

Hanna Heinrich

ÄSTHETIK DER AUTONOMIE

Philosophie der Performance-Kunst

[transcript] Edition Moderne Postmoderne

Hanna Heinrich
Ästhetik der Autonomie

Edition Moderne Postmoderne

Hanna Heinrich, geb. 1983, arbeitet als Autorin (hauptsächlich in den Bereichen Philosophie und Kunst) und als Dozentin. Sie promovierte am Institut für Philosophie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kunstphilosophie, Ethik, Politische Philosophie und Gender Studies.

Hanna Heinrich

Ästhetik der Autonomie

Philosophie der Performance-Kunst

[transcript]

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2020 im transcript Verlag, Bielefeld

© Hanna Heinrich

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5214-7

PDF-ISBN 978-3-8394-5214-1

<https://doi.org/10.14381/9783839452141>

Buchreihen-ISSN: 2702-900X

Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung	7
1 Rebellische Körper: Eine Geschichte der Performance-Kunst	23
1.1 Kunst ist Politik: Avantgardistische Überschreitung ästhetischer und gesellschaftlicher Konventionen	29
1.2 Kunst ist Provokation: Performance-Kunst als Sprengung bürgerlicher Normen	43
1.3 Kunst ist Kritik: Performance-Kunst als Antwort auf globale Krisen	66
1.4 Kunst ist Emanzipation: Feministische Kritik als Spezifikum der Performance-Kunst	94
2 Ästhetische Positionen: Kunst als Leben – Leben als Kunst	117
2.1 Heros und Polis: Kunst und Sittlichkeit bei Hegel	123
2.1.1 Die Tragödie als politisches Kunstwerk	127
2.1.2 Antigone als Prototyp heroischen Handelns	134
2.1.3 Performing Hegel	137
2.2 Kunst und Rausch: Das zerrissene Subjekt bei Nietzsche	142
2.2.1 Dionysos als Archetyp der Tragödie	144
2.2.2 Vom tragischen Griechen zum „Moral-Zärtling“	151
2.2.3 Performing Nietzsche	153
2.3 Kunst als Gestalterin der Existenz: Das „Ereignis“ bei Heidegger und Badiou	155
2.3.1 Der zu überwindende Status quo	160
2.3.2 Der „Stoß“ in die „Wahrheit“	165
2.3.3 Die Treue zur Entscheidung	174
2.3.4 Performing Heidegger und Badiou	179
2.4 Die „Sorge um die Freiheit“: Die Kunst der Selbstermächtigung bei Foucault	181
2.4.1 Antike Lebenskunst als Ethos der Selbstsorge	184
2.4.2 Macht, Herrschaft und Räume des Widerstands	191
2.4.3 Performing Foucault	195

3	Grenzen – Schwellen – Neuland: Performance-Kunst als ethisches und politisches Projekt	199
3.1	Kunst und Leben: Die Aufgabe des theatralen Als-ob.....	207
3.2	Körper und Geist: Die Emanzipation realer Leiblichkeit	218
3.3	Leben und Tod: Die Provokation als Stoß ins Selbst.....	234
3.4	Gefühl und Vernunft: Das Mit-Leiden als Dimension des Menschseins	243
3.5	„Ich“ und „Du“: Die Verschmelzung von KünstlerIn und BetrachterIn.....	257
3.6	Chronos und Kairos: Die Einmaligkeit als Chance	272
3.7	Realität und Utopie: Gesellschaftskritik als Transformationsappell.....	282
	Schluss	307
	Literaturverzeichnis	321

Einleitung

Am 22. April 1969, und somit in der Hochphase der Studentenbewegung, der Happenings und der Performance-Kunst, wurde Theodor W. Adorno Ziel des sogenannten *Busenattentats*. In seiner Vorlesung *Einführung in dialektisches Denken* stürmten drei Studentinnen unvermittelt das Podium, entblößten vor ihm ihre Brüste, tänzelten um ihn herum, bestreuten ihn mit Blumen und versuchten, ihn zu umarmen. Die Contenance verlierend, reagierte Adorno angesichts seiner philosophischen Radikalität unerwartet irritiert und sprachlos, versuchte, sich mit seiner Aktentasche der Attacke zu erwehren, verließ schließlich entrüstet und überstürzt den Hörsaal und setzte die Vorlesung bis auf Weiteres aus. Im selben Jahr noch verstarb er im Alter von 66 Jahren an einem Herzinfarkt.

Mit dem *Busenattentat*, dem Konflikte zwischen Adorno und Teilen der studentischen Protestbewegung vorausgegangen waren¹, griffen die Studentinnen die Deutungshoheit einer der Ikonen der 68er-Bewegung an, eines dezidiert links-politischen Denkers, und führten ihm die eigenen Verstrickungen in die bürgerlichen Sittenvorstellungen, seinen privaten Umgang mit dem anderen Geschlecht sowie das eigene Scheitern in der Verbindung von Theorie und Praxis vor Augen. Sie machten ihn im Angesicht „nackter Tatsachen“ macht- und hilflos und zwangen ihn zum Rückzug. Adornos Reaktion sowie das provokative und grenzüberschreitende Potenzial der Aktion können dabei nur im historischen Kontext, im Kontext der „Schamvernichtungskampagne“ der 68er, begriffen werden, denn den nackten Körper – insbesondere den weiblichen – in der Öffentlichkeit zur Schau zu stellen und ihn gar als politisches Instrument gegen hegemoniale und konservative Geschlechterrollenbilder zu nutzen, war ein expliziter Tabubruch, der weit mehr noch als heute den gesellschaftlichen Verhaltensnormen zuwiderlief und die Grenzen der sozialen Akzeptanz sprengte². Obwohl Adorno selbst scharfe Kritik an der

-
- 1 Siehe hierzu beispielsweise Voigts, Hanning (2010): Entkorkte Flaschenpost. Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und der Streit um die Neue Linke. Berlin, 34ff.
 - 2 Greiner, Ulrich (2014): Schamverlust: Und, passt die Hose? Wie sich die alte Schamkultur zu einer Peinlichkeitskultur fortentwickelt hat. In: Die Zeit 11/2014. <<http://www.zeit.de/2014/11/ulrich-greiner-schamverlust>> (04.04.2018). Zum Begriff der »Akzeptanz« und seiner gesellschaftlichen Dimension siehe Lucke, Doris (1995): Akzeptanz. Legitimität in der „Abstimmungsgesellschaft“. Wiesbaden.

Zivilisation des Körpers und der damit einhergehenden ausgeprägten Leibfeindlichkeit und Tabuisierung der Sexualität übte³, bestanden wohl gerade in der Verletzung des Nacktheitstabus die Provokation und der Affront⁴.

Adorno wurde also von dieser Aktion, bei der es im Weiteren zu klären gilt, ob sie als Performance-Kunst bezeichnet werden kann, unvermittelt getroffen. Intellektuell konnte er diesem „Attentat“ nicht begegnen und seine emotionale Reaktion gipfelte in der Flucht. Letztlich zeigt das *Busenattentat* eindringlich, was passiert, wenn Rationalität unvermittelt auf Emotionalität trifft, wenn Theorie auf Praxis, wenn reale Leiblichkeit auf kultivierte Geistigkeit trifft. Im Moment der Entblößung – der Entblößung der Brüste und der Bloßstellung Adornos – kapitulierten, so scheint es, die Philosophie vor der Kunst und der klassische Kunstbegriff vor dem Leben.

Die Akteurinnen zeigten, indem sie den realen, nackten, weiblichen Körper zum Medium der politischen und womöglich künstlerischen Praxis erhoben, ebenso deutlich wie Adornos eigene Reaktion, die konflikthaftern Auswirkungen der Dichotomisierung, die das abendländische Denken prägt und an die stets eine Hierarchisierung der differenten Gruppen geknüpft ist. Die so etablierten willkürlichen Asymmetrien der binären Oppositionen, die unter dem Deckmantel der „Natürlichkeit“ zu verschleiern versucht werden, dienen zwar zum einen der Komplexitätsreduktion⁵, zum anderen jedoch der Implementierung und Aufrechterhaltung von Herrschaftsinteressen und der Legitimierung von Marginalisierungs- und Unterwerfungsmethoden⁶. Die durch die Aktion provokant unterlaufene kulturelle Unterordnung des Leiblichen, Emotionalen und Weiblichen, die es Adorno schier unmöglich machte, der Aktion besonnen und souverän zu begegnen, lässt sich dabei geistesgeschichtlich bis zur Philosophie Platons zurückverfolgen, die jene Hierarchisierung binärer Oppositionen theoretisch begründet und dabei auch die Kunst als gesellschaftliche Wirkgröße sowie das Handeln unter der Bedingung der Pluralität ausschließt. Denn bereits Platon trat dazu an, so Hannah Arendt, die

3 Siehe hierzu beispielsweise: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2010): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main, 246ff.

4 Vgl. Traub, Ulrike (2010): Theater der Nacktheit: Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900. Bielefeld, 36ff. u. 186f.

5 Vgl. Bauman, Zygmunt (2017): Retrotopia. Berlin, 101ff.

6 Die Infragestellung der Hierarchisierung binärer Oppositionen ist immer auch an die grundlegende Infragestellung der aufgrund von Herrschaftsbestrebungen propagierten Natürlichkeit gebunden. So unternimmt beispielsweise die Queer Theory dezidiert den Versuch, die Naturalisierung der Heteronormativität und die Natürlichkeit von Geschlecht zu dekonstruieren und entlarvt sie so als von Machtverhältnissen bestimmte kulturelle Produkte, die Regulierungs- und Normalisierungsprozesse lancieren sollen (vgl. Kraß, Andreas (2009): Queer Studies in Deutschland. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Berlin, 12 u. Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main, 191ff.).

Pluralität als Grundlage des politischen Handelns in der attischen Polis zugunsten eines Politikverständnisses zu überwinden, das auf die dichotome Diskrepanz von Herrscher und Beherrschten unter Beschneidung der Freiheit und Mitgestaltungsmöglichkeiten der Bürger setzte und begründete so das konflikthafte Verhältnis, die Kluft zwischen Philosophie und Politik, zwischen Theorie und Praxis, die sich „seitdem nie wieder geschlossen hat“⁷ und die zu einer „Entfremdung“ und einem zunehmenden Rückzug auf die „eigene Subjektivität“ führte, die bis in die Gegenwart anhält und sich stetig steigert⁸.

Auch die Kunst wurde im Zuge dieses Herrschaftsstrebens aus dem Staat verbannt. Da nämlich der Künstler nur das Medium des göttlichen Autors der Dichtung ist, wird er im epistemischen Sinne als unmündig begriffen und im *Ion* von Sokrates verspottet, weil er nicht weiß, was er tut, wenn er Homers Verse auslegt. Platon zufolge machen weder Technik noch Fachwissen den Künstler aus, sondern schlicht seine Ergriffenheit und Besessenheit, seine Leidenschaft im Moment der göttlichen Inspiration und deshalb ist der Kunschtchaffende ein Unwissender und gänzlich irrational. Der als Medium des Göttlichen ästhetisch verklärte Künstler aber vermag die im Zustand der Inspiration erlebten Emotionen auf sein Publikum zu übertragen und so die Massen mitzureißen und zu begeistern⁹. Diese emotionale Ansteckung ebenso wie der Umstand, dass der Künstler, wie Platon in seiner *Politeia* ausführt, keinen Zugang zur Wahrheit, zu den Ideen hat, da er nur Abbilder, nur Trugbilder nachbildet und so letztlich für gesellschaftlich Belange nutzlos ist¹⁰, sind es, die Platon zu seiner Dichter-Zensur veranlasst¹¹.

Gerade also die Unberechenbarkeit und Unbeherrschbarkeit des Künstlers in seinem künstlerischen Schaffen und die Auswirkungen desselben auf sein Publikum – zielt er doch auf die emotionale Anteilnahme der RezipientInnen¹² ab –

7 Vgl. Arendt, Hannah (2016): Sokrates. Apologien der Pluralität. Berlin, 66ff.; hier 35. Laut Arendt war Platon bestrebt, „Handeln durch Herrschaft zu ersetzen“, das menschliche Miteinander technisch zu regeln und so die Pluralität und unkontrollierbare und unüberschaubare Prozessualität menschlicher Angelegenheiten bzw. zwischenmenschlicher Dynamiken von freien Individuen auszuschalten. Mit ihm wurde diese Auffassung des Handelns dem Herstellen unterstellt, bzw. als Teil des Herstellens betrachtet. So wurde dem Handeln sein politisches Potenzial genommen sowie die Substanz menschlicher Verhältnisse „ruiniert“, da es zu einer Korrosion der „Gemeinsamkeit der Welt“ und infolge dessen zum Verlust des „Wirklichkeitssinns“ und des Vermögens, sich in der Welt zu orientieren, kam (vgl. Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder vom täglichen Leben*. München, 244ff., 264ff., 281ff.).

8 Vgl. Arendt, 2002: 265ff.

9 Platon (1990): *Ion*. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Erster Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 533c-536d.

10 Platon (1990): *Politeia*. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Vierter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, Buch X: 596b-601b.

11 Vgl. Platon, *Politeia* X: 607a-b.

12 Der Verfasserin ist bewusst, dass das Binnen-I, anders als der Asteriskus, als sprachpolitische Grenze gesehen werden könnte. Es kann jedoch auch als Schwelle verstanden werden,

führt zur Verbannung der Dichtung und des Theaters. Denn Leid und Mitleid ebenso wie die durch Kunst affizierten körperlichen Begierden, für die im Übrigen vor allem Frauen anfällig seien¹³, schädigen den zu bevorzugenden beständigen, vernünftigen, kontrollierten Seelenteil, so Platon¹⁴. Da also die Kunst gerade keinen theoretischen und rationalen Zugang zum Leben anbietet und nicht im Sinne der Herrschaftsinteressen belehrend und formend auf die Rezipierenden einwirkt, muss sie zugunsten staatstragender und -erhaltender Erziehungsziele durch die um das Wahre, Gute und Gerechte wissende Führer dieses philosophisch entworfenen Staates ausgeschlossen werden. Nur die Künste, die politisch dem Erziehungsprogramm des Staates dienstbar gemacht werden können, finden auch in Platons Staat einen Platz; während der inspirierte Dichter aus Gründen der Vernunft des Staates zu verweisen ist, darf hingegen beispielsweise der Fabellehrer aus pädagogischen Erwägungen verweilen¹⁵.

Wie also bei der von Arendt konstatierten Abwertung des Handelns und der Pluralität durch Platon, ist auch seine Haltung zur Kunst geprägt von einem Herrschaftsinteresse, das im Kern auf die Kontrolle der zu Beherrschenden abzielt und dazu eine grundlegende Überhöhung des Geistigen gegenüber dem Körperlichen sowie des Rationalen gegenüber dem Emotionalen konstatiert. Das impulsive und emanzipatorische Potenzial der Kunst wie auch des Handelns konnte Platon in seinem Staat nicht zulassen und musste es deshalb zugunsten der Herrschaft des Geistes, der wissenschaftlichen Rationalität ausschließen. Der Bruch, zu dem es durch die theoretische Fundierung dieser Vormachtstellung des Geistigen und Rationalen kam, beeinflusst unser Denken bis in die Gegenwart und ist dabei auch an die Abwertung des Weiblichen, des Natürlichen und letztlich des „Anderen“ als zu unterjochendem, zu kontrollierendem Gegenüber geknüpft, sodass die Hierarchisierung dichotomer Pole, die bis heute das abendländische Politikverständnis und Gesellschaftsbild prägt, maßgeblich auch dem vielfach beklagten Zeitgeistphänomen der Entfremdung Vorschub leistet.

Diese »Entfremdung« soll dabei grundlegend und über ihre einzelnen Erscheinungsformen und Auswirkungen auf das Individuum hinaus als »defizitäre Beziehung, die man zu sich, zur Welt und zu den Anderen hat« bestimmt werden. Das

und gerade dieser Schwebezustand zwischen Grenze und Schwelle soll hier zum Ausdruck gebracht werden. So reflektiert die bewusste Entscheidung für das Binnen-I die inhaltliche Zielsetzung der Arbeit, in der es um eine Überführung von Dichotomien in Differenzen geht, die alle Menschen betreffen, die jedoch als Utopie noch nicht erfüllt ist.

13 Vgl. Platon, *Politeia* X: 605e.

14 Vgl. Platon, *Politeia* X: 603b, 604b-d, 605a-c u. 606a-d.

15 Vgl. Högrefe, Wolfram (1987): *Deutsche Philosophie im XIX. Jahrhundert. Kritik der idealistischen Vernunft*. Schelling, Schleiermacher, Schopenhauer, Stirner, Kierkegaard, Engels, Marx, Dilthey, Nietzsche. München, 155f.

heißt, der Begriff Entfremdung bezeichnet „ein Verhältnis gestörter bzw. verhin-
derter Welt- und Selbstaneignung“ und impliziert sowohl Unfreiheit und Machtlo-
sigkeit als auch eine „charakteristische Verarmung der Beziehung zu sich und der
Welt“. Die Überwindung der Entfremdung ist hingegen ein produktives „Aneig-
nungsverhältnis“, das als offener Prozess verstanden werden kann und in dem es
nicht um „die Rückkehr zu einem ungeschiedenen Einssein mit sich und der Welt“,
sondern um die Verwirklichung von Freiheit geht¹⁶. Entfremdung ist also nicht
nur als individuelle, soziopolitische und sozioökonomische Entfremdung von sich
selbst und dem „Anderen“, sondern auch als Entfremdung der Kunst vom alltägli-
chen Leben der RezipientInnen zu begreifen.

Denn die Vorstellung einer strikten ontologischen Trennung der Reiche der
Kunst und des Lebens, die an die antike, respektive an die platonische Kunstphi-
losophie anknüpft, machte aus der Kunst das „Ganz-Andere“, sodass sich ab der
Aufklärung ein Kunstverständnis etablierte, das den Kunstgegenständen eine me-
taphysische Differenz zusprach. Die Entwicklung der philosophischen Disziplin
der Ästhetik, angefangen mit Baumgarten über Kant bis Schopenhauer, lieferte
die theoretische Grundlage für die sogenannte „Autonomie der Kunst“¹⁷ und ent-
wickelte die Kunst als eigenständige Sphäre, in der zweckfreies Schaffen und in-
teresseloses Wohlgefallen an der Kunst einen vernunftgeleiteten Zugang zur Er-
kenntnis und zur Wirklichkeit anbieten, die den Zwängen des gesellschaftlichen
Lebens gegenüberstehen. Die so verstandene Aufgabe der Kunst war keine reli-
giöse oder feudalistische mehr, d.h., sie diente weder der Anbetung noch der Ver-
herrlichung himmlischer und weltlicher Herrschaft. Fortan diente sie der Zerstreu-
ung und Kontemplation. Durch die philosophische Überhöhung der Kunst wurde
im nachfeudalen Kulturbetrieb ein Kunstbegriff entwickelt, der die Distanz zwi-
schen Kunst und Leben rechtfertigte, und die im romantischen Kunstverständnis
schließlich ihren Höhepunkt fand¹⁸.

Ohne hier auf die komplexen Zusammenhänge der Kategorie der »Autonomie
der Kunst« eingehen zu wollen, ohne die philosophischen Wurzeln dieses Begriffs
im Einzelnen einer genauen Prüfung zu unterziehen, soll der Begriff der »Auto-
nomie der Kunst« als bürgerliche Kategorie, die die Trennung der Kunst von der
Lebenspraxis und mithin den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft be-
zeichnet, begriffen werden. Denn gegen diese bürgerliche Kategorie – ob sie nun

16 Vgl. Jaeggi, Rahel (2016): Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Pro-
blems. Berlin, 20ff.; hier 20, 24 u. 25.

17 Zu den kunsthistorischen Entwicklungsstufen des Autonomie-Verständnisses von der Re-
naissance bis in die 1970er-Jahre siehe die einzelnen Aufsätze in dem 1972 erschienen Sam-
melband von Müller/Bredenkamp/Hinz et al. *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer
bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main.

18 Vgl. Wall, Tobias (2006): Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmu-
seen der Gegenwart. Bielefeld, 35ff.

philosophisch und historisch korrekt gedeutet wurde, sei dahingestellt¹⁹ – lehnten sich die europäischen Avantgardebewegungen in ihrem Kampf gegen die „Institution Kunst“ als eine von der Lebenspraxis abgehobene, auf²⁰. Die Avantgarden und somit also die Wegbereiter der Performance-Kunst traten gegen die Institution Kunst an, die sich im Kontext und als Folge der Forderung nach der „Autonomie der Kunst“ herausbildete und an die Stelle einer Wirkungsästhetik eine Autonomieästhetik setzte²¹. Da nämlich auch die „autonome Kunst“ im Dienste eines „höheren Zweckes“ stand, nämlich – wie unter anderem bereits Schiller darlegte²² – der Bildung, der Vervollkommenung des Menschen, der Humanisierung und ihr somit ein Wahrheitsanspruch übertragen wurde, wurde sie von Theoretikern, Kritikern, Zensoren, Agenten etc. kontrolliert und reglementiert. Die Institution Kunst sorgte also dafür, dass sich die KünstlerInnen durch ihre Werke nicht in Angelegenheiten der Politik, der Religion und der öffentlichen Moral einmischten und den Totalitäts- und Wahrheitsanspruch der Kunst „beschmutzten“. So verstanden ist die Auflehnung der KünstlerInnen seit Beginn des 20. Jahrhunderts gegen die „Autonomie der Kunst“ die Artikulation der Forderung nach einer neuen Wirkungsästhetik und der Freiheit der KünstlerInnen, sich gerade durch ihre Kunst

-
- 19 „Die Kategorie der Autonomie läßt es nicht zu, ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen. Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft. Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum ‚Wesen‘ der Kunst) verbindet“ (Bürger, Peter (2007): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, 63).
- 20 Vgl. Bürger, 2007: 57ff.
- 21 „Die ästhetische Theorie des ‚L’art pour l’art‘ des 19. Jahrhunderts begleitete den Unabhängigkeitskampf der bildenden Künstler aus dem Einflussgebiet der Kirche, des Hofes sowie der Mäzene und legte sogleich den Grundstein dafür, dass sich die Kunstwelt intellektualisierte. Die Erfindungen der modernen Kunst wären ohne die deklarierte Gestaltungsautonomie der ‚L’art pour l’art‘-Befürworter in dieser kunstgeschichtsschreibenden Innovationskraft wohl nicht zustande gekommen. Die Anhänger dieser Bewegung strebten eine Kunst an, die sich unabhängig von realen Geschehnissen und aus dem Leben herausgelöst, nur nach kunstwerkimmanenten Notwendigkeiten begründen lässt“ (Kikol, Larissa (2018): *Nett geknebelt*. Zur Schalldichte der „L’art politique pour l’art politique“. In: *KUNSTFORUM International*, Band 254: Politik, Ethik, Kunst. Kultureller Klimawandel – Strategien und Werkzeuge, 48).
- 22 Zum charakterbildenden Ziel der Kunst und damit zu ihrem gesellschaftstransformativen Potenzial äußert sich Schiller in Auseinandersetzung mit dem kantischen Vernunftbegriff (vgl. Schiller, Friedrich (2000): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Berghahn. Stuttgart, Brief 4 und 8). Indem allein die Kunst die Kraft hat, den Menschen zu humanisieren, tritt sie nicht nur der Entfremdung entgegen (vgl. Schiller, 2000: Brief 6), sondern ist auch prädestiniertes Mittel zur Verbesserung der politischen Verhältnisse (vgl. Schiller, 2000: Brief 9).

politisch und ethisch zu positionieren, ohne institutioneller und staatlicher Zensur unterworfen zu werden²³.

Und da, so Tobias Wall, der in dieser Zeit entwickelte Kunstbegriff für die bürgerlichen Kunstinstitutionen bis heute von grundlegender Bedeutung ist, setzen auch aktuell agierende Performance-KünstlerInnen auf Strategien, mit denen sie sich der Einverleibung in und Beherrschung durch die „Institution Kunst“ zu widersetzen versuchen und eine Überwindung der Trennung von Kunst und Leben anstreben. Denn auch gegenwärtig herrscht im musealen Raum noch ein herkömmlicher Objektivismus, der der Trennung von Kunstwelt und Alltagswelt sowie Kunstwerk und BetrachterIn Vorschub leistet, sodass das Museum nach wie vor Ort der Institutionalisierung der Distanz von Kunst und Leben ist²⁴. Brian O'Doherty spricht in diesem Zusammenhang von Kunst als einer Art zeitloser „Ewigkeitsauslage“, die in den heiligen Hallen ihrer Aufbewahrung, in Museen oder Galerien, vor allem geschützt wird, was ihrer „Selbstbestimmung“ entgegensteht. Hier hat sie die Freiheit, „ihr eigenes Leben zu leben“, die BetrachterInnen werden dabei nur als „Auge“ und „Geist“, nicht aber als „raumgreifende Körper“ willkommen geheißen²⁵. Genau gegen diese Auffassung von Kunstproduktion und -rezeption treten die Performance-KünstlerInnen mittels radikaler politischer Aktionen an.

Die Entwicklung, die sich ausgehend von Platons Verbannung des Handelns und der Kunst aus seinem idealen Staat vollzog, rief also zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerade jene Kunstform auf den Plan, die sich – so die These – nicht nur dem Herrschaftsanspruch und der Deutungshoheit der „Institution Kunst“ widersetzt, sondern grundlegend auch der hegemonialen Abwertung des „Anderen“, also der realen Leiblichkeit, der Nacktheit, der Weiblichkeit, der Emotionalität und des eingreifenden Handelns. Denn in dem Bestreben, Kunst und Leben zu vereinen, entwickelt sich eine dezidiert politische Kunstform, die gerade den realen Körper, die Emotionalität und das Handeln zu ihren Kernelementen erhebt und statt selbstbezüglicher Kunstwerke „Ereignisse“ schafft, deren Entstehung nur im gemeinsamen Agieren aller Beteiligten und im Kontext gelebter Pluralität möglich ist. Bis heute versuchen Performance-KünstlerInnen auf die TeilnehmerInnen transformatorisch zu wirken und treten bereits qua ihrer Methodiken den sich im Zuge der zunehmenden Partikularisierung und Globalisierung entwickelnden Entfremdungserscheinungen entgegen.

Schon die historischen Avantgarden unternahmen den Versuch, „l'art pour l'art“ zu überwinden und Kunst als gesellschaftliche Wirkgröße mit ethischen und politischen Zielsetzungen zu rehabilitieren. Durch den Gebrauch ihres realen Körpers und die Aktivierung des Publikums, mithin durch den Aufruf zur

23 Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main, 353ff.

24 Vgl. Wall, 2006: 61ff.

25 Vgl. O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin, 9ff.

Partizipation der RezipientInnen, versuchten zunächst die FuturistInnen und DadaistInnen die Distanz zwischen „Werk“ und BetrachterIn sowie zwischen Kunst- und Alltagswelt zu überwinden und ihrem Anspruch auf Kunst mit gesellschaftskorrektiver und gesellschaftstransformativer Funktion Nachdruck zu verleihen. Bereits für die Wegbereiter der Performance-Kunst war Kunst dezidiert politisch und sollte als Artikulation einer Gesellschaftskritik auf die Menschen bewusstseinsverändernd einwirken. Stärker noch als die historischen Avantgarden setzten schließlich jedoch die Neoavantgarden in Happenings und in der Performance-Kunst, die sich mit dem Beginn der diskursiven Infragestellung der Hierarchisierung der Dichotomien²⁶ voll entfaltete, auf die Notwendigkeit der Partizipation der TeilnehmerInnen und verstanden ihre Kunst als Kritik an den soziopolitischen Missständen und den herrschenden Verhältnissen. Ihre politisch agitative Kunst zielte auf die Überwindung des bürgerlichen Kunstverständnisses ebenso wie auf die Befreiung von der bürgerlichen Moral. Hier wurde der reale Körper zum oft einzigen Material, die Nacktheit – vor allem die weibliche Nacktheit, da die Performance-Kunst von überdurchschnittlich vielen Frauen betrieben wurde – zu einem zentralen Element und die aktive Beteiligung aller RezipientInnen zum konstitutiven Moment der künstlerischen Aktion. Hier entwickelte sich die Performance-Kunst zu dem, was sie bis heute ist: zur *Kunst des Handelns*²⁷.

26 Zu dieser diskursiven Infragestellung kam es zu Beginn dessen, was als Postmoderne bezeichnet wird und was dem common sense gemäß in der Mitte der 1960-Jahre begann, da zu dieser Zeit das Ende der Moderne die ästhetischen, philosophischen, kultur- und geisteswissenschaftlichen sowie historischen Debatten beherrschte (vgl. Flach, Sabine (2003): *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München, 12). Auch wenn die Abgrenzung von Moderne und Postmoderne beispielsweise von Wolfgang Welsch, in Rekurs auf Lyotard, als durchaus schwierig betrachtet wird, da sie auch als Fortführung der wissenschaftlichen, künstlerischen und literarischen Avantgarde begriffen werden kann (vgl. Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin, 43), lässt sich doch festhalten, dass sie inhaltlich dort beginnt „[...] wo das Ganze aufhört. [...] Sie [nutzt] das Ende des Einen und Ganzen positiv, indem sie die zutage tretende Vielfalt in ihrer Legitimität und Eigenart zu sichern und zu entfalten sucht. [...] Aus dem Bewußtsein des unhintergehbaren Wertes der verschiedenen Konzeptionen und Entwürfe (und nicht etwa aus Oberflächlichkeit oder Indifferenz) ist sie radikal pluralistisch. Ihre Vision ist eine ‚Vision der Pluralität‘“ (Welsch, 1997: 39). Sie stellt jene Entwicklung dar, in der die Gesamtsituation unserer Realität und Lebenswelt durch die Simultanität und Interpretation differenter Konzepte und Ansprüche gekennzeichnet ist und auf die der postmoderne Pluralismus, ausgehend von dem zunehmend ins Wanken geratenen Glauben der aufgeklärten Moderne an die Universalität der Vernunft, zu antworten versucht. Die Pluralität in radikalisierte Form, die in der Moderne bereits eingeschlossen, aber verborgen war, wird in der Postmoderne zur Matrix (vgl. Welsch, 1997: 4 u. 82).

27 Vgl. Krämer, Sybille (2005): *Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten / Turning viewers into witnesses. Reflection on the context of the performative, the media, and performance-arts*. In:

Indem die KünstlerInnen dem selbstbezüglichen Kunstobjekt unverkäufliche und unwiederholbare Ereignisse entgegensetzten, die, da sie häufig im öffentlichen Raum stattfanden, auf den Kunst-Raum nicht länger angewiesen waren, erschlossen sie sich ein anderes Publikum und einen anderen Kontext. Die sich nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelnde Performance-Kunst richtete sich somit explizit gegen die Ästhetik des sogenannten „White Cube“²⁸ und versuchte, der als ästhetizistisch kritisierten Wahrnehmungsweise der Nachkriegskunst Realitäten entgegenzustellen, die die musealen Ausstellungsräume aufgrund ihrer vermeintlichen Neutralität nicht zuließ²⁹. Indem die KünstlerInnen das eigentliche „Werk“ als eine unverkäufliche und unwiederholbare Erfahrung initialisieren, die sich der einfachen Ausstellbarkeit und mithin der Einverleibung in das „Betriebssystem Kunst“³⁰ widersetzt, verweigert sich die Performance-Kunst der Ausbeutung und

E.PI Zentrum Berlin – Europäisches Performance Institut. 13. Performance Art Konferenz: Die Kunst der Handlung 3. Berlin, 16f.

- 28 Als „White Cube“ wird der museale Galerie- und Ausstellungsraum der Moderne bezeichnet. Der institutionalisierte Kunstraum verleiht allem, was in ihm gezeigt wird, die Aura von Kunst, wie bereits Marcel Duchamp mit seinem ersten Readymade zeigte (vgl. O'Doherty, 1996: 8ff. u. Bonnet, Anne-Marie (2004): Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance. Köln, 24). O'Doherty weist darauf hin, dass „die Geschichte der modernen Kunst [...] mit diesem Raum [dem Galerie-Raum] aufs Engste verknüpft [ist]. [...] [Hier entsteht] [d]as Bild eines weißen, idealen Raumes [...], das mehr als jedes einzelne Gemälde als ‚das‘ archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf. [...] Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt“ (O'Doherty, 1996: 8f.).
- 29 Lüthy, Michael (2009): Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst. In: Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hrsg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin/New York, 224f. Die Performance-KünstlerInnen bestritten das autonomieästhetische Verständnis der Kunst, das nicht mehr wie zu Beginn der Moderne als großes Versprechen, sondern als Last empfunden wurde, „da es nur noch die Funktion zu haben schien, die Wahrnehmung von Kunst von derjenigen der Realität abzusondern und die menschliche Wahrnehmung auf den Sehsinn zu begrenzen“ (Lüthy, 2009: 225).
- 30 Der Begriff »Betriebssystem Kunst« (BSK) wurde 1994, in Anlehnung an die Computertechnik, von Thomas Wulffen eingeführt und beschreibt die Selbstreferentialität des Kontextes künstlerischer Arbeiten, Werke und Prozesse, die sich eben auf das BSK beziehen und dieses mitkonstituieren. Es entwickelte sich aus dem modernen Ausstellungswesen heraus – Duchamps erstes Readymade kann in diesem Kontext als Paradigmenwechsel angesehen werden – und verschärfte sich im spätkapitalistischen Museums- und Galeriebetrieb zunehmend (vgl. Wulffen, Thomas (1994): Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. In: KUNSTFORUM international, Band 125: Betriebssystem Kunst, 51ff.). „Mit ‚Betriebssystem Kunst‘ (BSK [...]) werden die Strukturen, Prozesse, Regeln, Faktoren und Agenten des gesamten Prozesses der Kunst-Werdung bezeichnet. [Der Begriff BSK meint hier] [...] im allgemeinen, generischen Sinn das Zusammenspiel zwischen handfesten materiellen, ökonomischen und verwaltungstechnischen (institutionsbezogenen) sowie immateriellen Aspekten (neue Trends,

Assimilation durch die Kulturindustrie und dem kapitalistischen Warenfetischismus und setzt für ihre Aktionen im Kampf gegen den „Versuch, der Pluralität Herr zu werden, [der] immer gleichbedeutend mit dem Versuch [ist], die Öffentlichkeit überhaupt abzuschaffen“³¹, auf die künstlerische Aneignung öffentlicher Räume und die potenzielle Partizipation aller.

Für ihre provokativen Tabu- und Grenzverletzungen, die die Performance-Kunst seit jeher charakterisiert, eroberten die KünstlerInnen sich also einen Raum, über den das Betriebssystem Kunst keine Kontrolle hatte, artikulierten, indem ihre ephemeren Aktionen sich der Zuschreibung eines Marktwerts verweigerten, eine grundlegende Kapitalismuskritik und unterliefen, indem sie auf die emotionale Beteiligung aller abzielten, die Ziele der Kulturindustrie, mittels der Kunst abzulenken, zu beruhigen und zur systemtragenden Verschleierung beizutragen. Da also die Performance-Kunst gerade nicht auf Kontemplation und Amusement abzielt³² und sich dazu in den Dienst der Herrschenden stellt, kann sie fundamentale Herrschaftsstrukturen und Unterwerfungsmethoden aufzeigen und kritisch infrage stellen und konnte sich bis in die Gegenwart ihren genuin „anarchischen Zug“³³ bewahren. So vermag sie es nach wie vor, indem sie den Finger – nicht nur im übertragenen Sinne – in die Wunde legt, einen transformatorischen Anspruch für sich zu reklamieren, der sich über die TeilnehmerInnen auch auf die Gesellschaft erstrecken soll.

Insofern ist ihr das Potenzial zu eigen, in mehrfacher Hinsicht politisch wirksam zu werden, denn innerhalb der Kunstwelt versucht sie, die Grenzen dieser auszudehnen und gleichzeitig zielt sie thematisch auf zeit- und kulturimmanente ethische und soziopolitische Missstände ab. Sie tritt also gegen ihre Reglementierung und Beherrschung durch die „Institution Kunst“ und die bereits von Adorno beklagte Warenförmigkeit sowie die immer weiter voranschreitende Kommerzialisierung

Deutungsmoden und Bedeutungszuweisungen). Es geht um die Konstitutionsbedingungen von Kunstwerken innerhalb der Distributions- und Vermittlungsprozesse“ (Bonnet, 2004: 89).

31 Arendt, 2002: 279.

32 Horkheimer/Adorno, 2010: 134ff., 138ff. u. 141ff. Die Kulturindustrie erweist sich als Herrschaftsinstrument, das die Menschen vom kritischen Denken ablenken will (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 149 u. 161f.). Sie vermittelt auf unterschwellige Weise, dass die Brechung des „individuellen Widerstands [...] die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft ist“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 147) und verschleiert dabei ihre eigene Motivation. Zu diesem Zweck wird Kunst zum Konsumgut, gehorcht nur noch den Regeln des Marktes und soll ausschließlich zur Unterhaltung und Entspannung dienen (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 166f.), denn: „Vergnügtsein heißt Einverständnis [...] Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 153).

33 Goldberg, RoseLee (2014): Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute. München, 8.

sierung der Kultur ebenso an³⁴ wie gegen die Entfremdung und die Auswirkungen der Hierarchisierung dichotomer Pole. Und genau dies schien Adorno im *Busenatentat* zum Verhängnis geworden zu sein; denn es ist eine Sache, das Andere, das zu Beherrschende in Form realer Leiblichkeit, Nacktheit, Weiblichkeit, Emotionalität und eingreifenden Handelns philosophisch, rational sowie kritisch zu denken und zu ergründen. Dagegen ist es eine andere Sache dies am eigenen Leib zu erleben, sich dem Tabubruch ausgesetzt zu sehen und sich emotional davon hautnah berührt zu fühlen.

In derartigen Aktionen zeigt sich also die Radikalität der Zusammenführung von Theorie und Praxis, von Geistigkeit und Leiblichkeit, von Intellekt und Emotionalität, von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihren verstörenden Auswirkungen auf die RezipientInnen. Hier lässt sich bereits erahnen, was eine derartige Zusammenführung von politischer Kunst und alltäglichem Leben in denen auslöst, die sich ihr ausgesetzt sehen. Als dezidiert politische Kunstform muss sich die Performance-Kunst von ihrem Beginn an der Dienstbarmachung des Staates als staatstragende und -erhaltende Kunst, wie es Platon von Kunst forderte, und ihrer Kontrolle durch die „Institution Kunst“ ebenso widersetzen wie der Kontemplation und dem theoretischen Zugang zu ihr, denn sie kann nicht um ihrer selbst willen existieren, „da ihr politisches Engagement nur in Abhängigkeit zum Rezipienten, zum Leben und durch das werkimmanente Kommunikationspotenzial zu Tage tritt“³⁵.

Die Frage, der sich diese Arbeit deshalb widmet, ist demnach die nach ihren Kommunikationsmodi ebenso wie nach den politischen und ethischen Forderungen, die sich aus ihren Wesensmerkmalen ableiten lassen. Um im Folgenden also zu klären, wie die Performance-Kunst ethisch und politisch auf ihre TeilnehmerInnen einzuwirken versucht, welche Appelle sie an den Einzelnen richtet und welche Dichotomien sie dabei in den Fokus nimmt, werden insbesondere ihre Kommunikationsqualitäten zu beleuchten sein, da sie es sind, die zur Beurteilung politisch und ethisch motivierter Kunst herangezogen werden müssen. Nur indem der Blick auf die kommunikativen Stärken – und auch Schwächen – der Performance-Kunst gerichtet wird, kann letztlich beurteilt werden, ob sich ihr politisches Thema als Ornament, als dekoratives Muster erweist³⁶ oder ob sie tatsächlich imstande ist, eine

34 Horkheimer/Adorno, 2010: 167ff.

35 Kikol, 2018: 48.

36 Kikol, 2018: 55. Larissa Kikol legt schlüssig dar, wie Kunst im Verhältnis zu ihrem politischen Wirkungswillen verstanden werden muss: „Politisch gemeinte Kunst wird gerade dann politisch, wenn sie einen politischen Willen in sich birgt. Dieser Wille greift aber nur in der Wahrnehmung der Betrachter, die Willensstärke einer Arbeit muss somit an seiner Rezipierbarkeit gemessen werden. Außerdem sollte dieser Wille so stark sein, dass er die Form eines dekorativen Ornaments oder einer banalen Mitmachaktion sprengen würde. Der politische Wille des Werkes sollte im Stande sein, eine Welt im Sinne totaler Kunst entwerfen zu kön-

andere Lebenspraxis zu organisieren, die sich durch die von ihr initiierte Transformation ihrer TeilnehmerInnen realisiert.

Wie also mischt sich die Performance-Kunst in die zentralen politischen und ethischen Themen ihrer Zeit ein und was vermag sie dabei zu leisten? Wie geht sie mit den Asymmetrien der binären Oppositionen um? Wie versucht sie, ihre TeilnehmerInnen aus der abständigen Betrachtung des „Werkes“ herauszulösen und zur emotionalen Teilhabe am Ereignis, mithin zum aktiven Handeln zu motivieren? Welche Transformationsziele ergeben sich aus der Auflehnung gegen bestehende Herrschafts- und Unterdrückungsstrukturen und wie also lässt sich ihr „anarchisches“ Potenzial fruchtbar machen? Ziel ist es, die Auswirkungen einer Kunstform philosophisch zu ergründen, die Kunst zu einem elementaren Bestandteil des Lebensvollzugs potenziell eines Jeden erheben will und sie mit dezidiert soziopolitischen Transformationsprozessen verknüpft, sowie vom Phänomen der Performance-Kunst ausgehend ihr gesellschaftskritisches und transformatorisches Potenzial in seinen Auswirkungen auf die TeilnehmerInnen und folglich auf die Gesellschaft zu untersuchen. Hier gilt es letztlich also mit Blick auf die „Sorgen“ Platons zu klären, wie gefährlich die Performance-Kunst durch ihre Verknüpfung des künstlerischen Handelns mit politischen Zielen für die bestehenden Herrschaftsverhältnisse sein kann und also grundlegend darum, ihre potenzielle Wirkung auf die TeilnehmerInnen zu klären.

Um sich der Frage zu nähern, wie Performance-Kunst mit den verschiedenen Unterdrückungsmechanismen im Zuge der Hierarchisierung binärer Oppositionen und der damit einhergehenden Entfremdung umgeht, soll im ersten Teil der Arbeit die Genese der Performance-Kunst skizziert werden und anhand ausgewählter Beispiel von Live-Performances eine empirische Grundlage geschaffen werden, die es zum einen ermöglicht, Kernelemente der Performance-Kunst zu benennen sowie zum anderen die Basis zur philosophischen Bestimmung dieser Kunstform zu schaffen. Dabei wird ein kunsthistorischer Zugang zu diesem zeitgenössischen Phänomen, nicht jedoch ein theaterwissenschaftlicher und tanztheoretischer Zugang gewählt, da die Performance-Kunst als Teil der bildenden Kunst begriffen wird. Überdies werden die zeit- und kulturimmanente Aktualität, die die Anschlussfähigkeit der Beteiligten gewährleistet, die physische und psychische

nen. Diese Welt muss danach gemessen werden, was sie mit ihren Rezipienten anstellen kann. Braucht man dafür kunstgeschichtliches oder philosophisches Wissen, kann das Werk zwar immer noch gute Kunst sein, aber eben keine politische Kunst. Und möchte ein Künstler ganz bewusst ein Werk losgelöst von Zweck, Inhalt und Nützlichkeit schaffen, kann auch das qualitativ überzeugen, solange er damit keine ethischen, politischen Botschaften vertreten will. Aber auch das reine, illustrative Aufzeigen von Missständen und Problemen reicht in der digitalen Zeit nicht mehr aus, um ein eingängiges Kunstwerk zu produzieren“ (Kikol, 2018: 58).

Grenzerfahrung, die politische Intention und Aktion sowie die potenzielle Möglichkeit und Notwendigkeit des Eingreifens durch ZuschauerInnen als zentrale Kriterien zur Auswahl der im ersten Kapitel behandelten Performances herangezogen. Das, was im Folgenden als Performance-Kunst bezeichnet wird, meint konkret also immer *Live-Performance-Kunst*.

Im zweiten Teil der Arbeit werden zunächst die ästhetischen Schriften Hegels, Nietzsches und Heideggers betrachtet, um anhand ihrer jeweiligen Bestimmung „großer“ Kunst und dem, was diese ihres Erachtens leisten muss, um nicht der Beliebtheit anheimzufallen, Kriterien für selbst- und weltstiftende Kunst auszumachen, die im expliziten Rekurs auf die attische Theater-Kunst vor der platonischen Dichterszensur der Kunst soziopolitische und ethische Relevanz zusprechen und ihr im Alltag des Menschen eine elementare Funktion einräumen. Hier werden Lesarten und Interpretationsvorschläge entwickelt, die es ermöglichen, die Gemeinsamkeiten ebenso wie die Unterschiede im Anspruch an die Kunst und ihre Verknüpfung mit ethischen und soziopolitischen Zielen sowie die den Ästhetiken inhärenten Gesellschaftskritiken zu erfassen, um schließlich den Bogen zu spannen zu den im selben Kapitel betrachteten dezidiert ethischen und politischen Konzeptionen Badiou und Foucaults.

Sowohl Hegel als auch Nietzsche und Heidegger begreifen die Auswirkungen der Philosophie Platons auf die Kunst als Zäsur im Kunstschaffen und der Kunstrezeption, die zum Bedauern Nietzsches und Heideggers seitdem nicht hinlänglich und nachhaltig überwunden werden konnte. Sie stellen der Kunst ihrer Zeit die attische Kunst als *das* Exemplum einer Kunst gegenüber, die nicht Selbstzweck ist und die den Menschen tief zu berühren und einen Transformationsprozess in Gang zu setzen vermag, der signifikant Einfluss auf sein Selbst- und mithin auf sein Weltverstehen nimmt. Ihr Bild der attischen Kunst ist dabei eng verknüpft mit einer grundlegenden Gesellschaftskritik und vernäht Kunst nicht nur mit dem Leben, sondern auch mit dezidiert politischen Zielsetzungen. Für Nietzsche und Heidegger ist damit auch die Hoffnung verbunden, durch Kunst der sich stetig steigernden Entfremdung entgegenzutreten zu können. So versuchen sie, eine erneut weltstiftende Kunst auszumachen und geben die Hoffnung auf eine Kunst, die Lebenspraxis ist, nicht auf, während Hegel die attische Tragödie als Höhepunkt der Kunst begreift, ihren Zenit jedoch als unwiederbringlich überschritten ansieht.

Die hermeneutische Auseinandersetzung mit diesen Ästhetiken soll dabei, vor der Folie der im ersten Kapitel herausgearbeiteten Kernelemente der Performance-Kunst, zu einer Bestimmung von Analysekatégorien führen, die für die Betrachtung der Performance-Kunst fruchtbar gemacht werden können. So wird versucht, das „Heroische“ der attischen Kunst, wie es Hegel denkt, das „Dionysische“, wie es Nietzsche auch für seine Zeit starkzumachen versucht, und das „Ereignishafte“ der Kunst, wie es von Heidegger und später auch von Badiou in dezidiierter Verknüpfung zu seiner Gesellschafts- und Kapitalismuskritik gedacht wurde, im Horizont

der Performance-Kunst zu erfassen. Spätestens mit den ethischen und politischen Implikationen der Badiou'schen Ereignisontologie wird schließlich auch explizit der Bogen zurück zu den ethischen Aufgaben der Kunst und der Autonomie des Einzelnen gespannt und mit der Betrachtung der „Ästhetik der Existenz“, wie sie Foucault denkt, beschlossen. Denn Foucault überführt die Kritik an der Trennung von Kunst und Leben in eine ethische Konzeption, die den Menschen dazu aufruft, sich selbst zu gestalten mit dem Ziel, sein eigenes Leben als Kunstwerk zu betrachten und ein Ethos auszubilden, das auf Freiheit basiert³⁷. Seine Forderung nach einer erneuten Zusammenführung von Kunst und Leben geht also nicht von der Kunst, sondern dezidiert vom sich frei gestaltenden Individuum aus, das, vor der Folie der ethischen und politischen Dimensionen des Verhältnisses vom Selbst und anderen, eine politisch-ästhetische Wahl trifft, die neue Denk- und Handlungsoptionen erschließt und so gesellschaftskorrektive Wirkmächtigkeit erlangt.

Im ersten Teil der Arbeit wird also das konkrete Phänomen »Performance-Kunst« zu beleuchten sein, um die Kernelemente dieser Kunstform herauszuarbeiten. Daran anknüpfend werden im zweiten Teil die Ästhetiken Hegels, Nietzsches, Heideggers (und Badiou's) sowie die Ethik Foucaults auf ihre Konzeptionen einer Kunst, die Lebenspraxis ist, untersucht, um Analysekatégorien für eine Philosophie der Performance-Kunst zu generieren. Beide Teile gemeinsam bilden schließlich die Basis für die im dritten Teil zu unternehmende philosophische Würdigung des Phänomens Performance-Kunst, sowohl in ihrem ästhetischen als auch in ihrem ethischen und politischen Anspruch und Potenzial.

Im dritten Teil der Arbeit soll also abschließend eine Zusammenführung der Kernelemente der Performance-Kunst mit den Analysekatégorien der betrachteten ästhetischen und ethischen Konzeptionen sowie weiterer politischer und ethischer Philosophien, die dem gesellschaftlichen und ideologischen Entstehungskontext der dezidiert zeitimmanenten Performance-Kunst Rechnung tragen, zu einem Blick auf die Performance-Kunst verhelfen, der über die Schaffensimpulse der einzelnen KünstlerInnen, ihre politischen Ziele und ihre Methodiken der Transformation eine utopische Dimension dieser Kunstform abzuleiten ermöglicht. Hier wird also einerseits der Frage nachgegangen, welche Methoden der Kommunikation sie verwenden, um mit ihren gesellschaftskritischen Ideen ihr Publikum „anzustecken“, und welche neuen Denk- und Handlungsoptionen sich über die Teilnahme an einer Live-Performance ergeben können, d.h., welche politisch-ästhetische Wahl sie nahelegen. Andererseits und damit zusammenhängend wird zu klären sein, ob sie womöglich in der Lage sind, in Nachfolge des attischen Griechenland vor der Verbannung des Künstlers aus dem Staat durch Platon ihr ei-

37 Foucault, Michel (2007b): Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 201.

genes „Ende“³⁸ im Hegel'schen Sinne zu überwinden und wieder wirkmächtig zu sein; ob sie also im kunstphilosophischen Sinne Kunst sind und was sie heute zu leisten vermögen.

Es soll ein Begriff von Performance-Kunst entwickelt werden, der es zum einen ermöglicht, ihre Spezifika zu benennen und philosophisch einzuholen, zum anderen ihre potenzielle Relevanz auf die Subjektkonstitution der Beteiligten zu ergründen. Der Titel dieser Arbeit *Ästhetik der Autonomie* greift folglich die sogenannte „Autonomie der Kunst“ nur in ihrer Relevanz für die Entstehung und Entwicklung der Performance-Kunst auf, bezieht sich aber, in der dezidierten Abgrenzung der Performance-Kunst von „l'art pour l'art“, auf die von ihr lancierte Transformation des Subjekts, sodass es im Folgenden um die inhaltliche Bestimmung der »Autonomie« im Sinne einer *Freiheit von* und *Freiheit für* gehen wird. Ausgehend von einer der avanciertesten zeitgenössischen Kunstformen, die den Anspruch erhebt, auf ihre RezipientInnen konkret politisch und ethisch Einfluss zu nehmen, zielt die vorliegende Arbeit auf die Autonomie des zeitgenössischen Subjekts – sie widmet sich der Autonomie des Menschen und nur insofern auch der der Kunst.

So wird es um die positive Bestimmung der potenziellen Auswirkungen der Performance-Kunst auf ihre TeilnehmerInnen und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Implikationen zu tun sein, um in Anlehnung an Jean-Paul Sartre die Frage zu beantworten, was geschehen würde, wenn alle Menschen Performance-Kunst erleben würden und nicht nur einige wenige³⁹. Da es kaum Aussagen von TeilnehmerInnen, geschweige denn Langzeitstudien zu den Auswirkungen einer Performance auf ihre ZuschauerInnen gibt und sich darüber hinaus bislang nur wenige PhilosophInnen explizit dieser Kunstform zuwenden⁴⁰, soll hier eine Ästhetik versucht werden, die der Performance-Kunst nicht nur aus kunstphilosophischer, sondern auch aus ethischer und politischer Perspektive gerecht zu werden vermag. Es werden also belastbare Kriterien für einen Begriff

38 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Ästhetik [VÄ], Band I-III. Werke in 20 Bänden (Band 13-15). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe nach der verbesserten zweiten Auflage Heinrich Gustav Hothos von 1842. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, 1/24f.

39 Vgl. Sartre, Jean-Paul (1981): Was ist Literatur? Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur Bd. 3. Herausgegeben, neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König. Hamburg, 27.

40 Zwar existiert eine Vielzahl profunder Arbeiten, die sich Tanz- und Theaterperformances zuwenden und auch substanzielle Auseinandersetzungen mit einzelnen Elementen und Phänomenen der Performance-Kunst aus dezidiert kunstwissenschaftlichen Blickwinkeln, aber bislang gibt es nur wenige systematische Versuche, der Performance-Kunst philosophisch gerecht zu werden. Die PhilosophInnen, die sich eigens der Performance-Kunst widmen, tun dies, wie beispielsweise Dieter Mersch, nicht mit einem expliziten Fokus auf ihren politischen und gesellschaftstransformativen Anspruch. Siehe hierzu: Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.

der Performance-Kunst gesucht, die die Frage zu klären ermöglicht, wie eine Performance beschaffen sein muss, um wirkmächtig und folglich gelungen zu sein, und mithin ob und wie Performances mehr sein können als Phänomene der Kulturindustrie, ob sie reines Spektakel⁴¹ sind oder unter welchen Bedingungen ihnen ein emanzipatorisches Moment innewohnt. Diese Kriterien sollen die Abgrenzung zwischen Performance-Kunst und Unterhaltung erleichtern, aber auch zwischen Performance-Kunst und anderen Formen des politischen Protests oder, mit Blick auf das *Busenattentat* auf Adorno, womöglich des Terrors.

Im Folgenden soll also das Bild einer Kunstform gezeichnet werden, die vermutlich und mit Hark und Villa gesprochen, „Komplexitätsreduktion nicht für eine angemessene Strategie hält“, die sich nicht damit zufrieden geben will, „Gefühle gegen Statistiken, Zahlen gegen Affekte auszuspielen“ und sich gerade deshalb „den Dingen von Belang, den Dingen, die uns angehen, mit Leidenschaft, Empathie und dem Willen zur Differenzierung“ zuwendet⁴².

41 Kursorisch gesprochen bezeichnet Debord mit »Spektakel« einen sozioökonomischen Zustand, der das gesellschaftliche Verhältnis zwischen den Menschen prägt, die vom Spektakel nur als Getrenntes vereinigt werden (vgl. Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 14 u. 25f.). Die Gesellschaft des Spektakels bezeichnet letztlich die Entfremdung im Spätkapitalismus, die durch die verschiedenen Phänomene der Kulturindustrie und des Warenfetischismus – also auch durch die Kunst – getragen wird (vgl. Debord, 1996: 31f. u. 161ff.). „In allen seinen besonderen Formen – Informationen oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreuung – ist das Spektakel das gegenwärtige ‚Modell‘ des gesellschaftlich herrschenden Lebens. [...] Form und Inhalt des Spektakels sind identisch die vollständige Rechtfertigung der Bedingungen und der Ziele des bestehenden Systems“ (Debord, 1996: 15). „Das Spektakel ist das ‚Kapital‘ in einem solchen Grad der Akkumulation, daß es zum Bild wird“ (Debord, 1996: 27). Die Realität wird durch eine Scheinwelt ersetzt, reales Erleben durch sein Surrogat (vgl. Debord, 1996: 13). „Die durch das Spektakel prinzipiell geforderte Haltung ist diese passive Hinnahme, die es schon durch seine Art, unwiderlegbar zu erscheinen, durch sein Monopol des Scheins faktisch erwirkt hat“ (Debord, 1996: 17). Für die KonsumentInnen heißt das, dass „[n]eben der entfremdeten Produktion der entfremdete Konsum zu einer zusätzlichen Pflicht für die Massen [wird]“ (Debord, 1996: 35) und sich die Menschen immer weiter von ihrem realen Leben, von ihren Emotionen und Bedürfnissen entfremden (vgl. Debord, 1996: 20 u. 26). „Das Spektakel ist die technische Verwirklichung der Verbannung der menschlichen Kräfte in ein Jenseits; die vollendete Entzweiung im Inneren des Menschen“ (Debord, 1996: 20) mit dem Ziel der Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung des herrschenden kapitalistischen Systems (vgl. Debord, 1996: 21ff.), „in der die Ware sich selbst in einer von ihr geschaffenen Welt anschaut“ (Debord, 1996: 41).

42 Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (2017): *Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*. Bielefeld, 28.

1 **Rebellische Körper**

Eine Geschichte der Performance-Kunst

„Art can only be done in destructive societies that have to be rebuilt.“¹

Der menschliche Körper ist ein altbekanntes Sujet der bildenden Künste und ein prädestiniertes Instrument der Veranschaulichung sozialer, kultureller, politischer und ideologischer Maximen. An ihm wurden stets die soziokulturellen Normen sowie die hegemonialen Verwerfungsmechanismen verdeutlicht. Ob der menschliche Körper nun in der Antike den Göttern irdische Gestalt verlieh, ob er im Mittelalter zur Übermittlung der christlichen Glaubensinhalte diente oder in der Neuzeit zur Idealisierung des Männlichen und der Darstellung der Schönheit des Weiblichen, der menschliche Körper war stets privilegiertes Motiv der Künste. Dem realen, bewegten menschlichen Körper wurde jedoch im Bereich der Bildenden Kunst erst im Zuge der Historischen Avantgarde Bedeutung beigemessen². Hier konnte der menschliche Körper als ästhetisches Material deshalb relevant werden, weil die Aktionskunst, beginnend mit ihren Anfängen in der Avantgarde, Ausdruck einer Ästhetik ist, in der dem künstlerischen Subjekt Autonomie zugestanden wird. Mit dem Körper wurden fortan die Diskurse über den Körper – auch in ihren ethischen und politischen Dimensionen – verhandelt³.

Aus diesem Grund soll hier der Terminus »Performance-Kunst«, in Anlehnung an RoseLee Goldberg, so weit gefasst werden, dass die avantgardistischen Kunstkationen der klassischen Moderne, aber auch die Aktionskunst der 1950er-Jahre unter diesen Begriff subsumiert werden können, obwohl er gemeinhin nur auf jene

-
- 1 Abramović, zit. nach Kaplan, Janet A. (1999): Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović. In: *Art Journal* 58(2), 13.
 - 2 Vgl. Bonnet, Anne-Marie (2002): „Body Turn“ von Bildern und Körpern [unveröffentlichtes Manuskript], 1f. Mit der Performance-Kunst kam es zu einer kategorialen Verschiebung im Umgang mit dem Körper als Thema und Medium in der Kunst, sodass sich Körperdarstellungen nicht mehr durch ihre enge Verwobenheit mit ikonografischen Herleitungen, mit vorgängigen Texten wie der Bibel oder Texten der griechischen Mythologie oder durch ihre Funktion bei der Erforschung medizinischer oder anatomischer Fragen auszeichneten (vgl. Flach, 2003: 12).
 - 3 Vgl. Flach, 2003: 12 u.16.

Künste angewendet wird, die sich im Zuge der performativen Wende entwickelten, also seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts⁴.

Unter »Performance-Kunst« werden im Rekurs auf Sybille Krämer im Folgenden jene an die Aufführung singulärer Ereignisse geknüpften Künste des Handelns verstanden⁵, die die Körper der KünstlerInnen oder die anderer, wie die der RezipientInnen, zum Medium der Kunst machen. So werden unter dem Begriff »Performance-Kunst«, der eine große Spannweite von Ereignissen und Kontexten umfasst, diverse künstlerische Praktiken gebündelt, die auf den Prozess des Kunstschaffens mehr Wert legen als auf das resultierende Objekt⁶. Dabei ist die Performance-Kunst Teil der bildenden Kunst⁷, nicht nur weil sie von bildenden KünstlernInnen als Grenzüberschreitung der traditionellen Kunstgattungen betrieben wurde, sondern weil ihre TeilnehmerInnen, die KünstlerInnen und das Publikum, in einem realen Raum-Zeit-Kontext ausschließlich sie selbst sind und so eben nicht dem theatralen Als-ob folgen⁸ – nichts ist gespielt, alles ist echt⁹.

So lässt sich auch die Aussage Susan Sontags über die Zentralität der intendierten Unbestimmtheit des Happenings generell auf Performance-Kunst übertragen. Es wird nichts hergestellt und es kann auch nichts verkauft werden. Am Happening kann nur teilgenommen werden, es wird an Ort und Stelle verbraucht, seine

4 Erstmals 1979 beschreibt RoseLee Goldberg die Geschichte der Performance-Kunst ausgehend von ihren Anfängen im Futurismus. In der zweiten Ausgabe ihres Werkes *Performance Art, from Futurism to the Present* zeichnet sie die Entwicklungslinien der Performance-Kunst bis in die 1980er-Jahre nach und ergänzt dies in der vierten Ausgabe, die 2014 auch in deutscher Übersetzung erschien, um die Entwicklung jener Kunstform bis in das beginnende 21. Jahrhundert.

5 Vgl. Krämer, 2005: 16f.

6 Vgl. Dennis, Kelly (1998): Performance Art. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 3. Oxford, 467 u. Fiebach, Joachim (2002): Performance. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Band 4). Stuttgart/Weimar, 741f. Die Performance-Kunst wird auch als »body art«, »post-object art«, »live art« und »event art« bezeichnet.

7 Obwohl eine distinkte Abgrenzung zwischen Theater, Tanz und Bildender Kunst anhand der Literatur zur Performance-Kunst nicht möglich ist, soll im Folgenden die Performance-Kunst als Teil der Bildenden Kunst betrachtet werden.

8 Zur Unterscheidung zwischen Performance und anderen musikalischen oder theatralen Aufführungsverfahren äußert sich Ketí Chukhrov wie folgt: „Performances entstehen und entfalten sich quasi ‚ex nihilo‘ [...]. Der Sinn einer Performance artikuliert sich also im Gegensatz zu einer Aufführungshandlung in einer zeitlichen Dimension, die sich von der an Rhythmus orientierten Zeitspanne einer Theater- oder Musikaufführung wesentlich abhebt“ (Chukhrov, Ketí (2012): *Anthropologie des Aufführens*. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 39f.).

9 Vgl. Jappe, Elisabeth (1993): *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York, 9f. u. Fiebach, 2002: 741f.

Zeit ist die Gegenwart. Happenings, und diesen Aspekt unterstreicht Sontag, sind nicht Theater, selbst wenn das Theater als reines Schauspiel verstanden wird, da sie keiner festgelegten „Partitur“ folgen. Im Happening gibt es weder SchauspielerInnen noch Bühne. Die Distanz zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen wird aufgehoben und die ZuschauerInnen werden körperlich einbezogen¹⁰.

Gerade in der physischen Präsenz der KünstlerInnen und in der Aktivierung des Publikums liegt also das innovative Moment der Performance-Kunst. Die Betrachtenden sind nicht mehr KonsumentInnen, sondern aktiver Bestandteil des »Ereignisses«¹¹. Die KünstlerInnen initiieren zwar die Performance, letztlich liegen die Entwicklung und der Ausgang des Ereignisses jedoch in den Händen aller Beteiligten. Performances sind demnach aufgrund der ihnen immanenten Singularität weder wiederholbar noch ausstellbar. Hier steht kein rezipierendes Subjekt einem Kunstobjekt gegenüber, hier treffen Subjekte aufeinander, die die Grenzen zwischen ihrem Selbst und dem der anderen im freien Raum der Kunst erst ausloten müssen.

Die Performance-Kunst ist ein nahezu unbegrenzt erweiterbares Medium, das sich, so Goldberg, durch seine permanenten Tabubrüche, durch seine endlose Variabilität auszeichnet und im Kern anarchisch ist. Von KünstlerInnen ausgeübt, die die Begrenzungen etablierter Kunstgattungen sprengen wollten, sollte die Performance-Kunst von Beginn ihres Erscheinens an das Publikum direkt ansprechen¹². Ihr ephemerer Charakter und die ihr immanente Prozessualität sowie das Fehlen von Kunstobjekten erschwert trotz der Dokumentation der Performances durch Fotografie oder Film, trotz ihrer Verschränkung mit der Medienkunst¹³,

10 Vgl. Sontag, Susan (2006): Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main, 312ff.

11 Der Begriff »Ereignis«, der ein zentraler Terminus in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Performance-Kunst ist, geht ursprünglich auf Martin Heidegger zurück (siehe hierzu Wallenstein, Sven-Olov (2012): Ereignis-Denken. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 23ff.). Dem Potenzial und der Problematik, die diesem Rekurs auf Heideggers Terminologie für eine Betrachtung der Performance-Kunst innewohnen, soll im Kapitel 2.3 nachgegangen werden.

12 Vgl. Goldberg, RoseLee (1988): Performance Art. From Futurism to the Present. London, 9.

13 Siehe zur Verschränkung von Körperkunst und Medienkunst die Arbeit Sabine Flachs *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. Flach schreibt hier: „[D]ie Kunst der Postmoderne [wird] als eine ‚transmediale‘ ästhetische Praxis verstanden, für die als Methode das ‚Cross-Over‘ zwischen den Künsten ausgemacht werden kann, um gleichzeitig dennoch die Strategien des Modernismus unter veränderten Vorzeichen fortzuführen. Damit ist es dieser Kunst möglich, Differenzen aufzuspüren, Zwischenräume zu markieren und sich dort zu situieren. Mit dieser Tendenz, der die Präsentation veränderter Raumvorstellungen der gegenwärtigen Kultur inhärent ist, vermag diese Kunst es umso mehr, kontextuelle Bezüge aufzubauen. [...] [Sie zeigt], daß die Einführung technischer Mittel in ein ästhe-

ihre Ausstellbarkeit und kapitalistische Verwertbarkeit. Sie entzieht sich durch die sinnesübergreifenden Effekte und den Einsatz diverser künstlerischer und außer-künstlerischer Materialien der Kategorisierung, sodass der Performance-Kunst ein nahezu mythischer Charakter anhaftet. Durch das Fehlen etablierter Gattungsgrenzen wurde die Performance zum Experimentierfeld einiger der originellsten und radikalsten künstlerischen Ausdrucksweisen. Sie wurde in Japan, Europa und den USA und nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion in großen Teilen der Welt zur öffentlichen, provokativen Antwort auf globale Missstände und als Mittel zur Veränderung der politischen, sozialen und künstlerischen Bedingungen genutzt. Performances reflektieren dabei in besonders eindringlicher Weise den Zeitgeist und den kulturellen Kontext, aus dem heraus sie entstehen¹⁴.

Die Geschichte der Performance-Kunst ist von ihrem Beginn an eine Geschichte politisch motivierter Kunst. Bereits die Wegbereiter der Performance, die FuturistInnen und DadaistInnen, strebten die Überwindung der Trennung zwischen Kunst und Leben an und verstanden ihre Kunst als Instrument der Emanzipation¹⁵. Ziel war es, die herrschenden politischen Verhältnisse zu bekämpfen und eine neue Gesellschaftsordnung zu etablieren. Sie sagten nicht nur der traditionellen Ästhetik, sondern auch den herrschenden Weltanschauungen den Kampf an. Im Zuge der historischen Entwicklung veränderte sich jedoch der Zeitgeist und mit ihm die politischen Forderungen der Avantgarden und Performance-KünstlerInnen, sodass die beiden Weltkriege ebenso wie beispielsweise die schrittweise globale Durchsetzung des Neoliberalismus Zäsuren innerhalb der politischen Motivation darstellen und sich eine Verschiebung der politischen und sozialen Kritik von den Avantgarden der klassischen Moderne bis hin zur zeitgenössischen Performance-Kunst abzeichnet. Dennoch hat die Performance-Kunst an politischer Sprengkraft nichts eingebüßt. Laut Kristine Stiles stellt sie nach wie vor eine Herausforderung an die gesellschaftlichen Konventionen und Moralvorstellungen dar, während

tisches Material nicht aus bloßer Euphorie an der Technik vollzogen wurde, sondern daß die thematische Konzentration der Kunst auf den Körper, den Raum und die Interdependenz von Ephemerisierung und Konkretisierung als künstlerische Praxis, die Technik überhaupt erst in eine ästhetische Struktur aufnimmt. Phänomene der Kunst werden also nicht durch technische Prozesse ersetzt, sondern die Mediatisierungstendenzen werden zu künstlerischen Prozessen herangezogen und haben somit als ‚Kunst‘ Auswirkungen auf ästhetische Systeme“ (Flach, 2003: 16 u. 17f.).

14 Vgl. Carlos, Laurie (2004): introduction. Performance art was the one place where there were so few definitions. In: Goldberg, RoseLee: Performance. live art since the 60s. New York, 9ff. u. Stiles, Kristine (2000): Afterword: Quicksilver and Revelations. Performance Art at the End of the Twentieth Century. In: Montano, Linda M. (ed.): Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death/compiled. London/Los Angeles, 477ff.

15 Vgl. Bürger, 2007: 72f.

sie die höchsten ethischen Prinzipien aufrechterhält und die angespannten leiblichen, dinglichen und gesellschaftlichen Bedingungen im weltweit sich radikal verändernden elektronischen und nuklearen Zeitalter spürbar macht¹⁶.

Trotz der soziopolitischen und damit auch notwendigen künstlerischen Veränderungen, die sich von den avantgardistischen Anfängen, in denen der Körper noch nicht primäres Medium der Kunst war, bis zu neoavantgardistischen und postmodernen Formen entwickelten, die den realen menschlichen Körper zum elementaren, ja oftmals zum einzigen Medium der Kunst erhoben, blieb die politische Stoßrichtung im Wesentlichen unverändert: Performance-Kunst stellt das, was unter Kunst und Kultur verstanden werden kann, radikal infrage und bricht bewusst mit den bisher bekannten Vorstellungen von Kunst und Ästhetik¹⁷. Ihr politischer Anspruch, der mit dem Einsatz des realen menschlichen Körpers und mit der Aktivierung des Publikums in besonderem Maße thematisiert und transportiert wird, zielt darauf ab, traditionelle Denkmodelle und Seinsweisen zu überwinden, und reagiert direkt auf Veränderungen im Menschen- und Körperbild. Als Kunst der Grenzüberschreitung¹⁸ nutzt sie den rebellischen Körper für das Projekt der Emanzipation in performativer Weise.

So verwundert es auch nicht, dass die Performance-Kunst im Zuge der „zweiten Welle der Frauenbewegung“¹⁹ zum prädestinierten Medium von Künstlerinnen im Kampf um generelle Gleichberechtigung wurde, die sich im Medium der Performance-Kunst die Macht über ihren Körper eroberten und die traditionelle Rolle der Frau als Muse in der Kunstgeschichte zugunsten eines selbstbestimmten Umgangs mit dem eigenen weiblichen Körper infrage stellten. Sie nutzten die

16 Vgl. Stiles, Kristine (1996): Performance Art. In: Stiles, Kristine/Selz, Peter (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley/Los Angeles/London, 694.

17 Vgl. Bonnet, 2002: 1f.

18 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 355.

19 In den Gender Studies wird grob zwischen drei Wellen der feministischen Theoriebildung unterschieden: Die erste Phase wird durch den Gleichheitsfeminismus, die zweite Phase durch den Differenzfeminismus und die dritte Phase durch den postmodernen Feminismus markiert. Analog hierzu wird die Frauenbewegung in drei Wellen gegliedert: Die erste, dem Gleichheitsfeminismus analoge, ist die Frauenbewegung, deren Wurzeln in den Thesen von Mary Wollstonecraft verortet werden und die in der Suffragetten-Bewegung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert mündete. Die zweite Welle, die theoretisch zurückgeht auf Simone de Beauvoires *Das andere Geschlecht* und analog zum Differenzfeminismus betrachtet werden kann, formierte sich im Zuge der Bürgerrechtsbewegungen der 1960er-Jahre. Die dritte Welle der Frauenbewegung ab den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts, die analog zum postmodernen Feminismus betrachtet werden kann, geht auf die Kritik afroamerikanischer (z.B. Patricia Hill Collins) und lesbischer (z.B. Judith Butler) Theoretikerinnen zurück (vgl. Schomers, Bärbel (2018): *Coming-out. Queere Identität zwischen Diskriminierung und Emanzipation*. Opladen, 105ff. u. Scott, John (ed./2014): *Oxford Dictionary of Sociology. Feminism (feminist theory)*. Oxford, 245f.).

Performance-Kunst als exemplarische Sphäre für die weibliche Rebellion gegen patriarchale Geschlechterrollenbilder und als Instrument der Emanzipation, um im Widerstand gegen die herrschenden Diskurse Freiheitsforderungen zu artikulieren und die Neubestimmung des Subjekts zugunsten seiner geschlechtsunabhängigen Autonomie zu forcieren. Da die Performance-Kunst in hohem Maße zeit- und kulturabhängig ist und auf jeweils aktuelle politische, soziale und kulturelle Entwicklungen reagiert, nutzen die Performance-KünstlerInnen immer jene Mittel, die in ihrer Zeit die meiste Sprengkraft zu haben scheinen.

Im Folgenden wird eine kunsthistorische Skizze der Entwicklung der Performance-Kunst versucht, die ausgehend von den Freiheitsforderungen der FuturistInnen und DadaistInnen²⁰ über die Erweiterung des Kunstbegriffes, beispielsweise bei Joseph Beuys, hin zu zeitgenössischen Performances und schließlich zur feministischen Performance-Kunst führt. Da sich die Performance-Kunst zum einen aufgrund ihres Facettenreichtums der Einordnung in die gängigen Kategorien der Bildenden Kunst entzieht und eine strikte Definition deshalb unmöglich macht, und es zum anderen in der vorliegenden Arbeit im Kern um die Auswirkungen der Teilnahme an einer Performance zu tun sein wird, wird der Fokus auf jenen Performances liegen, die live vor Publikum stattfinden, und in die die BetrachterInnen involviert sind. Videoperformances oder solche, die unter Ausschluss des Publikums stattgefunden haben und die lediglich filmisch oder fotografisch festgehalten wurden, werden nicht besprochen.

Anhand der Auseinandersetzung mit exemplarischen Arbeiten sollen der künstlerische Umgang mit dem jeweiligen Zeitgeist und die damit einhergehenden politischen und ethischen Forderungen der KünstlerInnen verdeutlicht werden, um der Frage nachzuspüren, auf welche Missstände Performance-Kunst reagiert und welche Aufforderungen an die RezipientInnen damit verknüpft sind. Die nachfolgende kursorische Skizze soll einerseits die Basis für die Bestimmung der wesensmäßigen Eigenschaften dieser Kunstform bilden, andererseits soll sie als Fundament zur philosophischen Ergründung der Tragweite des in der Performance-Kunst vollzogenen Paradigmenwechsels im Kunstschaffen und der Rezeption dienen.

20 In Bezug auf die Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts müssen auch Kabarett, Theater und Lebenskunst unter den Terminus »Performance-Kunst« subsumiert werden (vgl. Dennis, 1998: 467 u. Fiebach, 2002: 741f.).

1.1 Kunst ist Politik: Avantgardistische Überschreitung ästhetischer und gesellschaftlicher Konventionen

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts suchten KünstlerInnen die ästhetischen und gesellschaftlichen Konventionen zu überschreiten sowie den Kunstbegriff zu erweitern und ebneten so dem, was gemeinhin unter dem Terminus »Performance-Kunst« subsumiert wird, den Weg. In ihren Serate nutzten erstmals die FuturistInnen ihre realen Körper als Medium ihrer Kunst und motivierten mittels Provokation und Streit das Publikum zur aktiven Partizipation. Sie versuchten, die Trennung von Bühne und Zuschauerraum zu überwinden und die Kunst zu einem integralen Bestandteil des Lebens zu machen. Nach dem Ersten Weltkrieg griffen auch die DadaistInnen auf den Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel zurück und bezogen das Publikum als unerlässlichen und verantwortlichen Bestandteil in ihren Schaffensprozess mit ein. Dabei verstanden sie Kunst als politische Handlung und soziale Praxis. Obwohl der Zweite Weltkrieg eine signifikante Zäsur darstellt, wurde auch nach 1945 an die Grenzsprengung im Kunstschaffen, in der Kunstrezeption und in den Ausstellungspraktiken der historischen Avantgarden angeknüpft.

Im Folgenden sollen die Charakteristika, die zentralen Ziele, Aspekte und Verdienste der Wegbereiter der Performance-Kunst vor und nach dem Ersten Weltkrieg sowie direkt nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet werden, da sowohl in den futuristischen und dadaistischen Aktionen als auch in der Aktionsmalerei der 1940er- und 1950er-Jahre Paradigmenwechsel vollzogen wurden, die die Performance-Kunst seit den 1960er-Jahren erst möglich machten.

Die wohl bedeutendsten Verdienste der historischen Avantgarde-KünstlerInnen waren der radikale Bruch mit der „Autonomie der Kunst“, also mit „l'art pour l'art“, infolge ihrer Erweiterung des Kunstbegriffs, infolge ihres Bestrebens, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben. In ihren Manifesten, die Wegweiser heraus aus der traditionellen Kunst und Werkästhetik waren, propagierten sie ihren politästhetischen Anspruch²¹. Sie verstanden sich als Vorhut, die Neuland betraten, sowohl in politischen als auch in ästhetischen Belangen; sie wollten praktisch werden, sie wollten eingreifen und am gesellschaftlichen Leben gestaltend teilhaben. Von der Kunst aus wollten sie eine neue Lebenspraxis organisieren, wobei ihre ästhetischen Strategien und politischen und gesellschaftlichen Ziele stark divergierten²².

21 Vgl. Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (1995): Einleitung. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, XVIff.

22 Vgl. Damus, Martin (2000): Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. Reinbek bei Hamburg, 20f. u. Bürger, 2007: 67.

Der Umschlag der modernen Ästhetik in die politästhetische Praxis der Avantgarden vollzog sich mit der Veröffentlichung des futuristischen Gründungsmanifests im Jahre 1909²³. In diesem Manifest kündigte Filippo Tommaso Marinetti den Aufbruch in eine neue, radikale künstlerische Ära und die totale Abkehr von der traditionellen Kultur an. Der italienische Futurismus zeichnete sich fortan durch den Hass auf die überkommene Ästhetik und Ethik und den bürgerlichen Akademismus aus. Die politische Haltung der FuturistInnen war gekennzeichnet durch eine extreme Verherrlichung des Krieges und des Kampfes, des Nationalismus' und des Militarismus', der Dynamik und des industriell-technischen Fortschritts sowie durch ein heroisches Männlichkeitsideal und eine ausgeprägte Misogynie²⁴. So war bereits im Gründungsmanifest zu lesen: „Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält [...] Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus [...] und die Verachtung des Weibes“²⁵.

Überdies kam es zu einem Schulterschluss zwischen den italienischen FuturistInnen und Faschisten²⁶, und Marinetti selbst engagierte sich, beispielsweise als Kulturminister, parteipolitisch unter Mussolini. Der Futurismus bildete damit die einzige Avantgarde-Strömung, die sich explizit in einer reaktionären rechten Szene positionierte und somit Teil des bürgerlichen Diskurses war²⁷.

Inhaltlich thematisierten die FuturistInnen in ihrer Kunst die Alltagswirklichkeit der Moderne, die Technisierung, die Dynamisierung, den Kampf und den Lärm und stellten so in ihren Serate einen futuristischen Mikrokosmos des modernen Lebens dar. Auch die Mechanisierung des menschlichen Körpers wurde zum Thema ihrer Kunst²⁸. Ihr Ziel war, die italienische Gesellschaft mithilfe der Kunst

23 Vgl. Ehrlicher, Hanno (2001): Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden. Berlin, 87.

24 Vgl. Bonnet, 2004: 23, Ehrlicher, 2001: 68ff. u. 131ff. u. De Ponte, Susanne (1999): Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von „Verlaufsformen“ der Kunst. Baden-Baden, 96ff. u. 137.

25 Marinetti, Filippo Tommaso (1909): Gründung und Manifest des Futurismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 5f.

26 Dem politischen Programm des italienischen Futurismus nach ist „alles [...] erlaubt, nur nicht Feigling, Pazifist und Antiitaliener zu sein“ (Marinetti, Filippo Tommaso/Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi (1913): Politisches Programm des Futurismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 65).

27 Vgl. Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H. D. (2004): Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism. London, 96.

28 Zur Mechanisierung des menschlichen Körpers siehe beispielsweise die Performance *Macchina tipografica*. Hier verkörperten zwölf Darsteller je einen spezifischen Teil einer rotierenden Druckerpresse, während die bruitistische Hintergrundmusik ihre Mechanisierung symbolisierte und ihnen den Takt vorgab (vgl. Goldberg, 1988: 20ff.).

in ein futuristisches Universum zu transformieren, wobei sie durch ihre multimedialen Gesamtkunstwerke, durch die Vereinigung unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen und Gattungen zu einer Aktion, das aktive Erleben aller Beteiligten provozierten²⁹. Insbesondere in den theatralen Aufführungen der FuturistInnen spiegelte sich diese Zielsetzung wider, denn:

„Das Varieté [...] lebt von Aktualität. [...] Das Varieté ist das einzige Theater, das sich die Mitarbeit des Publikums zu nutze macht. Dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil [...] und weil das Publikum auf diese Weise mit der Phantasie des Schauspielers zusammenarbeitet, spielt sich die Handlung gleichzeitig auf der Bühne, in den Logen und im Parkett ab.“³⁰

Ihre Aktionen sollten zu einer „dynamische[n] Sprengung der Psyche des Zuschauers“³¹ führen. Programmatisch für ihre Aktionen, in denen sie das „Kunstschöne“ als unzeitgemäß und überholt deklarierten, waren neben der dynamisch-aggressiven Sprache der FuturistInnen auch Tumulte, denn sie setzten die Inhalte ihrer Werke auch formal in ihren Veranstaltungen um.

Von der Bühne aus proklamierten sie ihre politisch-weltanschaulichen Ziele, ohne jedoch eine fiktive Atmosphäre zu kreieren, und schufen so ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel. Später nutzten sie, zur Herstellung räumlicher Einheit von KünstlerInnen und Publikum, vermehrt Galerien, die der Auflösung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum entgegenkamen. Indem sie sich selbst authentisch, im jeweiligen gegenwärtigen Moment und im direkten Kontakt mit dem Publikum präsentierten, hoben sie die Grenzen zwischen KünstlerInnen und Publikum auf. Sie schufen eine neue Stätte des grenzüberschreitenden, gleichberechtigten Zusammenwirkens verschiedener künstlerischer und außerkünstlerischer Tätigkeiten und können als Urzelle der Performance-Kunst bezeichnet werden³².

Ihre Serate, letztlich Propagandaveranstaltungen, waren laut, chaotisch, aggressiv und brutal. Das Publikum war Antagonist und Adressat der futuristischen

29 Vgl. Günzel, Ann-Katrin (2006): Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922. Frankfurt am Main, 227f. u. Gronen, Klaus (2007): Bedeutung und Eignung des Begriffes Avantgarde für die zeitgenössische Kunst am Beispiel Jonathan Meese und John Bock. Berlin, 38ff.

30 Marinetti, Filippo Tommaso (1913): Das Varieté. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 61f.

31 Šeršenevič, Vadim (1914): Deklaration über das futuristische Theater. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 77.

32 Vgl. Wall, 2006: 96f.

KünstlerInnen und wurde durch Anschuldigungen, Beleidigungen und Beschimpfungen provoziert, wobei die daraus resultierenden Tumulte von den FuturistInnen intendiert waren, denn die heftigen Publikumsreaktionen, die gekennzeichnet waren durch Lärm, impulsive Protestrufe, Beschimpfungen der KünstlerInnen, das Schleudern von Wurfgeschossen sowie Zusammenstöße mit anderen künstlerischen Gruppen oder der Polizei, wurden als aktive Umsetzung der futuristischen Weltanschauung und deren Grundbegriffen aufgefasst – Auseinandersetzung, Kampf und Dynamik³³. Die von den FuturistInnen bewusst konstruierten Konfliktsituationen wurden verlaufsbestimmend und das Kunstwerk zum gemeinsamen Erlebnis. Ihre Aktionen, die maßgeblich das gesamte Erscheinungsbild dieser Bewegung prägten und als entscheidender Teil der futuristisch-künstlerischen Kommunikation fungierten, erhielten so zwangsläufig, eben durch das Bewusstmachen von Alltagserfahrung, wirklichkeitskonstituierenden Charakter³⁴.

Dem anfänglichen Schock und der Empörung wich jedoch bald die freudige Erwartung auf die nächste skandalöse Aktion, sodass das Publikum in kürzester Zeit die futuristischen Serate nicht nur akzeptierte, sondern sich auch auf diese einstimme und vorbereitete, beispielsweise durch die Mitnahme von Wurfgeschossen³⁵. Die futuristischen Aktionen wurden zu Ritualen, in denen Gewalt im Namen eines künstlerischen Ideals ausgeübt und legitimiert wurde. So scheinen die futuristischen Serate letztlich vom Publikum zur eigenen Triebabfuhr genutzt worden zu sein, und das bürgerliche Publikum schien die futuristischen Aktionen als rechtsfreien Raum, in dem die gesellschaftlichen Konventionen für die Zeit des Spektakels außer Kraft gesetzt waren, schnell schätzen gelernt zu haben.

Mit dem Ersten Weltkrieg endete schließlich die Blütezeit des Futurismus, und es entstand, als Protestreaktion auf die Schrecken des Krieges, der Dadaismus in Zürich. Die Eröffnung des Züricher Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 gilt als Geburtsstunde der ultimativen, absolut modernen Avantgarde. Ganz im Gegensatz zur politischen Stoßrichtung der FuturistInnen waren die DadaistInnen Antinationalisten, Antimilitaristen und Antiimperialisten und setzten sich für eine proto-globalisierte Identität ein, so dass sie schnell auch in den Zentren New York, Köln,

33 Vgl. Damus, 2000: 98.

34 Vgl. Günzel, 2006: 211ff.

35 Als Beispiel einer solchen Publikumsreaktion kann die Serata am 16. Januar 1914 im Teatro dal Verme in Mailand angeführt werden, bei der es bereits vor Beginn des Auftritts der FuturistInnen im Publikum zu gewalttätigen Zusammenstößen kam, die auch die Polizei nicht zu verhindern vermochte. Die Auftritte der FuturistInnen wurden massiv durch Lärm und Tumulte gestört, unter anderem ahmte das Publikum die onomatopoetischen Laute der futuristischen Dichtung wie Kriegs- und Industriegeräusche nach, sodass die Auftritte nicht wie geplant stattfinden konnten. Der Abend endete in einer regelrechten Schlacht zwischen FuturistInnen, Publikum und Polizei (vgl. De Ponte, 1999: 64f.).

Hannover, Berlin und Paris eine „ästhetische Guerilla“ bildeten³⁶. Doch trotz ihrer linkspolitischen Gesinnung, trotz ihrer kritischen, antibürgerlichen und progressiven Kunstauffassungen und Subjektentwürfen wurden auch bei den DadaistInnen künstlerisch produzierende Frauen nicht als gleichberechtigte Mitglieder betrachtet und waren die Ausnahme³⁷. Als inhaltsästhetische Folie, als Rahmen für die formalästhetische und kunstpolitische Programmatik, dienten den DadaistInnen insbesondere der Anarchismus, aber auch der Kommunismus und der Nihilismus³⁸. Dada war streng genommen keine Kunstrichtung: „Dada [war] ein Geisteszustand. [...] war der freie Gedanke in der Kunst [...] Dada [erkannte] nur den Instinkt an [...] Die Moral und der Geschmack [...] durften keinerlei Rolle mehr spielen“³⁹.

Als stärkste Negation aller kulturellen Wertmaßstäbe setzte Dada dem bürgerlichen Kulturbegriff eine subversive Antikunst entgegen. Denn die DadaistInnen zielten, im Gegensatz zu den FuturistInnen, die die Kunst modernisieren und dynamisieren wollten, auf die Abschaffung der Kunst, da diese unwiederbringlich mit den kulturellen Werten verbunden war, die zum Krieg geführt hatten und demzufolge, wie auch der Künstlerbegriff selbst, obsolet geworden seien. Dada wurde aus einem Moment der moralischen und intellektuellen Krise irgendwo zwischen Kriegsdesaster und moderner Medienkultur geboren, sodass sich die DadaistInnen in ihrer radikalen Gesellschaftskritik bewusst außerhalb des von ihnen verachteten bürgerlichen Diskurses positionierten⁴⁰.

Das Zufallsprinzip wurde zum Wesenselement der Dadaphilosophie und die Intermedialität wurde zum Kennzeichen ihres Kunstbegriffs. Die Essenz des dadaistischen Kunstschaffens war dabei der Streit, die Kontroverse und das Prinzip des Widerspruchs und des Wandels sowie der Zufall, der Unsinn, das Unbewusste und das eigene Erleben, denn gerade der Mensch in seiner exzentrischen Einzigartigkeit stand im Zentrum ihres Interesses⁴¹.

36 Vgl. Bonnet, 2004: 24f. u. Wall, 2006: 98f.

37 Vgl. Wager, Silke (2005): Zwischen Übernahme und Neukonstruktion. Die Haussprüche Hannah Höchs. In: Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld, 190f.

38 Vgl. Van den Berg, Hubert (1999): Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg, 448ff.

39 Breton, André (1920): *Geographie Dada*. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 188.

40 Vgl. Dickerman, Leah (2006): Introduction. In: Dickerman, Leah (ed.): *Dada*. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, 1ff., Wall, 2006: 98f. u. Bonnet, 2004: 24f.

41 Vgl. Carter, Curtis L. (1998): *Dadaism*. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 1. New York/Oxford, 488, Forster, Iris (2005): *Die Fülle des Nichts*. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht. München, 146f. u. Riha, Karl (1987): *Tatü Dada*. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente. Hofheim, 55ff.

„Wir wollen lachen, lachen, und tun, was unsere Instinkte heißen [...] wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln – wir wollen Unwert und Unsinn! [...] Wir wollen alles selbst schaffen – unsere neue Welt [...] Der Dadaist [...] ist: für das eigene Erleben!!!“⁴²

Das Publikum, mit dem sich die DadaistInnen in ihren Aktionen unmittelbar auseinandersetzten, wurde, als konstitutiver Bestandteil des künstlerischen Vorgangs, zur Quelle der Inspiration ihrer anarcho-kreativen Taten. Durch expressive Attacken auf den öffentlichen Konsens beispielsweise von Kunst, Moral, Philosophie und Religion erzeugten sie eine enthemmende Wirkung in ihren Aktionen, die durch die offene Konfrontation des konservativen Publikums mit der dadaistischen Antikunst gekennzeichnet waren und in denen sie die psychische Belastbarkeit des Publikums experimentell und vor Ort testeten. Neben der sich so bietenden Reibungsfläche, die sie zur Ausformung der eigenen Persönlichkeit nutzten, führten sie durch die erzeugten Dissonanzen die Relativität einer vermeintlich verbindlichen Perspektive vor Augen. Die Dadaistische Kunst war neben der Diagnose und Kritik an der modernen Gesellschaft auch ein expliziter Verweis auf die Verantwortlichkeit des Publikums. Durch das Aufzeigen grundsätzlicher Unmöglichkeiten strebten sie einen Bewusstseinswandel an, mit dem sie gesellschaftliche Änderungen forcieren wollten. Im Dadaismus wurde die Kunst zum Ärgernis und zum Geschoss mit „taktiler Qualität“⁴³.

So arbeiteten beispielsweise die Züricher DadaistInnen, die sich durch ihre karnevaleske Kabarett-Kultur auszeichneten, in ihren Aktionen vor allem mit dem Mittel der Unseriosität. Wesentlich für die Soiréen im Cabaret Voltaire waren die aggressive Beziehung zum Publikum, die Provokationen, die chaotische Hemmungslosigkeit und die Infantilität, die als gewaltige moralische Reaktion auf die tief empfundene ethische Verantwortung für die kulturelle Krise und als kollektiver Kampf für die individuellen Rechte gewertet werden können. Hier wurde der groteske Körper als das, was der Disziplin und Kontrolle Widerstand leistet, zelebriert und die Performance dessen, was eigentlich privat ist, der primäre Modus der Subversion gegen kulturelle Formen und soziale Autoritäten. Hier wurde die Verantwortlichkeit im konspirativen Gelächter kultiviert. Letztlich kann das Cabaret Voltaire neben dem Versuch, eine neue soziale Ordnung herzustellen, als therapeutischer Effekt gegen die psychologischen Folgen des Krieges und als subversive Travestie der hegemonialen Prinzipien verstanden werden, denn statt

42 Hausmann, Raoul (1919): Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 172.

43 Vgl. Forster, 2005: 147ff., Wall, 2006: 99f., Günzel, 2004: 227f. u. Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 38.

der herkömmlichen Rationalität und Moralität wurden körperliche Impulse und psychische Begierden zelebriert⁴⁴.

Nicht nur in Zürich übernahmen die DadaistInnen in ihren Soiréen viele Aspekte des Futurismus, wie zum Beispiel die Manifeste, den Lärm, die Provokation als Methode und die Vereinigung literarischer, theatralischer und musikalischer Beiträge möglichst ungewöhnlicher Art mit der Verkündung von Manifesten und ernsthaften Lesungen; auch die DadaistInnen in anderen Städten machten mit provokanten öffentlichen Aktionen auf sich aufmerksam, wobei jedoch jede Gruppe ihre eigenen politischen und ästhetischen Schwerpunkte setzte. So traten beispielsweise die Berliner DadaistInnen, unter anderem mit ihren ironischen Anknüpfungen an literarische Gebrauchsformen wie Flugblätter und Plakate, aus der relativen Intimität des literarischen Kabarett und der Galerie-Kunst heraus, um noch aggressiver ihre weitaus extremere Gesellschaftskritik zu äußern. Auch bei den späteren Dada-Aktionen, vor allem in Paris, verstärkte sich die Tendenz, das Publikum aus seiner passiven Konsumhaltung herauszureißen und offensiv als Kommunikationspartner in die Aktionen mit einzubeziehen. Der Tonfall wurde immer aggressiver und die Veranstaltungen waren weitaus proklamatorischer als noch zu Beginn des Dadaismus in Zürich⁴⁵.

Das Publikum fasste die dadaistischen Angriffe auf den traditionellen Kunstbegriff, aber vor allem auf die gesellschaftlichen Konventionen, als Skandal auf und reagierte mit blinder Wut, sodass es immer wieder zu Tumulten, Ausschreitungen und auch Anzeigen kam. Aber auch hier wurde der anfängliche Schock, der Skandal schon bald vom Publikum erwartet⁴⁶. Das Streitangebot wurde jedoch interessanterweise im Feld der Kunst eher angenommen als in der gesellschaftlichen Sphäre. Im Bereich der Kunst setzte langsam ein Verständnis oder besser gesagt die Bereitschaft ein, sich mit den dadaistischen Positionen auseinanderzusetzen, um sie sich letztlich für den eigenen Wandel dienstbar zu machen und anzueignen, während im gesellschaftlichen Bereich die dadaistischen Provokationen auf strikte Ablehnung und Widerstand stießen und man sie mit gesetzlichen Mitteln im Keim zu ersticken versuchte. Möglicherweise ließ die Gesellschaft dem avantgardistischen Streit und den Provokationen als künstlerisch-ästhetische Praxis deshalb mehr Entfaltungsmöglichkeiten, um Dada von den gesellschaftlichen Kernbereichen wie Religion und Politik fernzuhalten⁴⁷.

44 Vgl. Dickerman, Leah (2006a): Zürich. In: Dickerman, Leah (ed.): Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, 21ff., Dickerman, 2006: 7ff. u. Carter, 1998: 488.

45 Vgl. Carter, 1998: 487, Damus, 2000: 112, Riha, 1987: 55ff. u. Forster, 2005: 146f.

46 Vgl. Bürger, 2007: 108.

47 Vgl. Orlich, Max (2008): Don't be nice – it's the kiss of death. Streitlust und Streitkultur der Avantgarden. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): Streitkulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld, 106f.

Entgegen der Ansicht Peter Bürgers und Martin Damus', die dadaistische Kunst besitze keine weltumwälzende Kraft, sondern sei lediglich Konsumgut⁴⁸, spricht gerade die extrem ablehnende Haltung des bürgerlichen Publikums im gesellschaftlichen Bereich dafür, dass die DadaistInnen mit ihren Aktionen einen zentralen Punkt getroffen hatten, der eben nicht einfach konsumiert werden konnte, der so elementar war, dass es galt, die eigenen Wertmaßstäbe zu verteidigen⁴⁹. Und gerade der Kollektivcharakter futuristischer Serate und dadaistischer Soiréen deutet nach Asholt und Fähnders darauf, dass das Prinzip der Aufhebung einer Trennung von Kunst und Lebenspraxis zumindest hier ansatzweise realisiert wurde⁵⁰. So leisteten die DadaistInnen einen Anstoß zur Reflexion über die traditionellen kulturellen Wertbegriffe, indem sie bisher geltende Grenzen öffentlich überschritten.

Sowohl der Futurismus als auch der Dadaismus erhoben die Kunst zur Agitation, zur Tat, und vereinten so explizit und in radikaler Weise Ästhetik, Ethik und Politik. Indem sie die Kunst als Teil der Lebenspraxis begriffen, verbanden sie sie mit sozialer Kritik und Praxis, sodass auch der Dadaist Marcel Janco 1919 forderte:

„Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren. [...] Wir sind nicht nur Künstler, sondern auch Menschen und fühlen uns verpflichtet, im Leben wieder eine positiv wirkende Kraft zu werden. Eine ethisch hochstehende Kunst gehört nicht nur einem Gehirn, sondern der ganzen Kraft, der ganzen Welt an.“⁵¹

Marinetti zufolge sollte solch eine Kunst nicht „Balsam“, sondern „Alkohol“ sein⁵², und eben diese Trunkenheit charakterisierte den emporkommenden Kreis der Künstlergruppen, die sich der Performance-Kunst zuwandten. Bis zur Mitte der 1920er-Jahre hatten die FuturistInnen die Performance als Medium der Kunst vollständig etabliert, und KünstlerInnen in diversen Metropolen nutzten sie als Methode zur Überschreitung ästhetischer und gesellschaftlicher Konventionen⁵³.

48 Vgl. Bürger, 2007: 108 u. Damus, 2000: 112.

49 Als beispielsweise Johannes Baader 1918 in den vollbesetzten Berliner Dom ging und von der Kanzel verkündete „Jesus Christus ist euch wurst“, wurde er verhaftet und wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses und Häresie verklagt. Und auch 30 Jahre später führte eine leicht abgewandelte Wiederholung des Auftritts durch einige Lettristen in Paris zu Tumulten und einer Anklage (vgl. Orlich, 2008: 105).

50 Vgl. Asholt/Fähnders, 1995: XXV.

51 Janco, Marcel (1919): Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren... In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 162.

52 Vgl. Marinetti, Filippo Tommaso (1919): Jenseits vom Kommunismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 182.

53 Vgl. Goldberg, 1988: 29f.

Die wesentliche Errungenschaft der FuturistInnen bestand letztlich darin, dass sie erstmals der Handlung beziehungsweise der Geste künstlerische Bedeutung beimaßen und so, indem sie das Schema der Kunst von Produktion-Rezeption zu Aktion-Interaktion verschoben, die bisherigen Prinzipien des Kunstbetriebs infrage stellten und das Kunstwerk zur Handlung machten. Die DadaistInnen negierten schließlich gerade durch den ephemeren Charakter ihrer Aktionen die finanzielle Verwertbarkeit der Kunst, indem sie die künstlerische Aktion zum materiellen Kunstgegenstand erhoben. Mit ihren Aktionen griffen sie sowohl die Aura der Kunst als auch ihren Marktwert an und beraubten sie letztlich ihrer „Autonomie“⁵⁴.

Darüber hinaus wären ohne die DadaistInnen, ohne die Tendenz zu Kunstaktionen und die Überschreitung der Kunst in Bereiche der Antikunst und Nichtkunst, Kunstformen wie die Performance kaum richtig zu begreifen. Insbesondere Dada Berlin ist der ultimative Bezugspunkt aller bis heute relevanten Antikunst- und Nichtkunst-Tendenzen, und die durch den Berliner Dadaismus aufgeworfenen Auseinandersetzungen mit der Kunst dauern bis heute an. Vor allem der aggressive Versuch der Berliner DadaistInnen, die künstlerische Isolation zu durchbrechen und sich die Zersetzung der bürgerlichen Kultur für kulturelle Proteste zunutze zu machen, wirkt nicht nur auf heutige Kunst-Avantgarde-Positionen, sondern auch auf politische und gesellschaftliche Bereiche, wie linksengagierte und anarchistische Anknüpfungen zeigen⁵⁵.

Die DadaistInnen, insbesondere Duchamp, der mit seinen Readymades die Ideenkunst erschuf, zeigten zudem, dass Kunst kontextabhängig und der Künstler als Genie obsolet geworden ist. Durch ihre Sprengung des Kunstbegriffs und durch den von ihnen forcierten konzeptuellen und ästhetischen Wandel wurden sie zu Wegbereitern all derer, die in den darauffolgenden Jahren den Kunstbegriff zu erweitern suchten. Sie veränderten in entscheidendem Maße die Konzepte, Methoden und ästhetischen Vorstellungen der Kunst des 20. Jahrhunderts, sodass sowohl die Fluxus-Performances der 1960er- und 1970er-Jahre als auch die Performance-KünstlerInnen des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ohne Dada nicht denkbar wären⁵⁶. Letztlich artikulierten die Avantgarden ihre Freiheitsforderungen eben in jenen Grenzsprengungen, denn „der Kampf der Avantgarden [...] [war] im Kern von Anfang an [...] eine Frage der Freiheit“⁵⁷. Dass in diesem Kampf um die Freiheit nun der Körper zum Medium der Kunst wurde und zwar gerade im zeitlichen Umfeld des Ersten Weltkriegs, lässt sich wohl am plausibelsten dadurch erklären, dass just zu jener Zeit der Körper zur „Masse“ wurde, zum bedrängten, nackten, geschundenen und in einer vorher nie dagewesenen Zahl geopfert

54 Vgl. Meyer, Helge (2008): Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art. Bielefeld, 16ff. u. Günzel, 2006: 208ff.

55 Vgl. Riha, 1987: 68.

56 Vgl. Carter, 1998: 489f. u. Bonnet, 2004: 24.

57 Traeger, Jörg (2004): Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. München, 22.

Körper, der durch die höhergestellte Rationalität verfügbar gemacht wurde. Im Zuge des Ersten Weltkriegs wurde Massenvernichtung, verschränkt mit Kapital- und Nationalimperialismus, zu einer „Wunde“⁵⁸, die zu einem bis heute andauernden Sinnverlust führt, den auch Bocola als fundamentalen Paradigmenwechsel im Seinsverständnis und Weltbild bestimmt und der die avantgardistischen Aktionen als künstlerische Reaktionen auf die Sinn-, Halt- und Orientierungslosigkeit erscheinen lässt, die im Umfeld des Ersten Weltkrieges entstand und die die „Ungewissheit“ zur Grundbedingung des Daseins der Gegenwart machte⁵⁹.

Dass die Vorläufer der Performance-Kunst in direkter zeitlicher Nähe zum Ersten Weltkrieg entstanden, dass hier erstmals der reale, lebendige Körper zum künstlerischen Mittel des politischen Protests und der Artikulation von Freiheitsforderungen wurde, resultiert also, so ist zu vermuten, aus einer Zäsur, die, mit Agamben gesprochen, den „Ausnahmestandard“ zum herrschenden Paradigma des Regierens machte und so dem Individuum zunehmend Autonomie sowie „individuelle Freiheitsrechte“ absprach und in alle Bereiche des Lebens eingriff⁶⁰. Da sich dieser Zustand bis in die Gegenwart steigert, kann er nach wie vor als impulsgebendes Moment für das politische Engagement der Performance-Kunst gelten. In der drastischen Steigerung des biopolitischen Verdinglichungsprozesses

58 Vgl. Nancy, Jean-Luc (2014): *Corpus*. Zürich/Berlin, 43ff., 77ff., 88, 103 u. 124. Laut Nancy kam es im Zuge des Ersten Weltkriegs zur folgenschweren Definition des Körpers als „Masse“. Der Körper wurde ausgeschöpft, ihm wurde sein Sinn genommen, in ihn wurde eingeschnitten, er wurde lebendig exponiert zurückgelassen, er wurde zu einem annullierten Zeichen; hier wurde er zur geopferten Menschenmasse, hier wurde er zum „Kadaver“ (vgl. Nancy, 2014: 43ff., 77ff., 88, 103 u. 124).

59 Vgl. Bocola, Sandro (1987): *Die Erfahrung des Ungewissen in der Kunst der Gegenwart*. Zürich, 34ff. Marcel Duchamps erstes Readymade (1913), die Duchamp'sche „Geste“, gilt Bocola als erste künstlerische Reaktion auf diese Veränderung des Selbst- und Weltbildes. Sie zeigte, dass der Mensch einer fremden Welt gegenüberstehend auf sich selbst zurückgeworfen ist und entlarvte den der Welt immanenten Sinn als Illusion. Indem Duchamp die Kategorie des Absurden als Grundkonzept einführt und hinter der sichtbaren Welt das „Nichts“ aufdeckte und zeigte, dass ausschließlich die menschliche Willkür der Erscheinung Sinn verleiht und folglich dieser letztlich nur in der Ausübung der eigenen Freiheit bestehen kann, läutete er einen fundamentalen Wandel in der Kunstproduktion und -rezeption ein, der auch für das Verständnis der Performance-Kunst elementar erscheint (vgl. Bocola, 1987: 26ff.).

60 Vgl. Agamben, Giorgio (2004): *Ausnahmestandard (Homo sacer II.1)*. Frankfurt am Main, 8ff., 20, 26f., 40 u. 102. Für das Individuum bedeutet der Ausnahmestandard eine permanente Zone der Ungewissheit, denn als politische Herrschaftskategorie verschiebt er die Grenzen immer wieder aufs Neue und situiert das Leben jedes Einzelnen im Rahmen eines Schwellenphänomens. So können auch zunehmende Entrechtungen und Freiheitsbeschneidungen von staatlicher Seite ohne größere Widerstände verankert werden, denn im Ausnahmestandard kann sich niemand sicher sein, dass die Verfügungen, denen man unterworfen ist, ein Weiterleben ermöglichen (vgl. Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main, 177ff.).

führte er überdies zum Zweiten Weltkrieg – in dem die Tötungsmaschinerie der Nationalsozialisten zu einer Materialisierung des Ausnahmezustands, zu einer „stabilen räumlichen Einrichtung [wurde,] in der jenes nackte Leben wohnt, das in wachsendem Maß nicht mehr in die Ordnung eingeschrieben werden kann“⁶¹.

Der Zweite Weltkrieg stellte eine jähe Zäsur der Bestrebungen der Avantgarde dar. Der soziopolitische Kontext der Kunst erfuhr in diesem Zuge einen radikalen Wandel, sodass es in dessen Folge nicht nur zu einer geografischen Verschiebung des impulsgebenden Zentrums moderner Kunst in die USA kam, sondern auch neue Themen inhaltlich relevant wurden. Die Vernichtung und Vertreibung beispielsweise, denen FuturistInnen und DadaistInnen keine Bedeutung beigemessen hatten, war in der Nachkriegszeit allgegenwärtig, aber auch der Kalte Krieg und der Beginn des atomaren Zeitalters führten zu einer drastischen Veränderung der Weltverhältnisse⁶².

„Die Re-Präsentation, oder noch besser, die Rückkehr der unterdrückten Traumata der zwei Weltkriege, des Holocaust und des Abwurfs der Atombombe, ist der Inhalt der Neo-Avantgarde. Die Neo-Avantgarde ist nicht eine rein formale Wiederholung der historischen Avantgarde. Sie ist eine wirkliche Nachkriegskunst, eine Kunst über Erinnerung, Vergessen, Unterdrückung, Traumata und die Wiederkehr des Verdrängten.“⁶³

Obwohl der Zweite Weltkrieg eine radikale Zäsur darstellte, knüpften die KünstlerInnen der Nachkriegsjahre dennoch an die Bestrebungen der Avantgarden an, das traditionelle autonome Kunstwerk aufzulösen. Auch die Idee von Kunst als Kampf und die entsprechende Metaphorik, die aus der Geschichte der modernen Kunst

61 Agamben, 2002: 184f. Agamben zeigt diesen biopolitischen Verdinglichungsprozess unter anderem an den französischen Banlieues auf, als Beispiel für die »Lager«, die seines Erachtens das biopolitische Paradigma des Abendlandes sind (vgl. Agamben, 2002: 187ff.). Das Wesen des Lagers besteht gerade in der Materialisierung des Ausnahmezustands, „in der Schaffung eines Raumes, in dem das nackte Leben und die Norm in einen Schwellenraum der Ununterscheidbarkeit treten“ (Agamben, 2002: 183). Als das „nackte Leben“ bezeichnet er den rein biologischen Körper (zōē), der, um den Einschluss in eine politische Gemeinschaft zu gewährleisten, ausgeschlossen werden muss und zwar im Status der Rechtlosigkeit, wie sich in der Figur des »homo sacer« zeigt (vgl. Agamben, 2002: 186ff.). Nicht nur in den KZs der Nazis, sondern beispielsweise auch in den „zones d'attente“ unserer Flughäfen wie in manchen Peripherien unserer Städte“ (Agamben, 2002: 185), lassen sich diese „Ortungen ohne Ordnungen“ finden, sodass das »Lager« den politischen Raum der Moderne in entscheidendem Maße prägt (vgl. Agamben, 2002: 180ff.).

62 Vgl. Bonnet, 2004: 28ff.

63 Weibel, Peter (2008): Neo-Avantgarde und Politik. Re-Präsentation des Verdrängten. In: Held, Jutta/Frohne, Ursula (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007. Schwerpunkt: Politische Kunst heute. Göttingen, 72.

nicht wegzudenken sind, setzten sich nach dem Zweiten Weltkrieg fort⁶⁴. Die Neo-Avantgarden nahmen – in Japan, Europa und den USA nahezu simultan – nach 1945 die performativen Praktiken der Avantgarden wieder auf. Während jedoch die Performances bei den FuturistInnen und DadaistInnen, im Gegensatz zu den Kunstobjekten, die sie herstellten, eine marginale Rolle gespielt hatten, machten die KünstlerInnen, die sich nach 1945 der Performance widmeten, diese zum primären Medium ihrer Kunst und entwickelten sie zu einer unabhängigen Form der bildenden Kunst weiter⁶⁵. Auch die Art der Provokation wurde zunehmend radikaler, wobei dieser Umstand der streitimmanenten Steigerungslogik sowie der schnellen Aneignung avantgardistischer Kritik geschuldet ist. Die Neo-Avantgarden konnten mit den dadaistischen Provokationstaktiken keinen Streit mehr beginnen und mussten demnach zu radikaleren Mitteln greifen, um sich Gehör zu verschaffen⁶⁶. So antworteten die KünstlerInnen auf die Schrecken des Krieges, die in den Nachkriegsjahren tabuisiert wurden, und auf die Krise der künstlerischen Repräsentation vor allem mit Zerstörung. Zerstörung der Instrumente und Mechanismen der Repräsentation, der Leinwände oder auch des eigenen Körpers⁶⁷.

„Mit der Zerstörung der illusionistischen Einheit des Staffelpbildes erscheint der lebende Körper auf der Szene der Malerei. Dieser erhält nun eine ambivalente aktiv/passiv Funktion, die auch dazu dient, die traditionelle Position des Subjekts gegenüber dem Bild in Frage zu stellen. In diese Infragestellung sind sowohl der Betrachter als auch der Künstler/die Künstlerin miteingeschlossen.“⁶⁸

So wurden mit dem Beginn der Aktionsmalerei in den 1940er-Jahren die Tendenzen verschärft, die Bedeutung des Schaffensakts in den Vordergrund zu stellen, und der reale Körper wurde, anfänglich indirekt und später immer offensiver, zum Medium künstlerischer Praktiken. „Aus Malerei wurde Aktion, aus Aktion Ritual und aus dem Ritual Politik“⁶⁹. Der künstlerische Schaffensakt, auf dem nun das Hauptaugenmerk lag, führte schließlich auch dazu, dass die Körper der KünstlerInnen wie ein Pinsel zum Farbauftrag genutzt oder gar selbst zur Leinwand wurden. So wurde Kunst unmittelbarer existenzieller Ausdruck und ist damit vom Leben der KünstlerInnen nicht mehr zu trennen.

64 Vgl. Traeger, 2004: 22.

65 Vgl. Stiles, 1996: 679.

66 Vgl. Orlich, 2008: 104.

67 Vgl. Weibel, 2008: 67ff.

68 Eiblmayr, Silvia (1989): Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin, 341.

69 Wall, 2006: 102.

In diesem Sinne vollzog Georges Mathieu in Frankreich parallel zu Jackson Pollock den Übergang von der Malerei zur malerischen Aktion und machte die Produktion seiner Bilder zum öffentlichen Spektakel. Mathieu war dabei der Erste, der im Gegensatz zu Pollock im Bestreben, das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung umzukehren, seine Action Paintings als Performance vor einem Publikum auf die Bühne brachte. So wollte er den Malakt zugunsten der Spontaneität, der Hemmungslosigkeit und Direktheit befreien und transformieren. Wie bereits Pollock, der 1947 sein erstes Dripping schuf und so, indem er sich vom statischen ästhetischen Objekt verabschiedete und mit der Trennung von Kunst und Leben brach, einen Paradigmenwechsel in der Malerei einleitete, zerstörte auch Mathieu die herkömmliche Malerei, indem er die Gegenständlichkeit und durchdachte Komposition seiner Werke zugunsten der malerischen Aktion preisgab. Statt der Bildkonstruktion wurde das Prinzip des Zufalls entscheidend. Das Bild selbst war lediglich Relikt der Aktion, denn das Kunstwerk bestand nicht im fertigen Kunstobjekt, sondern im Herstellungsprozess, sodass Schaffensprozess und Kunst eins wurden⁷⁰.

Die japanische Künstlergruppe *Gutai*, die 1954 von Jirō Yoshihara gegründet wurde, ging, möglicherweise aufgrund der unmittelbaren Auswirkungen der Atombombenabwürfe, den Gestus der Vergänglichkeit und die Destruktivität der Aktionen betreffend noch über Pollock und Mathieu hinaus. Für die KünstlerInnen des *Gutai*-Kollektivs war Kunst einerseits ein theatrales Event und Ausdruck individueller Freiheit, andererseits eine politische Antwort auf das Gefühl der Verzweiflung nach Hiroshima. Doch obschon sie das Primat des Handelns in der Kunst stärkten, erschufen auch sie weiterhin ausstellungswürdige Kunstobjekte⁷¹.

Auch der Franzose Yves Klein antwortete mit seinen *Anthropometrien*, die er ab 1960 vor einem öffentlichen Publikum performte und in denen er nackte Frauenkörper als lebende Pinsel zum Farbauftrag nutzte, auf die Schrecken des Atomkriegs. Der Grund für seine Zelebrierung von Körperspuren auf Leinwand, wie beispielsweise im Werk *Hiroshima* von 1961, war seine Verbindung zu Japan sowie das tiefe Misstrauen gegen die Mittel der Kunst und der Kultur⁷². Für Klein war Kunst eine Lebensauffassung, und der künstlerische Schaffensakt sollte nicht im Verborgenen stattfinden. Er brach mit dem herkömmlichen, starren und beschränkten Bild des Atelier-Künstlers, griff nicht mehr selbst zu Pinsel und Farbe, sondern vollendete seine Werke, in Abendgarderobe gekleidet, indem er seine Modelle dirigierte⁷³. Kleins ästhetisches Ziel bestand in der konzeptionellen Überwindung

70 Vgl. Wall, 2006: 102ff. u. Warr, Tracey/Jones, Amelia (2000): *The Artist's Body*. London, 49f.

71 Vgl. Goldberg, RoseLee (2004): *Performance. Live Art since the 60s*. New York, 45, Stiles, 1996: 679f. u. Meyer, 2008: 22f.

72 Vgl. Weibel, 2008: 69ff.

73 Vgl. Goldberg, 1988: 145f.

der Materie oder, wie er es auch nannte, des Fleisches, das durch den weiblichen Körper symbolisiert wurde⁷⁴.

Während Yves Kleins Aktionen eine Deklaration des universellen Geistes waren, wollte Piero Manzoni mit seinen Werken auf den Körper als valides künstlerisches Material aufmerksam machen. Beide wollten den Prozess des Kunstschaffens in den Vordergrund stellen und ihre Kunst davor bewahren, als kulturelle Relikte in Museen und Galerien zu enden. Manzoni legte jedoch, im Gegensatz zu Kleins mystischem Ansatz, seinen Fokus auf die alltägliche Realität des Körpers als Ausdruck der Persönlichkeit und ging schließlich, indem er die Erschöpfung der Malerei durch vollständig weiße Leinwände, seine sogenannten *Achromes*, vorantrieb und die Leinwände letztlich vollständig eliminierte, über die Arbeiten Kleins noch einen Schritt hinaus. So verlieh er, indem er 1961 seine *Living Sculptures* ausstellte, seinem Anspruch von Kunst als Leben Nachdruck. Er signierte die Körper lebender Personen und stellte seinen Modellen Zertifikate aus, die ihnen bescheinigten, echte Kunstwerke zu sein. Als logische Folge seiner *Living Sculptures* erklärte er 1961 mit seinem Werk *Base of the World* die Welt zum Kunstwerk und stellte sie metaphorisch auf ein Podest⁷⁵.

Während die FuturistInnen noch auf die Modernisierung der Gesellschaft hofften und diese durch ihre Kunstaktionen voranzutreiben versuchten, reagierten die DadaistInnen entschieden kritisch auf den gesellschaftlichen Status quo. Die KünstlerInnen nach dem Zweiten Weltkrieg bezogen sich zwar auf die Schrecken des Krieges, artikulierten jedoch keinen klaren politischen Protest. Dennoch verband sie alle die Suche nach Wegen, Kunst wieder zur Lebenspraxis zu machen, die auf die soziopolitisch relevanten Themen ihrer Entstehungszeit reagiert. Sie maßen dem Schaffensprozess ihrer Kunstwerke zunehmend mehr Wert bei, versuchten, die BetrachterInnen zu aktivieren, und nutzten vermehrt den realen Körper als Medium der künstlerischen Artikulation. An der Entwicklung der Wegbereiter der Performance-Kunst zeigt sich dabei vor allem ein Thema, dessen Relevanz auch für die weitere Entwicklung der Performance-Kunst zentral bleiben sollte: die Diskrepanz zwischen Kunst und „Antikunst“, das heißt der Kampf gegen die bürgerliche Kunstauffassung, den es zu bestreiten galt, um einerseits Freiräume für individuellen Schaffensdrang zu kreieren, andererseits aber auch für die Formulierung politischen Protests gegen die gesellschaftlichen, damit aber auch individuellen Auswirkungen jener Politik, die zu zwei Weltkriegen geführt hatte.

74 Vgl. Eiblmayr, 1989: 340.

75 Vgl. Jay, Martin (2003): Soma-Ästhetik und Demokratie. Die politische Dimension der Körperkunst. In: Franke, Ursula/Frucht, Josef (Hrsg.): Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hamburg, 49, Goldberg, 2004: 100 u. Goldberg, 1988: 147ff.

1.2 Kunst ist Provokation: Performance-Kunst als Sprengung bürgerlicher Normen

Nachdem die Aktionsmalerei bereits die Grenzen zum Leben überschritten und den entscheidenden Schritt aus der abstrakten Kunst heraus getan hatte, obwohl auch sie weiterhin ohne einen formalen oder inhaltlichen Bezug zur gegenständlichen Wirklichkeit auskam, entwickelten sich in den späten 1950er-Jahren Dada-ähnliche Ausdrucksweisen, die in den frühen 1960er-Jahren KünstlerInnen wie Klein, Manzoni und Joseph Beuys dazu motivierten, auf die Straße zu gehen und dort radikale fluxusartige Veranstaltungen durchzuführen. Ihre Kunst wurde, als Reaktion auf die vermeintlich apolitische Haltung der abstrakten ExpressionistInnen, die angesichts der Folgen des Zweiten Weltkriegs als sozial verantwortungslos aufgefasst wurde, zunehmend politisch. So ging schließlich aus dem Action Painting das Happening hervor, das sich vollständig von malerischen Manifestationen löste und keinerlei Kunstobjekte mehr produzierte⁷⁶. Während das Action Painting die Malerei zerstört hatte, zerstörte nun das Happening die Kunst, denn es trieb die Kunst bis zu ihrer Auflösung, als deren Folge das kreative Schaffen ein Höchstmaß an Freiheit erreichte. Die Kunst ging von der Abstraktion über das Action Painting bis hin zum Happening ihren Weg aus dem Reich der Autonomie hinein ins Leben. Sie wurde zum Lebensvollzug, und alle traditionellen Kategorien der bildenden Kunst wurden obsolet⁷⁷. Susan Sontag bezeichnet das Happening als „die Kunst des radikalen Nebeneinanders [...] [das auf die] Zerstörung konventioneller Bedeutungen und die Schaffung neuer Bedeutungen oder Gegen-Bedeutungen durch radikale Nebeneinanderstellung [ausgerichtet ist]“⁷⁸.

Ausgehend von Pollocks Malerei verabsolutierte zuerst Allan Kaprow in den USA den kreativen Akt und führte 1959 in der New Yorker Reuben Gallery mit seinem Environment *18 Happenings in 6 Parts* den Begriff »Happening«, den er schlicht mit „something happens“ definierte, in die Kunstszene ein. Kaprow zufolge war es an der Zeit, die Verantwortung der ZuschauerInnen zu erhöhen und sie zu einem Bestandteil des Happenings zu machen. Er wollte auf diese Weise die Linien zwischen Leben und Kunst so unbestimmt und durchlässig wie möglich halten und den Menschen nicht lediglich Anschauungsobjekte, sondern etwas zu tun geben. Mit dem Happening führte Kaprow die Teilhabe des Publikums an künstlerischen Aktionen ein. Im Happening, das sich nach Kaprow durch seine Unwiederholbarkeit auszeichnet, ging es um dialogische oder partizipatorische Prozesse zwischen Produktion und Rezeption und nicht mehr nur wie zuvor um die veränderten, pro-

76 Vgl. Wall, 2006: 103 u. Goldberg, 1988: 144.

77 Vgl. Wall, 2006: 108f.

78 Sontag, 2006: 309 u. 316.

zesshaften Produktionsweisen⁷⁹. So veranstaltete er beispielsweise im März 1961 in der Reuben Gallery seine Aktion *A Spring Happening*, bei der die ZuschauerInnen in ein kastenartiges Gebilde eingesperrt wurden und nur durch kleine Gucklöcher sehen konnten, was sich draußen ereignete. Als das Happening zu Ende war, fielen die Wände in sich zusammen, und das Publikum wurde von einem Menschen mithilfe eines elektrischen Rasenmähers hinausgetrieben⁸⁰.

Infolge von Kaprows *18 Happenings* entwickelte sich in New York eine ausgeprägte und vielschichtige Performance-Kunstszene, wobei die meisten der künstlerischen Praktiken der New Yorker Performance-KünstlerInnen unter den Termini »Happening« oder »Fluxus« von der Presse als Versuch, ihrer habhaft zu werden, subsumiert wurden, auch wenn sie thematisch und strukturell divergierten. Als bald kamen viele KünstlerInnen aus Europa und Asien nach New York, tauschten sich über ihren künstlerischen Ansatz aus und nahmen an Performance-Festivals teil, wie beispielsweise dem Yam Festival 1962-1963 oder dem ersten Avantgarde-Festival, das Charlotte Moorman im August 1963 in der Carnegie Recital Hall organisierte⁸¹.

Folgt man Michel Oren, war Fluxus das späte Glied in einer Kette von Bewegungen, die sich ausgehend vom Futurismus über den Dadaismus entwickelten. Fluxus und Happening waren dabei intermediale Kunstformen, die sich zwischen bildenden Künsten und alltäglichen Handlungen sowie Musik und Action Painting positionierten⁸². Der performative Impuls, den bereits Futurismus und Dadaismus antizipierten, konnte sich also erst in den 1960er-Jahren voll entfalten. Vom Action Painting inspiriert, das die Aufmerksamkeit von der Leinwand auf die dynamische Geste des Farbauftrags lenkte, orientierten sich KünstlerInnen aus Europa, Asien und Nordamerika fortan an der im Vordergrund stehenden theatralisch entwickelten Identität des Künstlers, die bereits von Marcel Duchamp forciert worden war. In Ablehnung von Kunstobjekten und deren kapitalistischer Nutzbarmachung wandten sie sich ephemeren Aufführungen zu und lehnten das auch die Moderne prägende Bild des heroischen, männlichen, künstlerischen Genies ab. Sie begannen, ihren Körper als Ort künstlerischen Ausdrucks zu verwenden, wobei ihr Körper zum Material ihrer Sozialkritik und Reflexion wurde und auch die Rolle der BetrachterInnen als aktive TeilnehmerInnen der Performance zunehmend radikalisiert wurde⁸³.

79 Vgl. Frieling, Rudolf (2004): Real/Medial – Hybride Prozesse zwischen Kunst und Leben. In: <http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/performance/> (15.01.2011) u. Goldberg, 1988: 128ff.

80 Vgl. Sontag, 2006: 311.

81 Vgl. Goldberg, 1988: 130ff.

82 Vgl. Oren, Michel (1982): Fluxus-Kästen und Dada-Konstruktionen. In: Paulsen, Wolfgang/Hermann, Helmut G. (Hrsg.): Sinn und Unsinn. Dada International. Bern, 277f.

83 Vgl. Jay, 2003: 48f.

Während sich also in den 1950er-Jahren die Skepsis an der Ideologie und dem Menschenbild in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Schrecken und Traumata des Zweiten Weltkrieges, der Vernichtungs- und Tötungsmaschinerie und dem Beginn der nuklearen Kriegsführung hauptsächlich in künstlerischer Abstraktion widerspiegelte, wurde in den 1960er-Jahren die Darstellung des gefährdeten Menschseins auf zunehmend radikale und interaktive Weise betrieben. Im Zuge der sich entwickelnden Protestkultur der 1960er- und 1970er-Jahre, der zunehmenden Auflehnung gegen den Vietnamkrieg und den Kalten Krieg, stand bei der aktionistischen Kunst der politische Anspruch im Vordergrund. An der gesellschaftlichen und politischen Umbruchstimmung jener Zeit waren demnach folgerichtig auch viele ProtagonistInnen der Kunstszene elementar beteiligt. Denn die KünstlerInnen wollten sowohl im künstlerischen als auch im gesellschaftlichen Bereich Freiräume schaffen und nutzen sowie alternative Lebensstile zur Nachkriegsgeneration, zum Establishment finden. Diese Suche nach neuen Gesellschaftsentwürfen ging mit der Ablehnung der Kommerzialisierung von Kunst einher⁸⁴, aber auch, da die Protestbewegungen elementar mit der zweiten Phase des Feminismus verknüpft waren, mit einem neuen Diskurs, der einer bis dato marginalisierten Dichotomie und der damit einhergehenden Ungleichwertigkeit ihrer Pole Aufmerksamkeit verschaffte. In den 1960er- und 1970er-Jahren wurden erstmals in dieser Schärfe genderpolitische Forderungen um Gleichberechtigung laut, die seither von Performance-Künstlerinnen nachdrücklich verhandelt werden, sodass dezidiert feministische Themen zum wesentlichen Spezifikum dieser Kunstform avancierten. Künstlerinnen richteten sich fortan explizit gegen die Objektivierung des weiblichen Körpers und die patriarchale Unterdrückung und setzten die Debatte um Frauenrechte künstlerisch um, in der dezidiert „die Frau“ und der weibliche Körper als vom Patriarchat zum Zwecke der Ausbeutung und Unterdrückung konstruiert gedacht werden, wobei die Binarität von Mann und Frau mit allen an sie geknüpften Herrschaftsinteressen zum Ziel der Kritik und zum signifikanten Impuls der Auseinandersetzung wird. Letztlich verschob sich mit diesem Diskurs nachhaltig die Blickachse vom rein männlichen Körper, der als „Masse“ geopfert, verwertet und ausgebeutet wird, auf die Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen, denen der weibliche Körper im Patriarchat zumeist schutzlos ausgeliefert ist und dessen Verwertung bis dato keine Rolle gespielt hatte. Sexismus wurde hier als einer der großen Entfremdungs- und Ungleichheitsfaktoren benannt und ist seitdem als Thema künstlerischer Kritik elementarer Gegenstand der Performance-Kunst. Die Nachkriegsprosperität und die lange Phase relativer Stabilität westlicher Industriestaaten ermöglichten es den Protestbewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre, einem liberalen Pluralismus den Weg zu bahnen und den Kampf gegen den

84 Vgl. Werkner, Patrick (2007): Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys. Wien/Köln/Weimar, 194 ff.

Konservatismus in der Gesellschaft, aber auch in der Kunst aufzunehmen oder in Anlehnung an die historischen Avantgarden fortzuführen sowie das Problembewusstsein in Bezug auf ökonomische, politische und soziale Entfremdungsmomente und Unterdrückungstechniken auch im Kontext genderpolitischer Themen zu schärfen.

Neben den Happenings und Fluxusaktionen, die auf Provokation, Absurdität, Bewusstseinstransformation und häufig auf politische Aktionen im öffentlichen Raum setzten, kam es Ende der 1960er-Jahre verstärkt zu abjekten und autodestruktiven Aktionen, die mit Tabuverletzungen den reglementierten und tabuisierten Körper zu befreien suchten. Insbesondere in Österreich wurde die Körperkunst zum letzten Refugium des Authentischen erhoben, zum Bollwerk gegen das spießbürgerliche, religiöse und reaktionäre Umfeld. Autodestruktion sowie psychische und physische Grenzerfahrungen wurden sodann auch für die Performance-Kunst der 1970er-Jahre zum zentralen Moment der politischen Systemkritik. Vor allem das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen der individuellen Freiheit und der staatlichen Unterdrückung, zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen wurde, ob nun in Versuchsanordnungen, im öffentlichen Raum oder in systematisch-analytischen Performances, zum elementaren Thema dieser Kunstform. So wurde die Performance-Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre zum Schlachtfeld, auf dem die Suche nach einem neuen Begriff von Mensch und Subjekt vorangetrieben wurde⁸⁵.

Deutschland und Österreich entwickelten sich in den 1960er-Jahren zu den Hochburgen für die grenzüberschreitende Dynamik von Fluxus, Happening, Aktionskunst und Performance. Die BetrachterInnen wurden in den Happenings von Wolf Vostell ebenso stark gefordert wie in den Fluxus-Aktionen von Joseph Beuys oder in den Performances der Wiener Aktionisten. Insbesondere Vostell und Beuys trieben dabei die Zusammenführung von Kunst und Leben auch theoretisch bis zum Äußersten. Für sie war Kunst Leben und untrennbar und notwendigerweise verknüpft mit soziopolitischen Forderungen. Ihre Kunst war Politik, die eine weltumwälzende Wirkung entfalten sollte. Aus diesem Grund propagierte vor allem Beuys mit missionarischen Debattenauftritten seinen erweiterten Kunstbegriff⁸⁶.

Wolf Vostell machte indes vor allem mit radikalen Happenings sein Credo Kunst = Leben = Kunst deutlich und nahm in seinen Aktionen immer wieder und in eindringlicher Weise Bezug auf die politische und gesellschaftliche Lage seiner Zeit. Seine Arbeiten waren im Kern politisch, als Bühne nutzte er die Straße, sein

85 Vgl. Werkner, 2007: 194ff., Natlacen, Christina (2012): *Body – Medium – Image: Viennese Actionism and Body Art/Körper – Medium – Bild: Wiener Aktionismus und Body Art*, In: Moser, Walter/Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *The Body as Protest/Körper als Protest*. Anlässlich der Ausstellung *Körper als Protest/The Body as Protest*. Albertina, Wien, 5. September-2. Dezember 2012. Ostfildern, 53ff. u. Damus, 2000: 288ff.

86 Vgl. Traeger, 2004: 23.

Ziel war die gesellschaftliche Re-Humanisierung des öffentlichen Raums, seine Kunst eine Reise ins Unbekannte, in die Utopie, für Künstler und BetrachterInnen gleichermaßen, auf der die Menschen die Welt, die Dinge, das Verhältnis von Raum und Zeit auf neue Art erfahren sollten, nicht zuletzt, um sich mit sich selbst zu konfrontieren und sich selbst zu erkennen.

Im öffentlichen Raum sollten die Menschen den menschlichen und den rituellen Faktor des Lebens entdecken, sodass die Teilnahme des Publikums zum unabdingbaren Bestandteil wurde. Seine Aktionen waren Relikte des vorgefundenen Lebens (»vie trouvée«), vorherrschend waren dabei stets die Pluralität, die Überraschung und die Zersetzung, denn Vostell versetzte, nicht zuletzt mit der Wahl der Orte, das Publikum in eine extreme Atmosphäre von Verderbnis und Beklemmung. Hier mussten die TeilnehmerInnen versinken, um schließlich endgültig gerettet werden zu können. Er führte die TeilnehmerInnen in die Widersprüche ihrer eigenen Existenz, in ein solches Extrem, dass ein mentaler Schock ausgelöst wurde, der ein für alle Mal das Leben jedes Einzelnen umzuformen imstande war und den Geist erheben sollte, um jedes Vorurteil und jede Obsession zu überwinden. Vostells Kunst sollte dabei als Methode dienen, die Probleme der Menschen zu lösen⁸⁷. In diesem Sinne äußerte sich Vostell 1988 schließlich auch in einem Interview: „Ich möchte eine Bewusstseinskunst machen, die für das Bewusstsein geschaffen ist. Die zur Erweiterung des Bewusstseins geschaffen ist. Mein Kunstbegriff ist die Erweiterung des Bewusstseins“⁸⁸.

Diese Idee der Kunst als bewusstseinsveränderndes und schockierendes Mittel setzte er 1964 auch in seinem Decollage-Happening *You* ein, das er auf dem Grundstück von Robert und Rhett Delford-Brown in Long Island Great Neck, New York und mit der Unterstützung Allan Kaprows umsetzte. Er konfrontierte die TeilnehmerInnen und ZuschauerInnen mit folgender Situation: Ein Weg, der so schmal ist, dass jeweils nur eine Person hindurchgehen kann, führt durch einen Wald, vorbei an einem Tennisplatz und durch einen dunklen, stinkenden Pferdestall zu einem weißen Swimmingpool. Auf dem Weg liegen farbige Annoncen des Life-Magazins. Im Pferdestall steht ein Lautsprecher, aus dem alle Vorbeigehenden „You, You“ vernehmen. Im tieferen Bereich des Swimmingpools, der mit Wasser gefüllt ist, stehen einige Schreibmaschinen. Große transparente Plastiksäcke, mit roter, gelber, blauer und grüner Farbe gefüllt, liegen am Rand des Pools, ebenso wie eine Kiste

87 Vgl. García, José Antonio Agúndez (2010): Eine Reise in die Utopie. Das Neuartige in den Happenings von Wolf Vostell. In: Heinzemann, Markus/Emslander, Fritz (Hrsg.): *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell. Anlässlich der Ausstellung Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell.* Museum Morsbroich Leverkusen, 06. Juni-15. August 2010. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 53ff.

88 Vostell, Wolf/Bergmann, Rudij (1993): Interview 27.11.1988. In: Rüdiger, Ulrike (Hrsg.): Vostell. *Leben = Kunst = Leben.* Anlässlich der Ausstellung *Vostell. Leben = Kunst = Leben.* Kunstgalerie Gera, 07. November 1993-30. Januar 1994. Leipzig, 136.

mit farbgefüllten Plastikrevolvern und drei auf weißen Krankenhausbetten stehende Farbfernseher. In einem Eisschrank befindet sich eine Schallplatte der Beatles, auf einem Trampolin die beinahe nackte Künstlerin Lette Eisenhauer mit zwei frischen, blutigen Ochsenlungen. Auf einem Tisch steht ein nacktes Mädchen, das auf ihrem Körper einen Staubsauger betätigt. Des Weiteren führt der Weg die TeilnehmerInnen an der Peripherie des Gartens vorbei, in dem kahle Obstbäume auf schwarzer Erde stehen und 500 Totenlichter brennen, zu einem gelb eingefärbten Tennisplatz. Hier steht auf einem Fahrrad ein Schwarz-Weiß-Fernseher. Auf dem Platz ist ein Rondell eingezäunt und durch einen weißen Fallschirm verdeckt, darunter sind 40 orangefarbene Rauchbomben versteckt⁸⁹.

Der Ablauf des Happenings gestaltete sich wie folgt: Die TeilnehmerInnen gingen oder krochen nun durch die drei wechselnden Örtlichkeiten. Im Swimmingpool bildete sich, einem Massengrab ähnlich, ein Berg aus Menschen, vermischt mit geplatzten Farbsäcken. Jemand schrieb im farbigen Wasser auf der Schreibmaschine „You You You“. Im verschlossenen Eisschrank lief die Beatlesplatte. Auch die Fernseher liefen. Alle Menschen, die zum Tennisplatz gekrochen waren, blieben dort liegen. Diejenigen, die gelaufen waren, stellten sich in das Rondell und bestäubten die Liegenden mit gelben Farbpigmenten. Der Fernseher auf dem Fahrrad fing an zu brennen und die TeilnehmerInnen zogen ihre Gasmasken auf. Drei Minuten lang war das Fernsehprogramm im brennenden Gerät zu sehen, bevor der Fernseher explodierte und sich ein Fallschirm auf die TeilnehmerInnen senkte, während der Tennisplatz in orange-farbenen Rauch der explodierten Rauchbomben gehüllt wurde. Zum Schluss erhielten alle TeilnehmerInnen einen Briefumschlag, mussten sich aus dem Labyrinth befreien und den Weg durch den Wald zu ihren Bussen finden, die sie zurück nach New York brachten⁹⁰. Die Anweisung des Künstlers zu diesem Happening lautete wie folgt:

„Please try to go your way to the swimming pool. Please take a revolver there with color. Go into the white swimming pool please. Lay down and build a massengrab or shoot the mountain of people in any color. Let yourself tie on the beds and liberate yourself. Crawl or walk the blue way to the yellow tenniscourt. Say Hallo to Bob Brown and ask him for yellow colorpigment and put it on the blue people. Open your envelope meanwhile you stand under the parachute and read the text.

89 Vgl. Goldberg, 1988: 133 u. Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (2010): Die Happenings von Wolf Vostell – Chronologie, Dokumente, Exponate. In: Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (Hrsg.): *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell*. Anlässlich der Ausstellung *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell*. Museum Morsbroich Leverkusen, 06. Juni-15. August 2010. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 163.

90 Vgl. Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

Put your gasmask on when the TV set begins to burn. Try to be the most friendly to everybody.“⁹¹

Indem Vostell mit einfachen Aktionen und Objekten eine Poollandschaft in ein Massengrab und einen Tennisplatz in ein Konzentrationslager verwandelte, konnte er dem amerikanischen Publikum, das einer enormen psychischen Belastung ausgesetzt war, ein tiefgreifendes Gefühl und Verständnis für den Horror des Holocaust vermitteln. Und eben diese Vermittlung war integraler Bestandteil seiner Bemühungen einer gesellschaftlichen Re-Humanisierung⁹². So verlangte insbesondere das *Happening You*, dessen Partitur er als Psychogramm bezeichnete, den TeilnehmerInnen, aber auch den ZuschauerInnen, indem er sie in die Traumata des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs einführte, einiges ab.

Wie all seine Aktionen zeichnete sich auch *You* durch ein gewisses Maß an Absurdität sowie physischen und psychischen Extremen aus, mithilfe derer er eben nicht nur das Publikum aktivieren, sondern vor allem schockieren wollte – ganz im Sinne des Begriffes der »Decollage«, mit dem er seine destruktive und zugleich konstruktive künstlerische Methode bezeichnete⁹³. Die Grundidee dieses Happenings bestand laut Vostell darin, „die beteiligten, das publikum in einer satire den zumutbarkeiten des lebens in der form einer probe des chaos zu konfrontieren und die absurditaet im absurden und widerlichen der greuelszenen bewusst zu machen“⁹⁴. Folgt man der Aussage des an diesem Happening beteiligten Fluxus-Künstlers Al Hansen, gelang es Vostell auch, diese Grundidee zu verwirklichen:

„Ich hatte den Eindruck, dass alles, was drin war, eine schwere Bedrohung war, die auf jenem gesamten Ort lastete, als ob man mich gegen meinen Willen geschnappt hätte, um ein KZ zu besuchen, als ob man mich sehen lassen wollte, wie Menschen tyrannisiert werden, und das war noch nicht alles: Ich ging mit dem merkwürdigen Verdacht weg, dass man entdeckt hatte, dass ich Jude war.“⁹⁵

Vostells Happenings waren politisch, provokant, radikal und absurd. Sie lebten von den Aktionen der TeilnehmerInnen, die auf Anweisung des Künstlers neue Wege über ihre alltäglichen Handlungsmuster hinaus beschritten. Durch den Künstler motiviert, ließen sich die TeilnehmerInnen und ZuschauerInnen auf Neues und Unbekanntes ein. Wichtig war Vostell hierbei, was das Publikum aus den Vorgängen und Bildern an Eigenem heraus- und mitnimmt, nicht, was er selbst dachte⁹⁶.

91 Vostell, zit. nach Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

92 Vgl. García, 2010: 57.

93 Vgl. Frieling, Rudolf (2008): Wolf Vostell. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now*. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008–08.02.2009. New York/London, 92.

94 Vostell, zit. nach Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

95 Hansen, zit. nach García, 2010: 57.

96 Vgl. Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

Nicht nur Vostell ging es in seiner Kunst um Bewusstwerdung, um Interventionen und um die sozialen und politischen Probleme seiner Zeit. Auch Joseph Beuys' Kunst zielte direkt auf einen individuellen und gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess. Beuys ging davon aus, dass Kunst das Leben eines jeden Einzelnen transformieren könne. Auch seine Aktionen sollten das Bewusstsein verändern, denn er wollte das menschliche Denken revolutionieren um, unter der Annahme, dass die Menschen tatsächlich freie und kreative Wesen sind, die Neues und Originelles schaffen, auch die Welt zu verändern⁹⁷. So proklamierte er 1973:

„Only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART. This modern art discipline – Social Sculpture/Social Architecture – will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculptor or architect of the social organism. Only then would the insistence on participation of the action art of Fluxus and Happening be fulfilled; only then would democracy be fully realized. Only a conception of art revolutionized to this degree can turn into a politically productive force, coursing through each person and shaping history [...] EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who – from his state of freedom – the position of freedom that he experiences at first hand – learns to determine the other positions in the TOTAL ARTWORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER.“⁹⁸

Mit diesem Anspruch führte Beuys auch seine Aktion *kukei, akopee-Nein!, braunkreuz, fettecken, modellfettecken* am 20. Juli 1964 im Rahmen des Festivals der neuen Künste an der TU Aachen durch, bei der er einen Tumult im Publikum provozierte und von einem der Anwesenden schließlich attackiert wurde. Das Festival der neuen Künste, das vom Kulturreferent des AStA der TU Aachen organisiert wurde und an dem rund ein Dutzend Künstler teilnahmen, fand am 20. Jahrestag des Attentats führender Wehrmachtsoffiziere auf Adolf Hitler statt und wurde mit einer Tonbandschleife von Teilen der Sportpalastrede Goebbels aus dem Jahr 1943 eingeleitet, bei der das Publikum auf den „totalen Krieg“ eingeschworen wurde. Das Publikum des Festivals war zu diesem Zeitpunkt schon derart aufgebracht, dass die anschließende Rede Bazon Brocks bereits von Pfiffen begleitet wurde.

Beuys begann seine Aktion schließlich, indem er, vor dem nun Kopfstand machenden Brock, einen mit Filz umwickelten Kupferstab ablegte. Im Verlauf seiner

97 Vgl. Goldberg, 1988: 149.

98 Beuys, Joseph (2006): I Am Searching for Field Character. In: Bishop, Claire (ed.): Participation. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge/Massachusetts, 125.

Aktion nahm er den filzumwickelten Kupferstab, hob ihn über seinen Kopf und verharnte in dieser Position, bis ein durch seine Handlungen provozierter Zuschauer mit einem kurzen, aber heftigen Handgemein die Aktion beendete und Beuys eine blutige Nase bescherte. Beuys stellte sich darauf der Menge beschwörend und bannend mit blutiger Nase, mit erhobenem rechtem Arm und einer Kruzifixplastik in der linken Hand und warf zum Abschluss Schokoladentafeln in das Publikum⁹⁹. Bereits während seiner Aktion kamen Polizei und Feuerwehr. Später ermittelte die Staatsanwaltschaft Aachen wegen „grobe Unfugs“ und grober Verunglimpfung des 20. Juli 1944. Die Presse griff die Aktion bereitwillig auf und machte sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt¹⁰⁰.

Beuys' Auftritt bestand nicht aus durchgehenden Handlungsabfolgen, sondern aus mehreren Aktionssequenzen, aus Teilaktionen, mit denen er sich auf die Synchronizität der Ereignisse auf der Bühne einrichtete. Denn während seiner Aktion performten noch andere Künstler auf der Bühne. Beuys Einzelaktionen hatten jedoch ein gemeinsames Thema, ihm ging es um die Transformation gesellschaftlicher Konventionen mittels chaotischer Auflösung derselben. Seine Aktion war durchaus darauf angelegt, das Publikum zu irritieren und es in einem konzeptionellen Sinne auch zu provozieren. Denn für ihn bestand ein direkter Zusammenhang zwischen Provokation und der Selbstbestimmung des Menschen. Die Erregung sollte ihre auslösende, aufrüttelnde Wirkung entfalten. Indem er einen ruhenden Pol inmitten des Trubels der Veranstaltung bildete, provozierte er das Publikum. In Beuys' Reaktionen auf die Aggressionen seitens des Publikums kamen auch seine Vorstellungen von Martyrium und Erlösung sowie Askese und Verheißung zum Ausdruck¹⁰¹. Auf die Feststellung, seine Aktion habe doch gar nichts bewirkt, wenn einer der Zuschauer ihn geschlagen habe, weil er es nicht mehr aushielt, äußerte sich Beuys im Sommersemester 1968 im Rahmen des Ringgesprächs *Plastische Theorie* folgendermaßen:

„Wieso? Wieso nichts bewirkt? Ganz im Gegenteil, sie hat doch eine ganze Menge bewirkt, sonst hätte der mich doch nicht geschlagen [...] Es ist offenbar etwas

99 Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Aktionssequenzen ist, ebenso wie die Vorbereitung der Aktion und die Resonanz auf die Aktion, nachzulesen in: Schneede, Uwe M. (1994): *Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 42-67.

100 Vgl. Jensen, Ulf (2010): kukei, akopee-Nein! braunkreuz, fettcken, modellfettecken. In: Ackermann, Marion (Hrsg.): *Joseph Beuys. Parallelprozesse*. Anlässlich der Ausstellung *Joseph Beuys. Parallelprozesse*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 11. September 2010-16. Januar 2011 [Ausstellung im Rahmen der Quadriennale 2010]. München, 157.

101 Vgl. Schneede, 1994: 50ff.

in Bewegung geraten. Verhärtungen sind aufgebrochen, es ist etwas ins Wirbeln geraten! Das ist doch schon eine ganze Menge, oder nicht?¹⁰²

Aufgrund dieses tumultartigen Zwischenfalls, auf den Beuys durchaus vorbereitet war, brach der AStA schließlich die Veranstaltung ab. Doch auch nachdem das Publikum nach langen Debatten den Saal verlassen hatte, ging auf der Straße die Diskussion bis tief in die Nacht weiter. Auch die Presse ging intensiv auf die Geschehnisse ein und die Kritik weitete sich bald auf das Verhalten der studentischen ZuschauerInnen insgesamt aus. Als Skandal wurde nicht die Vorführung betrachtet, sondern die Intoleranz des wissenschaftlichen Nachwuchses, der auf das Neue nur mit Vernichtung und Zerstörung reagiert. Parallelen zur HJ und der SA sowie zur Vernichtung „entarteter Kunst“ unter Hitler wurden gezogen. Diese offensive Auseinandersetzung mit der Beuys'schen Aktion sowie die Ermittlung und Anklage der Staatsanwaltschaft und nicht zuletzt die fotografische Dokumentation begründete schließlich den Mythos Beuys¹⁰³.

Während also Beuys und Vostell mit ihren Aktionen ein groß angelegtes politisches Projekt realisieren wollten und Beuys dafür auch physische Attacken in Kauf nahm oder sogar bewusst herbeiführte, ging es beispielsweise der Künstlerin Carolee Schneemann in ihrem Happening *Meat Joy* um die konkrete Zersetzung sozialer und insbesondere sexueller Tabus. Nicht zuletzt aufgrund dieser Performance wurde und wird sie häufig im Kontext der Debatte um transgressive Weiblichkeit und abjekte Kunst diskutiert¹⁰⁴.

„In *Meat Joy* Schneemann [...] mobilized almost naked male and female bodies in an orgiastic tableau of writhing flesh, smeared with meat juices and accompanied [...] by tapes of [...] Paris street sounds [...]. Schneemann's insistence not only on the presence of the body but on its messiness, fleshiness, and eroticism pointed to a radical shift in thinking about the visual arts. Not only were the visual arts capable of moving beyond what Greenberg had termed their ‚areas of competence‘ and in so doing perhaps maintain an even more powerful charge and sense of political and social value, but potentially they involved a complete dissolution of boundaries between artist, artwork, and spectator, as well as an overt enactment of the erotics of making and viewing.“¹⁰⁵

102 Beuys, zit. nach Stüttgen, Johannes (2008): Der Ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer. Die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972. Köln, 281.

103 Vgl. Schneede, 1994: 48ff.

104 Vgl. Zimmermann, Anja (2001): Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abjekt art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin, 98ff.

105 Jones, Amelia (2008): Live art in art history: a paradox? In: Davis, Tracy C. (ed.): The Cambridge companion to performance studies. Cambridge/New York, 159.

Meat Joy wurde 1964 in drei Städten aufgeführt. Erstmals auf dem Festival de la Libre Expression, das von Jean-Jaques Lebel, einem der wegweisenden europäischen Fluxus-KünstlerInnen, im Pariser Theater des Centre Culturel Américain organisiert wurde, dann in der Dennison Hall in London und schließlich in der Judson Memorial Church im New Yorker Stadtteil Manhattan¹⁰⁶. Die circa eine Stunde dauernde Performance war grob in drei sich in ihrer Intensität steigernden Aktionssequenzen unterteilt und wurde von vier Paaren und einer weiteren Frau, die die Paare mit Utensilien versorgte und das Geschehen strukturierte, aufgeführt¹⁰⁷. Eingeleitet wurde die Performance durch die 20-minütige Eröffnungsphase, die durch die *Notes as Prologue*, einer Soundcollage, bestehend aus von Schneemann vorgelesenen Texten zu *Meat Joy*, französischen Sprachübungen, einer tickenden Uhr und Straßengeräuschen der Rue de Seine charakterisiert wurde.

In der ersten Sequenz wickelten die männlichen Darsteller der Nebenpaare die Torsi der Frauen in Papier ein, während sich das Hauptpaar dem sogenannten *Entkleidungstanz* widmete. Schneemann und ihr Partner zogen sich hier, bis auf den knappen Bikini und die Badehose, gegenseitig langsam aus. Beendet wurde diese Sequenz durch die *Body Rolls*, bei der sich die leicht bekleideten Nebenpaare gemeinsam über den Boden rollten. Die zweite Sequenz bestand im Wesentlichen aus dem *Love-Paint-Exchange* des zentralen Paares. Schneemann wurde von ihrem Partner zu einem Tisch getragen, wo sie auf ihm liegend anfang, seinen gesamten Körper zärtlich zu bemalen. Schließlich bemalten sie sich mit Pinsel und Farbe gegenseitig, bis sie zu guter Letzt die Farbe durch immer schneller werdende Bewegungen ihrer beider Körper aneinander vermischten.

In der dritten Sequenz wurden schließlich alle Paare mit Wurstketten, gerupften Hühnern und Makrelen beworfen, mit denen sie sich daraufhin beschäftigten. So strichen sie sich unter anderem mit den Fischen über ihre Körper und einer weidete ein Huhn aus, um sich und seine Partnerin mit den Eingeweiden des Huhns einzureiben. Anschließend wälzten sich die Paare in den blutigen Eingeweiden, dem Fisch, den Hühnern und den Würstchen am Boden, hinzu kam rote und blaue Farbe, die das orgiastische, zugleich abstoßende und erotische Spiel vervollständigte. Schließlich trugen die Männer die Frauen zurück zu den Papierhaufen, in denen sie sich gegenseitig zu vergraben versuchten, bis Schneemann „enough, enough“ rief und so die Performance beendete. Die Performance wurde mit einer Soundcollage aus Musik der ersten Rockmusik-Welle und erneut dem Straßenlärm inklusive des Geschreis der Straßenverkäufer der Rue de Seine unter-

106 Vgl. Kubitz, Anette (2002): Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde. Berlin, 85.

107 Eine detaillierte Beschreibung der Performance *Meat Joy* findet sich in Kubitz, 2002: 82-122.

malt, die Waren wie Fisch und Fleisch feilboten¹⁰⁸. Schneemann äußerte sich zu *Meat Joy* folgendermaßen:

„Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope, brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic – shifting and turning between tenderness, wildness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent. Physical equivalences are enacted as a psychic and imagistic stream in which the layered elements mesh and gain intensity by the energy complement of the audience.“¹⁰⁹

Das Publikum saß während der Performance in Hufeisenform, auf Stühlen und am Boden in unmittelbarer Nähe zu den Handelnden, sodass kein räumlich bedingter Energieabfall zwischen Publikum und PerformerInnen entstehen konnte, denn Schneemanns Intention beim Arrangieren des Publikums bestand eben darin, die synästhetischen Eindrücke, die intensiven Gerüche, Geräusche und Bilder direkt auf das Publikum überspringen zu lassen. So wollte sie die Intimität der Erfahrung sicherstellen¹¹⁰ und provozierte letztlich stark divergierende Publikumsreaktionen. Die Resonanz auf Schneemanns Versuch, die konventionellen und patriarchalen Vorstellungen von Körper, Weiblichkeit und Sexualität zu stören, erstreckte sich von gelangweilten bis sexuell affizierten ZuschauerInnen. Eine extreme Reaktion rief *Meat Joy* bei einem Pariser Zuschauer hervor, der während der Performance auf die Bühne sprang und Schneemann strangulierte, bis er schließlich von drei Frauen aus dem Publikum fortgerissen wurde. Das übrige Publikum reagierte nicht, vermutlich, da es an Gewalt in avantgardistischen Performances gewöhnt war, obwohl Schneemann selbst offensichtlich nicht imstande war, seinen Griff von ihrem Hals zu lösen. Auch sie löste also, ebenso wie Beuys, beim Publikum Aggressionen aus, die letztlich dazu führten, dass einer der Zuschauer sie unvermittelt und ernstzunehmend angriff.

Während Schneemann mittels Tabubrüchen eine Akzeptanz gegenüber dem tabuisierten Körper und seinen Ausscheidungen erzielen wollte, ging es zur gleichen Zeit den Wiener Aktionisten um das Brechen von Tabus zur Erzeugung von Ekel. Auch sie arbeiteten mit Fleisch, Blut und Eingeweiden. Im Gegensatz zu Schneemanns Performances, die wie *Meat Joy* einen spielerischen und humoristischen Ansatz hatten, waren die Arbeiten der Wiener Aktionisten jedoch meistens geprägt von stark sado-masochistischen, gewalttätigen und erniedrigenden Zügen. Im Wiener Aktionismus wurde Sexualität negativ konnotiert und es wurde

108 Vgl. Kubitz, 2002: 85ff.

109 Schneemann, zit. nach Reckitt, Helena/Phelan, Peggy (2001): *Art and Feminism*. London, 63.

110 Vgl. Kubitz, 2002: 85.

mit der Erzeugung von Angst, Schock und Aggression gearbeitet. Der Körper wurde problematisiert, um als kritischer Kommentar auf die brutalisierte Gesellschaft zu wirken¹¹¹.

Zu dem abjekten Moment des, in den 1960er- und 1970er-Jahren auf den Plan tretenden Wiener Aktionismus trat eine weitere bedeutende Komponente hinzu, die bei Carolee Schneemann keine Rolle gespielt hatte. Charakteristisch für die Wiener Aktionisten, die in ihren Werken immer wieder mit Blut, Urin und Kot arbeiteten, waren die dezidiert autodestruktiven Tendenzen ihrer Performances. Mit ihren Aktionen, in denen es vor allem um die Befreiung von religiösen und sexuellen Tabus ging und die auf einer extrem körperlichen und mitunter intimen Ebene vollzogen wurden, widmeten sie sich einem bis dato marginalisierten Themenkomplex innerhalb der Performance-Kunst. Dabei setzten sie ihre extremen Akte der Selbsterfahrung und Selbstbefreiung drastisch in Szene, denn sie wollten durch massive Tabuverletzungen eine kathartische Wirkung erzielen und so die Menschen von ihrer traditionellen Konditionierung befreien. Während dabei Performances von Hermann Nitsch, wie das *Orgien Mysterien Theater*, eindeutig religiöse Bezüge in Form von Opferritualen und katholischer Liturgie zeigten, thematisierte Günter Brus beispielsweise in seiner Performance *Zerreißprobe* den Menschen, der beide Geschlechter in sich vereinen wollte¹¹².

Günter Brus, einer der Protagonisten des Wiener Aktionismus, drang ab 1967 in seiner Phase der *Körperanalysen* von der äußerlichen Markierung des Körpers ins Innere vor und unternahm so den Schritt von der Zerstörung der Bilder zur Zerstörung des eigenen Körpers. Er befasste sich öffentlich mit der Zurschaustellung tabuisierter Handlungen und machte insbesondere die physischen und psychischen Zustände des Körpers zum Thema seiner Aktionen. 1970 führte er die etwa 25-minütige Aktion *Zerreißprobe* im Münchener Aktionsraum I vor. Bekleidet mit einem Slip und Damenstrümpfen ging Brus in dieser Performance an seine physischen Belastungsgrenzen und brachte so das Publikum an dessen psychische Grenzen. Er schnitt sich mit einer Rasierklinge in den Oberschenkel und in den kahlen Schädel, zog mit Seilen seine Beine auseinander und wälzte sich schreiend bis zur Erschöpfung auf dem Boden. Diese existenzielle Aggression und Verzweiflung schien eine Herausforderung an die abgestumpfte Gesellschaft zu sein¹¹³.

„Es handelt sich um mehrere dramatische Situationen (Psycho-Dramolette). Versucht wird, aus dem bauschigen Körperdrama das Skelett zu schälen, ein leib-seelisches Extrakt zu bauen. Die Handlungen werden verknappt, komprimiert. Der Körper des Agierenden wird auf eine harte Probe gestellt [...] Ausgegangen wird

111 Vgl. Kubitz, 2002: 118ff.

112 Vgl. Jappe, 1993: 22 u. Schneede, Marina (2002): Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 24.

113 Vgl. Schneede, 2002: 22ff.

von simplen Handlungen wie Lesen, Gehen, Liegen und dergl. Aggressionen wendet der Akteur gegen sich und gegen ihn umgebende Gegenstände, wodurch entsprechende Handlungen frei werden: Selbstverletzung, Röchellaute, Strangulierartiges, Auspeitschung, starrkrampfartiges Verhalten usw. [...] Es sollen schockartige Impulse ausgestrahlt werden, die den Zuschauer zunächst irritieren mögen, sich aber später in eine wohltuende Konfliktlösung verwandeln.“¹¹⁴

Brus greift hier also auf die Methoden des Psychodramas zurück, dessen Ziel die Aktivierung und Integration von Spontaneität und Kreativität ist. Dabei kommt nach Moreno konstruktives spontanes Handeln dann zustande, wenn der Protagonist für eine neue oder bereits bekannte Situation eine neue und angemessene Reaktion findet¹¹⁵. Zwei Jahre zuvor antwortete Brus mit einer drastischen und extrem subversiven Aktion auf den Einladungstext zur Veranstaltung *Kunst und Revolution*, den Oswald Wiener folgendermaßen formulierte:

„der staat der konsumenten schiebt eine bugwelle von ‚kunst‘ vor sich her; er trachtet, ‚den künstler‘ zu bestechen und damit dessen revoltierende ‚kunst‘ in staatserhaltende kunst umzumünzen. Aber ‚kunst‘ ist nicht kunst. ‚kunst‘ ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.“¹¹⁶

Kunst und Revolution war eine Veranstaltung der Wiener Aktionisten in Kooperation mit dem sozialistischen österreichischen Studentenbund (SÖS), die 1968 in einem Hörsaal der Wiener Universität stattfand und bei der neben Günter Brus unter anderem auch Otto Mühl und Peter Weibel zugegen waren. Eingeleitet wurde die Veranstaltung mit einer kurzen Rede über die Funktion und die Position der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft. Die anschließende Simultanaktion der Wiener Aktionisten führte zum größten Kunstskandal der zweiten österreichischen Republik. So entkleidete sich Brus bis auf seine Strümpfe, stieg auf einen Stuhl und schnitt sich mit einer Rasierklinge in Brust und Oberschenkel, bevor er in ein Glas urinierte und seinen Urin daraus trank, seinen Körper mit seinen Fäkalien beschmierte, sich übergab und sich schließlich auf den Boden legte, um, während er masturbierte, die österreichische Nationalhymne zu singen¹¹⁷.

„[...] in den letzten minuten hatte sich brus bereits ausgezogen und stand schon nackt auf dem pult, als weibel dieses verließ. Während oswald wiener über ein drahtloses mikrofon seinen vortrag hielt, schi brus auf den boden des hörsaals,

114 Brus, Günter (1993): Zerreißprobe. In: Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York, 78.

115 Vgl. Moreno, Jacob Levy (1959): Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Stuttgart, 34.

116 Wiener, zit. nach Werkner, 2007: 218.

117 Vgl. Raunig, Gerald (2005): Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien, 178f., Warr/Jones, 2000: 95 u. Werkner, 2007: 217f.

verschmierte sich den scheißdreck am leib, stach mit seinem finger den ösophagus hinab, würgte, erbrach, sang zum scheißen die bundeshymne, onanierte – ein unerhörtes klima, augenblicke der panik und vernichtung, wo das bewußtsein zu kollapsieren droht, weil das gehirn die verarbeitung der ihm zugetragenen informationen verweigerte, minutenlang, bis zu dem moment, wo mühl unprogrammgemäß mit seinen mitarbeitern aufs podium kam und ebenfalls seine aktion begann [...] als alles zu ende war, einige kotzend den saal verlassen hatten, der rektoratschef geholt worden war etc., kam eine diskussion nicht recht in gang. Das publikum war ratlos, gelähmt, ausgepumpt, die kulturprominenz, von architekt feuerstein bis zukunftsforscher jungk, entließ seine aggressionen in beschimpfungen.“¹¹⁸

In der Folge dieser Aktion, die lediglich eine halbe Stunde gedauert hatte, distanzierte sich der SÖS mit einem Flugblatt von der Veranstaltung, entschuldigte sich beim Rektor der Universität und löste sich schließlich auf. Die Presse schlachtete die Veranstaltung hemmungslos aus und einige der Künstler wurden angeklagt, kamen in Untersuchungshaft und wurden unter Arrest gestellt. Brus, der eine fünfmonatige Haftstrafe hätte absitzen sollen, floh nach Berlin, um sich der österreichischen Justiz zu entziehen. Bis zu seiner Rückkehr und seiner Rehabilitierung sollten Jahre vergehen¹¹⁹. Zwar blieb ein tumultartiges Ausufern der Veranstaltung in dadaistischer Manier¹²⁰ wie 1967 beim Zock-Fest aus, wohl da, folgt man Gerald Raunig, die linkspolitischen StudentInnen nicht das optimale Publikum für diese Art der politischen Provokation waren und den Künstlern sogar mitteilten, dass sie mit derartiger Kunst nicht in die Uni, sondern in den Stephansdom hätten gehen sollen, dennoch löste die Veranstaltung letztlich auch beim Publikum negative Reaktionen aus, wie sich an obigem Zitat der Wiener Aktionisten ablesen lässt. Vor allem aber war die Resonanz der Presse, die die Aktion als „Uni-Ferkelei“ bezeichnete, weitaus aggressiver und negativer, ebenso wie die juristischen Konsequenzen. Die mediale und juristische Kriminalisierung der Künstler führte in der Folgezeit schließlich zu einer Zersplitterung der Wiener Aktionisten. So lässt sich, trotz der eher zurückhaltenden Publikumsreaktion auf die missglückte Kooperation von KünstlerInnen- und StudentInnengruppe, die Aktion als Höhe- und

118 Weibel, Peter/VALIE EXPORT (1970): Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film. Frankfurt, 263.

119 Vgl. Werkner, 2007: 218 u. Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 264.

120 Zum Rekurs der Wiener Aktionisten auf den Dadaismus hinsichtlich der politische Forderungen, der literarischen Umsetzung, der Publikumsprovokation und des Chaos, des Tumult und schließlich den physischen Auseinandersetzungen mit dem Publikum und der Polizei äußert sich Gerald Raunig im siebten Kapitel seines Werks *Kunst und Revolution, Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert* ausführlich.

Wendepunkt des Wiener Aktionismus bezeichnen¹²¹. Die an dieser Aktion beteiligten Künstler schrieben über die Resonanz der Folgezeit:

„der staat, am bloßen nerv getroffen, wehrte sich seiner existenz, schlug zurück [...] die pluralistische demokratie regredierte auf ihren kern, den faschismus [...] die presse, staatshure vom dienst, verwalter der öffentlichkeit, erzeugte binnen 1 woche ein pogrom-klima, eine woge des austro-faschismus, worin die demokratie, verfassung, grundrechte etc. jauchzend untergingen. in diesen tagen beispielloser hetze, beispielloser eskalation [...] des hasses gab es außer uns aktivisten und einem halben dutzend freunden wahrscheinlich in ganz österreich niemand, der die freiheit des denkens und der gesinnung besessen hat, sich mit uns zu solidarisieren.“¹²²

Die Aktionen Günter Brus' wurden in den 1960er-Jahren immer drastischer und gewalttätiger. Die kompromisslose und konsequente Selbst- und Grenzerfahrung und letztlich Grenzüberschreitung, die die Kunst Günter Brus' und der übrigen Wiener Aktionisten charakterisierte, mündeten dabei ebenso wie die radikalen Provokationen und Tabubrüche in eine dionysische Katharsis. Performances, in denen Selbstverletzung einen zentralen Stellenwert einnimmt, dienten und dienen zumeist als radikales Mittel politischer und sozialer Aufklärung, als Möglichkeit der Selbsterfahrung, -darstellung und -exposition und bergen immer auch das Potenzial, dem Publikum einen enormen psychischen Schock zuzufügen¹²³. Durch die Selbstverletzung und durch den Schmerz sollen das Publikum gepackt und die Unmittelbarkeit gesteigert werden. Obwohl Selbstverletzung in der Performance-Kunst einen wichtigen Stellenwert einnimmt, gab und gibt es nur wenige Frauen, die sich dieser Strategie bedienen¹²⁴. Wenn sie es jedoch tun, dann auf extreme Weise. Zu den wohl radikalsten Performances der Selbstverstümmelung gehören die Arbeiten Gina Panes und einige Performances von Marina Abramović.

In den 1970er-Jahren nutzte Gina Pane im Rahmen ihrer Performances immer wieder Selbstverletzungen, die sie als dauerhafte Einschreibungen schmerzhafter Erfahrungen in den Körper verstand. Schmerz nahm für Pane eine zentrale Rolle in ihren gesellschaftspolitischen Performances ein. Ihren Körper begriff sie dabei als Haltung in seinem soziopolitischen Kontext. Mit ihren Aktionen wollte sie die ZuschauerInnen aufrütteln. Die nachfühlbaren Schmerzen, die sie sich mit Messern, Rasierklingen oder Glasscherben zufügte, sollten als Aufschrei unmittelbarer

121 Vgl. Raunig, 2005: 179ff.

122 Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 264.

123 Vgl. Reiß, Claudia (2007): Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen, 309ff. <<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf>> (29.09.2011).

124 Vgl. Warr/Jones, 2000: 32.

Sinneserfahrung, als Schrei des Körpers der empfindungslosen Gesellschaft entgegeng gehalten werden. Ihr Ziel war es, durch die Inszenierung des eigenen Körpererlebens eine direkte und authentische Kommunikation zwischen Akteurin und ZuschauerInnen zu schaffen und so das passive Rezeptionsverhalten umzukehren¹²⁵. So waren die Selbstverletzungen bewusst konstruiert, um sie in eine im Hintergrund wirkende Erzählung einzuschreiben, und nie das Ergebnis eines Gefühlschaos oder einer spontanen Gewalttätigkeit¹²⁶.

Panes Performances können durchaus als moralisches Projekt betrachtet werden, arbeitet sie doch mit ihrem Schmerz als Botschaft darauf hin, bei ihrem Publikum einen Schock auszulösen. Die ZuschauerInnen fühlen sich nicht mehr sicher, geraten aus ihrem alltäglichen Balancegefühl und erfahren ein Gefühl der Leere, dass in ihnen einen Transformationsprozess in Gang setzen soll¹²⁷. Dennoch: „Die Fremdartigkeit und Brutalität der von ihr erzeugten Bilderwelt, deren Entfaltung den Betrachter vollständig in Bann zu ziehen vermag, strahlt trotz ihrer Negativität eine ungeheure Faszination aus“¹²⁸. In ihrer Performance *Le lait chaud*, die sie 1972 in einem großen Pariser Apartment durchführte und die unter dem Thema „White Doesn't Exist“ stand, ritzte sie, mit dem Rücken zum Publikum sitzend, mit einer Rasierklinge ihren Rücken und ihre Arme auf. Das hervorquellende Blut verfärbte die weiße Kleidung, die sie trug. Ab und zu unterbrach sie ihre Performance, um mit einem Tennisball zu spielen. Dann drehte sie sich zu ihrem Publikum um und begann, mit der Rasierklinge ihr Gesicht zu zerschneiden. Nachdem sie diesen Vorgang beendet hatte, richtete sie eine Videokamera auf die ZuschauerInnen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, ZeugInnen ihrer eigenen emotionalen Reaktionen zu werden und über sich selbst zu reflektieren¹²⁹.

„Suddenly I turned to face my public and approached the razor blade to my face. The tension was explosive and broke when I cut my face on either cheek. They yelled ‚No, no, not the face, no!‘ So I touched an essential problem – the aestheticism in every person. The face is taboo, it's the core of human aesthetics, the only place which retains a narcissistic power.“¹³⁰

Entscheidend für Panes Untersuchungen ist die Präsenz der ZuschauerInnen, der ZeugInnen. Gemeinsam mit ihnen choreografiert, ist Panes body art eine eindringliche Aufforderung zu Mitgefühl und Stellungnahme, die die TeilnehmerInnen aufrütteln soll¹³¹.

125 Vgl. Schneede, 2002: 62ff.

126 Vgl. Tronche, Anne (1997): Gina Pane. Actions. Paris, 87.

127 Vgl. Meyer, 2008: 182f.

128 Almhofer, Edith (1986): Performance Art. Die Kunst zu leben. Wien/Köln/Graz, 47.

129 Vgl. Meyer, 2008: 183 u. Warr/Jones, 2000: 121.

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

131 Vgl. Reckitt/Phelan, 2001: 44f. u. Schneede, 2002: 65.

Auch Marina Abramović fügte sich immer wieder signifikante Verletzungen in ihren Performances zu. Während KünstlerInnen wie Chris Burden oder VALIE EXPORT vor allem bestrebt waren, mit ihren Performances die Grenzen zwischen Kunst und Leben sowie Publikum und KünstlerInnen zu verwischen, ging es der unter dem kommunistischen Regime Titos aufgewachsenen Abramović in den 1970er-Jahren vorrangig um die Erforschung der Grenzen der politischen und persönlichen Kontrolle sowie ihrer Infragestellung. Darüber hinaus lotete sie in risikoreichen Performances die Grenzen ihrer eigenen Physis mit dem Ziel aus, diese auszudehnen¹³².

So ritzte sich die vollständig nackte Künstlerin 1975 in ihrer zweistündigen Performance *Thomas Lips*, die sie in der Galerie Krinzinger in Innsbruck darbot, mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch, nachdem sie ein Kilo Honig aß, einen Liter Wein trank und dann das Weinglas mit ihrer Hand zerbrach. Sie peitschte sich so lange und so heftig aus, bis sie keinen Schmerz mehr empfand, und legte sich schließlich auf ein Kreuz aus Eisblöcken. Auf ihren Bauch war ein Heizstrahler gerichtet, der die eingeritzte sternförmige Wunde zum Bluten brachte, während der Rest ihres nackten Körpers zu frieren begann. So blieb sie 30 Minuten liegen, bis das Publikum durch Wegräumen der Eisblöcke die Performance beendete, sie in ihre Mäntel hüllte und wegtrug¹³³.

In ihren Aktionen geht Marina Abramović immer wieder an die äußersten Grenzen ihrer physischen Belastbarkeit und der Zumutbarkeit gegenüber ihrem Publikum. Die kulturelle Ächtung, insbesondere des selbst zugefügten Schmerzes, ist im Kontext dieser Performance von besonderem Interesse. Das Stigma des Pentagramms, das sie sich selbst in den Bauch ritzt, könnte einerseits auf schmerzhaftes Identifikation mit ihrem Heimatland Jugoslawien verweisen, andererseits spielt sie möglicherweise in ihrer Symbolik¹³⁴ auch auf die Brandmarkungen und Stigmatisierungen der Juden im Nationalsozialismus an. Das Kreuz aus Eis verweist auf das Martyrium Christi. Indem Abramović die Selbstverletzung als Symbol nutzte, erscheint sie zugleich als Opfer und als Täterin¹³⁵. So ist auch im Katalog zu Marina Abramovićs Ausstellung im MoMA aus dem Jahr 2010 zu lesen:

„Abramović carved a five-pointed Communist star in her belly [...] in a ritualistic cutting that evoked the dramaturgy of liturgical drama or passion plays, in

132 Richards, Mary (2010): Marina Abramović. New York, 83f.

133 Vgl. Stooss, Toni (1998): Solo Performances 1969-1976. In: Stooss, Toni (Hrsg.): Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1997. Anlässlich der Ausstellung *Marina Abramović. Artist Body – Public Body*. Kunstmuseum Bern, 1. April-1. Juni 1998. Mailand, 102ff.

134 Eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der von Abramović in dieser Performance verwendeten Symbolik ist in Mary Richards Werk *Marina Abramović* auf Seite 11f. nachzulesen.

135 Vgl. Schneede, 2002: 59ff.

which she iconographically referenced her family's background in the Communist Party – and the Eastern Orthodox church. With her wound, Abramović showed how ideology marks the body, and by making it so viscerally present, she pointed to the deepest layers of her own being. By enacting this self-affliction, she complicated the viewer's perception precisely because it is a self-inflicted wound [...] Abramović was trying to disavow her homeland in a symbolic liberation.“¹³⁶

Auch der britische Künstler Stuart Brisley übte in einem Akt der Autodestruktion 1975 massive Kritik am politischen System der Sowjet-Staaten. In seiner sechstägigen Performance *Moments of Decision and Indecision* in der Galeria Teatra Studio in Warschau setzte sich der Künstler mit den Auswirkungen des Kalten Krieges auseinander. Seine Aktion verband dabei die für die Performance-Kunst der 1960er-Jahre relevante Suche nach individueller Katharsis mit dem aggressiven politischen Protest gegen den Kalten Krieg und den Vietnamkrieg. In dieser Performance verband Brisley Elemente des Wiener Aktionismus mit weltpolitischen Ereignissen. Er hielt sich sechs Tage lang ausschließlich in einem großen Raum auf, übergoss sich während dieser Zeit täglich mit weißer und schwarzer Farbe, bis er sich kaum noch bewegen konnte und auch nichts mehr sah und versuchte, gehemmt durch die Farbe, vergeblich die Wände hochzuklettern. Durch diese vergeblichen Versuche, die Wände des Raumes zu erklimmen, wurde die Intensität des Gefühls der Hilflosigkeit und Frustration, das Brisley durch seine sich selbst zugefügte sensorische Deprivation in den ZuschauerInnen erzeugte, noch verstärkt und bis ins Unerträgliche gesteigert. Vor dem Hintergrund, dass Brisley das Stück in Warschau, hinter dem „Eisernen Vorhang“ aufführte¹³⁷, ist die Performance als Beschreibung der Klaustrophobie und der Frustration innerhalb eines hermetisch abgeschlossenen politischen Systems und als Verdeutlichung der Notwendigkeit einer individuellen Positionsfindung zwischen staatlicher Herrschaft und individueller Freiheit zu werten¹³⁸.

Die für die Performance-Kunst im Allgemeinen typische Kopplung mit gesellschaftlichen und diskursiven Entwicklungen zeigt sich auch in der Bedeutungsvariation autodestruktiver Performances innerhalb der verschiedenen synchron oder parallel verlaufenden Diskurse. Während beispielsweise Günter Brus mit seinen Performances zum sexualrevolutionären Diskurs Stellung bezog, indem er den nackten, tabulosen und verletzbaren Körper einer gesellschaftlichen Ideologie und Scheinhaftigkeit als letzte biologische Normalität und authentische Realität

136 Stokić, Jovana (2010): The Art of Marina Abramović. Leaving the Balkans, Entering the Other Side. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (ed.): Marina Abramović. The Artist Is Present. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović. The Artist Is Present*. Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31, 2010. New York, 25.

137 1998 wiederholte Brisley diese Performance in der Tate Gallery in London.

138 Vgl. Warr/Jones, 2000: 65 u. Goldberg, 2004: 53.

entgegenstellte, reagierten KünstlerInnen wie Gina Pane auf eben diesen Authentizitätskult mit der Entblößung und Erforschung der gesellschaftlichen Normierung und Konstruktion des Körpers. Abramovičs Performances, als Beispiele für die Kritik vieler jugoslawischer Performance-KünstlerInnen am sozialistischen Regime, können hingegen ebenso wie die Performance von Stuart Brisley als politischer Protest gegen totalitäre und repressive staatliche Herrschaft gedeutet werden. Während also in den 1970er-Jahren viele Performance-KünstlerInnen zur Auto-destruktion griffen, um ihren gesellschaftspolitischen Forderungen Nachdruck zu verleihen, wurde auch die Frage nach dem Betrachterstandpunkt, nach dem Verhältnis von Privatem und Öffentlichem, dem Selbst und dem Anderen, der individuellen Freiheit innerhalb einer Gesellschaft und der Identitätskonstruktion zum Thema der künstlerischen Umsetzung soziopolitischer Kritik.

So setzte sich Vito Acconci bereits 1970 mit Perspektiven des Betrachtens, mit Selbstaufgabe und Fremdbestimmung und dem Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum, vom Selbst und dem Anderen auseinander, indem er während seiner Ausstellung „Software“ im Jewish Museum in New York 52 Tage lang willkürlich ausgewählte MuseumsbesucherInnen mit dem Gefühl des Bedrängtwerdens konfrontiert. Denn im Rahmen seiner Performance *Proximity Piece* verfolgte er BesucherInnen durch die Ausstellung, schlich hinter ihnen her und drang in ihre Privatsphäre ein, bis sie schließlich wegingen. So griff er indirekt in ihre Bewegungen ein, denn viele versuchten, ihm auszuweichen, da er zu nahe an ihnen stand. Während die MuseumsbesucherInnen also Kunst betrachteten, wurden sie zugleich selbst zum Objekt der Betrachtung durch den Künstler. So vermischte Acconci mit dieser Performance den realen Betrachterkontext – den Museumsraum – mit der Kunstproduktion, wobei viele der TeilnehmerInnen von *Proximity Piece* nicht wussten, dass sie Bestandteil eines Kunstwerks waren¹³⁹.

Wie bereits 1969, wo er in seinem *Following Piece* zufällig ausgewählte Menschen so lange auf den Straßen von New York verfolgte, bis diese einen privaten Raum betraten, in den Acconci ihnen nicht folgen konnte, erforschte er auch in *Proximity Piece* die grenzüberschreitende Kraft des Blickes und den künstlerischen Umgang mit gesellschaftlichen Überwachungsdispositiven. Acconci gab auf diese Weise einerseits seinen Zielpersonen die Kontrolle über seine Bewegungen und trat seine Freiheit an sie ab, andererseits barg das voyeuristische Moment dieser „Stalking-Aktion“, das durch das asymmetrische Verhältnis zwischen Verfolger und Verfolgtem bestand, ein Verlangen nach Herrschaft und Macht über die Zielperson¹⁴⁰.

139 Vgl. Zimbardo, Tanya (2008b): Vito Acconci. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now*. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008–08.02.2009. New York/London, 116.

140 Vgl. Poggi, Christine (2005): *Following Acconci/targeting vision*. In: Jones, Amelia/Stephenson, Andrew (ed.): *Performing the Body. Performing the Text*. New York, 241.

Acconci baute den übergriffigen Blick und das Stalking zu einer Dynamik von Aggression und Schikane auf, in der er zum sadistischen Aggressor wurde, der eben aufgrund dieses gewaltsamen Aktes die Möglichkeit verlor, sich selbst zu finden beziehungsweise zu bewahren. Durch diese Erfahrung der Relation zwischen dem Selbst und dem Anderen kommt der sadistischen Komponente zugleich auch ein masochistisches Moment zu, die Selbstaufgabe. Er verschmilzt mit dem Anderen und wird zum Betrachter¹⁴¹.

„Proximity Piece (1970), [...] reduced the urban drama of Following Piece to the more confined space of the art gallery. [...] Both pieces, in different ways, aimed to expose clearly one of the most significant and intangible boundaries which structures everyday life – namely the invisible lines which mark off our own private space within the wider sphere of public space. This is a mysterious aspect of social existence in the West [...] but it's essential to our cherished notions of freedom [...] Measuring the private space we're entitled to in the public world is difficult, but there can be no doubt that it becomes more complex still when we take into account the way the world has changed even in the few decades since Acconci's performance pieces.“¹⁴²

Auch Adrian Piper nutzte, wie bereits Acconci in seinem *Following Piece*, die Straße als Ort ihres kunstpolitischen Engagements. Ihre Performances waren feministische Untersuchungen dessen, wie die Wahrnehmung von Geschlecht, Sexualität, Rasse und Klasse das öffentliche Verhalten determiniert und wie die Beurteilung durch andere das eigene Verhalten beeinflusst und das Selbstbild verändert. So markiert die *Catalysis*-Serie den Beginn ihrer Suche nach der Möglichkeit einer rationalen Selbstdefinition eben als Antwort auf das Bewusstsein um das unvermeidbare Beurteilt-Werden durch andere. Aggressiv und provokant schockt Piper ihr ahnungsloses, sich unbehaglich fühlendes Publikum, um es aus seiner gewöhnlichen Weltsicht zu katapultieren¹⁴³. „In the Catalysisseries, I was reacting to a particular social and political situation as I saw it, and provoking others to respond to that reaction, that is, to engage with the realities rather than with the conventions“¹⁴⁴.

In den 1970er-Jahren nutzte Piper die New Yorker Öffentlichkeit, um sich mithilfe ihrer Performance *Catalysis IV* mit ihrem Status als afroamerikanische Frau und Künstlerin auseinanderzusetzen. Dabei bestand ihr Ziel darin, die Wahrnehmung der Menschen zu verändern. In ihrer Performance-Serie *Catalysis*, die sie in

141 Vgl. Zimbardo, 2008b: 126f.

142 Vgl. Nicol, Bran (2006): *Stalking*. London, 62f.

143 Vgl. Bowles, John Parish (2011): *Adrian Piper: race, gender and embodiment*. Durham NC, 162ff.

144 Piper, zit. nach Montano, Linda M. (2000): *Performance artists talking in the eighties. sex, food, money/fame, ritual/death*. London, 418.

den Jahren 1970 und 1971 im New Yorker Stadtteil Manhattan darbot und mit der sie die Normen des öffentlichen, sozialen Verhaltens verletzte, nutzte sie ihre körperliche Präsenz, um bei Zufallsbegegnungen mit PassantInnen in der Öffentlichkeit Reaktionen auszulösen. So saß Piper in *Catalysis IV* beispielsweise mit einem Handtuch, das sie sich in den Mund stopfte, bis dieser voll war und dessen Rest aus ihrem Mund heraushing, in einem Bus und konfrontierte ihre Mitreisenden so mit ihrer augenscheinlichen Abnormalität¹⁴⁵.

„I dressed very conservatively but stuffed a large red bath towel in the side of my mouth until my cheeks bulged to about twice their normal size, letting the rest of it hang down my front, and riding the bus, subway, and Empire State Building elevator.“¹⁴⁶

Ihre Performances waren weitgehend definiert durch die spontanen Reaktionen und Interpretationen der Menschen, die sie mit Themen wie Rassismus, Xenophobie oder sozialer Identitätskonstruktion konfrontierte¹⁴⁷. Da sie ihre Performances vorher niemals als solche ankündigte, hatten die beteiligten ZuschauerInnen keine Möglichkeit, das Geschehnis als Kunstaktion zu entlarven. Piper riskierte damit, eine abstoßende Wirkung auf anwesende PassantInnen zu haben oder gar für verrückt gehalten zu werden. Sie ging letztlich ein unkalkulierbares Risiko ein, da sie sich den unvorhersehbaren Reaktionen der PassantInnen auslieferte. Indem sie jedoch als Katalysator für die Veränderung von Reaktionen agierte, löste sie die Grenzen zwischen Kunst und Leben auf¹⁴⁸.

„One thing I don't do, is say: ‚I'm doing a piece‘, because somehow that puts me back into the situation I am trying to avoid. It immediately establishes an audience separation – ‚Now we will perform‘ – that destroys the whole thing. As soon as you say, this is a piece, or an experiment, or guerrilla theatre – that makes everything all right, just as set up and expected as if you were sitting in front of a stage. The audience situation and the whole art context makes it impossible to do anything [...] It seems that since I've stopped using gallery space, and stopped announcing the pieces, I've stopped using art frameworks [...] I've been doing some really weird things in the street. I subscribe to the idea that art reflects the society to a certain

145 Vgl. Marzona, Daniel (2006): *Conceptual Art*. Köln u.a., 86. u. Zimbardo, Tanya (2008a): Adrian Piper. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now*. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 119.

146 Piper, zit. nach Lippard, Lucy (2002): *Catalysis. An Interview with Adrian Piper*. In: Bean, Annemarie (ed.): *A Sourcebook of African-American Performance. Plays, People, Movements*. London/New York, 204.

147 Vgl. Marzona, 2006: 86.

148 Vgl. Zimbardo, 2008a: 119.

extent, and I feel as though a lot of the work I'm doing is being done because I am a paradigm of what the society is.“¹⁴⁹

Dan Graham untersuchte in seiner Arbeit *Performer/Audience/Mirror*, die er erstmals im Juni 1977 im De Appel in Amsterdam aufführte und die er im Dezember desselben Jahres im PS1 in Long Island City, New York und schließlich im März 1979 in den Londoner Riverside Studios wiederholte, die Natur der Wahrnehmung und Teilhabe, setzte sich aber auch mit der Architektur als Auffangbecken sozialen Engagements auseinander, indem er ein vor ihm sitzendes, schweigendes Publikum mit seinem eigenen Spiegelbild konfrontierte. In dieser vierstufigen Performance stand er zwischen dem Publikum und einer Wand, die von einem großen Spiegel bedeckt war. Zuerst beschrieb er, zum Publikum gewandt, seine eigenen äußerlichen Merkmale und sein Verhalten, dann beschrieb er die Merkmale und das Verhalten des Publikums, danach drehte er sich zum Spiegel um und beschrieb seine eigenen Bewegungen, um abschließend das Bild des Publikums im Spiegel zu beschreiben.

Auf diese Weise wollte er die Wahrnehmungsabläufe innerhalb seines Bewusstseins und die zwischen ihm und den ZuschauerInnen ausdrücken, wobei der Spiegel dazu diente, die Grenzen zwischen Performer und Publikum zu verwischen, während sich die Gruppe als Ganzes ihrer eigenen Körper und dem performativen Kontext bewusst wurde. So wollte er die ZuschauerInnen aufmerksam machen auf deren Präsenz als Menschenmasse und ihnen gleichzeitig ermöglichen, sich selbst beziehungsweise ihre eigenen Reaktionen und die der Gruppe durch den Spiegel zu objektivieren. Die Performance betonte den geteilten Gegenwartsmoment durch ein andauerndes Spiel zwischen verzögerter Betrachtung und direkter visueller Aufnahme, wobei seine Intention, den Sinn für die Selbstwahrnehmung des Publikums zu schärfen, von der Brecht'schen Theatertheorie inspiriert war¹⁵⁰.

„Trough the use of a mirror, the audience is able to instantaneously perceive itself as a public mass (as a unity), offsetting its definition by the performer's discourse). The mirror allows the audience an equal and equivalent position within the performance.“¹⁵¹

149 Piper, zit. nach Lippard, 2002: 206f.

150 Vgl. Goldberg, 2004: 103, Zimbardo, Tanya (2008): Dan Graham. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now*. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008–08.02.2009. New York/London, 122 u. Graham, Dan (1999): *Performer/Audience/Mirror*. In: Alberro, Alexander (ed.): *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*. Massachusetts, 135.

151 Graham, Dan (1993): *Performer/Audience/Mirror*. In: Wallis, Brian (ed.): *Rock My Religion. Writings and Projects 1965–1990*. Massachusetts, 115.

Graham testete die Grenzen eines alternativen Raums aus und untersuchte die Spannung zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Persönlichem und Politischem. Der von ihm verwendete Spiegel ist, angesichts des zersplitterten und entfremdeten Subjekts, das gelernt hat, sich selbst immer als eine Widerspiegelung von und in Relation zu anderen zu identifizieren, die Metapher für das westliche Konzept eines Selbst. Die Individualität wird immer wieder neu verhandelt, um sie schließlich in der Sphäre des Kollektivs zu verorten. Die Beteiligung an seiner Performance und die Interaktion mit anderen war demzufolge verpflichtend, denn jeder Zuschauende wurde gezwungen, sich selbst als integralen Bestandteil der Arbeit wahrzunehmen, der in direkter Verbindung zu den anderen Zuschauenden stand. Den ZuschauerInnen wurden labile Verbindungen objektiver und subjektiver Erfahrungen präsentiert, während sie selbst gleichzeitig BetrachterInnen und Betrachtete waren. Indem Graham seine persönliche Erfahrung zu einer kollektiven Signifikanz transformierte, machte er die ZuschauerInnen, die Interpretierenden zu aktiven TeilnehmerInnen seiner Performance¹⁵².

1.3 Kunst ist Kritik: Performance-Kunst als Antwort auf globale Krisen

Obwohl es in den 1980er-Jahren durch die Immunkrankheit AIDS ebenso wie durch die beginnende Debatte über Posthumanismus und Cyborgisierung und die unbegrenzt scheinenden biotechnologischen Möglichkeiten der Modifikation des menschlichen Körpers zu einem veränderten Blick auf Körper und Sexualität kam, wurde der reale Körper kaum noch als Medium künstlerischer Kritik genutzt. Auch die Veränderung der Definition des Menschseins und die Verschärfung der „Krise des Subjekts“¹⁵³, die sich mit dem beginnenden sogenannten Neoliberalismus in der Reagan-Thatcher-Kohl-Ära weiter verschärfte, reflektierten die KünstlerInnen weniger durch die Live-Performance-Kunst als vielmehr durch die Erforschung der Darstellungsmöglichkeiten des Körpers in den neuen Medien¹⁵⁴.

Dennoch wurde die Verschärfung der Kluft zwischen den binären Oppositionen zu einer weiteren signifikanten Zäsur in der Entwicklung der Performance-Kunst ebenso wie die Steigerung der gesellschaftlichen und individuellen Entfremdungssymptome im Rahmen des sich rasant entwickelnden globalen Kapitalismus und der damit einhergehenden Herrschaft der Ökonomie in der gesellschaftlichen

152 Vgl. Gathercole, Sam (2006): „I'm sort of sliding around in place ... ummm ...“: Art in the 1970s. In: Jones, Amelia (ed.): A Companion to Contemporary Art since 1945. Malden/Oxford/Carlton, 77.

153 Was die Kulturphilosophie als die „Krise des Subjekts“ zu fassen versucht, begann mit der Postmoderne Anfang der 1960er-Jahre und dem erstmals 1968 von Roland Barthes konstatierten „Tod des Autors“ (vgl. Bonnet, 2004: 37ff.).

154 Vgl. Bonnet, 2002: 2ff.

und politischen Sphäre und dem Sieg des Wirtschaftlichen über das Soziale. Denn die politischen Veränderungen der Thatcher-Reagan-Revolution führten zu einer sich stetig steigernden Krise in allen Lebensbereichen, die sich, so Étienne Balibar, eher als „Auflösungssymptom“ denn als Stabilisierung des gegenwärtigen Kapitalismus lesen lässt und die mit der Intensivierung von rein ökonomischen „Kontrollverfahren der Existenz“ einhergeht. Der Neoliberalismus als „Modell der ‚fortwährenden Krise‘ (oder der ‚Krise als normaler Kost‘)“¹⁵⁵ schreibt sich nicht nur in die Politik und Ökonomie ein, sondern fördert auch unbegrenzt Individualismus und Utilitarismus¹⁵⁶. Seit den 1980er-Jahren greift der Neoliberalismus nicht nur in die Politik und Ökonomie, sondern auch in das Privatleben jedes Einzelnen ein und schafft so einen neuen Bürger, „der sich einzig nach der Logik des ökonomischen Kalküls richtet“¹⁵⁷. Diese Ausweitung der „Kontrollgesellschaft“¹⁵⁸ und der „Entdemokratisierung im Rahmen der neoliberalen Rationalitäts- und Gouvernamentalitätsformen“ führt zur Einschränkung politischer, bürgerlicher und personaler Rechte¹⁵⁹, die die Performance-Kunst seitdem verstärkt reflektiert, sodass sich die Folgen des Neoliberalismus, der zu einer radikalen Veränderung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen führte¹⁶⁰, konstitutiv auf das von der Performance-Kunst behandelte Themenspektrum auswirken¹⁶¹. Obwohl also die Identitätskrise des Menschen zu dieser Zeit hauptsächlich mit dem Medium der Fotografie und dem Video thematisiert wurde, entwickelten sich die politischen Umbrüche im Kontext des globalen Kapitalismus in den 1980er-Jahren zum elementaren Bezugs-

155 Vgl. Balibar, Étienne (2012): Gleichfreiheit. Politische Essays. Frankfurt am Main, 55ff.

156 Vgl. Balibar, 2012: 16.

157 Balibar, 2012: 49.

158 Balibar, 2012: 59.

159 Balibar, 2012: 67f.

160 Vgl. Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main, 251ff.

161 Der Neoliberalismus führt dabei auch im Kontext feministischer Emanzipationsbestrebungen zu nicht zu unterschätzenden neuen Problemen. So weist Nancy Fraser auf die für die feministische Emanzipationsbewegung unglückliche Liaison der Neuen Frauenbewegung mit dem Neoliberalismus hin, die den „Traum von der Frauenemanzipation in den Dienst der kapitalistischen Akkumulationsmaschine“ stellen, indem sie die feministische Kritik am „Familienlohn“ zum Instrument der sinnhaften und moralischen Aufwertung des flexibilisierten Kapitalismus macht und so den tagtäglichen Mühen, Kämpfen und Anstrengungen sowohl von Karrieristinnen aus der Mittelschicht als auch von Frauen in prekären Beschäftigungsverhältnissen einen höheren ethischen Sinn verleiht und die Überbewertung von Lohnarbeit verstärkt (vgl. Fraser, Nancy (2009): Feminismus, Kapitalismus und die List der Geschichte. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 8/2009, 52; hier 52. Siehe hierzu auch Fraser, Nancy (2017): Vom Regen des progressiven Neoliberalismus in die Traufe des reaktionären Populismus. In: Geiselberger, Heinrich (Hrsg.): Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit. Berlin, 77ff.).

punkt, zur politischen Folie, vor der sich die Performance-KünstlerInnen seither kritisch mit verschiedenen Themen auseinandersetzen.

Aber auch die Auseinandersetzung mit Kriegen und staatlichen Unterdrückungsmechanismen wurde von KünstlerInnen betrieben, die im Medium der Live-Performance ihren Körper nutzten. So ist anzunehmen, dass auch Mona Hatoum zumindest indirekt den Libanon-Feldzug und -Bürgerkrieg zum Anlass ihrer Performance *The Negotiating Table* nahm. Im Gegensatz zum verzweiferten Kampf Brisleys machte Mona Hatoum den Tod als Resultat des Krieges zum Thema. Die gebürtige Libanesin konfrontierte 1983 in ihrer Performance *The Negotiating Table* ihr Publikum mit dem Thema Krieg und Tod, indem sie ihren eigenen Körper zur Repräsentation eines brutal zugerichteten Kriegsofers nutzte. In einem dunklen Raum lag sie drei Stunden lang regungslos in einem Leichensack auf einem Tisch, der als einziger durch eine Lichtquelle beleuchtet wurde und um den herum leere Stühle standen. Sie war blutverschmiert und übersät mit tierischen Innereien, ihr Gesicht war mit Verbandmüll bedeckt. Die einzige Regung während der gesamten Zeit – Hatoums einziges Lebenszeichen – war ihr kaum wahrnehmbarer Atem, der das Plastik mit all dem Blut und den Innereien rhythmisch bewegte. Akustisch wurde diese Situation durch Tonbandaufnahmen von Radioberichten über Bürgerkriege und durch die Reden führender Politiker über Frieden untermalt, die die Assoziation mit einem toten Soldaten oder einem geschändeten Körper noch verstärkten¹⁶². Mit dieser Arbeit wollte sie das Publikum an die verschiedenen Lebensbedingungen erinnern, denen Menschen ausgeliefert sind und das Publikum physisch, psychisch und emotional aufrütteln¹⁶³.

Während der Performance *The Negotiating Table*, die sie in der Galerie Western Front in Vancouver darbot, wurde das Publikum mit seiner eigenen Hilflosigkeit angesichts einer gewaltsamen Zerstörung, mit seiner eigenen Inaktivität und Passivität konfrontiert. Da es im Raum dunkel war und auch das Plastik nicht vollständig durchsichtig war, waren die BetrachterInnen geneigt, näher an den Tisch, an die Künstlerin heranzutreten, um den unerträglichen Horror zu sehen, dem eigentlich kein Blick standhalten kann. Die Visualisierung des Körpers wurde zum Auslöser einer körperlichen Anteilnahme des Publikums, denn der Körper der Künstlerin stand dem Körper der BetrachterInnen als toter Körper gegenüber. An der Schwelle zwischen Betrachtung und Berührung wurde so der Blick zum entscheidenden Moment, um den Schrecken spürbar zu machen. Hatoum, die jegliche Kontaktaufnahme verweigerte, überließ das Publikum ganz sich selbst. Jeder

162 Vgl. Bal, Mieke (1999): Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago/London, 137f. u. Warr/Jones, 2000: 150.

163 Vgl. Goldberg, 2004: 55 u. Antoni, Janine (1998): Mona Hatoum. In: BOMB 63, Spring 1998. <<http://bombsite.com/issues/63/articles/2130>> (15.11.2011).

Einzelne wurde auf sich selbst zurückgeworfen. Das Gefühl des Aufsichselbstgestelltheits, des Zurückgeworfenseins auf sich selbst, wurde dabei durch die Reden der Politiker noch verstärkt¹⁶⁴.

Tomáš Ruller reagierte hingegen 1988 auf die Repressionen in seinem Heimatland Tschechoslowakei mit der Performance 8.8.88. Nachdem eine Ausstellung seiner Zeichnungen in einer Prager Galerie noch vor der Eröffnung abgesagt wurde, lud Ruller, der von der Staatspolizei aufgrund seiner radikalen Aktionen und seinen Verbindungen zu KünstlerInnen im Ausland verfolgt wurde und dem kurz zuvor ein Visum für eine Reise nach Deutschland zur Documenta verweigert wurde, die BesucherInnen seiner Ausstellung zu einem zweistündigen Spaziergang durch die Nachbarschaft ein¹⁶⁵. Während dieses Spaziergangs schuf er dabei in einem Viertel am Prager Stadtrand eines der wohl erschreckendsten Zeugnisse der künstlerischen Auflehnung gegen die staatliche Politik der Einschränkung der individuellen Handlungsfreiheit. Zwischen depersonalisierten Wohnblocks, mit der entfremdeten Landschaft kämpfend, die als mächtige Metapher des dem sozialen Körper aufgetroffenen Zustands diente, steckte er sich selbst in Brand und lief taumelnd mit von Flammen bedecktem Rücken auf eine große, trübe Pfütze zu, in der er schließlich zusammenbrach und in der die Flammen erloschen. Die sich in seiner Nähe befindenden ZuschauerInnen erstarrten und verfolgten das Szenario ungläubig. Das über die alltägliche Moral weit hinausgehende quälende Bild, dass sich den unfreiwilligen ZeugInnen bot, wirkte in hohem Maße traumatisierend, vor allem in Anbetracht der offensichtlichen Verbindung zur Selbstverbrennung Jan Palachs, die sich laut McBride im kollektiven Gedächtnis der Tschechen als traumatische Erfahrung eingebrannt hatte und die bei den ZeugInnen nun reaktiviert wurde¹⁶⁶.

Diese Performance, in der Ruller ungewöhnlich weit geht, um seinem Gefühl der Verzweiflung Ausdruck zu verleihen, zeugt in eindringlicher Weise von der langen und zu dieser Zeit noch andauernden Periode kultureller Isolation und Unterdrückung in der Tschechoslowakei. Sie ist keine Reaktion auf das ihm verweigerte Visum und keine Suche nach kathartischer Heilung, sondern ein verzweifelter und gewalttätiger Versuch, das System, das jegliche Form individueller Freiheit nachhaltig unterbindet, endgültig zu Fall zu bringen. Diesem System soll durch das Feuer der lebensnotwendige Sauerstoff entzogen werden. Ruller wollte sich jedoch nicht umbringen, sondern nutzte die Selbstverletzung, die Selbstopferung als Metapher. Denn in seiner Übertragung manifestiert sich der Masochismus eines derart erschöpften Körpers in seinem täglichen frustrierten Protest, seiner Trostlosigkeit

164 Vgl. Warr/Jones, 2000: 150 u. Bal, 1999: 138.

165 Vgl. Goldberg, 2004: 56.

166 Vgl. McBride, Kenny (2009): Eastern European Time-Based Art Practices. Contextualised within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition. Chapter 2: A Fiery Lens Aims at Surface. In: <http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch2.html> (16.01.2012).

keit und Resignation, seinem Elend. In 8.8.88 transzendiert er die religiöse Praxis der Opferung zu einem Symbol der gewalttätigen kulturellen Trennung des Künstlerindividuums von der Staatsideologie, wobei der Akt der Selbstverbrennung die Bedeutung der eigenen Überzeugung und mithin die notwendig aus dieser Überzeugung hervorgehende Konsequenz des Handelns demonstrieren soll. Mit seiner Selbstverbrennung als Zeichen des Widerstands gegen die ideologische Gewalt wollte er verdeutlichen, dass die Kluft zwischen Volk und Staat niemals durch Zurückhaltung überwunden werden kann¹⁶⁷.

In den 1990er-Jahren traten wieder vermehrt Performance-KünstlerInnen mit ihrem eigenen Körper zum Kampf gegen die herrschenden Entrechtungsstrategien an und antworteten auf das veränderte Körper- und Menschenbild, das im Zuge des immer unwirtlicher und unverständlicher werdenden ausgehenden 20. Jahrhunderts zunehmend zum Schlachtfeld für soziale und kulturelle Spannungen wurde. Als Reaktion auf die virulente Steigerung des sich in den 1980er-Jahren bereits angebahnten Sex- und Pornobooms, die rasant steigende Macht der Werbung, der Hochglanzästhetik und der Schönheitschirurgie, die zum übermächtigen Faktor des Menschenbildes beziehungsweise des Körperbildes wurden sowie die Virtualisierung, generelle Beschleunigung und Kommodifizierung, wurde der reale Körper wieder verstärkt zur Artikulation der politischen Kritik genutzt¹⁶⁸.

Performance-KünstlerInnen reagierten also zunehmend auch auf die weitreichenden Konsequenzen für das Menschenbild des durch den Neoliberalismus lancierten Selbstoptimierungsdrucks im Zuge des Wechsels westlicher Gesellschaften von der Produzenten- zur Konsumentengesellschaft, in der der Konsument selbst zu Ware wird und zur Ware werden muss, um ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu sein, während die „Anderen“ lediglich Kollateralschäden des Konsumismus sind und letztlich überflüssig werden, sofern sie nicht als Mittel der Bestätigung und Anerkennung fungieren. Der durch die „flüchtig-moderne Konsumgesellschaft“ erzeugte Zwang, Identitäten als Projekte durch harte lebenslange Arbeit zu kreieren und stets neu zu erfinden, um sich in eine attraktive Ware zu verwandeln, setzt dabei nicht nur die monetären Ressourcen voraus, den sich stets wandelnden Trends zu folgen und schließt so all jene aus, denen diese Mittel nicht zur Verfügung stehen, sondern hat weitreichende Auswirkungen auf das eigene Körperempfinden¹⁶⁹, denn es degradiert den Körper zum zu „designenden

167 Vgl. McBride, 2009.

168 Vgl. Bonnet, 2002: 7ff. u. 13.

169 Vgl. Bauman, Zygmunt (2009): *Leben als Konsum*. Hamburg, 73ff., 82, 133, 144f., 151, 157. u. 163ff. Die Verantwortung für die eigene Optimierung, letztlich für das gesamte Sein, die als „Freiheit“ propagiert wird, lastet auf den Schultern des Einzelnen, denn sie ist in ein dereguliertes und privatisiertes Umfeld zurückverwiesen worden. Die Verantwortung für den Anderen spielt in der konsumistischen Version von Freiheit keine Rolle mehr (vgl. Bauman, 2009: 114ff.).

Material⁴¹⁷⁰, an das sich auch der Marktwert des Menschen knüpft, und hat dabei insbesondere auf den weiblichen Körper, auf das weibliche Schönheitsideal fatale Auswirkungen. Gerade also aus feministischer Perspektive führt die Forderung, den eigenen Körper stetig an die durch die Medien und Werbung generierten und propagierten Idealbilder anzupassen, zur Notwendigkeit einer Kritik daran, dass der Körper ständiger Kontrolle bedarf, nicht mehr das Medium ist, durch welches wir leben und in dem wir leben, sondern ein Objekt, das gestaltet werden muss, der beständigen Optimierung bedarf und dessen Eigenschaftenentwicklung evaluiert und kontrolliert werden muss. Die kritischen Auseinandersetzungen mit dem Körperbild der 1990er- und 2000er-Jahre – insbesondere von Künstlerinnen – kann folglich auch als Reaktion darauf begriffen werden, dass „Körperlichkeit heute [...] zwischen einer post-industriellen Phase der Geschichte und einer Ära des Präzisions-Bioengineerings von Körpern [steht]“⁴¹⁷¹ und zum von der Hochglanzästhetik der Bilder und der Werbung geprägten Produkt geworden ist, das zunehmend als Ort der Selbstkompetenz und als Selbstaussage begriffen wird⁴¹⁷².

Das Wiedererstarken der Performance-Kunst in den 1990er-Jahren interpretiert Anne-Marie Bonnet deshalb folgendermaßen:

„[D]ie Wiederaufnahme der ‚Performance‘ in veränderter Fassung (*Annie Sprinkle, ‚Real Life‘ ...) verstehe ich als Re-Authentifikations-Strategien, als Entgegnungsstrategien auf die allgegenwärtige Zunahme des Visuellen, Dimensionen der Erfahrung zu reetablieren [...] Die Rückkehr des realen Körpereinsatzes in zahlreichen jüngeren künstlerischen Praktiken verstehe ich als Strategien, einen gewissen leiblichen Eigen-Sinn, Dimensionen der Erfahrung zurück zu

170 Virilio führt die Liquidierung des individuellen Körpers, der zunehmend durch Biotechnologien in Bedrängnis gerät, auf die zunehmende Beschleunigung und Digitalisierung zurück. Der Körper wird mit dem Ziel der Perfektionierung und Optimierung als zu designendes Material betrachtet und genutzt (vgl. Virilio, Paul (1994): *Die Eroberung des Körpers*. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen. München/Wien, 109ff.). Es wird versucht, den Körper an das Zeitalter der absoluten Geschwindigkeit anzupassen, die auch die Selbstwahrnehmung des Individuums nachhaltig verändert und von einer „Exozentrierung“, also dem realen Raum der eigenen Welt als Zentrum des Seins, des Handelns, des „Hier und Jetzt“, zu einer „Egozentrierung“, als „Hyperzentrum der Echtzeit [...] des eigenen Körpers“ (Virilio, 1994: 116f.) verschiebt. Die Vision ist ein Metakörper, der zunehmend unabhängig von den Bedingungen seiner Umwelt wird. Lebendigkeit und Geschwindigkeit werden gleichgesetzt und von der Technik zu optimieren versucht (vgl. Virilio, 1994: 130ff.).

171 Orbach, Susie (2010): *Bodies. Schlachtfelder der Schönheit*. Zürich/Hamburg, 169.

172 Vgl. Orbach, 2010: 168f. Durch die „neue Grammatik der visuellen Kultur, das Ideologem vom selbstkompetenten Konsumenten, die Macht der Diätprodukte-, Pharma- und Nahrungsmittelindustrie, der Schönheitschirurgie und der Style-Industrie, sowie die Demokratisierung sozioökonomischen Strebens“ (Orbach, 2010: 169) wird, laut Orbach, das Ringen mit dem Körper zum wesentlichen Bestandteil der Suche nach Identität und richtet sich, mit verheerenden psychischen Folgen, global am westlichen Schönheitsideal aus (vgl. Orbach, 2010: 170ff.).

gewinnen und Authentifikation gegen die Bestimmungsmacht der Diskurse zu erlangen. Ein weiteres Symptom dieses Ringens um corpo-reality ist m. E. die zunehmende Rolle von Sex und Pornografie. [...] Wurde bisher vor allem gezeigt, wie sich Bilder (reale und imaginierte) in den Körper einschreiben, so wird hier nun Sex als Antidot genutzt, als Ort der Erkundung ultimativer Befindlichkeiten, und zwar auch geschlechtlicher.“¹⁷³

Vor allem also die Zunahme der durch massenmediale Formate propagierten pornografischen, idealisierten und popkulturellen Körperbilder und die kontinuierliche Verschmelzung von Körpern und Waren ebenso wie die Kommodifizierung von Sexualität¹⁷⁴, aber auch die sich abzeichnenden Auswirkungen neoliberaler Politik auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen eines stetig wachsenden Prekariats und folglich auch die im Zuge des globalen Kapitalismus deutlich hervortretende Kluft zwischen Arm und Reich sowie die zunehmende Zersplitterung und Entfremdung rückten dabei in den Fokus der Performance-KünstlerInnen.

So nahmen 1992 auch Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña, ebenso wie bereits Mona Hatoum, in ihrer Performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* kritisch zum Verhältnis zwischen Erster und Dritter Welt Stellung. 1992 und 1993 ließen sie sich, in verschiedenen Städten, in Museen und auf öffentlichen Plätzen, als zwei neu entdeckte „Wilde“ in einem goldenen Käfig ausstellen¹⁷⁵. Diese Performance war einerseits eine parodistische Kritik an den europäischen und nord-amerikanischen Ausstellungspraktiken früherer Völkerschauen, die sich vom 15. bis zum 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Andererseits nahmen Fusco und Gómez-Peña zur Goldgier der spanischen und portugiesischen Eroberer des 18. Jahrhunderts, die, um diese Gier zu befriedigen, die indigene Bevölkerung Lateinamerikas versklavten, kritisch Stellung. Sie positionierten sich provokant aufseiten der lateinamerikanischen KünstlerInnen, die 1992 aufgrund der Feste, die 500 Jahre nach der „Entdeckung“ Amerikas die Verdienste Columbus' ehrten, zum Boykott der internationalen Kunstwelt aufriefen¹⁷⁶.

173 Bonnet, 2002: 12f.

174 Vgl. Brennacher, Julia (2016): Der Körper in der heutigen Lebenswelt. In: Galerie im Taxispalais/Brennacher, Julia/Nievers, Lena/Tabor, Jürgen (Hrsg.): Mapping the Body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt/Mapping the Body. The Body in Contemporary Life. Katalog zur Ausstellung, 11. Juni-28. August 2016, Galerie im Taxispalais. Innsbruck, 11ff.

175 Unter anderem auf der Plaza de Colón in Madrid, im Covent Garden in London, im Smithsonian's National Museum of Natural History, im Australian Museum of Natural History in Sydney, im Chicagoer Field Museum sowie in Minneapolis.

176 Vgl. Fusco, Coco (2003): The other History of Intercultural Performance. In: Jones, Amelia (ed.): The feminism and visual culture reader. London/New York, 207ff. u. Warr/Jones, 2000: 159.

„Our plan was to live in a golden cage for three days, presenting ourselves as undiscovered Amerindians from an island in the Gulf of Mexico that had somehow been overlooked by Europeans for five centuries. We call out homeland Guatinau, and ourselves Guatinauis. We performed our ‚traditional tasks‘, which ranged from sewing voodoo dolls and lifting weights to watching television and working on lap-top computers. A donation box in front of the cage indicated that, for a small fee, I would dance (to rap music), Guillermo would tell authentic Amerindian stories (in a nonsensical language), and we would pose for Polaroids with visitors. Two ‚zoo guards‘ would be on hand to speak to visitors (since we could not understand them), take us to the bathroom on leashes, and feed us sandwiches and fruit. [...] A chronology with highlights from the history of exhibiting non-Western peoples was on one didactic panel and a simulated Encyclopedia Britannica entry with a fake map of Gulf of Mexico showing our island was on another.“¹⁷⁷

Indem sie einerseits ein „authentisches“ Bild zweier Ureinwohner einer bis dato übersehenen Insel kurz nach dem ersten Kontakt entwarfen, andererseits Symbole der Akkulturation der westlichen Welt, wie beispielsweise ein Radio, Mickey Mouse Bilder, Coca-Cola-Dosen und Computer verwendeten, verwiesen sie durch die Vermischung historischer und zeitgenössischer Elemente zum einen auf die prekäre Situation durch Ächtung und Unterdrückung, in der sich viele indigene Bevölkerungsgruppen noch heute befinden, zum anderen provozierten sie diverse, teils heftige Publikumsreaktionen, wie Gómez-Peña und Fusco in einem Interview berichten¹⁷⁸.

„In all of the cities we have performed, there have been a range of responses from absolute tenderness and solidarity – people giving us presents, offerings, quietly being with us, sending notes of sympathy – all the way to extremely violent responses. In London, a group of neo-nazi skinheads tried to shake the cage. In Madrid, mischievous teenagers tried to burn me with cigarettes while some handed me a beer bottle of urine. There were business men in Spain regressing to their childhood, treating us as if we were monkeys –making gorilla sounds or racist ‚Indian‘ hoots. I think we have touched on a colonial wound in this piece. [Coco Fusco fügt hinzu:] When we got to Spain, more than half the people thought we really were Amerindians. Then there were others who came to watch those who were taking us seriously. There were people who were not sure whether to believe that we were real. Other people were absolutely convinced that they understood Guillermo’s language, which is virtually impossible because it’s a nonsense language. One man in London stood there and translated Guillermo’s story

177 Fusco, 2003: 206f.

178 Vgl. Warr/Jones, 2000: 159 u. Johnson, Anna (1993): Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. BOMB 42, Winter 1993. <<http://bombsite.com/issues/42/articles/1599>> (03.02.2012).

for another visitor. We had a lot of sexualized reactions to us. Men in Spain put coins in the donation box to get me to dance because, as they said, they wanted to see my tits. There was a woman in Irvine who asked for a rubber glove in order to touch Guillermo and started to fondle him in a sexual manner. There were several instances where people crossed the boundaries of expected sexual behavior. I think that was provoked by us being presented as objects, by their sense of having power over us ... [...] The most hysterical reactions we had to the piece happened when we appeared at the Smithsonian. One alarmed person called the Humane Society. The Humane Society told that person that human beings were out of their jurisdiction.“¹⁷⁹

Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña provozierten durch ihre Performance bei ihrem Publikum ein erschreckend irrationales Verhalten, indem sie einerseits auf die Lebenssituationen indigener Bevölkerung sowohl im historischen Kontext als auch in ihrer heutigen Lebensrealität eingingen und andererseits ihr alltägliches, auch intimes Leben im öffentlichen Raum unter den Augen des Publikums praktizierten. Sie wollten eine unerwartete Begegnung provozieren, die die Menschen unvorbereitet treffen sollte, um ihre Ansichten und ihre aufgrund nach wie vor tief verankerter Rassenstereotypen virulenten Vorurteile zum Vorschein zu bringen. Ihre komplexe, ironische und direkte Selbstzurschaustellung als ethnografische Exemplare und damit als Objekte löste bei den nachdenklicheren BetrachterInnen das Gefühl von Verwirrung, Komplizenschaft und Ungläubigkeit, bei den anderen beunruhigenderweise jedoch vor allem Selbstgefälligkeit aus¹⁸⁰.

Während sich Fusco und Gómez-Peña der Unterdrückung „des Fremden“ widmeten, befasste sich Tanja Ostojić, wie bereits Acconci in den 1970er-Jahren, mit dem Verhältnis von Nähe und Distanz. Sowohl 1996 auf der Biennale für junge jugoslawische Künstler in Vrsac als auch 1998 anlässlich der Manifesta 2, der europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst, performte sie ihre Arbeit *Personal Space*; ein statisches Werk, das sich nicht nur des Körpers, sondern auch Sound- und Videomaterial bedient. Dazu stand sie, einer antiken Skulptur ähnelnd, auf der Manifesta 2 an drei aufeinanderfolgenden Tagen jeweils eine Stunde lang im gläsernen Aufzug des Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg auf einem Quadrat aus losem weißem Marmorpulver, die Körper- und Kopfbehaarung vollständig abrasiert, nackt und vollständig von Marmorpulver bedeckt, während das Publikum den Aufzug wie gewohnt benutzen durfte oder im Aufzug bei der Künstlerin so lange verweilen konnte, wie es wollte. Die MuseumsbesucherInnen sahen die

179 Gómez-Peña und Fusco, zit. nach Johnson, 1993. „The Humane Society of the United States is the nation's most effective animal protection organization“ (<http://www.humane-society.org/about/?credit=web_id93480558> (21.10.2017)).

180 Vgl. O'Reilly, Sally (2012): *Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin/München, 100.

Künstlerin jedoch ausschließlich in ihrer statischen Haltung auf dem präparierten Abschnitt. Nach der Performance wurde der Aufzug wieder regulär verwendet, wobei der für die Performance eigens kreierte Sound weiterhin zu hören war, der von Vladimir Radonjić komponiert wurde und der die Stille beschreiben sollte und den Raum markierte. Die vorsichtig-sanfte Klanglandschaft sollte die verstörte Seele der Künstlerin reflektieren.

Die Dynamik dieses Werkes ist vor allem innerlicher Natur. Die Kommunikation mit den ZuschauerInnen, die automatisch zu TeilnehmerInnen werden, bringt einen unglaublich starken Energieaustausch mit sich. Die Präsenz der großen Zahl von Menschen unterbricht die Intimität der Eins-zu-eins-Beziehung und bringt dadurch mehr Spannung ein. Das erhöht das Konzentrationsniveau im Raum, deshalb wurde in Luxemburg der Glasaufzug gewählt. So zollt Ostojić ihren inneren Erfahrungen sowie denen ihres Publikums Tribut¹⁸¹.

„I want to provoke the opening of one's mind or perception to something that s/he has maybe not thought of, or experienced, or was not aware of before. Although my experience tells me that art cannot quickly change social or political reality, it's important that it is not apolitical. Art sometimes opens up certain questions; it can even offer different value systems from current mainstream trends. [...] For me authenticity and preciseness are very important.“¹⁸²

In *Personal Space* verband Tanja Ostojić natürliche mit virtueller Nacktheit. Ihren Körper als „tableau vivant“ nutzend, transformierte sie ihn in ein Abbild, das der Umkehrung des Inneren in das Äußere entsprach. Sie erstarrte zu einem Denkmal. Absolut regungslos verweigerte sie jegliche Kommunikation durch ihren Körper und erweckte so den Eindruck, in einer quälenden Lage zu sein. Wie die „living sculptures“ der 1970er-Jahre – man denke beispielsweise an die Arbeiten des renommierten Künstlerduos Gilbert und George – ist Ostojić als „tableau vivant“ mehr als nur eine Skulptur – sie ist ein Denkmal. Indem die BetrachterInnen mit dem entblößten, verwundbaren Körper der Künstlerin konfrontiert werden, wird das Bild der Frau in der Kunstgeschichte als ein der Symbolisierung und Manipulation unterworfenen erkannt. Darüber hinaus werden die RezipientInnen mit der inneren und äußeren Isolation eines Subjekts konfrontiert, das sich in der Opposition befindet, das in einer feindlichen Umgebung agiert und dem folglich ein Ausdruck der Abneigung inhärent ist¹⁸³.

Auch Tracey Emin, eine der Protagonistinnen der Young British Artists, nutzte in ihrer Performance *Exorcism of the last painting I ever made*, die sie 1996 in der Galleri Andreas Brändström in Stockholm darbot, ihren eigenen nackten Körper, mit

181 Vgl. <<http://www.livingstatues.com/TanjaOstojic.html>> (14.01.2012).

182 <<http://www.van.at/see/tanja/set01/text01.htm>> (14.01.2012).

183 Vgl. <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/perspace/>> (14.01.2012).

all seinen mitunter intimen Bedürfnissen. Hier war sie zwei Wochen lang in einem Raum eingesperrt, in dem sie aß, schlief und arbeitete – schlicht lebte. Durch 16 in die Wände eingelassene Fischaugenobjektive konnte die nackte Künstlerin vom Publikum bei all ihren Handlungen beobachtet werden¹⁸⁴. Die Galerie wurde nicht nur zu ihrem Atelier, sondern zu ihrem Heim. Für das Publikum wurde die Galerie hingegen zum Ort einer „Peep-Show“, denn Emin ließ sie an all ihren alltäglichen Handlungen, an ihrer Arbeit, an ihrem Leben und ihren Befindlichkeiten rückhaltlos teilnehmen. Nackt vor einem Bild hockend, Zeitung lesend, auf ihrem Bett sitzend; kein Teil ihres Lebens blieb unbeobachtet.

Diese Arbeit zeugt dabei von einem hohen Maße an Selbstreflexivität, denn sie gibt sich nicht einfach dem Voyeurismus des Publikums hin, sie ist nicht einfach die Hauptfigur in einem sexuell affizierenden Spektakel, sondern sie stellt sich als Frau und vor allem als aktive Künstlerin, nicht aber wie in der männlich dominierten Geschichte der Kunst als passives Modell, den Phantasien und Blicken des Publikums zu Verfügung. Indem sie ihre Befindlichkeiten thematisiert, macht sie die BetrachterInnen zu ZeugInnen ihrer Bedürfnisse, Erfahrungen und Traumata und ermöglicht ihnen die Teilhabe an ihrem alltäglichen Leben. Dabei geht es ihr um die Vermittlung konkreter Körperlichkeit beziehungsweise der konkreten körperlichen Erfahrung weiblicher Existenz. Generell sind ihre Arbeiten in hohem Maße autobiografisch. Ihre eigene leibliche, aber auch psychische Erfahrung rückt in den Vordergrund ihrer Werke und auch *Exorcism of the last painting I ever made* kann als narzisstische Selbsterforschung verstanden werden ebenso wie als subversives Spiel mit den Gepflogenheiten und Reglements des Betriebssystem Kunst¹⁸⁵. Sie stellt die Trennung von Privatem und Öffentlichem infrage, indem sie ständig Individuelles und Allgemeines, Intimes und Öffentliches verschränkt, indem sie die reale Weiblichkeit mit allem, was dazugehört zum Gegenstand ihrer Kunst macht, sodass Anne-Marie Bonnet schließt:

„Nicht nur die Kategorien des Ästhetischen verschieben sich ... Ist hier Beuys' ‚erweiterter Kunstbegriff‘ ernst genommen worden und das Teilhaben-Lassen aller am eigenen Leben als ‚soziale Plastik‘ zu verstehen? [...] Die Künstlerin aktiviert hier ‚Erfahrung‘ im Foucault'schen Sinne, lehnt er doch deren bloß phänomenologisches Verständnis ab: ‚Gefordert wird das Äußerste an Intensität und zugleich an Unmöglichkeit. ... Die Idee einer Grenzerfahrung, die das Subjekt von sich selbst losreißt – ... – unmittelbare Erfahrungen ..., die darauf zielen, mich von mir selbst

184 Vgl. Warr/Jones, 2000: 68.

185 Vgl. Harvie, Jen (2004): Being her. presence, absence and performance in the art of Janet Cardiff and Tracey Emin. In: Gale, Maggie B./Gardner, Viv (2004): Auto/biography and identity. Women, Theatre and Performance. Manchester, 206ff.

loszureißen, mich daran zu hindern, derselbe zu sein' [...] ‚Eine Erfahrung ist etwas, aus dem man verändert hervorgeht.‘¹⁸⁶

Auch Francis Alÿs kreiert mit seinen Performances Ereignisse, die den daran beteiligten Menschen zu denken geben. In seiner Kunst befasst er sich häufig mit den Themen Wiederholung, Versagen und Absurdität und zielt, so könnte man meinen, schon durch die Titel seiner Aktionen auf das kritische Hinterfragen der eigenen Handlungsmuster in unserer immer schneller werdenden, konsumorientierten, kapitalistischen Gesellschaft. In seiner Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* schob er 1997 neun Stunden lang einen großen Eisblock durch die Straßen von Mexico City. Der Eisblock hinterließ wässrige Schleifspuren auf den Straßen, bis er im Laufe der Performance schließlich so klein wurde, dass Alÿs ihn mit seinen Füßen problemfrei vor sich herschieben konnte. Am Ende war der Eisblock geschmolzen und auch die auf dem Gehsteig zurückgebliebene Wasserlache verdampfte schließlich – nichts blieb übrig.

Indem er den Eisblock schob, produzierte er Verschwinden und verwies so auf den ephemeren, transitorischen Charakter der Performance-Kunst selbst, die ihrerseits Verschwinden produziert, indem sie auf flüchtigen Bewegungsprozessen basiert und letztlich in Abwesenheit übergeht. Darüber hinaus kann *Paradox of Praxis 1* als Kapitalismuskritik interpretiert werden, denn nach einem ganzen Tag harter körperlicher Arbeit bleibt letztlich auch bei ihm, wie bei so vielen anderen Menschen weltweit, nichts übrig und auch er hinterlässt keine Spuren. Alÿs präsentiert sich in dieser Performance als postmoderner Sisyphos und verdeutlicht so den Kampf gegen den Druck, produktiv sein zu müssen¹⁸⁷. Alÿs' Arbeit ist eine Kritik an gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Zuständen, die politische Aussagen mit einem feinen Sinn für Poetik verbindet. Mit *Paradox of Praxis 1* erschuf er ein Paradebeispiel für das Phänomen maximaler Anstrengung mit minimalem Effekt, wie es für die Lebenswirklichkeit und die Rituale des täglichen Lebens vieler Menschen in Lateinamerika charakteristisch ist¹⁸⁸.

Auch Santiago Sierra thematisiert grundsätzlich in seinen provokanten Aktionen die Arbeit in der kapitalistischen Gesellschaft und die damit verbundenen Ausbeutungsmechanismen sowie den Wert des Menschen und seiner Arbeitskraft als Ware¹⁸⁹. Er lieferte eine vielleicht noch eindringlichere, einschneidendere Kampf-ansage gegen die kapitalistische Verwertungslogik unter anderem 1998 mit seiner

186 Bonnet, 2002: 15f.

187 Vgl. Fischer, Ralph (2011): *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Bielefeld 142f. u. Cocker, Emma (2011): *Over and Over. Again and Again*. In: Wallace, Isabelle Loring/Hirsh, Jennie (ed.): *Contemporary Art and Classical Myth*. Surrey/Burlington, 283f.

188 Vgl. <http://www.flagler.edu/crispellert/past-exhibitions/f_alys.html> (03.02.2012).

189 Vgl. Schering, Madlen (2008): *Ort der Kunst abseits des Mainstreams. Das Museum Casa Daros eröffnet in Rio de Janeiro*. In: *Lateinamerika Nachrichten* 405, März 2008.

Performance *Mit einem Lastwagenanhänger versperrte Straße*, bei der er einen Lastwagenfahrer engagierte, der die Anillo Periférico Sur, eine der befahrensten Straßen in Mexico City, für fünf Minuten blockierte, indem er den LKW querstellte¹⁹⁰. Mit dem verursachten Stau beziehungsweise dem Verkehrschaos störte er so wenigstens für kurze Zeit die „Lebensadern“ des Kapitalismus, die Straßen als Lieferwege für Materialien und Arbeitskräfte und somit den ewigen Waren- und Menschenfluss, der das System aufrechterhält. Mit seiner Arbeit *160 cm lange Linie, die auf 4 Leute tätowiert ist*, die er im Jahr 2000 in der Galerie El Gallo Arte Contemporáneo in Salamanca (Spanien) umsetzte, geht er jedoch noch weit über die Lastwagen-Aktion hinaus. Hier ließen sich vier heroinsüchtige Prostituierte für einen Schuss Heroin eine Linie auf den Rücken tätowieren. Während sie für einen „Blowjob“ zwischen 15 und 17 Dollar verlangten, kostete ein Schuss Heroin circa 67 Dollar¹⁹¹. Für diesen Warenwert ließen sie einen irreversiblen Eingriff in ihre Körper zu.

„Der entscheidende Parameter, mit dem der Künstler operiert, ist Lohn als Herrschaftsinstrument und Ausdruck der Entwürdigung. Sierra radikalisiert die Asymmetrie der sozialen Verhältnisse zwischen Auftraggeber und Lohnempfänger, indem er die vulgäre Maxime ‚Für Geld kriegt man alles‘ auf die Spitze treibt.“¹⁹²

Sierras „entlohnnte Aktionen“ machen die Misere derer, die sich für geringe Geldbeträge nachhaltig Schaden zufügen lassen, ebenso evident wie die Schuld der ökonomischen Systeme der Gesellschaften an diesen Miseren. Indem er die TeilnehmerInnen dafür bezahlt, sich beispielsweise tätowieren zu lassen, und dies dann auf die höhere ökonomische Ebene der Kunst transferiert, wird das Erkennen der Ungerechtigkeit des Szenarios unausweichlich¹⁹³. „Sierra wählt die Kunstwelt als Plattform für solche verstörenden Veranstaltungen, weil diese, wie er sagt, ‚einen engen Spalt [aufweist], über den sich Schuld vermitteln lässt“¹⁹⁴.

In den 2000er-Jahren schließlich steigert sich das, was in den 1980er-Jahren mit dem beginnenden Neoliberalismus und der Kommodifizierung seinen Anfang nahm sowie die radikale Verschärfung der Inbesitznahme des Körpers durch die

<<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/orte-der-kunst-abseits-des-mainstreams/>> (03.02.2012).

190 Vgl. Sierra, Santiago: *Mit einem Lastwagenanhänger versperrte Straße*. Anillo Periférico Sur, Mexico City, November 1998. In: <http://www.santiago-sierra.com/987_1024.php> (03.02.2012).

191 Vgl. Sierra, Santiago: *160 cm lange Linie, die auf 4 Leute tätowiert ist*. El Gallo Arte Contemporáneo Salamanca (Spanien), 2000. In: <http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php> (02.08.2016).

192 Hübel, Michael (2003): Spanien. Santiago Sierra. In: KUNSTFORUM International, Band 166: 50. Biennale Venedig. Träume und Konflikte. Die Diktatur des Betrachters, 236.

193 Vgl. O'Reilly, 2012: 106.

194 Goldberg, 2014: 195.

globale Lifestyle- und Schönheitsindustrie, die seit den 1990er-Jahren zunehmend Macht und Einfluss erlangte, sodass nun

„[d]as zeitgenössische Körperbewusstsein [...] durch die Penetranz der Medien, durch die ökonomischen Prekarisierungszwänge, die transhumanistischen Utopien und Phantasmen der Biotechnologie und das Aufeinanderprallen politisch und kulturell divergenter Körperbilder vor historisch noch nie gesehenen Herausforderungen [steht].“¹⁹⁵

Der Siegeszug der Medialisierung und Virtualisierung in allen Lebensbereichen, der damit einhergehende Körperkult und die immer tiefer in das Innerste des Körpers eingreifenden Modellierungen und Einschreibungen, die den Begriff des Menschenbildes endgültig durch den des Körperbildes oder der Körperkonstruktion ersetzt zu haben scheinen, werden ebenso wie der Druck auf das Individuum durch die generelle Akzeleration von der Performance-Kunst kritisch reflektiert¹⁹⁶. Aber insbesondere die Steigerung der globalen ökonomischen, sozialen und ökologischen Krisen, die Verschärfung der Diskrepanz zwischen westlicher und islamischer Welt, die mit dem Angriff auf die USA 2001 zunehmend zu einer Legitimation des Kampfes, des Krieges und der Ausweitung staatlicher Kontrolle und Repression führten¹⁹⁷, erhöhen ebenso wie die mit der weiteren neoliberalen Verschärfung der Bedingungen der Lohnarbeit, der Steigerungslogik des „unternehmerischen Selbst“ sowie der steigenden Anforderungen an Produktivität, Mobilität und Flexibilität¹⁹⁸ den Druck auf das Individuum und machen die Kritik an den Auswirkungen des globalen Kapitalismus zum elementaren Gegenstand der Performance-Kunst im beginnenden 21. Jahrhundert.

Denn die Entwicklung der krisenhaften klassischen Industriegesellschaft hin zur – wie Ulrich Beck sie nennt – »Risikogesellschaft«, die schließlich eine paradigmatische Wende im beginnenden 21. Jahrhundert darstellt, macht das „Modernisierungsrisiko“ zum „pauschalen Produkt industriellen Fortschritts“, verschärft sich systematisch mit dessen Weiterentwicklung und gefährdet „das Leben‘ auf dieser Erde, und zwar in ‚all‘ seinen Erscheinungsformen“¹⁹⁹. Es entstehen neue „Globalgefährdungslagen“, die mit weitreichenden und unüberschaubaren sozialen und politischen Konflikt- und Entwicklungsdynamiken einhergehen. Die Modernisierungsrisiken sprengen letztlich, da sie alle treffen können, die Klassenschemata und Sozialformen und führen zu einem „gesellschaftlichen Individualisie-

195 Brenner, 2016: 14.

196 Vgl. Bonnet, 2002: 10.

197 Vgl. Goldberg, 2014: 226ff.

198 Vgl. Künkler, Tobias (2008): Produktivkraft Kritik. Die Subsumtion der Subversion im neuen Kapitalismus. In: Eickelpasch, Rolf/Rademacher, Claudia/Lobato, Philipp Ramos (Hrsg.): Metamorphosen des Kapitalismus – und seiner Kritik. Wiesbaden, 34ff. u. 40ff.

199 Vgl. Beck, 1986: 27ff.; hier 29.

rungsschub“, der unter anderem der Verschärfung sozialer Ungleichheiten und der Tendenz von „Institutionalisierung und Standardisierung von Lebenslagen“ Vorschub leistet. Darüber hinaus sind sie durch ihre soziale Anerkennung mit ökologischen Entwertungen und Enteignungen verbunden, sodass neue internationale Ungleichheiten erzeugt werden²⁰⁰.

Im Zuge dieser Entwicklung wird Fortschritt zunehmend zum soziopolitischen und ökonomischen Leitmotiv und begünstigt dabei auch die sich stetig ausbreitende Akzeleration. Biopolitische Konditionierung und „telepolitische“ Steuerung führen also zu einem „technischen Fortschritt“, dessen Folgen unter anderem ein strukturelles, wachsendes Prekariat und die situative Ausweglosigkeit moderner Industrienationen sind. Soziopolitische Kybernetik und die Steigerung „interaktiver Geselligkeit“ forcieren die „diskrete Steuerung“ des Menschen und letztlich die „vollkommene und verdeckte Entwertung des Menschlichen“ zugunsten der instrumentellen Konditionierung des Einzelnen²⁰¹.

Auf die Beschleunigung der Lebensverhältnisse, die bei den FuturistInnen noch positiver Bezugspunkt der Kunst war, hingegen in ihrer virulenten Steigerung im Kontext der Globalisierung und der „Digitalen Revolution“ vermehrt kritisiert wird und die im 21. Jahrhundert zunehmend zu einem „Unbehagen am Fortschritt und der selbstzerstörerischen Tendenz der Beschleunigung aller Lebensbereiche“²⁰² führt, reagieren auch viele Performance-KünstlerInnen nicht nur mit genereller Kapitalismus- und Entfremdungskritik, sondern auch, indem sie ihr beispielsweise ein Moment des Innehaltens, der Entschleunigung oder realen Erfahrungen von Intimität entgegenhalten.

Die zunehmende Gewöhnung der Menschen an die Auswirkungen des Posthumanismus' und der Cyborgisierung auf das Alltagsleben des Einzelnen reflektiert

200 Vgl. Beck, 1986: 30f. u. 115ff. „Die Risikogesellschaft ist eine ‚katastrophale‘ Gesellschaft. In ihr droht der Ausnahmezustand zum Normalzustand zu werden“ (Beck, 1986: 31).

201 Vgl. Virilio, 1994: 146f. Heute befinden wir uns Virilio zufolge in einer Grenzsituation, denn die stetige Beschleunigung, der Turbokapitalismus mit all seinen politischen und ökologischen Begleiterscheinungen und die zunehmende Maßlosigkeit führen einerseits zu einer wachsenden globalen und die Oberhand gewinnenden Hybris, andererseits sind wir ob des Zeitmangels dabei, den Glauben an das „große“ Ganze ebenso wie das Vertrauen zu verlieren und driften in einen Zustand des „hyperbolischen Nihilismus“ ab, der zu einem „Hyper-Faschismus“ führen kann. Wir wohnen der Entstehung eines kollektiven Wahns bei, der durch die Synchronisierung der Emotionen entsteht und in dem die Affekte die gesamte Menschheit zeitgleich und in Echtzeit treffen. Diese globale Simultanität der Affekte in Echtzeit geschieht im Namen des Fortschritts und hat uns in das „Zeitalter der allgemeinen Panik“ geführt (vgl. Virilio, Paul (2011): Die Verwaltung der Angst. Ein Gespräch mit Bertrand Richard. Wien, 68ff.).

202 Osten, Manfred (2004): Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur. Eine kleine Geschichte des Vergessens. Frankfurt am Main/Leipzig, 107.

hingegen die Arbeit Yingmei Duans. Mit viel Humor geht die chinesische Künstlerin auf die veränderten Lebens- und Weltverhältnisse der 2000er-Jahre ein. Im Cyberspace ist heute bereits vieles möglich und die Grenzen des Machbaren sind noch lange nicht erreicht. Der Computer ist aus dem Leben der meisten Menschen nicht mehr wegzudenken, liefert er doch nicht nur einen Zugang zur Welt, sondern erschafft eine Art zweite Welt. Als Hommage an die technischen Neuerungen, die Virtualisierung der Welt, die Errungenschaften der Technik, die beispielsweise soziale Netzwerke wie Facebook und Twitter zum integralen Bestandteil des Alltags vor allem junger Menschen machen, performte sie 2005 ihr Werk *I Love Computer*, das als Liebeserklärung an das digitale Zeitalter durchaus ernst zu nehmen und wohl repräsentativ für sehr viele Menschen ist, nicht nur für die sogenannten „digital natives“.

Eine halbe Stunde saß Duan in einem rosafarbenen Schlafanzug barfuß auf dem Boden vor der U-Bahn-Station, an der die Menschen ankamen, die zur Cebit in Hannover wollten. Sie umarmte entspannt, mit glücklichem Gesichtsausdruck und geschlossenen Augen einen Computermonitor. Ihr Kopf lehnte an dem Bildschirm, so als würde sie im Halbschlaf mit ihm kuscheln. So bildete Duan die erste Station, die die Besucher auf dem Weg zur Cebit passierten²⁰³. Zu ihrer Motivation, diese Performance zu realisieren, sagte die Künstlerin:

„Ich habe 5 Jahre auf der Computermesse in Hannover gearbeitet. Mit großem Interesse habe ich sie auch jedes Jahr angeschaut. Ich mag Computer sehr, da sie unser Leben verändert haben. Immer wenn ich sie sehe, empfinde ich große Freude.“²⁰⁴

Dass die Freude an und die Zuneigung für die Technik in einer Liebeserklärung der Künstlerin mündet, kann hier durchaus kritisch gesehen werden. Denn gerade der emotionale Bezug zu technischen Hilfsmitteln und digitalen Welten, der reale zwischenmenschliche Interaktion zunehmend in den Hintergrund zu rücken scheint, ist ein Symptom der Akzeleration und Digitalisierung, dessen ernstzunehmende Konsequenzen für das Selbst- und Weltbild des Menschen sich immer deutlicher abzeichnen. Obwohl also die Kritik in dieser Performance gänzlich den BetrachterInnen überlassen bleibt, scheint diese Arbeit doch ein kritisches Hinterfragen des Stellenwertes und der Korrelation von Menschen und Technik zu forcieren.

Eine weitere außergewöhnliche Performance lieferte 2005 die Künstlerin Herma Auguste Wittstock, die mit *Sweet for my Sweet* nicht nur das medial vermittelte Frauenbild, den Magerwahn und die Hochglanzästhetik der „Fit-for-Fun“-Generation, sondern auch das Frauenbild in der Performance-Kunst massiv störte.

203 Vgl. <<http://www.yingmei-art.com/de/works/cebit>> (04.02.2012).

204 <<http://www.yingmei-art.com/de/works/cebit>> (04.02.2012).

Wittstock, die aufgrund ihrer Leibesfülle nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht, stellte ihren nackten Körper wie eine Statue aus. Mit Zuckerguss überzogen, stand sie regungslos sechs Stunden lang im HAU 1 in Berlin. Mit einem Schild, auf dem „Lick me“ geschrieben stand, forderte sie das Publikum dazu auf, den Zuckerguss von ihrem Körper zu lecken²⁰⁵. Außergewöhnlich ist diese Performance insbesondere deswegen, weil Wittstock mit ihrer Körperfülle aus dem Rahmen all der Performance-Künstlerinnen fällt, die ihre nackten Körper für ihre Kunst nutzen. Alle hier besprochenen Künstlerinnen beziehungsweise generell beinahe alle Performance-Künstlerinnen kritisieren zwar das patriarchale Frauenbild, sind aber selbst schlank und entsprechen dem Schönheitsideal. Umso verwunderlicher ist es, dass Wittstock gerade heute ihren Körper als natürlich und undesigned präsentiert, wo sich der Druck auf Frauen, schlank, gestylt und „schön“ zu sein, durch die Medien in einer Weise gesteigert hat, dass Anorexie und Schönheitschirurgie inzwischen eine scheinbar hohe gesellschaftliche Akzeptanz erreicht haben. Selbstbewusst nutzt Wittstock ihren Körper als Gegenentwurf zur Hochglanzästhetik und widersetzt sich damit der Befehlsmacht und Aggressivität dieser Bilder. Mit Bonnet könnte man ihre Fettleibigkeit als Strategie des passiven Widerstands verstehen, als subversiven Versuch, den leiblichen Eigensinn zu verteidigen²⁰⁶. Indem sie das Publikum auffordert, an ihr zu lecken, überschreitet sie die Grenze dessen, was akzeptiert ist. Nicht das Lecken als solches macht diese Performance so subversiv, nicht das Ausstellen eines nackten weiblichen Körpers, sondern die schamlose Zurschaustellung der Leibesfülle der Künstlerin. Sex und Pornografie sind zum medialen Alltag geworden, überall sind nackte Frauenkörper zu sehen. Hier aber bricht die Künstlerin mit dem Tabu, einen nicht idealen Körper selbstbewusst zur Schau zu stellen und auch noch haptischen und oralen Kontakt einzufordern. Sie erlaubt den BetrachterInnen damit, aus ihren Denk- und Sehgewohnheiten ausubrechen und sich einer leiblichen Realität physisch zu stellen, die durch die herrschenden Diskurse zunehmend ausgeschlossen und stigmatisiert wird. Darüber hinaus kann ihre Aufforderung „lick me“ als doppeldeutiges Wortspiel verstanden werden. So kommuniziert sie den RezipientInnen „ihr könnt mich mal ...!“ und übergeht auch kommunikativ die sozial erwünschten Verhaltensschemata.

Ein Thema, das in der Performance-Kunst über alle Dekaden hinweg eine wichtige Rolle spielt, ist der Krieg. Ob nun die Traumata des zweiten Weltkrieges, des Vietnamkrieges oder die Unterdrückung einzelner Gruppen oder der ganzen Bevölkerung durch diktatorische Systeme – die künstlerische, oppositionelle Auseinandersetzung mit Krieg, Kampf und politischer Repression war und ist auf vielfältige Weise Gegenstand der Performance-Kunst. So thematisiert auch Santiago

205 Vgl. Wittstock, Herma Auguste: Sweet for my Sweet. HAU 1, Berlin, 6 hours live performance, 2005. In: <<http://www.hermaauguste.de/catalogue/art/sweet-for-my-sweet>> (04.02.2012).

206 Vgl. Bonnet, 2002: 10.

Sierra 2006, wie bereits Wolf Vostell 1964, die Schrecken des Holocaust. Er schuf im März 2006 mit seiner Aktion 245 m³ eine beklemmende und überaus provokante Situation, in der er sich dem Thema Holocaust widmete.

Anders als Vostell, der aus einer Poollandschaft ein Massengrab machte, verwandelte Sierra den Synagogenraum in Pulheim-Stommeln nahe Köln in eine „Gaskammer“, indem er die Abgase von sechs vor der Synagoge stehenden Autos mittels Schläuchen in den Raum leitete. Die Kohlenmonoxydkonzentration war so hoch, dass eine halbe Stunde ungeschützten Aufenthalts gereicht hätte, um einen Menschen zu töten. Aus diesem Grund durften die BesucherInnen ausschließlich einzeln, geschützt durch eine Gasmaske und in Begleitung eines Feuerwehrmannes für lediglich fünf Minuten den Raum betreten. Obwohl dieser Synagogenraum heutzutage aufgrund der massiven Vernichtung und dem daraus resultierenden Fehlen jüdischer Bevölkerung nicht mehr rituell, sondern als Erinnerungsort und als Kunstraum genutzt wird und jährlich KünstlerInnen eingeladen werden, um der Opfer des NS-Regimes zu gedenken, waren die heftigen Reaktionen – seine Aktion wurde als geschmacklos und unerträglich kritisiert – auch für den Künstler selbst überraschend²⁰⁷.

„[...] An keinem der beiden Tage gab [es] Beschwerden oder Zeichen von Unverständnis unter den Teilnehmenden. Es war geplant, die Handlung während der folgenden sechs Sonntage zu organisieren, aber auf nachdrückliche Schlagzeilen in den Printmedien und im Fernsehen hin, die mich als radikalen Provokateur und meine Arbeit als eine echte Gaskammer (?) beschrieben, beantragte eine Gruppe von Mitgliedern der Jüdischen Gemeinde in Deutschland die Schließung des Projekts, was akzeptiert wurde. Die einfache Wahrnehmung dieser Arbeit war unmöglich geworden, da sie [...] bereits als Angriff definiert worden war. In einem Einführungstext am Eingang erklärte ich meinen Wunsch, die Juden in Ehren zu halten, die im vergangenen Jahrhundert ermordet worden sind, um ihrer Besitztümer beraubt zu werden. Ich widmete 245 m³ allen Opfern von Staat und Kapital und jedem einzelnen von ihnen, wohlwissend, dass die Massenvernichtung von Menschen nicht mit dem Zweiten Weltkrieg zu Ende gegangen ist und dass weiterhin technologische Innovationen vorgeschlagen und ausprobiert worden sind, um diese mit noch größerer Effizienz in die Praxis umzusetzen.“²⁰⁸

Sierra ging es insbesondere darum, den Menschen bewusst zu machen, dass der Tod eben nicht nur die anderen Menschen betrifft, dass es eben nicht immer nur

207 Vgl. Sierra, Santiago: 245 m³. Stommeln Synagoge. Pulheim, Deutschland. März 2006. In: <http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php> (05.11.2011) u. Neumaier, Otto (2010): Wer oder was fehlt bei einem Fehler? In: Neumaier, Otto (Hrsg.): Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst. Wien/Berlin/Münster, 29.

208 Sierra: 245 m³.

die „Anderen“ sind, die sterben. Mit 245 m³ wollte Sierra die TeilnehmerInnen in eine Situation versetzen, die ihnen zeigt, dass der Tod auch ihr Schicksal sein kann, dass auch sie möglicherweise zu Opfern werden können. So wollte Sierra dem Gedenken an die Schoah, die seines Erachtens zu wenig beachtete Komponente des individuellen Todes jedes Einzelnen Raum verschaffen, obwohl er dabei Neumaier zufolge das Problem vernachlässigte, dass die Nationalsozialisten die Juden eben nicht als Individuen der Tötungsmaschinerie auslieferten²⁰⁹.

Sierras Kunst ist soziale Praxis, ist soziale Kritik an den bestehenden Lebensbedingungen und Weltverhältnissen. Seine Kunst erfordert häufig einen enormen infrastrukturellen, gesellschaftlichen und künstlerischen Einsatz. Einerseits arbeitet er meistens mit großen Gruppen von Menschen, andererseits mutet er vielen Menschen seine mitunter harten und verstörenden Aktionen zu. Er erschafft schwierige und manchmal quälende Situationen – sowohl für die, die seine Arbeiten ausführen, als auch für die, die sie als BetrachterInnen bzw. als TeilnehmerInnen erleben – und erzeugt häufig Unbehagen, Frustration und extreme Spannungen. Mit seinen durchaus unbequemen Aktionen fördert er dabei die Bewusstwerdung von künstlerischer Fremdbestimmung und sozialer Interdependenzen. In gewisser Weise ist, so Shannon Jackson, Sierras gesellschaftliches Engagement anti-sozial, es ist eine Freilegung reduktiver Operationen sozialer Ungleichheit durch die Nachahmung ihrer Form und kultiviert damit ein Bewusstsein in den BetrachterInnen für den systemischen Bezug sozialer Probleme²¹⁰.

Eine andere Vorgehensweise, die soziopolitische Realität kritisch zu beleuchten, wählt die Guatemaltekin Regina José Galindo. Sie nutzt auf eindringliche Weise ihren Körper zum politischen Protest und kann wohl zu den politisch radikalsten zeitgenössischen Performance-KünstlerInnen gezählt werden.

„Es geht mir um die soziale und politische Wirklichkeit. Darum, was in meinem Land geschieht, und in anderen Ländern. Denn was woanders geschieht, hat Folgen für uns, schließlich sind wir alle miteinander verbunden. [...] Das Leben und die Kunst sind verschiedene Gebiete. Das Leben kann nicht dargestellt werden. Ich modifiziere lediglich die Realität meines eigenen Ausdrucks. Ich will so die Balance von Macht in Frage stellen. [...] Die Welt nimmt ihren eigenen Lauf. Ich bin darin nur ein Sandkorn. Das Einzige, was das Leben rechtfertigt, ist, sein Leben zu ändern und Mitgefühl hervorzurufen, sich selbst auszusetzen, den Sympathien, der Empathie – nicht dem Mitleid – damit in dem Anderen etwas aufbricht, dieses: ‚Ich bin ich. Der ist der‘ Ich will dabei kein Bedauern, sondern ein Mitge-

209 Vgl. Neumaier, 2010: 29.

210 Vgl. Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. New York/London, 43ff.

fühl dafür, dass der andere arm dran ist. Ich spiele ein Spiel, der Betrachter spielt mit mir, nur so wirkt der Künstler.“²¹¹

Galindo beschäftigte sich beispielsweise in ihrer Performance *Confesión*, die sie 2007 in Palma de Mallorca darbot – einem Ort, den die CIA als Transitland für ihre Auslieferungs- und Entführungsflüge nutzt – mit der Folterpraxis des Waterboarding. Hierzu engagierte Galindo einen Türsteher, der ihren Kopf immer wieder ohne Rücksicht auf die zierliche Künstlerin in ein Fass mit Wasser tauchte. Sie versuchte, Widerstand zu leisten, hatte aber gegen den großen, sehr muskulösen Bodybuilder keine Chance. Der Kampf war offensichtlich einer zwischen ungleichen Gegnern. Galindo kämpfte mit aller Kraft gegen ihren Folterer an, konnte dem ständigen Waterboarding aber letztlich nichts entgegensetzen und wurde immer wieder mit dem Kopf in das dunkle Wasser getaucht.

Galindo performte dieses Stück im September 2007 während Palmas jährlicher Nacht der Kunst und ging so gegen die Feststimmung dieses Events an, bei dem viele Galerien lange geöffnet haben und Partys für die anwesenden Kunstliebhaber auf den Straßen stattfinden. So versammelte sich dann auch schnell eine Menschenmenge auf der Straße, die neugierig auf die Performance wartete. Einige konnten direkt durch das vergitterte Kellerfenster schauen, während sich die meisten mit einer Live-Übertragung auf einem großen Bildschirm zufriedengeben mussten. Der Türsteher zerrte Galindo also in den kahlen Kellerraum und der kurze und heftige Kampf begann. Stöhnend und nach Luft ringend wehrte sich Galindo gegen ihren Peiniger, der ihren Kopf mitleidslos immer wieder in das Fass voller Wasser tauchte und sie schließlich zu Boden warf, wo sie, atemlos und völlig erschöpft, in der durch den Kampf entstandenen Wasserlache, liegen blieb²¹². Stallabrass, der dieser Performance als Fotograf beiwohnte, beschrieb die Erfahrung folgendermaßen:

„I have been struggling with words, trying to be accurate, to avoid newspaper cliché, and finding that the words that come to mind cannot do all the work that I want them to. Yet while the violence here was real, it also was artificially constrained, a pale imitation of what is conducted in similar cells across the globe by agents of our states and their allies. What is it to face such force, unbound in duration and severity, to be confined with no prospect of release, to have no choice in when one eats, drinks or sleeps? If language alone seems inadequate to the task

211 Galindo, zit. nach Guski, Simone (2010): „Mein Körper ist mein Material“. Interview mit Regina José Galindo, Body-Art-Künstlerin aus Guatemala. Lateinamerika Nachrichten Nummer 430, April 2010. <<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/mein-koerper-ist-mein-material/>> (04.02.2012).

212 Vgl. Stallabrass, Julian: ‚Performing Torture‘. Preface to Regina José Galindo *Confesión*, Palma de Mallorca. In: <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/writings.shtml> (04.02.2012).

of sufficiently describing such situations, Galindo, with her bare, sparse actions, says something that words cannot.“²¹³

Confesión kann als Allegorie der absurden Machtkämpfe zwischen ungleich starken Nationen, wie beispielsweise dem Irak und den USA, verstanden werden, aber auch als radikale Kritik an den Folterpraktiken, die beispielsweise aus Abu Ghraib und Guantánamo Bay in den letzten Jahren bekannt geworden sind. Das erniedrigende filmische und fotografische Festhalten dieser Folterpraktiken aufgreifend, lässt sich auch Galindo bei ihren Qualen filmen und fotografieren und kritisiert so die Gewalt, die Unterdrückung und den Machtmissbrauch, den kapitalistische Systeme zur Aufrechterhaltung und Verschärfung des sozialen Gefälles beispielsweise zwischen arm und reich, mächtig und machtlos und Erster und Dritter Welt nutzen und innerhalb dieser Kritik auch die ökonomischen Zwänge, die dieses Machtgefälle aufrechterhalten. Nicht ohne Grund nutzt sie ein ausrangiertes Ölfass für das Waterboarding. Darüber hinaus kritisiert Galindo das Foltersystem der USA, das nach 9/11 die Folter öffentlich zum probaten Mittel des politischen „Anti-Terror-Kampfes“ erhebt und gleichzeitig Folterpraktiken wie Waterboarding als nicht unter den Begriff der Folter zu subsumierende Praktiken der Verhörmethode verharmlöst sowie ihre extremen physischen und vor allem psychischen Auswirkungen nicht anerkennt²¹⁴. Galindo entwirft in ihren Performances ihren Körper als kollektiven, globalen Körper, der die Trennung zwischen dem Selbst und dem Anderen aufheben will, denn:

„I cannot separate myself from what happens. It scares me, it enrages me, it hurts me, it depresses me. When I do what I do, I don't try to approach my own pain as a means of seeing myself and curing myself from that vantage; in every action I try to channel my own pain, my own energy, to transform it into something more collective.“²¹⁵

Im Gegensatz zu Galindos Performance kreierte Abramović in ihrer Performance *The Artist is Present*, die sie im Rahmen ihrer großen, gleichnamigen Retrospektive im MoMA 2010 darbot, ein Ereignis, bei dem die TeilnehmerInnen ähnlich wie in der Performance von Mona Hatoum vollständig auf sich selbst zurückgeworfen wurden. Sie reagierte damit nicht auf die Kämpfe und Krisen, die unsere Welt beherrschen, sondern auf die zunehmende Beschleunigung, die diese Dekade prägen.

213 Stallabrass: ‚Performing Torture‘.

214 Vgl. Stallabrass: ‚Performing Torture‘.

215 Galindo, zit. nach Goldman, Francisco (2006): Regina José Galindo. In: BOMB 94, Winter 2006. <<http://bombsite.com/issues/94/articles/2780>> (04.02.2012).

„Drei Monate lang werde ich dort anwesend sein, die gesamte Dauer der Ausstellung. Ich werde sechshundert Stunden lang im Museum sitzen [...] Es geht um die pure Präsenz. Ich sitze an einem kleinen Tisch, der Stuhl mir gegenüber ist leer, jeder kann sich dort hinsetzen und mir in die Augen schauen, so lang wie er will, drei Minuten oder drei Stunden. Es wird nur den Blick geben. Ich werde nicht reden, ich werde mich nicht bewegen und noch nicht mal aufs Klo gehen [...] Damals ging es in meinen Kunstwerken vor allem um den Körper, jetzt geht es mehr um meinen Geist. Drei Monate auf einem Stuhl zu sitzen ist schlimmer, als sich selbst zu schneiden. Vielleicht ist es für das Publikum weniger attraktiv, weil kein Blut spritzt.“²¹⁶

Und tatsächlich wurde diese Performance zur längsten Arbeit, die sie bis dato gemacht hatte. Die Künstlerin saß 2010 für die Dauer der Öffnungszeiten des Museums und während ihrer gesamten Ausstellung schweigend auf einem Stuhl in der Mitte des Atriums im MoMA. 70 Tage lang saß sie dort, insgesamt 600 Stunden, täglich umringt von Tausenden lärmenden ZuschauerInnen. Der Stuhl ihr gegenüber war für die BesucherInnen bestimmt, die dort einzeln, solange sie wollten, Platz nehmen konnten. Umrahmt von der Deckenbeleuchtung wurden sie vom Publikum separiert und konnten sich ganz aufeinander konzentrieren. So wurde immer der Mensch, der sich Abramović gegenüber setzte, zum unabdingbaren Teil der Performance. Ihre einzige Bedingung war, dass sie weder berührt noch angesprochen werden durfte. Ihr Ziel war es, mit diesem Stück eine noch stärkere Verbindung, eine noch eindringlichere Interaktion mit dem Publikum, in diesem Falle mit den einzelnen ihr gegenüber Sitzenden, zu erwirken²¹⁷. Denn, so Abramović zu einem Interviewpartner:

„Wenn wir schweigen, können wir uns nicht mehr verstellen und Sie versuchen nicht mehr, mich zu beeindrucken. Dann sehe ich Sie wirklich, und Sie mich. Das ist ein sehr emotionaler Moment. Ein Freund von mir sagt immer: ‚Ich hasse dei-

216 Abramović, zit. nach Timm, Tobias (2010): 600 Stunden auf dem Holzstuhl. Schmerz, Tod und die Lust der langen Dauer. Ein Gespräch mit der Performance-Künstlerin Marina Abramović, der das New Yorker Museum of Modern Art eine Retrospektive widmet. In: DIE ZEIT 11/2010. <<http://pdf.zeit.de/2010/11/Interview-Abramovic.pdf>> (28.11.2011), 1ff.

217 Vgl. Iles, Chrissie (2010): Marina Abramović and the Public, A Theater of Exchange. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (eds.): Marina Abramović. The Artist Is Present. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31, 2010. New York, 40 u. Danto, Arthur C. (2010): Sitting With Marina. In: The New York Times. The Opinion Pages, May 23, 2010. <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>> (28.11.2011).

ne Arbeit. Du bringst mich immer zum Weinen'. Er hält es nicht aus, emotional berührt zu werden.²¹⁸

Eben eine solche emotionale Berührung schien Abramović zu intendieren. Und ihre Strategie ging auf, denn ein bedeutender Teil derer, die Abramović in dieser Performance gegenüber saßen, wurde durch die Nähe und die Stille erkennbar berührt, wie die Portraitfotos der TeilnehmerInnen deutlich machen – einige lachten, einige weinten, einige wirkten wie gebannt – aber alle schienen in besonderer Weise emotional ergriffen worden zu sein²¹⁹. Ob sie nur für wenige Minuten oder für viele Stunden Abramović gegenüber Platz nahmen, spielte für die emotionalen Reaktionen anscheinend keine Rolle.

Sowohl die Arbeit Hatoums als auch die Abramovićs können als Antwort auf die zunehmende Beschleunigung unserer Welt- und Selbstverhältnisse, der Medien und des Alltags verstanden werden und wären in den 1950er- bis 1970er-Jahren wohl kaum denkbar gewesen. Diese beiden Performances setzten also dem ureigensten gegenwärtigen Zeitgeist, der zunehmend mit dem Verlust der Freizeit, der Zeit für sich selbst und einer gewissen Hybris einhergeht, Werke entgegen, die dem Betrachtenden Zeit für sich selbst zurückgeben, die ihn entschleunigen, die ihm seine Entäußerung verweigern. Auch Abramović spricht ganz explizit von einer Reaktion auf die zunehmende Beschleunigung der Menschen, der sie etwas entgegenzusetzen versucht.

„Man zappt sich nur noch durchs Leben. Und das Leben wird kürzer. Deshalb soll meine Kunst langsamer werden [...] Viel zu viele Künstler geben sich nur noch mit kurzen Aufmerksamkeitsspannen zufrieden. Das führt ins Nichts. Man muss die Bewegungen reduzieren und auf die Stille setzen. So habe ich das schon 2002 in meiner Performance ‚The House with the Ocean View‘ gemacht. Ich habe zwölf Tage in einer Galerie, in einem Bühnenbild vor Publikum gelebt und nichts gegessen. Da fingen Menschen an, mir plötzlich drei Stunden zuzusehen. Manche von ihnen kamen jeden Tag wieder, schauten mir immer länger zu, obwohl diese Performance so statisch war. Und das in einer Stadt wie New York, wo man normalerweise nicht einmal drei Minuten irgendwo stehen bleibt. Die Leute fühlten sich plötzlich leicht und stressfrei, wenn sie mir stundenlang beim Nichtstun zusahen. Manche fingen regelmäßig an zu weinen. Die lange Dauer hat einen unglaublichen Effekt auf mich und die Betrachter. Solche ausgedehnten Performances sind

218 Abramović, zit. nach Häntzschel, Jörg (2010): Im Auge des Orkans. 70 Tage im Museum. Marina Abramović über ihre New Yorker Langzeit-Performance. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 56 (9. März 2010), 12.

219 Die Publikumsreaktionen auf diese Performances sind mit einer Vielzahl von Portraitfotografien dokumentiert, die unter anderem auf Internetseiten wie <<http://marinaabramovicmadamecny.tumblr.com/>> (29.11.2011) oder <<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/>> (29.11.2011) zu finden sind.

die bewegendsten Kunstwerke, die es gibt. Man hört auf, sich zu verstellen, zu schauspielern. Die Kunst wird sehr echt, sehr wahr.“²²⁰

Auch der argentinische Performance-Künstler Santiago Cao erschuf 2010 eine Ebene der Intimität und Zwischenmenschlichkeit. Dabei warf er mit der Performance *Pes(o)soa de Carne e Osso*, die er auf dem MOLA Festival im brasilianischen Salvador de Bahía aufführte, die Frage auf, wie viel ein Menschenleben wert ist und schuf damit dezidiert eine kapitalismuskritische Arbeit, die die Sicht auf den Menschen als reines Konsumobjekt wie in der Prostitution, als Ressource wie in der kapitalistischen Arbeitswelt oder als Handelsware wie in der kolonialen Sklaverei hinterfragt. Die Annullierung und Negation des Menschen durch seine Herabsetzung zu reinem Fleisch und Knochen stellte er kritisch zur Disposition, indem er sich selbst in dieser achtstündigen Arbeit beinahe nackt in einem Fischernetz an einer zweieinhalb Meter hohen Waage aufhängte. Das Gegengewicht zu seinem Körper war ein mit 70 Kilogramm Fleisch und Knochen gefülltes Netz. Die Arbeit fand auf einem öffentlichen Platz im Wirtschaftszentrum von Salvador de Bahía statt, also an einem infrastrukturell gut erschlossenen und hoch frequentierten Ort, der von vielen Banken, Geschäften und Universitäten geprägt ist. Um die Waage stand mit Kohle auf die Straße geschrieben „PES(O)SOA DE CARNE E OSSO“ und die Frage: „Was wiegt mehr, eine Person oder Fleisch und Knochen?“ Die Länge der Performance repräsentierte die tägliche Arbeitszeit von acht Stunden, während der die Menschen im Netz des Systems festsitzen, um genug Geld zu verdienen, um die restlichen 16 Stunden zu überstehen. Cao wollte mit dieser Arbeit herausfinden, wie die PassantInnen reagieren, wenn er zu dehydrieren beginnt und das Fleisch unter der Sonne verrottet; nach sieben Stunden, die er schweigend seinen nackten Körper in die Waagschale geworfen hatte, beendete einige PassantInnen die Performance²²¹. Über die Reaktion der ZuschauerInnen berichtete Cao:

„Others asked me if I was thirsty and wanted water, to which I responded by slowly moving my head indicating yes. I drank from the bottle that was brought to my lips, and some even cooled my sore body, burning under the midday heat, by pouring water over my head. [...] Many people were around me by then, and those who had been there the longest answered the questions of those who had just arrived, in such a way that a debate had started. A woman who was making her way through the bodies came over with a bottle to give me some water. After she tried to find out from me why I was doing this, and hearing someone tell her, 'He's been doing it for several hours without talking to anyone', she asked me if I wanted her

220 Abramović, zit. nach Timm, 2010: 3.

221 Vgl. Cao, Santiago: *Pes(o)soa de Carne e Osso* (english text). During the MOLA Festival (Mostra Osso LatinoAmericana de performances urbanas), Salvador de Bahía, Brazil, 28 September 2010. In: <<http://santiagocao.metzonimia.com/pessoa-en>> (18.09.2017).

to buy me something to eat. I indicated no with a slow move of the head, and she asked that if I wanted to drink more water she could go and buy another bottle before continuing on her way. I agreed and she disappeared amongst the people. She came back a few minutes later, and while giving me water, asked me if I wanted her to free me. I said no with my head, to which she replied, 'You can't continue like this under the sun. Something bad could happen to you. I'm going to free you.' And she started trying to convince everyone present to let me out. [...] But the woman managed to convince those present, and a few men pushed the balance towards my side (now 'our side') bringing me closer to the ground. But as time went by and she couldn't get me out quickly, she asked for a knife. 'Cadé a Faca!' she shouted, and a few people went off to look for one in the nearby food stands. Someone came back with a pocketknife and the woman started quickly cutting the net, until the hole was big enough. 'Now if you want to, you can leave', she said. But when I tried to stand up my body wouldn't respond. My legs hurt a lot and every time I tried I would fall back to the ground. So a man carried me like a child. [...] he took me from inside the net which the others were still pulling down on, and the meat and bones on the other side rose up to the highest they could go, as if they were flying without weight. The man took me to a bench nearby but people started to shout, no, not there, that the bench under the sun was hot and I could burn. So he took me to another bench in the shade of some trees and softly let me down. [...] A hand came to rest on my right arm. I turned my head and saw the woman who had started the process of my liberation. She came close to my ear and said, 'I don't know what your idea was, but if your intent was to move people, you were successful. People can't go on their way letting someone die under the sun.' We looked each other in the eye and I thanked her, this time with words. 'Thank you' I said, and we took each other's hands before she disappeared amongst the crowd."²²²

Auch die russische KünstlerInnen-Gruppe *Vojna* (Krieg) baute im Frühjahr 2011 eine Ebene der Intimität auf, jedoch weniger, um der Akzeleration gegenwärtiger Lebensverhältnisse einen Moment der Ruhe entgegenzusetzen oder das kapitalistische System generell infrage zu stellen, sondern vielmehr, um eine radikale und eindringliche Kritik am Verbot der „Propaganda der Homosexualität“, der historisch verwurzelten und gesellschaftlich legitimierten Homophobie und des Homosexualitätstabus sowie am Frauenbild der russischen Gesellschaft zu artikulieren. In ihrer Performance *Lobzaj musora* (wörtlich: „Küss' Müll“; sinngemäß: „Küss' einen Bullen“) küssten die weiblichen Mitglieder der Gruppe in ganz Moskau Polizistinnen, wobei nach Aussage der Künstlerinnen das Entsetzen der Polizistinnen nicht vorrangig aus dem Umstand resultierte, dass sie geküsst wurden, sondern

222 Cao: *Pes(o)soa de Carne e Osso*.

dass es Frauen waren, die sie küssten²²³. Durch das Provokante Potenzial dieser Live-Performance überschritten die Künstlerinnen so in der Öffentlichkeit ein fundamentales Tabu und setzten sich selbst einem nicht zu unterschätzenden Risiko aus, unterliefen sie doch nicht nur offensiv das staatliche Verbot, sondern auch das bürgerliche Verständnis dessen, was in der Öffentlichkeit als legitim erscheint.

Auch Piotr Pawlenski macht seit einigen Jahren mit radikalen politischen Performances auf sich aufmerksam. Er protestiert mit seinen Performances gegen den repressiven russischen Staat und die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in seinem Heimatland. Er will die Mechaniken der Macht besser verstehen und geht mit drastischen Selbstverletzungsperformances auf Konfrontationskurs mit dem Russland Putins sowie der russischen Gesellschaft und Öffentlichkeit. Ihm geht es um die Beziehung zwischen der Staatsmacht und der Gesellschaft. Die Gewalt, die er dem Staat vorwirft, richtet er in seinen Aktionen gegen sich selbst. Pawlenski wehrt sich nie gegen seine Verhaftungen und stellt so den Behördenapparat bloß, indem er ihn zum Akteur seiner Kunst macht. Strafverfahren, Verhaftungsanordnungen und psychiatrische Untersuchungen waren ebenso wie Gefängnis- und Geldstrafen die staatliche Antwort auf seine Kunst. Zwischen 2015 und 2016 versuchte der Staat, ihn in eine Psychiatrie zwangseinweisen zu lassen. Im Dezember 2016 floh er schließlich nach Paris, wo er Anfang 2017 politisches Asyl beantragte²²⁴.

„Er nagelte seinen Hodensack auf den Roten Platz, um gegen politische Ungerechtigkeit und Fatalismus zu demonstrieren. Er wickelte sich in Stacheldraht, um restriktive Gesetze anzuprangern. Er nähte sich für die Unterstützung von Pussy Riot den Mund zu. Und er schnitt sich wie van Gogh ein Stück Ohr ab, um gegen das Psychiatriewesen zu protestieren. In der Tradition der Performancekunst der Sechziger- und Siebzigerjahre erklärt Pawlenski sich selbst zum Kunstwerk. Pawlenski ist radikal, seine Aktionen enden dann, wenn ihn die Polizei abholt.“²²⁵

Mit seiner Performance *Kadaver*, in der er sich öffentlich am 03.05.2013 nackt in Stacheldraht einwickelte und vor dem St. Petersburger Stadtparlament lag, bis ihn

223 Vgl. Segschneider, Jacqueline/Heinrich, Hanna (2013): Pussy Riot. Feministische und anarchistische Performance-Kunst. In: <<http://www.pop-zeitschrift.de/2013/07/21/>> (24.10.2016).

224 Vgl. Ege, Dagmar (2015): Protestkünstler Piotr Pawlenski. Mit blutigen Aktionen gegen Putin. In: <<http://www.arte.tv/magazine/metropolis/de/protestkuenstler-pjotr-pawlenski-metropolis>> (12.01.2016) u. <<http://www.zeit.de/kultur/2017-01/aktionskuenstler-pjotr-pawlenski-russland-frankreich-asyl?print>> (08.10.2017).

225 Ege, 2015. 2012 nähte er sich den Mund zu, 2013 nagelte er seine Hoden in der Performance *Fixation* auf den Roten Platz, 2014 schnitt er sich auf der Mauer der berühmigten Moskauer Psychiatrie *Serbsy Center* das rechte Ohr läppchen ab (vgl. Geier, Natascha (2015): Kunst gegen Putin. Piotr Pawlenski in Hamburg. In: <<http://www.ndr.de/kultur/kunst/Kunst-gegen-Putin-Pjotr-Pawlenski-in-Hamburg,pawlenski102.html>> (12.01.2016)).

die Polizei, die Mühe hatte, ihn aus dem Stacheldraht zu befreien sowie ihn durch eine Decke zu verdecken, mithilfe eines Arztes in eine psychiatrische Klinik zur Untersuchung brachte²²⁶, wollte Pawlenski die Position des Menschen innerhalb des Rechtssystems sichtbar machen.

„Die Wirklichkeit sieht so aus, dass der Mensch, der sich diesem unterordnet, gezwungen ist, in einem Gesetz der tierischen Unterwürfigkeit zu existieren. Stacheldraht wurde erfunden, um das Vieh effektiv in seinem Stall zu halten. [...] Zuerst wird den Menschen angeboten, ihr Leben freiwillig der Existenz eines gut gemästeten Viehs anzugleichen. Und auf jene, die nicht in diesem Gesetz existieren wollen, eröffnet der Staat die Jagd. Bei der ersten Gelegenheit nimmt er sie gefangen und isoliert sie hinter Kilometern von Stacheldraht, der nun real ist.“²²⁷

Pawlenski arbeitet mit klassischen Mitteln der Performance-Kunst, um gegen aktuelle Missstände des russischen Staates und der Gesellschaft zu protestieren und Menschen zum ethischen Handeln zu bewegen²²⁸. Dafür wartet er in seinen Aktionen im öffentlichen Raum wie versteinert auf die Reaktionen der PassantInnen und des Staatsapparats. In dieser Zurschaustellung des Stillgestellten überlagert das Erstarrte das Lebende. Nach der Unterbindung der Stillstellung durch die Behörden kommen dann auch die Mechanismen der politischen Kunst in Bewegung, die mit Justiz und Bürokratie verzahnt sind. Pawlenskis Aktionen sind verschränkt mit den Machtmechanismen des Staates und folglich mit der Offenlegung ihrer Wirkmechanismen, aber auch ihrer Grenzen²²⁹. Mit der Stillstellung seiner Handlungen verfolgt Pawlenski

„[...] eines der zentralen Anliegen der Gegenwartskunst: die Rezipienten dazu zu bringen, nicht nur in ästhetischen Kategorien zu urteilen, sondern über die Kunst hinaus auch über die politischen Techniken der Kontrolle nachzudenken, diese zu reflektieren und sich ihnen zu widersetzen.“²³⁰

Auch Regina José Galindo nutzte 2015 die Performance-Kunst, um auf den Zusammenhang zwischen individuellem Leid und staatlichen Machtstrategien aufmerksam zu machen und bezog in ihrer Arbeit *nadie atraviesa la región* kritisch Stellung zur Migrationspolitik der USA. Im Art Center South Florida in Miami verhandelte sie die Hürden, die illegale Einwanderer aus Mittelamerika nehmen müssen, sowie

226 Vgl. Pawlenski, Pjotr (2016): Aktionen. Berlin, 53ff.

227 Pawlenski, 2016: 120ff.

228 Vgl. Nicolosi, Riccardo/Zimmermann, Tanja (2017): Einleitung. In: Nicolosi, Riccardo/Zimmermann, Tanja (Hrsg.): Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West. Köln/Weimar/Wien, 15.

229 Velminski, Wladimir (2016): Auf der Schwelle des Unrechts. Zur Wirkungskraft der politischen Kunst. In: Pawlenski, Pjotr: Aktionen. Berlin, 143ff.

230 Velminski, 2016: 151.

das Leid, die gewalttätigen Konflikte und der Überlebenskampf, der sie zur Flucht in die USA veranlasst, aber auch den Anteil, den die USA am Leid der Menschen hat. Zu diesem Zweck verwandelte sie die Ausstellungsfläche in einen Sumpf und ließ sich bis zum Hals im Schlamm eingraben. Sie bat die Besucher, sich ihren Weg durch den Schlamm zu bahnen und zu ihr zu kommen, sodass keiner der Anwesenden „sauber“ blieb; jeder musste sich „schmutzig“ machen, um auf die Künstlerin zugreifen zu können²³¹.

„Es geht um den schweren Weg der Migranten in die USA, um das große Unwissen über Mittelamerika, die Ignoranz“. Das Bild wurde erschreckend aktuell: Nur Stunden vor der Performance wurden bei einem Erdbeben in Guatemala-Stadt hunderte Menschen verschüttet. Freunde von Galindo buddelten mit bloßen Händen nach Überlebenden, während sie zeitgleich in ihrem Schlamm in Miami lag.“²³²

Letztendlich scheinen alle hier vorgestellten Arbeiten eine Aufforderung zur Bewusstwerdung der eigenen Befindlichkeiten darzustellen. Indem sie das Menschenbild der jeweiligen TeilnehmerInnen beziehungsweise der jeweiligen Zeit auf die Probe stellen, fordern sie die Betrachtenden, ob durch provokante Tabubrüche und Normverletzungen oder durch systematisch-analytische Dekonstruktionsversuche, zur kritischen Reflexion ihrer Beziehung zu sich selbst auf, ihrer Umwelt und ihrer Mitmenschen. Gerade durch ihre – häufig radikalen – Provokationen scheinen alle hier vorgestellten Performances dem Ausspruch Carlos' Rechnung zu tragen: „Performance artists have shown us things that we won't see twice, and sometimes things we wish that we had never seen at all“²³³.

Dass Performance-Kunst auch im 21. Jahrhundert eine ebenso treibende Kraft ist wie zu Zeiten der ersten futuristischen Serate, wie RoseLee Goldberg betont, scheint unter anderem darin begründet zu sein, dass sie ein wirksames Mittel gegen die Verfremdungseffekte der Technologie darstellt, indem sie eine Dimension der Echtzeit und Unmittelbarkeit bewahrt und so die Notwendigkeit des Dialogs, der zwischenmenschlichen Interaktion und Kommunikation ins Zentrum stellt. Als höchst reflektive und flüchtige Form wird sie von KünstlerInnen weltweit genutzt, um auf Veränderungen zu reagieren und diese zu artikulieren²³⁴. Sie ist nach wie vor eine unvorhersehbare und provokative Antwort auf die sozialen und politischen

231 Vgl. Galindo, Regina José: *nadie atraviesa la región*. Art Center South Florida, Miami, 2015. In: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> (14.09.2017).

232 Böhme, Johannes (2016): Mit einer Schüssel Menschenblut. Die guatemalteckische Künstlerin Regina José Galindo geht gegen Mörder und Machos vor. Ein Porträt. In: <<http://www.art-magazin.de/kunst/19301-rtkl-regina-jose-galindo-mit-einer-schuessel-menschenblut>> (04.08.2017).

233 Carlos, 2004: 14.

234 Vgl. Goldberg, 2014: 248f.

Misstände, die sich aus den gesellschaftlich bestimmenden Dichotomien herauskristallisieren, und wird zur kritischen Betrachtung, zur Diskursivierung und zur Artikulation soziopolitischer Forderungen genutzt.

Allen KünstlerInnen scheint dabei eine Auffassung von Kunst als politisches und soziales Instrument gemein. Sie widmen sich der Frage nach der Bedeutung des Menschseins im Kontext des jeweiligen Gesellschafts- und Weltverständnisses, wobei der jeweiligen Entstehungszeit die Verschiedenartigkeit der Bearbeitung gleicher oder verwandter Themen geschuldet ist. Ein Thema, das hauptsächlich von Künstlerinnen bearbeitet wurde und wird, ist das der vielgestaltigen Unterdrückung der Frau in der gesellschaftlichen, politischen und kunsthistorischen Sphäre. Den im engeren Sinne feministischen Performances, die ein elementarer Bestandteil dieser Kunstform sind, soll im nächsten Kapitel Rechnung getragen werden.

1.4 Kunst ist Emanzipation: Feministische Kritik als Spezifikum der Performance-Kunst

Aufgrund der besonderen Relevanz feministischer Performances in der Geschichte der Performance-Kunst soll hier eine gesonderte systematische Betrachtung einiger zentraler, exponierter feministischer Performances die Bedeutung dieses Aspekts hervorheben, auch wenn bereits im vorherigen Kapitel feministische Positionen besprochen wurden. Letztlich können meines Erachtens alle Arbeiten von Künstlerinnen, die ihren Körper zum Medium, zum Material ihrer Kunst machen, als im weitesten Sinne des Wortes und in unterschiedlicher Art und Weise feministische Performances betrachtet werden. Die nachfolgende Auswahl stellt dabei in besonderer Weise konkrete und eindringliche Arbeiten zu zentralen feministischen Themen vor.

In der Performance-Kunst spielen Künstlerinnen eine besondere Rolle, denn hier, im Medium der Körperkunst, kam es erstmals zum Aufstand des künstlerisch tätigen weiblichen Subjekts. Diese Künstlerinnen nutzten ihren Körper nicht nur, um auf die Misstände der patriarchalen Geschlechterverhältnisse aufmerksam zu machen, sondern auch, um ihre Rolle innerhalb des Kunstbetriebs neu zu definieren. Waren Frauen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zumeist Musen oder Modelle oder sehr zurückgezogen außerhalb der Öffentlichkeit tätige Kunstschaffende, so nutzten sie im Rahmen der Performance-Kunst ihre Chance, selbstständig künstlerisch tätig zu werden. Die Performance-Kunst ist eine der wichtigsten Strategien des Ausdrucks feministischer Kunst. Im jeweiligen historisch-kulturellen Kontext konnten und können feministische Performances als grenzweiternd und somit strategisch als Politik der Kunst wahrgenommen werden, wobei der politische Anspruch durch die Korrespondenz mit dem Kunstformat noch verstärkt

wird. Die politischen Forderungen der Künstlerinnen haben sich jedoch seit den 1960er-Jahren des 20. Jahrhunderts gewandelt, so dass es angezeigt ist, von Feminismen zu sprechen, um die Bandbreite feministischer Positionen nicht zu beschneiden²³⁵.

Der Wandel in den politischen Forderungen der Künstlerinnen referiert dabei direkt auf den diskursiven Wandel innerhalb des Feminismus. Obwohl bereits Beauvoir darauf hinwies, dass es keine Essenz der Frau gibt und ihre Unterdrückung folglich rein soziokulturell bedingt ist²³⁶, wurden in ihrer Folge die Unterwerfungsmechanismen aus den verschiedensten Perspektiven beleuchtet. Dabei entstand der Versuch, den Begriff »Frau« in einer Weise zu bestimmen, die über die binäre Geschlechtervorstellung und ihre Zuschreibung an gleichgeschlechtliches Begehren hinausgeht, um so den Blick auf den weiblichen Körper und die gesellschaftliche Rolle der Frau zu verändern. So kritisierte im Kontext der Diskussion um die Rechte der Frau beispielsweise Luce Irigaray dezidiert die psychischen und sexuellen Auswirkungen der Objektivierung und des Warenstatus' der Frau im Patriarchat auf das Selbst- und Fremdbild²³⁷. Judith Butler wies hingegen explizit weibliche Identität und körperliche Selbstwahrnehmung als labiles Produkt komplexer Zuschreibungsprozesse aus und kritisiert grundlegend die bipolaren heterosexuellen Geschlechtermodelle, die die kulturellen Sedimentierungen – entstanden durch bestimmte kulturelle Annahmen über den jeweiligen Status von Männern und Frauen – permanent reproduzieren. Gerade die Performanz von Geschlechtsidentität erweist sich ihres Erachtens als strategisch zielgerichteter Akt, um die Geschlechtsidentität in ihrem binären Rahmen zu halten. Dabei erscheint

235 Vgl. Jones, Amelia (1998b): *Feminist Performance Art*. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 3. Oxford, 474 u. Paul, Barbara (2008): *Gewaltstrukturen – Arbeitsverhältnisse. Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute*. In: Held, Jutta/ Frohne, Ursula (Hrsg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Band 9/2007. Schwerpunkt: Politische Kunst heute. Göttingen, 99.

236 Vgl. Beauvoir, Simone de (1992): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg, 25f. „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. [...] Nur die Vermittlung anderer kann ein Individuum zum ‚Anderen‘ machen“ (Beauvoir, 1992: 334).

237 „Mutter, Jungfrau, Prostituierte – das sind die gesellschaftlichen Rollen, die den Frauen aufgezwungen sind. Die Charakteristika der (sogenannten) weiblichen Sexualität ergeben sich aus ihnen: Wertschätzung der Reproduktion und Kinderaufzucht; Treue, Scham, Unwissenheit, sogar Desinteresse an der Lust; passive Hinnahme der ‚Aktivität‘ der Männer; Verführung, um das Begehren der Konsumenten anzureizen, aber nur, indem sie sich als materielle Unterlage für sie anbietet, ohne selber zu genießen; [...] weder als Mutter noch als Jungfrau noch als Prostituierte hat die Frau ein Recht auf ihr Lustempfinden [...] Was indessen von einer ‚normalen‘ weiblichen Sexualität gefordert wird, erinnert befremdlicherweise an die Charakteristika des Warenstatus“ (Irigaray, Luce (1979): *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin, 193f.).

die wiederholte Darbietung der Geschlechtsidentität als Re-Inszenierung und Wiedererleben eines gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes und dessen ritualisierter Legitimation. Butler zufolge sind »weiblich« und »männlich« als naturalisierte Termini nur innerhalb der heterosexuellen Matrix intelligibel – d.h., das sie nur innerhalb dieser Matrix Sinn ergeben und folglich auch nur innerhalb dieses Systems verstanden werden können – und verstellen den kritischen Blick auf die binären Geschlechterbeziehungen²³⁸. Demzufolge existiert keine Möglichkeit des Rückgriffs auf den Körper, die nicht schon durch kulturelle Bedeutung interpretiert ist. Somit ist »sex« definitionsgemäß immer schon »gender« und damit ebenso kulturell generiert²³⁹.

Vor der Folie des Feminismus' und den sich daraus entwickelnden Gender Studies, in denen Butler und Irigaray nur zwei – wenn auch zentrale – Theoretikerinnen sind, deren Haltungen jedoch die Bandbreite feministischer Theorien nicht abzubilden vermögen²⁴⁰, positionierten sich auch die Performance-Künstlerinnen und artikulierten ihre politischen Forderungen. Und so sehr sich die Forderungen und Taktiken der Künstlerinnen auch verändert haben mögen – je nachdem, auf welche feministische Strömung, auf welche Definition von Weiblichkeit oder auf

238 Vgl. Butler, 1991: 163ff. u. 207.

239 Vgl. Butler, 1991: 22ff. Obwohl sie vom Körper als Diskurseffekt ausgeht, leugnet Butler freilich nicht die Existenz des biologischen Körpers, sondern konstatiert, dass auch der biologische Körper sozial konstruiert und linguistisch bestimmt wird und dass auch die biomedizinische Wahrnehmung an das Alltagswissen über den Körper gekoppelt ist. Ihres Erachtens ist der Körper der Wirkungsort der Psyche. Der Körper ist Material der Signifikation und „nicht die leere Tafel oder das passive Medium, auf das die Psyche einwirkt, sondern vielmehr die konstitutive Forderung, die von Beginn an das psychische Geschehen mobilisiert, die eben diese Mobilisierung ist und in ihrer umgewandelten und projizierten körperlichen Form jene Psyche bleibt“ (vgl. Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Frankfurt am Main, 101ff.; hier 103).

240 Um ein tieferes Verständnis feministischer Theorien und Forderungen zu entwickeln, müssten auch Vertreterinnen jener feministischen Theorien besprochen werden, die sich beispielsweise in den Queer Studies verorten lassen (z.B. Teresa de Lauretis und Monique Wittig). Ebenso diejenigen, die dezidiert aus afroamerikanischer Sicht das Geschlechterverhältnis kritisieren (z.B. Bell Hooks und Patricia Hill Collins), sowie die postkolonialen Feministinnen, die die Rolle von Frauen in der „Dritten Welt“ mit Blick auf globale ökonomische Zusammenhänge untersuchen (z.B. Audre Lorde und Gayatri Chakravorty Spivak) oder diejenigen, die ihre feministischen Bestrebungen mit der Forderung eines grundlegenden Systemwechsels verknüpfen – wie es beispielsweise Emma Goldman als Anarchafeministin tut. Auch eine Auseinandersetzung mit weiteren Hauptvertreterinnen feministischer Schulen, wie beispielsweise Kate Millet, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Seyla Benhabib, Nancy Fraser oder Sabine Hark, würde zur Erhellung des Bildes beitragen. Hier soll es jedoch letztlich „nur“ darum gehen, die Relevanz feministischer Theorieentwicklung auf das Geschlechterverhältnis und das weibliche Geschlechterrollenbild in der Performance-Kunst zu verdeutlichen, die den Kampf gegen den Status der Frau als minderwertiges Objekt theoretisch zu fundieren vermag.

welche konkrete Form patriarchaler Unterdrückung sie sich beziehen –, eine Gemeinsamkeit bleibt bestehen:

„[...] sowohl in den 1960er Jahren als auch in jüngster Zeit waren und sind feministisch argumentierende Künstlerinnen bestrebt, politische Wirksamkeit zu erzielen. Sie wenden sich auf unterschiedliche Art und Weise gegen hartnäckig verteidigte und/oder wiederbelebte Vorstellungen eines überkommenen (männlichen) Künstlerbildes und einer forcierten Werkautonomie und protestieren gegen virulente Diskriminierungen.“²⁴¹

In den 1960er-Jahren begannen also Künstlerinnen, ihren Körper als Medium ihrer Kunst zu nutzen, und verbanden damit dezidiert politische Inhalte, die auf die Überschreitung der durch das Patriarchat diktierten Grenzen und Normen weiblicher Identitätskonstruktionen und Ideale abzielten. Bemerkenswert ist in diesem Kontext, das in den 1970er-Jahren, also im Zuge der zweiten Frauenbewegung, beinahe die Hälfte aller Performances von Künstlerinnen ausgeführt wurden, während sie noch in den frühen 1960er-Jahren eine Minderheit in der Performance-Kunst darstellten. Ein entscheidender Grund hierfür ist wohl das Fehlen von Konventionen und Traditionen in der Performance-Kunst, das es den Frauen erleichterte, sich dieser Kunstform zu bedienen, um ihren Subjektstatus einzufordern und ihre Fähigkeit und Freiheit zum Handeln zu erkämpfen²⁴². Dabei war insbesondere der Kampf gegen die Unterdrückung der Frau in der privaten, öffentlichen und künstlerischen Sphäre impulsgebend. Gewalt und Missbrauch an Frauen sowie der weibliche Opfer- und Objektstatus markieren zentrale Themen feministischer Performances²⁴³. Die Arbeit an diesem Themenkomplex verdeutlicht dabei die Vielschichtigkeit des künstlerischen Umgangs mit Gewalt und die divergenten Taktiken, die zur feministischen Kritik genutzt werden.

So griffen in den 1960er-Jahren beispielsweise Künstlerinnen wie Niki de Saint-Phalle und VALIE EXPORT zur Waffe, um ihrer radikalen feministischen Kritik an der patriarchalen Ordnung und den hegemonialen Geschlechterhierarchien Ausdruck zu verleihen und diese zu modifizieren. Sie funktionalisierten dabei das Handhaben von Schusswaffen und die Tätigkeit des Schießens selbst, die primär männlich kodiert sind und zur Aufrechterhaltung patriarchaler Hegemonieansprüche dienen, im Kampf um Gleichberechtigung im gesellschaftlichen und künstlerischen Bereich.

In ihren Schießperformances beschäftigte sich Niki de Saint-Phalle mit Grenzbereichen und -verläufen, um ästhetisch und inhaltlich motivierte Normüberschreitungen strategisch vorzunehmen und diskursiv wirksam das Thema

241 Paul, 2008: 99.

242 Vgl. Mueller, Roswitha (2002): VALIE EXPORT. Bild-Risse. Wien, 46f.

243 Vgl. Jones, 1998b: 457.

Gewalt zu verhandeln. Mit einem Gewehr Kaliber 22 schoss die Künstlerin alleine oder zusammen mit dem zur Performance eingeladenen Publikum auf ein vorher angefertigtes „Ausgangsobjekt“, meistens eine Holzplatte, auf der Farbbeutel und Farbdosen und diverse „Objets trouvés“ befestigt und mit einer weißen, darüberliegenden Gipschicht versehen waren. Durch das Beschießen wurde die Gipsoberfläche perforiert, sodass die Farbe in Rinnsalen herabließ. So entstand im Rahmen der Werkgruppe der Schießperformances, der *tir à volonté* aus den Jahren 1961-1964, beispielsweise die Assemblage *La mort du patriarche*²⁴⁴.

Die männliche Figur, die sie 1962 unter Beschuss nahm, bestand aus einem ausladenden Rumpf und einem kleinen Kopf, die Extremitäten waren lediglich angedeutet. Der Körper war flächendeckend mit technischen und kriegerischen Gegenständen wie Panzer und Pistolen, aber auch Rennautos und einem Lenkrad an Stelle des Herzens versehen. Die durch das Beschießen auslaufende rote Farbe erweckte unmittelbar den Eindruck von hervorspritzendem Blut. Niki de Saint-Phalle nahm so das von Krieg und Technik dominierte Männlichkeitsbild unter Beschuss und führte den Tod des Patriarchen mit eben jenen Mittel herbei, die die Sicherung desselben garantieren sollten. Sie stellt damit die patriarchal begründeten Strukturen grundsätzlich zur Disposition und fordert auf radikale und eindringliche Weise die Überwindung des Patriarchats mit all seinen Konsequenzen. Sie verlieh dem Akt des Schießens durch die Transferierung der Handlung in die Performance-Kunst eine semantisch neue Konnotation und eine ironische Wendung²⁴⁵. Zu ihren Schießperformances erklärte die Künstlerin 1960: „My shooting was an emotion that provoked an idea. So my anger became a death ritual without victims“²⁴⁶. Darüber hinaus äußerte sie sich 1961 über ihren *tir à volonté* wie folgt:

„The smoke gave the impression of war. The painting was the victim. Who was the painting? Daddy? All men? Small men? Tall men? Big men? Fat men? Men? My brother John? Or was the painting me? [...] I was shooting at myself, society with its injustice. I was shooting at my own violence and the violence of the times. By shooting at my own violence, I no longer had to carry it inside of me like a burden.“²⁴⁷

Auch VALIE EXPORT griff, im Rahmen ihres mit Peter Weibel konzipierten Projekts *Kriegskunstfeldzug* zur künstlerischen Umsetzung ihrer radikalen Kritik an genereller Gewaltausübung und speziell an der gegen Frauen, in ihrer Performance *Genitalpanik* zur Waffe. Mit einem schwarzen Hemd, einer schwarzen Hose, bei der

244 Vgl. Paul, 2008: 88f.

245 Vgl. Paul, 2008: 89f.

246 de Saint-Phalle, zit. nach Warr/Jones, 2000: 57.

247 de Saint-Phalle, zit. nach Reckitt/Phelan, 2001: 52.

der Schritt herausgetrennt war, und einem über ihre Schulter hängenden Maschinengewehr, ging sie 1969 in ein Münchener Pornokino und verkündete vor den dort sitzenden Männern, dass echte Genitalien zu haben seien und dass sie tun könnten, wozu sie Lust hätten. Sie ging, den Männern ins Gesicht blickend, durch die Reihen, woraufhin die Kinobesucher, die eigentlich Pornofilme sehen wollten, nach und nach aufstanden und das Kino verließen²⁴⁸. So wollte sie „das Publikum dazu bewegen, sich mit der Wirklichkeit und nicht mit kinematografischen Klischees zu befassen“²⁴⁹.

„das problem der frauenemanzipation, der schritt vom objekt einer kultur zum subjekt, ist stark mit dem problem der sexualität verknüpft, das der mann auf ‚seine‘ weise gelöst hat. Insofern, da die lösung durch die frau noch aussteht, ist die frauenemanzipation ein ringen um die grundlagen einer neuen kultur. Mit der aktionshose ‚GENITALPANIK‘ (1969), einer hose, bei der scham und vagina frei zu sehen waren, und mit welcher hose ich mich durch die engen kinoreihen zwängte, versuchte ich, ein den diskurs unserer kultur bestimmendes symbol bloßzulegen, die tabuisierung der geschlechtsmerkmale aus der sphäre der sinnentfremdung zu bergen.“²⁵⁰

Mit dieser ausgesprochen publikumsadressierten und provokativen Performance thematisierte sie einerseits die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen, die nicht länger lediglich Objekte männlichen Begehrens sein sollten, sowie andererseits die geschlechterpolitisch hierarchische Strukturiertheit von Kunst und Kunstbetrieb, von Film und Kino. Indem sie offensiv mit der Rolle der Frau als Sexualobjekt umging, machte sie sich selbst zum Subjekt. Sie bekämpfte die Tabuisierung von Sexualität, da insbesondere hier die Formen von Gewalt und Machtanwendung zugleich extrem subtil und wirksam sind. Indem sie ein Maschinengewehr nutzte, verdeutlichte VALIE EXPORT, dass sie sich nicht in die weibliche Opferrolle drängen ließ und auch nicht bereit war, mit den „Waffen der Frau“ zu kämpfen, sondern ganz im Gegenteil aggressionsbereit mit dem Gewehr als Zeichen für Macht und Potenz ihre eigenen Interessen verteidigte. Sie nahm dieses Symbol zur Hand, um die Geschlechterhierarchie und die Machtverhältnisse zu verkehren²⁵¹.

Eine völlig andere Taktik im Umgang mit Gewalt, in der sich die Künstlerinnen ganz bewusst jener Gewalt aussetzten, auf die sie aufmerksam machen und die sie denunzieren wollten, findet sich beispielsweise in den Performances *Cut Piece* von

248 Vgl. Damus, 2000: 340.

249 O'Reilly, 2012: 13.

250 VALIE EXPORT (1977): ex tempore. In: Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hrsg.): Künstlerinnen international 1877-1977. Katalog zur Ausstellung. Schloss Charlottenburg, Berlin 1977. Berlin, 320f.

251 Vgl. Paul, 2008: 88ff.

Yoko Ono und *Rhythm 0* von Marina Abramović. In diesen Performances verdeutlichten die Künstlerinnen auf drastische und eindringliche Weise die gewaltsame Erfahrung von Frauen, das Objekt der Publikumsbegierde zu sein²⁵². Beide Performances waren für die Künstlerinnen durchaus riskant, denn sie lieferten sich dem Publikum bedingungslos aus und hatten somit die Abläufe und Resultate nicht mehr in der Hand. Diese Form der Versuchsanordnung wurde in der Geschichte der Performance-Kunst vor allem von Frauen genutzt. In beiden Aktionen wurde die Wechselbeziehung von Künstlerin und BetrachterInnen verkehrt. Die Künstlerin verharnte in ihrer Passivität, während die Betrachtenden zu Handelnden wurden. So wurde die Verantwortung des Publikums sowie die werkkonstituierende oder -ruinierende Macht der Rezeption thematisiert²⁵³. Sowohl mit *Cut Piece* als auch mit *Rhythm 0* wurden einerseits die tradierte Rolle der Frau und andererseits die Verletzlichkeit, vor allem aber auch Selbstbeherrschung und Willensstärke thematisiert, die für das Ertragen von Verletzungen und Gefährdungen unerlässlich sind²⁵⁴.

In *Cut Piece* forderte die Fluxus-Künstlerin Yoko Ono das Publikum dazu auf, zu ihr auf die Bühne zu kommen und mit eigens dafür bereitgelegten Scheren Teile aus ihrem Kleid zu schneiden. Das Publikum schnitt der regungslos auf der Bühne knienden Künstlerin so lange die Kleidung und Unterwäsche vom Leib, bis sie nahezu nackt war und ihre Brüste mit den Händen bedeckte. Mit dem Akt des Schneidens traten die TeilnehmerInnen mit der Künstlerin als verwundbares Objekt in Kontakt, während die übrigen Zuschauenden zu VoyeurInnen wurden, die diese unbehagliche Atmosphäre miterlebten. Die angespannte Stimmung, die in dieser Performance entstand, schlug zuweilen auch in Momente der Aggression um²⁵⁵.

„Die Leute schnitten immer weiter Teile ab, die sie an mir nicht mochten, bis schließlich nur noch der Kern von mir übrig war, der in mir war, aber sie gaben sich immer noch nicht zufrieden und wollten wissen, wie es in dem Kern aussieht.“²⁵⁶

Ono fordert die Neutralität der Beziehung zwischen BetrachterIn und Kunstwerk heraus. In *Cut Piece*, das sie erstmals 1964 in der Yamaichi Concert Hall in Kyoto, dann 1965 in der Carnegie Hall in New York und schließlich 1966 auf dem Destruction in Art Symposium in London performte, waren die BetrachterInnen in die Enthüllung des weiblichen Körpers einbezogen, der historisch als anonymes und

252 Vgl. Jones, 1998b: 475.

253 Vgl. Schneede, 2002: 28ff.

254 Vgl. Damus, 2000: 340.

255 Vgl. Pellico, Melissa (2008): Yoko Ono. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008–08.02.2009. New York/London, 108.

256 Ono, zit. nach Schneede, 2002: 28.

„neutrales“ Subjekt der Kunst gedient hatte. Ono betonte mit dieser Performance die Art, in der sich Betrachtende und Subjekte gegenseitig zu Objekten machen²⁵⁷. Sie beschrieb ihre Performances als Umgang mit sich selbst, im Gegensatz zu dem geselligen Beisammensein der meisten Happenings. *Cut Piece* war ein Beispiel für Onos Fähigkeit, das Publikum zu erstaunlichen Aktionen zu bewegen und gleichzeitig die Selbstwahrnehmung der TeilnehmerInnen sowie ihre Wahrnehmung der anderen auf die Probe stellte²⁵⁸. Bei dieser Performance blieb keiner der Beteiligten unschuldig, denn während die Handelnden zu TäterInnen wurden, wurden die ZuschauerInnen zu MittäterInnen. Mit *Cut Piece* erschuf sie, indem sie das Publikum aktivierte, eine der ersten interaktiven Aktionsformen²⁵⁹.

Auch Marina Abramović ließ 1974 in Neapel in ihrer Performance *Rhythm 0* das Tun der Menschen über sich ergehen, spitzte dabei die eigene Gefährdung jedoch noch zu. „The idea was how far you can be vulnerable and how far the public can go and do things with you, on your own body“²⁶⁰. Auf einem Tisch breitete sie 72 Gegenstände aus, die sowohl Lust als auch Schmerz bereiten konnten. Die BesucherInnen durften diese für die Dauer der sechsständigen Performance nach Belieben an ihr verwenden, während sie alles über sich ergehen ließ. Während der gesamten Performance war Abramović das Objekt und übernahm die volle Verantwortung²⁶¹.

„The experience was pretty frightening because I was just the object [...] In the beginning nothing happened. Later on the public started being more and more aggressive and they projected three basic images on me: image of Madonna, image of the mother and image of the whore. It was a very strange situation in Naples: women did very little, were hardly active, but were telling men what to do.“²⁶²

Während zu Anfang die Künstlerin von Zuschauern lediglich hin und her bewegt und an intimen Stellen berührt wurde, spitzte sich die vermeintlich harmlose Situation bald zu. Schnell begannen einige, ihr mit Rasierklingen die gesamte Kleidung vom Leib zu schneiden und bereits in der vierten Stunde wurden Abramović mit eben jenen Klingen Schnittwunden zugefügt. Als die Gefahr, das Abramović geschlagen und vergewaltigt werden könnte, immer größer wurde und dennoch klar blieb, dass sie nicht aus ihrer Passivität herauskommen würde, bildete sich eine Beschützergruppe. Als man ihr eine geladene Pistole in die Hand positionierte, brach eine Schlägerei zwischen den Beschützern und den potenziellen Vergewaltigern

257 Vgl. Reckitt/Phelan, 2001: 60.

258 Vgl. Goldberg, 2004: 101.

259 Vgl. Bonnet, 2004: 111.

260 Abramović, Marina (2002): *Body Art*. In: Daneri, Anna u.a. (Hrsg.): Marina Abramović. Anlässlich der Abschlussausstellung des Corso Superiore di Arte Visiva der Fondazione Antonio Ratti 2001. Milano, 30.

261 Vgl. Damus, 2000: 340 u. Stooss, 1998: 84.

262 Abramović, 2002: 30.

und Mördern aus, der Abramović vollständig ausgeliefert war. Die Performance wurde schnell zu einem gefährlichen Spektakel, in dem verborgene Aggressionen zum Ausdruck kamen²⁶³. Und auch hier konnte sich niemand von der Verantwortung seiner Handlungen freisprechen. Auch die eher passiven Frauen, die selbst wenig taten, aber den Männern Anweisungen gaben, waren Täterinnen. Niemand verließ diese Performance unschuldig.

„I was really violated: they cut my clothes, they put the thorns of the roses in my stomach, they cut my throat, they drank my blood, one person put the gun in my head and then another one took it away. It was a very intense and aggressive situation. After six hours, at 2 in the morning, I stopped, because this was exactly my decision: six hours. I started walking to the public and everybody run away and never actually confronted with me. The experience I drew from this piece was that in your own performances you can go very far, but if you leave decisions to the public, you can be killed.“²⁶⁴

Thematisch über diese Versuchsanordnung hinausgehend, beziehungsweise diese fortführend, beschäftigten sich insbesondere in den 1970er-Jahren einige Künstlerinnen in ihren Performances mit der Vergewaltigung von Frauen, die wohl zu den drastischsten und brutalsten Auswirkungen der Objektivierung von Frauen zählen²⁶⁵. Judy Chicago, Suzanne Lacy, Jan Lester, Sandra Orgel und Aviva Rahmani veranstalteten 1972 in einem Studio in Venice, Kalifornien, zu diesem Thema die Performance *Ablutions*. Diese Arbeit kann sowohl als rituelle Heilzeremonie als auch als Trauerarbeit verstanden werden und stellt den Versuch der Künstlerinnen dar, die weibliche Perspektive auf sexuelle Gewalt publik zu machen und der männlich dominierten Sichtweise auf Vergewaltigungsopfer, auf den weiblichen Körper als Objekt, entgegenzuwirken.

Zu Beginn der Performance betrat das Publikum das große, offene Atelier, auf dessen Boden überall zerbrochene Eierschalen, stapelweise Seile und Tierorgane lagen. Eine nackte Frau wurde in den Raum geführt und setzte sich, eine andere umwickelte sie vollständig mit weißem Mull. Währenddessen nagelten zwei bekleidete Frauen, Suzanne Lacy und Jan Lester, 50 Rindernieren – die Nieren symbolisieren die Fragilität des Lebens – jeweils im Abstand von knapp einem Meter an die weißen Wände. Zwei weitere nackte Frauen wuschen sich unterdes nacheinander langsam mit dem Inhalt der drei in der Mitte des Raums stehenden Metallwannen. Zuerst stiegen sie in eine Wanne, in der tausend aufgeschlagene Eier waren, dann badeten sie in der zweiten Wanne, die mit Rinderblut gefüllt war, und

263 Vgl. Schneede, 2002: 31.

264 Abramović, 2002: 30.

265 Vgl. Jones, 1998b: 475.

schließlich legten sie sich in die dritte Wanne, deren Inhalt aus wässrigem grauem Lehm bestand. So legte sich im übertragenen Sinne eine Schicht aus Sperma und Blut um die ihrer Lebenskraft und -freude beraubten Frauen. Nach diesen Waschungen wurde auf den Körpern der Frauen das Blut durch die Risse in der Lehmkruste sichtbar. Sie wurden daraufhin von Kopf bis Fuß in weiße Tücher gewickelt und legten sich hin. Schließlich bewegten sich Lacy und Lester langsam durch den Raum, um die anderen sozusagen mumifizierten Performerinnen mit Fäden und Seilen in eine Art Spinnennetz einzuweben und so zu fixieren. Die Seile verbanden sie auch mit den Wannen und Nieren. Unterlegt wurde die gesamte Performance mit Tonbandaufnahmen, die Chicago und Lacy im Jahr zuvor aufgenommen hatten und in denen sieben Frauen intime und explizite Details ihrer Vergewaltigung preisgaben. Als schließlich eine bestimmte Stelle des Tonbands ununterbrochen wiederholt abgespielt wurde, verließen Lacy und Lester den Raum²⁶⁶. Zurück ließen sie die vollständig umwickelten und eingesponnenen Künstlerinnen, für die eine Flucht unmöglich erschien, mit der ständigen Wiederholung des Satzes „I felt so helpless, all I could do was lie there and cry“²⁶⁷.

Indem das Publikum mit den Tonbandaufnahmen der Aussagen vergewaltigter Frauen konfrontiert wurde, mit den Auswirkungen einer Vergewaltigung und mit den Emotionen von Opfern sexueller Gewalt, die in dieser Performance eine konkrete visuelle Ausdrucksform erhielten, sollte die Performance das Bewusstsein des Publikums für die kollektive Verantwortlichkeit der kulturellen Voraussetzungen von Vergewaltigung schärfen. Sie ermöglichte ein tiefgreifendes Verständnis dessen, was es heißt, Opfer zu sein, und kritisierten so gleichzeitig implizit die sozialen Strukturen, die derartige Gewaltverbrechen begünstigen.

Im Gegensatz zu *Ablutions* wurde in der Performance *Rape Scene* von Ana Mendieta eine völlig andere Strategie angewendet. Mendieta's Umgang mit diesem Thema war weitaus radikaler, schockierender und konfrontativer, denn sie verkörperte in ihrer Performance ein konkretes Vergewaltigungsopfer, sodass alle Anwesenden direkt in die Tat einbezogen wurden und sie es ihnen durch ihre physische Präsenz nahezu unmöglich machte, die Tat zu verleugnen. 1973 lud sie Freunde und Kommilitonen in ihr Apartment in der Moffit Street in Iowa City ein, in dem sie die Vergewaltigung und Ermordung einer Kommilitonin nachstellte. Sie identifizierte sich mit der 1972 auf dem Campus der Universität von Iowa vergewaltigten und ermordeten Sara Ann Otten²⁶⁸.

Durch die nur einen Spalt geöffnete Tür betraten die BesucherInnen einen dunklen Raum, in dem nur eine einzige Lampe auf die Künstlerin gerichtet war.

266 Vgl. Irish, Sharon (2010): Suzanne Lacy. Spaces Between. Minneapolis, 32ff. u. Lacy, Suzanne: *Ablutions* (1972). In: <<http://www.suzannelacy.com/ablutions/?rq=ablutions>> (02.03.2011).

267 Cheng, Meiling (2002): *In other Los Angeleses*. Multicentric Performance Art. London, 43.

268 Vgl. Irish, 2010: 35f.

Diese lag, mit dem Gesicht in einer Blutlache und über und über mit Blut verschmiert und mit heruntergelassener Hose, gefesselt über einem Tisch. Auch der Boden neben ihr war voller Zeichen einer gewaltsamen Auseinandersetzung, voller Blut und zerbrochener Teller. Mit ihrer Performance, in der sie den BetrachterInnen die spezifischen Auswirkungen einer Vergewaltigung vor Augen führte, und durch ihre direkte Identifikation mit dem Opfer, wollte sie das Schweigen brechen, das die Besonderheit und Persönlichkeit der vergewaltigten Frauen verneint und sie dadurch zu namenlosen, unbestimmten Opfern macht. Diese Performance war Ausdruck ihrer eigenen Angst, ihrer Wut und ihrer Abscheu, ausgelöst durch die reale Vergewaltigung²⁶⁹.

Ana Mendieta beschäftigte sich mehrmals mit dem Thema Vergewaltigung und das jedes Mal in einer so eindringlichen und drastischen Weise, dass es zwangsläufig bei den Betrachtenden einen Schock auslösen musste. Hier bleibt kein Raum für Interpretationen bezüglich des Motivs und der Aussage der Künstlerin. In den Vergewaltigungs-Performances von Mendieta sind die BetrachterInnen involviert, als ZeugInnen eines Gewaltverbrechens auf ihre eigenen Emotionen zurückgeworfen und zur Reflexion ihrer eigenen Einstellung und Handlungsweise aufgefordert.

Der künstlerische Ausdruck von Gewalt wird auch in Performances akut, in denen die Künstlerinnen explizit über den weiblichen Status als Bild reflektieren. Denn der phantasmatische weibliche Körper²⁷⁰, dargestellt als Bedrohung, die durch die fetischistische Inszenierung des weiblichen Akts neutralisiert wird, steht in direkter Beziehung zum Begriff des Bildes selbst und ist ursächliches Moment für die gewaltsame Inszenierung des weiblichen Körpers in der modernen Kunst. Im patriarchalen System visueller Repräsentation fungiert die Frau im Bild einerseits als Garantin männlicher Vollkommenheit, da sie durch einen Mangel definiert wird, andererseits als imaginäre Ursache männlicher Kastrationsangst, da sie eine Bedrohung der narzisstischen Vollkommenheit darstellt.

Auf die Frau im Bild, die immer dann auftaucht, wenn das System der Repräsentation mit seiner eigenen Unvollkommenheit konfrontiert wird, die es zu überdecken gilt und die den unterschiedlichsten Zerstörungsprozessen, dem vielfältigen Wandel der Kategorie des Bildes in der Kunst des 20. Jahrhunderts ausgesetzt ist, sowie auf die Instrumentalisierung und den negativen Status der Frau reagierten Performance-Künstlerinnen mit dem Ziel, den Körper der Frau als Ort weiblicher Authentizität und Stärke zurückzugewinnen. So beschäftigten sich beispielsweise VALIE EXPORT, Joan Jonas, Gina Pane und Vanessa Beecroft in ihren Aktionen wiederholt mit dem strukturellen Zusammenhang zwischen der Frau und dem Bild, mit der Gewalt, die durch das bildliche Repräsentationssystem auf Frau-

269 Vgl. Warr/Jones, 2000: 100.

270 Vgl. Butler, 1997: 21 u. Butler, 1991: 190ff.

en ausgeübt wird, mit der Dialektik von Weiblichkeitsdarstellung und sexueller Differenz²⁷¹.

VALIE EXPORT, eine der bedeutendsten feministischen Performance-Künstlerinnen, reagierte unter Einsatz ihres Körpers, beziehungsweise ihrer nackten Brüste, 1968 mit ihrer ausgesprochen medienkritischen, publikumsadressierten und provokanten Aktion *Tapp- und Tastkino* auf eben jenes Bilderregime und auf die Objektivierung der Frau, indem sie ihren nackten Oberkörper zur Filmleinwand deklarierte und den Voyeurismus einerseits öffentlich ausstellte und ihn andererseits um die sichere Blickdistanz zu dem Objekt seiner Begierde brachte²⁷².

„In that I, in the language of film, allowed my ‚body screen‘, my chest, to be touched by everybody. I broke through the confines of socially legitimate social communication. My chest was withdrawn from the ‚society of spectacle‘ which had drawn the woman into ‚objectification‘ with it. Moreover, the breast is no longer the property of one single man; rather, the woman attempts through the free availability of her body to determine her identity independently: the first step from object to subject.“²⁷³

VALIE EXPORT stand, zuerst in München und Wien und später während der underground explosion in Köln, Essen und Zürich, am helllichten Tag in der Öffentlichkeit mit einer Styroporbox um die nackte Brust geschnallt, deren vordere Öffnung mit einem Vorhang versehen war, auf der Straße, während Peter Weibel mit einem Megaphon die PassantInnen in einer provokanten Rede dazu aufforderte, mit den Händen das *Tapp- und Tastkino* zu besuchen. Alle BesucherInnen hatten exakt 12 Sekunden Zeit, um sich zu VALIE EXPORTS nackten Brüsten vorzutasten und sie zu berühren. Im Kontext der sexuellen Revolution war es VALIE EXPORT stets daran gelegen, sexuelle Tabus zu überschreiten und Grenzen zu sprengen. So vollzog sie, da eben BesucherInnen beider Geschlechter aufgefordert wurden, das Kino zu nutzen, eine unverschleierte Verletzung des Homosexualitätstabus. Darüber hinaus forderte VALIE EXPORT mit ihrem *Tapp- und Tastkino*, bei dem die ZuschauerInnen das Reale in der Öffentlichkeit genießen sollten, anstatt sich in einem verdunkelten Kinoraum dem anonymen Lusterleben hinzugeben, einerseits die formale Analyse des Films und die Dekonstruktion des voyeuristischen Blickregimes im kommerziellen Kino, den sie durch die Umkehrung der Schaustruktur unterminierte, und andererseits den weiblichen Subjektstatus²⁷⁴. VALIE EXPORT

271 Vgl. Eiblmayr, 1989: 337ff.

272 Vgl. Eiblmayr, 1989: 352ff.

273 VALIE EXPORT, zit. nach Reckitt/Phelan, 2001: 64.

274 Vgl. Mueller, 2002: 34ff. u. Adorf, Sigrid (2008): Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld, 127ff.

und Peter Weibel beschreiben die politische Motivation und das Ziel ihres Tastkinos wie folgt:

„[...] um den busen als warenfetisch zu entdinglichen, wird ein unterdrückter partialtrieb, der tastsinn, rehabilitiert, wird an stelle der visuellen die taktile rezeption gesetzt, weil sie gegen den betrug feilt. kommunikation qua fernsinne erweist sich häufig als sublime matrix für manipulation und ausbeutung der bedürfnisse. kommunikation qua kontaktsinne ist der versuch, jenseits der barrieren von öffentlichkeit und intimsphäre, markierungen einer entfremdeten kommunikation, stile menschlicher kommunikation, in denen sich von staat und industrie emanzipierte bedürfnisse realisieren können, zu rekonstruieren oder zu errichten. denn solange der bürger im kino nur die augen aufreißt und nicht das hosentürl, solange fickt ihn das finanzamt, solange der staatsbürger mit der reproduzierten kopie sexueller freiheit sich begnügt, solange erspart sich der staat die reale sexuelle revolution. revolutionäre sexualität kann nur sein revolutionierung der sozialen sexuellen kommunikation! ‚tapp und tastfilm‘ ist ein expanded movie, als solches auch expanded communication: eine communication action. in die öffentlichkeit sozialen verkehrs (mit den stoßzeiten nach büroschluss als klimax) plötzlich die intimität sexuellen verkehrs zu stellen, konfrontiert 2 normen des verhaltens, die des staatsbürgers und die des menschen, deren unmenschliche antinomie ihren kollaps, die verkehrsstauung, entlarvt. die obszönität und freimütigkeit der die vorführung des ‚tapp und tastfilms‘ begleitenden reden intensivieren den schmerz des verhaltenskonflikts und die herausforderung an den staat. [...] in der betriebsamkeit der motorisierten leichname, in der automatie entfremdeten lebens entfaltet das ‚tapp und tastkino‘ seine kraft, erweckt leichname zum leben. dann und dort bedeutet parrhesie und pornographie die befreiung der verstümmelten individuen, initiieren sie den ausbruch aus dem kz des alltags.“²⁷⁵

Es verwundert nicht, dass diese Aktion im konservativen Österreich der 1960er-Jahre, aber auch an den übrigen Aufführungsorten und in den Medien Aufsehen erregte. Der ostdeutsche Rundfunk bezeichnete VALIE EXPORT sogar als die größte Kulturschande für Westdeutschland²⁷⁶. In Wien kam es bei *Tapp- und Tastkino* zu Publikumstumulten und während ihrer Performances im Rahmen des *Kriegskunstfeldzugs* bei der underground explosion zu einem Saaltumult, bei dem die Künstlerin eine Kopfverletzung davontrug. Wie Abramović und Ono setzte sich auch VALIE EXPORT in ihren Aktionen immer wieder Gefahren aus, indem sie das Publikum mit Tabus konfrontierte und provozierte. Die skandalöse Wirkung dieser Performance kam nicht zuletzt durch die Umkehrung der Blickrichtung zustande. Diese

275 Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 261.

276 Vgl. Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 261.

Umkehrung, die VALIE EXPORT hier vornahm und in der visuelle und taktile Sinne zusammenfielen, machte aus dem Fernsehen ein Eingreifen, was das Begreifen forcieren sollte.

In *Tapp- und Tastkino*, laut VALIE EXPORT der erste echte Frauenfilm, ging es um die Reflexion des Machtverhältnisses zwischen Künstlerin und Publikum, es ging um die im Raum der Kunst stattfindenden Subjektivierungen, die Differenzen und Machtverhältnisse konstruieren und reproduzieren. Sie thematisierte und kritisierte den prekären Objektstatus von Frauen, indem sie sich das Recht herausnahm, über ihren Körper selbst zu bestimmen. Sie ließ das Betasten ihrer Brust durch fremde Hände zwar zu, aber die BetrachterInnen gingen ihr gleichzeitig, indem sie in den verdeckten Kasten griffen, in die Falle. Denn der Griff ins Tastkino war ein Wagnis, gekoppelt mit dem direkten Blickkontakt zur Künstlerin blieb die Assoziation zu männlichen Kastrationsängsten nicht aus. In dieser intersubjektiven Geste waren die Positionen von Subjekt und Objekt nicht mehr zu fixieren, denn es stellt sich die Frage, wer da wen „angreift“²⁷⁷.

Indes stand Joan Jonas 1970 in ihrer Performance *Mirror Check* nackt mit einem Handspiegel vor dem Publikum und inspizierte Teile ihres Körpers. Das Publikum stand jedoch so weit von der Künstlerin entfernt, dass es das Spiegelbild nicht sehen konnte und nur indirekt, durch ihre Beschreibungen und Reaktionen, erfahren konnte, was dort vonstattenging²⁷⁸. Auch hier ging es also um die Frage nach dem Zusammenhang von KünstlerIn und BetrachterIn, ging es um die Rolle des Betrachtenden, um Voyeurismus, um Unverfügbarkeit und Verweigerung. Zu ihrer Performance erklärte Jonas:

„Also, the mirrors had a lot of connotations of narcissism – and I was interested in narcissism because it was such a taboo and I knew it made the audience uncomfortable. When I did the Mirror Check piece, it was like the culmination of the abstraction of all the mirror pieces. It was about voyeurism and – it’s hard to express. My relationship with the audience was partly in making them uncomfortable. I also tried to entrance, to attract attention.“²⁷⁹

Auf diese Weise setzt sich Jonas mit den negativen Effekten des kulturellen und kommerziellen weiblichen Schönheitsideals auseinander²⁸⁰.

1974 beschäftigte sich schließlich auch Gina Pane in ihrer Performance *Psyche* mit dem Selbstporträt der Frau, das ihres Erachtens notwendigerweise mit Blut,

277 Vgl. Adorf, 2008: 128ff.

278 Vgl. Wark, Jayne (2006): *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America*. Montreal/Kingston/London, 187ff.

279 Jonas, zit. nach Kaye, Nick (1996): *Art into Theatre. Performance Interviews and Documents*. Amsterdam, 97.

280 Vgl. Jones, 1998b: 457.

Milch, Schmerz und Gewalt verknüpft ist, und verweigerte so die sozialen Bedingungen von Weiblichkeit und deren Affirmation. Sie inszenierte den weiblichen Körper in seiner Dualität, als Thema und gleichzeitig als Ort des vernichtenden Diskurses über sich selbst²⁸¹. In der Performance *Psyche*, die Pane 1974 in der Galerie Stadler aufführte, versuchte sie zunächst, über einen Spiegel gebeugt, das vom Spiegel reflektierte Bild zu transformieren, indem sie mit rotem Lippenstift ein schematisches Bild von sich selbst auf den Spiegel malte, welches sich von dem zurückgeworfenen Bild stark unterschied. Dann, während sie sich in diesem doppelten Bild betrachtete, also dem neu gezeichneten Bild und dem Spiegelbild, schnitt sie sich vorsichtig die Augenlider auf, um das Blut auf dem Spiegel wie Tränen in ihr Gesicht einzuschreiben. Danach spielte sie mit Tennisbällen und Federn. Anschließend legte sie sich, während sie auf einem Metallgestell lag, eine weiße Binde auf die Augen. Mit ihrem offenen Mund formte sie Töne, die jedoch nicht hörbar waren. Die Bluttränen sickerten langsam durch das Stofftuch und erzeugten dort zwei kleine Flecken. Dann entblößte sie ihre Brust, liebte und umfasste sie, um das Vergnügen an den Grenzen des Verbotenen und des Zurückgewiesenen deutlich zu machen. Abschließend schnitt sie mithilfe eines Rasiermessers vier Linien in der Form eines Kreuzes rund um ihren Bauchnabel. So erschuf Pane eine Verbindung zur Passion Christi, zu christlichen Märtyrern und der Verwundbarkeit der mythologischen Gestalt *Psyche*²⁸².

Diese symbolisiert die Vermittlung des sowohl privaten als auch allgemeingültigen Erfahrungsprozesses der Desillusionierung. Nicht das Gewünschte, Utopische wird gespiegelt, sondern die schreckliche Wirklichkeit. Die reale Selbstzerstörung wird zum historisch bedingten, verbindlichen Gleichnis der spezifischen Repression, der alle Frauen ausgesetzt sind. Auch wenn Pane die Unmöglichkeit der Findung spezifisch weiblicher Identifikationsmodelle eindrücklich zur Schau stellt, scheint doch gerade der Akt der Selbstverletzung ein Aspekt der Selbsterfahrung, Selbsttransformation und Selbstfindung zu sein, der in dem Moment ihres eigenen Scheiterns an den inneren und äußeren Gegebenheiten zutage tritt²⁸³.

1993 begann auch Vanessa Beecroft in ihren Performances, den voyeuristischen Blick und die kulturellen Einschreibungen infrage zu stellen, und machte damit Selbstbeobachtung und Beobachtung zum Thema ihrer Kunst²⁸⁴. Jedoch nutzte sie dabei völlig andere Mittel als ihre Vorgängerinnen der 1960er- und 1970er-Jahre und

281 Vgl. Almhofer, 1986: 46.

282 Vgl. Tronche, 1997: 87ff.

283 Vgl. Almhofer, 1986: 47f.

284 Vgl. Kellein, Thomas (2004): Das Geheimnis der weiblichen Intimität. In: Kellein, Thomas (Hrsg.): Vanessa Beecroft. Photographien, Filme, Zeichnungen. Anlässlich der Ausstellung *Vanessa Beecroft. Photographien, Filme, Zeichnungen*. Kunsthalle Bielefeld, 9. Mai-22. August 2004. Ostfildern Ruit, 17f.

reagierte mit ihren Performances explizit auf die Macht der zeitgenössischen Medien. „[Vanessa Beecroft scheint] zwischen Affirmation und Kritik [...] hier einen dritten Weg entdeckt zu haben, die ‚Masken des Begehrens‘ neu zu mischen, dem bloßen Konsum zu entziehen, sie selbst zu beherrschen [und zu be]stimmen“²⁸⁵. Beecroft inszeniert mit zumeist nackten oder spärlich bekleideten, sehr schlanken und attraktiven jungen Frauen präzise choreografierte Gruppenbilder, bei denen die Frauen weder sprechen noch lächeln noch Blickkontakt zueinander oder dem Publikum aufnehmen dürfen und letztlich wie lebendige Skulpturen oder wie eine Armee, die militärischem Drill unterworfen ist, wirken.

Während der Dauer der meist mehrstündigen Performances müssen die Modelle stillstehen. Aber im Laufe der Performance löst sich das starre, geordnete Bild aufgrund der körperlichen Anstrengung, der die Frauen ausgesetzt sind, langsam auf²⁸⁶. Durch die individuelle Erschöpfung der Models, die auf High Heels, zum Teil mit modischen Accessoires und zu Beginn der Show in Laufsteghaltung dem Publikum präsentiert werden, zeigt sich die Deformation des lebenden Bildes, zeigt sich die Art des Schönheitsregimes, das Frauen in Form hält und zu dem Styling, Bodyshaping und zumindest implizit auch Psychopathologien wie Anorexie und Bulimie gehören, die die Erfüllung des Ideals zu einer destruktiven Geschlechterpraxis machen. Der voyeuristische Blick, das unablässige Betrachtetwerden, scheint schließlich zu der Erschöpfung zu führen, die die optimierte Darstellung der Frauen nach und nach auflöst²⁸⁷. So eröffnen die Arbeiten Beecrofts einen neuartigen Blick auf idealisierte Schönheit, indem sie den Prozess veranschaulichen, in dem das konstruierte Ideal der Perfektion ins Wanken gerät, bis der wirkliche Körper zum Vorschein kommt²⁸⁸.

Für ihre Performances nutzt Beecroft immer Gruppen von Frauen. Diese „Girls“, wie die Künstlerin sie nennt, fungieren als Material, als Objekt und als Subjekt zugleich. Die Multiplikation des idealen Bildes der Hauptperson, die die Performances von Beecroft charakterisieren, dient dabei der Suche nach einem Begriff von Weiblichkeit. Die Uniformität, der quasi-militärische Drill und das lange Warten verlangt den Modellen körperliche und moralische Disziplin ab²⁸⁹.

285 Bonnet, 2002: 17.

286 Vgl. Schloen, Anne (2008): Vanessa Beecroft. In: Schloen, Anne (Hrsg.): *Vote for women. Frauengeschichte im Dialog mit Künstlerinnen der Gegenwart. La storia della donna con artiste contemporanee*. Innsbruck/Bozen/Wien, 25 u. Bonnet, 2002: 16f.

287 Vgl. Loreck, Hanne (2008): *Re-Vision der Sichtbarkeit von Künstlerinnen. La re-visione della visibilità della artiste*. In: Schloen, Anne (Hrsg.): *Vote for women. Frauengeschichte im Dialog mit Künstlerinnen der Gegenwart. La storia della donna con artiste contemporanee*. Innsbruck/Bozen/Wien, 12.

288 Vgl. O'Reilly, 2012: 42f.

289 Vgl. Kellein, 2004, 6ff.

So stand auch 2001, anlässlich des G8-Gipfels in Genua, eine Gruppe von Frauen in der Sala Maggior Consiglio des Palazzo Ducale, die ein dunkles, beinahe monochromes Gruppenbild darboten, das laut Beecroft von der Chiaroscuro-Malerei Caravaggios inspiriert war. In ihrer Performance VB 48 wählte sie schwarze Frauen als Repräsentantinnen der Stadt Genua, denn sie wollte auf das Schicksal der dort lebenden nigerianischen Immigrantinnen aufmerksam machen. So reflektierte Beecroft mit dieser Performance einerseits die Auswirkungen der zunehmenden Globalisierung und andererseits die an Frauen gestellten Rollenerwartungen und Schönheitsideale.

Ihre Performances spiegeln gesellschaftliche Codes wider, die die Auswirkungen der Globalisierung, die Fragen der Klasse und ethnischen Zugehörigkeit nicht außer Acht lassen. Thematisiert werden normierte Schönheitsideale, Körperperfektionierungen, Rituale des Körperdrills, aber auch Machtausübung, Gehorsam und nicht zuletzt Isolation und Einsamkeit²⁹⁰. Durch die Verfehlung oder Erfüllung typischer, durch die Medien transportierter, propagierter und zementierter stereotyper Frauenbilder entlarvt Beecroft jene als Ideal²⁹¹. „Sie kennt die Bildmuster zeitgenössischer populärer Weiblichkeit und versucht, die Macht des (Ideal-) Bildes mit einer exaltierten, übertriebenen Performanz von Stilisierungen des Weiblichen buchstäblich vom Absatz her zu konterkarieren“²⁹². Beecroft führt dem Publikum Klischees zeitgenössischer Schönheit vor Augen. Den BetrachterInnen wird jedoch, durch den Drill und die Ordnung der Performance, der leichtfertige Konsum verweigert, sodass sie vor allem mit ihren eigenen Erwartungen konfrontiert werden²⁹³. Zu den Auswirkungen der Performances Beecrofts auf die BetrachterInnen schreibt Thomas Kellein:

„Man startete in der äußersten Nähe, die eine solche Performance mit sich brachte, nackte Körper wie außerirdische Wesen an. Es ging nicht um Fleisch und Blut, Schweiß oder gar Tränen. Wie zum Missbrauch hingestellt erlebte man vielmehr

290 Vgl. Schloen, 2008: 25.

291 Vgl. Bonnet, 2002: 17f.

292 Loreck, 2008: 12.

293 Vgl. Bonnet, 2004: 138. Giorgio Agamben dachte, laut eigener Aussage, beim Anblick einer Beecroft-Performance unweigerlich an sadomasochistische Rituale der Macht, beispielsweise an die Hierarchen de Sades, die bekleidet zur Visite der nackten Opfer erscheinen, um ihre Stärken und Schwächen begutachten zu können oder an die bekleideten US-Soldaten, die vor den nackten misshandelten Körpern im Gefängnis von Abu Ghraib standen. Er kommt zu dem Fazit, nachdem er einer der bekleideten Menschen war, die die nackten Körper der Beecroft'schen Girls betrachteten (vgl. Agamben, Giorgio (2010): *Nacktheiten*. Frankfurt am Main, 95f.), dass: „Hier das Verhältnis umgekehrt [war]: nichts, was hinterhältiger hätte sein können als der gelangweilte, unverschämte Blick, den vor allem die jüngeren Mädchen unverwandt auf die harmlosen Zuschauer warfen. [...] Was nicht stattgefunden hatte, war also nicht Folter oder ‚partouze‘, sondern schlicht Nacktheit“ (Agamben, 2010: 96f.).

einen Schock durch Perfektion [...] Die Modelle blickten nicht zurück, und es pasierte scheinbar nichts. Eine groteske Irritation ging davon aus, dass sich das lange, gierige Warten der Zuschauer auf Einlass nicht mit dem Warten der Modelle vereinigen ließ. Man kam und sah, man siegte aber nicht. Die sportlichsten Besucher gingen als erste wieder. Andere warteten ab, ob noch etwas passierte, harhten aus, wurden nachdenklich, stellten sich Fragen nach der künstlerischen Absicht und nach der Kunst überhaupt. Das Verhältnis von Autonomie und *Fait social* bei Vanessa Beecroft wird in einer großen Spannung thematisiert. Ihre Frauen aber schwiegen.“²⁹⁴

Während sich Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Joan Jonas, Gina Pane und Vanessa Beecroft mit den negativen Effekten weiblicher Schönheitsideale und dem Repräsentationssystem, der Frau im Bild und als Bild, auseinandersetzen, das in der patriarchalen Welt als Repressionssystem fungiert, erkundeten insbesondere in den 1970er-Jahren Künstlerinnen den eigenen, weiblichen Körper und mithin die weibliche Sexualität. Aber auch heute steht der selbstbestimmte Umgang mit Sexualität zur Debatte, wenngleich die Konnotationen und die Motivationen andere sind.

Carolee Schneemann forderte 1975 mit ihrer Performance *Interior Scroll* den fetischistischen und voyeuristischen männlichen Blick heraus, indem sie sich selbst in einer erotisch aufgeladenen Erzählung der Befriedigung darstellte. Ihr Gesicht und ihr Körper waren mit Farbe bedeckt, während Schneemann eine lange, dünne Schriftrolle aus ihrer Vagina zog, um den darauf verfassten Text feministischen Inhalts dem Publikum vorzutragen. Schneemann entwirft sich selbst als völlig verkörperlichtes Subjekt, welches auch – aber nicht nur – Objekt in Relation zum Publikum ist. Das weibliche Subjekt ist nicht einfach nur Bild, sondern befindet sich stets auch, durch den Austausch von Begierden und Identifikationen, in Interaktion mit der Umgebung. Schneemann baute in dieser Performance eine dynamische Beziehung zum Publikum auf, die die hegemonialen Geschlechter- und Identitätsstrukturen verkehrte. Sie verweigerte nicht nur den Blick auf die Frau als Mängelwesen, sondern stellte ihr weibliches, vermeintlich minderwertiges Genital offen und selbstbewusst zur Schau. Dadurch aktivierte sie einen Modus künstlerischer Produktion und Rezeption, der auf dramatische Weise intersubjektiv ist und sich dem klassischen Bild des Künstlers als weißem Mann entgegenstellt. Schneemanns Selbstdarstellung und Interaktion mit dem Publikum kompromittierten den Mythos einer objektiven Kunstgeschichte oder Kunstkritik und stellten der männlichen Kunstwelt eine feministische Perspektive entgegen.²⁹⁵

294 Kellein, 2004: 15f.

295 Vgl. Jones, Amelia (1998a): *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis/London, 3ff.

In den 1990er-Jahren thematisierte auch Annie Sprinkle die Verkehrung der Machtverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt. Sprinkle, eine ehemalige Hardcore-Pornodarstellerin, Prostituierte, Stripperin, Domina und Aktivistin für die Rechte von Sexarbeiterinnen, präsentierte sich in ihren Performances als absolutes Sexualobjekt²⁹⁶. „My work talks about me, about my sexuality, and it is work that becomes political because sex is political“²⁹⁷.

Ihre Show *Post-Post Porn Modernist: Still in Search of the Ultimate Sexual Experience*, mit der sie durch die USA und Europa tourte, führte sie unter anderem 1991 in einem kleinen alternativen Theater in Chicago auf. Ein wesentlicher Bestandteil der Show war das *Public Cervix Announcement* (PCA), bei dem sie dem Publikum zuerst zwei große, ovale, bunte Gemälde zeigte. Auf dem einen war eine cartoonartige Darstellung des weiblichen Gebärapparates, während das Zweite einen pinken Gebärmutterhals zeigte. Sprinkle bat ihr Publikum, ihr die anatomischen Bezeichnungen der abgebildeten Organe nachzusprechen. Anschließend führte sie sich einen Gummischlauch zwecks Vaginaldusche ein, um danach auf einem Stuhl auf der Bühne sitzend dem Publikum vier Gründe für ihr PCA zu liefern.

Zum einen hätten viele der Besucher noch nie einen Gebärmutterhals gesehen, darüber hinaus sei ihrer schön, außerdem wolle sie zeigen, dass in ihm keine Zähne sind, und letztlich sei das PCA, nach der Errungenschaft des Minirocks, der nächste Schritt zur Befreiung der Frau. Daraufhin führte sie sich ein metallenes Spekulum ein und lud das Publikum dazu ein, ihren Muttermund zu betrachten. Den BetrachterInnen wurde eine Taschenlampe gegeben, sodass die Interessierten den Gebärmutterhals beleuchten konnten. Währenddessen hielt Sprinkle ihnen ein Mikrofon an den Mund mit der Bitte, zu beschreiben, was sie sehen, damit jene, die gerade nicht an der Reihe waren, wenigstens etwas darüber hören konnten. Nach dem Ende des PCA begann die Pause des abendfüllenden Showprogramms. Ein weiterer Bestandteil der Show war die Aktion *100 Blow Jobs*, bei der sie an einer Vielzahl auf einem Brett montierten Dildos lutschte, bis sie würgen musste. Währenddessen liefen laute Tonbandaufnahmen mit herabwürdigenden Phrasen wie „Suck it, you bitch“ oder „Yeah, I bought you dinner – you should suck my cock!“. Die Show endete mit einem Orgasmus Sprinkles, den sie mithilfe eines Vibrators herbeiführte²⁹⁸. Mit *Post-Post Porn Modernist* versuchte Sprinkle, den weiblichen Körper auf spielerische Weise zu entmystifizieren und konservative Tabus und Scheinheiligkeit zu entmachten, indem sie dem Voyeurismus mit entwaffnender Offenheit entgegentrat und die Kontrolle über die Präsentation ihres Körpers während der gesamten Arbeit vollumfänglich behielt²⁹⁹. „Sprinkle's (post-)

296 Vgl. Warr/Jones, 2000: 110.

297 Sprinkle, zit. nach Mey, Kerstin (2007): *Art and Obscenity*. London/New York, 116.

298 Vgl. Kapsalis, Terri (1997): *Public Privates. Performing gynecology from both ends of the speculum*. Durham/London, 113ff.

299 Vgl. O'Reilly, 2012: 22f.

post-porn modernism is a way of grappling with the meaning of the live female body in this techno-cultural moment, the era of simulation and virtual gratification, and of dismantling old paradigms and hierarchies of pleasure³⁰⁰.

Wie bereits Sprinkle griff auch Elke Krystufek 1996 in ihrer Performance *Satisfaction* den voyeuristischen Blick an. Sie zielte auf die Konstruktion männlichen Begehrens, während sie zugleich eine Revision eingeübter weiblicher Schamgefühle forderte³⁰¹. In der Kunsthalle Wien masturbierte sie mittels eines Vibrators, auf einer Matte am Boden der Kunsthalle liegend, vor den Augen des Publikums, nachdem sie ein Bad genommen hatte. Indem sie ihre privaten Rituale in einem öffentlichen Raum vollzog, stellte sie Begriffe wie Intimität, Authentizität, aber auch Sensationsgier zur Debatte und zwang so die BetrachterInnen dazu, sich mit ihrer Position als VoyeurInnen auseinanderzusetzen. Bewusst nutzte Krystufek für ihren masturbatorischen Exhibitionismus einen klinisch weißen Raum, der keine erotische Atmosphäre besitzt, um einerseits die Frage nach dem, was im Raum der Kunst akzeptabel ist, und andererseits die Frage, wer die Kontrolle darüber hat, wie der weibliche Körper betrachtet werden darf, kritisch zu beleuchten³⁰².

Krystufek konnte die auratisierende Macht des musealen Ortes mit „eroticis“ unterlaufen, da dank Duchamp die Kunsthalle Wien dem Ereignis die Aura von Kunst verlieh. Hier wurde Sex, wie schon bei Sprinkle, zum Antidot. Voyeurismus und Exhibitionismus wurden zur künstlerischen Strategie, eine Neuregelung des Umgangs mit dem weiblichen Körper zu forcieren³⁰³. Indem Krystufek jedoch mit ihrer Masturbation auf ein Video des amerikanischen Rock-Sängers Kim Fowley reagierte, trat der feministischen Nuance des selbstbestimmten Umgangs mit dem eigenen Körper in Form der Selbstbefriedigung noch ein weiterer Aspekt hinzu. Indem sie auf Fowley schaute, indem sie ihr Begehren ganz konkret auf ihn richtete, verkehrte sie die traditionelle Blickrichtung, bei der gemeinhin Männer Frauen zu Lustobjekten machen. Darüber hinaus wählte sie mit dem recht verbraucht aussehenden Fowley ein rebellisches Bild der amerikanischen Popkultur, das einerseits einen bestimmten konsumorientierten Lifestyle und andererseits eine besondere Auffassung von Freiheit suggeriert. Die tabulose Verkehrung des lüsternen Blicks – ursprünglich wollte Fowley sogar selbst zugegen sein – und die Darstellung der konsumorientierten Medienkultur lassen *Satisfaction* als eine kritische Betrachtung

300 Mey, 2007: 128.

301 Vgl. Bonnet, 2002: 14.

302 Vgl. Warr/Jones, 2000: 111.

303 Vgl. Bonnet, 2002: 14.

des zeitgenössischen Umgangs mit Frauen, Medien und Begehren erscheinen³⁰⁴. In diesem Sinne konstatiert auch Anne-Marie Bonnet:

„In einer Welt, die vom Auseinanderklaffen des Sexuellen und des Emotionalen, des Biologischen und des Psychischen gezeichnet zu sein scheint, sowie durch Pansexualisierung des Visuellen (Werbung, Telemedien) von sexueller Überreizung und emotionaler Erhaltung geprägt ist, greifen besonders weibliche Protagonisten auf ihre eigenen Körper und auf Sex (in beiden Bedeutungen) als Mittel zur Zersetzung der Diskurse und zur Sabotage der Macht des rein Visuellen zurück.“³⁰⁵

So scheint es letztlich auch Schneemann, Sprinkle und Krystufek um die Habhaftwerdung der Frau über ihren eigenen Körper und über ihre eigene Sexualität sowie um die Einforderung ihres Subjektstatus' zu gehen. Dass Gewalt – und mit hin auch der Schmerz und das Traumatische – das große Thema feministischer Performance-Kunst darstellt, ist kaum zu übersehen und in Anbetracht der gesellschaftlichen Situation der Frau nicht verwunderlich. Feministische Performance-Künstlerinnen erforschen bis in die Gegenwart dezidiert die Konsequenzen der spezifischen Formen physischer und psychischer Gewalt im Kontext patriarchaler Unterdrückungs- und Unterwerfungsstrategien, wie auch Arbeiten neueren Datums zeigen.

So führte beispielsweise Regina José Galindo 2013 am Hemispheric Institute Encuentro der Universidade de São Paulo ihre Performance *Piedra* auf, in der sie nackt und vollständig mit schwarzem Kohlenstaub bedeckt am Boden kniete. Dabei zeigte ihr Gesicht zur Erde und ihre Stirn berührte den Boden. Ihre Arme lagen eng am Körper an und ihre Hände umschlossen die Knie. Sie verharrte regungslos, auch als jeweils im Abstand von 10 Minuten zwei Männer und zum Schluss eine Frau aus der Gruppe der Zuschauenden aufstanden, zu ihr kamen und auf sie urinieren. „Mi cuerpo permanece inmóvil, cubierto de carbón, como piedra. Dos voluntarios y alguien del público orina sobre el cuerpo piedra“³⁰⁶. Der Urin der drei Beteiligten – zwei von der Künstlerin beauftragte Freiwillige und ein spontan aus dem Publikum dazugekommener Teilnehmer – rann über ihren Körper und über ihr Gesicht, wusch die giftige Kohle jedoch nicht von ihr ab, sondern versiegelte den toxischen Kohlenstaub auf ihrem Körper, während die Kohle ihren Körper vor dem Urin schützte. Nach einer Pause stand Galindo langsam auf und ging am

304 Vgl. Schmid, Christina (2008): *Shocking the Audience, Shocking the Artist. Aesthetic Affinities to the Avant-Garde in Elke Krystufek's Work*. In: Halle, Randall/Steingröver, Reinhild (eds.): *After the avant-garde. Contemporary German and Austrian experimental film*. New York, 310f.

305 Bonnet, 2002: 13.

306 Galindo, Regina José: *Piedra*. Encuentro Hemisférico del Centro de Estudios de Arte y Política. São Paulo, Brasil, 2013. In: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> (19.09.2017).

schweigenden Publikum vorbei, das auf die Urinspur blickte, die sie hinter sich herzog³⁰⁷.

„Much like her wider oeuvre performances, Galindo's *Piedra* binds the audience member into a voyeuristic relationship to the event. We bear witness to the artist in painful circumstances as the temporal demands of performance make us acutely aware of the choice to stay with the piece: to leave would be insulting; but to stay means we must endure, somehow, ‚with‘ the artist. [...] Galindo's *Piedra* carefully engages with arresting tableaux of women under abject abuse in order to re-arrange the vectors of power between the victim and victimizer, and suggest a durability of the female body and spirit. Yet the durability, paradoxically, runs both ways between artist and audience, unless we, as an audience, find a way to stop our stone-still silence.“³⁰⁸

Mit dieser Arbeit veranschaulichte Galindo, wie sich patriarchale Eroberung, Markierung, Versklavung, Objektivierung, Ausbeutung und Folter in die Körper latein-amerikanischer Frauen einschreiben und weist auf die Ambivalenz der brasilianischen Kohlebergbauindustrie hin, die einerseits ein wichtiger Wirtschaftsfaktor des Landes ist, der vielen ArbeiterInnen das Überleben sichert, andererseits jedoch auch eine ernsthafte Bedrohung für die Gesundheit der ArbeiterInnen und der Umwelt darstellt. Galindo thematisiert damit also gleichermaßen eine lokale und eine globale Krise. Dabei macht sie deutlich, dass auch Frauen zu Komplizinnen in der Ausbeutung und Entrechtung von Frauen werden können und ihrerseits Gewalt gegen Frauen ausüben können³⁰⁹. Ihr selbst ging es bei dieser Arbeit aber auch darum, zu zeigen, dass der weibliche Körper nur zerbrechlich wirkt, dass Frauen jedoch Missbräuche überleben und zur eigenen Transformation nutzen können. Mit *Piedra* zieht Galindo eine Analogie zwischen Frauen und Steinen, denn, so Galindo, auch für Frauen gilt: „After all, the more a stone weathers, the more its shape is defined“³¹⁰.

Feministische Performance-Künstlerinnen arbeiten bis in die Gegenwart häufig mit autodestruktiven Elementen, wie besonders an den Arbeiten von Künstlerinnen wie Gina Pane und Marina Abramović deutlich wird³¹¹, aber auch an den erschöpften „Girls“ in den Arbeiten Beecrofts sowie in den Performances Galindos zu sehen ist. Das, was Flórez über die Arbeiten Galindos schreibt, kann dabei auch für feministische Performances im Allgemeinen geltend gemacht werden. Denn

307 Vgl. Mengesha, Lilian (2013): *Piedra* by Regina José Galindo. In: DISSIDENCE 10/2. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-102/mengesha>> (19.09.2017).

308 Mengesha, 2013.

309 Vgl. Mengesha, 2013 u. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enc13-performances/item/2015-enc13-rjgalindo-piedra/2015-enc13-rjgalindo-piedra>> (19.09.2017).

310 Galindo, zit. nach Mengesha, 2013.

311 Vgl. Reckitt/Phelan, 2001: 44.

über die Darstellung der Frau als „das Andere“, das gewaltsam unterworfen und ausgeschlossen wird, referieren sie auf die Brutalität der patriarchalen Gesellschaft und testen die Widerstandskraft der Öffentlichkeit. Häufig nehmen sie dabei den Platz des Opfers ein und fügen ihrem Körper die Gewalt zu, die sie anprangern. Das weibliche Begehren wird als radikal Entfremdetes in der heutigen patriarchalen Gesellschaft und das Frausein, das ständigen Repressionen unterworfen ist, als zutiefst konfliktbeladen benannt.

Viele der feministischen Performances verfügen über eine enorme visuelle Kraft und stellen weit mehr dar als soziologische oder kontextuelle Kommentare, denn sie thematisieren männliche Gewalt, Marginalisierung, Unterwerfung, Folter und neoimperialistische Gewalt an Frauen als globale Probleme und treten mit ihren mitunter extremen Aktionen den Strategien des Schweigens entgegen, um die institutionelle Politik des Terrors zu hinterfragen. In diesem Sinne ist feministische Performance-Kunst häufig eine Sprache des Leidens mit politischen, ethischen und ästhetischen Dimensionen, die der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, um durch die Verkörperung von Ausgeschlossenem den definitorischen Rahmen von Sichtbarem und dem, wofür wir blind gemacht werden, zu verändern³¹². Sowohl in der dezidierten Kritik an den vielfältigen Formen von Gewalt gegen Frauen als auch im selbstbestimmten Umgang mit der weiblichen Sexualität zeigt sich der Versuch, einen leiblichen Eigensinn zu etablieren und das Recht auf Gleichwertigkeit ebenso wie die Entmythifizierung und Enttabuisierung des weiblichen Genitals einzufordern. Ob also mit Autodestruktion oder der selbstbewussten Zurschaustellung weiblicher Genitalität und Sexualität gearbeitet wird – die Künstlerinnen nutzen das Medium Performance-Kunst, um auf die Ungleichbehandlung und Unterdrückung von Frauen in all ihren Erscheinungsformen aufmerksam zu machen. Damit verweisen sie auf die Notwendigkeit, die soziopolitischen und ökonomischen Bedingungen der Genese von Unterdrückung strukturell zu verändern und Frauen weltweit nicht mehr als Objekte, sondern als gleichberechtigte Subjekte anzuerkennen. Die Künstlerinnen klagen konkret in Bezug auf die Ungleichbehandlung von Frauen das an, was KünstlerInnen, die sich der Performance-Kunst für ihren politischen Protest bedienen, generell kritisieren: Die zum Schutz des bestehenden konstruierte und mit allen Mitteln aufrechterhaltene Ungleichwertigkeit dichotomer Pole, die als Mittel zur Beherrschung und Unterdrückung bestimmter Teile der Bevölkerung genutzt und gleichzeitig verschleiert werden.

312 Vgl. Flórez, Fernando Castro (2011): *The Atrocious Incarnations of Regina José Galindo*. In: Cazali, Rosina/Flórez, Fernando Castro (eds): *Regina José Galindo*. Milano, 114ff.

2 Ästhetische Positionen

Kunst als Leben – Leben als Kunst

„It is so difficult to change. Radical change can only happen with some kind of tragedy that totally shakes your life.“¹

Im vorherigen Kapitel sollten nicht nur die politischen und gesellschaftskritischen Momente der Performance-Kunst beleuchtet, sondern auch die damit verknüpften verschiedenen Methoden der Zusammenführung von Kunst und Leben verdeutlicht werden, die sich ausgehend von den historischen Avantgarden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert entwickelten. Das, was die KünstlerInnen in diesem Feld praktisch umzusetzen suchen, nämlich eine Kunst zu entwickeln, die Lebenspraxis werden kann und die auf ihre RezipientInnen existenziell einzuwirken vermag, wird in der Moderne dabei auch philosophisch reflektiert, denn es entwickeln sich zentrale philosophische Positionen, die der Kunst explizit einen Platz im Leben der Menschen und mithin gesellschaftliche, politische und ethische Relevanz zusprechen und sich gegen die Auffassung von Kunst als zweckfreie und praxisferne Instanz wenden, die befreit ist von gesellschaftlichen Funktionen und die separiert ist von allem Außerkünstlerischen, von allem Gesellschaftlichen². Bereits im 19. Jahrhundert gab es Philosophen, die bestrebt waren, diesem Verständnis von Kunst einen Kunstbegriff entgegensetzen, der die Kunst als konstitutiven Teil des Lebens in das Zentrum der Gesellschaft stellt.

Im Folgenden werden deshalb Ästhetiken betrachtet, die sich mit „l'art pour l'art“ nicht zufriedengeben und die zur Entwicklung eines Gegenentwurfs auf ein Kunstverständnis vor der platonischen Dichterzensur rekurrierten. Auch wenn die Auseinandersetzung mit den nachfolgenden ästhetischen Konzeptionen zunächst wenig naheliegend erscheinen kann, dient sie doch gerade als Schwelle, die es zur

1 Abramović zit. nach Anderson, Laurie (2003): Marina Abramović. Interview. In: BOMB 84, Summer 2003. <<http://bombmagazine.org/article/2561/marina-abramovic/>> (12.12.2016).

2 Vgl. Hinz, Berthold (1972): Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Müller, Michael/Bredenkamp, Horst/Hinz, Berthold/Verspohl, Franz-Joachim/Fredel, Jürgen/Apitzsch, Ursula (Hrsg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt am Main, 173ff.

philosophischen Durchdringung von Performance-Kunst fruchtbar zu machen gilt. Denn gerade die Kunstphilosophien Hegels, Nietzsches und Heideggers machen eine welt- und selbststiftende Kunst vor dem Wandel des Selbstverständnisses der antiken Griechen aus, die durch Sokrates und Platon im Namen der Vernunft und der Wissenschaft vollzogen wurde³, und setzen der Kunst seit Platon und bis zu ihrer Zeit – in der die Auswirkungen seiner Philosophie nach wie vor deutlich spürbar sind⁴ – eine Kunstauffassung mit explizit anderer Zielsetzung entgegen.

Da Hegel die Geschichte der modernen Kunstphilosophie mit einem Paukenschlag – mit dem sogenannten „Ende der Kunst“ – begonnen hat, dessen Nachhall bis heute nicht verklungen ist, soll zunächst seine Ästhetik betrachtet werden. Hegel erklärt die Kunst seiner und der nachfolgenden Zeit für tot, denn sie hat sich so weit vom Kern der menschlichen Existenz entfernt, dass sie nicht mehr imstande ist, ihre eigentliche Aufgabe, die sinnliche Vermittlung der Ideen, zu erfüllen. Diese Spaltung von Kunst und Leben beklagen im Rekurs auf Hegel auch Nietzsche und Heidegger, die zwar die Hoffnung auf eine weltstiftende Kunst nicht aufgeben, zu ihrer Zeit jedoch das Hegel'sche Diktum vom Vergangenheitscharakter der Kunst nicht widerlegen können. Während also für Hegel die Kunst, ihren höchsten Möglichkeiten nach, endgültig der Vergangenheit angehört, halten Nietzsche und Heidegger an der Revitalisierung des vorsokratischen Kunstprinzips, an Kunst als existenzieller gesellschaftlicher Wirkgröße letztendlich fest. Nietzsche sieht in der deutschen Philosophie und Musik, insbesondere in Immanuel Kant und Richard Wagner⁵, eine Wiedergeburt des dionysischen Prinzips, während Heidegger der Kunst, sofern der ästhetische Umgang mit ihr als sinnlicher Stimulus überwunden wird, das Potenzial zuschreibt, das Rettende im Zeitalter der Technik zu sein. Sie soll der wissenschaftlich-technischen Zivilisation, in der der Mensch Gefahr läuft, sein potenziell Besonderes aufzugeben, entgegentreten.

Sowohl Hegel als auch Nietzsche und Heidegger knüpfen ihre Kritik an der Entfremdung der Kunst vom Leben an die Artikulation einer generellen Kritik an der Partikularisierung und Entfremdung des Individuums durch den sich entwickelnden Kapitalismus und denken „große“ Kunst folglich in Verbindung mit spezifischen Auffassungen von Freiheit und unentfremdetem In-der-Welt-sein. Ihre Kritik an den Auswirkungen der soziopolitischen Entwicklungen der vergangenen Jahrhunderte auf das Individuum führt sie zu einem Kunstverständnis, das die Kunst explizit mit politischen und ethischen Transformationsaufforderungen verknüpft und ihr eine weitreichende Verpflichtung zur Konstitution des Subjekts überträgt. Die fundamentale Kritik an den Entfremdungszusammenhängen, die

3 Vgl. Hogrebe, 1987: 157.

4 Vgl. Wall, 2006: 35.

5 Zumindest bis zu *Der Fall Wagner*.

sich im Zuge der Moderne stetig zu steigern scheinen und den Druck auf das Individuum immer weiter erhöhen, steht dabei nach wie vor im Zentrum zentraler politischer und ethischer Philosophien, wie an der Gesellschaftskritik Badiou und an der Ethik Foucaults im Zuge dieses Kapitels noch zu zeigen sein wird. Bei diesen beiden Denkern erweist sich die Suche nach Auswegen aus dem Dilemma als politische und ethische Aufgabe, in der die Kunst nach wie vor einen zentralen Platz einnimmt, bietet sie doch die Möglichkeit des Transformationsappells und des „Vor-Scheins“ – um es mit Bloch zu sagen⁶.

So sieht denn auch Badiou gerade in der Kunst die Möglichkeit gegeben, eine ereignishaft Rahmenverschiebung zu erleben, sich als Ereignissubjekt neu zu konstituieren und sein Leben nachhaltig zu ändern. Foucault schließlich sieht im Verschwinden der christlichen Gehorsamsmoral in der Postmoderne die wachsende Chance für den Einzelnen, unter Zuhilfenahme verschiedener Selbsttechniken aus seinem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen. Seine „Ästhetik der Existenz“, in der er explizit auf die griechische Antike rekurriert, schlägt eine Befreiung des Subjekts aus den Zwangszusammenhängen seiner jeweiligen Lebensrealität vor. So setzt er der Wesensrealisierung im antiken Sinne eine radikale, postmoderne Selbstschöpfung entgegen, bei der die Kreativität wieder im Zentrum der moralischen Erfahrung steht⁷ – statt für ein „werde der, der du bist“ plädiert er für ein „erfinde dich selbst“⁸.

Die Verknüpfung der ästhetischen Konzeptionen mit der politischen Philosophie Badiou und der Ethik Foucaults lässt sich folglich über die explizit geforderte Nähe der Kunst zum Leben rechtfertigen, in der sich Kunst als Lebenspraxis

-
- 6 Kunst vermag ein Noch-nicht-Gewordenes in den Horizont der Realität zu rücken und eine utopische Dimension als Möglichkeit geltend zu machen, die entgegen der Entfremdung eine „Ahnung künftiger Freiheit vermittelt“ (Bloch, Ernst (1993): *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe, Band 5. Frankfurt am Main, 250). „Dergestalt lautet die Losung des ästhetisch versuchten Vor-Scheins: wie könnte die ‚Welt vollendet werden, ohne daß diese Welt, wie im christlich-religiösen Vor-Schein, gesprengt wird und apokalyptisch verschwindet‘ [...] ‚Kunst ist ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten‘, mitsamt den durcherfahrenen Alternativen darin, wobei die Ausführung wie das Resultat in der Weise des fundierten Scheins geschehen, nämlich des welthaft vollendeten Vor-Scheins. In großer Kunst sind Übersteigungen wie Ausfabelungen am sichtbarsten aufgetragen auf tendenzielle Konsequenz und konkrete Utopie. Ob allerdings der Ruf nach Vollendung – man kann ihn das gottlose Gebet der Poesie nennen – auch nur einigermaßen praktisch wird und nicht bloß im ästhetischen Vor-Schein bleibt, darüber wird nicht in der Poesie entschieden, sondern in der Gesellschaft“ (Bloch, 1993: 248f.).
 - 7 Diese radikale Selbstschöpfung darf dabei jedoch nicht mit der neoliberalen Forderung der Selbstschöpfung und -optimierung zugunsten einer besseren Nutzbarmachung des Einzelnen im Sinne kapitalistischer Gewinnmaximierung und Subjektsteuerung begriffen werden.
 - 8 Vgl. Horn, Christoph (2001): *Ästhetik der Existenz und Selbstsorge*. In: Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt am Main, 151f.

erweist und elementar verknüpft ist mit Ethik. Gesellschaftskritik und Transformationsimpuls gehen hier Hand in Hand, denn nicht nur Nietzsche und Heidegger (und in gewissem Sinne auch Hegel) verbinden ihre Kunstphilosophien mit der Hoffnung auf eine Transformation der Lebensbedingung des modernen Individuums. Auch die dezidiert politischen und ethischen Konzeptionen Badiou und Foucaults zielen auf eine Lebenskunst, die eine bewusste Entscheidung zur Transformation voraussetzt.

Die im Folgenden aus der Perspektive der Performance-Kunst neu gelesenen Philosophien eröffnen also ein Feld vom deutschen Idealismus bis hin zur Postmoderne, das einerseits bis heute für die philosophische Beschäftigung mit Kunst zentrale Bezugspunkte bereitstellt – und insbesondere mit Blick auf die Performance-Kunst die gesellschaftspolitische und identitätspolitische Relevanz der Kunst unterstreicht – und in dem andererseits in der chronologischen Darstellung explizite Rückbezüge zu den jeweiligen Vorgängerpositionen sichtbar werden. Die hier behandelten Philosophien sind in ihrer Verschiedenheit mit Bedacht gewählt. Abgesehen vom Rekurs auf die griechische Antike, der alle hier dargestellten Ästhetiken eint, soll mit Blick auf die Kunst eine Entwicklungslinie aufgezeigt werden, die ausgehend vom Hegel'schen Diktum des „Vergangenheitscharakters der Kunst“ über Nietzsches „Artisten-Metaphysik“ bis hin zu Heideggers „Ereignisdenken“ reicht, das sich in seiner kunstphilosophischen Ausgestaltung dezidiert auf Hegel und Nietzsche bezieht. Heidegger, von Hegel zu Nietzsche einen Bogen spannend, wird schließlich ebenso wie Nietzsche zum Impulsgeber für Foucault. Dieser verlässt jedoch das Feld der Kunstphilosophie und erhebt den Bezug auf die griechische Antike zu einer Angelegenheit der Ethik.

Um dem Verdacht vorzubeugen, bei dem Rekurs auf die attische Kunst ginge es darum, ein historisch korrektes Bild der griechischen Antike zur Grundlage der Philosophie der Performance-Kunst machen zu wollen, sei hier angemerkt, dass die Frage sekundär ist, ob ihre Theorien zur antiken griechischen Kunstwelt historisch fundiert sind, da die Ästhetiker ihre (Re-)Konstruktionen der attischen Kunst vor der platonischen Dichterkensur vorrangig dazu nutzen, bestimmte Konzepte für ihre Gegenwart durch historische Bezüge zu begründen und zu verdeutlichen – mögen diese auch imaginär sein. Hier wird es also nicht darum gehen, ein nostalgisch-verklärtes Bild der griechischen Antike für unsere Gegenwart stark zu machen. Stattdessen wird es darum zu tun sein, den Vorstellungen der Ästhetiker vom Verhältnis von KünstlerIn, Kunstwerk und BetrachterIn in der Lebensrealität des vorsokratischen antiken Griechenland nachzuspüren und für unsere Gegenwart fruchtbar zu machen. Denn gerade die existenzielle Wirkmächtigkeit der Kunst, die die Ästhetiker in der Kunst des vorsokratischen Griechenland zu finden glauben, verknüpft mit ihrem Versuch, das von Platon ausgehende selbstreferenzielle Kunstverständnis durch philosophische Rekonstruktionen des antiken Konzepts

von Kunst als Lebenspraxis zu überwinden⁹, scheint im Kontext der philosophischen Habhaftwerdung von Live-Performance-Kunst von besonderer Relevanz.

Bei der nachfolgenden Auseinandersetzung mit den oben genannten Philosophen sollen also die Kernkonzepte und die zentrale Terminologie ihrer jeweiligen philosophischen Reflexionen zur Kunst in ihrer Relevanz für eine Philosophie der Performance-Kunst herausgestellt werden. Sie sollen im weiteren Verlauf der Arbeit als ästhetisches Fundament zur Annäherung an eine philosophische Analyse des Wirkpotenzials der Performance-Kunst in Bezug auf ihre TeilnehmerInnen dienen und die Basis einer Philosophie der Performance-Kunst sein. Das Hauptaugenmerk wird bei der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Hegels auf seiner Dramentheorie liegen, insbesondere auf seiner Theorie der attischen Tragödie am Beispiel seiner Interpretation der sophokleischen *Antigone*. Bei der Ästhetik Nietzsches wird dessen Analyse des dionysischen Prinzips von besonderem Interesse sein. Und in der Auseinandersetzung mit Heideggers Denkweg soll versucht werden, die fundamentalontologischen und kunstphilosophischen Aspekte seines, wenn man so will, frühen Ereignisbegriffes herauszustellen und sie mit der Ereignisontologie Alain Badiou in politische und ethische Bahnen zu lenken, die mit dem Anspruch der Performance-Kunst kompatibel sind. Alain Badiou Theorie dient schließlich als Überleitung in das Feld der Ethik und somit hin zu Foucaults Konzepten der Lebenskunst und Selbstsorge. Badiou und vor allem Foucault schlagen die für diese Arbeit notwendige Brücke von den kunstphilosophischen Überlegungen Hegels, Nietzsches und Heideggers zu den ethischen und politischen Philosophien und somit zu den weiteren zentralen Positionen für ein Verständnis der Performance-Kunst, um die es im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit gehen wird.

Neben den zentralen Analysekategorien, die es aus den einzelnen Schriften herauszuarbeiten gilt, soll der Blick auf die strukturellen Gemeinsamkeiten der Konzeptionen gelenkt werden, denn bei allen hier genannten Philosophien scheint ein Zusammenhang zu bestehen zwischen wirkmächtiger (Lebens-)Kunst und einem dezidierten Konzept von Freiheit, vor dessen Hintergrund sich das Individuum überhaupt erst transformieren kann. Darüber hinaus ist gerade das Spannungsverhältnis dichotomer Pole in allen Konzeptionen der Motor für die Entwicklung und Befreiung des Individuums, sei es nun der Konflikt zwischen subjektivem und objektivem Geist, wie ihn Hegel in der *Antigone* erkennt, sei es der Kampf zwischen dem dionysischen und apollinischen Prinzip, wie ihn Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* beschreibt, sei es der Streit zwischen Erde und Welt, den es Heidegger zufolge im Sinne Heraklits zu bestreiten gilt, oder die Polarität zwischen Treue und

9 Die genauen Bezugspunkte und Kritiken der jeweiligen Kunstphilosophien an der durch Sokrates beziehungsweise Platon hervorgebrachten Zäsur in der Geschichte der Kunst werden an entsprechenden Stellen noch differenzierter zu beleuchten sein.

Verrat bei Badiou und Macht und Herrschaft bei Foucault. Impulsgebend für eine nachhaltige Rahmenverschiebung ist also immer die Freiheit desjenigen, der den Mut aufbringt, einen neuen Bezug zur Welt als Folie seines weiteren Lebens zu wählen sowie die unmittelbare, emotionale Erfahrung konfligierender Pole zu machen. Kunst und Lebenskunst (im attischen Sinne) treten also gegen die Entfremdung des Individuums an, indem sie dem Menschen die Möglichkeit des Erlebens und Erkennens seiner Selbst und seiner Welt gewähren und dazu nicht auf Kontemplation, sondern auf emotionale Bezugnahme setzen.

Wie sich im Einzelnen das Verhältnis von Individuum und Freiheit von Entfremdungszusammenhängen sowie von Kunst als Streit und Transformation darstellt, wird im Folgenden zu klären sein. Zunächst gilt es jedoch festzuhalten, dass die zu besprechenden ästhetischen, ethischen und politischen Konzeptionen alle eine bestimmte Art der Kunstrezeption als Rettung des Individuums vor allgegenwärtiger Entfremdung und vor eigener Unfreiheit begreifen, die auf ein Verständnis von Kunst und Politik gründet, das seit Platon kaum mehr Relevanz für sich beanspruchen kann. Denn gerade der Konflikt, den es eigentlich in der Kunst auszutragen gilt, wurde durch die von Platon philosophisch begründete Dichotomisierung unterlaufen, indem die jeweiligen Pole an Wertzuschreibungen geknüpft wurden, womit ein gleichberechtigtes Neben- bzw. Miteinander der Pole im Kunstwerk – und mithin ein echter Streit – unmöglich wurde. Die Spaltung von Kunst und Leben korreliert also mit einer generellen Dichotomisierung und durchzieht dabei nicht nur die Sphäre der Kunst, sondern auch das Verhältnis von Theorie und Praxis sowie die Beziehung des Selbst zum Anderen und insbesondere das Geschlechterverhältnis – wie an den Konzeptionen Hegels, Nietzsches und Heideggers, aber auch an der Relevanz feministischer Forderungen in der Performance-Kunst deutlich wird. Diese Spaltung kann als einer der Grundpfeiler politischer Herrschaftsinteressen sowie ihrer Ausschluss- und Unterwerfungsmechanismen begriffen werden, die der von Hegel, Nietzsche und Heidegger beklagten Entfremdung Vorschub leisteten und die, wie bereits gezeigt wurde, auch die Performance-Kunst zum Thema ihrer Arbeiten macht.

Im Folgenden soll also geprüft werden, inwiefern sich die hier vorgestellten Konzeptionen auf eine Zusammenführung von Kunst und Leben berufen und wie sich diese Zusammenführung inhaltlich ausgestaltet. Darüber hinaus gilt es die für ihre Theorien zentralen Begriffe zu definieren und zu eruieren, wie sie einerseits die weltstiftende, politische und gemeinschaftskonstitutive Dimension der Kunst und andererseits das Moment der Identitätskonstruktion gestalten. Hier gilt es, Lesarten und Interpretationsvorschläge der Ästhetiken zu entwickeln, die den Fokus auf die emanzipatorische und transformatorische Kraft der Kunst legen, und Begriffe herauszukristallisieren, die zur Durchdringung des Phänomens Performance-Kunst dienlich erscheinen. Wie also im Einzelnen „wahre“ Kunst bestimmt wird und was sie dazu ermächtigt, tatsächlich selbst-

und weltverändernd zu wirken, wie sich gerade im Streit dichotomer Pole ihr transformatorisches Potenzial entfaltet, gilt es nachfolgend zu klären und für eine Betrachtung der Performance-Kunst fruchtbar zu machen.

2.1 Heros und Polis: Kunst und Sittlichkeit bei Hegel

George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) entwickelte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*¹⁰ ein Konzept der Kunst, das für die Betrachtung von Performance-Kunst in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich erscheint, da es zum einen der Kunst eine zentrale Rolle für das individuelle Verständnis des Selbst und der Welt und damit für den jeweiligen Lebensprozess zuspricht, und zum anderen gerade in der attischen Kunst eine Verbindung von Kunst und Politik herausstellt, die sich in der Versöhnung des Streits zwischen den die Polis bestimmenden dichotomen Polen im Ideal der Freiheit realisiert. Im Hegel'schen System ist Kunst Ausdruck des Ringens um die eigene Freiheit, um die Selbstbewusstwerdung des Menschen und elementarer Bestandteil des metaphysischen Rahmens, in dem der absolute Geist seine dialektische Entwicklung durchläuft¹¹.

Sie ist die Mittlerin zwischen „der Natur und der endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens“¹² und verhandelt die wahren inneren Bedürfnisse des Menschen, das freie und in sich vollendete Individuum, das einen Anspruch auf Absolutheit für sich erheben kann, da die Kunst neben der

10 Im Folgenden wird die vom Hegelschüler Heinrich Gustav Hotho zur Publikation gebrachte zweite überarbeitete Auflage aus der Freundesvereinsausgabe von 1842 zugrunde gelegt, die philologisch als Hegel-Hotho-Korpus bezeichnet werden sollte. Sie stellt ein in sich geschlossenes Werk dar und scheint in Bezug auf die nachfolgenden Überlegungen eine gute Grundlage zu sein.

11 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Wissenschaft der Logik [L]*, Band I-II. Werke in 20 Bänden (Band 5-6). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, II/245ff. Die dialektische Entwicklung des Geistes, in der die Synthese als Emergenz schöpferisch über These und Antithese „aufhebend“ hinausgeht, denkt Hegel, kursorisch gesprochen, als Bewegung von der Logik über die Natur hin zum Geist (vgl. Hegel, L I: 113f., L II: 572f. u. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften [E]*, Band I-III. Werke in 20 Bänden (Band 8-10). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, I/393, I/168ff. u. II/24ff.). Die Entwicklung des Geistes vollzieht sich sodann vom subjektiven Geist (Leben des einzelnen Individuums, konkretes, subjektives Denken) zum objektiven Geist (Staat, Kultur, Familie etc.) bis zum absoluten Geist (vgl. Hegel, E III: 32ff.). Der absolute Geist wiederum vollzieht seine dialektische Entwicklung von der Kunst (materielles Medium) über die Religion (subjektives Gefühl, Inneres) hin zur Philosophie (sowohl objektives als auch subjektives Absolutes).

12 Hegel, VÄ I: 21.

Religion und der Philosophie eine Form der Bemühung des absoluten Geistes – also der freien Beschäftigung des Geistes mit sich selbst – ist, sich über das Wesentliche des Menschen zu versichern¹³. Aufgrund ihres geistigen Ursprungs und ihrer materiellen Gebundenheit ist sie die Schnittstelle zwischen objektivem und absolutem Geist, die vermittelnde Instanz zwischen der realen gesellschaftlichen Welt und der höheren Sphäre der Religion und Philosophie. Sie ist die lebens- und alltagsnächste Sphäre des Absoluten und als solche ist ihr Gehalt explizit menschlich¹⁴, sodass ihr die Aufgabe zufällt, die „geglückte“, also selbst entworfene Subjektivität zu verhandeln, die je nach zeitlichem und kulturellem Kontext je eigens bestimmt werden muss¹⁵.

In der Kunst beschäftigt sich der Mensch mit den tiefsten Interessen des Geistes, dem Göttlichen im Menschen selbst, und überwindet so ein Stück weit seine eigene Endlichkeit. Er ist als lebender, gegenwärtiger Mensch, der in der ihn umgebenden äußeren Natur tätig ist und in seiner individuellen Unendlichkeit der „volle Mittelpunkt des Ideals“¹⁶. Gerade da in der Kunst der Mensch sein Wissen um sich selbst ausdrückt, ist Kunstproduktion und -rezeption existenziell notwendig und darf folglich auch nicht einer Elite von KunstkennerInnen und KunstwissenschaftlerInnen vorbehalten sein, sondern muss potenziell jedem Menschen ein Verständnis seiner Lebensrealität gewähren. Den KünstlerInnen fällt dabei die Aufgabe zu, obwohl sie ihre Topoi aus fremden Kulturen und anderen Epochen entlehnen dürfen, den RezipientInnen die existenziellen Ideen ihrer Kultur und ihrer Gegenwart zu Bewusstsein zu bringen¹⁷.

Kunst vermag, Hegel zufolge, mittels ihrer Fähigkeit, „die wahre Tiefe des Gemüts auf[zu]schließen“¹⁸, dem Menschen einen Blick auf die eigene Lebensrealität zu gewähren und ein Verständnis von sich selbst zu erlangen. Dies ermöglicht ihm, sich in der Welt zuhause fühlen zu können und sich in ihr selbst zu erkennen. Kunst hilft dem Menschen, die Fremdheit der Welt zu tilgen, indem er sich mit ihrer Hilfe seiner selbst vergewissert und einen selbstbewussten Umgang mit sich,

13 „Die Form der ‚sinnlichen Anschauung‘ nun gehört der ‚Kunst‘ an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfassbar machen zu wollen; denn gerade die ‚Einheit‘ desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst“ (Hegel, VÄ I: 140).

14 Während das Göttliche als reiner Geist nur „Gegenstand der denkenden Erkenntnis“, also der Religion und Philosophie sein kann, gehört der „in Tätigkeit verbleibende Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, [...] der Kunst“ (Hegel, VÄ I: 231).

15 Vgl. Schüttauf, Konrad (1984): Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik. Bonn, 3f.

16 Vgl. Hegel, VÄ I: 49ff. u. 318; hier 318.

17 Vgl. Hegel, VÄ I: 356ff.

18 Hegel, VÄ I: 360f.

mit anderen Menschen und der Welt finden kann und entspricht so dem menschlichen Bedürfnis, „dass der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewusstsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt“¹⁹ – dem Bedürfnis nach geistiger Freiheit. So wird die Kunst bei Hegel zu einem notwendigen Moment der Wahrheitsvermittlung und des Verstehens, denn „was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Anderes“²⁰. Sie steht deshalb, gerade weil sie „das sinnliche Scheinen der Idee“²¹ ist und Wahrheit offenbart²², mitten im Leben.

Die Selbstbewussterwerdung des Menschen im historischen Prozess der Weltgeistentwicklung, die von zunächst verworrenen und unklaren Erscheinungsformen des Selbst zu einem immer klareren Selbstbewusstsein und Selbstbild führt, spiegelt sich dabei notwendigerweise auch in den Entwicklungsstufen der Kunst wider – und beide unterliegen dem politischen, soziokulturellen und historischen Wandel –, die von der symbolischen über die klassische hin zur romantischen Kunstform verlaufen, wobei jede dieser Stufen besondere Charakteristika aufweist, so zum Beispiel charakteristische Kunstgattungen sowie ein vorherrschendes und prägendes spezifisches Ideal.

Es ist eine Entwicklung von der schweren Materie in der altorientalischen, archaischen Architektur, in der sich das Subjekt in seiner Leiblichkeit erst sucht²³, über die freie Materie in der klassischen Skulptur des antiken Griechenland, deren Ideal die Freiheit ist und in der sich das Subjekt in seiner Leiblichkeit adäquat ist, hin zum Ideal der Liebe in der christlichen, „romantischen“ Kunst²⁴, in der das

19 Hegel, VÄ I: 52.

20 Hegel, VÄ I: 433.

21 Hegel, VÄ, I: 151.

22 „In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre ‚höchste‘ Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das ‚Göttliche‘, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zu Bewusstsein zu bringen und auszusprechen. Im Kunstwerk haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein, den Schlüssel aus“ (Hegel, VÄ I: 20f.).

23 Vgl. Hegel, VÄ I: 408, VÄ II: 259, 266, 271 u. VÄ III: 131f.

24 Die romantische Kunst umfasst das europäische Mittelalter und die Neuzeit bis hin zu Hegels Gegenwart und entwickelt sich ihrerseits von der Illusion der romantischen Malerei über die seelische Bewegung in der romantischen Musik hin zur sinnlichen Vorstellung in der romantischen Poesie (vgl. Hegel, VÄ II: 26f., 128ff., 424 u. VÄ III: 11ff., 31ff., 41ff., 121ff.). Innerhalb der Poesie verläuft die dialektische Bewegung von der Epik über die Lyrik zur Dramatik (siehe hierzu Hegel, VÄ III: Drittes Kapitel, C. I-III). Das Drama ist die Synthese aus der Objektivität des Epos' und der Subjektivität der Lyrik, denn es zeigt eine in sich geschlossene, aus dem Inneren des Charakters entspringende Handlung mit einem der substanziellen Natur und dem Zwecke entspringenden Resultat (vgl. Hegel, VÄ III: 474 u. 477).

Subjekt um die Inadäquatheit der Versöhnung im Leiblichen weiß und sich in die Innerlichkeit zurückzieht. Im Zuge der Entwicklung des Weltgeistes weist schon die romantische Kunst über sich hinaus und zur Religion hin. Die postromantische Kunst schließlich verliert in der aufgeklärten Gesellschaft ihre Bedeutung als eine Instanz, die durch ihre Werke sozial verbindliche Handlungs- und Deutungsmuster vermitteln kann, und ist nicht mehr Norm, Maßstab oder Symbol des Sittlichen oder Absoluten, so dass das „Ende der Kunst“ erreicht wird²⁵. Das „Ende der Kunst“ impliziert keine Kunstlosigkeit, nur ist die Kunst im Prozess der Weltgeistentwicklung nicht mehr das adäquate Mittel, sich über das Absolute zu vergewissern. Sie wird aus ihrer Pflicht entlassen und ist ihren höchsten Möglichkeiten nach vergangen²⁶.

Während also der Mensch in der archaischen Kunst noch auf der Suche nach sich selbst ist und das „Rätsel der Sphinx“²⁷ zu lösen sucht, er in der romantischen Kunst schon um die Inadäquatheit seiner selbst in der sinnlichen Erscheinung weiß, sind in der klassischen Kunst Sein und Sollen versöhnt. Hier ist die Inkarnation nicht der Beginn des Weges, wie in der romantischen Kunst, die in ihrem prozessualen Charakter gerade Geschehen ist und in der das Kunstwerk auf etwas zeigt, was es selbst nicht ist und nicht sein kann, nämlich auf eine höhere Form des Bewusstseins. Hier ist die Inkarnation das Ziel, hier zeigt sich die antike gediegene Individualität²⁸, die unabdingbar mit dem politischen Kunstwerk, dem Freiheitsbegriff der Polis verschränkt ist. Gerade die klassische Kunst der griechischen Antike ist, Hegel zufolge, im Gegensatz zur romantischen und postromantischen Kunst ein elementarer Bestandteil der Gesellschaft. Sie ist „Kunstreligion“²⁹, denn hier im „Kultus“ nähert sich das sittliche Volk, „das seinen Staat und

25 Vgl. Hegel, VÄ II: 13ff., 351ff. u. VÄ I: 25 u. 142. „Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so dass allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und hauptsächlich regierend sind, deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustand nach der Kunst nicht günstig“ (Hegel, VÄ I: 24f.).

26 „Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr“ (Hegel, VÄ I: 142).

27 Vgl. Hegel, VÄ I: 465.

28 Vgl. Hegel, VÄ II: 23ff. u. VÄ III: 87ff.

29 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Phänomenologie des Geistes [PdG]. Werke in 20 Bänden (Band 3). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, C. VII. B. 512-544.

die Handlungen desselben als den Willen und das Vollbringen seiner selbst weiß“, seinem Gott³⁰.

Für die antiken Griechen ist – im Gegensatz zu einer „geistigeren Religion“ wie dem Christentum, die Kunst nur als Beiwerk zu ihrer Andacht braucht – die Kunstproduktion eine religiöse Tätigkeit, und die Anschauung der Werke ist keine bloße Betrachtung, sondern gehört selbst zur Religion und zum Leben. Die Kunst ist Teil der Öffentlichkeit und des Allgemeinen und für jedermann zugänglich. „In dieser Öffentlichkeit nun ist die Kunst der Griechen nicht bloß ein Schmuck, sondern ein lebendiges, notwendig zu befriedigendes Bedürfnis“³¹, und gerade aufgrund ihrer individuellen und soziopolitischen Funktion kann sie als expliziter Gegenentwurf Hegels zu einem Konzept im Sinne von „l'art pour l'art“ gelesen werden.

Vorrangig wird im Folgenden Hegels Konzeption des politischen Ideals der Freiheit sowie der Kunst des klassischen Griechenlands behandelt, die in seiner Analyse der attischen Tragödie – vor allem in seiner Interpretation der sophokleischen *Antigone* – ihre eindrucksvollste Konkretisierung erfährt, da hier die wesentlichen Konzepte und Begriffe für eine Philosophie der Performance-Kunst auffindbar scheinen. Hier wird in der Kunst nicht nur ein politisches Denken verankert, das es für eine Philosophie der Performance-Kunst zu prüfen gilt, hier fällt der Kunst auch die Funktion gesellschaftlicher Selbstvergewisserung und der Ausdruck individuellen Handelns zu. Was also große Kunst auf ihrem Höhepunkt und mit- hin vor ihrem schrittweisen Niedergang und letztlich vor ihrem „Ende“ auszeichnet, was Kunst für die Gesellschaft und den Einzelnen leisten kann und muss, um wahrhaft relevant und wirkmächtig zu sein, das zu klären wird Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein.

2.1.1 Die Tragödie als politisches Kunstwerk

Das Bild, das Hegel von der klassischen griechischen Antike zeichnet, ist gekennzeichnet von der Idee der Freiheit, die er als Harmonie zwischen Individuum und Norm begreift³², als „die höchste Bestimmung des Geistes“³³ sieht und die sich in der griechischen Polis realisierte, die für Hegel das politische Kunstwerk par

30 Hegel, PdG: 525.

31 Hegel, VÄ II: 429.

32 In seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* definiert Hegel Freiheit wie folgt: „[...] die Freiheit ist eben dies, in seinem Anderen bei sich selbst zu sein, von sich abzu- hängen, das Bestimmende seiner selbst zu sein. In allen Trieben fange ich von einem Anderen an, von einem solchen, das für mich ein Äußerliches ist. Hier sprechen wir dann von Abhän- gigkeit. Freiheit ist nur da, wo kein Anderes für mich ist, das ich nicht selbst bin“ (Hegel, E I: 84).

33 Hegel, VÄ I: 134.

excellence ist. Hier war „[d]ie Substanz des Staatslebens [...] ebenso in die Individuen versenkt, als diese ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen suchten“³⁴. Dieses spezifische Eingebundensein des freien Individuums in der Polis, also die Sittlichkeit der Polis, zeichnet sich dabei durch die dialektische Verbindung von Individuum und Norm aus; das Individuum kann überhaupt nur durch die Polis konstituiert werden, gleichzeitig sind dessen Handeln und Leben notwendig, um die Allgemeinheit hervorzubringen. In der Polis ist das öffentliche Leben Ausdruck der Menschen, die es gestalten, sodass auch die Freiheit als individuelle Freiheit bei gleichzeitiger elementarer gesellschaftlicher Einbindung zu verstehen ist³⁵. Die individuelle Freiheit wird also nicht durch das Allgemeine, durch die Gemeinschaft beschränkt, sondern realisiert sich erst in dieser, im umfassenden Moment des gesellschaftlichen Lebens, das Hegel „Staat“ nennt³⁶. Hier besteht die unmittelbare Einheit von Substanz und Selbstbewusstsein, da der absolute Geist als Substanz „Volk“ und als Bewusstsein „Bürger“ ist und also sein „Wesen“ und seine „Wirklichkeit“ hat, die „existiert und gilt“³⁷.

Die beiden „Mächte“, die in ihrer dialektischen Versöhnung ebenso wie in ihrer Konflikthaftigkeit der Sittlichkeit der Polis inhärent sind, charakterisiert Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* mit dem „bestimmte[n] Gegensatz der zwei Geschlechter, deren Natürlichkeit zugleich die Bedeutung ihrer sittlichen Bestimmung ist“³⁸. So stehen das männliche Prinzip³⁹ als das der Allgemeinheit und der

34 Hegel, VÄ II: 26.

35 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte [VPG]. Werke in 20 Bänden (Band 12). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, 55ff. u. 275.

36 „Doch ist dies nicht so zu nehmen, als ob der subjektive Wille des Einzelnen zu seiner Ausführung und seinem Genuß durch den allgemeinen Willen käme und dieser ein Mittel für ihn wäre, als ob das Subjekt neben den andern Subjekten seine Freiheit so beschränkte, daß diese gemeinsame Beschränkung, das Genießen aller gegeneinander, jedem einen kleinen Platz ließe, worin er sich ergehen könne; vielmehr sind Recht, Sittlichkeit, Staat, und nur sie, die positive Wirklichkeit und Befriedigung der Freiheit. ‚Die‘ Freiheit, welche beschränkt wird, ist die Willkür, die sich auf das Besondere der Bedürfnisse bezieht“ (Hegel, VPG: 55f.).

37 Vgl. Hegel, PdG: 329 u. 338.

38 Hegel, PdG: 338.

39 Das männliche Prinzip ist gekennzeichnet durch das Positive und Bewusste. Ihm wird die Sphäre des Mannes, der Allgemeinheit, des Gemeinwesens und der Regierung zugeordnet und es wird assoziiert mit Macht, Kraft, Reichtum, Gesetz und Bürgerrechten, persönlicher Selbstständigkeit, Eigentum, Erwerb und Genuß. Es ist das „menschliche Gesetz“, das „an der Sonne geltende Gesetz“, das das bekannte Gesetz und die vorhandenen Sitten als sittliche „Staatsmacht“ umfasst und in seiner Wahrheit „Gültigkeit“ ist. Es ist der „in sich reflektierte wirkliche Geist, das einfache Selbst der ganzen sittlichen Substanz“ (vgl. Hegel, PdG: 329f., 334f. u. 353; hier 334).

sittlichen „Staatsmacht“ sowie das weibliche Prinzip⁴⁰ als das des Einzelnen und des „sittliche[n] Seins‘ der Familie“ in dialektischer Verbindung zueinander. Sie wissen um die Differenz und gleichzeitig um die Notwendigkeit ihrer Versöhnung für sich selbst und den Anderen, denn sie enthalten das jeweils andere in sich und bringen es hervor⁴¹. „Ihr Gegensatz ist die Bewährung des einen durch das andere“⁴². Da Hegel jedoch das männliche Prinzip als das Übersichhinausgehen des Selbstbewusstseins aus seinem Grund – der Familie⁴³ – definiert, spiegelt sich bereits in seiner Auffassung der Freiheit und Sittlichkeit der Polis seine durchaus problematische Sicht auf das Geschlechterverhältnis⁴⁴. Diese Schwierigkeit haftet auch seiner Interpretation der attischen Tragödie an, insbesondere seinem Verständnis der Antigone.

-
- 40 Das weibliche Prinzip ist gekennzeichnet durch das Negative und Bewusstlose. Ihm wird die Sphäre der Frau, des Einzelnen, der Familie zugeordnet und es wird assoziiert mit dem individuellen Fürsichsein, der Unmittelbarkeit, der Liebe und dem Totendienste. Dieses Prinzip ist das „göttliche Gesetz“, das „unmittelbare Wesen der Sittlichkeit“, das „sittliche Sein‘ der Familie“ (vgl. Hegel, PdG: 330).
- 41 „Keins von beiden ist allein an und für sich; das menschliche Gesetz geht in seiner lebendigen Bewegung von dem göttlichen, das auf Erden geltende von dem unterirdischen, das bewusste vom bewußtlosen, die Vermittlung von der Unmittelbarkeit aus und geht ebenso dahin zurück, wovon es ausging. Die unterirdische Macht dagegen hat auf der Erde ihre ‚Wirklichkeit‘; sie wird durch das Bewußtsein Dasein und Tätigkeit“ (Hegel, PdG: 339).
- 42 Hegel, PdG: 341.
- 43 Der Mann verlässt die Sphäre der Frau, die negative, unmittelbare „elementarische“ Sittlichkeit, um die ihrer selbst bewusste, wirkliche Sittlichkeit zu erwerben und hervorzubringen, und geht also von der Sphäre des göttlichen Gesetzes in das menschliche über, während die Frau Vorstand des Hauses und die Bewahrerin des göttlichen Gesetzes bleibt. Das göttliche Gesetz, das negative Wesen und die „unterirdischen Reiche“ sind also die eigentliche Macht des Gemeinwesens. Die Sittlichkeit der Frau wird von Hegel charakterisiert in ihrer Bestimmung für die Einzelheit und in ihrer Lust unmittelbar allgemein und der Einzelheit der Begierde fremd zu bleiben, während die Sittlichkeit des Mannes darauf beruht, als Bürger die selbstbewusste Kraft der Allgemeinheit zu besitzen und sich so das Recht auf Begierde zu erkaufen, während er sich zugleich die Freiheit vor dieser bewahrt (vgl. Hegel, PdG: 330ff.).
- 44 Vgl. Hegel, PdG: 337 u. 352. Die Hegel'sche Konzeption der weiblichen Sphäre ist aus gendertheoretischer Sicht unverkennbar problematisch, denn Hegel reduziert die sittliche Tat der Frau auf den Totendienst am männlichen Bürger. Ihre sittliche Aufgabe besteht darin, den Mann im Tod, der die Wiederkehr der Bewusstlosigkeit der geistlosen Natur ist, davor zu bewahren, dass er ihre eigene Position einnehmen könnte und den Begierden anderer ausgesetzt wird, so wie zuvor seine Frau und Kinder seinen Begierden ausgesetzt waren (vgl. Hegel, PdG: 332ff.). Das Hegel'sche Subjekt der Phänomenologie erweist sich als männliches Subjekt, das die Grenzfigur Frau überwinden muss, um Bürger und damit wirklich und substantiell werden zu können. Die Frau bleibt, wie Hegel am Beispiel der Antigone begründet, die Bedingung des Staates, die jedoch als Bedingung auf ihre Funktion als Repräsentantin des Unbewussten beschränkt bleibt und so niemals Zugang zur Öffentlichkeit erlangen kann (vgl. Purtschert, Patricia (2006): Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche. Frankfurt am Main, 78ff. u. 118f.).

Dennoch ist die Harmonie beziehungsweise der zu versöhnende Streit der dichotomen Mächte die Grundlage der Wirkmächtigkeit der attischen Tragödie. Denn damit das Individuum die gegenseitige konstitutive Abhängigkeit von der Gemeinschaft und mithin seine Allgemeinheit erkennt und demgemäß handelt, bedarf es in Hegels Bild der attischen Polis gerade der Kunst. Ihr fällt nämlich die Aufgabe zu, den Betrachtenden den Streit der dichotomen Pole zu Bewusstsein zu bringen und ihnen die Versöhnung des Konflikts künstlerisch ausgestaltet vorzustellen, denn das Ideal der Freiheit ist, im politischen Kontext verortet, der wesensgemäße Inhalt attischer Kunst, durch den die RezipientInnen erst die Möglichkeit haben, sich selbst als Teil der Gesellschaft zu erkennen und zu positionieren.

Gerade da Hegel im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Kunst des klassischen Griechenlands die Tragödie wesensmäßig über das Handeln bestimmt, die den Moment des Konflikts der Pole am eindringlichsten zur Anschauung zu bringen vermag, ist sie die höchste Form der künstlerischen Gestaltung der Idee der Freiheit. Obwohl für Hegel die Skulptur⁴⁵ der Inbegriff der klassischen Kunst, die „eigentliche Kunst des klassischen Ideals“⁴⁶ ist, da in ihr der absolute Geist zur vollendeten Anschauung kommt, sich in ihr eine Identität von Körper und Geist findet und sich die Idee der Freiheit, die Autonomie des souveränen Menschen zeigt⁴⁷, stellt er die attische Tragödie als besondere Form der dramatischen Poesie letztlich über die Skulptur, da sie die verinnerlichte Plastik, das beseelte Skulpturbild⁴⁸ ist, in der sich das Wesen der klassischen Kunst, über die Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* schwärmt („Schöner kann nichts sein und werden“⁴⁹), im Kampf zwischen subjektivem und objektivem Geist realisiert. In der Tragödie verbindet sich die „redende Kunst mit der Skulptur“, da „das handelnde Individuum [...] als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus[tritt]“⁵⁰.

45 Die Skulptur stellt das Göttliche dar, dem die dialektische Versöhnung von subjektivem und objektivem Geist inhärent ist und wird gekennzeichnet durch Ruhe, Gelassenheit und Heiterkeit, durch die in sich widerstand- und folgelose, geschlossene Bewegung, die sich nicht der Partikularität und dem Konflikt der wirklichen Lebendigkeit bedienen darf und sich im In-sich-Ruhen und dem freien Sich-in-sich-Versenken äußert, ohne zu lebendig fortschreitenden Handlungen überzugehen (vgl. Hegel, VÄ II: 83ff., 354ff., 364f., 379ff., 400f. u. 432).

46 Hegel, VÄ II: 360.

47 Vgl. Hegel, VÄ II: 18ff.

48 Vgl. Hegel, VÄ III: 505.

49 Hegel, VÄ II: 128.

50 Hegel, VÄ III: 511.

Die Tragödie stellt durch den „Chor“⁵¹ und den „handelnden Heros“ das „unentzweite Bewusstsein vom Göttlichen und das kämpfende, aber in göttlicher Tat und Kraft auftretende Handeln“ dar⁵². Hier geht es um das „Göttliche in seiner Gemeinde als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität“⁵³, die eben nicht wie in der Skulptur als „ruhende Macht“, unbewegt und „selig in sich versunken bleibt“. Es geht um die „ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche“⁵⁴, um die Darstellung eines „Innere[n] und ‚dessen‘ äußere[r] Realisierung“⁵⁵. Dem „festen, allgemeinen Pathos“ wird durch die Maskierung der Schauspieler und die Einfachheit der Aktion Rechnung getragen, sodass die Darstellung einen „plastischen Charakter“ erhält und die Helden als „große und feste Individuen“, als „Skulpturwerke“⁵⁶, die eine einzige Macht vertreten, den Kampf zwischen subjektivem und objektivem Geist ausfechten, bis sie entweder durch ihr einseitiges Wollen zerstört werden oder resignieren müssen⁵⁷. Die so „beseelte Statue“, indem sie den Inhalt der Poesie und

- 51 Die Relevanz des Chores für die attische Tragödie wird, ebenso wie ihr Untergang mit Euripides, der laut Hegel von der Bewunderung zur Rührung überging und so den festen Pathos des tragischen Charakters durch subjektives Leiden ersetzte (vgl. Hegel, VÄ III: 546), in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Nietzsches noch hervorzuheben sein. Zur Hegel'schen Wertschätzung des Chores sei an dieser Stelle nur so viel gesagt: Der griechische Chor „spricht die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen in einer, bald gegen die Substantialität epischer Aussprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik, hingewendete Weise aus“ (Hegel, VÄ III: 493). Er ist die „wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst“ und bietet ein Bewusstsein vom „unbewegten Leben“ des einfachen Bewusstseins, dass vor der „furchtbaren Kollision“ geschützt ist. Deswegen greift der Chor nicht ein, sondern spricht sein theoretisches Urteil. Der Chor gehört wesentlich zur Tragödie, auch wenn er aus den Bacchusfesten, wo er das Zentrum war, entstanden ist; so sieht man auch den Verfall der Tragödie an den „Verschlechterungen der Chöre“ (vgl. Hegel, VÄ III: 540ff.).
- 52 Vgl. Hegel, VÄ III: 522 u. 540; hier 540.
- 53 Hegel, VÄ III: 480.
- 54 Es ist das Göttliche, „wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegenteil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das ‚Sittliche‘“ (Hegel, VÄ III: 522).
- 55 Hegel, VÄ III: 477.
- 56 Hegel zufolge zeigt sich dieses Pathos auch an den Gestalten der epischen und dramatischen Dichtung des antiken Griechenland ebenso wie an den bedeutenden Künstlern und Philosophen dieser Epoche (Hegel verweist hier dezidiert auf Sophokles), denn sie sind „Individuen aus ‚einem‘ Guß, [...] die wie unsterblich todlose Götterbilder dastehen“ (vgl. Hegel, VÄ II: 374; hier 374).
- 57 Vgl. Hegel, VÄ III: 480, 512, 521f. u. 537. Als Beispiel für eine objektive Versöhnung können die *Eumeniden* des Aischylos angeführt werden. Der Kampf zwischen Apoll und den Eumeniden wird von Athene vor dem Areopag letztlich zugunsten des Apoll geschlichtet und die Kollision wird gelöst, indem Athene die Eumeniden mit Altären und Verehrungen im Hain zu Kolonos beschwichtigt und ihnen die Aufgabe des Schutzes des Volkes vor Naturkatastrophen übergibt, gleichzeitig aber selbst die Aufgabe der Sorge um Kriegsstreitigkeiten in Athen für sie übernimmt (vgl. Hegel, VÄ II: 68f. u. VÄ III: 550).

die innere Bewegung der Leidenschaft in sich aufnimmt und ausspricht, ist „geistig klarer als jede Skulptur und jedes Gemälde“ und kann die Götter und Menschen vollständiger darstellen, da sie Bewegung und Tätigkeit mit einschließt⁵⁸.

Die Tragödie steht also im Zentrum der klassischen Kunst und hat im Griechentum den „Gipfelpunkt ihrer Vollendung“ erreicht⁵⁹. Sie allein vermag den menschlichen Kampf um die Versöhnung der beiden Mächte – also des menschlich-männlichen und des göttlich-weiblichen Gesetzes – zu Bewusstsein bringen, denn sie ist im Gegensatz zur Skulptur imstande, die konflikthafte Sittlichkeit der Polis, die gerade durch handelnde Subjekte bestimmt wird, darzustellen und verfehlt deshalb, trotz der von Hegel geforderten Zeit- und Kulturimmanenz von Kunstwerken, „zu keiner Zeit ihre Wirkung“⁶⁰.

„Das eigentlich sinnliche Material der dramatischen Poesie ist [...] nicht nur die menschliche Stimme und das gesprochene Wort, sondern der ganze Mensch, der nicht nur Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken äußert, sondern, in eine konkrete Handlung verflochten, seinem totalen Dasein nach auf die Vorstellungen, Vorsätze, das Tun und Benehmen anderer wirkt und ähnliche Rückwirkungen erfährt oder sich behauptet.“⁶¹

Die dramatische Handlung, in der sich die göttlichen Mächte als „Pathos von Individuen“ gegenüberreten, beruht auf „kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren“, deren „Fortbewegung zur Endkatastrophe“ führt und die Schlichtung des Kampfes notwendig machen. Beide Seiten des Konflikts haben ihre Berechtigung, werden aber, da sie den positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Verletzung der anderen Seite durchsetzen, in ihrer Sittlichkeit und durch diese „schuldig“⁶². Denn als „einzelne Individualität“, als „Charakter“ wird die sittliche Dialektik nicht mitvollzogen, sondern die Geschlechter ordnen sich aufgrund ihrer „Natur“ der ihnen gemäßen Macht, dem ihnen gemäßen „sittlichen Bewusstsein“ zu. Hier existieren keine Wahlmöglichkeit und keine Zufälligkeit. Die Sittlichkeit besteht in der „unmittelbaren ‚Entschiedenheit‘“, sodass für das Bewusstsein nur „das ‚eine‘ Gesetz das Wesen ist“ und das andere ausgeschlossen wird. Der Gegensatz erscheint ihnen deshalb als „unglückliche Kollision der Pflicht mit der rechtlosen ‚Wirklichkeit‘“⁶³. Die Kollision lässt aus der Perspektive

58 Vgl. Hegel, VÄ III: 511 u. VÄ II: 49.

59 Vgl. Hegel, VÄ III 538. Es sind die Tragödien des Aischylos und des Sophokles, die Hegel hier im Blick hat, mit der Komödie des Aristophanes dagegen ist der Höhepunkt der Tragödie bereits von der Komödie abgelöst worden, die in ihrem Verfall letztlich in die römische Dramatik übergeht (Hegel, VÄ III: 538).

60 Vgl. Hegel, VÄ III: 522; hier 499.

61 Hegel, VÄ III: 506.

62 Vgl. Hegel, VÄ III: 475, 480f., 488 u. 523.

63 Vgl. Hegel, PdG: 342f.; hier 343.

des göttlichen Gesetzes das menschliche als „zufällige ‚Gewalttätigkeit‘“, vice versa das göttliche als „Eigensinn“ und „Ungehorsam“ erscheinen, sodass das „absolute ‚Recht‘ des sittlichen ‚Selbstbewußtseins‘ [...] mit dem göttlichen ‚Recht‘ des ‚Wesens‘ in Streit [kommt]“⁶⁴.

Die Tragödie der attischen Polis vermag dabei deshalb eine derartige existenzielle Wirkmächtigkeit zu entfalten, weil sie ihren Stoff aus der „Heroenzeit“ bezieht, wie Hegel den mythischen „Weltzustand“ in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* nennt. Gerade dieser „heroische“ Weltzustand ist für die Kunst zu Zeiten des Aischylos und Sophokles besonders günstig, da in ihm das „Sittliche“, der sittlich-normative Geist, also das „Göttliche“⁶⁵ in Menschengestalt, d.h. die „substantielle Individualität“⁶⁶ und das „Gerechte“ ausschließlich vom Individuum abhängt, nur durch das Individuum zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangen kann und so dem Betrachtenden in seiner besonderen Dringlichkeit vor Augen geführt wird⁶⁷. Die Heroen – die einer vorstaatlichen oder einen Staat erst begründenden (fiktiven) Zeit entstammen und deren Zeit sich folglich von der der ZuschauerInnen unterscheidet, in der die normative Ebene nicht mehr in der individuellen Handlung, sondern in Sitten und Gesetzen verkörpert wird – sind hier Träger von Prinzipien und Werten, die sie durch ihr Handeln durchzusetzen versuchen und folgen also einer Notwendigkeit, die ihr Schicksal besiegelt, nicht einer subjektiv-reflexiven Neigung. So zeigen sie den RezipientInnen der Tragödie ihr eigenes Recht und ihre Pflicht auf, zum Zusammenleben in der Polis beizutragen⁶⁸.

Die dichotome Sittlichkeit des „heroischen Weltzustandes“ wird so zum „allgemeinen Boden“ der tragischen Handlung, denn sie ist der Hintergrund, vor dem sich das Leben der realen Subjekte abspielt. Nur hier können die allgemeinen sittlichen Mächte, da sie weder als Gesetze des Staates noch als moralische Gebote und Pflichten fixiert sind, in der Gestalt der Götter auftreten, die sich entweder in

64 Hegel, PdG: 344.

65 Das Göttliche bezeichnet in der Hegel'schen Terminologie „das in sich selber Substantielle und Wahre, [das] störungslose unpartikularisierte Sein des Geistes [...] Im Gegensatz gegen die Endlichkeit, als das Auseinandergehen in das zufällige Dasein [...]“ (Hegel, VÄ II: 364).

66 Hegel, VÄ II: 372.

67 Vgl. Hegel, VÄ I: 242f. u. VÄ III: 522. In der klassischen Kunst, deren Inhalt gerade der objektive Geist ist, geht also das Allgemeine ungezwungen im Besonderen auf und das Ideal der Harmonie von Subjekt und Gesetz wird zur Anschauung gebracht. Die klassische Kunst, die „griechische Schönheit“ führt die objektiven, bleibenden sittlichen Werte und Mächte vor Augen, indem sich das Innere der geistigen Individualität ganz in der leiblichen Gestalt, in den Handlungen und Begebenheiten zeigt (vgl. Hegel, VÄ II: 144, 353ff. u. 362ff.). Die klassische Kunst stellt demnach „das subjektive menschliche Innere mit der echten Objektivität des Geistes, d.h. mit dem wesentlichen Gehalt des Sittlichen und Wahren, stets in gediegener Identität dar“ (Hegel, VÄ II: 105).

68 Vgl. Hegel, VPG: 284ff.

ihrer eigenen Tätigkeit oder als freie menschliche Individualität einander entgegenstellen. Das Sittliche ist also die „substantielle Grundlage“ der Entzweiung des individuellen Handelns sowie ihrer Einheit⁶⁹ und grundlegende Notwendigkeit der Wirkmächtigkeit der Kunst jener Zeit.

So ist denn auch im Hegel'schen System gerade die attische Tragödie dazu imstande, Bewunderung für die heroischen Charaktere auszulösen und das „feste Pathos“ tragischer Charaktere⁷⁰ als erstrebenswertes Ziel zu zeigen, denn sie scheint in besonderem Maße die RezipientInnen dazu anzuhalten, die eigene Freiheit in der gemeinsamen Gestaltung der Polis zu nutzen. Die attische Tragödie steht also gerade deswegen mitten im Leben, weil sie die Erfahrung der aktiven politischen Mitgestaltung, der sittlichen Gemeinschaft und der Handlungsorientierung ermöglicht.

2.1.2 Antigone als Prototyp heroischen Handelns

Das Wesen der Tragödie zeigt sich Hegel zufolge dabei besonders in der *Antigone* des Sophokles, die aufgrund ihrer durchgehenden Konsequenz das „befriedigendste Kunstwerk“⁷¹, eines „der allerbesten, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten“⁷² ist. Hier stehen sich das männliche Prinzip, das Gesetz des Staates in der Gestalt des Kreon, und das weibliche Prinzip, die innere Familienliebe und die Pflicht gegenüber dem Bruder in der Gestalt der Antigone, unvermittelt gegenüber⁷³. Indem Sophokles also Antigone die „unterirdischen Götter“ und Kreon den Zeus ehren lässt und damit den Hauptgegensatz in der Kollision des Staates und der Familie darstellt, behandelt er in dieser Tragödie die „reinsten Mächte der tragischen Darstellung“, die in ihrer Harmonie die „vollständige Realität des sittlichen Daseins“ ausmachen⁷⁴.

Antigone wusste um das Gesetz und die Macht Kreons, hielt es für „Gewalt und Unrecht“, trat ihm entgegen und beging deshalb „das Verbrechen“. Ihr „sittliches

69 Vgl. Hegel, VÄ III: 539f.

70 Vgl. Hegel, VÄ III: 546.

71 Hegel, VÄ III: 550.

72 Hegel, VÄ II: 60.

73 Der Herrscher Kreon verbietet Antigone, ihren Bruder Polyneikes zu bestatten, der im Kampf gegen die eigene Vaterstadt vor den Toren Thebens gefallen war. Kreon hatte generell per Gesetz die Bestattung der Feinde unter Todesstrafe gestellt, aber Antigone kam trotz des Verbotes ihrer „heiligen Pflicht der Bestattung“ nach – „Der Verlust des Bruders ist daher der Schwester unersetzlich und ihre Pflicht gegen ihn die höchste“ (vgl. Hegel, PdG: 338) – und berief sich dabei auf das göttliche Gesetz (vgl. Hegel, VÄ II: 60). Kreon verurteilt Antigone, die sich in der Folge das Leben nimmt, woraufhin sich auch ihr Verlobter Haimon tötet, der Kreons Sohn ist, was wiederum zum Suizid Eurydikes, seiner Mutter und Ehefrau Kreons, führt.

74 Vgl. Hegel, VÄ III: 544ff. u. 549.

Bewusstsein“ ist, da sie sich ihrer Handlung und Schuld bewusst war, vollständig und rein. Durch diese Tat verkehrt sich das sittliche Bewusstsein und muss sein Entgegengesetztes als ihm zugehörig und folglich die eigene Schuld anerkennen. Diese Anerkennung drückt die aufgehobene Kluft zwischen den Dichotomien und die Rückkehr zur „sittlichen Gesinnung“ aus. Damit aber gibt Antigone ihren „Charakter“ und die „Wirklichkeit“ ihres Selbst auf und ist „zugrunde gegangen“⁷⁵. Sowohl Antigone als auch Kreon ist das immanent, wogegen sie sich erheben, sodass beide letztlich am Kampf gegen den Teil ihrer selbst zugrunde gehen, den sie eigentlich ehren sollten. In ihrer Einseitigkeit sind beide zugleich „schuldig“ und „unschuldig“ und erfahren Gerechtigkeit⁷⁶, denn der Sieg der einen über die andere Macht und ihres Charakters wäre nur ein unvollendeter Schritt auf dem Weg zur notwendigen Versöhnung, sodass letztlich beide sittlichen Mächte den gleichen Untergang und damit ihr „wahres Ende“ erfahren, denn beide haben zum Schluss die Gewissheit, dass sie nicht „mehr Übel erleiden, als sie zufügen“⁷⁷.

Gerade da Antigone ihr Prinzip setzt und dieses auch durchhält, gerade da sie in den Konflikt bis zur äußersten Konsequenz eingeht, erscheint sie als Prototyp „heroischen“ Handelns und als Verkörperung des Ideals der dramatischen Figur. Die Unbedingtheit, durch die sich Antigone auszeichnet, macht den heroischen Charakter bei Hegel aus, denn „es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein“⁷⁸. Ihr fester, starker Charakter, der eins ist mit ihrem Pathos, soll keine Rührung, sondern Bewunderung hervorrufen, denn die Heroen sind „das was sie sind, was sie wollen und vollbringen“. Erst indem die „Gegensätze in der Versöhnung der Mächte des Handelns“ aufgehoben werden, erkennt der Geist die Notwendigkeit dessen, was dem Individuum geschieht, als vernünftig an und sein Gemüt ist wahrhaft sittlich beruhigt⁷⁹. Die Tragödie, in der die Kollision von Zwecken und Charakteren sowie die notwendige Auflösung des Kampfes im Mittelpunkt stehen, soll dem Betrachter also das „Gefühl der Versöhnung“ durch den Anblick ewiger Gerechtigkeit gewähren und ist „die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte“⁸⁰.

75 Vgl. Hegel, PdG: 348f.

76 Vgl. Hegel, VÄ III: 549.

77 Vgl. Hegel, PdG: 348f. Antigone äußert sich dazu im Werk Sophokles' wie folgt: „Nein, von den Freunden so ganz verlassen gehe ich Unglücksweib lebend in der Toten Gruft. Weil ich – welches Recht der Götter – nicht achtete? Was soll ich Unglückselige zu den Göttern noch aufblicken? Welchen Beistand benennen? Denn – das ist jetzt klar – Gottlosigkeit habe ich durch frommes Tun erworben. Aber wenn dies nun gut heißt bei den Göttern, werden wir durch Leiden die Einsicht gewinnen, daß wir gefehlt. Wenn aber die da fehlen, sollen sie nicht mehr Übel erleiden, als sie mir außer Rechts angetan haben“ (Sophokles (1981): Antigone. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink. Stuttgart, 75/918-928).

78 Hegel, VÄ III: 546.

79 Vgl. Hegel, VÄ III: 546f.

80 Vgl. Hegel, VÄ III: 486f., 520 u. 526; hier 481.

Das heißt: Der Betrachter ist „erschüttert durch das Los der Helden, [aber] versöhnt in der Sache“⁸¹.

Die attische Tragödie wird also durch Bewegung, Konflikt und Leiden charakterisiert; in ihr identifiziert sich das Subjekt vollständig mit seiner Handlung, also mit dem „wirkliche[n] Ausführen innerer Absichten und Zwecke“ und ist sich sowohl der eigenen Motive als auch der Resultate seiner Taten bewusst. Es geht ganz in seiner Handlung auf, „genießt“ diese und steht „mit seinem ganzen Selbst“ für alle Konsequenzen seines Wollens und seiner Tat ein⁸². Die Subjekte, die den Streit der beiden Mächte verkörpern, „sind groß und frei, selbstständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantziellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und sein wollten“⁸³ und erweisen sich als Heroen, denn sie sind

„Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.“⁸⁴

Sie bleiben im unmittelbaren Zusammenhang mit ihrem gesamten Wollen, Tun und Vollbringen und stehen vollumfänglich für alle Konsequenzen ihres Handelns ein. Sie wollen die Schuld nicht teilen und wissen, im Gegensatz zum heutigen „moralischen“ Handeln, nicht vom Gegensatz der subjektiven Absicht und der objektiven Tat. Indem diese Charaktere nun zur „Tat“ schreiten, indem sie „handeln“, erheben sie sich aus der „einfachen Unmittelbarkeit“ und setzen selbst die „Entzweiung“. Diese Tat ist ein „Verbrechen“, denn der Charakter hat sich dem einen Gesetz zugewandt und das andere durch die entzweiende Tat „verletzt“, so dass dieses ihm nun „feindlich“ gegenübersteht und „Rache fordert“. Erst indem sich der Charakter durch die Tat, die das Unbewusste mit dem Bewussten, das Eigene mit dem Fremden verknüpft, „schuldig“ macht, erkennt er die wesensmäßige Einheit beider Gesetze. Er erfährt das „sittliche Selbstbewusstsein“ und kann sein Verbrechen und seine Schuld nicht verleugnen⁸⁵.

Das „individuelle Pathos“ treibt also die handelnden Charaktere – die als „feste Figuren“ nur das sind, was sie sind, im Anerkennen des eigenen Pathos' nicht schwanken und folglich keine Kollision in sich selbst tragen – mit sittlicher Berechtigung zum Konflikt mit ihrem Gegensatz. Dieser Konflikt kann nur „auf dem

81 Hegel, VÄ III: 547.

82 Vgl. Hegel, VÄ III: 478.

83 Hegel, VÄ II: 374.

84 Hegel, VÄ I: 243f.

85 Vgl. Hegel, VÄ I: 246f. u. PdG: 345ff.

Boden menschlicher Wirklichkeit zum Vorschein kommen“, denn die seligen Götter wissen als allgemeines Bewusstsein um die Einheit und haben folglich keine Motivation zu handeln⁸⁶.

Der Heroismus der handelnden Individuen ist es also, der der Tragödie eine derart existenzielle Tragweite ermöglicht, denn nur durch heroische Verantwortungsübernahme für die eigene Existenz kann sich das die attische Polis bestimmende Ideal der Freiheit – verstanden als individuelle Freiheit, die sich erst im Gemeinsam-Sein und Gemeinsam-Handeln in der Gesellschaft entfalten kann und gleichzeitig die Bedingung für die Polis (als Zusammenschluss handelnder Bürger) ist – artikulieren⁸⁷. Nur so kann die Kunst dem Gefühl der Fremdheit der Welt entgegentreten und dem Menschen die notwendigen Grundlagen für sein Verständnis von sich selbst als Teil der Gesellschaft eröffnen. Hier wird den RezipientInnen ein Begriff vom »Menschen« vorgestellt, der auf Tatkräftigkeit, Eigenverantwortlichkeit und mithin Freiheit basiert, und aufgezeigt, was es heißt, sich wirksam in die Gesellschaft einzubringen, sich seiner eigenen Potenz bewusst zu sein und die Konsequenzen der eigenen Handlungen zu tragen. Der Heroismus ist also einerseits jenes zentrale Moment, das die attische Tragödie zu einer welt- und selbststiftenden Kunst erhebt, andererseits ist er genau das, was dem „heutigen Menschen“ vollständig abgeht. Im Moment des Heroischen stehen sich die attische Kunst, die sich gerade aus ihrem Bezug zur Heroenzeit speist, und die Kunst der heutigen Zeit (ebenso wie die heutige Zeit im Allgemeinen) diametral gegenüber⁸⁸.

2.1.3 Performing Hegel

Nach diesem kursorischen Blick auf die Hegel'sche Kunstphilosophie, insbesondere auf sein Verständnis der attischen Tragödie, lassen sich nun die im Kern relevanten Aspekte für eine theoretische Fundierung der Performance-Kunst benennen:

Vielversprechend erscheint dabei zunächst die *Heroizität*. Die attische Tragödie stellt das Individuum als „heroisch“ vor und zeigt eine Welt, in der sich die Individuen durch ihre Eigenverantwortlichkeit und Tatkräftigkeit auszeichnen und auch

86 Vgl. Hegel, VÄ III: 539f.; hier 540.

87 „In Athen war eine lebendige Freiheit vorhanden und eine lebendige Gleichheit der Sitten und der geistigen Bildung [...]. Neben dieser Gleichheit und innerhalb dieser Freiheit konnte sich alle Ungleichheit des Charakters und des Talents, alle Verschiedenheit der Individualität aufs freieste geltend machen und aus der Umgebung die reichste Anregung zur Entwicklung finden [...]“ (Hegel VPG: 318).

88 Der „heroische Charakter“ steht dem „heutigen Menschen“ bezüglich der Verantwortungsübernahme für seine Handlungen diametral entgegen, denn der „[...] heutige Mensch nimmt [nicht] den gesamten Umfang dessen, was er getan hat, auf sich, sondern er weist den Teil seiner Tat von sich ab, welcher durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände selber anders geworden ist, als er im Willen lag, und rechnet sich nur das zu, was er gewußt und in Beziehung auf dieses Wissen mit Vorsatz und Absicht vollbracht hat“ (Hegel, VÄ I: 246).

dann zu ihren Taten stehen, wenn das Resultat ihres Handelns weder antizipierbar noch intendiert war. Diese heroische Individualität steht den modernen Partikularinteressen, dem bürgerlichen Subjekt, diametral entgegen, sodass sich im Konzept des „Heroischen“ auch eine implizite Kritik an der entfremdeten Gesellschaft der Gegenwart Hegels kundtut. Das Heroische, auch in seiner gesellschafts- und entfremdungskritischen Dimension, kann wohl als das zentralste Moment des Versuchs der Fruchtbarmachung der Hegel'schen Ästhetik für eine Philosophie der Performance-Kunst begriffen werden. Denn eigenverantwortliches heroisches Handeln und das Austragen von Konflikten bis zur äußersten Konsequenz sind nicht nur Schlüsselmomente der Hegel'schen Bestimmung der attischen Tragödie und ihrer Wirkmächtigkeit, sondern sollten auch für die Performance-Kunst – zunächst für die Funktion der KünstlerInnen, letztlich jedoch wohl auch als Appell an die TeilnehmerInnen – geltend gemacht werden. Wie Antigone, so gehen häufig auch die Performance-KünstlerInnen in ihren Handlungen bis zum Äußersten und rufen letztlich auch ihre TeilnehmerInnen dazu auf, es ihnen gleichzutun.

Des Weiteren stellt die Hegel'sche Utopie von der *Versöhnung* der konfligierenden dichotomen Pole und mithin der Freiheit in der Gesellschaft einen zentralen Bezugspunkt bereit. Denn die Versöhnung von Individuum und Norm, die den Begriff der »Freiheit« im Hegel'schen Bild der griechischen Polis charakterisiert, kann für den heutigen Leser ebenso wie für die Performance-Kunst als Utopie erscheinen. Im Hegel'schen System vermag allein die attische Tragödie den menschlichen Kampf um die Versöhnung der beiden Mächte, also des menschlich-männlichen und des göttlich-weiblichen Gesetzes, zu Bewusstsein zu bringen, denn sie ist im Gegensatz zur Skulptur imstande, die konflikthafte Sittlichkeit der Polis, die gerade durch handelnde Subjekte bestimmt wird, darzustellen. So wird der *Streit* zwischen den dichotomen Polen, der die Tragödie wesensmäßig bestimmt, in Hegels Konzept letztlich also zum Motor der Kunst und der Gesellschaft. Er verbindet die Aufgabe der Tragödie, die politische Realisierung der Freiheit widerzuspiegeln und so potenziell jedem Menschen als Teil der eigenen Lebensrealität erfahrbar zu machen, mit dem Aufruf, sich selbst in die Gesellschaft handelnd und gestaltend einzubringen.

Indem Hegel die Tragödie als das *politische* Kunstwerk bestimmt, das eine vergangene Welt vorstellt, die zeitgleich aber auch als eine mögliche zukünftige erscheint, bestimmt er die Tragödie als einen Orientierungspunkt für das eigene Selbstbewusstsein und Seinsverständnis, nimmt sie als gesellschaftliches Faktum ernst und stärkt sie gegen jedwede Konzepte von „art pour l'art“. Und gerade dieser Anspruch an Kunst, in die gesellschaftliche Wirklichkeit hineinzuwirken, zeichnet nicht nur die Hegel'sche Auffassung von der attischen Tragödie, sondern auch die Performance-Kunst aus.

Die Performance-KünstlerInnen, so könnte man mit Hegel sagen, treten als heroische Charaktere zum Kampf um Freiheit an. Sie wissen um die Dichotomi-

en, die den heutigen „Weltzustand“ bestimmen, entscheiden sich für eine Seite und tragen die Konsequenzen ihres Widerstandes gegen die andere Seite mit allen Implikationen. Als tragische Charaktere, die sich für ihre Sache dem „Anderen“ vollständig aussetzen, bringen sie den Kampf der dichotomen Aspekte der Sittlichkeit und Freiheit „auf die Bühne“. Es ist der Streit zwischen dichotomen Polen, ob nun Mann und Frau, Individuum und Kollektiv, Herrschaft und Knechtschaft, Privatheit und Öffentlichkeit oder zwischen KünstlerInnen und RezipientInnen, den es in der Performance auszutragen gilt, mit dem Ziel einen gesellschaftlichen und politischen Wandel anzustoßen. Es geht hier darum, mit aller Konsequenz, mit aller Kraft für die eigene Überzeugung einzutreten und selbst dann nicht zurückzuweichen, wenn der Preis für dieses Entstehen womöglich höher ist als das tatsächliche Resultat des Kampfes.

Dies sind also die positiven Bezugspunkte der Hegel'schen Ästhetik, die für eine Philosophie der Performance-Kunst dienlich sind, jedoch erscheint in Hegels Konzept der dialektischen Versöhnung letztlich doch das Allgemeine als das Vorrangige, sodass die angestrebte Versöhnung sich vielfach als eine „falsche“ erweist. Hegel fordert zwar die Dialektik zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, gewährt aber tendenziell dem Allgemeinen die Vorherrschaft, da er das Besondere „gar nicht so furchtbar ernst nimmt“⁸⁹, wie zum Beispiel Adorno konstatiert. Dieser Vorrang des Allgemeinen, des männlichen Prinzips vor dem weiblichen, erscheint als eine maßgebliche Schwierigkeit in der Fruchtbarmachung der Hegel'schen Kunstphilosophie für die Performance-Kunst, denn er ist genau das, was explizit von Performance-Künstlerinnen⁹⁰ angefochten wird und was auch im Zentrum der Kritik Adornos steht.

Diese genderpolitische Schwierigkeit kommt auch deutlich in Hegels Interpretation der *Antigone* zum Tragen, denn indem er beide Schicksale als gleichermaßen gerecht erachtet, den Tod der Antigone und den Verlust von Frau und Sohn des überlebenden Kreon⁹¹, spricht er sich in letzter Konsequenz auch hier für das männliche Prinzip und folglich für die patriarchale Ordnung, für das Recht des Staates aus. Nicht zuletzt deshalb unterscheidet sich wohl seine Interpretation der

89 Vgl. Adorno, Theodor W. (2006): Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Frankfurt am Main, 63.

90 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass gerade die Performance-Kunst in den 1960er- und 1970er-Jahren zu *dem* Medium wurde, in dem Künstlerinnen politische Kritik an den patriarchalen Geschlechterverhältnissen und der ihnen zugeschriebenen Rolle in der Kunstwelt übten.

91 Sophokles lässt deshalb „nicht nur die Antigone leiden und untergehen; im Gegenteil sehen wir ebenso sehr den Kreon durch den schmerzlichen Verlust seiner Gattin und des Haimon gestraft, die durch den Tod der Antigone gleichfalls ihren Untergang finden“ (Hegel, VÄ II: 69).

Antigone signifikant von der, die man von den Performance-KünstlerInnen erwarten würde. Denn aus heutiger Sicht scheint doch Antigone, gerade als Opfer eines starren Systems, eher im Recht zu sein. Im Blick auf Nietzsches Ästhetik erweist sie sich gerade als das zerrissene Subjekt, das zwar durch ihr heroisches Festhalten an ihrem Standpunkt scheitert, dem wir aber mit Sympathie und Solidarität begegnen würden, da ihr Untergang gerade das Unrecht ist, gegen das es sich zu wehren gilt. Hegel geht hier jedoch nicht den in seiner Dramentheorie angelegten Schritt zu einer Emanzipationsphilosophie aufgrund seines Dogmas letztharmonie.

Obwohl Hegel in seiner Interpretation der *Antigone* zwar den Konflikt im Allgemeinen und auch in seiner Konkretisierung der Rebellion des weiblichen Prinzips gegen starre Gesetze und damit das Recht Antigones anerkennt, fordert er in letzter Konsequenz statt der Emanzipation der Antigone die Versöhnung beider Prinzipien, denn gerade in der dialektischen Versöhnung von Objektivität und Subjektivität⁹² besteht die Aufgabe der klassischen Kunst und damit auch der Tragödie. Der Streit als zentrales Moment der Tragödie wird in *Antigone* also ausgetragen und vermag ihr die nötige Wirkkraft zu verleihen, aber am Ende siegt für Hegel das männliche Prinzip und wirft ein patriarchal gefärbtes Bild auf die durch die Tragödie vermittelte Vorstellung von Selbst und Welt, das für die Performance-Kunst nicht hinnehmbar erscheint. Denn der Performance-Kunst scheint es im Kern um die Emanzipation aus starren Herrschaftsverhältnissen zu gehen, so wie sie sich auch im Kampf feministischer Performances gegen die von Hegel gedachte Unterordnung des weiblichen Prinzips unter das männliche Prinzip artikuliert, sie strebt einen siegreichen Ausgang im Sinne der Erstreitung neuer Freiheitsräume an, nicht jedoch die von Hegel geforderte Versöhnung.

Auch das Ideal der Freiheit, obwohl es nicht nur in der Hegel'schen Betrachtung attischer Kunst elementar ist, sondern sich auch als Motivation des ethischen und politischen Strebens der Performance-Kunst erweist, kann nicht ohne Weiteres von Hegel entlehnt werden, denn der Rahmen, in dem das Individuum sich konstituieren kann, und mithin das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft haben sich seit Hegels Zeit signifikant gewandelt. Obwohl es also notwendig sein wird, einen Begriff von »Freiheit« für eine *Philosophie der Performance-Kunst* zu finden, müssen doch gerade die Differenzen zur Auffassung Hegels klar herausgestellt werden, um der Zeit- und Kulturimmanenz der Performance-Kunst gerecht werden zu können.

Eine weitere Schwierigkeit besteht in der Hegel'schen These vom „Ende der Kunst“, die die Performance-Kunst nicht hinnehmen kann, da sie gerade auf künstlerische Wirkweisen setzt, die als Einwände im Sinne eines Rückgriffs auf

92 Vgl. Hegel, VÄ II: 353ff. u. 362ff.

ein Kunstverständnis erscheinen, dessen notwendigen Verfall⁹³ Hegel mit Sokrates (und Platon) ab dem 4. vorchristlichen Jahrhundert eingeläutet sieht. Aus seiner Sicht konsequent, meint Hegel, die Kunst sei am Ende, denn indem Sokrates die Innerlichkeit, d.h. die Subjektivität ausspricht, forciert er den Untergang der Polis und etabliert den Grundpfeiler der modernen Welt, den Sieg des Logos über den Mythos⁹⁴. Sokrates erscheint so als Symptom des der attischen Sittlichkeit inhärenten und entfachten Streits zwischen der Polis und der Philosophie bzw. des Denkens, in dessen Zuge auch die platonische Dichter-Zensur statthaben konnte⁹⁵. Die Zeit der Heroen weicht der Zeit des theoretischen Menschen, in der Kunst geht die Bewunderung zur Rührung über und das feste Pathos des tragischen Charakters wird durch subjektives Leiden ersetzt⁹⁶. Wie nach ihm Nietzsche, der Sokrates als Urbild des theoretischen Menschen begreift, sieht auch Hegel in Sokrates eine – wenn auch notwendige – Zäsur. Bereits er sieht also den Wechsel vom Mythos zur Theorie, vom Gefühl zur Vernunft (in Anlehnung an die Dichter-Zensur Platons), vom Individuum zum Subjekt, von der aktiven Teilhabe an gesellschaftlichen Gestaltungsprozessen zu Innerlichkeit und Moral als Wendepunkt, indem sich auch die Kunst der attischen Polis als Mittel der Selbst- und Weltvermittlung überflüssig macht⁹⁷, bis sie schließlich als postromantische Kunst endgültig (ihren höchsten Möglichkeiten nach) eine vergangene ist.

Auch wenn Hegels dialektische Weltgeistentwicklung dabei nicht vorsieht, zu einem derartigen Kunstverständnis zurückzukehren, wie es die attische Polis aus-

93 Der Ausgang aus der Kunst, die Erkenntnis, dass die Kunst nicht mehr das geeignete Medium zur Darstellung tiefster menschlicher Interessen ist, sondern dies vielmehr die reflexive Subjektivität, die Wissenschaft und Religion zu leisten vermögen, führt auch zu einem Ausgang aus der Individualität, die sich innerlich wird und das Interesse an der Wirklichkeit und dem Staat verliert (vgl. Hegel, VPG: 329).

94 Vgl. Hegel, VPG: 292f u. 326ff. „Sokrates, indem er es der Einsicht, der Überzeugung anheimgestellt hat, den Menschen zum Handeln zu bestimmen, hat das Subjekt als entscheidend gegen Vaterland und Sitte gesetzt und sich somit zum Orakel im griechischen Sinne gemacht. [...] Durch die aufgehende innere Welt der Subjektivität ist der Bruch mit der Wirklichkeit eingetreten. Wenn Sokrates selbst zwar noch seine Pflichten als Bürger erfüllte, so war ihm doch nicht dieser bestehende Staat und dessen Religion, sondern die Gedankenwelt die wahre Heimat. [...] Das Prinzip des Sokrates erwies sich als revolutionär gegen den athenischen Staat; denn das Eigentümliche dieses Staates ist, daß die Sitte die Form ist, worin er besteht, nämlich die Untrennbarkeit des Gedankens von dem wirklichen Leben“ (Hegel, VPG: 329).

95 Vgl. Hegel, VPG: 326f. u. 330. „Der Schüler des Sokrates, Platon, verbannte aus dem Staate den Homer und Hesiod, die Urheber der religiösen Vorstellungsart der Griechen, denn er verlangte eine höhere, dem Gedanken zusagende Vorstellung von dem, was als Gott verehrt werden soll“ (Hegel, VPG: 329). In diesem Kontext fiel dann auch die Kunst der Zensur anheim.

96 Vgl. Hegel, VÄ III: 546.

97 Vgl. Hegel, VPG: 323.

zeichnete – da um das Ziel, den „Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit“⁹⁸ zu erreichen, die einzelnen Stadien durchlaufen und überwunden werden müssen, um zum Absoluten zu gelangen –, soll doch mit Blick auf die Hegel'sche These vom „Ende der Kunst“ gefragt werden, ob die Performance-Kunst als Revitalisierung des heroischen KünstlerInnen-Begriffs und als Transformationsimpuls ihrer RezipientInnen in eigenverantwortliche BürgerInnen verstanden werden kann, die ihr Recht und ihre Pflicht auf konstruktive Mitgestaltung der Gesellschaft im Lichte individueller Freiheit durch die Kunst erkennen und nutzen. Mit Blick auf die Hegel'schen Grundannahmen und die Wesensmerkmale einer Kunst, die für die individuelle Lebensführung jedes Einzelnen relevant ist, stellt sich in Bezug auf Performance-Kunst also die Frage, ob sie als zentraler Aspekt der Selbsterkenntnis begriffen werden kann, ob sie Lebensprozess zu sein vermag, der auf die Gesellschaft zurückwirkt, ob sie zum eigenverantwortlichen Handeln aufzurufen imstande ist und ob wir vor ihr womöglich wenn nicht die „Knie beugen“, so doch existenzielle Erschütterung erfahren können.

2.2 Kunst und Rausch: Das zerrissene Subjekt bei Nietzsche

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ist einer der einflussreichsten Kritiker des autonomen Kunstverständnisses. Für ihn ist Kunst das Prinzip der Lebenspraxis, „[d]enn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“⁹⁹. Der totalen Autonomisierung des Kunstbegriffs in der Romantik stellt Nietzsche einen Kunstbegriff entgegen, der vom Leben und der Lebendigkeit nicht zu trennen ist, und fordert so die Überwindung der traditionellen Ästhetik, denn Kunst – also Lebensform – muss „gefeiert“¹⁰⁰ werden. Nietzsche wendet sich entschieden sowohl gegen die Trennung von Kunst und Leben als auch gegen die Reduktion der Kunst auf ästhetische Kunstobjekte¹⁰¹. Sein Begriff der Kunst zielt in seiner frühen, erstmals 1872 veröffentlichten Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem*

98 Hegel, VPG: 32.

99 Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie* [KSA 1]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 47. Alle im Folgenden verwendeten Nietzsche-Texte werden nach dieser *kritischen Studienausgabe* zitiert. *Die Geburt der Tragödie* wird bei weiteren Nennungen mit dem Sigel GT bezeichnet.

100 Nietzsche äußert sich in den *Nachgelassenen Fragmenten 1880-1882* zur Kunst als Fest wie folgt: „Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren: die der Erfindung von Festen“ (Nietzsche, Friedrich (1988): *Nachgelassene Fragmente 1880-1882* [KSA 9]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 506).

101 Vgl. Wall, 2006: 74f.

*Geiste der Musik*¹⁰², in der er die Produktions-Ästhetik einer Kunst-Religion entwickelt, ebenso wie in seiner letzten Schaffensphase¹⁰³ auf einen umfassenden Begriff aller schöpferischen Leistungen des Menschen ab¹⁰⁴.

Nietzsche weist in seiner Tragödien-Schrift, in der er letztlich eine Philosophie des Rausches¹⁰⁵ und damit einhergehend eine Konzeption des zerrissenen Individuums entwickelt, das Dionysische als Kunsttrieb des vorsokratischen Griechenland, um den es im Folgenden vorrangig gehen soll, als jenen aus, der einige der wesentlichen Elemente der Performance-Kunst bereits in sich trägt. Im Dionysischen werden die Menschen zu KünstlerInnen, die „zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer“ sind. Als KünstlerInnen sind sie von ihrem „individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium“¹⁰⁶. Der Kunst kann mit theoretischer Reflexion, mit dem Wissen der ZuschauerInnen, ein Kunstwerk vor sich zu haben und keine empirische Realität, nicht beigegeben werden, sodass sich Nietzsche für die Widergeburt der „ästhetischen“ RezipientInnen ausspricht und gegen die intellektualisierte, „kritische“ Kunstkennerenschaft, die für die tragische Wirkung nicht empfänglich ist. Nietzsche konzipiert so eine Ästhetik, in der der Mensch selbst zum Kunstwerk wird, und nimmt die zentralen Elemente einer Lebenskunst, einer Kunst, die vom Leben des Einzelnen nicht zu trennen ist, bereits vorweg¹⁰⁷.

Abzielend auf die Performance-Kunst werde ich mich im Folgenden hauptsächlich der Darstellung und Interpretation des Begriffspaares »dionysisch« und »apol-

102 Nietzsche selbst bezeichnete seine frühe Kunstphilosophie in dem der zweiten Ausgabe der Tragödie-Schrift vorangestellten *Versuch einer Selbstkritik*, da sie die Schopenhauer'sche dualistische Willensmetaphysik aufgriff, ironisch als „Artisten Metaphysik“ (Nietzsche, GT, KSA 1: 21).

103 Nietzsches Denken wird oft in drei Phasen unterteilt, die Walter Schulz folgendermaßen formuliert: Der Wandel im Denken Nietzsches (und somit auch seiner Ästhetik) vollzieht sich im Fortschreiten vom Bejahenden-Verehren zum freien Geist. Es ist eine Wandlung vom „Du sollst“ (dem tragsamen Geist vorgegebener Werte) zum „Ich will“ (dem Geist, der sich zur Freiheit eines neuen Schaffens entschließt) und schließlich zum einfachen „Ich bin“ (zu einem in sich ruhenden kindlichen Geist). In seiner zweiten, der sogenannten positivistischen oder aufklärerischen Schaffensphase, rückt er sowohl von seinem Wagner-Bild als auch von seiner ursprünglichen und finalen Kunstauffassung ab. Trotz der Veränderungen, die seinen Denkweg prägen, zieht sich eine Konstante durch seine gesamte Philosophie: Die radikale Abkehr von der traditionellen Vernunftmetaphysik zugunsten einer Metaphysik des Lebens (vgl. Schulz, Walter (1985): *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen, 44).

104 Vgl. Thorgeisdottir, Sigridur (1996): *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*. Würzburg, 27.

105 Die Relevanz des Rausches in der Philosophie Nietzsches schlägt sich zum Beispiel auch im Futurismus und explizit in Marinettis Auffassung von Kunst nieder (siehe hierzu Kapitel 1.1).

106 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 47f.

107 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 30, 53 u. 143.

linisch« zuwenden, wobei es vorrangig um die Interpretation und Rechtfertigung des Dionysischen, des Rauschhaften zu tun ist, da das Dionysische in besonderem Maße für eine philosophische Betrachtung der Performance-Kunst fruchtbar zu sein scheint.

2.2.1 Dionysos als Archetyp der Tragödie

Ausgangspunkt für den künstlerischen Schaffensdrang der Menschen des vorsokratischen Griechenland ist Nietzsche zufolge das grundlegende, sich durch tief empfundene Verzweiflung und durch Leid auszeichnende Lebensgefühl der Hellenen, das sich in der „Weisheit des Silen“¹⁰⁸ ausdrückt: Es wäre besser, nie geboren worden zu sein. Um angesichts dieser Erkenntnis überhaupt leben zu können, brauchen die Hellenen Kunst, denn allein die Kunst, die „rettende“ und „heilkundige Zauberin“, vermag „jene Ekelgedanken über das Entsetzliche und Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“¹⁰⁹. Die Kunst entstammt dabei einem Kunsttrieb, der zugleich ein Lebenstrieb ist. Sie ist also nicht auf ein sekundäres Bedürfnis, sondern auf einen Trieb zurückzuführen und folglich nichts Zufälliges oder Willkürliches, sondern etwas Lebensnotwendiges. Nietzsche konkretisiert diesen Kunsttrieb in der Analyse der „Duplicität“ der „künstlerischen Mächte“ des Dionysischen und des Apollinischen, die aus der Natur selbst „ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers“ hervorbrechen¹¹⁰.

Die Empfindung des „Schrecken[s] und [der] Entsetzlichkeit des Daseins“¹¹¹ wird also zur Wurzel der hellenischen Kultur, und im Kampf des hellenischen „Willens“ gegen die Weisheit des Silen entsteht zunächst die apollinische Kunst. Von diesem Lebens- und Kunsttrieb motiviert, erschufen die Hellenen die olympische Welt und hielten so ihrem Pessimismus einen erklärenden Spiegel vor, während sie mit der apollinischen Kunst eine „verführende Ergänzung und Vollendung des

108 Silen wurde von König Midas gefragt, „was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei“. Silen antwortet Midas: „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben“ (vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 35). Den Überlieferungen zufolge ist Silen ein stets betrunkenener und wenig wahrheitsliebender, aber weiser Satyr. Er ist der Erzieher des Dionysos, der mit ihm und einer wilden Herde Satyren und Mainaden über die ganze Welt wanderte. Einst von König Midas nach einer langen Jagd durch den Wald gefangen, berichtete er dem König fünf Tage und Nächte von fernen Ländern und wundersamen Dingen, bevor Midas ihn zum Lager des Dionysos zurückbrachte und zum Dank von Dionysos den folgenschweren Wunsch, dass sich alles, was er berührt, in Gold verwandeln sollte, erfüllt bekam; so eine Variante der Sage, auf die sich auch Nietzsche bezieht (vgl. Ranke-Graves, Robert von (2003): Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen. Reinbek bei Hamburg, 91, 117 u. 255).

109 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 57.

110 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 25 u. 30.

111 Nietzsche, GT, KSA 1: 35.

Daseins“ schufen. Durch den „apollinischen Schönheitstrieb“ wurde die „titanische Götterordnung des Schreckens“ langsam zur „olympischen Götterordnung der Freude“¹¹².

Der ursprünglich die griechische Kultur prägende Trieb ist folglich das Apollinische, die „Kunstwelt des Traumes“. Sie ist die „Kunst des Bildners“, des von dem „Wahrhaft-Seienden“ und „Ur-Einen“, dem ewig „Widerspruchsvollen“, das schon Heraklit als Vater aller Dinge begriffen hatte, „erlösenden Scheins“¹¹³. Sie wird mit dem Gott Apoll¹¹⁴, dem „scheinenden“ und „wahrsagenden“ Gott der „bildnerischen Kräfte“ und der Mäßigung, dem Herrscher über den „schönen Schein und die innere Phantasie-Welt“, dem Gott des principium individuationis, den Nietzsche als Vater der ganzen olympischen Welt begreift, assoziiert¹¹⁵. Der „schöne Schein der Traumwelt, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst“¹¹⁶ und spiegelt sich vor allem in der dorischen Kunst wider. Der apollinische Imperativ ist das Individuum, ist die Einhaltung der Grenzen des Individuums, seine ethischen Prinzipien sind die Selbsterkenntnis und Mäßigung¹¹⁷.

Die apollinische Kunst ist demnach gekennzeichnet durch die dem „schönen Schein“ gehorchende „Gestalt“ der „Statue“, die dem Gesetz der „massvolle[n] Begrenzung“ und der „weisheitsvolle[n] Ruhe des Bildnergottes“ unterliegt. Sie ist frei von „wilden Regungen“ und „sonnenhaft“, ihre Musik ist dorische Architektur in Kithara-Tönen¹¹⁸. Die apollinische Kunst, die „freudige Nothwendigkeit der

112 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 36ff.

113 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 25f. u. 38ff.

114 Apollon, der Sohn des Zeus und der Leto, wird mit – freilich meist unglücklichen – Liebesabenteuern ebenso assoziiert wie mit den Blättern des Lorbeerbaums. Von Pan lernte er die Kunst der Prophezeiung und übernahm das delphische Orakel. Im musikalischen Wettstreit trat er siegreich mit seiner siebensaitigen Leier zuerst gegen den Flöte spielenden Marsyas und später gegen Pan an und sicherte sich so den Rang eines Gottes der Musik. Indem er die Kyklopen tötete, zog er sich den Zorn des Zeus zu, der ihn zur Strafe in den Tartaros verbannen wollte. Leto konnte jedoch durch ihr Flehen die Strafe mildern und so musste Apollon stattdessen ein Jahr harte Arbeit in den Schafställen des Königs Admetos von Pherai verrichten. Fortan predigte er Bescheidenheit. Zu seinem Credo wurden die Sätze „Kenne dich selbst!“ und „Nichts im Übermaß!“, auf die auch die Nietzsche'sche Deutung rekurriert (vgl. Ranke-Graves, 2003: 65ff.). Ranke-Graves betont überdies: „Im Klassischen Zeitalter kamen Musik, Poesie, Philosophie, Astronomie, Mathematik, Medizin, Naturwissenschaft unter Apollons Kontrolle. Als Feind alles Barbarischen trat er für Mäßigung in allem ein. [...] Wegen der Parallelen zwischen ihm und dem Kinde Horus, einer Personifikation der Sonne, wurde er schließlich auch als Sonne angebetet“ (Ranke-Graves, 2003: 70).

115 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 27f. u. 34.

116 Nietzsche, GT, KSA 1: 26.

117 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 32 u. 40.

118 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 26, 28, 33 u. 563.

Traumerfahrung“, ist es nun, die – wie der „Schleier der Maja“¹¹⁹ – das elende Leben erträglich macht und den so dringend notwendigen Trost spendet, denn: „[M]itten in einer Welt voll Qualen [sitzt] ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis“¹²⁰. In der Scheinhaftigkeit der Traumwelt zieht die „ganze göttliche Komödie des Lebens“ am „künstlerisch erregbaren Menschen“ vorbei. Aus den Bildern dieser „Wirklichkeit des Traumes“ deutet er sich das Leben und übt sich gleichsam für dasselbe. Die „unerklärliche Heiterkeit“ der homerischen Zeit, die „Naivität“ der träumenden Griechen, resultiert Nietzsche zufolge bereits aus dem „vollkommene[n] Sieg der apollinischen Illusion“, mit der sie die Realität durch ein „Wahnbild“ fortwährend überwandend beziehungsweise verdeckten und verschleierten, indem sie sich die Olympier als „Mittelwelt“ schufen¹²¹.

In diese auf Verschleierung und Beruhigung, auf Reflexion und Kontemplation, auf Schönheit, Harmonie und Ebenmaß und das principium individuationis setzende Kunst der apollinischen Griechen, in die Heiterkeit des homerischen Griechentums, bricht nun von außen das „orgiastische“, rauschhaft-ekstatische, „titanisch-barbarische“ „dionysische“ Prinzip hinein, das „im Rausch die Wahrheit“, die Weisheit des Silen spricht. Die „Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände“ steht dem Apollinischen, dem „Individuum mit all seinen Grenzen und Maßen“ diametral entgegen und äußert sich in der „erschütternden Gewalt“ der dionysischen Musik¹²². Das Dionysische, das Nietzsche zufolge kulturhistorisch ein altbekanntes und weitverbreitetes Prinzip ist, konnte sich jedoch nur Bahn brechen, da es eben nicht nur als Fremdeinwirkung, sondern als latenter Urgrund ohnehin schon im Griechentum vorhanden war. Die „Philosophie des Waldgottes“ wurde von den apollinischen Griechen durch Schaffung der olympischen Welt bis dahin schlicht verschleiert oder – wenn man so will – verdrängt¹²³. So entbrannte im 6. Jahrhundert ein steter Kampf zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen.

119 Māyā ist in der indischen Mythologie einerseits die Göttin der Illusion, durch deren Schleier der Mensch die Welt getrübt wahrnimmt, andererseits ist sie ein Prinzip. Als Prinzip steht māyā für die kosmische Illusion, die Irrealität, das Nicht-Sein und für magische Macht, die sich in der kosmischen Schöpfung manifestiert. Darüber hinaus bezeichnet sie die individuelle Erfahrung der Blindheit und wird mit dem Unwissen und dem Traum verbunden (vgl. Eliade, Mircea (1979a): Geschichte der religiösen Ideen. Band 2: Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums. Freiburg/Basel/Wien, 51 u. Eliade, Mircea (1979): Geschichte der religiösen Ideen. Band 1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis. Freiburg/Basel/Wien, 190).

120 Nietzsche, GT, KSA 1: 28.

121 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 27f. u. 35ff.

122 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 32f. u. 40f.

123 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 31f. u. 36.

Der Schleier der Maja, der die Weisheit des Silen erträglich machen sollte, sowie das principium individuationis wird von Dionysos¹²⁴, dem tragischen Helden par excellence, zerrissen. Nietzsche entwickelt seinen Begriff des Dionysischen aus dem Mythos des Dionysos Zagreus, dem Jäger, dem „zerrissenen“ Dionysos. Er ist der „leidende Dionysos der Mysterien“, der die „Leiden der Individuation“ an sich selbst erfahren hat. Die Zerreißung des Dionysos – in der Existenz als Zerstücker – ist er zugleich sanftmütiger Herrscher und grausamer, verwilderter Dämon – kommt dabei einer Umwandlung in die vier Elemente gleich, der Zustand der Individuation hingegen ist der „Quell und Urgrund allen Leidens, als etwas an sich Verwerfliches“¹²⁵. Über diese Zerreißung im Rausch, worin sich Dionysos der Zerstückerung preisgibt, um eine Erschütterung herbeizuführen, entwirft Nietzsche eine Ästhetik der tragischen Zerstörung des Subjekts.

An den Einfluss „narkotischer Getränke“ oder an die „gewaltigen“, lustvoll-orgiastischen nächtlichen Feiern zu Ehren des Dionysos, an die Mänadenfeste¹²⁶, bei denen alle zwei Jahre zur Wintersonnenwende die Feiernenden durch die Wälder laufen, sich in Ekstase tanzen, in Satyre verwandeln und die Zerreißung des Dionysos

124 Dionysos (der gehörnte und mit einer Schlangenkronen geschmückte Gott des Weines) ist der Sohn des Zeus, der auf Befehl Heras von den Titanen als Neugeborener in Stücke gerissen wurde. Seine Großmutter Rhea sammelte alle Teile und setzte ihn wieder zusammen. Von Hermes wurde er auf Befehl des Zeus, um ihn vor Hera zu verstecken, in eine Ziege oder einen Widder verwandelt und in die Obhut der Nymphen auf dem helikonischen Berg Nysa gegeben, wo er den Wein entdeckte. Hera erkannte Dionysos dennoch und bestrafte ihn daraufhin mit Wahnsinn. Mit seinem Erzieher Silen und einer wilden Herde von Satyren und Mainaden wanderte er, bewaffnet mit dem Thyrsosstab, Schwertern, Schlangen und lärmenden Instrumenten, über die ganze Welt. Er errang militärische Erfolge und gründete große Städte, bis er endlich seine Anbetung in der ganzen Welt erzwungen hatte. Als Dionysos' größtes Verdienst gilt jedoch die Ausbreitung der Weinkultur in Europa, Asien und Nordafrika, denn er lehrte überall die Kunst des Weinbaus (vgl. Ranke-Graves, 2003: 91ff.).

125 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 71f.

126 Gerade die zur Verdeutlichung des Dionysischen so zentralen Mänadenfeste beschreibt Hans Peter Duerr sehr treffend, wenn er auf die ekstatische und orgiastische Wildheit dieser Feste hinweist, in der das Moment der „Wilden Jagd“ deutlich hervortritt. Die ekstatischen „Jägerinnen“ tosten wie die Erinnyen „zwischen den Zeiten“, in Panther-, Reh- oder Fuchsfelle gehüllt, den Thyrsos in der Hand, durch die Landschaft. Sie brachten Chaos in die Ordnung und beendeten für kurze Zeit die Herrschaft der Herren über die Sklaven. Insbesondere die unterjochten vor-griechischen Gesellschaften und die marginalisierten Teile der Bevölkerung, also Frauen und Sklaven, huldigten dem Dionysos Zagreus in diesem Fest (vgl. Duerr, Hans Peter (1984): Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Frankfurt am Main, 50f.). Und auch Schiller führt uns dies bildlich vor Augen, wenn er schreibt: „Und schauerlich gedreht im Kreise / Beginnen sie des Hymnus Weise, / Der durch das Herz zerreißend dringt, / Die Bande um den Sünder schlingt. / Besinnungsraubend, herzbetörend / Schallt der Erinnyen Gesang, / Er schallt, des Hörers Mark verzehrend, / Und duldet nicht der Leier Klang“ (Schiller, Friedrich (1976): Die Kraniche des Ibykus. In: Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden (Band II). München, 761).

wiederholen, indem sie eine Ziege zerstückeln und verspeisen und „in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet“, erinnert er, um diesen „Hexentrunk“ aus „Wollust und Grausamkeit“ vor Augen zu führen¹²⁷.

In der Konzeption Nietzsches steht das Dionysische für den Rausch und das Orgiastische, für die Vertiefung des Unerträglichen ins Rauschhafte, für die Rückbindung an das „Ur-Eine“ sowie die Auflösung der Grenzen des Individuums: für das Tragische als Freude an der Vernichtung des Individuums, durch die die Ewigkeit des Willens erfahrbar wird. Das dionysische Prinzip geht mit der „wonnevolle[n] Verzückung“ beim Zerbrechen des principium individuationis einher. Der Mensch geht im Klang der dionysischen Musik in den Lebensstrom ein, überwindet die Grenzen zu seinem Gegenüber und wird eins mit der Natur. Das „Ur-Eine“ offenbart sich ihm, indem der Einzelne vernichtet und in ein mythisches Einheitsempfinden erlöst wird¹²⁸, denn „etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, des Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur“¹²⁹. Hier liegt für Nietzsche die Quelle der tragischen Kunst. Für ihn ist die dionysische Feier der eigentliche Urgrund der Tragödie, an deren Anfang der dithyrambische Satyrchor steht.

Im dithyrambischen Satyrchor – einem Chor aus Naturwesen, die hinter aller Zivilisation als ewig sie selbst Bleibende leben – verwandelt sich der dionysische Grieche selbst in einen Satyr, in ein „Urbild des Menschen“, in den „Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen“, in den „mitleidenden Genossen des Dionysos“, der das dionysische Leid erfährt, indem er selbst zerstückelt wird, und so selbst zum „Weisheitsverkünder“ der Natur wird. So ist es dem Satyrchor möglich, das Dasein wahrhaftiger, wirklicher und vollständiger als das Apollinische abzubilden¹³⁰.

„Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzuthemen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiss. Dieser Prozess des Tragödienchors ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen anderen Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. [...] [H]ier ist bereits ein Aufgeben des Individuums durch Einkkehr in eine fremde Natur. Und zwar tritt dieses Phänomen epidemisch auf: eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert. [...] [D]er dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit,

127 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 28f. u. 32.

128 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 28ff.

129 Nietzsche, GT, KSA 1: 33.

130 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 55 u. 58ff.

ihre sociale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden.“¹³¹

Der Chor ist für Nietzsche der Inbegriff der Tragödie, denn „die Tragödie ist aus dem tragischen Chore entstanden [...] [sie war] ursprünglich nur Chor und nichts als Chor“¹³². In dieser ursprünglichen Tragödie lebte der „Satyr als der dionysische Choreut“ in einer religiösen Wirklichkeit unter den Sanktionen des Mythos'. In der durch den Satyrchor vermittelten Ursprünglichkeit fühlt sich der „Culturmensch“ aufgehoben, denn die Klüfte zwischen Staat und Gesellschaft sowie zwischen den einzelnen Menschen werden in einem „übermächtigen Einheitsgefühl“ aufgehoben, „welches an das Herz der Natur zurückführt“¹³³.

„Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen all die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder ‚freche Mode‘ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit [...] Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung [...] als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: Die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“¹³⁴

In einem ekstatischen Herausgehen über die reale Welt mit all ihren Grauen, Leiden und Qualen trennt sich der dionysische Zustand von der alltäglichen Wirklichkeit ab. Diese ekstatische Verwandlung, diese Verzauberung, in der alle Beteiligten zu unbewussten Mitspielern werden, ist ein Kernelement des Dionysischen und die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. Wenn die alltägliche Wirklichkeit dann jedoch wieder ins Bewusstsein tritt, empfindet der dionysische Mensch Ekel und einen willensverneinenden Zustand. Wie Hamlet erkennt der dionysische Mensch, nachdem er „einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan hat“, dass sein Handeln nichts am „ewigen Wesen der Dinge ändern“ kann, und empfindet es als Zumutung, die aus den Fugen geratene Welt wieder einzurichten: Es eckelt ihn.

Erst indem der dionysische Mensch in der Verwandlung eine Vision außerhalb seiner selbst als apollinische Vollendung seines Zustands sieht, erst indem sich der dionysische Chor immer wieder in einer apollinischen Bildwelt entlädt,

131 Nietzsche, GT, KSA 1: 61.

132 Nietzsche, GT, KSA 1: 52.

133 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 55f.

134 Nietzsche, GT, KSA 1: 29f.

kann er der „buddhaistischen Verneinung des Willens“ in der Versöhnung der beiden antagonistischen Kunsttriebe entgegen. Erst durch die „Umschleierung durch die Illusion“ wird Handeln nach der Erkenntnis der Grausamkeit der Welt wieder möglich¹³⁵.

So kommt es schließlich nach langen Kämpfen und trotz der sie letztlich trennenden „unüberwindbaren Kluft“ zur Synthese, zu einer Versöhnung, zu einem „Bruderbund“ beider Triebe, die einander in ihrer Dichotomie bedürfen. „Als gemeinsames Ziel beider“ entsteht die attische Tragödie¹³⁶. Erst dieser „Friedensschluss“ ließ, so Nietzsche, aus dem Barbarisch-Dionysischen ein künstlerisches Phänomen werden und ermöglichte dem apollinischen Griechen die Selbsterkenntnis, dass sein apollinisches Bewusstsein die dionysische Welt nur wie ein Schleier verhüllt. Der Moment der Synthese beider Triebe gilt Nietzsche als „der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus“, dessen Umwälzungen überall sichtbar waren¹³⁷. Denn obwohl beide Kräfte auch einzeln imstande waren, den Menschen aus dem Pessimismus des Silen zu erlösen, erscheint Nietzsche die Synthese in der attischen Tragödie als Königsweg der Erlösung durch Kunst; und so sollten beide fortan in „immer neuen auf einander folgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd, das hellenische Wesen beherrschen“¹³⁸.

Das „Wesen der Tragödie“ besteht in der „Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches“¹³⁹. Dionysos, der ursprünglich nicht wahrhaft vorhanden war, wird jetzt zum Bühnenhelden und zum Mittelpunkt der Vision. Dem dithyrambischen Chor kommt die Aufgabe zu, das Publikum so zu erregen, dass es, wenn der tragische Held die Bühne betritt, diesen nicht als maskierten Schauspieler, sondern als leibhaftigen Gott wahrnimmt. Nun „redet Dionysos nicht mehr durch Kräfte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homers“¹⁴⁰. Der Chor wird zur notwendigen Voraussetzung des Dramas¹⁴¹ und der tragische Mythos zur „Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel“¹⁴². In der Tragödie zeigt sich also das Dionysische als Urgrund, „als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nöthig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten“¹⁴³. Der Künstler der attischen

135 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 56ff.

136 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 25, 41f. u. 140.

137 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 32ff.

138 Nietzsche, GT, KSA 1: 41.

139 Nietzsche, GT, KSA 1: 95.

140 Nietzsche, GT, KSA 1: 64.

141 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 63.

142 Nietzsche, GT, KSA 1: 141.

143 Nietzsche, GT, KSA 1: 155.

Tragödie ist zugleich Rausch- und Traumkünstler geworden, der fortan die dionysische Erkenntnis zur bildlichen Anschauung bringt, dass die Individuation der Urgrund des Übels ist, dass eine Einheit alles Vorhandenen besteht und dass die Kunst, indem sie die Individuation zerbrechen kann, diese Einheit wieder herzustellen imstande ist¹⁴⁴.

Als Beispiel für die attische Tragödie führt Nietzsche Aeschylus' „Prometheus“ an. Hier realisiert sich genau dieses Konzept, hier wird das Publikum dionysisch erregt, um dann den Urhelden des Mythos' in Gestalt des Prometheus auf der Bühne vor Augen geführt zu bekommen¹⁴⁵. Doch bereits im „Überhandnehmen der Charakterdarstellung und der psychologischen Raffinesse“ in der Tragödie des Sophokles, in der sich der Charakter nicht mehr zum ewigen Typus erweitern lassen soll, womit das Apollinische in der Bedeutung das Dionysische mehr und mehr überwiegt, zeichnet sich eine Entwicklung zum „undionysischen Geiste“ ab, die letztlich im Tod der Tragödie mündet¹⁴⁶.

2.2.2 Vom tragischen Griechen zum „Moral-Zärtling“

So läutet Euripides mit der „neueren attischen Tragödie“, mit der er die „aeschyleische Tragödie bekämpfte und besiegte“, schließlich den Tod der Tragödie ein¹⁴⁷. Euripides entzaubert die Tragödie, indem er sie profanisiert und den „Mensch[en] des alltäglichen Lebens“, „die bürgerliche Mittelmässigkeit“, den Zuschauer auf die Bühne bringt, um ihn „wahrhaft urteilsfähig zu machen“. Mit dem Ziel bewusster Erkenntnis führt er den das Stück erklärenden Prolog und am Schluss des Stücks die Figur des „deus ex machina“ ein, der über die Zukunft der Helden Auskunft erteilt. So rahmt er sein eigentliches Drama mit epischen Erzählungen und verbannt das Dionysische gänzlich von der Bühne. Der Held wird zum „Gladiator“ und der „deus ex machina“ ersetzt den metaphysischen Trost¹⁴⁸.

Geistiger Schirmherr dieser „rationalistischen Methode“ ist Sokrates. Er ist der neue Gegensatz zum Dionysischen, dessen Credo „alles muss bewusst sein, um gut zu sein“ Euripides in seinem „ästhetischen Sokratismus“ zum Leitsatz „alles muss verständlich sein, um schön zu sein“ umsetzt¹⁴⁹. Mit dem „Tod der Tragödie“ geht demnach auch die „Geburt der Wissenschaft“ einher. Sokrates ist dabei das „Urbild des theoretischen Optimisten“, des „theoretischen Menschen“, denn im Glauben an

144 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 30f. u. 73.

145 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 65ff.

146 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 95 u. 113.

147 Auch Hegel sieht, wie in Kapitel 2.1 ausgeführt, den Untergang der Tragödie durch Euripides eingeläutet.

148 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 75ff., 86 u. 114.

149 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 83ff.

die Ergründbarkeit der Natur und der Dinge spricht er dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft zu, den Irrtum als grundlegendes Übel heilen zu können¹⁵⁰. Sokrates und nach ihm Platon, der den Dichter aus dem Staat verbannen wollte, werden zum historischen Wendepunkt, zu den Begründern der „sokratisch-alexandrinischen Cultur“ beziehungsweise der modernen Rationalität und zu Fürsprechern einer pädagogischen Kunst, der rationalen und intellektuellen Kunstrezeption¹⁵¹ sowie für die „weibische[...] Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken“¹⁵².

Mit Sokrates beginnt, Nietzsche zufolge, also das Zeitalter der Vernunftmetaphysik, das „Zeitalter der Décadence“, dessen Problem ein Hauptthema seiner Philosophie ist¹⁵³. Vor dem Hintergrund seines affirmativen Blicks auf die vorsokratische Antike entwirft er eine Kritik an der Moderne und der gesamten metaphysischen Tradition, die sich im Wesentlichen als Kritik an der Vernunft äußert, die eine unproduktive und einseitige Gelehrsamkeit zur Folge hat und die sich am durch die Theorie verschleierte Verhältnis zu sich selbst und der Welt zeigt. Der „contemplative“ Mensch ist nach Nietzsche zum „Zuschauer“ seines Lebens geworden, der sein eigenes Leben nicht mehr erleben, führen und gestalten kann, und dessen Triebe verarmt sind. Ihm fehlt die „vis creativa“, also die Fähigkeit, der Welt Wert zu geben und existenziell zu leben¹⁵⁴. Die sich durch Feminisierung und Androgynisierung auszeichnende moderne Moral schwächt den Menschen in dem Maße, dass er zum „Moral-Zärtling“¹⁵⁵ verkommt, und eben jene Effekte der Moral gilt es zu überwinden¹⁵⁶.

In der *Geburt der Tragödie* wird nun die Kunst zum Antidot erhoben gegen die nihilistische, handlungshemmende Verzweiflung sowie gegen die intellektualistische, lebensfeindliche Moral und zum Heilmittel gegen den an seine Grenzen stoßenden Sokratismus¹⁵⁷. Die Wiedergeburt des dionysischen Geistes sieht er zum

150 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 100 u. 116.

151 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 92f.

152 Nietzsche, GT, KSA 1: 78.

153 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): Der Fall Wagner [KSA 6]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 11.

154 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): Die fröhliche Wissenschaft [KSA 3]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 540 u. Lossi, Annamaria (2006): Nietzsche und Platon. Begegnung auf dem Weg der Umdrehung des Platonismus. Würzburg, 41f.

155 Nietzsche, Friedrich (1988): Zur Genealogie der Moral [KSA 5]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 254.

156 Vgl. Purtschert, 2006: 135ff.

157 Vgl. Roth, Florian (1997). Die absolute Freiheit des Schaffens: Ästhetik und Politik bei Nietzsche. Nietzsche Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, Band 26. Berlin/New York, 89f.

einem in der Philosophie der tragischen Menschen Kant und Schopenhauer, die die unserer Kultur zugrunde liegenden Grenzen der Wissenschaft aufzeigen, zum anderen im wiedererstarkenden Dionysischen in der Musik Bachs und Beethovens, aber vor allem im „Gesamtkunstwerk“ Wagners. Letzterer läutet mit *Tristan und Isolde* das Ende des sokratischen Menschen und das erneute Aufleben der Tragödie ein; gerade das Mitleid für Isolde rettet den Betrachter vor dem Urleid der Welt, so er es wagt, tragischer Mensch zu sein¹⁵⁸.

An diesem Punkt der Darstellung endet die *Geburt der Tragödie*, jedoch soll kurz darauf hingewiesen werden, dass Nietzsche, nachdem er sich von Wagner abwandte¹⁵⁹, die Revitalisierung der „vis creativa“ im grenzenlos schöpferischen „Übermenschen“ verwirklicht sah. Der Übermensch ist für Nietzsche der Typus, der Leben und Welt in einem freien Akt der Setzung nach eigenen Wertmaßstäben künstlerisch umgestaltet im Sinne eines Universal-Kunstwerks. Der Übermensch wird zum Leitbild des späten Nietzsche und Metaphysik, Moral, Religion und Wissenschaft werden zu Produkten seines Willens zur Kunst¹⁶⁰.

2.2.3 Performing Nietzsche

Für eine Fruchtbarmachung der Kunstphilosophie Nietzsches für die philosophische Durchdringung des Phänomens Performance-Kunst erscheinen nun folgende Elemente zentral:

Zunächst und im Wesentlichen ist das Moment des *Dionysischen* zu nennen, das nicht nur die attische Kunst, sondern auch die Performance-Kunst auszuzeichnen scheint, denn hier ist es den TeilnehmerInnen möglich, die Erfahrung einer Gemeinschaft zu machen, in der die bestehende Ordnung infrage gestellt wird und neue Formen sozialen Miteinanders erlebbar werden. Im Dionysischen werden die realitätsbestimmenden Herrschaftsverhältnisse außer Kraft gesetzt, sodass sich die Chance eröffnet, neue Seinsweisen zu erproben und sich selbst als gleichwertigen Teil der Mit-Welt zu erfahren.

Darüber hinaus führen Rausch und ekstatische Verwandlung den Menschen zu einer Naturerfahrung, die insbesondere in der modernen Welt dem Verdikt der Rationalität zum Opfer gefallen ist, jedoch als psychologische Grundkonstante ein elementarer Bestandteil des Menschseins ist. Die Erfahrung des Dionysischen, das Sich-Einlassen auf die Zerreißung, hängt also auch mit der Erfahrung der Naturverbundenheit zusammen – gemeint als Verbundenheit mit der eigenen „Natur“

158 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 118f., 127, 132 u. 136f.

159 Zu Nietzsches Bruch mit Wagner und zum Verhältnis von Nietzsche und Wagner sowie zu Nietzsches Haltung zum Wagner'schen Antisemitismus und Rassismus ebenso wie zum elitären Kunstverständnis Bayreuths siehe Ottmann, Henning (1999): Philosophie und Politik bei Nietzsche. Berlin/New York, 99ff.

160 Vgl. Roth, 1997: 91ff.

und der die Menschen umgebenden – und scheint gerade vor dem Hintergrund heutiger Lebensverhältnisse, aber auch schon zu Zeiten Nietzsches, ein zentrales Element im Bestreben zu sein, der Entfremdung zu begegnen.

Der Entfremdung sieht Nietzsche durch Sokrates den Weg bereitet, der die Rationalität zum zentralen Moment erhebt und damit der Dichter-Zensur Platons Tür und Tor öffnet. Die emotionale Ergriffenheit, die schöpferische Kraft, die dem Dionysischen innewohnt, ist mit dem durch Sokrates eingeläuteten Paradigmenwechsel nicht mehr haltbar. Obwohl er den Umbruch durch Sokrates beklagt, schmälert allerdings Nietzsche selbst bereits das transformatorische Potenzial der Kunst, indem er die Versöhnung des Dionysischen und des Apollinischen für die attische Tragödie als elementar definiert. Wie bereits Hegel schafft Nietzsche es aufgrund der Forderung nach Versöhnung nicht, das emanzipatorische Moment seiner Rausch-Philosophie voll auszuschöpfen. Jedoch kann er, im Gegensatz zur Hegel'schen Gebundenheit an sein dialektisches System, eine Revitalisierung dionysischer Kunst für seine Zeit fordern und tut dies auch.

Auch Nietzsche sieht also die Kunst im vorsokratischen Griechenland als jene an, der ein besonderes Potenzial innewohnt, die Menschen zu bewegen und ihnen ihre kreativ-schöpferische Wirkmächtigkeit zu Bewusstsein zu bringen. Diese Kunst ist zum Leben existenziell notwendig, sie ist Lebenspraxis und vermag das Bild des Menschen auf die Welt und auf sich selbst als Teil der Welt zu beeinflussen und zu formen. Mit der Revitalisierung einer solch wirkmächtigen Kunst fordert er also auch die RezipientInnen dazu auf, sich ihrer selbst zu bemächtigen und nicht weiter ZuschauerInnen ihres eigenen Lebens zu sein, sondern selbst zu kreativen SchöpferInnen ihrer Existenz und mithin der Gesellschaft, in die sie eingebunden sind, zu werden. Diese Aufforderung zur Emanzipation scheint auch die Performance-Kunst an ihre TeilnehmerInnen zu richten.

Die Kunst des vorsokratischen Griechenland zeichnet sich, Nietzsche zufolge, durch den Kampf der dichotomen Pole aus, der – wie bereits bei Hegel – als Geschlechterkampf gelesen werden kann. Und obwohl Nietzsche doch gerade mit Blick auf seine Terminologie bei der Beschreibung des „contemplativen“ Menschen durchweg kritisch gelesen werden muss, spricht er sich mit dem Dionysischen letztlich für das weibliche Prinzip – wenn auch in der düsteren Gestalt des Mänadischen – aus, das eben auf Naturverbundenheit, Emotionalität, Hingabe, Einheit und unmittelbarer Lebenskraft, aber auch auf Zerstörung (als Voraussetzung der Wiedergeburt) beruht. So kann seine Ästhetik als explizite Kritik an der Wende, die die sokratische Philosophie lanciert hat, gelesen werden. Diese hält bis zu seiner Gegenwart (und letztlich bis zu unserer) nicht nur an, sondern steigert sich stetig und macht es umso notwendiger, wieder eine Kunst zu etablieren, die mit dionysischen Mitteln der Entfremdung begegnen kann.

Dies, so die These, kann womöglich gerade die Performance-Kunst leisten. Denn sie erhebt die Zerreißung der KünstlerInnen durch sich selbst ebenso wie

durch die TeilnehmerInnen zum zentralen Element. In Performances werden Zerreißung und Zerrissenheit – im Moment der Autodestruktion aber auch im Moment der Mit-Täterschaft, provoziert durch die Notwendigkeit, sich zu entscheiden und die Situation handelnd mitzugestalten – zum „unwiderstehlichen“ kreativen Impuls. Durch die Existenzialität der Situation werden die ausgelösten Gefühle in einer dionysischen Qualität heraufbeschworen, die Emotionalität nicht nur als wesentlichen Bestandteil des Menschseins sondern auch als unkontrollierbare zerstörerische und schöpferische Kraft zugleich erscheinen lassen. So wird in der Performance-Kunst der Rausch zum notwendigen Erlebnis, um sich selbst im Kontext von Gemeinschaft zu erfahren.

2.3 Kunst als Gestalterin der Existenz: Das „Ereignis“ bei Heidegger und Badiou

Für die Auseinandersetzung mit der Performance-Kunst ist der Begriff »Ereignis« von enormer Bedeutung¹⁶¹, denn das „Ereignis bezeichnet einen Wendepunkt, eine Transformation oder Zäsur, die ein Andersdenken möglich, ja eventuell sogar notwendig macht“¹⁶². Es wird, da es in Performances gerade darum zu gehen scheint, die TeilnehmerInnen zu einem Umdenken aufzufordern, das potenziell die Revision gängiger Handlungs- und Deutungsmuster nach sich zieht, zu einem zentralen Terminus im Sprechen über die politischen, sozialen und individuellen Auswirkungen von Performances. Das Ereignis ist, wie Slavoj Žižek im Rekurs auf Alain Badiou formuliert, „eine Veränderung des Rahmens, durch den wir die Welt wahrnehmen und uns in ihr bewegen“. Es ist eine „radikale Intervention, in deren Folge ‚nichts mehr bleibt, wie es vorher war‘“. Es ist eben dieses „traumatische [...] Eindringen [...] von etwas Neuem, das für die vorherrschende Sicht inakzeptabel bleibt“; es ist „ein radikaler Wendepunkt [...], der in seiner wahren Dimension unsichtbar ist“¹⁶³.

Der Frage, was unter dem Begriff »Ereignis« konkret zu verstehen ist und welche Auswirkungen die von Žižek behauptete Rahmenverschiebung auf den Menschen haben kann, soll hier insbesondere anhand der Auseinandersetzung mit der Philosophie Martin Heideggers (1889-1976), aber auch mit der Ereignisontologie Alain Badiou (*1937) nachgegangen werden, denn beiden gilt das Ereignis

161 So liefert beispielsweise zu Beginn des Katalogs des ZKM zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance-Kunst in 10 Akten* ein Aufsatz über das Ereignis-Denken bei Heidegger, Badiou, Lyotard und Deleuze die Basis für das Verständnis des in den folgenden Beiträgen immer wiederkehrenden Terminus »Ereignis« (vgl. Wallenstein, 2012: 23-32).

162 Wallenstein, 2012: 23.

163 Žižek, Slavoj (2014): Was ist ein Ereignis? Frankfurt am Main, 16, 81, 115 u. 177.

als Bruch mit dem Vertrauten, der konkrete Auswirkung auf das Leben jedes Einzelnen haben kann. Zu diesem Zweck soll die Struktur des Ereignisbegriffs des frühen Heidegger und Badiou betrachtet werden.

Heidegger gilt als der zentrale Denker des »Ereignisses«, der bis in die Gegenwart der historische und philosophische Referenzpunkt jedweden Ereignis-Denkens ist¹⁶⁴. Deshalb soll trotz der nationalsozialistischen Kontamination¹⁶⁵ seines philosophischen Denkens im Folgenden der Ereignisbegriff des frühen Heidegger betrachtet werden, obwohl im Zuge dieses Kapitels davon ausgegangen wird, dass sich in der Abfolge der Werke von *Sein und Zeit* (1927) über den *Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) bis hin zu den *Beiträgen zur Philosophie* (1936-1938) und zu *Das Ereignis* (1941/42) eher eine sukzessive Radikalisierung Heideggers als eine „Kehre“ zeigt und folglich auch *Sein und Zeit* und sein *Kunstwerk*-Aufsatz, dessen erste Ausarbeitung er nach eigenen Angaben 1931-32 angefertigt hat¹⁶⁶, terminolo-

164 „[...] Heidegger [hat] [...] auf entscheidende Weise den Ereignisbegriff geprägt und in den Mittelpunkt seiner Philosophie gestellt [...]. Alle späteren Versuche, das Ereignis philosophisch auszuzeichnen, stehen gewollt oder ungewollt in der Tradition Heideggers und müssen vor diesem Hintergrund ihr kritisches Potential und ihre weiterführende Kraft unter Beweis stellen“ (Rölli, Marc (2004): Einleitung. Ereignis auf Französisch. In: Rölli, Marc (Hrsg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München, 8).

165 Seit vielen Jahren wird kontrovers über die Verstrickungen Heideggers in den Nationalsozialismus und die Auswirkungen seines Engagements auf seine Philosophie diskutiert (zu seinen Kritikern zählen u.a. Jaspers, Adorno, Schwan, Fariás und Faye, zu seinen Apologeten beispielsweise von Hermann, Trawny und di Cesare). Doch spätestens das Erscheinen seiner sogenannten *Schwarzen Hefte* seit dem Frühjahr 2014 entlarvte Heideggers Distanzierung vom Nationalsozialismus als Mythos und seine gesamte Terminologie als nationalsozialistisch kontaminiert, denn die *Schwarzen Hefte* reflektieren, so Wolin, das „metapolitische“ Unterfangen, die letztendliche ontologische Bedeutung aus der Perspektive der Seinsgeschichte des Nationalsozialismus zu bestimmen (vgl. Wolin, Richard (2015): Heideggers „Schwarze Hefte“. Nationalsozialismus, Weltjudentum und Seinsgeschichte. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 63(3), 386). So wird es denen, die Heideggers denkerische Verstrickungen in den NS verharmlosen und verschleiern wollen, zukünftig enorm schwerfallen, „auch erklärtermaßen politische Texte in eine vergeistigte und politisch keimfreie Aura [zu hüllen]“ (vgl. Noll, Alfred J. (2016): Der Rechte Werkmeister. Martin Heidegger nach den „Schwarzen Heften“. Köln, 192ff. u. Kellerer, Sidonie (2015): Des Meisters neue Kleider. In: Hohe Luft. Philosophie-Zeitschrift. <<http://www.hoheluft-magazin.de/2015/03/des-meisters-neue-kleider/>> (06.10.2015); hier Losurdo, Domenico (1995): Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie. Stuttgart/Weimar, 209).

166 Seinen Vortrag zum *Ursprung des Kunstwerkes* hielt Heidegger insgesamt drei Mal in den Jahren 1935 und 1936, also in der Zeit seines aktiven Engagements für den Nationalsozialismus. Die erste Ausarbeitung hat er eigenen Angaben zufolge jedoch bereits 1931-32 geschrieben (vgl. Faye, Emmanuel (2009): Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie. Im Umkreis der unveröffentlichten Seminare zwischen 1933 und 1935. Berlin, 319, Gethmann-Siebert, Annemarie (1989): Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft. In: Gethmann-Siebert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hrsg.): Heidegger und die praktische Philoso-

gisch und inhaltlich problematisch sind¹⁶⁷. Hier soll eine Lesart der ästhetischen Konzeption Heideggers im *Ursprung des Kunstwerkes* vorschlagen werden, die den ereignishaften Nachvollzug des Streits zwischen „Erde“ und „Welt“ als Modifikation des in seinem Verständnis des Individuums angelegten Streits zwischen „Manselbst“ und „eigentlichem Selbst“ in *Sein und Zeit* begreift, wobei weder *Sein und Zeit* noch der *Ursprung des Kunstwerkes* im „völkischen“ Sinne, sondern im Blick auf die individuellen Auswirkungen des Streites gelesen werden.

Mit diesem Vorgehen möchte ich weder die politischen Schwierigkeiten ausblenden, die bereits in *Sein und Zeit* evident sind, noch soll der Versuch einer erneuten Apologetik unternommen werden. Mir ist es darum zu tun, eine Lesart zu versuchen, die die individuelle Ebene, die die Auswirkungen der Rahmenverschiebung durch das Ereignis des Streits auf das Individuum ins Blickfeld der Betrachtung rückt und die der enormen Wirkung der Heidegger'schen Ästhetik auf die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst Rechnung zollt.

Heidegger bestimmt das Kunstwerk als jenes, in welchem sich die Wahrheit als Urstreit zwischen Lichtung und Verbergung „ereignet“, und geht, wie bereits Hegel und Nietzsche, von einer grundsätzlichen Dichotomie aus, die das Ereignis letztlich erst möglich macht. Dabei fasst er, entgegen Hegel und in Rekurs auf Nietzsche, diesen Streit im Sinne Heraklits¹⁶⁸ auf, den es nicht aufzulösen, sondern zu bestreiten gilt. Auch er wendet sich gegen die »Autonomie der Kunst«¹⁶⁹, da

phie. Frankfurt am Main, 251 u. Kern, Andrea (2013): 16. Der Ursprung des Kunstwerkes. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit. In: Thomä, Dieter (Hrsg.): Heidegger-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung. Stuttgart, 133).

- 167 Viele Heidegger-Kritiker sehen bereits in *Sein und Zeit*, in der Verknüpfung der Geschichtlichkeit mit dem antidemokratischen Paradigma des „Volkes“, proto-faschistische und nationalsozialistische Ideale formuliert. Wolin zufolge bezeichnet „Geschichtlichkeit“ hier die Übernahme der eigenen Vergangenheit durch ein Volk und ist mit dem Paradigma der Homogenität des „Volkes“ verknüpft, denn allein das „Volk“ kann durch seine rassische Gemeinsamkeit geschichtlich sein (vgl. Wolin, 2015: 394f.). Im *Ursprung des Kunstwerkes* ist seine nationalsozialistische Konzeption des „Völkischen“ eng verwoben mit dem Begriff der »aletheia« (vgl. Farías, Victor (1989): Heidegger und der Nationalsozialismus. Frankfurt am Main, 318f., Faye, 2009: 226f. u. Schneider, Norbert (2005): Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine pragmatische Einführung. Stuttgart, 164f.). Heideggers Wahrheitsbegriff impliziert laut Faye eine „völkische Konzeption mit allen Prämissen des Nationalsozialismus“ (Faye, 2009: 226f.).
- 168 Vgl. Heidegger, Martin (2003): Der Ursprung des Kunstwerkes [UdK]. In: Herrmann, Friedrich Wilhelm von (Hrsg.): Martin Heidegger. Holzwege [GA 5]. Frankfurt am Main, 29.
- 169 „Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluss geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt“ (Heidegger, UdK: 66).

für ihn Kunst nur dann bedeutungsvoll ist, wenn sie, wie die „große Kunst“¹⁷⁰ im vorsokratischen Griechenland, mitten im Leben steht. So gilt ihm „[d]ie Kunst [...] weder als Leistungsbezirk der Kultur, noch als Erscheinung des Geistes, sie gehört in das ‚Ereignis‘, aus dem sich erst der ‚Sinn vom Sein‘ [...] bestimmt“¹⁷¹.

In *Sein und Zeit*, so die hier vorgeschlagene Lesart, ist das „Ereignis“ die den Menschen vereinzelnde Angst. Sie eröffnet, laut Heidegger, erst die Wahlmöglichkeiten des Individuums zu einem authentischen Leben und reißt den Menschen aus dem „Wirbel“ der fremdbestimmten „Man-verfallenheit“. Im *Ursprung des Kunstwerkes* „reißt“ die Kunst eine „offene Stelle“, eine „Lichtung“, ein „Ereignis“ auf, nach dem nichts mehr so ist und sein wird, wie es vorher war. Sie „stößt“ den Menschen in die Wahrheit, oder wenn man so will, in die „Eigentlichkeit“, und führt zu einem „Wesenswandel“, der allerdings in einer Philosophie der Performance-Kunst inhaltlich anders gefüllt werden muss, als vom späten Heidegger intendiert¹⁷².

170 Heidegger, Martin (1961): Nietzsche. Band I und II. Pfullingen, 95. Im dezidierten Rekurs auf Hegel und Nietzsche sieht er das vorsokratische Griechenland als das „goldene Zeitalter“ an, in dem Kunst nicht „erlebt“ wurde, sondern sich „ereignet“ hat.

171 Heidegger, UDK: 73.

172 Der „Wesenswandel“ ist dabei das, was das Ereignis des späten Heideggers charakterisiert und was er beispielsweise in den *Beiträgen zur Philosophie* „erwartet“. Es ist „ein Wesenswandel des Menschen aus dem ‚vernünftigen Tier‘ (animal rationale) in das Da-Sein“ mit dem Ziel „[d]er Gründer und Wahrer der Wahrheit des Seyns zu werden“ (Heidegger, Martin (2003): Abt. 3, Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis) [GA 65]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main, 3 u. 16). Das »Ereignis« des späten Heidegger wird das Moment, das getrieben vom „Erschrecken“ vor der Seinsverlassenheit, vom „Zwischenfall“ der Metaphysik den „anderen Anfang“ einleitet, der die Seinsvergessenheit des metaphysischen Zeitalters überwindet, indem er im Rekurs auf den „ersten Anfang“ das Wesen der Wahrheit als Unverborgenheit begreift (vgl. Heidegger, Martin (2009): Abt. 3, Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Das Ereignis [GA 71]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main, 174 u. Heidegger, GA 65: 15). Da neben den Griechen die Deutschen das einzige „historische Volk sind“, kann „[d]er Deutsche allein [...] das Sein ursprünglich neu dichten und sagen“ (Heidegger, Martin (2014): Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938) [GA 94]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main, 27) und der „andere Anfang“ kann nur vom „deutschen Volk“ erfahren werden, das allein „die Wahrheit gründen“ darf (vgl. Faye, 2009: 367ff.). Sein spätes Ereignisdenken erweist sich letztlich also als ein Konzept, das auf Ausschluss gegründet ist und mit nationalsozialistischen Überzeugungen kompatibel ist. Es ist ein hermetisch abgeschlossenes, exklusives und elitäres System, denn nur einigen „Wenigen“ und „Seltenen“ ist das Erkennen der Notwendigkeit des Wesenswandels des Menschen zum „geschichtliche[n] Da-sein“ vorbehalten (vgl. Wansing, Rudolf (2004): Im Denken erfahren. Ereignis und Geschichte bei Heidegger. In: Rölli, Marc (Hrsg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München, 87). Zu dieser Elite zählt natürlich auch Heidegger selbst, der sich „für den ‚Meister‘ [hielt], der allein ‚für die Wenigen‘ zu bestimmen vermochte, wie die ‚ekstatische Zeitlichkeit das Da ursprünglich (lichtet)‘“ (Noll, 2016: 7). An diesem System können bestimmte Menschen aufgrund ihrer von Heidegger behaupteten biologisch definierten Rassenzugehör-

Gerade dieser Weg vom Eröffnen einer Möglichkeit über den Stoß in ein Unbekanntes hin zur individuellen Transformation bzw. Metamorphose macht Heideggers Philosophie des „Ereignisses“ für das philosophische Verstehen der Performance-Kunst vielversprechend. Denn Performances können als „Ereignisse“ verstanden werden, deren „Eigentlichkeit“ sie vielleicht in ihrer künstlerischen Geltung unvergleichbar machen.

Die politischen Implikationen der Heidegger'schen Begrifflichkeiten und Konstrukte, die selbstverständlich nicht für den weiteren Verlauf dieser Arbeit affirmativ übernommen werden, sollen durch die Badiou'sche Konzeption des Ereignisses, das er als universelle Möglichkeit für alle gleichermaßen¹⁷³ und somit jenseits jedweder biologistischer und religiöser Bedingungen entwirft, eine andere politische Stoßrichtung erfahren. Badiou's Ereignisbegriff lässt, indem er eine materialistische Theorie jenseits von Transzendenzen konzipiert, die Raum für Vielheiten lässt, alle Füllungen der Leere¹⁷⁴ zu, die frei von oben genannten Ausschlusskriterien sind, und muss daher als pluralistisches Prinzip zugunsten eines ergebnisoffenen Diskurses und Denkens begriffen werden. *Jeder* hat die Möglichkeit, am Ereignis eines Wahrheitsprozesses teilzuhaben¹⁷⁵.

Darüber hinaus öffnet die Badiou'sche Konzeption des »Ereignisses« den Blick für die soziopolitischen Implikationen einer ereignishaften Rahmenverschiebung und bietet somit eine Basis, um auch die politischen und ethischen Forderungen der Performance-Kunst zu betrachten. Er entwirft das Ereignis – es markiert die Leere, die niemals ganz gefüllt werden kann¹⁷⁶ – unter Ausschluss der Vorwegnahme dessen, was werden soll, sodass seine Ereignisontologie als egalitäre, radikale

rigkeit niemals partizipieren. So ist es gerade die jüdische „Rasse“ (Heidegger, Martin (2014): Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941) [GA 96]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main, 46), die aufgrund ihrer „Weltlosigkeit“ (Heidegger, Martin (2014): Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39) [GA 95]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main, 97) zur Ereignis-Erfahrung mit all ihren Implikationen nicht imstande ist. Heidegger überlässt sich, so Noll, in seinem Denken und Tun einem Antisemitismus, der allen von Max Horkheimer aufgeführten Typen desselben entspricht, der dem „Walten des Seyns“ überlassen, an den Staat und die Gemeinschaft delegiert ist und in dem das „Sein“ für „den Juden“ nicht selbstverständlich ist, unabhängig davon, wer er ist, was er vertritt, in welcher Situation er sich befindet oder wo er herkommt oder hin will (vgl. Noll, 2016: 192ff. u 197). Faye zufolge ist der angestrebte Wesenswandel ein explizit „hitlersches Thema“ und hat das „völkische“ Prinzip und die rassische Diskriminierung und Züchtung zur Grundlage, sodass sich das „Ereignis“ des späten Heidegger als nationalsozialistisch aufgeladener Terminus erweist, denn das völkische Prinzip ist das „Gesetz“, das sich das Volk im „Kampf“ selbst gibt, „sofern es schon zu sich selbst, zum Dasein sich entscheidet“ (vgl. Faye, 2009: 367ff. u. Heidegger, GA 65: 43).

173 Vgl. Badiou, Alain (2003): Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen. Wien/Berlin, 43.

174 „Die Leere [ist] in einer Situation das Nichtrepräsentierbare der Präsentation“ (Badiou, Alain (2005): Das Sein und das Ereignis. Berlin, 74).

175 Vgl. Badiou, 2003: 96ff.

176 Siehe hierzu beispielsweise Badiou, 2005: 200ff.

Emanzipationsphilosophie gelesen werden kann. Badiou's »Ereignis« impliziert also eine emanzipatorische beziehungsweise revolutionäre Dimension, die an egalitäre Prinzipien gebunden ist¹⁷⁷.

Mit der Betrachtung der ethischen und politischen Ausgestaltung des »Ereignisses« bei Badiou, soll also ein Ereignisbegriff vorgeschlagen werden, der deziert den gesellschaftspolitischen Dimensionen der emanzipatorischen Forderungen der Performance-Kunst ein philosophisches Fundament zu geben vermag. So soll über die mit Heidegger zu denkenden Auswirkungen auf das sich im Ereignis konstituierende Subjekt hinaus der Blick für die daraus resultierenden gesellschaftlichen und mithin ethischen Entwicklungs- und Veränderungschancen und folglich für die Auswirkungen einer individuell erfahrbaren ereignishaften Rahmenverschiebung auf die Gesellschaft geöffnet werden.

Im Folgenden sollen die von Heidegger und Badiou gedachten Voraussetzungen eines nachhaltig wirksamen, ereignishaften Bruchs betrachtet werden. Dem Subjekt werden dabei bestimmte Verhaltensweisen und Einstellungen abverlangt, denn es muss nicht nur eine Wahl treffen und sich dazu entschließen, sich auf dieses Neue, also auf die Eigentlichkeit oder auf den Eintritt in ein Ereignis einzulassen. Es muss auch den Mut aufbringen, sich über das eigene Selbst hin zu überschreiten und sein „Sich-vorweg-sein“ anzuerkennen, und schließlich die Kraft und Courage aufbringen, zu seiner Wahl zu stehen und dem Ereignis die Treue zu halten. Das Ereignis stellt eine Herausforderung für ein Individuum dar, die Mut und Entschlossenheit verlangt. Sowohl das Heidegger'sche als auch das Badiou'sche »Ereignis« sollen auf ihre gemeinsamen und unterschiedlichen Strukturmomente hin untersucht werden. Ausgehend von den jeweiligen Gesellschaftskritiken werden die Auslöser des Ereignisses und schließlich die Folgen für das Individuum betrachtet.

2.3.1 Der zu überwindende Status quo

Heidegger entwickelt seinen Ereignis-Begriff auf der Grundlage zweier seiner gesamten Philosophie bestimmenden Aspekte, die beide elementar mit seiner Definition von »Wahrheit« verbunden sind: seiner Frage nach dem „Wesen des Seins“ und

177 „Andererseits richtet sich der ergreifende Bruch, der durch die Machtübernahme der Nazis im Jahre 1933 suggeriert wird und der sich formal nicht von einem Ereignis unterscheidet – genau dies hatte Heidegger irren lassen –, weil er sich wie eine ‚deutsche‘ Revolution denken lässt und nur der hypostatisierten nationalen Substanz eines Volkes treu ist, in Wirklichkeit nur an die, die er selbst als ‚Deutsche‘ definiert. Der Bruch ist also radikal ungeeignet für jede beliebige Wahrheit, und das, sowie das Ereignis als solches benannt wird und obgleich diese Benennung als ‚Revolution‘ nur unter der Bedingung von wahren universellen Ereignissen (z.B. der Revolutionen von 1792 und 1917) Sinn macht“ (Badiou, 2003: 97).

seiner Gesellschaftskritik. Seinen Wahrheitsbegriff entlehnt er dabei dem griechischen Begriff der »aletheia« und definiert ihn im Rekurs auf Heraklit als Unverborgenheit, als Lichtung und Verbergung zugleich¹⁷⁸.

Seiner Frage nach dem „Wesen des Seins“ spürt er in *Sein und Zeit* nach, indem er den Menschen „neu“ zu denken versucht. Als „Dasein“ unterscheidet sich der Mensch von anderen Formen des Seins, sobald er sich mit der Frage seines eigenen Seins beschäftigt. Der Verständnishorizont des Menschen ist gerade die „Existenz“, also ein jeweiliges Sein, zu dem er sich in irgendeiner Form verhält. Der Mensch, der immer schon ein „Sein in der Welt“ ist, muss sich seine Existenz selbst wählen¹⁷⁹. Er ist sowohl „Mitseiender“ als auch „Selbstseiender“, der apriorisch als „In-der-Welt-seiend“ begriffen wird. Dieses „In-der-Welt-sein“ des Daseins ist der Grund der Seinsverfassung und Modus des „Welterkennens“¹⁸⁰. Da der Mensch immer schon in eine bestimmte „Welt“ und einen bestimmten Umkreis von innerweltlich begegnendem Seienden „geworfen“ ist, jedoch im „Entwurf“ die Möglichkeit hat, sich zum eigenen Seinkönnen zu entscheiden, fasst Heidegger ihn in der Formel: „Sich-vorweg-schon-sein-in-als-Sein-bei“. Der Mensch kann sich aus der Welt und von anderen Menschen her verstehen, oder aus seinem eigenen Seinkönnen. Er ist „geworfener Entwurf“, der im Modus der „Verfallenheit“, in dem er sich an seine Welt verliert, unwahr ist und erst im Modus der „Eigentlichkeit“, in dem er sein eigenstes Seinkönnen wählt, zur „Wahrheit der Existenz“, zu einem authentischen Leben vordringt. Insofern ist das Dasein als „In-der-Welt-sein“ immer schon durch Wahrheit und Unwahrheit bestimmt¹⁸¹.

„Zunächst und zumeist“ lebt der Mensch, so Heidegger, grundsätzlich im „Man“. Sein alltägliches „In-der-Welt-sein“ hat den existenzialen Charakter der „Durchschnittlichkeit“. Dieses „Man“ ist die „Öffentlichkeit“, die alles verdunkelt und eben dies als das Bekannte ausgibt. Sie gibt alle Urteile und Entscheidungen vor und nimmt dem Dasein so die Verantwortlichkeit¹⁸². Das Dasein im „Man“, das „Man-selbst“, genießt und vergnügt sich, es urteilt und verhält sich, wie „man“ es tut. Es verhält sich unreflektiert konform zu den Aufgaben, Regeln, Sitten und Gebräuchen seiner Kultur¹⁸³. Im „Man“ ist das Dasein „verfallen“, es ist von „seinem eigentlichen Selbstseinkönnen“ „abgefallen“. Es ist „uneigentlich“, „unselbstständig“ und von der „Man-Welt“ „völlig benommen“¹⁸⁴. Hier ist „[J]eder [...] der Andere und Keiner er selbst“¹⁸⁵. Das Dasein ist hier wesentlich und immer

178 Vgl. Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit* [SuZ]. Tübingen, 20ff., 32ff., 48 u. 219ff.

179 Vgl. Heidegger, SuZ: 11ff.

180 Vgl. Heidegger, SuZ: 41, 53 u. 59ff.

181 Vgl. Heidegger, SuZ: 221ff. u. 249.

182 Vgl. Heidegger, SuZ: 113 u. 127.

183 Vgl. Heidegger, SuZ: 126f u. 268.

184 Vgl. Heidegger, SuZ: 113, 128 u. 175ff.

185 Heidegger, SuZ: 128.

schon ein „Mitsein“, das sich in die konkurrenzhaft Verbindung mit anderen setzt, denen es gleicht, mit denen es sich eine Mitwelt, eine „Weltlichkeit“, also ein Verweisungs Ganzes der Bedeutsamkeit, gemeinsame Ziele und Tätigkeiten teilt¹⁸⁶. Dieses Mitsein wird laut Heidegger bestimmt von „Neugierde“, „Zweideutigkeit“ und „Gerede“, das zu Zerstreuung im vermeintlich „echten Leben“ und zur Verschleierung des entwurzelten Daseinsverständnisses führt. Der wesentliche Charakter des Mitseins besteht für Heidegger in der Konkurrenz und dem permanenten „Gegeneinander“¹⁸⁷. Das „Man“ entfaltet seine Diktatur, indem es die Unterschiedlichkeit und Ausdrücklichkeit der Einzelnen im Miteinandersein unterdrückt. Hier geht es um Abhängigkeit und Beherrschung des Anderen, ohne dass dies erkannt wird¹⁸⁸.

Im „Man“ wird laut Heidegger die Seinsart durch Versuchung, Beruhigung und Entfremdung bestimmt¹⁸⁹. Indem ein beruhigendes „universelles Daseinsverständnis“ vorgetäuscht und ein „alles verstehendes Sichvergleichen mit allem“ suggeriert wird, werden Verfallenheit und Entfremdung gesteigert, und es wird verborgen, dass „das Verstehen selbst ein Seinskönnen ist, das einzig im ‚eigensten‘ Dasein frei werden muss“¹⁹⁰. Das „selbstverlorene“ „Man-selbst“ flieht im Aufgehen in die „Man-verfallenheit“ vor sich selbst, vor seinem eigentlichen „Selbst-sein-können“ in die „besorgte Welt“. Diese Abkehr von sich selbst bleibt ihm jedoch verborgen, denn durch die öffentliche Ausgelegtheit empfindet es sie als „Aufstieg“ und „konkretes Leben“. Es ist in das „Man ‚zerstreut‘ und muss sich erst finden“¹⁹¹.

Die Bewegung dieser „Verfallenheit“ an das „Man“, dieses „Absturzes“, ist ein „Wirbel“, der ständig das Verstehen verhindert und es zugleich in die beruhigende Vermeintlichkeit des Man reißt und so das „Entwerfen eigentlicher Möglichkeiten“ vereitelt. Das Dasein bleibt, solange es ist, im Wurf und wird in die Uneigentlichkeit des Man hineingewirbelt. Der Mensch verliert sich also in seiner Alltäglichkeit und lebt in der Verfallenheit „von sich weg“. Das „Verfallen“ ist der Modus des uneigentlichen und somit unwahren „In-der-Welt-sein-könnens“¹⁹².

Diese von Heidegger in *Sein und Zeit* artikulierte Gesellschaftskritik hängt dabei unmittelbar mit der Frage nach dem Wesen des Seins zusammen und resultiert aus einer historischen Entwicklung, die sich ausgehend von Platon bis in die heutige Zeit weiter fortgeführt hat. Seines Erachtens kam es im Verlauf der „Geschichte der Metaphysik“ infolge eines unzureichenden Fragens nach dem Sein und der Auffassung des Menschen als „animal rationale“ zu einer „Seinsvergessenheit“. Die

186 Vgl. Heidegger, SuZ: 118, 122f. u. 125.

187 Vgl. Heidegger, SuZ: 168ff.

188 Vgl. Heidegger, SuZ: 121f. u. 126.

189 Vgl. Heidegger, SuZ: 254.

190 Vgl. Heidegger, SuZ: 175 u. 178.; hier 178.

191 Vgl. Heidegger, SuZ: 125f., 129, 178 u. 184f.; hier 129.

192 Vgl. Heidegger, SuZ: 178ff. u. 221f.

grundlegende Frage nach dem „Sinn vom Sein“ wurde, so Heidegger, von Platon über Descartes bis in die heutige Zeit „verschüttet“. Diese „Verschüttung“ hat vor allem Konsequenzen für das Verständnis von »Wahrheit«, denn die »aletheia«, die Unverborgenheit, wurde – beginnend mit Platon – zugunsten der Reduktion auf erkenntnisorientierte rationale und logische Richtigkeit oder Falschheit umgedeutet. Wahrheit wird so zum Wesen der platonischen Idee. Die damit einhergehenden Konsequenzen für den Menschen bestehen darin, dass ihm die Geschichtlichkeit des Daseins, seine eigene Seinsverfassung, verborgen bleibt, er seiner Welt verfällt und sich nicht mehr fragen, wählen und selbst führen kann¹⁹³.

Die Geschichte der Metaphysik, die letztlich als Geschichte des Verfalls bezeichnet wird, erreicht ihren Höhepunkt im technischen Zeitalter, im „Machenschaftlichen“, im „Ge-Stell“. Es ist die höchste Steigerung der Seinsvergessenheit, in der alles als be- und verrechenbarer Bestand begriffen wird¹⁹⁴. Im „Ge-Stell“ baut der Mensch als „Funktionär der Technik“ die „Welt technisch als Gegenstand auf“ und verbaut sich so „willentlich und vollständig den ohnehin schon gesperrten Weg ins Offene“. Hier steht er nicht außerhalb des Offenen, sondern er kehrt sich durch die „Vergegenständlichung der Welt“ vom „reinen Bezug“ weg¹⁹⁵.

Auch für die Kunst, deren Bestimmung unmittelbar mit der Frage nach dem „Wesen des Seins“ zusammenhängt, da auch zu ihr die Wahrheit gehört, verstanden als Unverborgenheit des Seienden und als Spielraum der Offenheit, der Lichtung¹⁹⁶, hatte der Beginn der Geschichte der Metaphysik durch Platon weitreichende Konsequenzen. Im Kunstwerk tritt laut Heidegger das Seiende in die Unverborgenheit seines Seins hinein und damit in die Wahrheit im Sinne der »aletheia«. Das „Wesen der Kunst“ liegt gerade in ihrer Ereignishaftigkeit, im „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“¹⁹⁷. Da aber im metaphysischen Zeitalter das Kunstwerk als bloßer „Erlebniserreger“ fungiert, kann es seine Funktion, kann es seine Ereignishaftigkeit nicht bewahren und die Menschen nicht in die „Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenen Wahrheit“ rücken¹⁹⁸.

Heidegger wendet sich so gegen das gesamte Betriebssystem Kunst, das die Kunst museal zu bewahren, rational zu deuten oder kapitalistisch zu nutzen sucht, da es seines Erachtens dem Wesen der Kunst nicht gerecht wird¹⁹⁹. Denn nur in

193 Vgl. Heidegger, SuZ: 20ff., 32ff., 48 u. 219ff.

194 Vgl. Heidegger, GA 65: 57.

195 Vgl. Heidegger, Martin (2003): Wozu Dichter? In: Herrmann, Friedrich Wilhelm von (Hrsg.): Martin Heidegger. Holzwege [GA 5]. Frankfurt am Main, 293f.

196 Vgl. Heidegger, UdK: 49 u. 73.

197 Vgl. Heidegger, UdK: 2, 21f., 37ff. u. 41.

198 Vgl. Heidegger, UdK: 55.

199 Vgl. Heidegger, UdK: 26ff., 41f. u. 56. Der Kunstbetrieb reicht immer nur bis an das Gegenstandsein, das Werksein erreicht er nie, sodass er der Kunst ihre Welt entzieht. In dem Moment, in dem das Werk als Gegenstand betrachtet wird, der in uns „irgendwelche Zustände“ bewirken soll, lassen wir das Werk nicht Werk sein und berauben es seiner Werkhaftigkeit.

seiner zeit- und kulturimmanenten²⁰⁰ Ereignishaftigkeit vermag das Werk „in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst“²⁰¹ zu geben. Das Erlebnis als „Element, in dem die Kunst stirbt“²⁰², wird in der metaphysischen Weltauffassung die maßgebende Quelle sowohl für den Kunstgenuss als auch für das Kunstschaffen, sodass der Beginn der Geschichte der Metaphysik gleichzeitig der Eintritt in das Zeitalter der „Kunst-losigkeit“²⁰³ ist, in dem die Kunst als „Erlebnis“ nur noch zur Entspannung und Unterhaltung dient und deshalb ihren Namen nicht verdient. Heidegger zollt damit der Hegel'schen These vom „Ende der Kunst“ Tribut, die seines Erachtens so lange gültig bleibt, solange Kunst „Erlebnis“ ist und das abendländische Denken seit Platon die Wahrheit nicht als Unverborgenheit, sondern als Richtigkeit begreift²⁰⁴. Was Heidegger also in *Sein und Zeit* als „Man“ und als „Uneigentlichkeit“ bestimmt, erhält sich strukturell in seiner Analyse der Seinsvergessenheit und erzeugt schließlich im *Ursprung des Kunstwerkes* „tote Kunst“.

Auch Badiou kennt einen Status quo, der überwunden werden muss. Im Gegensatz zu Heidegger begründet er diesen jedoch weniger daseins-ontologisch als vielmehr konkret politisch-gesellschaftskritisch. Seine Gesellschaftskritik, wie er sie in seiner *Ethik* äußert, geht Hand in Hand mit seiner Analyse der gegenwärtigen hegemonialen westlichen, „ethischen“ Ideologie, die er als Machtinstrument zur Unterjochung des Subjekts und des „Anderen“²⁰⁵ und als „Magd“ der kapitalistischen Ökonomie sieht, die einen gesellschaftlichen Konsens herstellt, der unbeugsamen äußeren Zwängen gehorcht.

„Im Ausgang von der ökonomischen Objektivität [...] organisieren unsere parlamentarischen Regierungen die öffentliche Meinung und eine Subjektivität, die von vornherein gezwungen sind, das Notwendige [also die Ökonomie] zu bestätigen.“²⁰⁶

200 Nur solange zum Beispiel der Gott im Tempel des antiken Griechenland „weste“, fügte er die Einheit der Bahnen und Bezüge zusammen, sodass die Kunst die Aussicht auf sich selbst und ein Verständnis, ein Bewusstmachen als solches, von bedeutungshaftem Seienden bringen konnte. Die Welt der alten Griechen ist jedoch vergangen und weder „Weltenzug“ noch „Weltzerfall“ können rückgängig gemacht werden, sodass der Tempel ebenso wie die Kunst im Museum nicht mehr das sind, was sie einst waren (vgl. Heidegger, UdK: 26ff.).

201 Heidegger, UdK: 29.

202 Heidegger, UdK: 66.

203 Vgl. Heidegger, GA 65: 505f.

204 Vgl. Heidegger, UdK: 68ff.

205 „Und daher ist die ‚Ethik‘ zeitgenössisch, nach Jahrzehnten mutiger Kritik am Kolonialismus und Imperialismus, der schmutzigen Selbstbefriedigung der ‚Bewohner des Westens‘, der eingehämmerten These, wonach das Elend der Dritten Welt das Ergebnis ihrer Unerfahrenheit, ihrer eigenen Eitelkeit, kurz ihres ‚Untermenschentums‘ sei“ (Badiou, 2003: 25).

206 Badiou, 2003: 47.

Seines Erachtens geht es gerade darum, durch die negative und opferbezogene Definition des Menschen und durch „abstrakte und statistische Allgemeinheit“ das Nachdenken über die besondere Situation zu verhindern und einen „beunruhigenden Konservatismus“ zu stützen²⁰⁷.

Badiou geht es um Verschleierungspraktiken unter dem Deckmantel der Ethik, die die „ganz offen sich zeigende Wirklichkeit die Entfesselung der Egoismen, das Verschwinden oder die äußerste Unsicherheit der emanzipatorischen Politik, die Vervielfältigung der ‚ethischen‘ Gewaltsamkeiten und die Universalität der wildwüchsigen Konkurrenz ist“²⁰⁸. Laut Badiou ist „[d]ie Herrschaft der Ethik [...] ein Symptom für eine Welt, die eine merkwürdige Kombination aus Resignation vor dem Notwendigen und aus einem rein negativen, ja destruktiven Willen beherrscht“²⁰⁹. Seine Kritik richtet sich folglich gegen das, was er Nihilismus, Selbstbetrug und die Zufriedenheit mit den gegenwärtigen Verhältnissen nennt – dies sind die Erscheinungsformen des Bösen²¹⁰ –, die vom politischen und sozialen Establishment und dem westlichen Kapitalismus lanciert werden²¹¹.

2.3.2 Der „Stoß“ in die „Wahrheit“

Sowohl die Seinskritik Heideggers als auch die Gesellschaftskritik Badiou fordern nun einen Ausweg für das Subjekt aus jenen Zwangszusammenhängen, und genau an dieser Stelle wird das »Ereignis« zum zentralen und rettenden Konzept in beiden Philosophien. Es ist, wenn man so will, eine Art „Black Box“, in der das gesellschaftlich normierte Individuum eine Transformation durchläuft und als ein verändertes heraustritt. Heidegger denkt diese Metamorphose hauptsächlich in Bezug auf das Selbstverständnis des jeweiligen Subjekts, während Badiou ihr eine gesellschaftsverändernde Dimension zuspricht.

Heidegger zufolge gibt es zwei Möglichkeiten der „Man-verfallenheit“ zu entkommen, denn sowohl das Gefühl der „Sorge“ in ihrer Modifikation der „Angst“ als auch die Kunst vermögen den Menschen aus der bestehenden Seinsvergessenheit zu stoßen. Da der Mensch immer schon „über sich hinaus“ existiert, da er ein Sein zum Seinkönnen, da er Entwurf ist, eröffnet ihm die „Sorge“, da sie das „Sich-vorweg-sein“, die Bedingung des „Freiseins für“ eigentliche existenzielle Möglichkeiten ist, die Wahl, sich über den eigenen gegenwärtigen Status hinaus zu entscheiden: entweder für ein Verharren in seinem alltäglichen und durchschnittli-

207 Vgl. Badiou, 2003: 28.

208 Badiou, 2003: 21.

209 Badiou, 2003: 47.

210 Siehe hierzu Badiou, 2003: 95ff.

211 Siehe Badiou, 2003: 95ff.

chen „In-der-Welt-sein“, in das hinein er zunächst geworfen ist und in dem er auch zumeist konstant verhaftet bleibt, oder für die Freiheit und die „Eigentlichkeit“²¹².

Die Sorge, das „Sich-vorweg-sein“ als existenzieller Sinn des Daseins und mit- hin die Wahlmöglichkeit, offenbart sich dem Menschen am eindringlichsten im Moment der Vereinzelung, da er ihn aus seinem gewohnten Verständnishorizont und seiner Lebensrealität herausreißt. Die Vereinzelung tritt in der Angst und am radikalsten in der Todesangst – beides Modifikationen der Sorge – zutage und ist die wesentliche Voraussetzung für das Freisein für die Eigentlichkeit²¹³. „Diese Vereinzelung ist eine Weise des Erschließens des ‚Da‘ für die Existenz. Sie macht offenbar, daß alles Sein bei dem Besorgten und jedes Mitsein mit Anderen versagt, wenn es um das eigenste Seinkönnen geht“²¹⁴.

Die »Angst« ist laut Heidegger sowohl die Angst vor der Welt als solcher als auch um das „In-der-Welt-sein-können“. Sie löst das Gefühl der „Unheimlichkeit“, des „Nicht-zuhause-seins“ aus, holt den Menschen aus seinem „In-Sein“ heraus und wirft ihn auf sich selbst, auf sein eigenes „In-der-Welt-sein-können“ zurück. Sie lässt die „alltägliche Vertrautheit“ in sich zusammenbrechen²¹⁵ und „offenbart im Dasein das ‚Sein zum‘ eigensten Seinkönnen, das heißt, das ‚Freisein für‘ die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens“²¹⁶. Den Tod als die Unmöglichkeit weiterer Möglichkeiten, in dem der Mensch seine „Ganzheit“ erreicht, bestimmt Heidegger als ausgezeichnetes Existenzial der Angst. Im Tod kommt es zur radikalsten Vereinzelung – denn das Sterben und den Tod kann einem niemand abnehmen²¹⁷. „Die Angst vor dem Tod ist Angst ‚vor‘ dem eigensten, unbezüglichen und unüberholbaren Seinkönnen“²¹⁸. Da der Mensch als „Sich-vorweg-sein“ immer etwas „Ausstehendes“ impliziert und als geschichtliches Dasein immer schon in den Tod geworfen ist und ihm nicht entgehen kann, ist sein Sein das „Sein zum Tode“ und „wesenhaft Angst“. Sein eigenes „Ganzseinkönnen“ im Tod bleibt ihm zwar verschlossen, aber über den Tod eines anderen kann er als Mitseiender eine Erfahrung vom Tod gewinnen. Die eindringliche Erfahrung des Todes eines anderen, die existenzielle Erfahrung des Sterbensehens, kann ihm die Augen öffnen für seine eigenen Wahlmöglichkeiten im Leben²¹⁹. In der Geworfenheit in den Tod wurzelt

212 Vgl. Heidegger, SuZ: 129f. u. 192ff.

213 Vgl. Heidegger, SuZ: 180ff., 259ff. u. 236.

214 Heidegger, SuZ: 263.

215 Vgl. Heidegger, SuZ: 181f. u. 187ff.

216 Heidegger, SuZ: 188.

217 Vgl. Heidegger, SuZ: 239f.

218 Heidegger, SuZ: 251.

219 Vgl. Heidegger, SuZ: 234ff., 251, 259 u. 266. „Das vorlaufende Freiwerden für den eigenen Tod befreit von der Verlorenheit in die zufällig sich andrängenden Möglichkeiten, so zwar, daß es die faktischen Möglichkeiten, die der unüberholbaren vorgelagert sind, allererst eigentlich verstehen und wählen lässt. Das Vorlaufen erschließt der Existenz als äußerste Möglichkeit die Selbstaufgabe und zerbricht so jede Versteifung auf die je erreichte Existenz. Das Dasein

einerseits also die Angst vor dem eigensten Seinkönnen, vor dem eigenen Tod, und andererseits alle Pläne, alles Vorweg-sein.

Sowie die Angst als spezifische Emotion also den Menschen dazu veranlassen kann, sich aus der Man-verfallenheit zu lösen, vermag dies auch die Kunst zu tun, verstanden als Streit. Denn während die Angst den Menschen aus seinem gewohnten In-Sein in die Unheimlichkeit herauszieht und ihm so die Vereinzelung als Möglichkeit der Erschließung seiner Existenz aufzeigt, stößt ihn der Streit, der in der Kunst zur Anschauung gebracht wird, ins Ungeheure und Neue, ins Offene des Werkes, in die Offenbarung der Wahrheit im Werk²²⁰ und somit in die Möglichkeit seiner eigentlichen Existenz.

Dies tut die Kunst, indem sie eine „Welt“ eröffnet und diese in die „Erde“ zurückstellt. „Erde“ ist für Heidegger das Materielle, das Stoffliche, das Seiende selbst. Sie ist das „wesenhaft sich-verschließende“, das alles „Aufgehende“ birgt. Erde ist der „heimatliche Grund“, „worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet“²²¹. Die „Welt“ – die Heidegger schon in *Sein und Zeit* als Bedeutungsganzheit begreift, deren sinnhafte „Bahnen und Bezüge“ sich dem Betrachter im Werk erschließen – lichtet die Erde im Sinne der »aletheia«²²². Welt und Erde sind wesenhaft dichotom, bedürfen einander jedoch gegenseitig, denn die Welt

behütet sich, vorlaufend, davor, hinter sich selbst und das verstandene Seinkönnen zurückzufallen und „für seine Siege zu alt zu werden“ (Heidegger, SuZ: 264).

220 Das Kunstwerk stellt neben „Ding“ und „Zeug“ eine dritte ontologische Kategorie dar. Es ist in seiner Materialität zwar „dinghaft“ und als Hergestelltes und Diendendes „zeughaft“, in seiner Werkhaftigkeit jedoch ist es eine ausgezeichnete Weise des „ins-Werk-setzens der Wahrheit“, in der das Zeugsein des Zeugs erst zum Vorschein kommt (vgl. Heidegger, UdK: 11ff., 18ff. u. 24f.).

221 Vgl. Heidegger, UdK: 28ff. Die „Erde“ ist das „Massige und Schwere“ des Steins, das „Leuchten und Dunkeln“ der Farbe, der „Klang“ des Tons, die im Werk, anders als im Zeug, nicht verschwindet, sondern im Offenen der im Kunstwerk aufgestellten Welt, die sich in jenes Massige und Schwere zurückstellt, erst hervorkommt. Die „Erde“ zeigt sich nur, solange sie „unentborgen und ungeklärt“ bleibt; sie entzieht sich dem Verstehen, denn sobald beispielsweise die Leuchtkraft der Farbe oder die Masse des Steines rational fassbar gemacht werden sollen, verschwinden sie. Die Erde als „wesenhaft Unerschließbare“ lässt jedes verstehenwollende Eindringen an sich selbst zerschellen (vgl. Heidegger, UdK: 28ff.).

222 Vgl. Heidegger, UdK: 28. Sie ist, Heidegger zufolge, die Gesamtheit der „Bahnen und Bezüge“ zwischen Geburt und Tod eines „geschichtlichen Volkes“. Sie „weltet“ dort, „wo die wesenhaften Entscheidungen unserer Geschichte fallen, von uns übernommen und verlassen, erkannt und wieder erfragt werden“. Im Werk offenbart sich die Welt der Griechen oder die der Bäuerin, weil sie sich im Offenen des Seienden aufhält, während Steine, Tiere und Pflanzen hingegen „weltlos“ sind (vgl. Heidegger, UdK: 28ff.). „Welt weltet und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt haben“ (Heidegger, UdK: 30f.).

gründet sich auf die Erde und die Erde durchragt die Welt. Die Welt duldet als das Sichöffnende nicht das Verschließen der Erde; und die Erde neigt dazu, die Welt in sich zu verbergen. Dieses „Gegeneinander“ von Welt und Erde ist ein Streit, in dem das eine das andere zu seiner „Selbstbehauptung“ bringt, es gleichsam über sich hinausträgt und so der Streit immer strittiger wird²²³. Indem das Werk eine Welt aufstellt, da es das Offene der Welt offen hält, stellt es die Erde her, da es die Erde als Sichverschließende ins Offene bringt²²⁴ und sie einfach Erde sein lässt, und stiftet so den Streit zwischen Erde und Welt. Dieses „Anstiften“ geschieht nicht, um eine Schlichtung durch einen Kompromiss herbeizuführen, sondern um den Streit zu vollziehen²²⁵. Das „Werksein des Werkes besteht [also] in der Bestreitung des Streits zwischen Erde und Welt“²²⁶, indem das Seiende im Ganzen in die Unverborgenheit gebracht und in ihr gehalten wird.

Das Werk erstreitet und hütet die Wahrheit, die gerade in diesem Streit „west“. Denn der Streit, der sich im Kunstwerk vollzieht, ist der „Urstreit“ als „Gegenwendigkeit“ zwischen Lichtung und Verbergung und somit das „Wesen der Wahrheit“ selbst. Hier wird eine „offene Mitte“ erstritten, in die das Seiende „hereinsteht und aus der es sich in sich selbst zurückstellt“. In diesem Streit treten Lichtung und Verbergung auseinander und das Offene, d.h. die Wahrheit des Streitraums, wird erstritten²²⁷. Dabei ist Wahrheit kein Zustand, sondern ein Geschehen, denn „die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezo-genem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt“²²⁸. Das Wahrheitsgeschehen ist ein „Ereignis“, das nur geschieht, wenn sich die Wahrheit in dem durch sie selbst eröffneten Streit und Spielraum einrichtet.

Insofern ist der Streit ein „Riß“, ein „Auf-riß“, der es dem Seienden ermöglicht, die Wahrheit zu erkennen. Dieser Riß reißt Erde und Welt in die Herkunft ihrer Einheit und zeigt die Erde als Sichverschließendes. Das Seiende, das von der Wahrheit hervorgebracht wird, wird dabei selbst in den Riß von Lichtung und Verbergung, also in die Offenheit gebracht und erlangt seine „Gestalt“. Im Werk wird das „es ist“ ins Offene gehalten. Es ist ein „Stoß“, ein „Daß“, das im Werk hervortritt. Dieser „Stoß ins Offene“, die Ereignishaftigkeit, „zittert“ im Werk nicht einfach nach, sondern bestimmt es wesensmäßig, denn „das Geschaffensein enthüllt sich als das Festgestellt-sein des Streits durch den Riß in die Gestalt“ und steht als „der stille Stoß jenes ‚Daß‘ ins Offene“. Es ist ein Stoß ins „Ungeheure“,

223 Vgl. Heidegger, UdK: 35.

224 „Offen gelichtet als sie selbst erscheint die Erde nur, wo sie als die wesenhaft Unerschließbare gewahrt und bewahrt wird, die vor jeder Erschließung zurückweicht und d.h. ständig sich verschlossen hält“ (Heidegger, UdK: 33).

225 Vgl. Heidegger, UdK: 30ff.

226 Heidegger, UdK: 36.

227 Vgl. Heidegger, UdK: 42f., 48 u. 50.

228 Heidegger, UdK: 41.

der alles bislang geheuer Scheinende umstößt. Das Werk rückt den Menschen aus dem Gewöhnlichen hinaus in die Offenheit. Es stößt den Menschen in eine offene Stelle, in eine Lichtung, die „Inmitten des Seienden im Ganzen west“ und diese Lichtung, die zugleich Verbergung ist, schenkt dem Menschen einen „Durchgang“ zum hier unmittelbarer erscheinenden Seienden und zum eigenen Dasein²²⁹.

Auch die Kunst ist also „Entwurf“ und deshalb, Heidegger zufolge, Dichtung. Das „Entwerfen ist das Auslösen eines Wurfes, als welcher die Unverborgenheit sich in das Seiende als solches schickt“²³⁰. Als Dichtung ist Kunst die Stiftung der Wahrheit. Diese Stiftung muss als Schenkung, als Gründung und als Anfang, die das Offene inmitten des Seienden zum „Leuchten“ und „Klingen“ bringt, begriffen werden und ist nur in der Bewahrung wirklich²³¹. „Aus dem dichtenden Wesen der Kunst geschieht es, daß sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist als sonst“²³², denn das Werk bewirkt einen Wandel des Seins, indem es das bisherige, gewöhnliche Sein negiert. Kunst stößt das Ungeheure auf und das Geheure um. Die sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten, das Bisherige wird durch das Werk in seiner ausschließlichen Wirklichkeit widerlegt. Kunst erschafft etwas Neues und dieses Neue ist „Überfluß“ und „Schenkungs“²³³.

Sowohl die Angst als auch die Kunst lassen sich letztlich als ereignishaft begreifen, denn sie führen zu einer Rahmenverschiebung. Die Angst führt den Menschen zu seiner „wahren“, eigentlichen Existenz; und die Kunst stößt ihn in die von ihr gelichtete Wahrheit und eröffnet ihm so die Eigentlichkeit. Während sich in der Angst der Streit zwischen „Man-selbst“ und „eigentlichem Selbst“ vollzieht, der dem Menschen seine Wahlmöglichkeiten aufzeigt, vollzieht sich in der Kunst der Streit zwischen „Erde“ und „Welt“, der den Menschen auf etwas nicht Antizipierbares, Ungewohntes und Neues stoßen lässt.

Für Badiou besteht die Möglichkeit, die bestehenden Verhältnisse zu verändern beziehungsweise sich selbst aus den bestehenden Herrschaftsverhältnissen zu befreien, gerade darin, dass der Mensch, wie es Badiou formuliert, das vom Konservatismus für unmöglich Deklarierte zu wollen wagt und die „Wahrheit“ gegen den bestehenden Nihilismus bejaht. Er muss sich also von der nihilistischen Ethik befreien und die „Möglichkeit des Unmöglichen“, die sich in Wahrheitsprozeduren zeigt, ergreifen²³⁴.

Auch Badiou's Kritik am gesellschaftlichen Status quo ist also an einen Begriff von »Wahrheit« geknüpft, der an die Frage nach dem Sein gebunden ist. Im Gegen-

229 Vgl. Heidegger, UdK: 39ff. u. 49ff.; hier 53.

230 Heidegger, UdK: 61.

231 Vgl. Heidegger, UdK: 60ff.

232 Heidegger, UdK: 59.

233 Vgl. Heidegger, UdK: 60ff.

234 Vgl. Badiou, 2003: 56f.

satz zu Heidegger begreift Badiou jedoch »Wahrheit« weder als Unverborgenheit noch schlägt er die Rückkehr zu den vorsokratischen Griechen vor. Eine Wahrheit im Sinne Badiou ist der wirkliche „Prozess der Treue zu einem Ereignis. Das, was diese Treue in der Situation hervorbringt [...] Im Grunde ist eine Wahrheit die materielle Spur eines ereignishaften Zusatzes in der Situation. Sie ist also ein immanenter Bruch“²³⁵. Badiou's Wahrheitsbegriff ist im Kern emanzipatorisch, gehorcht einer egalitären Maxime und setzt auf absolute Gleichheit. Was dieser Maxime im Namen der Wirklichkeit nicht folgt, bleibt Badiou zufolge der Wahrheit fremd²³⁶. So schreibt er seinem Wahrheitsbegriff auch folgende Attribute zu:

„1) Er hängt von einem Auftauchen und nicht von einer Struktur ab. Alle Wahrheit ist neu, dies wird die Lehre des Ereignisses sein. 2) Alle Wahrheit ist universell; in einem radikalen Sinn konstituiert sie das für alle anonyme Egalitäre, das bloße Für-alle in ihrem Sein; dies wird ihre Generizität sein. 3) Die Wahrheit konstituiert ihr Subjekt und nicht umgekehrt, dies ist ihre aktivistische Dimension.“²³⁷

Seine Ereignisontologie ist folglich eine Theorie dessen, „was für das Denken zugleich die Heidegger'sche Verknüpfung zwischen dem Sein und der Wahrheit auflöst und das Subjekt nicht als stützenden Ursprung, sondern als ‚Fragment‘ einer Wahrheitsprozedur instituiert“²³⁸. Badiou zufolge gibt es vier Quellen der Wahrheit: Politik, Wissenschaft, Liebe und Kunst. Diese Quellen der Wahrheit sind dabei identisch mit den vier Typen generischer Prozeduren²³⁹.

„Mit ihnen in Verbindung stehen sowohl die ideale Zusammenführung [récollection] einer Wahrheit als auch die ‚endliche‘ Instanz einer solchen Zusammenführung, die in meinen Augen ein Subjekt ist. [...] Was in der Kunst, in der Wissenschaft, in der wahren und seltenen Politik und in der Liebe (wenn sie existiert) geschieht, ist das Zutagetreten eines Ununterscheidbaren der Zeit, das aus diesem Grund weder eine bekannte oder wiedererkannte Vielheit noch eine unaussprechliche Besonderheit darstellt, das aber in seinem Vielheit-Sein alle gemeinsamen Züge des betrachteten Ensembles enthält und in diesem Sinne die Wahrheit des Seins ist.“²⁴⁰

Der Mensch muss also vor der Folie der Liebe, der Wissenschaft, der Politik oder der Kunst den ethischen „Konsens“ als Machtinstrument des westlichen Imperia-

235 Badiou, 2003: 63.

236 „Die abstrakte Maxime der Philosophie ist notwendigerweise die absolute Gleichheit. Alles was sich im Namen der Wirklichkeit mit der gegenteiligen Tendenz abfindet, bleibt für mich aller Wahrheit fremd“ (Badiou, 2003: 133).

237 Badiou, 2003: 133.

238 Badiou, 2005: 29.

239 Vgl. Badiou, 2005: 542.

240 Badiou, 2005: 31.

lismus, verstanden im Sinne Lenins als höchste Stufe des Kapitalismus', als zähen Konservatismus entlarven, der die Veränderung des Bestehenden zu verhindern versucht, indem er den Menschen glauben machen will, dass jedes Revolutionsprojekt, das als utopisch bezeichnet wird, in einem totalitären Albtraum endet; dass jede Willensabsicht, die darauf zielt, eine Gerechtigkeits- oder Gleichheitsidee in die Wirklichkeit umzusetzen, in einer Katastrophe mündet und der kollektive Wille zum Guten das Böse hervorbringt²⁴¹. Denn:

„Die ethische Auffassung vom Menschen ist nicht nur letzten Endes entweder biologisch (Bilder von Opfern) oder ‚westlich‘ (Zufriedenheit des bewaffneten Wohltäters), sondern sie untersagt jede breite positive Sicht der Möglichkeiten. Was uns hier angepriesen wird und was die Ethik legitimiert, ist in Wirklichkeit die Erhaltung seines Besitzes durch den vorgeblichen ‚Westen‘.“²⁴²

Um zum Guten, um zu dieser „Wahrheit“ zu gelangen, muss der „Weg des politischen Wandels“, muss der „Weg der radikalen Gerechtigkeit“ eingeschlagen werden. Dies geschieht, indem „die Stätte des Unpräsentierbaren“ ausgelotet wird.

„Der Weg des politischen Wandels, damit meine ich den Weg der radikalen Gerechtigkeit, kann auf den Staat, wenn er ihn schon nicht los wird, keinesfalls bauen, denn der Staat ist gerade nicht politisch, insofern man an ihm nichts ändern kann, außer den ihn führenden Händen, was bekanntlich wenig strategische Bedeutung hat. [...] Der Politiker ist kein Krieger vor den Mauern des Staates, sondern eher ein Späher, der geduldig einem Ereignis der Leere auflauert. Denn allein im Ringen mit dem Ereignis erblindet der Staat an seiner eigenen Herrschaft. So konstruiert der Politiker etwas, womit er, und sei es nur für einen Moment, die Stätte des Unpräsentierbaren auslotet und von da an dem Eigennamen treu bleibt, welchem er im Nachhinein jenem Nicht-Ort des Ortes, der die Leere ist, gegeben oder – ohne dies entscheiden zu können – überlassen haben wird.“²⁴³

Der gesellschaftliche Status quo ist also die Bedingung für eine ereignishaftes Rahmenverschiebung, da sich an ihm eine Leere aufzutun kann, die es zu nutzen gilt. Badiou kritisiert, wie bereits Heidegger in seiner Analyse der »Man-verfallenheit«, die gesellschaftlichen Strategien, die über die Beruhigung des Einzelnen das Bestehende schützen. Während jedoch für Heidegger die Vielheit einer Menge von Menschen oder die reine Vielheit, also die „Man-Welt“, als Problem für den Einzelnen erscheint, eröffnet sich für Badiou gerade durch diese Menge die Möglichkeit des Ereignisses. Denn da, wo sich eine Leere auftut, liegt die Chance für den Einzel-

241 Vgl. Badiou, 2003: 25.

242 Badiou, 2003: 25f.

243 Badiou, 2005: 130.

nen – Badiou denkt das Subjekt als Teil von Vielheiten, als vielfache Singularität²⁴⁴ –, die Menge zu verändern und aus ihr heraus „dem Bösen durch [die] eigene Treue zu den Wahrheiten entgegen zu treten – dem Bösen, von dem [man] erkannt hat, dass es die Kehrseite oder die Schattenseite dieser Wahrheiten ist“²⁴⁵.

Das Ereignis (l'événement) ist eine Rahmenverschiebung²⁴⁶. Es löst einen radikalen Bruch²⁴⁷ aus. Es ist ein blitzartiger Zusatz zu einer Situation²⁴⁸ und zwingt uns dazu, eine neue Seinsweise zu entscheiden²⁴⁹. Es stößt einem Menschen zu²⁵⁰ und er muss sich dazu verhalten: ob er ihm die Treue hält oder es verrät. Auch bei Badiou geht es also um eine Wahl, nämlich um die Wahl, die ereignishafte Rahmenverschiebung anzuerkennen und ihr treu zu sein.

„Die Ereignisse sind die Einzigartigkeiten, die nicht auf etwas anderes zurückgeführt werden können, es sind die ‚Gesetzwidrigen‘ (hors-la-loi) der Situationen. Die der Wahrheit treuen Prozesse sind immanente Brüche, die jedes Mal völlig neu erfunden werden. Die Subjekte, die ‚lokalen‘ Vorkommnisse des Wahrheitsprozesses (‚Wahrheitspunkte‘) sind, sind besondere und unvergleichliche Induktionen.“²⁵¹

Gerade in diesem Sinne ist das Ereignis eine Wette, eben insofern es unberechenbar ist und insofern die Existenz einer Wahrheit vom Eintreten eines Ereignisses abhängt. Ein Ereignis ist jedoch erst retrospektiv erkennbar, da es nur in der Rückwirkung eines Eingriffs²⁵² entschieden werden kann²⁵³. „Denn wenn das Ereignis erratisch ist und man vom Punkt der Situation nicht entscheiden kann, ob es existiert oder nicht, so bleibt uns immer noch die Möglichkeit zu wetten, das heißt

244 Vgl. Badiou, 2003: 66. „Sagen wir, dass ein ‚Subjekt‘ [mit Minuskel, also ein konkretes Subjekt, A.d.Ü.] das über das Tier hinausreicht (aber das Tier ist sein einziger Träger), erfordert, dass etwas geschehen ist, etwas, das sich nicht wiederum auf die gewöhnliche Einschreibung ins ‚es gibt‘ zurückführen lässt. Lassen Sie uns diesen ‚Zusatz‘ mit ‚Ereignis‘ benennen und unterscheiden wir das Vielfach-Sein, in dem es nicht um Wahrheit (sondern um Meinungen) geht, vom Ereignis, das uns zwingt, eine neue Seinsweise zu entscheiden“ (Badiou, 2003: 62).

245 Badiou, 2003: 114.

246 Siehe hierzu zum Beispiel Badiou, 2003: 105.

247 „Bruch‘, weil das, was das Auftreten [oder den Prozess, A.d.Ü.] der Wahrheit – das Ereignis – möglich macht, weder in den Gewohnheiten der Situation lag, noch sich durch die etablierten Kenntnisse denken ließ“ (Badiou, 2003: 64).

248 Vgl. Badiou, 2003: 95.

249 Vgl. Badiou, 2003: 62.

250 Badiou, 2003: 73.

251 Badiou, 2003: 65.

252 „Ich nenne ‚Eingriff‘ jene Prozedur, durch die eine Vielheit als Ereignis erkannt wird“ (Badiou, 2005: 230). „Einzugreifen bedeutet, am Rand der Leere das Treu-Sein zu ihrem voranstehenden Rand zu vollziehen“ (Badiou, 2005: 240).

253 Vgl. Badiou, 2005: 31.

ohne Gesetze bezüglich dieser Situation Gesetze zu erlassen“²⁵⁴. Das Ereignis bei Badiou ist dem Mallarmé’schen „Würfelwurf“ vergleichbar²⁵⁵.

Badiou denkt das Ereignis als einen geschichtlich²⁵⁶ erfahrbaren Moment, einen Bruch am Rand der Leere, in dem die Möglichkeit besteht, dass ein Einzelner zum Subjekt des Ereignisses wird und unter diesem bis dahin Unnennbaren alle weiteren Situationen vom Standpunkt des ereignishaften Zusatzes aus denkt. Als Beispiele für Ereignisse nennt Badiou die Französische Revolution²⁵⁷, die chinesische Kulturrevolution oder die 68er-Bewegung ebenso wie beispielsweise den durch Einstein hervorgerufenen wissenschaftlichen Umbruch oder eine Liebesbegegnung, bei der „[e]s [...] klar [ist], dass ich unter der Einwirkung einer Liebesbegegnung, wenn ich ihr ‚wirklich‘ treu bleiben will, von Kopf bis Fuß meine gewöhnliche Art, meine Situation zu leben (franz. *habiter*), umkrepeln muss“²⁵⁸. Aber auch Kunst kann ereignishaft sein und damit ein Subjekt konstituieren, das sich fortan vor der Folie dieses Ereignisses verhalten wird, wenn es ihm treu ist“²⁵⁹. Denn:

„Nichts auf der Welt könnte die Intensität der Existenz mehr hervorrufen als dieser Schauspieler, der mir Hamlet nahe bringt, als diese gedankliche Wahrnehmung von der Zweisamkeit, als dieses Problem algebraischer Geometrie, dessen zahllose Verzweigungen ich plötzlich entdecke, oder als diese Versammlung im Freien, vor den Toren einer Fabrik, wo ich feststelle, dass meine politische Aussage die Leute versammelt und umwandelt [...] Ich bin dort völlig präsent, indem ich meine Bestandteile zu einem ‚Überschreiten über mich selbst‘, das die durch mich hindurchgehende Wahrheit induziert, verbinde. [...] Es gibt nur eine Frage in der Ethik der Wahrheiten: Wie werde ich als Jemand ‚fortfahren‘, mein eigenes Sein zu überschreiten?“²⁶⁰

254 Badiou, 2005: 226.

255 Siehe hierzu Meditation 19 in Alain Badiou, „Das Sein und das Ereignis“ (2005: 219ff.)

256 „Die Situationen, in denen sich zumindest eine Ereignisstätte findet, nenne ich ‚geschichtliche‘ Situationen. Ich wähle das Wort ‚geschichtlich‘, um den Gegensatz zur intrinsischen Beständigkeit der natürlichen Situation zu bezeichnen. Ich betone die Tatsache, dass die Geschichtlichkeit ein lokales Merkmal ist. [...] Eine geschichtliche Situation ist also, zumindest in einem ihrer Punkte, am Rande der Leere. Auf diese Weise ist die Geschichtlichkeit der Präsentation an den Punktgrenzen ihres Seins“ (Badiou, 2005: 203).

257 „Die Revolution von 1789 ist gewiss ‚französisch‘, doch ‚Frankreich‘ ist nicht dasjenige, was deren Ereignishaftigkeit erzeugt und benennt. Es ist vielmehr, seither, die Revolution, die rückwirkend – da sie sich per Entscheidung in [es] eingeschrieben hat – die Bedeutung für die historische Situation liefert, welche man ‚Frankreich‘ nennt“ (Badiou, 2005: 232).

258 Badiou, 2003: 63.

259 Vgl. Badiou, 2003: 63.

260 Badiou, 2003: 71.

Badiou bezeichnet beispielsweise Haydn als Ereignis in der barocken Musik. Er habe die Leere benannt, die unbemerkt und zugleich entscheidend das Zentrum des barocken Stils situiert und so einen Bruch mit diesem herbeigeführt. Im Zentrum einer Situation existiert eine Leere, die die Grundlage des Seins dieser Situation ist und um die herum sich die Fülle der infrage stehenden Situation konstituiert. Das Haydn-Ereignis entwickelte eine neue Architektonik, ein neues thematisches Prinzip, das vom Inneren des barocken Stils aus nicht wahrnehmbar war. Das Haydn-Ereignis ist das Ungewusste der Situation²⁶¹. Badiou entwickelt also einen Ereignis-Begriff, der die Kunst als Sphäre, in der tatsächliche Rahmenverschiebungen auftreten können, explizit mit einbezieht, insofern sich ein Einzelner existenziell von Kunst betroffen lassen kann und die Kunstrezeption einen Bruch, eine Rahmenverschiebung auslöst.

„Jemand‘ ist also möglicherweise ‚jener‘ Zuschauer, dessen Denken durch einen Theaterskandal erschüttert, ergriffen und verwirrt wird, welcher Skandal so Teil der komplexen Beschaffenheit eines künstlerischen Augenblicks wird. [...] Der ‚Jemand‘, der als Zeuge dessen aufgefasst wird, dass er als Stützpunkt zum Prozess einer Wahrheit gehört, ist zugleich ‚er selbst‘, nichts anderes als er selbst, eine vielfache Singularität, die unter allen anderen ausgemacht werden kann, ‚und im Verhältnis zu sich selbst im Überschuss‘, weil die zufällige Spur der Treue ‚durch ihn hindurchgeht‘, seinen singulären Körper erstarren lässt und ihn, vom Inneren selbst der Zeit her, in einen Augenblick der Ewigkeit einschreibt.“²⁶²

Auch Badiou sieht den Menschen im Sinne Heideggers als „sich-vorweg“, und gerade in diesem „Überschreiten über mich selbst“ liegt die Chance auf ein Ereignis, auf eine tatsächliche Rahmenverschiebung und damit auf die Transformation bestehender Herrschaftssysteme. Indem er jedoch das Subjekt gerade in seinem „Mitsein“, in seiner gesellschaftspolitischen Dimension denkt, setzt er dem Heidegger'schen dystopischen „Sein zum Tode“, so könnte man sagen, ein „Sein zum Leben“ entgegen.

2.3.3 Die Treue zur Entscheidung

Sowohl Heidegger als auch Badiou denken das Ereignis letztlich als Aufriss von etwas Neuem, nicht Vorhersehbarem, welches das Individuum mit einem neuen Blick auf die problematische Gesellschaft, mit einem neuen Blick auf das eigene Selbst konfrontiert und so tatsächliche Wirksamkeit für das Leben jedes Einzelnen und für soziopolitische Transformationen erlangen kann, wenn das Subjekt den

261 Vgl. Badiou, 2003: 92.

262 Badiou, 2003: 66.

Mut und den Willen hat, die Rahmenverschiebung, den Bruch mit dem Bekannten anzuerkennen und sein Leben von nun an neu zu organisieren.

Heidegger zufolge ermöglicht das durch die Angst eröffnete Ereignis dem Menschen das Nachholen einer Wahl und somit die existenzielle Modifikation des Menschseins zum eigentlichen Selbst, die die Menschlichkeit dem Einzelnen abgenommen hat. Diese Wahlmöglichkeit wird dem Menschen von seinem „Gewissen“ gezeigt, in der sich die eigene „Sorge“ als „schweigender“ „Ruf“, also als eigentliche Rede artikuliert, das „Gerede“ unterbricht und den Menschen auf sein eigenstes Seinkönnen aufmerksam macht²⁶³. Die Interpretation des eigenen Gewissensrufes ist individuell, denn: „Die ‚Objektivität‘ des Anrufs erhält dadurch erst ihr Recht, daß die Interpretation ihm seine ‚Subjektivität‘ belässt, die freilich dem Mensch-selbst die Herrschaft versagt“²⁶⁴.

Das Ereignis ermöglicht also die Entscheidung für ein „Seinkönnen aus dem eigenen Selbst“. Es ermöglicht die „eigentliche Existenz“, die existenzial nur ein modifiziertes Ergreifen dieser verfallenden Alltäglichkeit ist²⁶⁵. Die „Eigentlichkeit“ ist das „Wählen der Wahl“ des in die „Uneigentlichkeit“ geworfenen Individuums. Das existenzielle Wählen der Wahl nennt Heidegger „Entschlossenheit“, die ein „Sich-aufrufen-lassen aus der Verlorenheit in das Menschliche“ ist und zugleich auf die Menschlichkeit angewiesen bleibt. Die „Entschlossenheit“ offenbart dem Menschen, dass er sich in seinem eigensten Seinkönnen als Geworfener nur auf bestimmte faktische Möglichkeiten hin entwerfen kann²⁶⁶. „Der Entschluß entzieht sich nicht der ‚Wirklichkeit‘, sondern entdeckt erst das faktisch Mögliche, so zwar, daß er es dergestalt, wie es als eigenstes Seinkönnen möglich ist, ergreift“²⁶⁷.

Der Mensch erkennt, dass er es sich selbst „schuldet“ zu wählen, denn sofern er seine Geschichtlichkeit im eigentlichen Sinne begreift, als „vorlaufend-wiederholenden-Augenblick einer Entgegenwärtigung“, d.h., wenn er sich „zukünftig“ im Blick auf seinen eigenen Tod als „Gewesener“ begreift, kann er „sich selbst die ererbte Möglichkeit überliefernd, die eigene Geworfenheit übernehmen und augenblicklich sein für ‚seine Zeit‘“. So erweist sich die Entschlossenheit als „das verschwiegene, angstbereitete Sichentwerfen auf das eigene Schuldigsein“ und „konstituiert die ‚Treue‘ der Existenz zum eigenen Selbst“²⁶⁸.

263 Vgl. Heidegger, SuZ: 268ff. u. 275ff. „[D]er Ruf redet im unheimlichen Modus des ‚Schweigens‘. Und dergestalt nur darum, weil der Ruf den Angerufenen nicht in das öffentliche Gerede des Menschlichen hinein-, sondern aus diesem ‚zurückruft in die Verschwiegenheit des existenten Seinkönnens‘“ (Heidegger, SuZ: 277).

264 Heidegger, SuZ: 278.

265 Vgl. Heidegger, SuZ: 178ff., 197 u. 268.

266 Vgl. Heidegger, SuZ: 268ff. u. 299.

267 Heidegger, SuZ: 299.

268 Vgl. Heidegger, SuZ: 283ff., 382ff. u. 391.

Heidegger entwirft damit in *Sein und Zeit* einen Begriff vom Menschen, der in die „Man-Welt“ hineingeworfen die Wahl hat, die „Eigentlichkeit“ zu wählen, sofern er auf den Ruf seines Gewissens hört. Sowohl die Annahme als auch die Ablehnung seiner Wahlmöglichkeit sind dabei für Heidegger frei von moralischen Konventionen oder vorgegebenen ethischen Maximen. Wenn der Mensch sich für die Eigentlichkeit entscheidet, muss er sich immer wieder gegen die Wirbel der Alltäglichkeit behaupten, um sein eigenstes Selbstseinkönnen, die Wahrheit des Daseins, die Erschlossenheit des Daseins zu behaupten. Er muss sich immer wieder der Angst – als Ermöglicherin der Eigentlichkeit – stellen und sie aushalten²⁶⁹.

In Heideggers Konzeption der Eigentlichkeit als Modifikation der Uneigentlichkeit geht es also darum, sich die vorgefundene Welt mit allen Regeln und Maximen anzueignen und einen selbstbestimmten und individuellen Umgang mit ihr zu finden. Was das Selbst-sein konkret bedeutet, ist allerdings nicht zu bestimmen. Da jedoch eine Existenz für den Menschen losgelöst von der Welt nicht möglich ist, bleibt auch die eigentliche Existenz an das „In-Sein“ gebunden²⁷⁰. Die meisten Menschen halten dieses Hineingehaltenwerden ins Nichts nicht aus. Sie erkennen nicht die eigene Freiheit, sondern fliehen in die Man-verfallenheit zurück, sodass sowohl die eigentliche Angst, als auch die eigentliche Erfahrung des Todes Phänomene sind, auf die sich die alltäglichen Menschen nur selten einlassen, und über die das Man beruhigt. Zumeist ergreift das Dasein nicht die Möglichkeit des Selbst-sein-könnens und flieht vor dieser ständigen Bedrohung durch das Unheimliche in die Verfallenheit des Man²⁷¹.

Auch die Kunst eröffnet Heidegger zufolge dem Menschen die Möglichkeit, sich zur eigentlichen Existenz zu entscheiden, denn sie ereignet eine „Eröffnung“, eine „Entbergung“ des Seins des Seienden. Das Kunstwerk setzt auf seine Weise die Wahrheit ins Werk²⁷² und eröffnet in seiner Ereignishaftigkeit als „Vorlauf“ gerade eine Möglichkeit „sich selbst verstehen [zu] können im Sein des so enthüllten Seienden [...], das heißt [die] Möglichkeit ‚eigentlicher Existenz‘“²⁷³. Das Kunstwerk ereignet eine „Verrückung“ die, wenn man ihr folgt, die Verwandlung der gewohnten „Bezüge“ zu Welt und Erde und ein „Ansichhalten“ oder, wenn man so will, eine Revision aller geläufigen Denk- und Handlungsmuster fordert, um in der gesehenen Wahrheit des Werkes verweilen zu können. In dem das Werk einfach

269 Vgl. Heidegger, SuZ: 256ff.

270 Der entschlossene Mensch, der sich für seine Welt freigegeben hat, kann zum „Gewissen“ der anderen werden. Er kann die Mitseienden, die er in der vorspringend-befreienden Fürsorge miteinschließt, in ihrem eigensten Seinkönnen einfach „sein“ lassen (vgl. Heidegger, SuZ: 298).

271 Vgl. Heidegger, SuZ: 187ff. u. 253ff.

272 Vgl. Heidegger, UdK: 25.

273 Heidegger, SuZ: 262f.

als Werk sein gelassen wird, wird es „bewahrt“, und es bleibt immer auf den „Bewahrenden“ bezogen, selbst wenn dieser das Werk vergisst, denn das Bewahren ist ein „Innesteher“ in der im Werk geschaffenen Offenheit des Seienden. Dieses „Innesteher“ ist ein „Wissen“ und „wer wahrhaft das Seiende weiß, weiß, was er inmitten des Seienden will“²⁷⁴.

Die Kunst offenbart dem Menschen also eine Wahrheit, verschiebt damit den herkömmlichen Bezugsrahmen und fordert ein „Bewahren“, ebenso wie in *Sein und Zeit* vom Menschen die Treue gefordert wird. Das Bewahren als Wissen und Wollen ist das „ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins“, es ist die „Ent-schlossenheit“ aus *Sein und Zeit*, also „die Eröffnung des Daseins aus der Befangenheit im Seienden zur Offenheit des Seins“²⁷⁵. Hier geht es nicht um die Aktion eines Subjekts; im Wollen geht es um die „nüchterne Ent-Schlossenheit des existierenden Übersichhinausgehens, das sich der Offenheit des Seienden als der ins Werk gesetzten aussetzt“²⁷⁶.

Auch Badiou verknüpft das »Ereignis« mit dem Moment des Bewahrens, er nennt es ausdrücklich das »Treue« (fidélité). Unter dem Einfluss des Badiou'schen Ereignisses wird die Interpretation der Wirklichkeit neu verhandelt, denn da das Ereignis nicht innerhalb der gewöhnlichen Gesetze der Situation enthalten war, zwingt es das Subjekt dazu, eine neue Seins- und Handlungsweise in der Situation zu erfinden²⁷⁷. Das im Rahmen der Vielheiten gedachte Subjekt kann sich in ein Ereignissubjekt²⁷⁸ wandeln und ist diesem und der damit einhergehenden Wahrheit treu oder verrät es. In seinem Herausgehen aus dem Ereignis bleibt es dieser „Jemand“, bewahrt jedoch das Ereignis in sich und ist mithin Zeuge.

274 Heidegger, UdK: 54f.; hier 55. Da die Kunst ein „Werden und Geschehen der Wahrheit“, die „schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk“ ist, gehören zu ihr ebenso notwendig wie das Werk selbst und die RezipientInnen, die KünstlerInnen, deren Schaffen Heidegger im Sinne der »techné« fasst, d.h. als eine Weise des Wissens, die wesentlich gerade auf der »alethetia« beruht und als erfahrenes Wissen ein Hervorbringen des Seienden als Unverborgenheit bedeutet. Die KünstlerInnen sind ein „sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes“, deren Schaffen ein „Hervorgehenlassen in ein Hervorgebrachtes“ ist. Das Werk bedarf also einerseits der Schaffung als Hervorbringen der Unverborgenheit des Seienden und andererseits das in Gang- und ins Geschehenbringen des Werkseins, also das Bewahren (vgl. Heidegger, UdK: 26, 45ff. u. 59).

275 Heidegger, UdK: 55.

276 Heidegger, UdK: 56.

277 Vgl. Badiou, 2003: 62.

278 „Ein Subjekt [...] stützt sich allein auf eine generische Prozedur und folglich gibt es ‚stricto sensu‘ kein anderes Subjekt als das künstlerische, liebende, wissenschaftliche oder politische“ (Badiou, 2005: 31). Es geht also darum, als „Jemand“ in einen Wahrheitsprozess einzutreten und so zu einem künstlerischen, wissenschaftlichen, liebenden oder politischen Subjekt zu werden. Liebende etwa treten in die Komposition eines Subjekts der Liebe ein, das über jeden der Beteiligten hinausgeht (vgl. Badiou, 2003: 64).

Die Treue ist die Entscheidung, die aus dem Wahrheitsprozess entspringt, sich von nun an auf die Situation vom Standpunkt des ereignishaften Zusatzes aus zu beziehen. Wenn man der radikalen Neuheit des Einstein'schen Textes von 1905 treu sein will, kann man nicht mehr Physik in ihrem klassischen Rahmen betreiben. Ebenso muss man Politik – vor allem mit Blick auf die Arbeiter – völlig anders gestalten, als es beispielsweise die sozialistische Tradition fordert, wenn man der Kulturrevolution treu sein will, so Badiou. Demzufolge ist die Treue zum Ereignis ein wirklicher Bruch innerhalb der Ordnung. Sie ist ein sowohl praktischer als auch gedachter Bruch der Ordnung, in der das Ereignis stattfand, ob es nun politisches, liebevolles, künstlerisches oder wissenschaftliches Ereignis war²⁷⁹.

Die ethische Maxime, die aus der Treue zum Ereignis resultiert, ist das „Weitermachen“ auf dem Fundament der Transformationserfahrung, das ein wahrhaftes Umlenken des „Verharrens im Sein“ voraussetzt²⁸⁰. Verraten kann man ein Ereignis hingegen nur, wenn man mit dem Bruch, den es darstellt und der einen ergriffen hat, bricht. Dieser Verrat begründet sich in der Kontinuität der Situation und der Meinungen und ist ein Zurückkehren in die Passivität, in das „Ausharren im Sein“ und somit eine Entscheidung gegen die ethische Maxime des „Weitermachen!“²⁸¹. Badiou fordert letztlich dazu auf, einer „Treue treu zu sein“ und dem Gesetz der Ethik einer Wahrheit zu folgen, das besagt: „Tue alles, was du kannst, um das ausharren zu lassen, was über dein Ausharren hinausgeschritten ist. Harre in der Unterbrechung aus. Ergreife in deinem Sein, was dich ergriffen und gebrochen hat“²⁸². „Liebe das, was du nie zweimal glaubst“²⁸³.

279 Vgl. Badiou, 2003: 62ff.

280 Vgl. Badiou, 2003: 75.

281 Vgl. Badiou, 2003: 103f.

282 Badiou, 2003: 69.

283 Badiou, 2003: 74.

2.3.4 Performing Heidegger und Badiou

Die für die Betrachtung der Performance-Kunst wesentlichen Elemente der Konzeptionen des Ereignisses bei Heidegger und Badiou können nun folgendermaßen skizziert werden:

Grundsätzlich wendet sich Heidegger in seiner Daseins-Analyse und in seiner Kunstphilosophie gegen das „Erleben“, das signifikant für das metaphysische Zeitalter ist und die Menschen in einer Abständigkeit von dem hält, was sie wesentlich auszeichnet. Ausgehend von seiner Kritik an der durch Platon eingeführten Rationalität, an der Umdeutung der Wahrheit zur logischen Richtigkeit, sieht er die Menschen heute – im Zeitalter der Technik mehr denn je – sich von sich selbst und der Welt entfremden; um dieser Entfremdung zu begegnen, dürfen Kunst und Leben nicht lediglich erlebt werden, sondern müssen sich *ereignen*. Dazu bedarf es einer Kunst, die im Zeitalter der „Kunst-losigkeit“ dem Menschen wieder eine Aussicht auf sich selbst gibt und ihm eine ereignishaftige Rahmenverschiebung ermöglicht, die sein Leben und seine Sicht auf die Welt und sich selbst zu ändern vermag. Dies will gerade die Performance-Kunst leisten und so die Heidegger'sche Hoffnung auf eine Revision des Hegel'schen Diktums vom „Ende der Kunst“ erfüllen.

Im Kontext seiner Gesellschaftskritik als Folie seiner Kunst- und Existenzphilosophie denkt Heidegger, wie vor ihm schon Hegel und Nietzsche, den *Streit*, der nicht nur als Motor der Kunst, sondern auch der Selbstwerdung wirkt, im dezidierten Rekurs auf die Kunst des vorsokratischen Griechenland. Auch die sein Kunstverständnis bestimmenden konfligierenden Pole (Erde und Welt) können, wie bereits bei Hegel und Nietzsche, mit den zwei Geschlechtern assoziiert werden. Allerdings muss der Streit zwischen ihnen fortwährend bestritten werden, denn Heidegger zielt explizit nicht auf eine Versöhnung und folglich auch nicht auf die Unterordnung einer der beiden Pole²⁸⁴. Das Gleiche gilt für den Kampf der Eigentlichkeit gegen die Man-verfallenheit, der nie final beigelegt werden kann. Denn wie in der Kunst, bedarf es auch in der Selbstwerdung eines stetigen Ringens um die Authentizität oder die Wahrheit. Mit Badiou kann dieser Aspekt durch die Dichotomie von „Teue“ und „Verrat“ inhaltlich angereichert werden, denn auch

284 Zur Erinnerung: Während sich Hegel letztlich in seiner Interpretation der sophokleischen Antigone für die Unterordnung des Weiblichen ausspricht, obwohl er theoretisch die Versöhnung beider Pole zum Ziel erklärt, spricht sich Nietzsche für die Kraft des Mänadischen und mithin für das Weibliche aus, tritt in letzter Konsequenz jedoch hinter die Radikalität seiner Rauschphilosophie zurück und sieht in der Versöhnung des Dionysischen und des Apollinischen erst die höchste Form der Kunst (die attische Tragödie) realisiert.

hier bedarf es einer bewussten Entscheidung, die Rahmenverschiebung anzuerkennen, sie als Folie für das zukünftige Leben wirken zu lassen und sich gegen alle Widerstände den Techniken der Zerstreuung und Verschleierung, die zur Aufrechterhaltung des herrschenden Systems und zur Beruhigung seiner Produktivkräfte genutzt werden, stetig zu widersetzen.

Ebenso wie es bereits Hegel und Nietzsche und im direkten Rückbezug auf sie auch Heidegger für eine weltstiftende Kunst fordern, tritt, so die These, auch die Performance-Kunst dazu an, Situationen zu kreieren, die die RezipientInnen tief zu bewegen vermögen, indem sie dichotome Pole (häufig explizit die beiden Geschlechter) aufeinanderprallen lässt. Auch die Performance-Kunst setzt damit auf die emotionale Bezugnahme der Beteiligten, die – durch den Streit zwischen die ihre Zeit und Kultur bestimmenden Binaritäten ausgelöst – sich ihrer Einverleibung als kulturindustrielles Spektakel in die „Man-welt“ verwahrt. Sie lässt sich so auch mit der von Badiou konzipierten gesellschaftlichen Emanzipationspraxis verknüpfen, in der die Einzelnen als Ereignissubjekte die Rahmenverschiebung durch ihre veränderte Haltung zum Leben annehmen und wirksam machen.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt für eine wirkmächtige Kunst und für den Aufruf, sich gegen das Verharren in der Man-verfallenheit und für den Weg zur Eigentlichkeit zu entscheiden, ist nach Heidegger die Dimension des *Neuen*, des *Nicht-Antizipierbaren*. Dies ist das Unheimliche, das Schockierende, das Aufrüttelnde, das nicht nur der „Angst“ als Motivation zur Eigentlichkeit, sondern auch dem „Stoß“ durch die Kunst zu eigen ist. Die Kunst kann, ebenso wie die Angst, das Bewusstsein um die Möglichkeit der Eigentlichkeit, um sich selbst als Entwurf und die Notwendigkeit der Emanzipation von der Man-welt hervorrufen, indem sie uns mit Neuem bekannt macht. Und obwohl wahrheitslichtende Kunst ebenso selten ist wie wahre Angst, sieht Heidegger doch beide als möglich an und setzt in sie die Hoffnung, den Menschen aus dem Entfremdungszustand der technischverwalteten Welt zu „retten“. In beiden Fällen allerdings muss sich der Mensch seiner Angst vor dem Neuen und Unbekannten stellen und sie aushalten, um den Kampf um die eigene Authentizität zu beginnen und eine neue Seinsweise zu entwickeln.

Auch Badiou sieht gerade in der Dimension des Nicht-Antizipierbaren die Chance, das System zu verändern. Auch er scheint davon auszugehen, dass das Zurückfallen in das Bekannte (indem man das Ereignis verrät) das gesellschaftlich Erwünschte ist, gegen das es sich zu behaupten gilt. Denn die Entscheidung, sich selbst als Ereignissubjekt und das Ereignis als radikale Zäsur zu begreifen, vor dessen Hintergrund das eigene Sein und die Umwelt kritisch hinterfragt und im Zweifel neu konstituiert werden muss, fordert Mut und Stärke, um für das Erkannte einzustehen. Im Neuen des Heidegger'schen und Badiou'schen Ereignisses liegt also die Chance, der Beruhigung und Verschleierung des hegemonialen Systems zu begegnen und individuelle und gesellschaftliche Veränderungen zu

forcieren, so man sich auf die Erfahrung des Ereignisses einlässt und ihm die Treue hält – oder mit Heidegger gesprochen: es in sich bewahrt.

Gerade da Performance-Kunst ephemere Situationen kreiert, die erst in der Beteiligung aller zu dem werden, was sie letztlich sind, ihre Entwicklung mithin unvorhersehbar ist und Neues und Unerwartetes so zum elementaren Bestandteil dieser Kunstform wird, gerade da sie oft extreme und gewaltsame Situationen erschafft, denen man sich kaum zu entziehen vermag, liegt hier ein Bezug zum »Ereignis« nahe. Auch die Performance-Kunst versucht zu provozieren und aufzurütteln, um eine Gesellschaftskritik zu artikulieren, die ähnlich der Heideggers der Beruhigung und Verschleierung im „Man“ entgegentritt und zu Selbsterkenntnis und Emanzipation aufruft. Allerdings scheint es für die politischen Ziele der Performance-Kunst angezeigt, deren gesellschaftskorrektive Funktion mit dem Badiou'schen »Ereignis« auszugestalten, da dies *allen* Menschen die Möglichkeit gibt, eine neue Seinsweise zu erfinden und die Gesellschaft zugunsten eines egalitäreren Pluralismus' zu verändern.

Das für die Performance-Kunst wohl entscheidendste Merkmal des Ereignisses, sowohl in der Konzeption Heideggers als auch in der Badiou's, ist seine transformatorische Kraft. Das Ereignis ist eine unerwartete und neue, aufrüttelnde Situation, die der Einzelne als Impuls begreifen kann, eine neue Seinsweise zu entscheiden, deren Wirkung sich dann auch auf die Gesellschaft erstrecken kann. Genau aus diesem Grunde soll es hier als Analysekategorie zum Verständnis des Potenzials der Performance-Kunst, vermittelt über ihre TeilnehmerInnen auf die Gesellschaft zu wirken, fruchtbar gemacht werden. Denn die Performance-Kunst kreiert auf häufig „erschreckende“ Weise radikal Neues. Sie zeigt nicht nur die „unheimlichen“ Seiten (durchaus auch im Freud'schen Sinne) der Situation, sondern auch die des eigenen Seins und stößt so alle Beteiligten im zweifachen Sinne in einen Zustand der Haltlosigkeit, der eine Neupositionierung, bzw. eine Neuschöpfung des eigenen Bezugsrahmens förmlich erzwingt.

Der Ereignisbegriff, der letztlich die Schwelle beschreibt, bietet die Chance, die singuläre Situation der Performance-Kunst in ihrer Unmittelbarkeit und ihrer individuellen, sozialen und politischen Sprengkraft zu begreifen und Kunst als integralen Bestandteil des Lebens jedes Einzelnen zu denken.

2.4 Die „Sorge um die Freiheit“: Die Kunst der Selbstermächtigung bei Foucault

Michel Foucault (1926-1984) schließlich überführt die Frage nach der Relevanz der Kunst für die individuelle Lebenspraxis und mithin das Problem der „autonomen Kunst“, der sich die hier vorgestellten Philosophen hauptsächlich in ihren kunstphilosophischen Schriften widmen, in das Feld postmoderner Ethik. Er erhebt das

Subjekt selbst zum Medium der Kunst, das es zu gestalten gilt. Dabei beruft er sich jedoch nicht auf die vorsokratische Antike, sondern auf die Lebenskunst vor allem des Hellenismus'. Im Rekurs auf und als Weiterentwicklung seiner früheren Begriffe der »Macht«²⁸⁵ und der »Subjektivität«²⁸⁶, stellt er in seiner letzten Schaffensphase die antiken Selbsttechniken, mit deren Hilfe die Subjekte versuchen, aus ihrem Leben ein Kunstwerk zu machen, der christlichen »Gehorsamsmoral«

285 »Macht« (pouvoir) ist ein Kernbegriff der Philosophie Foucaults, der sich im Laufe seiner Schaffensphasen von einem negativ konnotierten zu einem positiv-produktiven entwickelt. Beginnend mit seiner Auseinandersetzung mit traditionell jurisdiktorischer Macht in *Wahnsinn und Gesellschaft*, wo die Schaffung großer Internierungshäuser durch den absolutistischen König zum einschneidenden Moment in der Geschichte der Ausschließung wird, wandelt sich sein Machtbegriff seit *Die Ordnung des Diskurses* grundlegend: von der Macht zum Ausschluss von Menschen zur Macht zum Ausschluss von Diskursen. Ab den 1970er-Jahren entwickelt Foucault eine „Analytik der Macht, die den souveränen Machtbegriff durch den – ungleich bedeutenderen – depersonalisierten Machtbegriff ergänzt“. Macht verbindet sich mit bestimmten gesellschaftlichen Einrichtungen und Anforderungen, ist aber keine Eigenschaft, die einer Einzelperson oder einer regierenden Gruppe zugeschrieben werden kann. Mittels Körpertechnologien versucht dieser Machttyp, den Körper zu dressieren (Disziplinarmacht). Ab den 1980er-Jahren und seinem Werk *Der Wille zum Wissen* entwickelt Foucault einen strategischen Machtbegriff (Bio-Macht) und ergänzt diesen schließlich um den Begriff der »Gouvernementalität« (und dessen Vorform, die Pastoralmacht), der den Zusammenhang zwischen Macht und Politik – Macht als Mittel der Steuerung der gesamten Gesellschaft – herstellt. In den unterschiedlichen historischen Zusammenhängen werden also verschiedene Formen von Macht genutzt, um Individuum und Gesellschaft zu kontrollieren und zu steuern (vgl. Ruoff, Michael (2007): Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. Paderborn, 146ff.; hier 147).

286 Betrachtete Foucault das Subjekt zunächst als jenes, das durch Disziplin, Diskurs und Macht produziert wird und das durch diese zugeschriebene Stellung innerhalb des Systems gebunden wird, entwickelt er in seiner späten Schaffensphase einen Subjektbegriff, der dem Subjekt Autonomie zuspricht, welche dieses zur stetigen Selbstformung nutzt. Unter Berücksichtigung seines späten Denkens kann also zwischen „einem ‚diskurrierenden‘ Subjekt und einem ‚freien‘ Subjekt“ unterschieden werden. „Das erste wäre das epistemische Subjekt der Humanwissenschaften und der Disziplinen (einschließlich der Bevölkerung als Gegenstand statistischer Methoden unter dem Einfluss unterschiedlicher Machttypen), das zweite das Subjekt der Sorge um sich selbst“ (vgl. Ruoff, 2007: 198ff.; hier 200). Dieses autonome Subjekt zu denken, stellt sich dabei als notwendige Bedingung für die Ausarbeitung eines praktischen Widerstandsbegriffs dar und führt schließlich zu den dichotomen Begriffen von Herrschaft (domination) und Macht (pouvoir) sowie der damit verbundenen Aufforderung, Widerstand gegen Herrschaftsstrukturen zu leisten, um sich den Praktiken rigider Unterwerfung unter allgemeingültige Normen und Werte zu widersetzen und einen selbstbestimmten Existenzstil zu verwirklichen. In seinem späten Subjektbegriff ist also seine Forderung – angesichts der zunehmenden Fragmentierung des Selbst – ein „kritisch-widerständiges Ethos des Subjekts“ zu realisieren, bereits angelegt (vgl. Kögler, Hans-Herbert (2004): Michel Foucault. Stuttgart/Weimar, 144ff., 161ff. u. 199).

gegenüber. In der Postmoderne sieht er schließlich das Potenzial zur Revitalisierung einer Ethik, verstanden als „Ästhetik der Existenz“. In ihr wird das ästhetische Moment der Lebensführung wieder ins Zentrum gestellt und eine neue Form der Selbsterkenntnis und Selbstbemächtigung nach dem Vorbild der griechischen Antike angestrebt.

Vor der Folie des Hegel'schen Freiheitsbegriffs der attischen Polis, des Heidegger'schen Zusammenhangs von Subjekt und Wahrheit und Nietzsches Konzeption der Lebenskunst²⁸⁷ konstatiert er die schrittweise Entfernung der Kunst vom Individuum und vom Leben, beginnend mit dem Aufkommen des Christentums. So wie bereits Nietzsche und Heidegger versuchen, das Griechentum als antike Denkform, die nicht vom Christentum kontaminiert war, „zurück zu gewinnen“, versucht auch Foucault, das Griechentum neu zu denken. Die Aufgabe besteht seines Erachtens darin, „dafür zu sorgen, dass das europäische Denken über das griechische Denken als einer einmal gegebenen Erfahrung, der gegenüber man alle Freiheiten hat, wieder in Gang kommen kann“²⁸⁸, ohne das griechische Denken jedoch zu idealisieren²⁸⁹.

Seines Erachtens wich die antike Moral, die im Wesentlichen die Suche nach einer persönlichen Ethik und somit eine Freiheitspraxis war, allmählich der christlichen Moral des Gehorsams gegenüber einem Regelsystem²⁹⁰. Dieser Wandel der Moral hatte dabei auch eine enorme Auswirkung auf die Ästhetik und auf das, was unter dem Begriff »Werk« verstanden wurde. Aus der Lebenskunst wurde „l'art pour l'art“.

287 Vgl. Foucault, Michel (2007c): Die Rückkehr der Moral. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 247.

288 Foucault, 2007c: 246.

289 Foucault geht es nicht darum, „zu einem früheren Zustand zurück zu kehren“ (Foucault, 2007b: 198), denn er hält die griechische Antike weder für beispielhaft noch für bewundernswert (vgl. Foucault, 2007c: 241). „Nichts ist mir fremder als die Vorstellung, dass die Philosophie von einem bestimmten Zeitpunkt an auf Abwege geraten ist, dass sie etwas vergessen hat, dass irgendwo in ihrer Geschichte ein Prinzip, eine Begründung existiert hätte und nun wiederentdeckt werden müsse. [...] Dies soll trotzdem nicht heißen, dass der Kontakt mit der einen oder anderen Philosophie nicht etwas hervorbringen könnte, aber man müsste dann richtig betonen, dass dies etwas Neues ist“ (Foucault, Michel (2005): Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden (Band IV). 1980-1988. Frankfurt am Main, 894). „Die Arbeit des Denkens besteht nicht darin, das Übel zu entlarven, das allem, was existiert, im Geheimen innewohnen würde, sondern die Gefahr zu erahnen, die in allem droht, was gewöhnlich ist, und alles das zur Frage zu machen, was festgefügt ist. Der ‚Optimismus‘ des Denkens, wenn man dieses Wort verwenden möchte, ist, dass es kein goldenes Zeitalter gibt“ (Foucault, 2007b: 195).

290 Vgl. Foucault, Michel (2007d): Eine Ästhetik der Existenz. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 282.

„Was mich erstaunt, ist, daß in unserer Gesellschaft die Kunst nur noch eine Beziehung mit den Objekten und nicht mit den Individuen oder mit dem Leben hat, und auch, daß die Kunst ein spezialisierter Bereich ist, der Bereich von Experten, nämlich den Künstlern. Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein? Warum sind ein Gemälde oder ein Haus Kunstobjekte, aber nicht unser Leben?“²⁹¹

Die Forderung Foucaults, aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen und Kunst und Leben auf diese Weise wieder zusammenzuführen, ist auch in der Performance-Kunst fundamental, denn indem Performance-KünstlerInnen den realen Körper zur Artikulation ihrer Freiheitsforderungen nutzen und die BetrachterInnen zum wesentlichen Bestandteil des „Werkes“ machen, führen sie, wie von Foucault gefordert, ethische und politische Dimensionen des Verhältnisses vom Selbst und den anderen vor Augen, die auf eine Selbstermächtigung aller Beteiligten und mithin auf die Ausbildung eines ästhetischen Ethos abzielen. Dadurch sollen sie direkte Auswirkungen auf die individuelle Lebenspraxis und folglich auf das Handeln jedes Einzelnen in der Gesellschaft haben. Anhand verschiedener Interviews und Aufsätze aus den frühen 1980er-Jahren soll deshalb seine „Ästhetik der Existenz“ betrachtet werden, die als ein Plädoyer für eine Verwandlung von Grenzen in Schwellen gelesen werden kann, denn sowohl Foucault als auch der Performance-Kunst scheint es darum zu gehen, Verhärtungen aufzuweichen, um so neue Denk- und Handlungsoptionen für eine individuelle Ethik freier Subjekte zu ermöglichen, die dezidiert auch politische Konsequenzen haben. Die Foucault'sche „Lebenskunst“ ermöglicht demnach einen Brückenschlag zwischen den hier vorgestellten ästhetischen Theorien und den im Weiteren näher zu bestimmenden ethischen und politischen Implikationen einer *Ästhetik der Autonomie* des Subjekts, nicht der Kunst.

2.4.1 Antike Lebenskunst als Ethos der Selbstsorge

Foucault denkt Kunst als existenziellen und individuellen Ausdruck des Lebens, die für die Gestaltung der eigenen Freiheit unabdingbar ist. Diese Funktion der Kunst, die sich seines Erachtens am nachdrücklichsten in der Zeit des klassischen Griechenland bis zur Phase des griechisch-römischen Denkens der Kaiserzeit zeigt, war im Wesentlichen eine Selbstkultur unter dem Gebot der „Sorge um sich“, die dabei elementar mit der Sorge um andere verknüpft war; hier war das Selbst das zu gestaltende Kunstwerk. Mit dem Christentum vollzog sich jedoch eine Verkehrung dieser Selbstkultur: Fortan galt es, dem Selbst zu entsagen. Im Christentum kam es zur Umgestaltung der ethischen Substanz, zum Beispiel in der Reinigung und

291 Foucault, 2007b: 201.

Ausrottung der Begierden, und die Selbstkultur wurde in den Dienst einer „Pastoralmacht“ gestellt, sodass die Sorge um sich einen Großteil ihrer Autonomie verlor und fortan negativ konnotiert wurde²⁹². Im Mittelalter schließlich verschwand die Vorstellung des eigenen Lebens als Kunstwerk vollständig und tauchte erst in der Renaissance wieder auf. Anstelle des Gebotes der Selbstsorge im Hellenismus wurde im Christentum und bis in die Moderne das Gebot der Selbsterkenntnis zum zentralen Motiv²⁹³. Das Prinzip der christlichen Gehorsamsmoral, die mit Geständniszwang und Selbstaufgabe einhergeht, verdrängt die antike Freiheitspraxis²⁹⁴.

Für die Postmoderne konstatiert Foucault eine Rückkehr zur Moral im Sinne einer Rückkehr zu einer bestimmten Form griechischer Erfahrung, sodass heute, in einer Zeit, in der „die meisten von uns nicht glauben, dass eine Moral auf der Religion gegründet sein kann und wir kein Rechtssystem wollen, das in unser moralisches, persönliches und intimes Leben eingreift“²⁹⁵, eine Ästhetik der Existenz, die sich auf die Sorge um sich und die Sorge um andere gründet, eine bedenkenswerte Alternative zu sein scheint. Das heutige Moralverständnis mit seinen Vorschriften, Anordnungen und Ratschlägen weist eine unmittelbare Nähe zum antiken Moralverständnis auf. Es gilt, so Foucault, die Gemeinsamkeiten und

292 Im Christentum wurde die Sorge um sich negativ konnotiert, als Wurzel verschiedener moralischer Fehler, als Eigenliebe und Egoismus der notwendigen Selbstaufopferung entgegengestellt und schließlich, beispielsweise von Gregor von Nyssa, als Verzicht auf das Selbst umgedeutet und das Heil ins postmortale Jenseits verlegt. Die griechische *technê*, aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen, wurde neu ausgearbeitet und die Verknüpfung von Kunst und Leben wurde aufgehoben. Das Werk und die Kunst waren fortan nur mehr Gegenstände, die den Tod ihres Schöpfers überdauerten. Die Subjektivierung des antiken griechischen Denkens wich der Konstituierung der „christlichen Doktrin und [des] Pastorals des Fleisches“; es kam zu einer Vermehrung der Kodifikationen. In diesem Zuge wurden die Anerkennung eines Gesetzeskodex und der Gehorsam gegenüber der pastoralen Autorität sowie die Selbstverleugnung und Reinheit nach Vorbild der Jungfräulichkeit zentral (vgl. Foucault, 2005: 879f., 885f., Foucault, 2007b: 198ff. u. Foucault, Michel (1989): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit. Zweiter Band. Frankfurt am Main, 44 u. 122).

293 Vgl. Foucault, 2007b: 207ff., 217 u. Foucault, Michel (2007e): Technologien des Selbst. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 290ff.

294 Mit dem Christentum kam es zu einer Umdeutung des Moralverständnisses. Der „Wille zur Moral“ des antiken Griechenland wurde zur Idee eines „göttlichen Willens“ und die Moral wurde in Regelwerken, denen man zu gehorchen hatte, fixiert. Diese Moral des Gehorsams gründete sich auf zwei Maximen des Geständniszwangs, die als Selbstenthüllung bezeichnet werden können: auf das Publimachen der eigenen Sünden in Form der *exomologêsis* sowie auf den Verzicht auf den eigenen Willen und sich selbst im Zuge des absoluten Gehorsams gegenüber einem Anderen, der sogenannten *exagoreusis*. Dies sind im Wesentlichen die Selbsttechnologien, die sich aus Gehorsam und monchischer Kontemplation entwickelten und die die strenge Wahrheitsverpflichtung sowie die dogmatischen und kanonischen Pflichten illustrieren (vgl. Foucault, 2007e: 309ff. u. Foucault, 2007d: 282).

295 Foucault, 2007b: 194.

Unterschiede sichtbar zu machen und zu zeigen, wie der Rat der antiken Moral im zeitgenössischen „Moralstil“ auf neue Weise funktioniert. Allerdings wird bei dieser Rückkehr die fundamentale Aufgabe der politischen Philosophie und der Philosophie überhaupt vergessen²⁹⁶.

„Die Suche nach Existenzstilen, mit möglichst großen Unterschieden untereinander, scheint mir einer der Punkte zu sein, durch welche die zeitgenössische Suche einst in besonderen Gruppen hatte gestartet werden können. Die Suche nach einer Form der Moral, die für alle annehmbar wäre – in dem Sinne, daß alle sich dem zu unterwerfen hätten –, erscheint mir als eine Katastrophe.“²⁹⁷

Statt wie in seinen früheren Schriften sein Hauptaugenmerk auf „Zwangspraktiken“ zu legen²⁹⁸, steht für Foucault nun also die „Praxis des Selbst“, die Praxis der „Selbstformierung des Subjekts“ im Zentrum der Betrachtung, die hauptsächlich die griechische, aber auch die römische Antike bestimmte. Diese Zeit sieht er dabei als Bezugspunkt für eine mögliche postmoderne „Praxis des Selbst“²⁹⁹. Dem Subjekt des frühen Foucault, das sich über Praktiken der Unterwerfung konstituiert, gesellt sich nun ein Subjekt zu, das „auf autonome Weise, durch Praktiken der Befreiung, der Freiheit konstituiert wird“. Die autonome Subjektkonstitution basiert dabei auf einer gewissen Anzahl von milieuspezifischen Regeln, Stilen und Konventionen, wie es bereits in der Antike der Fall war³⁰⁰. Dieser Aspekt der Selbstformierung, der sich gegenwärtig, gemäß der Forderung Foucaults, explizit in pluralen Existenzstilen äußern muss, lässt das Foucault'sche Konzept für eine

296 Vgl. Foucault, 2007c: 244ff. u. Foucault, 2007b: 194.

297 Foucault, 2007c: 251.

298 Dies tut er beispielsweise noch in seinem 1975 erschienen Werk *Surveiller et punir* (*Überwachen und Strafen*), in dem er schreibt: „Die Wirksamkeit der Macht und ihre Zwingkraft gehen sozusagen auf ihre Zielscheiben über. Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“ (Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main, 260).

299 Der Selbstoptimierungsgedanke, der beim späten Foucault zentral wird, darf dabei nicht mit zeitgenössischen politischen Strategien der Selbstoptimierung, wie sie sich beispielsweise im Neoliberalismus finden lassen, verwechselt werden. Darauf weist auch Étienne Balibar treffend hin, wenn er schreibt: „Mir scheint, man beachte nicht immer genug, dass Foucault in seinen letzten Jahren das Thema der ‚Selbstsorge‘ ‚ironisch‘ entwickelt hat – sowohl als letzte Geste des Bruchs mit der Heidegger-Schule als auch mit kritischem Blick auf das damalige sprunghafte Anwachsen der ‚Technologien des Selbst‘. Ohne diesen Kontrapunkt läuft man Gefahr, sein Werk in die Hände der postpolitischen, neoliberalen Ethik zu spielen. Dies ist zumindest Gegenstand einer Schlacht zwischen verschiedenen Erben, die sich auf ihn berufen“ (Balibar, 2012: 60).

300 Vgl. Foucault, 2007d: 283 u. Foucault, 2005: 875f.

Philosophie der Performance-Kunst zentral erscheinen, sodass im Folgenden ein Blick auf die Foucault'sche Analyse antiker Lebenskunst notwendig erscheint.

Foucault denkt die »Lebenskunst« (technê tou biou), die die klassische und hellenistische Antike geprägt hat und die verschiedene philosophische Selbstsorge-Praktiken hervorbrachte, unmittelbar im Zusammenhang mit der Verbindung zwischen Subjekt und Wahrheit, mit einem individuellen Freiheitsstreben und einer bestimmten Haltung sich selbst, seinen Mitmenschen und der Welt gegenüber. Die Arbeit an sich selbst ist ein notwendiger Kampf, den es zu gewinnen gilt, um sich einer Seinsweise zu nähern, die durch aktive Freiheit charakterisiert ist und die auf einem »strukturellen, instrumentellen und ontologischen Verhältnis zur Wahrheit beruht«³⁰¹. Sie wird in diesem Kontext als Voraussetzung betrachtet, bestimmte Wahrheiten zu erkennen. Laut Foucault ist diese Verbindung von Selbstausarbeitung als Grundlage für den Zugang zur Wahrheit nicht nur für das antike Denken, sondern auch für das ästhetische Denken fundamental. Es geht darum, Wahrheiten zu erfassen, aufzunehmen und in Handlungsprinzipien transformieren zu können, sodass die alêtheia zum êthos wird³⁰².

Die Frage nach dem Subjekt, nach dem Ursprung der Beziehung von Subjekt und Wahrheit, wurde in der griechischen Antike vom delphischen Spruch »gnothi seauton«, also: »Erkenne dich selbst«, aufgeworfen. Allerdings schrieb das »Erkenne dich selbst« entgegen der heutigen philosophischen Interpretation, nicht die Selbsterkenntnis als Grundlage der Moral oder der Beziehung zu den Göttern vor, sondern ein umsichtig-kluges Verhalten. Im philosophischen Denken trat das Gebot »gnothi seauton« erst mit Sokrates auf und wurde fortan mit dem Begriff der »epimeleia heautou«³⁰³ als der »Sorge um sich« verknüpft und schließlich im Hellenismus dieser untergeordnet. Die »epimeleia heautou« ist der Rahmen und Boden, der das Gebot »gnothi seauton« rechtfertigt. In der gesamten klassischen Antike und Spätantike war die Sorge um sich als lebenslange Praxis des sich um sich

301 Foucault, 1989: 121.

302 Vgl. Foucault, 2007b: 218. u. Foucault, 2007e: 305.

303 »Die ‚epimeleia heautou‘ ist eine Haltung, eine Haltung sich selbst, den anderen und der Welt gegenüber. [...] Die ‚epimeleia heautou‘ ist auch eine bestimmte Form der Aufmerksamkeit, des Blicks. Sich um sich selbst zu sorgen beinhaltet, daß man seinen Blick umkehrt, daß man ihn von außen – ich möchte fast sagen – nach ‚innen‘ wendet, [...] daß man seinen Blick von außen, den anderen, der Welt usw. weg und auf ‚sich selbst‘ wenden muss. Die Sorge um sich selbst beinhaltet eine gewisse Art, darauf zu achten, was man denkt und was sich im Denken abspielt. Das Wort ‚epimeleia‘ ist mit ‚melete‘ verwandt, das sowohl Übung als auch Meditation bedeutet. [...] Der Begriff ‚epimeleia‘ bezeichnet nicht nur diese allgemeine Haltung oder diese sich selbst zugewandte Aufmerksamkeit. Die ‚epimeleia‘ bezeichnet stets auch eine Reihe von Handlungen, und zwar solche, die auf einen selbst gerichtet sind, Handlungen, durch die man für sich selbst Sorge trägt, durch die man sich verändert, reinigt, verwandelt und läutert« (Foucault, Michel (2009): Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82). Frankfurt am Main, 26f.).

Kümmerns zentral und wurde schließlich im hellenischen und römischen Denken zu einer gesamtulturellen Erscheinung. Sie war die notwendige Voraussetzung, um sich selbst zu erkennen und zu formen, sich ethisch und ästhetisch zu optimieren und seine Begierden zu meistern. Sie war die Voraussetzung eines richtigen Verhaltens und eines richtigen Gebrauchs der eigenen Freiheit³⁰⁴.

Die Sorge um sich ist ein Grundsatz und eine durchgängige Praxis. Sie ist eine grundlegende Pflicht und ein Ensemble sorgfältig ausgearbeiteter Verfahren und Techniken. Bei Platon, der sie pädagogisch deutete, bestand die Aufforderung im Wesentlichen darin, die eigene Aufmerksamkeit auf sich selbst, auf sein Inneres zu lenken, um sich selbst zu erkennen und sich an die eigene Verwandtschaft mit der geschauten Wahrheit zu erinnern. In der hellenistischen Philosophie wurde der Sorge um sich in Vorschriften für die Lebensführung Rechnung getragen³⁰⁵. So bestand beispielsweise die Aufgabe im stoischen Denken darin, durch Unterweisungen bestimmte Grundprinzipien, also Wahrheiten und Verhaltensregeln, in Form von Doktrinen zu erlernen. Diese Prinzipien sollten dem Menschen in jeder Lage das richtige Verhalten ermöglichen³⁰⁶. Die Lebenskunst musste demnach mittels einer „askêsis“ – d.h. eines Ensembles von Praktiken³⁰⁷ im Sinne der Ein-

304 Vgl. Foucault, 2009: 16ff. u. Foucault, 2005: 880.

305 Im platonischen Denken wird der delphischen Maxime der Selbsterkenntnis Priorität eingeräumt. Im hellenistischen Denken und der griechisch-römischen Zeit hingegen wandelt sich dieser Vorzug, und das »Erkenne dich selbst« wird der »Sorge um sich« untergeordnet (vgl. Foucault, 2007e: 297). Bei Platon ist die „Sorge um sich“ eine Aufgabe der Jugend und beinhaltet eine Konversion, die jedoch nicht nur eine Hinwendung zum eigenen Inneren, zur Seele ist, sondern immer auch eine Hinwendung zum Göttlichen impliziert. Im Hellenismus und der römischen Antike wird die „Sorge um sich“ zur lebenslangen Praxis, zu einer Lebensform mit dem Ziel der Hinwendung in das eigene Innere. An die Stelle des platonisch-pädagogischen Moments treten nun die vollkommene Beherrschung des eigenen Selbst, die als ständiger Kampf aufgefasst wird, sowie das Verlernen schlechter Gewohnheiten, falscher Ansichten etc., die Notwendigkeit eines Lehrers und ein therapeutisches, heilendes Moment (vgl. Foucault, 2009: 602ff.).

306 Vgl. Foucault, 2009: 600ff. u. Foucault, 2005: 881.

307 Sie sollten es dem Individuum erlauben zu lernen, potenziellen Ereignissen standzuhalten, sich von ihnen nicht aus der Fassung bringen und sich nicht von den so ausgelösten Gefühlen hinreißen zu lassen. Zu diesen Praktiken zählt das, was Foucault als „Wahrheitsaskese“ bezeichnet und bei der die Techniken dazu gebraucht werden, Subjekt und Wahrheit miteinander zu verbinden, sodass das Subjekt mit einer ihm vorher unvertrauten Wahrheit ausgerüstet wird, die gelernt, erinnert und schrittweise zur Anwendung gebracht wird, um so ein souverän im Individuum herrschendes „Quasi-Subjekt“ zu schaffen. Zu diesem Zweck bedarf es der wahren und vernünftigen Rede (logoi), die durch fortschreitende intensivierte Aneignung und Erinnerung zum zentralen Rüstzeug wird. Die hierzu notwendigen Techniken und Übungen sind Zuhören, Lesen, innere Einkehr, die „praemeditatio malorum“, also das Vorausdenken zukünftigen Unglücks, und die „melete thanatou“, die Einübung des Todes im Sinne seines permanenten Vergegenwärtigen mit dem Ziel, jeden Tag so zu leben, als wäre es der letzte. Neben der „meditatio“ gab es die „exercitio“, also jene Übungen, die realiter vollzo-

wirkung des Subjekts auf sich selbst, einer Selbstbelehrung – erlernt werden, mit deren Hilfe man sich zu transformieren suchte und den Zugang zu einer bestimmten Seinsweise zu erlangen anstrebte. Ziel war es, „Herrscher über sich selbst“ und „vollkommen unabhängig“ zu sein³⁰⁸.

Laut Foucault war „[d]ie Sorge um sich [...] in der griechisch-römischen Welt die Art und Weise, in der sich die individuelle Freiheit – oder gewissermaßen die bürgerliche Freiheit – als Ethik reflektierte“³⁰⁹, wobei »Ethik« im Sinne des griechischen Begriffs »ethos« als „weise zu sein und sich zu verhalten“ verstanden werden muss. Das Ethos äußerte sich unter anderem in Kleidung, Bewegung und innerer Haltung. In ihm reflektierte sich die Freiheit, insofern sich das Ethos des Subjekts in der Art und Weise spiegelt, wie es seine Freiheit praktiziert. Die Aufgabe bestand also darin, mittels eingehender Arbeit an sich selbst der eigenen Freiheitspraxis in einem Ethos, das als „gut, schön, ehrenhaft, achtbar und erinnerungswürdig erscheint“, Ausdruck zu verleihen. Das Wichtigste war dabei nicht, die Gesetze und Bräuche (νόμοι) zu achten, vielmehr war die Haltung, die für die Achtung sorgt, und somit das Verhältnis zu sich selbst zentral³¹⁰.

Obwohl die Praktiken des Selbst, mittels derer sich das Subjekt auf aktive Weise konstituiert, einem kollektiven Kanon unterworfen war, also auf von der Kultur und Gruppe vorgegebenen Schemata beruhten, ging es nicht darum, verallgemeinerbare Verhaltensmodelle zu internalisieren, sondern eine persönliche Wahl zu treffen. Diese Wahlmöglichkeit stand dabei jedoch nur einer kleinen Elite freier Männer offen³¹¹. Die Motivation für die persönliche Wahl, eine Moral³¹² auszubil-

gen wurden und die die Unabhängigkeit des Individuums von der äußeren Welt herstellen sollten. Sie bestanden in Übungen der Enthaltsamkeit, Entbehrung und der körperlichen Widerstandsfähigkeit (vgl. Foucault, 2009: 607ff.).

308 Vgl. Foucault, 2007b: 211, Foucault, 2009: 603ff. u. Foucault, 2005: 876.

309 Foucault, 2005: 879.

310 Vgl. Foucault, 2005: 882 u. Foucault, 1989: 43.

311 „Sich um sich selbst kümmern ist ein Privileg, es ist Zeichen gesellschaftlicher Überlegenheit im Gegensatz zu denjenigen, die sich als Diener um andere kümmern oder ein Handwerk ausüben müssen, um leben zu können“ (Foucault, 2009: 601). Die antike Gesellschaft war eine virile, die an die Vorstellung von Asymmetrien und die Ausschließung von anderen gebunden war, was sich unter anderem in der Unterdrückung der Frauen zeigte (vgl. Foucault, 2007b: 192ff. u. Foucault, 2005: 889). Die antike Moral war letztlich eine „Männermoral“ und die Mäßigung ausschließlich eine „Mannestugend“, die zum Ziel hatte, „daß das Verhältnis zu sich isomorph mit dem Herrschafts-, Hierarchie- und Autoritätsverhältnis wird, das man als Mann, als freier Mann, über seine Untergebenen herzustellen beansprucht“ (Foucault, 1989: 110).

312 Unter Moral versteht Foucault in diesem Kontext „das wirkliche Verhalten der Individuen in seinem Verhältnis zu den Regeln und Werten, die ihnen vorgesetzt sind: man bezeichnet so die Art und Weise, in der sie sich mehr oder weniger vollständig einem Verhaltensgrundsatz unterwerfen, einem Verbot oder einer Vorschrift gehorchen oder widerstehen, ein Wertenssemble achten oder vernachlässigen“ (Foucault, 1989: 36).

den, die im Wesentlichen eben ästhetischen Charakter hatte, die eine „Ästhetik der Existenz“³¹³ war, resultierte aus dem Willen nach einem schönen, erinnerungswürdigen Leben, denn die Ethik und die Beziehung zu sich und zu anderen standen in der Antike im Zentrum – um religiöse Probleme, so Foucault, sorgte man sich nicht. Der Wille, ein moralisches Subjekt zu sein, und die Suche nach einer Ethik der Existenz waren demnach in der Antike wesentliche Bestandteile der Behauptung der eigenen Freiheit. Das Subjekt war bemüht, dem eigenen Leben eine Form zu geben, die es ihm ermöglichte, sich selbst anzuerkennen und von anderen anerkannt zu werden. Es bildete sich selbst als persönliches Kunstwerk aus³¹⁴.

Dabei war gerade die individuelle Freiheit, so Foucault, den Griechen sehr wichtig, und es war in der gesamten griechischen Antike ein fundamentales Ziel, kein Sklave zu sein – weder der eines anderen Menschen noch einer anderen Polis, noch seiner eigenen Leidenschaften. Foucault konstatiert also explizit, im Gegensatz zum Hegel'schen Vorrang des Allgemeinen vor dem Besonderen, die Relevanz individueller Freiheit, sodass das „während der großen acht Jahrhunderte der antiken Kultur“ beständige Problem der Sorge um sich im Wesentlichen als „Sorge um die Freiheit“ betrachtet werden muss³¹⁵.

Ziel der antiken Lebenskunst war die vollständige Selbstbeherrschung, die es einem freien Mann ermöglichte, gegenüber seinen Begierden und Lüsten Herrschaft und Überlegenheit zu erlangen und sich nicht von ihnen fortreißen zu lassen. Angestrebt wurde ein Zustand innerer Ruhe und die Freiheit von jeglicher Versklavung durch seine Leidenschaften sowie eine Seinsweise, die sich durch die vollkommene Souveränität über sich selbst und den vollen Genuss seiner selbst auszeichnet³¹⁶. Das individuelle Leben wurde – entgegen der heutigen, herkömmlichen Auffassung – als Werk betrachtet, welches es zu kreieren galt und das im besten Falle auch post mortem Anerkennung fand. Es war eine *technê*, das eigene Leben, gerade weil es vergänglich ist, zum Kunstwerk zu machen. Die griechisch-römische „Sorge um sich“ ist also eine individuelle Aufgabe im Diesseits, die vollständig auf das eigene Leben, auf die eigenen Handlungen und den Platz, den man unter den Anderen einnimmt, ausgerichtet ist³¹⁷.

Auch die Performance-Kunst scheint den BetrachterInnen die Möglichkeit der Transformation zu Menschen, die sich ihrer individuellen Freiheit und ihrer Ver-

313 Unter dem Terminus „Ästhetik der Existenz“ ist „eine Lebensweise zu verstehen, deren moralischer Wert nicht auf ihrer Übereinstimmung mit einem Verhaltenscode und auch nicht auf einer Reinigungsarbeit beruht, sondern auf gewissen Formen oder vielmehr auf gewissen allgemeinen formellen Prinzipien im Gebrauch der Lüste, auf ihrer Aufteilung, Begrenzung und Hierarchisierung“ (Foucault, 1989: 118).

314 Vgl. Foucault, 2007b: 192ff. u. Foucault, 2007d: 282.

315 Vgl. Foucault, 2005: 880.

316 Vgl. Foucault, 1989: 43.

317 Vgl. Foucault, 2007b: 198ff. u. Foucault, 2005: 886.

antwortlichkeiten bewusst sind, aufzeigen zu wollen, indem sie einerseits die Aufmerksamkeit auf das eigene Selbst und andererseits auf die Interdependenzen mit anderen lenkt. Sie scheint dazu aufzurufen, sich selbst zu erfinden und sich dabei eine Form zu geben, in der sich die in der Performance vor Augen geführten „Wahrheiten“ auch in den neu zu kreierenden Handlungsprinzipien widerspiegeln. Im Gegensatz zur kleinen Anzahl derer, denen in der Antike diese Erfahrung offenstand, haben in der Performance-Kunst nun alle Beteiligten die Möglichkeit, eine Seins- und Verhaltensweise zu entwickeln und zu erproben, die auf freien Entscheidungen beruht. Ob dies dazu führt, dass sich die TeilnehmerInnen selbst anerkennen oder von anderen anerkannt werden, liegt dabei in der Hand des Einzelnen, aber der Aufruf, sich zu transformieren, um Zugang zu einer neuen Seinsweise zu erlangen, wird von der Performance-Kunst deutlich artikuliert.

2.4.2 Macht, Herrschaft und Räume des Widerstands

Foucaults Überlegungen zu einer Praxis der Selbstsorge fußen unmittelbar auf seiner Analyse von Machtbeziehungen, sodass es letztlich um die Verbindung der Technologien der Beherrschung anderer und der Technologien des Selbst geht, die Foucault als »Gouvernementalität« bezeichnet³¹⁸: die „Gesamtheit der Praktiken [...] mit denen man die Strategien konstituieren, definieren, organisieren und instrumentalisieren kann, die die Einzelnen in ihrer Freiheit wechselseitig verfolgen“³¹⁹. Im Begriff der »Gouvernementalität« wird also der Freiheit des Subjekts und seiner Beziehung zu anderen Rechnung getragen, die gerade den „Gegenstandsbereich der Ethik konstituiert“³²⁰.

Um sich der Frage der Freiheit in Bezug auf die Sorge zu nähern, muss man nach Foucault präzise zwischen Macht- und Herrschaftsbeziehungen unterscheiden. Machtbeziehungen bestimmen weite Teile menschlicher Beziehungen, denn darin existiert ein „ganzes Bündel von Machtbeziehungen“, die auch mit Herrschaftsformen korrelieren können. Sie werden zwischen Individuen, innerhalb der Familie in pädagogischen Beziehungen oder im politischen Körper wirksam, zeichnen sich jedoch gerade durch ihre Veränderbarkeit aus. »Macht« bezeichnet eine Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven „Partnern“, die als Form handelnder Einwirkung aufeinander ausgeübt wird und für die zwei Elemente unerlässlich sind: zum einen muss der „Andere“, auf den Macht ausgeübt wird, kontinuierlich als handelndes Subjekt angesehen werden, zum anderen muss sich ein

318 Vgl. Foucault, 2007e: 289.

319 Foucault, 2005: 901.

320 Vgl. Foucault, 2005: 901.

Feld möglicher Reaktionen, Wirkungen und Antworten eröffnen. Macht ist demnach ein „auf Handeln gerichtetes Handeln“³²¹.

Vor dieser Folie lässt sich auch die Verknüpfung der praktizierten „Sorge um sich“ als Ethos der Freiheit mit der „Sorge um andere“ verstehen. In der antiken Lebenskunst erlangte die Sorge um andere auf zweierlei Arten Relevanz: zum einen, indem die Sorge um sich selbst das Subjekt dazu befähigte, seinen gebührenden Platz in der Gesellschaft, in der Gemeinschaft und in persönlichen Beziehungen einzunehmen; zum anderen, indem die Sorge um sich immer der Unterweisung eines Meisters in Form eines Ratgebers oder eines Freundes bedurfte. Die Sorge um den anderen muss also im Feld der Selbstsorge, die dabei der Sorge um andere ethisch vorrangig ist, immer mitgedacht werden.

So ging es letztlich bei der antiken Selbstsorge darum, eine Kunst des Regierens zu erlernen, denn nur, wer sich in rechter Weise um sich selbst sorgt, ist auch in der Lage, sich in angemessener Weise in Bezug auf andere und für andere selbst zu leiten. Selbstsorge ist, so verstanden, immer auch eine Konversion der Macht, da sie Machtmissbrauch kontrolliert und begrenzt. Der Tyrann beispielsweise, der seine Macht missbraucht, indem er sie anderen aufzwingt, ist den griechischen Philosophen zufolge der Sklave seiner Begierden, wogegen der gute Souverän seine Macht über sich selbst ausübt, die die Macht über die anderen reguliert³²². Das Thema der Sorge um sich durchzog also das gesamte moralische Denken und Handeln, von den platonischen Dialogen bis zu den Texten der späten Stoa.

„Die ethische Substanz der Griechen [war] die ‚aphrodisia‘ [...]; der Subjektivierungsmodus war eine politisch-ästhetische Wahl. Die Askeseform war die verwandte ‚technê‘, in der man beispielsweise die ‚technê‘ des Körpers oder jene Ökonomie der Gesetze findet, durch welche man seine Rolle als Ehemann definierte oder auch jene Erotik als Form einer Askese sich selbst gegenüber in der Knabenliebe, usw.; und weiter war dann die Teleologie die Selbstbeherrschung.“³²³

Die Sorge um sich ist also in ihrer „vollen und positiven Form“ eine Macht, die man über sich selbst und andere ausübt. Sie äußert sich im Verhältnis des Individuums zu sich selbst, in der Souveränität, die es über sich selbst ausübt, und ist dabei konstitutives Element für das „Glück“ und die „Ordnung“ der Polis³²⁴.

Foucault geht nicht davon aus, dass es eine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen geben kann und hält dies auch nicht für notwendig aufgrund seiner wertfreien Definition von Macht als „strategische Spiele“ – wobei »Spiel« hier „die Gesamtheit

321 Vgl. Foucault, 2005: 878 u. Foucault, Michel (2007a): Subjekt und Macht. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 92ff.; hier 97.

322 Vgl. Foucault, 2005: 883ff. u. Foucault, 1989: 107f.

323 Foucault, 2007b: 206f.

324 Vgl. Foucault, 1989: 105f.

von Regeln zur Herstellung der Wahrheit“³²⁵ meint. Seines Erachtens besteht die Aufgabe schlicht darin „sich die Rechtsregeln, die Führungstechniken und auch die Moral zu geben, das *ethos*“, die Sorge um sich, die es gestattet, innerhalb der Machtspiele mit dem Minimum an Herrschaft zu spielen“³²⁶.

Machbeziehungen sind dabei solche, in denen „der eine das Verhalten des anderen zu lenken versucht“. Das heißt, menschliche Beziehungen erweisen sich stets als mobile, reversible und instabile Machtbeziehungen, ob es sich nun um sprachliche Kommunikation, um institutionelle oder ökonomische Beziehungen oder Liebesbeziehungen handelt. In Machtbeziehungen geht es um „Führung“ im Sinne der Lenkung anderer und der des eigenen Verhaltens in einem mehr oder weniger offenen Handlungsfeld mit dem Ziel, Einfluss auf die Verhaltenswahrscheinlichkeit zu nehmen. Es geht weder um den kriegesischen noch juristischen Handlungsmodus des „Regierens“ im Sinne des Strukturierens möglicher Handlungsfelder der anderen. Macht kann also nur über „freie Subjekte“ ausgeübt werden. Das bedeutet: Freiheit ist die Voraussetzung für Macht und äußert sich in agonistischem Verhalten. In dem Moment, wo Machtbeziehungen erstarren und den verschiedenen Parteien die Möglichkeit zu Veränderung versperren, in dem Moment, wo sich ein asymmetrisches Machtverhältnis verfestigt, muss von Herrschaftszustand gesprochen werden³²⁷.

Eine neue Ethik muss sich demnach auf einem Spiel mit einem Minimum an Herrschaft begründen, um die ethischen Hauptaufgaben zu ermöglichen: den politischen Kampf für die Achtung vor dem Gesetz, die kritische Reflexion der missbräuchlichen Regierungstechniken und die ethische Suche nach der Begründung individueller Freiheit³²⁸. So verstanden, lassen sich auch Performances als Machtspiele, aber eben nicht als Herrschaftsspiele lesen, die jene soziopolitischen Ziele zu realisieren suchen, indem sich freie Individuen in einem Feld begegnen, das die Möglichkeit einer Reaktion und Antwort lässt. In Performances scheinen Handlungen tatsächlich auf Handlungen gerichtet zu sein und Erfahrungsräume eröffnet zu werden, die Selbstbeherrschung als erforderlich erscheinen lassen und so zu Konversionen der Macht führen können. Hier ist die Freiheit jedes Einzelnen die notwendige Voraussetzung für das Machtspiel, in dem es auch um den Einfluss auf die Verhaltenswahrscheinlichkeit geht. Hier wird der Betrachtende letztlich dazu aufgefordert, sich seiner Selbst zu bemächtigen, um seine Macht über die Anderen zu regulieren, damit das Performance-Spiel nicht in ein Herrschaftsspiel umschlägt und die Möglichkeit individueller Transformation bestehen bleibt.

325 Foucault, 2005: 897.

326 Foucault, 2005: 899.

327 Vgl. Foucault, 2007a: 97f. u. Foucault, 2005: 878, 890.

328 Vgl. Foucault, 2005: 899f.

Da also die Freiheit der Subjekte die Voraussetzung für Machtbeziehungen ist, liegt in ihnen immer schon die Möglichkeit des Widerstands, denn die Macht über andere kann nur in dem Maße ausgeübt werden, in dem den anderen noch die Möglichkeit bleibt, sich zu widersetzen und zu widerstehen, sei es durch Flucht, List oder Strategien, die Situation umzukehren. In Herrschaftszuständen, seien es ökonomische, soziale, institutionelle oder sexuelle Asymmetrien, ist der Spielraum jedoch äußerst beschränkt, sodass hier das Problem darin besteht, zu wissen, an welcher Stelle sich Widerstand formieren kann. Um also einen Herrschaftszustand sinnvoll zu kritisieren, muss man, um die Konsequenzen dieses Herrschaftszustands aufzuzeigen, ein bestimmtes „Wahrheitsspiel“ spielen und andere, „vernünftiger“ Möglichkeiten aufzeigen sowie den Menschen klarmachen, was sie über ihre eigene Situation nicht wissen³²⁹.

Wo also die Bedingungen des Handelns restlos determiniert sind, beispielsweise in der Sklaverei, die ein Verhältnis von physischem Zwang ist, kann es keine Machtbeziehungen geben.

„Wenn es einem Individuum oder einer gesellschaftlichen Gruppe gelingt, ein Feld von Machtbeziehungen zu blockieren, sie unbeweglich und starr zu machen und jede Umkehrung der Bewegung zu verhindern – durch den Einsatz von Instrumenten, die sowohl ökonomischer, politischer oder militärischer Natur sein mögen –, dann steht man vor etwas, das man als einen Herrschaftszustand bezeichnen kann.“³³⁰

Innerhalb eines solchen Herrschaftszustands sind Widerstand und Befreiung probate Mittel, um ein Feld für neue Machtbeziehungen zu eröffnen. Hier ist die Befreiung ein politisches und historisches Mittel für eine Praxis der Freiheit, denn innerhalb solcher Herrschaftszustände können Freiheitspraktiken gar nicht oder nur in sehr begrenztem Umfang existieren. Wurde durch Widerstand und Emanzipation ein Feld neuer Machtbeziehungen geschaffen, gilt es, dieses durch Freiheitspraktiken zu kontrollieren. Insofern können Freiheitskämpfe selbst Formen der Freiheitspraxis sein beziehungsweise den Boden für eine Praxis der Freiheit bilden³³¹. Der Widerstand gegen starre Herrschaftszustände mit dem Ziel, diese in Machtverhältnisse zu transformieren, erweist sich so als Transformation von Grenzen in Schwellen. So werden Räume geöffnet, in denen Macht in der oben genannten Definition wieder möglich ist und die Subjekte frei sind. In diesem Kontext sollten auch Revolutionen, so Foucault, nicht einfach als politische Pro-

329 Vgl. Foucault, 2005: 89off.

330 Foucault, 2005: 878.

331 Vgl. Foucault, 2007a: 98 u. Foucault, 2005: 878f.

jekte, sondern als Stil, als Existenzweise mit ihrer asketischen Ästhetik und ihren besonderen Formen einer Beziehung zu sich und zu anderen gedacht werden³³².

Foucault zufolge haben sich in der Postmoderne eine Reihe von Widerständen entwickelt, wie beispielsweise der Widerstand gegen die patriarchale Herrschaft über die Frau oder die Herrschaft der Psychiatrie über die Geisteskranken. Zu beobachten ist dabei, dass in der Postmoderne, im Gegensatz zu den Kämpfen gegen Ausbeutung im 19. Jahrhundert, der Kampf gegen die Objektivierung, also gegen die Unterwerfung der Subjektivität im Vordergrund steht. Es sind „transversale Kämpfe“, die nicht auf politische oder ökonomische Systeme beschränkt sind. Ihr Ziel ist die Auswirkung der Macht als solche. Sie sind „unmittelbar“ und insofern „anarchisch“, da sich ihre Kritik nicht gegen eine übergeordnete Instanz und sich ihr Kampf nicht auf ein zukünftiges Versprechen (wie beispielsweise bei politischen Revolutionen) richtet. Vor allem jedoch stellen diese Kämpfe den Status des Individuums infrage. Sie treten für das Recht ein, anders zu sein und betonen die Individualität des Individuums, wenden sich andererseits gegen alles, was das Individuum isoliert und gegen alles, was die Gesellschaft spaltet. Diese Kämpfe richten sich gegen die „Privilegien des Wissens“ und „wenden sich gegen jene Abstraktionen und jene Gewalt, die der ökonomische und ideologische Staat ausübt, ohne zu wissen, wer wir als Individuen sind, wie auch gegen die wissenschaftliche oder administrative Inquisition, die unsere Identität festlegt“³³³.

Auch die Performance-Kunst richtet sich gegen diese Unterwerfung des Subjekts und tritt für eine Revitalisierung einer postmodernen Ethik der Existenz nach antikem Vorbild ein. Sie veranschaulicht die Problematiken und zeigt zumeist exemplarisch Alternativen zu den das Individuum betreffenden Herrschaftsmechanismen und Zwangspraktiken auf mit dem Ziel, individuelle Freiheitsräume zu öffnen und für jeden sichtbar zu machen. Indem sie also Freiheitsforderungen künstlerisch artikuliert und mögliche Schwellenüberschreitungen aufzeigt, die sich aus der Transformation der Grenzen ergeben, kann sie selbst, folgt man den Ausführungen Foucaults, den Boden für eine Praxis der Freiheit bilden und eben ein exemplarisches Feld neuer Machtbeziehungen schaffen, die – in den Alltag überführt – gesellschaftlich wirksam werden können.

2.4.3 Performing Foucault

Was die Foucault'sche Ästhetik respektive die ethischen Konzeptionen seiner letzten Schaffensphase für die folgende Betrachtung der Performance-Kunst so relevant erscheinen lässt, ist die in seiner Konzeption enthaltene Möglichkeit, die Kunst vom Individuum aus zu denken. So setzt er sich nachdrücklich nicht nur

332 Vgl. Foucault, 2007b: 217.

333 Vgl. Foucault, 2007a: 85ff.; hier 86.

gegen praxisferne Kunst ein, wie es auch Hegel, Nietzsche, Heidegger und Badiou tun, sondern ebenso gegen die Beherrschung jedes Einzelnen und appelliert an den Freiheitsdrang der Menschen, sich ihr Recht auf Selbstbestimmung zu erkämpfen, ihr Recht darauf, sich ein Ethos zu wählen, das sich durch Pluralität und Respekt vor dem Anderen auszeichnet.

Auch er stärkt also einen politischen Handlungsbegriff, der auf die Kongruenz von Denken und Handeln und auf Freiheit und Verantwortlichkeit für sich selbst und die Umwelt gründet, allerdings indem er im Rekurs auf die individuelle „Sorge um sich“ die Dimension des „Anderen“ vor dem Hintergrund postmoderner Pluralität denkt. Sein Rekurs auf die griechische Antike dient ihm letztlich dazu, etwas grundlegend Neues, für jeden Menschen Zugängliches zu denken, nicht jedoch – wie bei Hegel, Nietzsche oder Heidegger – die griechische Antike zu idealisieren. Mit Foucault lässt sich also der Aufruf zur Transformation, wie ihn auch Nietzsche und Heidegger formulieren, als Aufruf zur *Transformation von Grenzen in Schwellen* vor dem Hintergrund pluraler Lebensstile, als Aufruf zur Selbsterkenntnis, Selbstprüfung und Selbstgestaltung verstehen, der in der praktischen Umsetzung ethische Handlungsmodelle nahelegt, die den biopolitischen Herrschaftsansprüchen und hegemonialen Dichotomisierungspraktiken ein Miteinander unter freien Individuen entgegenhalten. Die transformatorische Dimension der Performance-Kunst kann auf diese Weise in grundlegende ethische und politische Bahnen gelenkt werden, die auf einen gesellschaftlichen Veränderungsprozess zielen, der von den Freiheitsforderungen jedes Einzelnen ausgeht und getragen wird, ohne den „Anderen“ dabei aus dem Blick zu verlieren.

Die Erkenntnis der Notwendigkeit, die eigene *Existenz als Kunstwerk* im Sinne Foucaults zu gestalten, ist demnach verknüpft mit dem Aufruf zum Widerstand gegen starre Herrschaftsstrukturen, für das Recht, anders zu sein, und für die ethische Suche nach der Begründung individueller Freiheit, sodass mit der Foucault'schen Forderung, Herrschaft in Macht zu transformieren mit dem Ziel, ein Mehr an individueller Freiheit zu ermöglichen, die politische Dimension der Performance-Kunst von ihrem Fundament her gedacht werden kann. Eben diese Forderung kann als Ausgangspunkt für die Bestimmung ihres utopischen Potenzials fungieren.

Foucault liefert mit seiner Konzeption der „Sorge um sich“ eine grundlegende Kritik an der Entfremdung des Individuums von sich selbst und seinem schöpferischen Potenzial sowie seiner Eigenverantwortlichkeit. Gleichzeitig artikuliert er eine Kritik an den Unterwerfungs- und Unterdrückungspraktiken der imperialistischen und kapitalistischen Systeme. Seine Forderung, Herrschaft in Macht zu transformieren und sich ein Recht auf eine Selbstsorge zurückzuerobern, die vor der Folie der eigenen Freiheit im Angesicht des Anderen eine anerkennungswürdige, weil gerechte Existenz ermöglicht (die dabei also explizit nicht mit dem Ziel neoliberaler Selbstoptimierung praktiziert wird), schließt sich also – auch wenn eine Kritik an Platon ebenso ausbleibt wie ein Rekurs auf die attische Kunst – nicht

nur an die individuellen Auswirkungen „großer Kunst“ an, wie sie Hegel, Nietzsche und Heidegger denken, sondern auch an die politischen Rahmenverschiebungen, wie sie Badiou konzipiert. Dem eigenverantwortlichen Handeln (Hegel) und den individuellen Transformationsimpulsen (Nietzsche und Heidegger) ebenso wie den politischen Rahmenverschiebungen (Badiou) gesellt sich also die Verwandlung von Grenzen in Schwellen im Sinne der Verwandlung von Herrschaft in Macht zu, und gerade diese Verwandlung verspricht dabei für die Bestimmung des utopischen Potenzials der Performance-Kunst fruchtbar zu sein.

3 Grenzen – Schwellen – Neuland

Performance-Kunst als ethisches und politisches Projekt

„Kunst ohne Ethik ist Kosmetik.“¹

In den vorangegangenen Ausführungen sollte gezeigt werden, wie die Zusammenführung von Kunst und Leben praktisch durch die Performance-Kunst und theoretisch durch die im Vorfeld behandelten ästhetischen Konzeptionen versucht wird. Sowohl die Performance-Kunst als auch die hier vorgestellten Ästhetiken streben die Überwindung der „Autonomie der Kunst“ im Sinne von „l'art pour l'art“ an und wollen der Kunst einen zentralen Platz in der Gesellschaft einräumen, der es ihr ermöglicht, ethisch und politisch wirksam zu werden. Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, im Sinne einer *Philosophie der Performance-Kunst* die im Verlauf der Arbeit betrachteten ästhetischen Konzeptionen verschränkt mit den realen Erscheinungen der Performance-Kunst für eine Modellbildung zu bemühen, mit der es möglich wird, die Performance-Kunst in ihren spezifischen Wirkmechanismen und über die Phänomen-Ebene hinaus in ihren politischen und utopischen Dimensionen philosophisch einzuholen, zu ergründen und zu denken.

Da Performance-Kunst, wie gezeigt werden soll, als Schwellenphänomen begriffen werden kann, als Kunstform, die dem Entweder-oder ein Sowohl-als-auch entgegenstellt², die über ihre spezifischen Techniken und Wesensmerkmale zentrale Aspekte des hegemonialen Welt- und Menschenbildes als zu überwindende Grenzen begreift und zur Transformation des Individuums und der Gesellschaft in utopischem Geiste aufruft, wird in der vorliegenden Arbeit keine lineare Analyse, sondern ein dynamischer Blick auf Performance-Kunst geworfen, indem verschiedene Iterationen ein und derselben Thematik beleuchtet werden. Denn nur aus unterschiedlichen Perspektiven auf dieses vielschichtige Phänomen, das sich

-
- 1 Abramović, zit. nach Drathen, Doris von (1992): Kunst als Überwindung von Kunst. In: Romain, Lothar/Bluemler, Detlef (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München, 3.
 - 2 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 362.

gerade dadurch auszeichnet, Ambivalenzen in ihrer Produktivität zu veranschaulichen, kann ein „ganzheitliches“ Bild dieser Kunstform gezeichnet werden, das allein vermag, der ästhetischen, ethischen und politischen Tiefe der Performance-Kunst nahezukommen.

Der Gliederungsrhythmus dieses Versuchs resultiert dabei aus den Kernphänomenen der Performance-Kunst, wie sie im ersten Teil der Arbeit in den einzelnen Aktionen bereits durchscheinen. Als paradigmatisch für die Performance-Kunst erwiesen sich ihr Verzicht auf das theatrale Als-ob, die Zentralität des realen bewegten Körpers, die Irritation, Subversion und die Tabubrüche als zentrale Techniken der Provokation des Publikums und die emotionale Bezugnahme zum Geschehen sowie die Notwendigkeit aller Anwesenden, sich an der Performance aktiv zu beteiligen, um ihre Entstehung überhaupt zu ermöglichen, aber auch ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, die unmittelbar mit dem für sie konstitutiven ethischen und politischen Emanzipations- und Transformationsanspruch verknüpft sind.

Folglich wird also zunächst zu ergründen sein, welche Auswirkungen der Verzicht auf das theatrale Als-ob hat und wie sich der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben konkret ausgestaltet. Des Weiteren, und mit der Zusammenführung von Kunst und Leben zusammenhängend, wird das vielleicht augenscheinlichste Merkmal der Performance-Kunst einer genaueren Betrachtung unterzogen werden – der reale, oft nackte Körper der KünstlerInnen. Dann soll ein Blick auf die künstlerische Provokation als zentraler Wirkmechanismus geworfen werden, um schließlich die emotionalen Auswirkungen dieser Provokation auf die TeilnehmerInnen zu betrachten. Daran anschließend wird es um das Verhältnis von KünstlerInnen und BetrachterInnen im von der Performance-Kunst initiierten Handlungs-Raum gehen. Die Auseinandersetzung mit der Dimension Zeit, mit der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit – auch in ihren ethischen und politischen Implikationen – wird schließlich die Überleitung bilden zu der dezidierten Gesellschaftskritik der Performance-Kunst, und über das Phänomen Performance-Kunst hinausgehend zur Interpretation ihrer utopischen Dimension. Die Auseinandersetzung mit dem gesellschaftskritischen und utopischen Moment kann dabei als „Summa“ dieser *Philosophie der Performance-Kunst* gelesen werden.

Um der Frage nachzugehen zu können, wie sich die einzelnen Aspekte einer Kunst philosophisch erfassen lassen, die maßgeblich von Intersubjektivität und Interaktion bestimmt ist und in der die KünstlerInnen häufig Schmerz und Leid nutzen, um die TeilnehmerInnen aufzurütteln und sie existenziell zu berühren, werden an den entsprechenden Stellen für das Verständnis der Performance-Kunst zentrale philosophische Konzepte angeführt. Zum einen werden die im zweiten Teil der Arbeit betrachteten ästhetischen Konzeptionen für eine *Philosophie der Performance-Kunst* fruchtbar gemacht, liefern sie doch nicht nur den theoretischen Rahmen, sondern auch die zentralen Kategorien, um die Performance-Kunst als Kunst in ihrer Wirkmächtigkeit zu begreifen. Zum anderen werden, um ihrer

Zeit- und Kulturimmanenz sowie ihren ethischen und politischen Ansprüchen Rechnung zu tragen, moderne und zeitgenössische politische Philosophien und Ethiken herangezogen, mittels derer eine Antwort auf die Frage nach dem *Wie* und *Wohin* ihres individuellen und gesellschaftlichen Transformationsimpulses und Transformationsstrebens zu finden versucht wird.

Im Folgenden werden also die zentralen Analysekategorien aus den im zweiten Teil der Arbeit betrachteten Theorien für ein Verständnis der grundlegenden Wesensmerkmale der Performance-Kunst stark gemacht. So wird das „Heroische“ aus der Hegel'schen Bestimmung der *Antigone* als Kategorie zur Bestimmung des KünstlerInnen-Begriffs herangezogen. Das rauschhaft „Dionysische“, wie es von Nietzsche gedacht wurde, soll ein tieferes Verständnis der emotionalen Dynamiken liefern, wie sie die Performance-Kunst in den RezipientInnen entfalten kann. Das Heidegger'sche „Ereignis“ vermag das provokative Potenzial zum Umdenken aller Beteiligten zu fundieren, während die Badiou'sche Kategorie der „Treue“ und des „Verrats“ die Notwendigkeit, sich in einer einmaligen und unvorhersehbaren Situation zu entscheiden, in ihrer ethischen und politischen Dimension beleuchtet. Der späte Foucault liefert schließlich mit seinen Konzepten von repressiver „Herrschaft“ und produktiver „Macht“ ein Gedankenkonstrukt, das die Selbstermächtigung als Ziel der Performance-Kunst im Kontext des „Anderen“ auszugestalten ermöglicht und folglich den Übergang aus der Dimension des Werdens, also der Performance-Kunst als Schwellenphänomen, in die Dimension des Sollens, also in ihren utopischen Überschuss betrifft.

Diese Analysekategorien werden nicht gesondert voneinander betrachtet, sondern vielmehr als kohärente Sinnzusammenhänge verstanden³, denn letztlich finden sich alle Aspekte zumindest implizit in jeder Performance wieder, auch wenn das Verhältnis oder die Ausprägung der einzelnen Aspekte in jeder Performance variieren kann. Neben diesen Analysekategorien bedarf es darüber hinaus eines Blickes auf weitere moderne und zeitgenössische Positionen, um beispielsweise zu einem Körperbegriff zu gelangen, der den realen Körper in der Performance-Kunst zu bestimmen erlaubt, oder für die Performance-Kunst tragfähige Begriffe von »Emotionalität«, »Handeln« und »Gemeinschaft« fundiert.

3 Vor der Folie dieses Sinnzusammenhangs und der daraus abzuleitenden Kriterien möchte ich eine Lesart der Ästhetiken vorschlagen, in der potenziell jedes Individuum durch die Kunst die Möglichkeit erhält, sich selbst, seine Umwelt und mithin den Anderen in einem neuen Licht zu sehen. Trotz der den einzelnen Ästhetiken immanenten politischen Schwierigkeiten – man denke an das Hegel'sche Geschlechterbild, das deutlich in seiner Analyse des männlichen und weiblichen Prinzips in der *Phänomenologie* zutage tritt, ebenso wie an die, wenn man so will, von Nietzsche propagierte Hybris des Übermenschen und vor allem an die nationalsozialistischen Konnotationen des Ereignis-Begriffs beim späten Heidegger – sollen die Kunstauffassungen als für alle Individuen geltend begriffen werden.

Neben dem Versuch, auf diese Weise zu einem tieferen Verständnis der einzelnen Aspekte der Performance-Kunst zu gelangen, wird es jedoch grundlegend auch darum gehen, zu klären, ob die Performance-Kunst als gegenwärtiges Phänomen tiefgreifenden Einfluss auf die RezipientInnen – und vermittelt über diese auf die Gesellschaft – zu haben vermag und ob sie an das, was Hegel, Nietzsche, Heidegger, Badiou und Foucault als wirkmächtige Kunst bestimmen, anzuknüpfen imstande ist. In allen hier vorgestellten Konzeptionen vermag „echte“ Kunst eine Transformation zu forcieren, die dem Subjekt einen Zugewinn an Autonomie ermöglicht, und stellt ein Angebot an die Betrachtenden dar, die mit ihrer Hilfe ihr eigenes Leben transformieren können, wenn sie sich auf diese Erfahrung einlassen. Diese Transformation hat unweigerlich Auswirkungen auf ihr soziales Umfeld und mithin gesellschaftliche Relevanz, denn die Wirksamkeit der Kunst für die Gesellschaft wird durch die individuellen Erfahrungen vermittelt.

Nicht nur die zentralen Kategorien aus den im zweiten Teil der Arbeit entwickelten Lesarten der einzelnen Schriften, sondern auch die fundamentalen Anforderungen an Kunst als „Streit“, als Gestalterin der „Freiheit“ und Mittel gegen Entfremdung werden also zum Blick auf die Performance-Kunst herangezogen. Dabei geht es nicht darum, die Rekonstruktionen attischer Kunsterfahrung für eine Philosophie der Performance-Kunst unkritisch und naiv zu übernehmen, sondern die Kerngedanken der philosophischen Bestimmung von „großer“ und mithin existenziell wirkmächtiger Kunst als Rahmen zur Bestimmung des Potenzials der Performance-Kunst als zeitgenössischer Kunstform zu betrachten, sodass es der Zeit- und Kulturimmanenz der Performance-Kunst geschuldet ist, ihre politischen und ethischen Dimensionen sowie ihre Begriffe vom »Menschsein« und von »Autonomie«, aber auch ihre Auffassung politischer Gesellschaftsgestaltung mittels aktueller – auch interdisziplinärer – Positionen zu beleuchten und anzureichern.

Zum einen wird es also um einen Rückgriff auf die im zweiten Teil der Arbeit betrachteten ästhetischen Positionen gehen, mit deren Hilfe die zentralen Elemente der Performance-Kunst ebenso wie die Basis ihres transformatorischen Potenzials beleuchtet werden soll. Zum anderen wird es jedoch auch immer wieder notwendig sein, sich von diesen abzugrenzen und weitere Theorien einzuführen, mit deren Hilfe eine der Vielschichtigkeit der Performance-Kunst angemessene Denkbewegung vor dem Hintergrund gegenwärtiger Welt- und Selbsterfahrung vollzogen werden kann. Während also die zentralen Wirkelemente der Performance-Kunst mittels der ästhetischen Analysekategorien erschlossen werden sollen, werden mit Blick auf die im Vorfeld beleuchteten Grundannahmen zur existenziell berührenden Kunst die Eckpfeiler einer Kunst zu definieren versucht, die tatsächliche individuelle und gesellschaftliche Relevanz zu erlangen anstrebt. Im Kern geht es also darum, zu klären, ob auch die Performance-Kunst letztlich, der Beliebigkeit anheimgefallen, eine Kunst „nach ihrem Ende“ ist oder ob sie substantziellen Einfluss auf Menschen nehmen kann, d.h., ob sie tatsächlich vermag, auf das In-

dividuum fundamental zu wirken, und in welchem Sinne sie die grundlegenden Auffassungen von dem, was „echte Kunst“ leisten muss, auf was sie reagiert und wie sie dies tut, aufgreift und zeitgemäß umsetzt.

Die zentralen und grundlegenden Momente der besprochenen Ästhetiker – die es auch in der Performance-Kunst zu suchen gilt – sind dabei, kursorisch gesprochen, die Kritik an der durch Platon vollzogenen Wende im Menschen- und Weltbild, die sich signifikant auf das Verhältnis binärer Oppositionen auswirkt und damit der Kunst bis in das moderne Kunstverständnis hinein ihre Wirkmächtigkeit raubt. So artikulieren Hegel, Nietzsche, Heidegger, Badiou und Foucault im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit Kunst und Lebenskunst eine fundamentale Kritik an den jeweils realitätsbestimmenden historischen und gesellschaftlichen Umständen, die dazu führt, dass für Hegel, und im Anschluss an ihn auch für Nietzsche und Heidegger, die Kunst in der Moderne ihre Funktion nicht mehr erfüllen kann und eben an ihrem „Ende“ ist, während die attische Kunst den Gipfelpunkt ihrer Wirkmächtigkeit darstellt. Im Gegensatz zu Hegel hoffen Nietzsche und Heidegger auf die Revitalisierung einer (Lebens-)Kunst nach Vorbild des vorsokratischen Griechenland, d.h., Nietzsche hofft auf eine dionysische Kunst, die den Menschen dazu verhelfen soll, existenziell zu leben, und die dem „Wahn des Contemplativen“ entgegentritt. Heidegger hofft, dass Kunst einen „Wesenswandel“ anstoßen kann und den Menschen befähigt, die „Seinsvergessenheit“ zu überwinden und zu einer „eigentlichen Existenz“ zu gelangen. Auch Badiou denkt Kunst allerdings ohne Rekurs auf die attische Antike als Möglichkeit, eine ereignishaftes Rahmenverschiebung anzustoßen, die zur Überwindung des gesellschaftlichen Status quo beitragen kann. Foucault setzt auf die Ausarbeitung des „eigenen Selbst“, wie er es allerdings erst im Hellenismus praktiziert sah, um die Lücke, die das Verschwinden der christlichen Moral des Gehorsams hinterlässt, zu füllen und das Moment der Selbstermächtigung im Individuationsprozess zu stärken.

Kunst wird also mit einer fundamentalen Gesellschaftskritik⁴ und der Hoffnung verknüpft, eine Transformation oder Emanzipation zu forcieren, beziehungsweise dem Individuum einen authentischeren und autonomen Zugang zur Welt und zu sich selbst anzubieten. Denn ob nun durch Hegel und Nietzsche bei der Begründung einer gesellschaftlich relevanten Kunst auf die attische Tragödie verwiesen wird, ob dem „autonomen Kunstverständnis“ durch Nietzsche und Foucault eine Kunst entgegengehalten wird, die mit dem Leben jedes Einzelnen fundamental vernäht ist, oder ob durch Nietzsche, Heidegger und Foucault die Revitalisierung der antiken Kunsterfahrung vor dem Hintergrund einer expliziten Gesellschaftskritik gefordert wird: Alle hier vorgestellten Ästhetiken sprechen sich gegen eine Reduktion des Menschen auf wissenschaftliche und technische Rationalität und für sinnliche Erfahrungen, Emotionen und Poesie aus, die als Erfahrungsräume signifikant für Erkenntnisprozesse sind, und verstehen die Kunst als Mittel zur Überwindung eines Entfremdungszustands.

„Echte“ Kunst muss ihres Erachtens den RezipientInnen einen Erkenntnis- beziehungsweise Erfahrungsraum eröffnen, der ihnen ihre eigene Positionierung in der Welt ermöglicht und dafür nicht nur den die jeweilige Zeit prägenden Entfremdungserscheinungen entgegentritt, sondern dem Einzelnen wesentlich seine Freiheit zu Bewusstsein bringt (so wie es die attische Kunst in ihrer spezifischen gesellschaftlichen Situation vermochte). Nur so kann Kunst, in Anlehnung an Hegel, Nietzsche und Heidegger, aber auch an Badiou und Foucault, für den individuellen Lebensvollzug des Einzelnen und für gesellschaftliche Veränderungen Relevanz erlangen. Um eine derart tiefgreifende individuelle und gesellschaftliche Wirkmächtigkeit zu entfalten, muss Kunst die dichotomen Pole in ihrer Kollision zu Bewusstsein bringen. Der Streit als Motor der Kunst und als Motor der Gesellschaft wird also zum elementaren Moment für eine selbst- und weltverändernde

4 Folgt man den Ausführungen Schüttaufs, gilt dies für Hegels Kunstphilosophie allerdings nur insofern, als die allgemeine Entwicklung seines Denksystems ursprünglich von der Dualität zwischen der überhöht schwärmerischen Sicht auf die Antike und der dieser Haltung entgegentretenden Verdammung der christlichen Welt ausging. In den späteren geschichts- und religionsphilosophischen Konzeptionen wurde jedoch der christlichen Welt mitsamt der bürgerlichen Gegenwart die Rolle der Synthese der orientalischen und griechischen Vorstufen zugesprochen. Die zunehmende Aufgabe seiner radikalen und revolutionären Kritik an den bürgerlich-industriellen Verhältnissen und dem sich entwickelnden bürgerlichen Subjekt resultiert wohl aus der Ernüchterung über die Wirkung der französischen Revolution, von der er sich die Erneuerung der griechischen Welt und deren Einheit erhofft hatte. Hegels schrittweise Versöhnung mit der christlichen Geisteswelt gelingt ihm gerade in seiner Ästhetik nie vollständig, und so scheint der von ihm diagnostizierte Gehalt der Kunst, die „geglückte Subjektivität“ des Individuums, in wesentlichen Zügen ein Gegenentwurf zur Wirklichkeit seiner Zeit zu sein, in der die moderne Arbeitsteilung und die zunehmende Zersplitterung der Gesellschaft und des Lebens das Individuum zu einem partikulären und beschränkten Glied eines ihm fremden Gesamtmechanismus' machen (vgl. Schüttauf, 1984: 7ff.).

Kunst, die sich mit den sie umgebenden Entfremdungserscheinungen nicht einfach abfinden will. Bei Hegel wird in der attischen Tragödie der Streit zwischen subjektivem und objektivem Geist ausgetragen, den es zu versöhnen gilt, während bei Nietzsche der Kampf zwischen dem dionysischen und dem apollinischen Prinzip die Tragödie bestimmt und sich bei Heidegger die Wahrheit im Streit von Erde und Welt ins Werk setzt. Nietzsche und Heidegger zufolge gilt es jedoch, den Streit im Sinne Heraklits zu „bestreiten“. Foucault denkt hingegen den Kampf als Konflikt des Subjekts mit sich selbst um die eigene Unabhängigkeit. Badiou schließlich spricht zwar nicht von einem Streit, aber von zwei dem Ereignis entspringenden Entscheidungsmöglichkeiten – dem Verrat und der Treue –, die direkte Auswirkungen auf die aus dem Ereignis entspringende ethische Maxime haben. Dieser bei Hegel, Nietzsche und Heidegger im Kunstwerk notwendig zur Anschauung gebrachte Streit zwischen dichotomen Polen, der zum Geschlechterkampf in enger Beziehung steht, bestimmt auch die Performance-Kunst nachhaltig.

Im Lichte der im zweiten Teil der Arbeit besprochenen philosophischen Konzepte wäre zu erwarten, dass die Performance-Kunst in Opposition zu den verschiedenen Entfremdungsprozessen neue Wege findet und nutzt, die ihren RezipientInnen einen Erfahrungsraum eröffnen, in dem echtes Leben, echte Interaktion stattfinden kann und dafür den Streit zwischen den binären Oppositionen deutlich macht. Genau dies scheint die Performance-Kunst zu tun. Denn indem sie den Konflikt zwischen den dichotomen Polen mit einem explizit gesellschaftskritischen Duktus bestreitet und so die Kunst wieder an das echte, an das alltägliche Leben zurückbindet, vermag sie den Einzelnen neue Orientierungsräume in der Welt zu bieten, und so auch neue politische und ethische Vorstellungen zu eröffnen und Rahmenverschiebungen zu forcieren. In dem Bestreben, ihre RezipientInnen existenziell zu berühren, kritisiert sie grundlegende Ungleichheitsfaktoren mit dem Ziel, ein Mehr an Freiheit im Angesicht des „Anderen“ zu generieren, das zur Überwindung der gesellschaftlichen und politischen Missstände zu führen vermag, die aus der zugeschriebenen Ungleichwertigkeit der dichotomen Pole resultieren, so die These.

Dafür nimmt sich Performance-Kunst die elementaren menschlichen Themen zu ihrem Inhalt, die sich im Rahmen der soziopolitischen Missstände herauskristallisieren, die auf die inhärenten Wertigkeiten der Dichotomisierung zurückzuführen sind⁵. Obwohl sich die Art und Weise der künstlerischen Artikulation von

5 Während in den 1960er-Jahren vor allem die binären Oppositionen Öffentlichkeit und Privatheit sowie Individuum und Gesellschaft und die Tabuisierung des realen, auch sexuellen Körpers durch provokative und schockierende Aktionen als Antwort auf die Bürgerlichkeit und Körperfeindlichkeit jener Zeit verhandelt wurden, werden beispielsweise in den 2000er-Jahren die kritischen Stimmen am Neoliberalismus lauter und die Verschärfung der Kluft zwischen Arm und Reich, dem Selbst und dem Anderen sowie der Beschleunigung und Entschleunigung werden verstärkt thematisiert. In dezidiert feministischen Arbeiten kam es

den ersten Anfängen im Futurismus bis hin zur Performance-Kunst des beginnenden 21. Jahrhunderts immer wieder verändert hat, da die Performance-Kunst als zeit- und kulturimmanente Kunstform auf die veränderten Weltverhältnisse auch mit der Anpassung ihrer Provokationstechniken an die Lebensrealität ihrer RezipientInnen reagieren muss, um sie emotional in das jeweilige „Werk“ einzubinden, erweist es sich letztlich als sekundär, welchen binären Oppositionen sich die KünstlerInnen in den einzelnen Performances konkret inhaltlich widmen. Denn das verbindende Moment aller Performances scheint die Infragestellung der Ungleichwertigkeit der jeweiligen Pole zu sein, die zu Unterdrückung, Ausbeutung, Prekarisierung, Marginalisierung und Entfremdung führen, und die deshalb von den KünstlerInnen kritisch verhandelt werden. Wirkmächtige Performances verhandeln grundlegende politische und ethische Fragen mit aktuellen Mitteln der Provokation und Subversion und arbeiten sich im Zusammenwirken mit den RezipientInnen an den großen Ungleichheitsfaktoren ab, deren Überwindung sie anstreben.

Gerade aufgrund dieser gesellschaftskritischen Komponente und ihres Versuchs, eine Transformation von Dichotomien in Differenzen anzustoßen, die einen freieren und selbstbestimmteren Umgang mit der Welt ermöglicht, eröffnet die Verknüpfung der Performance-Kunst mit den ästhetischen Rekonstruktionen vorsokratischer Kunsterfahrung die Chance, die Performance-Kunst in ihrer soziopolitischen Wirkkraft und ihrer identitätsstiftenden Funktion zu begreifen. Gerade indem sie die Auswirkungen der von Platon vollzogenen Fokusverschiebung durch ihre Kritik an den Implikationen dichotomen Denkens reflektiert, kann sie als eine Aufforderung an das moderne und postmoderne Individuum verstanden werden, das gegebene Gesellschaftsmodell und Menschenbild nicht unkritisch zu übernehmen, sondern zu transformieren.

Vor diesem Hintergrund, der sowohl in den einzelnen Performances als auch in den Ästhetiken in der Ausgestaltung der zentralen Begriffe und Gedanken der einzelnen Philosophen fortwährend durchscheint und mitschwingt, stellen die nachfolgenden Überlegungen den Versuch dar, eine *Ästhetik der Autonomie* zu entwickeln, die sich ausgehend von diesen Grundannahmen und aus jenen Kernphänomenen und deren philosophischer Konkretisierung entwickeln und in deren Rahmen die

zwar zu einer Abkehr vom Universalismus hin zum postmodernen, postkolonialen, queer-geprägten Feminismus, aber die Infragestellung des Objektstatus' der Frau und folglich die patriarchal-hierarchische Binarität von Männlichkeit und Weiblichkeit ist, obwohl auch feministische Arbeiten den jeweiligen Zeitgeist reflektieren, nach wie vor der Kern der Kritik der feministischen Performance-Kunst. Am weiblichen Objektstatus und der damit verknüpften Diskrepanz zwischen Sex und Gender, Ideal und Realität sowie Körper und Geist in ihren jeweils zeit- und kulturimmanenten Ausdrucksformen, scheint sich trotz eines gesellschaftlichen und politischen Wandels nichts grundlegend geändert zu haben.

Ausarbeitung eines selbstreflexiven und eigenverantwortlichen Individuums im öffentlichen, im politischen Raum zum zentralen Moment wird. Es sollen sich die Auswirkungen einer Kunst herauskristallisieren, die ihrem eigenen Anspruch nach gesellschaftlich und politisch relevant sein will, als Transformationsimpuls Einfluss auf Individuationsprozesse und moralische Selbstsetzung nehmen will, zum Widerstand gegen das Bestehende aufruft und die in diesem Sinne als Lebenspraxis verstanden werden kann.

Performance-Kunst bringt durch Subversion, Irritation und Tabubrüche die für unsere Gesellschaft und unser Selbstverständnis grundlegenden Konflikte zwischen *Kunst und Leben*, *Körper und Geist*, *Leben und Tod*, *Gefühl und Vernunft*, *Ich und Du*, *Chronos und Kairos* und nicht zuletzt *Realität und Utopie* in ihren verschiedenen Formulierungen zu Bewusstsein. Sie bestreitet so den Kampf der dichotomen Pole, der die Kunst wesensmäßig bestimmt, in einer ganz eigenen Art und Weise und markiert, indem sie gerade *diese* fundamentalen Dichotomien verhandelt, auch die, wenn man so will, „weißen Flecken“ auf der Landkarte der abendländischen Philosophie. Denn sie erzeugt *Realitäten* mittels des individuellen und echten *Körpers*, die auf die *emotionale* Anteilnahme aller Beteiligten abzielt und zu einer *Identifikation* mit dem „Anderen“ führen sollen, die nicht nur zu einer Transformation des Einzelnen in ethischer und politischer Hinsicht, sondern wesentlich auch zu einer gesellschaftlichen Rahmenverschiebung beitragen können.

Insofern verhandelt die Performance-Kunst eindringlich die ihre Zeit bestimmenden Grenzen, die das Individuum im Zustand der Entfremdung halten oder diesen noch verschärfen, und versucht, diese in Schwellen zu verwandeln. Sie ruft ihr Publikum dazu auf, den Schritt zu wagen, diese Schwellen zu überschreiten und an der kreativen Gestaltung dessen mitzuwirken, was hinter der Grenze liegt: Neuland. Performance-Kunst kann so als ethisches und politisches Experimentierfeld begriffen werden. Sie ist eine ergebnisoffene Einladung zur Selbsterkenntnis und Transformation. Wie sie dieses Angebot konkret ausgestaltet, mit welchen Mitteln sie die TeilnehmerInnen zu motivieren versucht, Neues zu wagen, und was sich aus der Teilnahme an einem derartigen „Ereignis“ für das eigene Leben und Handeln lernen lässt, wird Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein.

3.1 Kunst und Leben: Die Aufgabe des theatralen Als-ob

Das wohl grundlegendste Merkmal, das die Performance-Kunst auszeichnet und von anderen, insbesondere von aufführenden Künsten unterscheidet, ist der Verzicht auf das theatrale Als-ob. Performances schaffen keine Illusionen, sondern zeigen und erzeugen Realität. Abramović formuliert es provokant:

„To be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else's life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It's a very different concept. It's about true reality.“⁶

Dieses konstitutive Merkmal der Performance-Kunst wirkt sich auf alle anderen Aspekte von Performances aus – auf die Körper in Performances, auf die Provokation des Publikums und auf seine emotionale Anteilnahme, auf das Zusammenspiel von KünstlerInnen und TeilnehmerInnen sowie auf die Erfahrung der Dimension „Zeit“, nicht zuletzt auch auf die gesellschaftskritische Komponente von Performance-Kunst – und ist der fundamentale Hintergrund, vor dem Performances gedeutet werden müssen.

Indem Performances *Realitäten* erzeugen, die aufgrund ihrer Radikalität dem Alltagsleben der meisten Menschen, die an Performances teilnehmen, verschlossen bleiben, ermöglichen sie existenzielle Erfahrungen, die sie mit besonderer Intensität dem Publikum nahebringen können, da die KünstlerInnen keine fiktive Rolle inkorporieren, sondern sich dem Publikum und sich selbst als echte Individuen ausliefern. Die unzweifelhafte Realität dessen, was geschieht, ermöglicht es den Performance-KünstlerInnen, eine schockartige Wirkung bei den RezipientInnen auszulösen, denn das, was als Illusion vermutlich noch „schadlos“ in das bestehende Weltbild integriert werden könnte, kann als Teil der eigenen Lebensrealität häufig nicht ohne Weiteres ertragen werden. In Performances wird jedem Teilnehmenden schnell klar: Alles ist echt, nichts ist gespielt, und jede Handlung hat weitreichende Konsequenzen für die leibliche und psychische Integrität und Würde aller Beteiligten.

Menschliches Leben in Extremsituationen verarbeitet die Kunst seit jeher auf vielfältige Art und Weise. Es wird gemalt, in Stein gehauen und seit der attischen Tragödie durch SchauspielerInnen auf die Bühne gebracht⁷. Die Filmindustrie und die Dokumentarfotografie führen uns – illusorisch verarbeitet – Gräueltaten ebenso vor Augen wie die realen Schrecken in der Welt, immer jedoch vermögen wir, wenn auch mit Anstrengung, Distanz zu wahren. Gerade in unserer bildgesättigten Alltagswelt, wo Bilder zunehmend leicht manipuliert werden können, wo Fotografien von Menschen inzwischen wohl mehr über die Virtuosität desjenigen aussagen, der sie nachträglich bearbeitet, als über den dargestellten Menschen, wo

6 Abramović, zit. nach Ayers, Robert (2010): „The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.“ – Robert Ayers in conversation with Marina Abramović. In: <<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>> (14.05.2018).

7 Klassische Dramentheorien sehen einen Spannungsbogen vor, der die ZuschauerInnen gezielt mitreißen, fesseln und schließlich mit dem Vorgeführten versöhnen soll. Zu diesem Zweck empfehlen sie einen fünfteiligen Aufbau des Stückes.

in virtuellen Welten Avatare zum Medium des In-der-Welt-seins werden, scheint Performance-Kunst heute mehr denn je einen Kontrapunkt zur Medialisierung und Virtualisierung zu bilden und entfaltet ihre Wirkmächtigkeit womöglich gerade dadurch, dass sie uns mit echtem Blut, echtem Schweiß, echter Haut und eben echten Menschen konfrontiert.

Bilder vermögen Realitäten zu vermitteln, doch die Performance-Kunst macht ihre TeilnehmerInnen zum elementaren *Bestandteil* einer oft schrecklichen, aber alltäglichen Realität. Wir werden Zeuge der realen Anstrengungen Francis Alÿs⁸, werden zu TäterInnen, indem wir VALIE EXPORT intim berühren⁹, müssen untätig zusehen, wie beispielsweise Stuart Brisley um seine Existenz kämpft¹⁰ und Regina José Galindo ihrem Widersacher physisch derart unterlegen ist, dass ihr verzweifelter Kampf von vornherein zum Scheitern verurteilt ist¹¹. Oder aber wir beobachten Tracy Emin dabei, wie sie ihre alltäglichen Handlungen ausführt¹². Performance-Kunst konfrontiert das Publikum mit dem *echten Leben* und zeigt unserer Wohlstandsgesellschaft die Realität der „Anderen“. Sie macht Alltägliches, das gemeinhin privat ist, ebenso explizit als Teil der Realität jedes Einzelnen sichtbar, wie das Leid all jener, für das wir als KonsumentInnen alle mitverantwortlich sind, das jedoch im täglichen Leben – wenn überhaupt – eine marginale Rolle spielt.

Die Performance-KünstlerInnen präsentieren sich dabei häufig als „homo sacer“, als jene Menschen, die zur Stabilisierung des hegemonialen Systems ausgeschlossen und entrechtet werden. Diese Figur, die uns die Schattenseiten unserer Gesellschaft und unseres Kulturbetriebs sichtbar und spürbar macht, könnte in einer Als-ob-Darstellung niemals so unmittelbar erlebt werden¹³. Indem sich die KünstlerInnen als „nacktes Leben“¹⁴ zeigen, machen sie den „Ausnahmезustand“

8 Siehe hierzu seine Arbeit *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, S. 77.

9 Siehe hierzu ihre Performance *Tapp- und Tastkino*, S. 105ff.

10 Gemeint ist hier die 1975 aufgeführte Arbeit *Moments of Decision and Indecision*. Siehe S. 61.

11 So geschehen in ihrer Performance *Confesión*, die sie 2007 aufführte. Siehe S. 85f.

12 So geschehen in *Exorcism of the last painting I ever made*, wo man die Künstlerin in einer Galerie beim Toilettengang wie auch beim Zeitunglesen, Schlafen oder Malen beobachten konnte. Siehe S. 75ff.

13 Auch Frazer Ward weist am Beispiel der Performance *Rhythm 0* von Marina Abramović auf die Rolle der KünstlerInnen als Inkorporation des „nackten Lebens“ hin (vgl. Ward, Frazer (2012): *No Innocent Bystanders. Performance Art and the Audience*. Hannover/New Hampshire, 124).

14 Man kann hier an Agambens Konzeption denken: Der rechtlose und ausgeschlossene Körper wird fortwährend von der souveränen Macht, die ihn in den Status des „nackten Lebens“ zwingt, bedroht. Die gesamte westliche politische Tradition basiert, so Agamben, auf der Unterscheidung zwischen *zōē* (biologischer Körper) und *bíos* (politischer Körper). Der Ausschluss des nackten Lebens ist die Basis der politischen Definition des einzuschließenden und mit Rechten auszustattenden Bürgers und das nackte Leben ist eine ungewisse und namenlose Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Politik und Bio-Politik, zwischen Faktum

in seiner Tragik für die Betroffenen und als politische Herrschaftskategorie für alle Anwesenden als Realität erlebbar. Sie schaffen eine permanente Zone der Ungewissheit, in der die Grenzen aller Beteiligten immer wieder aufs Neue verschoben werden, das Leben jedes Einzelnen im Rahmen eines Schwellenphänomens situiert wird und in welcher sich niemand sicher sein kann, dass die Normen zum Schutz vor Grausamkeiten und Willkür eingehalten werden. Sie konfrontieren ihre TeilnehmerInnen also mit einer Realität, in der „alles möglich“ ist und die sich gerade durch den grundlegenden Kontrollverlust jedes Einzelnen auszeichnet¹⁵. Zu diesem Zweck holen sie das „Andere“, das im Alltag der meisten Menschen weit entfernt ist, ganz nah heran, machen es mit allen Sinnen wahrnehmbar und geben ihm ein Gesicht, das eben nicht nur – wie in Malerei, Skulptur und Fotografie oder aus dem verdunkelten Zuschauerraum des Theaters – angeschaut werden kann, sondern auch zurückschaut.

Dieses „Heranholen“ der Realität verdichten sie in ihrem künstlerischen Ausdruck derart, dass sich die TeilnehmerInnen der Dringlichkeit des Erlebten tendenziell nicht mehr entziehen können. Gleichzeitig wird diese Realität als überindividuelles, mithin strukturelles Moment erkennbar. Insofern teilt die Performance-Kunst einige Wesenszüge mit dem Ritual¹⁶, das sich ebenfalls nicht im Als-ob abspielt, keine Theateraufführung ist – das Lamm oder auch der Mensch werden *wirklich* geopfert. Die KünstlerInnen verkörpern das „Andere“ der Gesellschaft und kreieren durch symbolisches Verhalten ein Ereignis, das eine Trennung der durch die Performance erzeugten „sakralen“ Zeit und des „sakralen“ Raums von der profanen Raum-Zeit deutlich zutage treten lässt, sodass sich eine Nähe zu den in Übergangsritualen konstitutiven Trennungsphasen abzeichnet, wie sie von van Gennep und Turner beschrieben werden¹⁷.

In Analogie zum Initianden des Rituals entledigen sich, so Helge Meyer, auch die Performance-KünstlerInnen ihres sozialen Status' in der Gesellschaft, um dar-

und Recht, Norm und biologischem Leben (vgl. Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main, 186ff.).

15 Vgl. Agamben, 2002: 177ff.

16 Im Unterschied zur Performance-Kunst zeichnet sich das Ritual jedoch gerade durch seine Wiederholung und die daher allen bekannten Abläufe aus. Zwar erscheint es für den Einzelnen als singuläres Ereignis, denn man erlebt den Übergang beispielsweise von einer Altersklasse in die nächste nur ein einziges Mal. Innerhalb der Gesellschaft ist es jedoch ein sich stetig wiederholender Ablauf, den alle Menschen durchlaufen und dessen jeweilige Zeremonien bekannt sind (vgl. van Gennep, Arnold (2005): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/New York, 15).

17 Vgl. van Gennep, 2005: 21 u. Turner, Victor (1992): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, 24. Nach van Gennep erfolgen diese Übergangsriten in drei Schritten: „Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase (die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase) und Angliederungsriten die Integrationsphase“ (van Gennep, 2005: 21).

an anschließend in der liminalen Phase¹⁸ eine „Grenzerfahrung im Ausnahmezustand“ zu erleben, die mit einer Befreiung von Konventionen einhergeht. Nur in der spezifischen Realität, die sowohl dem (Initiations-)Ritus als auch der Performance-Kunst eigen ist, erlangen die ProtagonistInnen – ihres sozialen Status' beraubt – eine Art „Zwischenexistenz“ und „heiliger Macht“¹⁹, die es ihnen ermöglicht, eine Art „Antistruktur“²⁰ zu leben und sich jenseits der profanen Normen und Gesetze zu verhalten. Hier entfaltet sich nicht nur die individuell-transformatorische Kraft, die es den InitiandInnen ermöglicht, alternative Lebensmodelle zu erfahren, sondern ein gesellschaftliches Transformationspotenzial, denn das „unkontrollierte“ Verhalten kann als Zerrbild der Gesellschaft verstanden werden, das radikalen politischen und sozialen Wandel ermöglicht. Die KünstlerInnen erscheinen in diesem Kontext als „antistrukturale Figuren“ – ähnlich den Trickstern in der Ethnologie – die, indem sie besondere Aspekte des Lebens in einen rituellen bzw. künstlerischen Kontext stellen, gesellschaftliche Strukturen infrage stellen können und die Privilegierten (in diesem Falle auch das zumeist bildungsbürgerliche Kunstpublikum) sowie die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse (straffrei) bloßstellen und kritisieren können²¹. Gerade dieser Zustand der Antistruktur, der das Ritual ebenso auszeichnet wie die Performance-Kunst, wirkt nicht nur identitätsbildend, sondern ermöglicht ein Gefühl der Gemeinschaft – der „Communitas“, wie Turner es ausdrückt²² –, denn niemand kann als bloßer Zuschauer am Ritual oder der Performance teilnehmen, sodass es alle Beteiligten gleichermaßen verändert²³.

18 Die liminale Phase beschreibt Turner als Zustand des „betwix and between“. Dieses Weder-hier-noch-dort, in welchem alle sozialen Strukturen außer Kraft gesetzt sind, gibt dem Subjekt die Freiheit der Neuorientierung, bevor es in die letzte Phase der Angliederung eintritt (vgl. Turner, Victor (1991): *The Ritual Process: Structure and Antistruktur*. Ithaca/New York, 95ff.).

19 Turner, 1992: 26.

20 Turner, 1992: 28.

21 Vgl. Turner, 1992: 25ff. u. Meyer, 2008: 104ff.

22 „It is as though there are here two major ‚models‘ for human interrelatedness, juxtaposed and alternating. The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of ‚more‘ or ‚less‘. The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders. I prefer the Latin term ‚communitas‘ to ‚community‘ to distinguish this modality of social relationship from an ‚area of common living“ (Turner, 1991: 96).

23 Vgl. Meyer, 2008: 104. Die Verbindung von Ritual und Performance-Kunst wird ebenso wie die Verbindung von Theateraufführungen und cultural performance seit der performativen Wende insbesondere von TheaterwissenschaftlerInnen reflektiert und für die theatrale Aufführungspraxis gefordert, wie unter anderem Fischer-Lichte darlegt (vgl. Fischer-Lichte, Erika (2009): *Einleitung. Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Thea-*

Performance-Kunst erzeugt so eine Gegenrealität, gerade weil sie alltägliche Handlungen in einen *rituell*-künstlerischen Kontext stellt, und vermag dadurch die Frage nach dem Sinn der Handlungen und ihren Auswirkungen in modifizierter Form aufzuwerfen. Performances legen den Fokus auf die konkrete Ausführung einer Handlung, und gerade die *tatsächliche* Ausführung ist es, die im Rahmen der Kunst, in dem gewöhnlich eben ästhetische und pragmatische Regeln des Als-ob gelten, so schockierend wirkt und die Frage, warum ein Mensch sich freiwillig derartigen Risiken aussetzt, aufwirft, ohne sie jedoch eindeutig zu beantworten²⁴.

Dabei zeigen sich die KünstlerInnen einerseits als Werk ihres künstlerischen Schaffens, mithin als Objekt des partizipierenden Subjekts und als physisches Objekt des eigenen Gestaltungswillens, andererseits zeigen sie sich als Subjekt, als gestaltende, aktive und fordernde Individuen²⁵. Als Inkorporation des „Anderen“, als „nacktes Leben“, machen sie sich also zum Objekt, während sie gleichzeitig jedoch auf die Möglichkeiten, auf den Spielraum und die Freiheit verweisen, die in der Subjektkonstruktion, in der individuellen Selbstgestaltung liegen. Durch die in ihren Arbeiten erzeugte Realität verweisen die Performance-KünstlerInnen so nicht nur auf die *Möglichkeit* der Selbstgestaltung des Subjekts, d.h., auf die *potenzielle* Realisierung des Lebens als Kunstwerk, sondern zeigen deren *reale Umsetzung* und erarbeiten „einen Fundus an Sensibilität und Alterität für das einzelne Individuum wie auch für die gesamte Gesellschaft [...]“; sie intensivieren die Wahrnehmung und produzieren Möglichkeiten des Andersseins und Anderslebens²⁶.

Wie bereits die FuturistInnen und DadaistInnen, erkunden auch aktuell agierende Performance-KünstlerInnen, gerade indem sie das theatrale Als-ob aufgeben, verschiedene Möglichkeiten eines anderen, weniger entfremdeten und freieren Lebens. Und obwohl in der kunstwissenschaftlichen Literatur zurecht darauf hingewiesen wird, dass Performance-Kunst auf den Kunstraum angewiesen ist²⁷,

ter. In: Turner, Victor (Hrsg.): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt/New York, xiiff.).

24 Lüthy, 2009: 206 u. 211.

25 Lüthy, 2009: 211ff.

26 Schmid, Wilhelm (1998): Das Leben als Kunstwerk. Versuch über Kunst und Lebenskunst und ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art. In: KUNSTFORUM International, Band 142: LEBENSKUNSTWERK (LKW), 76.

27 Siehe hierzu beispielsweise Almhofer, 1986: 30ff., Schmid, 1998: 76ff., Fischer-Lichte, 2004: 352ff. u. Lüthy, 2009: 203ff. Fischer-Lichte fasst diesen Gesichtspunkt folgendermaßen zusammen: „Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Ästhetischen und dem Sozialen, Politischen, Ethischen zu überschreiten, zu verwischen, ja zu annullieren, vermögen die von ihnen initiierten Aufführungen wohl auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber, sie aufzuheben. Denn diese wird durch die Institution Kunst garantiert. Jede ikonoklastische Geste der Künstler, jede auf die Zerschlagung der Institution Kunst zielende Aktion findet gleichwohl im Rahmen der Institution Kunst statt und stößt damit an ihre Grenzen“ (Fischer-Lichte, 2004: 352).

lässt gerade ihre Nähe zum Ritual darauf schließen, dass der für ihre Wirkung benötigte Raum nicht von der gesellschaftlichen Sphäre separiert sein darf, sondern unmittelbar mit der alltäglichen Realität verknüpft sein muss. Zwar ist auch die Performance-Kunst auf einen eigenen Rahmen angewiesen, um das, wie Schmid es nennt, „punktuelle Anderssein und Andersleben“²⁸ zu realisieren – in diesem Sinne ist sie Kunst –, aber im Gegensatz beispielsweise zum Theater benötigt sie dazu nicht die Illusion, das Als-ob. Performance-Kunst agiert sowohl auf der Seite des Lebens als auch auf der Seite der Kunst, überführt dabei jedoch nicht das eine in das andere, sondern legt beides so übereinander, dass es nur durch das jeweils andere sichtbar wird²⁹.

Die KünstlerInnen, die explizit als Kunsträume ausgewiesene Orte für ihre Arbeiten wählen, verlassen zwar nicht den Raum der Kunst, nutzen ihn aber bewusst, um Realität werden zu lassen, was im alltäglichen Leben häufig aufgrund seiner Radikalität nur in gesellschaftlichen Randbereichen, in Zonen der Pathologisierung und Kriminalisierung stattfinden kann und den meisten BetrachterInnen deshalb verschlossen bleibt³⁰. Durch ihre „Kunst zu leben“³¹ holt die Performance-Kunst jene Grauzonen im Scheinwerferlicht von Museen und Galerien in den Kunstraum und verweigert es den BetrachterInnen so, vor dem „Anderen“ unserer Gesellschaft die Augen zu verschließen. Auch wenn sie dabei (wie das Ritual) letztlich eine Übereinkunft zwischen KünstlerIn und TeilnehmerInnen voraussetzt, das Geschehen als Kunst zu begreifen³², geht es ihr im Kern gerade um das unmittelbare Erleben der von ihr erzeugten Realität. Kunst schlägt hier also in Wirklichkeit um und umgekehrt.

Es gibt allerdings auch Performances – und vielleicht wird in ihnen das Wesen der Performance-Kunst noch besser erfüllt –, die gezielt die Öffentlichkeit nutzen,

28 Vgl. Schmid, 1998: 76.

29 Vgl. Lüthy, 2009: 228.

30 Beispielsweise Foucault weist auf die eigenen Gesetzmäßigkeiten von Zwangsanstalten wie Gefängnissen und Psychiatrien hin, in denen Menschen eingeschlossen werden, um sie aus der Gesellschaft auszuschließen, um ihre Unberechenbarkeit zu disziplinieren. Als Zäsur wird dabei die Distanz zwischen Vernunft und Nicht-Vernunft hergestellt und zum Kriterium des Ausschlusses verwandt. So wird beispielsweise der Wahnsinn als „das Andere“ der Vernunft ausgezeichnet, um „dem Normalen“ eine unumstößliche Vormachtstellung einzuräumen. Mit dieser als natürlich verschleierte Grenzziehung wird alles außerhalb Liegende zurückgewiesen und eine Struktur der Ablehnung implementiert, die das Verständnis des abendländischen Menschen von seiner Welt bestimmt, ihn gegen das Verworfenen absichert und es aus seiner direkten Nachbarschaft verbannt (vgl. Foucault, Michel (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main, 7ff. u. 518f.).

31 So untertitelt Almhofer pointiert ihr Werk zur Performance-Kunst (vgl. Almhofer, 1986).

32 Vgl. Lüthy, 2009: 207.

die bewusst auf den Kunstraum verzichten und folglich für die KünstlerInnen weit- aus riskanter sind, da sie nicht von einem stillschweigenden Einverständnis der Beteiligten ausgehen können, das Erlebte als Kunst zu werten. Wenn sich KünstlerInnen für ihre Aktionen öffentliche Räume aneignen – man denke beispielsweise an die Arbeiten Pawlenskis, an die Aktion *Lobzaj musora* der KünstlerInnen der Gruppe Vojna³³, an *Catalysis IV* von Adrian Piper³⁴ und *Following Piece* von Vito Acconci³⁵, oder aber an die Reaktion der PassantInnen auf die Arbeit Santiago Caos³⁶ – erschweren oder verweigern sie gar ihren TeilnehmerInnen, d.h. den PassantInnen, bewusst die Einordnung des Geschehens in die Sphäre der Kunst und somit auch die Relativierung der erlebten Realität. Dennoch werden auch diese Aktionen, selbst wenn sie den PassantInnen weit mehr Interpretationsleistung abverlangen, als etwas außerhalb des Alltäglichen Liegendes erkennbar.

Denn die Verdichtung des Dargestellten, die Existenzialität und Nachdrücklichkeit der Aktion, die Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit der KünstlerInnen in ihren bewusst vollzogenen grenzverletzenden Handlungen und nicht zuletzt das erzeugte Gefühl der Irritation, das dadurch entsteht, dass durch das sublimen Anders-Sein und die Singularität der Handlung, die losgelöst aus kohärenten Handlungsabfolgen erscheint, eine Verschiebung der alltäglichen Realität entsteht, vermögen auch derartige Performances als etwas auszuzeichnen, das über die eigentliche Handlung hinaus Sinnhaftigkeit und eine übergeordnete Idee vermittelt, mithin als etwas Durchdachtes. So wird eine Wahrnehmung ermöglicht, die zur Reflektion über die mögliche Aussage anregt³⁷. Gerade weil nicht bereits im Vorfeld die Aktion durch ihre Verortung im Kunstraum als Kunst erkennbar ist, wird ein Unterschied spürbar, der es den TeilnehmerInnen einerseits ermöglicht, die Besonderheit der Handlung wahrzunehmen und sie so von „gewöhnlichen“ Begebenheiten des Alltags zu unterscheiden, ihnen andererseits aber nicht die Chance bietet, sich in die Rolle eines Kunstbetrachtenden zurückzuziehen. Indem hier also noch stärker die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufgehoben sind, vermögen die KünstlerInnen das nackte Leben in einer Dringlichkeit und Wirkmächtigkeit

33 Siehe S. 90f.

34 Siehe S. 63f.

35 Siehe S. 62.

36 Siehe S. 89f.

37 So hat beispielsweise die russische Justiz immer wieder versucht, Pawlenski als psychisch krank diagnostizieren zu lassen, um ihn in eine Psychiatrie einweisen zu können und ihn so aus der Öffentlichkeit zu entfernen. Da ihm die Ärzte jedoch geistige Gesundheit attestierten, sodass der Grund für die Zwangseinweisung wegfiel und seine Aktionen auch vor Gericht als Kunst anerkannt werden mussten, konnten die Strafverfolgungsbehörden ihn nicht über eine Pathologisierung aus dem Verkehr ziehen. Heute lebt er im Exil in Frankreich (vgl. Pawlenski, 2016: 38ff. u. Velminski, Wladimir (2016a): Zum Sprechen bringen. Der Fall »Freiheit« und die Medien der Wahrheitsfindung. In: Velminski, Wladimir (Hrsg.): Piotr Pawlenski. Der bürokratische Kampf um die neue Ökonomie politischer Kunst. Berlin, 105ff.).

erfahrbar zu machen, die echte Anteilnahme förmlich erzwingt und, wie auch Adrian Piper betont, die PassantInnen dazu nötigt, sich mit den Realitäten des Lebens auseinanderzusetzen und nicht mit den Konventionen der Kunst³⁸.

Auch die Performance-Kunst verlangt nach einem Kunstraum mit szenischem Charakter – insofern stellt sie eine Zwischenform zwischen Realität und Theater dar. Im Gegensatz zum traditionellen Theater vermag sie aber dennoch eine Zusammenführung von Kunst und Leben zu vollziehen. Denn gerade indem die Performance-KünstlerInnen ihre Kunst als „Grenzüberschreitung“ praktizieren und dafür mit dem theatralen Als-ob brechen³⁹, überwinden sie die Loslösung der Kunst aus allen lebensweltlichen Zusammenhängen. Auch wenn sie also häufig den Kunstraum nutzen, um ihren RezipientInnen die Möglichkeit zu geben, „die Erfahrung der Freiheit und des Freiraums“ zu machen und insofern Kunst und Leben – im Sinne der Überwindung von l'art pour l'art, die durch die Institution „Kunst“ garantiert werden soll – letztlich nicht vollständig zusammenführen, wirkt die Performance-Kunst doch, indem sie als Experiment des Andersseins und Anderslebens alternative Sicht- und Seinsweisen in realitate aktiv vollzieht, auf die Deutung der eigenen Existenz der RezipientInnen unwiderstehlich zurück⁴⁰. Auch wenn sie also die Grenze zwischen Kunst und Leben weniger auf der produktionsästhetischen Ebene durchlässig macht, vermag sie sie umso mehr in ihrer rezeptionsästhetischen Wirkung einzureißen und so vor allem in der Wirkung auf ihre RezipientInnen ihren eigenen Anspruch einzulösen, den bereits die avantgardistischen KünstlerInnen als Ziel ihrer Aktionen artikulierten.

Indem die Performance-Kunst echtes Leben in einer verdichteten und existentiellen Form erlebbar macht, stemmt sie sich gegen die Loslösung der Kunst vom Leben und verbindet diese beiden Elemente derart, dass Transferleistungen zwischen ihnen gefordert werden. Das, was echtes Leben in der Performance ist, unterscheidet sich vom echten Leben in der Alltagsrealität also nur graduell⁴¹. Denn in der Performance-Kunst geht es

„um das Erscheinen von Menschen und Dingen, nicht um ihre Scheinhaftigkeit, um die Flüchtigkeit ihres Erscheinens und nicht um ihre Vergänglichkeit. Sie weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht nur in einem metaphorischen Sinne.“⁴²

38 Vgl. Piper, zit. nach Montano, 2000: 418.

39 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 355.

40 Vgl. Schmid, 1998: 77.

41 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 354 u. 356.

42 Fischer-Lichte, 2004: 360.

Insofern ist auch Žižek zu widersprechen, der am Beispiel eines auf der Theaterbühne geschlachteten Huhns ausführt, dass es sich in dieser Geste gerade nicht um den Versuch handelt, den Bann der Illusion zu brechen und die RezipientInnen mit dem „nackten Realen“ zu konfrontieren, sondern um das exakte Gegenteil, um die verzweifelte Flucht vor dem Realen, das sich in der Illusion selbst ereignet⁴³. Performances – und in dem Moment, wo ein echtes Huhn auf der Bühne seinen Tod findet, auch Formen des postdramatischen, performativen Theaters – konfrontieren mit dem nackten Realen, mit dem „nackten Leben“, und entwerfen nicht lediglich Scheinbilder. Während das dramatische Theater Illusionen erschaffen will, während es auf die Erzeugung eines fiktiven Kosmos' abzielt und keine „realen Welt“ herstellen möchte⁴⁴, zeigt sich in Performances ein Kunstverständnis, das Kunst als elementaren Bestandteil des menschlichen Lebens mit ethischen, politischen und gesellschaftlichen Dimensionen sieht. Die Performance-KünstlerInnen folgen also nicht dem Schiller'schen Credo „[e]rnst ist das Leben, heiter ist die Kunst“⁴⁵, sondern treten dazu an, durch die Aktionen ihren TeilnehmerInnen einen Blick auf ihre mitunter bedrohliche und beängstigende Lebenswelt zu ermöglichen, die sie zur eigenen Positionsbestimmung brauchen. Diese elementare Relevanz für den Einzelnen – und zwar für jeden Einzelnen und nicht nur für KunstkennerInnen – sahen auch Hegel, Nietzsche, Heidegger und Foucault als maßgeblich für gelingende Kunst an und forderten in ihren Ästhetiken eine Verbindung der Kunst mit dem Leben, die zu Selbst- und Welt-Findung führen kann.

Hegel zufolge soll jeder Mensch die Möglichkeit haben, Kunst zur Selbstvergewisserung und zur Welterkenntnis zu nutzen, um sich in der Welt und als Teil dieser zurechtfinden zu können und sich in ihr zu orientieren. Hegel spricht der Kunst also einen elementaren Einfluss auf die Subjektkonstitution und mithin auf die Erkenntnis soziopolitischer Umstände zu, die zum Sich-heimisch-Fühlen unabdingbar sind⁴⁶. Für Heidegger hat Kunst einen direkten Bezug zu den Lebensbedingungen der BetrachterInnen. Sie allein vermag im „Zeitalter der Technik“, das durch Rationalität und Wissenschaftlichkeit geprägt ist, eine Orientierungshilfe in der Welt zu sein und das Individuum dazu aufzurufen, sein eigenes Leben selbstbewusst, d.h. „eigentlich“ zu leben. Auch Nietzsche und Foucault weisen auf die zentrale, auf die existenzielle Bedeutung der Kunst für das Leben und die Welterkenntnis jedes einzelnen Menschen hin und fordern sogar, das eigene Leben künstlerisch nach bestimmten Kriterien der Freiheit zu gestalten. Die Kunst wird

43 Vgl. Žižek, 2014: 91f.

44 Vgl. Meyer, 2008: 114.

45 Schiller, Friedrich (1976a): Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. In: Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden (Band III). München, 11.

46 „Der Unwissende ist unfrei, denn ihm gegenüber steht eine fremde Welt, ein Drüben und Draußen, von welchem er abhängt, ohne das er diese fremde Welt für sich selbst gemacht hätte und dadurch in ihr als in dem Seinigen bei sich selber wäre“ (Hegel, VÄ I: 135).

in ihrer Nähe zum Leben der RezipientInnen nicht nur für Hegel und Heidegger sondern auch für Nietzsche und Foucault zum wichtigen Moment oder sogar zum Garant individueller Freiheit. Vor der Folie des Sinnzusammenhangs, der durch die Kunst zur Anschauung und zum Bewusstsein gebracht und folglich *erlebbar* wird, ist die Grundlage der Performance-Kunst gerade die Überzeugung, dass eine solche Erkenntnis nur durch wirkliches Erleben möglich ist. Die Ästhetiker fordern dabei zwar nicht das Aufgehen der Kunst im Leben, wohl aber eine rezeptionsästhetische Wirkung, die Kunst zu weit mehr macht als zum bloßen Schmuck oder zum Mittel der Kontemplation, der Zerstreuung oder zum Konsumgut. Insofern sprechen alle vier Ästhetiker, und letztlich auch Badiou in seiner Bestimmung der Kunst als mögliches „Ereignis“, der Kunst die Kraft zu, den Menschen zu einem gelungenen Leben zu verhelfen, verstanden als „eigentliches“, entschiedenes, selbstbestimmtes, in der Gesellschaft verortetes oder freies Leben, und fordern von „wahrer“ Kunst, auf *echtes* Leben zu wirken. Sie fordern von der Kunst also tendenziell das, was Performances mit letzter Intensität umzusetzen suchen: den RezipientInnen „Wirklichkeit“ vorzustellen, die zur Welt- und Selbsterkenntnis unabdingbar ist.

Insbesondere der Rekurs Hegels und Nietzsches auf die attische Tragödie ist dabei durchaus mit der Betrachtung der Wirkmechanismen der Performance-Kunst kompatibel. Denn wie in der attischen Tragödie (vor der platonischen Dichterszensur) wirkt in der Performance-Kunst das Gezeigte in einer Intensität, die die BetrachterInnen mitreißt, die die Trennung zwischen den KünstlerInnen und TeilnehmerInnen einreißt, die vergessen lässt, dass die KünstlerInnen – obwohl ihre Schmerzen und Verletzungen im Gegensatz zu denen der SchauspielerInnen unzweifelhaft echt sind – selbst nicht die realen oder direkten unfreiwilligen Opfer einer spezifischen Straftat sind (man denke beispielsweise an die Vergewaltigungsperformance Ana Mendieta⁴⁷), ebenso wie die Darsteller der Tragödie nicht die Götter sind, die sie darstellen⁴⁸.

Die attische Tragödie, in welcher der aus den Bacchusfesten entstandene Chor und der handelnde Heros eine fundamentale Einheit bilden⁴⁹, überwindet tendenziell die Grenze zwischen Illusion und Realität und erzeugt eine Wirklichkeit, in der alle Beteiligten existenziell aufgehen⁵⁰. Sie steht damit dem Kultus näher als

47 Siehe S. 103f.

48 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 30, 64 u. 73.

49 Vgl. Hegel, VÄ III: 54off. u. Nietzsche, GT, KSA 1: 63.

50 Gerade Schiller beschwört das Umschlagen des Als-ob der attischen Tragödie in die unmittelbare Lebenswirklichkeit eindrücklich in seiner Ballade *Die Kraniche des Ibykus*: „[...] / So singend, tanzen sie den Reigen / Und Stille wie des Todes Schweigen / Liegt überm ganzen Hause schwer / Als ob die Gottheit nahe wär / [...] / Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet / Noch zweifelnd jede Brust und bebet / [...]“. Das „Als-ob“ der Erinnyen wird zum tatsächlichen existenziellen Geständnis der Mörder (vgl. Schiller, 1976: 758ff.; hier 762).

dem dramatischen Theater, denn in der attischen Tragödie des vorsokratischen Griechenland erscheinen die KünstlerInnen nicht als DarstellerInnen eines fiktiven Charakters und der durch einen Dramaturgen definierten Idee, sie verführen nicht zum Rückzug in eine imaginäre Scheinwelt, sondern sie *sind* dieser Charakter, der sich zeigt, dieser tragische Held, sodass die Teilnehmenden der existenziellen Tragik des im Kunstraum erlebten, des den ganzen Menschen betreffenden Konflikts, wie es Hegel sagen würde⁵¹, aktiv und real miterleben.

Die Performance-Kunst führt dieses Wesensmerkmal der attischen Tragödie konsequent weiter, indem sie nicht nur die Wahrnehmung der DarstellerInnen als echte Charaktere ermöglicht, sondern tatsächlich echte Menschen zum Zentrum des Geschehens machen, die niemanden darstellen außer sich selbst. Die Aufgabe des theatralen Als-ob und die Einführung des „nackten Lebens“ in die Mitte der Gesellschaft, in die Sichtbarkeit, ermöglichen es der Performance-Kunst, das echte Leben als Ritual (wenn auch immer noch im Raum der Kunst) zu gestalten und so die Verwerfungen innerhalb der Lebenswelt der RezipientInnen und damit zusammenhängend die letztlich unerträglichen Seiten der eigenen Existenz ebenso erleben zu lassen, wie die Notwendigkeit der Neupositionierung jedes Einzelnen in der Gesellschaft. Die Performance-Kunst ist „[e]in Exerzitium der Lebenskunst [...] ein Akt des Subjekts, der das Reale transformiert, indem er eine andere Realität manifestiert“⁵². Und vielleicht lassen sich deshalb die Arbeiten von Performance-KünstlerInnen „als Versuch lesen, eine Wandlung im rituellen Sinn angesichts der Gefahren und Bedrohungen in einer zunehmend komplexen Welt zu erreichen“⁵³. Mit welchen Methoden sie diesen Versuch gestalten, wird nachfolgend unter anderen Aspekten zu untersuchen sein.

3.2 Körper und Geist: Die Emanzipation realer Leiblichkeit

Mit der Aufgabe des theatralen Als-ob verknüpft ist der spezifische Umgang der Performance-Kunst mit dem Körper, der sie grundlegend auszeichnet und ihr eine besondere Wirkmächtigkeit ermöglicht. Performances basieren auf dem Einsatz des realen, bewegten Körpers, der Ort des Zusammenfallens diverser Ambivalenzen ist. Er ist der zugleich individuelle und überindividuelle, der private und politische Körper, er ist Subjekt und Objekt. Obwohl der Versuch einer distinkten Abgrenzung zu anderen Kunstformen, insbesondere zu denen, die zu den performativen Künsten gezählt werden, schnell die verschwommenen Grenzen der verschiedenen Phänomene ersichtlich macht, scheint sich doch der Körper in der

51 Vgl. Hegel, VÄ III: 499, 506 u. 522.

52 Schmid, 1998: 77.

53 Meyer, 2008: 110.

Performance-Kunst, so wie sie hier begriffen wird, vom Körper in den bildenden Künsten und den aufführenden Künsten an zentralen Punkten zu unterscheiden.

Während beispielsweise in der Skulptur eine zugrundeliegende konkrete Idee realisiert wird, indem ein bestimmter Typus einer bestimmten Form, Haltung und Bildsprache dem Ausgangsmaterial zumeist mit großer Sorgfalt entlockt wird, veranschaulicht der Körper in der Performance-Kunst nicht nur das Bild eines Individuums, sondern der Körper *ist* das Individuum. Für die Auseinandersetzung mit der Performance-Kunst reicht es nicht, den Körper als etwas zu begreifen, das auch durch ein Hologramm desselben ersetzt werden könnte. Es reicht nicht, den Körper nur als Ausdrucksträger einer bestimmten Idee zu fassen, der in der plastischen Darstellung zwar den Vorteil der Allansichtigkeit gewährt, die konkrete Individualität zugunsten der darzustellenden Idee jedoch nicht einfängt beziehungsweise vernachlässigt⁵⁴.

Wie in der Skulptur fehlt es auch in den Körperdarstellungen der Malerei an Bewegung und an realer Greifbarkeit, obwohl hier Körper in allen Facetten ihrer Wirklichkeit dargestellt werden und sich die Malerei auch der Darstellung alltäglicher und individueller Körper bedient. Das Abbild des Körpers in Form einer Momentaufnahme vermag letztlich nicht, einen direkten sinneübergreifenden lebendigen Kontakt zum Betrachtenden herzustellen, wie ihn die Performance-Kunst ermöglicht. Ähnliches gilt auch für die Fotografie, so schonungslos und direkt sie auch sein mag⁵⁵.

Während also in Skulptur, Malerei und Fotografie der Körper in einem konkreten Moment dargestellt wird und der Betrachtende mit einem Abbild des Körpers konfrontiert wird, vermögen die performativen Künste wie Tanz, Theater und Performance-Kunst den realen Körper mit seinen spezifischen Eigenheiten in seiner Lebendigkeit und Prozessualität zu nutzen. Dennoch haben Tanz und Theater einen anderen Begriff vom Körper und gebrauchen ihn anders als die Performance-Kunst. Im Tanz ist es zumeist der idealisierte Körper, der einer exakten Choreografie folgt und zum *Mittel* der Darstellung einer Idee „herabgesetzt“ wird. Und im klassischen Ballett kann gar von einer Negation des Körpers durch die erstrebte Abstraktion gesprochen werden. Auch wenn die Grenzen zur Performance-Kunst

54 Hegel begreift die „unmittelbare Körperlichkeit“ als die „räumliche Materialität“ des Geistigen (vgl. Hegel, VÄ II: 352) und verkennt die tastbaren Qualitäten der Skulptur. „Für Hegel, so könnte man sagen, würde eine Holographie letztlich dasselbe leisten wie eine wirkliche Plastik“ (Schüttauf, 1984: 132). Geistiger Inhalt der Skulptur ist der objektive, also der im menschlichen Körper erscheinende sittlich-normative Geist. Da diesem jedoch das Moment des Konflikts, der Partikularität (vgl. Hegel, VÄ II: 353f.) fehlt, lässt Hegel die Objektivität der leiblichen Wirklichkeit weitgehend außer Acht.

55 Zu erinnern ist hier beispielsweise an die Arbeiten Nan Goldins, Hannah Wilkes oder an die Vielzahl schockierender und anrührender fotojournalistischer und dokumentar fotografischer Werke.

im zeitgenössischen Tanz verschwimmen, man denke beispielsweise an das Judson Dance Theatre oder Pina Bausch⁵⁶, bleibt der Körper der TänzerInnen doch das durch hartes Training und stetige Mühen geformte Ausdrucksmittel, mit dem eine im Vorfeld ersonnene fiktive Figur dargestellt wird.

Ähnliches gilt auch für die Körper der SchauspielerInnen im Theater. Auch sie nutzen ihn, um eine Rolle zu inkorporieren, die zur Realisation einer schon bestehenden Dramenidee notwendig ist, und greifen dabei auf verschiedene Techniken im Einsatz des Körpers zurück, die es zu lernen und zu perfektionieren gilt⁵⁷. Auch hier ist der Körper also nicht unmittelbarer Ausdrucksträger einer authentischen Individualität. Wie im zeitgenössischen Tanz können auch im Theater, insbesondere im postdramatischen Theater, die Grenzen zu dem, was im Vorfeld als Performance-Kunst bestimmt wurde, verschwimmen. Als Beispiel dieser begrifflichen und methodischen Unschärfe zwischen Performance, Tanz und Schauspiel können unter anderem Carolee Schneemanns »Kinetic Theatre« und ihre Performance *Meat Joy*⁵⁸ begriffen werden, die einer exakten Choreografie folgt und eben Elemente von Tanz und Theater aufweist⁵⁹. Dennoch grenzt auch sie selbst ihre Arbeit vom experimentellen Theater und Tanz ab⁶⁰.

Was also den Körper in der Performance-Kunst insbesondere von den theatralen Kunstformen unterscheidet, ist der Umstand, dass die KünstlerInnen ihre eigenen, individuellen Körper nutzen, um niemand anderen darzustellen als sich selbst, während TänzerInnen und SchauspielerInnen ihren Körper als zu beherrschendes, diszipliniertes, leistungsstarkes Material verwenden, das es stetig zu formen und zu optimieren gilt, damit sie es als wirksames Mittel der Verkörperung verschiedener Rollenideen gebrauchen können. Der entscheidende Unterschied des Körpers in der Performance-Kunst zum Körper im Theater und Tanz ist also letztlich der Wegfall des theatralen Als-ob. Und dieser spezielle Einsatz des *realen* menschlichen Körpers ermöglicht es, statt von KünstlerInnen und BetrachterInnen unabhängige, rezipierbare Kunstwerke zu produzieren, *Ereignisse* zu schaf-

56 Vgl. Goldberg, 2014: 138ff. u. 199ff.

57 Im Bereich des Tanzes sei hier beispielsweise an Bewegungstechniken wie den Spitzentanz im Ballett erinnert, im Schauspiel an Techniken der Körpersprache oder an Stimmbildung und Sprechtraining.

58 Siehe S. 52ff.

59 Vgl. Burt, Ramsay (2006): Judson Dance Theater. Performative traces. London/New York, 110ff.

60 „I have never really worked in the context of the experimental theater of the time. My early performative event at the Living Theater had nothing to do with them as such: they had simply offered [...] a free Monday night for our experiments“ (Gioni, Massimiliano (2015): More Than Meat Joy: Carolee Schneemann. In: CONVERSATIONS Mousse 48 (April-May 2015). <<http://moussmagazine.it/meat-joy-carolee-schneemann/>> (27.11.2017)). Zur Abgrenzung von Tanz und Theater zur Performance-Kunst, auch der Carolee Schneemanns, siehe auch Kaye, 1996: 8f. u. 25ff.

fen, in die alle Beteiligten involviert sind⁶¹. Die KünstlerInnen spielen keine Rollen, nichts kann geprobt werden und alles kann geschehen. Wenn es zu Verletzungen kommt, fließt echtes Blut und nicht, wie im Theater, Kunstblut⁶². So ist auch der Ausspruch Yoko Onos, dass in ihrer Arbeit *Cut Piece*⁶³ die Teilnehmenden so lange Teile ihrer Kleidung wegschnitten, bis sie an ihr Innerstes, an den Kern der Künstlerin stießen⁶⁴, Ausdruck dessen, dass es sich in der Performance-Kunst nicht um die Entblößung einer fiktiven Figur, sondern einer realen Person mit allen Ängsten, Unsicherheiten, Bedürfnissen und Wünschen handelt.

Die Kleidung trennt dabei, ebenso wie die Haut, das Individuum von der Außenwelt. Letztere ist aber aufgrund der stets gegebenen Durchlässigkeit immer auch mit der Gefahr des gewaltsamen Eindringens, der Ansteckung und des Ausgeliefertseins verbunden. Gerade also die grundsätzliche Durchlässigkeit der Körpergrenzen macht den individuellen Körper zu einem bedrohten und zu einer Bedrohung – nicht erst, wenn diese Grenzen gewaltsam verletzt werden – und verweist nicht nur auf die sozialen und politischen Grenzen, die am Umgang mit dem eigenen Körper und mit fremden Körpern sichtbar werden, sondern auch auf individuelle mentale und psychische Grenzen, die es immer wieder aufs Neue auszuloten gilt⁶⁵.

Das Sich-Ausliefern an die unkalkulierbaren und spontanen Handlungen, Blicke und Gefühlsregungen der Teilnehmenden ist also ein Akt der physischen und psychischen Selbstgefährdung und Selbsterfahrung sowie der Erfahrung des Anderen in seiner Differenz und Gleichartigkeit. Der individuelle, private Körper, den die Performance-Kunst nutzt, kann als das Medium des In-der-Welt-seins, des Präsent- und Sichtbar-Seins, des Ich-Seins als die Art und Weise, sich in der Welt zu positionieren, begriffen werden. Der Körper lässt das Individuum und seine Bedürfnisse sichtbar und spürbar werden, vermag individuelle Biografien zu erzählen und verdeutlicht auf radikale Weise die Ambivalenz und Fluidität von Abhängigkeit und Unabhängigkeit, denn nirgends werden die Interdependenzen als

61 „Um den Aspekt der Zeitlichkeit, die Qualität der Dauer eines Prozesses, adäquat zur Anschauung zu bringen und gleichzeitig die Authentizität der zu vermittelnden Inhalte zu sichern, präsentieren sich die Künstler selbst der Öffentlichkeit und setzen ihre eigene Person als Objekt und Instrument der Darstellung ein“ (Almhofer, 1986: 138).

62 Vgl. Abramović, Marina (2013): Vortrag im Rahmen des „Live culture talk“. 29. März 2003, Tate Modern, London. In: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/marina-abramovic-live-culture-talk> (07.12.2017).

63 Siehe S. 99ff.

64 Vgl. Ono, zit. nach Schneede, 2002: 28.

65 „[D]aß an den Öffnungen des Körpers die Öffentlichkeit beginnt, manifestiert sich vor allem dort, wo diese zum Gegenstand von Regulierung werden“ (Weingart, Brigitte (2002): Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt am Main, 119). Gerade am kranken und verletzten Körper wird die Grenzziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen besonders sichtbar.

Grundkonstante menschlicher Existenz so deutlich wie am Körper, der immer von der physischen Existenz und Anteilnahme seiner Umwelt abhängt. So macht die Performance-Kunst, indem sie den individuellen Körper gerade in Abhängigkeit vom Publikum zum zentralen Ausdrucksmittel erhebt, das „Faktum menschlicher Pluralität“ sichtbar, das sich sowohl als „Gleichheit“ als auch als „Verschiedenheit“ manifestiert⁶⁶. An den Körpern der KünstlerInnen zeigen sich den Teilnehmenden persönliche Verletzbarkeit und Bedürftigkeit ebenso wie Widerständigkeit und Selbstmächtigkeit. Gleichzeitig eröffnet der Körper eine Ebene gemeinsamer physiologischer Erfahrung, die die ganze Bandbreite menschlichen Erlebens mitfühlbar zu Bewusstsein bringt⁶⁷. Der Körper kann als jenes verbindende Moment begriffen werden, zu dem jeder Mensch eine Beziehung hat, da er gerade als Konnexion individueller und überindividueller Erfahrung auf einer sinneübergreifenden Ebene fungiert und es den Menschen gestattet, leiblich-affektiv zu kommunizieren und Gefühle miteinander zu teilen. Jeder Mensch hat einen Körper und jeder Mensch weiß, was es heißt, Schmerzen zu erleiden, Lust zu empfinden sowie zu bluten, zu schwitzen oder zu weinen. Und da Menschen über eine angeborene Ausdrucksresonanz verfügen, die den Körper des Selbst mit den Körpern anderer verknüpft, ist es möglich, sich in Letztere hineinzusetzen und ihre Perspektive zu erfassen⁶⁸. So werden Erschöpfung, Mangel und Imperfektion, beispielsweise

66 Vgl. Arendt, 2002: 213. „Ohne Gleichheit gäbe es keine Verständigung unter Lebenden [...]. Ohne Verschiedenheit, das absolute Unterschiedlichsein jeder Person von jeder anderen, die ist, war oder sein wird, bedürfte es weder der Sprache noch des Handelns für eine Verständigung [...]“ (Arendt, 2002: 213). Auch Nancy geht davon aus, dass der Körper ausschließlich im Kontext des Mit-Seins als singuläre Pluralität erfahrbar und als solcher nur, um es mit den Worten Balibars zu sagen, als „Gleichfreiheit“ denkbar ist (vgl. Nancy, 2014: 23, 38f., 51, 64, 99f., 107 u. 116f.).

67 Vgl. O'Reilly, 2012: 189f. u. Meyer, 2008: 88f. Er kann „[a]ls unmittelbare Präsenz [...] der immateriellen Natur einer in steigendem Maße bildergesättigten Welt entgegenwirken, kann eine Schockreaktion beim Publikum provozieren oder Mitgefühl wecken“ (O'Reilly, 2012: 46).

68 Vgl. Fuchs, Thomas (2008): Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays. Kusterdingen, 22ff. Mimetische und empathische Intersubjektivität ist bereits in der menschlichen Neurobiologie angelegt, in der mittels Spiegelneuronen die Wahrnehmung anderer als intentionale Akteure fundiert ist. Das menschliche leibliche Resonanzsystem stellt also eine primäre Zwischenleiblichkeit her. Das Moment der Spiegelung ermöglicht eine affektive Resonanz und ist eine Grundlage von Empathie (vgl. Fuchs, 2008: 22ff.). Grundsätzlich können Spiegelprozesse aber nicht nur Empathie, sondern auch Abwehr- und Abgrenzungsreaktionen auslösen, die als Schutz vor Reizüberflutungen dienen. Auch wenn es, mit Porschke gesprochen, zu Abwehrreaktionen im Falle der Aktionen Panes oder auch Pawlenskis durchaus kommen mag ist, da hier das Publikum eine Beobachtungsposition einnimmt und demnach die Intensität der Spiegelung vermindert ist, eine radikale Abwehrreaktion, die Empathie zum Schutz der persönlichen Integrität strikt ausschließt, anders als bei einem Beobachtungsprozess mit gleichzeitiger Imitation unwahrscheinlich. Hier ist die Differenzierung zwischen dem Selbst und dem Anderen insofern möglich, als dass das aus-

in der Arbeit Santiago Caos⁶⁹, ebenso nachföhlbar wie Angst, Scham oder Widerstündigkeit, unter anderem in den Arbeiten Galindos⁷⁰.

Indem die Performance-KünstlerInnen ihre eigenen Körper zu Katalysatoren unmittelbarer emotionaler Reaktionen machen, setzen sie sich als Individuen realen Gefahren und Risiken aus, die reale Auswirkungen auf das seelische und leibliche Wohl aller Beteiligten haben – wie unter anderem bei Abramovičs *Rhythm 0*⁷¹ deutlich wurde. Insbesondere jene KünstlerInnen, die mit Autodestruktion arbeiten, machen sich zunutze, dass „[m]an [...] den anderen förmlich am eigenen Leib [spürt]“⁷². Dabei erzeugen sie, wie beispielsweise Gina Pane in *Le lait chaud*⁷³, über radikale gewaltsame Eingriffe in den eigenen Körper oft heftige, aufrüttelnde Reaktionen beim Publikum. So erweist sich letztlich auch der Schmerz als Schwellenphänomen⁷⁴, der das spezifische Potenzial des Körpers in der Performance-Kunst sichtbar macht. Performance-Kunst macht den Körper als eine Schwelle von Mensch zu Mensch erfahrbar, als Vermittlungsinstanz, die zumindest auf basaler Ebene jedem Menschen zugänglich ist, und gestaltet so grundlegende menschliche Emotionen wie Schmerz, Lust, Furcht oder Hoffnung körperlich nach- und mitföhlbar.

Der Körper ist hier unmittelbar Kommunikation, die ganz ohne distinkte Sprache auskommt und so eine Verständlichkeit über kulturelle, milieu-spezifische und sprachliche Grenzen hinweg garantiert. Der Körper in der Performance-Kunst ermöglicht ein Erleben mit allen Sinnen, das zu Irritationen föhren kann, da es eben die TeilnehmerInnen nicht auf einer rationalen Ebene adressiert, sondern sie zunächst und unmittelbar auf emotionaler und physischer, auf der „subsemantischen“ Ebene fordert. Anstatt verbal an die Rationalität der Beteiligten zu appellieren und auf Verstandesebene einen Interpretationsvorschlag zu unterbreiten, provoziert sie gerade über den Einsatz des realen Körpers häufig irritierende und

gelöste Gefühl bei den BetrachterInnen als Gegenübertragung, als gespiegelte Fremdrepräsentation entlarvt werden kann und klar wird: Es ist nicht der eigene Schmerz, der eine solche Reaktion auslöst (vgl. Porschke, Hildburg (2010): Ein Spiel mit Empathie und Abgrenzung. In: Dammann, Gerhard/Meng, Thomas (Hrsg.): Spiegelprozesse in Psychotherapie und Kunsttherapie. Göttingen, 168ff. u. 178ff.).

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

70 Siehe ihre Performances *Confesión*, S. 85f., *nadie atraviesa la región*, S. 92f. und *Piedra*, S. 114f.

71 Siehe S. 101f.

72 Fuchs, 2008: 24. Auch wenn Fuchs sich nicht eigens zur Performance-Kunst äußert, kann sein Verständnis der Zwischenleiblichkeit durchaus insbesondere auf autodestruktiv arbeitende PerformerInnen übertragen werden.

73 Siehe S. 59.

74 „Die Grenze des Schmerzes stellt eine intensive Evidenz dar, wo sich, weit davon entfernt, ‚Objekt‘ zu werden, der Körper im Schmerz absolut als ‚Subjekt‘ exponiert“ (Nancy, 2014: 51).

schockierende Gefühle und entlässt die Teilnehmenden mit Stimmungen und Ahnungen, die es allenfalls später „nach“-denkend zu bearbeiten gilt⁷⁵.

Durch den Einsatz realer Körper kann die Performance-Kunst Intersubjektivität und Partizipativität gewährleisten, und so scheint es ihr mit der physischen Präsenz und Interaktion aller Beteiligten wesentlich darum zu gehen, diese zu berühren, ihnen etwas zu spüren zu geben⁷⁶. Gerade die Intersubjektivität ist dabei, folgt man der Argumentation Nancys, das wesentliche Moment in der Erfahrung eines Körpers, denn man *hat* eben nicht einen Körper, sondern man *ist* sein Körper⁷⁷. Und das bedeutet, auf das Berühren und Spüren angewiesen zu sein, um in Interaktion mit der Welt treten zu können. Nur über die Berührung – also das Berühren und das Berührtwerden gleichermaßen –, nur durch das Spüren wird

75 In Anlehnung an Wolfram Högbe lässt sich die Spezifik der Performance-Kunst gerade dadurch fassen, dass sie mithilfe des Körpers als Ausdrucksmittel einen Raum kreiert, eine Kommunikation schafft, die zunächst auf Ahnungen, Stimmungen und Gefühlen basiert, die uns „subpropositional tönen“ und eine wesentliche Stufe im „semantischen Kontinuum“ sind. Sie rekurriert auf ein „Sinnverstehen“, das Grundlage unserer „definitorischen Kompetenz“ ist und so auf unsere vorwissenschaftliche, semantische Resonanzstruktur verweist. Was die TeilnehmerInnen auf subsemantischer Ebene wahrnehmen, ahnen und spüren, bedarf dann im Weiteren der hermeneutischen Auslegung (vgl. Högbe, Wolfram (2006): *Echo des Nichtwissens*. Berlin, 28ff.). Die geteilte Erfahrung der sinnlichen Empfindung des Körpers erlaubt es, dass „[d]urch die Mehrdimensionalität der sinnlichen Eindrücke und die Unmittelbarkeit des Ereignisses [...] die Betrachter nicht zuallererst in intellektueller Weise gefordert [werden], sondern in weitaus stärkerem Maße ‚hineingezogen‘ [werden] in das Geschehen“ (Meyer, 2008: 90), sodass die Performance-Kunst eine ansteckende Wirkung entfaltet (vgl. Meyer, 2008: 85ff.).

76 Bereits Foucault maß der Berührung einen hohen Stellenwert zu, da seines Erachtens der Körper das Einzige ist, worüber man sich, vermittelt durch die Hände des Liebenden, bewusst sein kann. Allerdings blendet er die Möglichkeit aus, dass auch Verletzung und Gewalt ein Bewusstsein vom nicht fragmentierten Körper ermöglichen (vgl. Foucault, Michel (2014): *Die Heterotopien*. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin, 34ff.).

77 „Wir neigen oftmals dazu, zu denken, daß der Körper eine Substanz ist [...]. Und ihm gegenüber, oder woanders, in einer anderen Ordnung, gäbe es noch etwas anderes, zum Beispiel Subjekt, was keine Substanz ist. Was ich zeigen möchte, ist, daß der Körper, wenn es so etwas wie den Körper gibt, keine Substanz ist, sondern eben genau Subjekt“ (Nancy, 2014: 123). „Der Körper ist das Sein der Existenz“ (Nancy, 2014: 20) und damit „Seele“, verstanden als „die Differenz zu sich selbst, die den Körper ausmacht“ (Nancy, 2014: 128), als „Seele, die spürt, daß sie Körper ist“ (Nancy, 2014: 137). „Die Körper sind das Existieren, der eigentliche Akt der Existenz, ‚das Sein‘“ (Nancy, 2014: 24), sie sind „das Exponiert-Sein des Seins“ (Nancy, 2014: 37). „Der Körper ist das Offene [und] [v]ielleicht gibt es niemals Öffnung ohne ein Anrühren [une touche]“ (Nancy, 2014: 121f.).

der Körper erfahrbar⁷⁸. Der Körper in der Performance-Kunst zeigt und wird gezeigt, er berührt und wird berührt, auf ihn wird, zumindest mittels des Blickes des Betrachtenden, zugegriffen, und er greift auf den Betrachtenden zu – denn auch Sehen ist Berührung, wie Abramović mit *The Artist is present*⁷⁹ eindrucksvoll gezeigt hat. Indem dies geschieht, eröffnet die Performance-Kunst die Möglichkeit des Zu-sich-Gelangens, des Sich-Spürens und Sich-Berührens, das notwendig über das Außen geschieht⁸⁰. Der Körper ist folglich nur als Singularität, als jemeiniger im Kontext vielfacher Differenz und Pluralität denkbar⁸¹, sodass die Performance-Kunst gerade durch den Gebrauch des individuellen Körpers und in seiner Zusammenführung mit anderen ebenso individuellen Körpern zur Anschauung bringt, dass Kategorisierungen von Menschen aufgrund rassischer und geschlechtlicher Merkmale nicht haltbar und demnach zu verwerfen sind. Hier gibt es keinen „Volkskörper“, keine „Masse“, sondern nur den individuellen Körper als Zwischenraum zu anderen Körpern – die Performance-Kunst macht gerade „Ich“ und „Du“ als ein „Mit“ erlebbar⁸².

Als privater Körper ist der Körper in der Performance-Kunst, mit Butler gesprochen, immer auch ein politischer Körper⁸³. Für die Performance ist der Körper in seiner ganzheitlichen Dimension nicht nur Kommunikation, sondern sie zeigt durch den Körper als Gegenstand der Einschreibungs-, Disziplinierungs- und

78 Vgl. Nancy, 2014: 34, 47, 91 u. 117. Der Körper ist in seiner Artikulation des Raums Ego, er ist Stätte und insofern ist Ego „die konstitutive Ek-topie der absoluten, jedes Mal absoluten Topik des ‚ego‘“ (Nancy, 2014: 30), denn „um zu spüren, muß man sich als spürend empfinden“ (Nancy, 2014: 137).

79 Siehe S. 86ff.

80 Der Körper befindet sich immer an der Grenze, denn die Grenze ist der Deutungsraum des Körpers, der „Existenzstätte“. Er ist der Zwischenraum, dem die Grenzfunktion zwischen Innen und Außen zukommt, der selbst Raum schafft und bei dem es immer zugleich um Einschreibung und Entschreibung geht. Insofern ist die Erfahrung des Körpers die Erfahrung eines Schwellenphänomens, und nur über die Erfahrung des Sich-Spürens und des An-sich-selbst-Rührens ist dem Körper überhaupt beizukommen (vgl. Nancy, 2014: 27, 73, 83, 97ff., 103, 110 u. 141ff.), denn „der Körper [ist] ‚das Spürende‘ [...] Der Körper spürt und wird gespürt“ (Nancy, 2014: 130).

81 „Es gibt Körper nur als einen diesen hier – und man muss unverzüglich hinzufügen: oder ‚einen‘ diesen hier. Die Bestimmung im Singular ist essentiell für den Körper. Man kann einen Körper nicht als spürend und als Beziehung definieren, wenn man ihn nicht gleichzeitig durch das Undefinierbare der Tatsache, jedes Mal nur ein einzelner Körper zu sein, definiert“ (Nancy, 2014: 131).

82 In Anlehnung an Nancy wird die Erfahrung der Außergewöhnlichkeit eines Körpers hier als das Gemeinsamste und jedem als solchem gemeinsam, als das ersetzbare Unersetzbare erfahren, sodass die Berührung zur *téchné* der Performance-Kunst wird, in der die Disparatheit und Kontiguität des „Mit-Seins“, die auch Ethos und Praxis miteinschließt, erfahrbar wird (vgl. Nancy, 2014: 47, 89ff., 141. u. Nancy, Jean-Luc (2012): *singulär plural sein*. Zürich, 64f., 103, 111, 147).

83 Vgl. Butler, 1991: 190f.

Unterwerfungspraktiken auch soziokulturelle Normen auf⁸⁴. Sie setzt den Körper in seiner besonderen leiblichen Qualität als Ort des Widerstands gegen seine Verfügbarkeit, gegen seine Zurichtung durch die „Bio-Politik“⁸⁵ ein, die ihn einem Normalisierungszwang unterwirft und ihn zum „Epiphänomen von Diskursen“ macht⁸⁶. Die Imprägnierung des Körpers mit verschiedenen Zuschreibungen und Normen sowie die daran geknüpften Wertigkeiten und daran gekoppelten Ausschlüsse lassen, wie VALIE EXPORT betont, die Auseinandersetzung mit dem Körper gleichzeitig immer als eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft erscheinen, da die Zeichen- und Mitteilungsfunktion des Körpers eben nicht nur individuell, sondern auch sozial kodiert ist⁸⁷, sodass die Performance-Kunst, gerade indem sie den privaten Körper zur Veranschaulichung soziokultureller Normen

84 Mit Foucault kann der menschliche Körper als Einschreibefläche sozialer und historischer Diskurse begriffen werden und ist eben nicht naturgegeben und unveränderbar, sondern weist einen kontingenten Charakter auf, der immer bereits der Disziplin unterworfen wird. Die Politik der Zwänge und die Machtmaschinerie der Disziplinen manipuliert, kalkuliert und durchdringt den „gelehrigen Körper“ (vgl. Foucault, 1977: 175f. u. 196f.). Die Grenze zwischen Selbstbestimmung und Verinnerlichung soziokultureller Normen ist also fragil (vgl. Foucault, Michel (1974): Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970. München, 7).

85 Foucault machte den Begriff »Bio-Macht« in der Debatte um jene Zwangspraktiken stark, die seitens des Staates zur Kontrolle, Disziplinierung, Reglementierung und Normierung des Individuums eingesetzt und zugleich verschleiert werden. Seines Erachtens entwickelten sich, vor dem Hintergrund christlicher Zwangspraktiken, im Zuge politischer Interessen seit dem 18. Jahrhundert Regierungspraktiken, die, um das Leben jedes Einzelnen zu „bewirtschaften“, Techniken zur Unterwerfung der Körper und Kontrolle der Bevölkerung nutzen, um die ökonomische Verwertbarkeit des Körpers sowie die Steigerung der Leistungsfähigkeit im kapitalistischen System zu gewährleisten, und die das Leben jedes Einzelnen vollständig durchdringen (vgl. Foucault, Michel (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Frankfurt am Main, 132ff.). In der Bio-Politik geht es also um die „Integration in wirk-same und ökonomische Kontrollsysteme“ (Foucault, 1983: 135) sowie darum, den gesamten Raum der Existenz in einem „Bereich von Wert und Nutzen“ (Foucault, 1983: 139) zu organisieren. Im direkten Rekurs auf Foucaults Konzept der Bio-Politik wenden sich beispielsweise Agamben und Butler jenen staatlichen Zurichtungs- und Kontrolltechniken zu, um zu zeigen, wie gerade über den Ausschluss und die Rechtsberaubung bestimmter Gruppen Einschlüsse und Rechte des Bürgers gewährleistet werden. Agamben verwendet hierzu die Figur des »nackten Lebens« (vgl. Agamben, 2002: 186ff.), während Butler die Kategorie der »Beträuerbarkeit« (vgl. Butler, Judith (2016): Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Berlin, 252ff.) in die Debatte einführt. Auch im Kontext dezidiert Neoliberalismuskritik spielt die Foucault'sche Konzeption der Bio-Politik bis heute eine entscheidende Rolle, wie beispielsweise bei Balibar (vgl. Balibar, 2012: 51ff. u. 168ff.) sowie bei Hardt und Negri (vgl. Hardt, Michael/Negri, Antonio (2002): Empire. Die neue Weltordnung. Frankfurt/New York, 37ff.) zu lesen ist.

86 Vgl. Bonnet, 2002: 8ff.

87 Vgl. VALIE EXPORT, 1977: 320.

nutzt, auch den vermeintlich natürlichen Umgang mit dem Körper als gesellschaftlich und politisch geprägt entlarvt.

Da sich die Leiblichkeit in der Performance-Kunst als durch patriarchale und hegemoniale Dichotomisierungen bestimmt erweist, wird in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Zwangspraktiken, die auf den Körper und folglich auf das Subjekt einwirken, insbesondere die Kategorie Geschlecht als „intelligibler Modus“, einen Körper in der Welt zu leben⁸⁸, von der Performance-Kunst kritisch reflektiert, sodass gerade Genderthematiken in den Performances, die von Frauen betrieben werden, zum Exempel für den Widerstand gegen Ausschluss und Unterwerfung aufgrund der Wertigkeit dichotomer Pole betrachtet werden können. Der signifikante Anteil an Künstlerinnen, die sich das Genre der Performance-Kunst als Mittel des Widerstands gegen kulturell legitimierte sexistische Marginalisierungsbestrebungen und für die Artikulation ihrer feministischen Forderungen erobert haben, kann so auf die Unzulänglichkeit einer bestimmten Auffassung von Weiblichkeit zurückgeführt werden, die gemeinhin mit dem Körper assoziiert wird, wobei die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Körperlichkeit mit ihrer Unterordnung unter die Gleichsetzung von Männlichkeit und Ratio einhergeht. Der reale weibliche Körper erscheint also in der von Frauen betriebenen Bodyart im doppelten Sinne körperlich und ist an ein Menschenbild geknüpft, das der Frau bestimmte Eigenschaften zuschreibt, um sie dadurch abzuwerten und als Objekt betrachten zu können. Weiblichkeit und Körperlichkeit werden also in der Performance-Kunst in einer Weise verknüpft und zur Anschauung gebracht, die es den Teilnehmenden kaum möglich macht, die Anerkennung der so veranschaulichten Problemlage zu verweigern.

Die Überhöhung des geistigen, rationalen, kulturellen Prinzips gegenüber dem körperlichen, emotionalen, natürlichen Prinzip und mithin die Überhöhung der Männlichkeit über die Weiblichkeit ist ein altbekannter Topos der abendländischen Tradition⁸⁹. Die mit der Dichotomisierung einhergehende Wertigkeit, die bereits von Platons Diskrepanz zwischen dem minderwertigen Leib und der hö-

88 Butler, Judith (1991a): Variationen zum Thema Sex und Geschlecht. Beauvoir, Wittig, Foucault. In: Nummer-Winkler, Gertud (Hrsg.): Weibliche Moral. Die Kontroverse um eine geschlechterspezifische Ethik. Frankfurt am Main, 60. u. Butler, 2016: 55.

89 „Dabei wird gerade der weibliche Körper [...] in der (abendländischen) Tradition als ‚natürlich‘ imaginiert [...] und [fungiert] deshalb als privilegierte Matrix kultureller Zu- und Einschreibungen [...]. Die Assoziierung von Weiblichkeit und Natur bedeutet [...], dass beide zum Objekt der Unterwerfung und Austragungsort (wissenschaftlicher) Macht werden“ (Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2005): Körper. In: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorie. Köln/Weimar/Wien, 67).

herwertigen Seele⁹⁰ sowie dem sinnlichen und dem vernünftigen Seelenteil⁹¹ begründet wurde⁹², wird von Aristoteles explizit mit dem Vorzug des männlichen Prinzips in seiner Abwertung des Oikos gegenüber der Polis, also der häuslich-familiären gegenüber der öffentlich-politischen Sphäre, auf das Geschlechterverhältnis angewendet⁹³ und ist bis heute Referenzpunkt misogynen Zuschreibungspraktiken⁹⁴. Auch im Christentum führte die von Platon übernommene Leib-Seele-

-
- 90 Platon schreibt der Seele in Analogie zum Göttlichen die Herrschaft und Regentschaft über den beherrschten und dienenden Körper zu. Die Seele ist dabei als das Vernünftige dem unvernünftigen Körper übergeordnet (vgl. Platon (1990): Phaidon. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Dritter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 80a-80b).
- 91 Platon unterscheidet zwischen drei Seelenteilen. In der Hierarchie der Seelenteile steht der denkende und vernünftige an oberster Stelle, der eifrige, als dem vernünftigen beistehende, aber zum sinnlichen gezählte, an zweiter und der begehrende, lustgetriebene, sinnliche Seelenteil an unterster Stelle (vgl. Platon, Politeia IV: 439d u. 440e-441a u. Platon (1990): Timaios. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Siebter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 69a-70e). Im Phaidros nutzt Platon zur Veranschaulichung der drei Seelenteile das Bild des Seelengespanns, indem dem vernünftigen Seelenteil die Rolle des Führers, den beiden unvernünftigen, also dem eifrigen und gefügigen sowie dem triebhaften und ungezähmten, die Rolle der Rosse zukommt (vgl. Platon (1990): Phaidros. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Fünfter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 246a-256d).
- 92 Während es durchaus Bestrebungen gibt, Platon als frühen Feministen zu lesen (siehe hierzu beispielsweise den Sammelband *Feminist Interpretations of Plato*, der 1994 von Nancy Tuana herausgegeben wurde), liefert Ursula Meyer konkrete Argumente gegen die vermeintlich frauenfreundliche Gesinnung Platons und zur Kritik an einer feministischen Lesart der *Politeia* (vgl. Meyer, Ursula I. (1999): Das Bild der Frau in der Philosophie. Aachen, 18ff.).
- 93 Grundlegend für die Polis ist der Oikos, der sich aus Frauen, Sklaven und Kindern zusammensetzt, die vom Mann regiert werden (vgl. Aristoteles (1986): Politik. Übersetzt und herausgegeben von Olof Gion. Ungekürzte Ausgabe nach dem Text der zweiten durchgesehenen Auflage in der »Bibliothek der Alten« des Artemis Verlags, Zürich und München 1971. Nördlingen, I 12: 1259a12). Zur Herrschaft über Frauen und Sklaven äußert sich Aristoteles folgendermaßen: „Als erstes ist es notwendig, daß sich jene Wesen verbinden, die ohne einander nicht bestehen können, einerseits das Weibliche und das Männliche der Fortpflanzung wegen [...], andererseits das naturgemäß Regierende und Regierte um der Lebenserhaltung willen. [...] Aus diesen beiden Gemeinschaften entsteht zuerst das Haus [...]“ (Aristoteles, Politik I 2: 1252a25-1252b25). Die Herrschaft des Geistes über den Körper und daraus abgeleitet des Mannes über die Frau erklärt er so: „Das Lebewesen besteht primär aus Seele und Leib, wovon das eine seiner Natur nach ein Herrschendes, das andere ein Beherrschtes ist“ (Aristoteles, Politik I 5: 1254b30-35b). „Desgleichen ist das Verhältnis des Männlichen zum Weiblichen von Natur so, daß das eine besser, das andere geringer ist, und das eine regiert und das andere regiert wird“ (Aristoteles, Politik I 5: 1254b10-15).
- 94 „Bestimmend für die europäische Sozialordnung ist bis ins 20. Jahrhundert die aristotelische Konzeption geworden“, die über die defizitäre Natur der Frau ihre Unterordnung unter den Mann und ihren Ausschluss aus der Polis begründet (vgl. Heinz, Marion (2002): Die Trennung von oikos und polis: Aristoteles. In: Doyé, Sabine/Heinz, Marion/Kuster, Friederike (Hrsg.):

Dualität durch die Überhöhung der Geistigkeit zu einer Leibfeindlichkeit⁹⁵, die, auch aufgrund der christlich-theologischen Setzung des Körpers und mithin der Weiblichkeit als Sünde, amalgamiert ist mit einer dezidierten Frauenfeindlichkeit⁹⁶. Der Leib-Seele-Dualismus erfuhr schließlich mit der kartesisch-dualistischen Ontologie, die den Körper lediglich als „res extensa“ im Gegensatz zur „res cogitans“ begreift⁹⁷, einen Höhepunkt⁹⁸ und blieb mit der Überführung desselben

Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, 94; hier 94).

- 95 Vgl. Schnädelbach, Herbert (2000): Der Fluch des Christentums. Die sieben Geburtsfehler einer alt gewordenen Weltreligion. Eine kulturelle Bilanz nach zweitausend Jahren. In: Die Zeit 20/2000. <http://www.zeit.de/2000/20/200020.christentum_.xml> (07.12.2017). „Ein besonders folgenreicher Geburtsfehler des Christentums ist der Import des Platonismus [...]. Das Resultat war eine ontologische Aufspaltung der Wirklichkeit in Diesseits und Jenseits sowie der Leib-Seele-Dualismus. [...] Der christliche Platonismus bedeutete nicht nur im Kosmos, sondern auch im Menschen die normative Herabsetzung der Wirklichkeit, das heißt seiner Leiblichkeit. Das Ergebnis ist die systematische Leibfeindlichkeit der christlichen Tradition, wie sie sich besonders in der repressiven Sexualmoral der Kirchen forterbte“ (Schnädelbach, 2000).
- 96 Einen differenzierten Blick auf die komplexen Zusammenhänge zwischen Christentum, Sexualität, Körperfeindlichkeit und Frauenfeindlichkeit in ihrer diskursiven Entwicklung wirft Peter Brown in seiner Analyse des Umgangs des frühen Christentums mit Körperlichkeit. So zeigt er unter anderem an der Bibelexegese Augustinus', wie sich die Lesart der menschlichen Körperlichkeit im Kontext der Interpretation der paradiesischen Leiblichkeit in den theologischen Überlegungen wandelte, die Unterordnung des Körpers und der Weiblichkeit jedoch Bestand hatten (vgl. Brown, Peter (1991): Die Keuschheit der Engel. Sexuelle Entsagung, Askese und Körperlichkeit am Anfang des Christentums. München/Wien, 407ff.).
- 97 Siehe hierzu beispielsweise die folgende Äußerung Descartes über die Differenz des Körpers und der Seele beziehungsweise des Ichs: „Zwar habe ich vielleicht (bald werde ich es sagen können: gewiß) einen Körper, mit dem ich aufs innigste verbunden bin. Denn einerseits habe ich doch eine klare und deutliche Vorstellung meiner selbst, sofern ich lediglich denkendes, nicht ausgedehntes Ding bin; andererseits habe ich eine deutliche Vorstellung vom Körper, sofern er lediglich ausgedehntes, nicht denkendes Ding ist. Somit ist sicher, daß ich [d.h. meine Seele, durch die ich bin, was ich bin] wirklich vom Körper [vollständig und wahrhaft] verschieden bin und ohne ihn existieren kann“ (Descartes, René (1986): *Mediationes de Prima Philosophia*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhart Schmidt. Stuttgart, 189).
- 98 Annette Barkhaus und Anne Fleig verweisen auf die bis heute zumeist unzureichenden Bemühungen oder gar den Widerwillen, dem kartesischen Paradigma umfassende Theorien entgegenzusetzen, die den Körper jenseits seiner Verfügbarkeit begreifen. Weder die Leib-Phänomenologie, die den Leib gerade als Verankerung in der Welt sieht (z.B. Merleau-Ponty), noch die psychologisch motivierte Rede vom Körperbild oder von der Materialität des Körpers, die letztlich die totale Verfügungsgewalt über den Körper implizieren, vermögen sich „Dimensionen der menschlichen Existenzweise zu nähern, die weder in der Rede vom Körperding noch in der Körperkonstruktion aufgehen“ (vgl. Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (2002): Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem. In: Barkhaus,

in den Kontext der Geschlechterthematik durch seine Interpreten an die Abwertung des Weiblichen, des Körperlichen und des Natürlichen gebunden⁹⁹. Auch Hegels Merkmale des subjektiven und objektiven Geistes, die Unterscheidung zwischen dem dionysischen und dem apollinischen Prinzip bei Nietzsche und die zwischen Erde und Welt bei Heidegger können in dieser Tradition gelesen werden. Dass in diesem Kontext der Frau seit Aristoteles explizit die Sphäre des Hauses, des Privaten, Ungeistigen und Fürsorglichen zugeschrieben wird, war und ist Anlass feministischer Kritik seit ihren Anfängen, wie unter anderem bei Simone de Beauvoir zu lesen ist, die eine dezidierte Kritik an der durch den Mann erzwungenen Fixierung der Frau in der Immanenz und Reproduktivität zugunsten männlicher Vormachtstellung und Selbstermächtigung in der Transzendenz formuliert¹⁰⁰.

Die Abwertung des Körpers, insbesondere des weiblichen, ist dabei kein überwundenes Phänomen vergangener Zeiten, sondern bestimmt nach wie vor, wenn auch in veränderter Form, den Umgang des Einzelnen mit seinem eigenen Körper und dem anderer. So äußert sich beispielsweise der Wunsch, den eigenen Körper zu beherrschen, heute wohl weniger in der Ausübung christlicher Askesepraktiken als vielmehr in sportlicher oder Schönheitschirurgischer Optimierungsleistung. Der zeitgenössische Körperkult, die gesteigerte Aufmerksamkeit, die dem Körper geschenkt wird, und seine scheinbare Wichtigkeit, können also nicht als Aufwertung des realen Körpers gewertet werden, sondern erweisen sich im Gegenteil als implizite Ablehnung des Körpers, so er nicht dem Ideal entspricht. Wie im standardisierten Tanz wird der individuelle Körper negiert und zum Mittel, zur Ware gemacht, die es zu optimieren und zu besitzen gilt. Dem Körper wird also immer noch mit Skepsis und Ablehnung begegnet, gegenwärtig besonders da, wo er als kranker oder von der Norm und dem Ideal abweichender Körper bestimmt wird. So wird gerade angesichts der zunehmenden biomedizinischen Eingriffsmöglichkeiten und der Etablierung der Lebenswissenschaften, die im Namen des Fortschritts die Perspektiven der empirischen Wissenschaften auf den Körper stärken, der Körper zum ständigen Projekt in der Kreation der eigenen Identität und mit großem Aufwand gefügig und beherrschbar gemacht¹⁰¹. Als Vehikel der individuellen Bestrebungen, zu einer bestimmten Schicht oder Gruppe dazuzugehören, den eigenen Marktwert zu steigern, sowohl in Bezug auf die eigene Karriere als auch auf die sexuelle Attraktivität, ist der Körper heute zum „Ort der Angst und Unsicherheit“ geworden¹⁰².

Annette/Fleig, Anne (Hrsg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle. München, 15ff.; hier 20).

99 Vgl. Meyer (1999): 103f.

100 Vgl. Beauvoir, 1992: 25f.

101 Vgl. Barkhaus/Fleig, 2002: 9ff.

102 Vgl. Orbach, 2010: 176f. Zum Körper als Ort der Angst äußert sich auch Nancy wie folgt: „Glauben wir nicht, damit abgeschlossen zu haben. Wir sprechen nicht mehr über Sünde, wir ha-

Performance-KünstlerInnen rühren mit *ihrer* Körperlichkeit somit an grundlegende, die abendländische Geistesgeschichte durchziehende Dichotomisierungen, die an das Konzept der Zweigeschlechtlichkeit und die daran geknüpften Wertigkeiten gebunden sind sowie an ein der christlichen Geistestradition entspringendes kulturelles Tabu, das einer theologischen Signatur unterworfen ist und in der der Körper bis heute generelle Abwertung – wenn nicht gar Feindlichkeit – erfährt¹⁰³. Sie tun dies, indem sie der Spaltung und Hierarchisierung von Körper und Geist einen Körperbegriff entgegensetzen, der dem „leiblichen Eigensinn“¹⁰⁴ mindestens so viel Gewicht beimisst wie der nachträglichen Interpretation des Erlebten. Darüber hinaus überschreiten insbesondere Performance-Künstlerinnen, um dieser Körper- und Frauenfeindlichkeit etwas entgegenzusetzen, das Tabu, den eigenen weiblichen Körper selbstbewusst in der Öffentlichkeit einzusetzen und zur Schau zu stellen, um mittels der Provokation von emotionaler Bezugsetzung geistige Inhalte zu vermitteln und politische Forderungen zu artikulieren, häufig auch durch Bruch des Tabus der Nacktheit.

Ihre Nacktheit¹⁰⁵ zeigt dabei mehr als ihre Sexualität; sie zeigt, dass nackte Frauen mehr sind als das Objekt männlicher Lust¹⁰⁶. Denn indem sie ihren nackten Körper darbieten, veranschaulichen sie, entgegen der ihnen gesellschaftlich zugeschriebenen Verletzlichkeit und Bedürftigkeit, gerade ihre Selbstsicherheit, ihre Autarkie und Autonomie, die sie als repräsentativ für sie als Individuen ebenso wie für die marginalisierte Gruppe, der sie angehören, darstellen. Mit ihrer Nacktheit unterlaufen sie den männlichen Blick auf die Frau als verwundbares Opfer und Objekt sowie auf den Körper als Ort von Scham und Schuld und entlarven diesen Blick als ein kulturell geprägtes Herrschaftsinstrument. Gerade indem vor allem Künstlerinnen auf ihren nackten Körper zurückgreifen, machen sie den Körper als das Private öffentlich und überwinden letztlich die patriarchalen Grenzen zwischen Oikos und Polis, indem sie zeigen, dass das „als Öffentlichkeit definierte

ben erlöste Körper, Körper voller Gesundheit, Sport, Vergnügen. Aber wer sieht denn nicht, daß das Desaster davon nur noch schlimmer wird: Der Körper ist immer weiter gefallen, tiefer, da sein Fall immer näher bevorsteht, immer beängstigender wird. ‚Der Körper‘ ist unsere entblößte Angst“ (Nancy, 2014: 13).

103 Vgl. Agamben, 2010: 95ff. u. Nancy, 2014: 11ff., 62ff.

104 Vgl. Bonnet, 2002: 20.

105 „Der theologisch gestiftete Zusammenhang von Natur und Gnade, Nacktheit und Kleid hat zur Folge, dass die Nacktheit in unserer Kultur kein Zustand, sondern ein Ereignis ist. [...] Nacktheit erfahren wir also immer als Entblößung und Aufdeckung“ (Agamben, 2010: 111).

106 Folgt man der Argumentation Agambens greifen Performances – im Gegensatz beispielsweise zur Nudistenbewegung, die gerade auf eine paradiesische, naive Nacktheit, die eben als Gnadenkleid verstanden werden muss, rekurriert – auf eine kulturelle Kodierung von Körper und Nacktheit zurück. Sie können aber, ebenso wie der Striptease, da ihre zur Schau gestellte Nacktheit immer nur das Ereignis des Gnadenentzugs ist, den Betrachter niemals befriedigen (vgl. Agamben, 2010: 111f.).

Politische wesentlich vom Privaten abhängig“ ist, das also das Private und mithin das Körperliche zur Definition des Politischen wesentlich dazugehört¹⁰⁷.

Aber nicht nur am weiblichen nackten Körper werden die für die Performance-Kunst typischen Ambivalenzen von Angst und Selbstbewusstsein, Scham und Stolz, Subjekt und Objekt sowie Unterdrückung und Widerständigkeit sicht- und spürbar; auch der nackte männliche Körper verdeutlicht, so man sich beispielsweise die Arbeiten Stuart Brisleys¹⁰⁸ oder Piotr Pawlenskis¹⁰⁹ in Erinnerung ruft, eindringlich die Zerrissenheit des Subjekts durch die existenzgefährdenden strukturellen Zwänge, denen es unterworfen ist. Die männliche, unidealisierte Nacktheit ist gerade in der Darstellung des Abjekten beispielsweise bei den Wiener Aktionisten das grundlegende Mittel der Provokation. Während in der Nutzung des nackten Körpers von Künstlerinnen immer auch wesentlich feministische Forderungen anklingen, greifen Künstler häufiger auf ihren nackten Körper zurück, um etwa die Unterwerfung des Individuums unter ein herrschendes System kapitalistischer Ausbeutung oder genereller staatlicher und gesellschaftlicher Normierung des Einzelnen zu kritisieren, wobei auch sie zum Teil explizit auf die heterosexistische Matrix Bezug nehmen, die nur bestimmte Formen der Männlichkeit als gesellschaftlich akzeptabel ausweist, wie beispielsweise Günter Brus in seiner *Zerreißprobe*¹¹⁰ verdeutlicht. Die Performance-KünstlerInnen, so scheint es, zeigen also ihren Körper als Widerständigen und dieser „[...] widerständige Körper“ [...] zeichnet sich in Formen des Aufbegehrens ab, in der Selbstermächtigung über den eigenen Körper – insbesondere über die gesellschaftlichen Prägungen und Disziplinierungen des Körpers¹¹¹. Dabei scheint die provokante Wirkung der Nacktheit *beim männlichen Körper im Sichtbarmachen der Verletzlichkeit, beim weiblichen Körper im Sichtbarmachen der Widerständigkeit* zu bestehen, sodass letztlich sowohl Künstlerinnen als auch Künstler, indem sie ihren nackten Körper nutzen, das patriarchale System mit seinen geschlechtlichen Zuschreibungspraktiken und Idealbildern infrage stellen.

Das Wesentliche der Körperlichkeit in der Performance-Kunst scheint darin zu liegen, jene kulturelle Dichotomisierungspraxis und die daran geknüpften Herrschaftsinteressen zu unterlaufen, die den Körper ebenso wie die Emotionalität

107 Vgl. Butler, 2016: 264f. Anders als beispielsweise in der Polis kann die Performance-Kunst, da sie gerade den Körper nutzt und so nicht an eine einzelne Sprache gebunden ist, über Verständigungsgrenzen hinweg wirksam sein. Sie kann in Anlehnung an Butlers Auseinandersetzung mit der Arendt'schen Unterordnung des Privaten und also auch des Körperlichen, des Weiblichen und des Reproduktiven als Sprache des politischen Raums betrachtet werden, indem auch Abhängigkeit und Verwundbarkeit im Bereich des Handelns als sichtbare Bestandteile legitim werden (vgl. Butler, 2016: 261ff.).

108 Siehe *Moments of Decision and Indecision*, S. 61.

109 Siehe S. 91f.

110 Siehe S. 55f.

111 Brennacher, 2016: 15.

und die Weiblichkeit als minderwertig definieren – und gerade deshalb kann auch der weibliche Körper als solcher als Paradigma der Performance-Kunst betrachtet werden. Indem die Performance-Kunst unsere Seh- und Denkgewohnheiten sowie unsere Wahrnehmungsmuster permanent mit Widersprüchlichkeiten und Uneindeutigkeiten konfrontiert, zwingt sie die Teilnehmenden letztlich dazu, für sicher geglaubte Wertigkeiten und Gewissheiten infrage zu stellen.

Sie tut dies, indem sie zum einen den Körper aus seiner Privatheit in die Öffentlichkeit bringt und zur Artikulation politischer Forderungen macht sowie ihn als unidealisierten, realen Körper mit unserer Angst vor Imperfektion und Machtverlust konfrontiert, um ihn so seiner Scham- und Schuldbesetzung zu berauben. Zum anderen, indem sie ihn als Schnittstelle zwischen Individuum und Welt, als Signifikant und Signifikat, als „Schwelle“ zum Moment einer dialogischen Begegnung zwischen allen Beteiligten macht und damit die Unterordnung der Emotionalität unter die Rationalität verneint. Gerade im Zusammenspiel von Körper und Geist ermöglicht die Performance-Kunst dabei, die Diskurse, die am und über den Körper geführt werden, nicht nur sichtbar und damit kritisierbar, sondern auch unterminierbar zu machen. Die Frage nach dem Körper ist dabei unabdingbar verknüpft mit der Frage nach den Grenzen des Legitimen, sodass der Einsatz des Körpers diese immer auch auszudehnen versucht und insbesondere die Nacktheit in der Performance als zentrales Element des politischen Widerstands betrachtet werden kann.

So treten letztlich die Performance-KünstlerInnen mit ihren Körpern gegen die verschiedenen Formen der Körperfeindlichkeit an, ob sie nun sexistisch, ökonomisch oder religiös bedingt sind, und machen den Körper zum Ort der Lebendigkeit, des Ich-Seins, welcher Grenzverläufe in sich selbst thematisiert und sich einem verfügenden Zugriff entzieht¹¹². Er wird zu weit mehr als zu einem beherrschbaren Material und zu einem Produkt hegemonialer Diskurse. Die Performance-Kunst rückt gerade die Wechselwirkungen seiner Dreiwertigkeit ins Blickfeld: Körper, Seele und Geist sind nicht voneinander zu trennen oder zu hierarchisieren, sondern bilden eine psycho-physische Einheit. Diese Aufwertung der realen Körperlichkeit, verstanden als singular plurales In-der-Welt-sein, möchte ich hier als grundsätzlichen Widerstand gegen die Entfremdung vom Körper, sowohl vom eigenen als auch von dem des „Anderen“, begreifen.

Da der Körper in der Performance-Kunst nur im Zusammenspiel mit anderen Körpern wirksam werden kann, ist er das der Performance-Kunst zugrunde liegende Schwellenphänomen, das die Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen aufzuheben vermag. Er ist zugleich das Differenzierende und Zusammenführende und ermöglicht Existenz Erfahrungen, indem er alle Beteiligten mit dem echten Leben und mit den realen, direkten sowie sicht- und spürbaren Auswirkungen des

112 Vgl. Barkhaus/Fleig, 2002: 20ff.

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]. (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 Freiheitsbeschnidungen 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. 75ff.

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- und Lebens-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 verletzten 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 Vereinzelung 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 selbstbestimmt 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 „eentlichen“ 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 *singular 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).

und Grenzerletzungen die TeilnehmerInnen dazu auf, sich ihrer eigenen Wahlmöglichkeiten bewusst zu werden und liefert folglich den Impuls für die Möglichkeit einer ereignishaften Rahmenverschiebung. Wurde also zunächst ein Blick auf die künstlerischen Strategien der Publikumsaktivierung geworfen, sollen nun die Auswirkungen der Provokationsstrategien auf die TeilnehmerInnen betrachtet werden. Denn gerade indem die Performance-Kunst physische und psychische Verletzungen des realen menschlichen Körpers ins Zentrum ihrer Aktionen stellt, gerade indem sie auf Mittel der Provokation, Subversion und Irritation im Sinne der paradoxen Intervention zurückgreift¹⁵², tritt sie nicht nur der Abwertung des Leiblichen gegenüber dem Geistigen entgegen, sondern macht echtes, unmittelbares Leid erfahrbar und vermag so im besonderen Maße ihre TeilnehmerInnen zu erschüttern und Emotionen in ihnen hervorzurufen, die häufig ähnlich extrem zu sein scheinen wie die Aktionen der KünstlerInnen, die diese auslösen.

Angesichts der Brutalität vieler Performances – man denke beispielsweise an die Waterboarding-Performance von Galindo¹⁵³, an Mendieta's *Rape Scene*¹⁵⁴ oder an Rullers Selbstverbrennung¹⁵⁵ – angesichts der häufig massiven Aggressionen, die sich in Destruktion und Autodestruktion spiegeln, aber auch im Zuge der öffentlichen Zurschaustellung von Begehren und Lust, werden die BetrachterInnen mit ihren eigenen Emotionen konfrontiert, mit ihren Ängsten und Wünschen. Dabei erleben sie die Schrecken, die Gewalt und Aggressionen, die Existenzgefährdung, Verwundbarkeit und Verzweiflung, aber auch die Lust und die Nähe unmittelbar, sozusagen hautnah mit. Performances drängen die TeilnehmerInnen förmlich, ob sie nun selbst TäterInnen werden oder in der Rolle der BeobachterInnen der Tat beiwohnen, in eine emotional extreme Lage, die Gefühle von Hilflosigkeit, Sprachlosigkeit, Scham, Wut, aber auch sadistischer Lust begünstigen¹⁵⁶, sodass Leider-

152 Beuys formuliert prägnant den künstlerischen Nutzen der Irritation, d.h. ihre Wirkung auf die TeilnehmerInnen: „Wenn eine Aktion von mir bewußt gemacht ist [...], erreiche ich das Publikum oft im Sinne einer Irritation. Irritation ist in gewisser Weise ein Gegensatz zur Indifferenz [...] Die Menschen sind deswegen irritiert, weil ihr intellektuelles Denken den Dingen gegenüber einfach nicht mehr stimmt. Auf einmal werden ihre Gefühle berührt, die sie sonst auszuschalten versuchen. In dem Moment werden sie spontan angesprochen. Dann reagieren sie so, daß ich genau spüre, jetzt ist ihr Gefühlszentrum, ihre Seele irritiert, jetzt ist ihr Willensdepot aktiv“ (Beuys, zit. nach Schneede, 1994: 52).

153 Siehe *Confesión*, S. 85f.

154 Siehe S. 103f.

155 Siehe S. 69f.

156 „Mit ihrem Fokus auf das Hier und Jetzt der Inszenierung und auf den physisch anwesenden, nicht mehr bloß repräsentierten menschlichen Körper verweist aber Performancekunst immer auch zentral auf den/die Betrachter/in und seinen/ihren Körper. Wohl nirgends wird dieser Bezug so radikal ausgelotet, ausgereizt und infrage gestellt wie in der Selbstverletzungskunst [...] In der emotionalen Gemengelage aus Schock, Ekel, basalsten Ängsten, Mitleid, aber auch Faszination und sadistischer und masochistischer Lust, außerdem Wut und Empörung über den verstörenden Anblick, fungiert die Rezipient/in abwechselnd und gleich-

fahrungen, sowohl die der PerformerInnen als auch die der TeilnehmerInnen, letztlich zum zentralen Thema der Performance-Kunst werden.

So können Performances gerade durch ihre Intensität nicht nur Schock, Ekel, Angst und Scham – sowohl in Bezug auf die Situation selbst als auch auf das eigene Verhalten in der Situation –, sondern auch das hemmungslose und direkte Ausleben von Aggression auslösen sowie tief empfundenes Mitleid in den TeilnehmerInnen wecken. Einen emotionalen Abstand zu wahren, wie er beispielsweise durch mediale Vermittlung gewährt wird, ist hier unmöglich. Performance-Kunst hat also letztlich, so scheint es, einen Begriff von Menschsein zur Grundlage, der in der Umformulierung des kartesischen Cogito ein „ich fühle, also bin ich“ stärkt, eine direkte emotionale Bezugnahme der Teilnehmenden gerade über die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten¹⁵⁷ hervorruft und sie dazu auffordert, sich ad hoc in einer Extremsituation zu verhalten. -

Performances lösen eine gewisse Form der Entladung aus, weil sie etwas Wirkliches, etwas Existierendes sind. Es werden wirkliche Gefühle durch wirkliche Ereignisse hervorgerufen. Die KünstlerInnen tun etwas, das beim Publikum eine echte Reaktion auslöst¹⁵⁸, sodass die Performance-Kunst, gerade weil sie das theatrale Als-ob aufhebt, zu einer Lebenspraxis wird, die sich gegen die Entwertung der Alltagserfahrung¹⁵⁹ richtet und für die emotionale Anteilnahme im Angesicht des all-

-
- zeitig als Zeug/in, Voyeur/in, Täter/in und Opfer und ist damit sehr aktiv ins Geschehen involviert. Oszillierende Identifizierungen mit dem/der als Subjekt ‚und‘ Objekt auftretenden Performer/in, aber auch die grundlegende Differenzenerfahrung, weil das subjektive Körperempfinden des/der Performers/in dem Publikum notwendig verschlossen bleibt, überlagern sich zu einem komplexen und ambivalenten Gefüge, welches die Performance als spezifisch ästhetischen Erfahrungsraum erst konstituiert“ (Brunner, Markus (2008): Körper im Schmerz. Zur Körperpolitik der Performancekunst von Stelarc und Valie Export. In: Villa, Paula-Irene (Hrsg.): schön normal. Manipulation am Körper als Technik des Selbst. Bielefeld, 23f.).
- 157 Die Performance-Kunst nutzt den realen, letztlich unberechenbaren Körper, der als privater Körper und gleichzeitig öffentlicher Handlungskörper erscheint (vgl. Benkel, Thorsten (2015): Gesten sichtbarer Entgrenzung. Körper und Schmerz in der Performance-Kunst. In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hrsg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden, 65ff.).
- 158 Vgl. Sartre, Jean-Paul (1971): Mythos und Wirklichkeit des Theaters. Mythe et Réalité du Théâtre. Vortrag in Bonn vom 4.12.1966. Gekürzt in Le Point, Brüssel. In: Der Intellektuelle und die Revolution. Neuwied/Berlin, 134ff. In diesem Text weist Sartre in seiner Abgrenzung des Happenings vom Theater darauf hin, dass die in der Performance-Kunst sich vollziehende Wirklichkeit symbolisch für das Nicht-Wirkliche steht und den Fortschritt des Nachdenkens über sich selbst offenbart; das Reale saugt das Imaginäre auf.
- 159 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 358f. u. Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt am Main, 122ff. u. Krämer, 2005: 16f. Durch die Aufwertung von Alltagserfahrungen und mithin durch die Verknüpfung von Kunst und Leben vermag die Performance-Kunst, so Fischer-Lichte, Grenzen in Schwellen zu verwandeln und eine Neupositionierung der Beteiligten zu forcieren (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 358f.).

täglichen Leides eintritt. Gerade also die paradigmatische Verknüpfung zwischen leiblicher Ko-Präsenz und der künstlerischen Bearbeitung existenzieller Themen des Menschseins an den Achsen von Ausschluss, Unterwerfung und Herrschaft im Kulminationspunkt des Leides fordert die Anteilnahme aller Beteiligten nachdrücklich ein.

Folglich steht die Performance-Kunst dem autonomen Kunstverständnis diametral entgegen, wie es sich beispielsweise in der kantischen Kategorie der »Erhabenheit« und in seiner Bestimmung des Schönen als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“¹⁶⁰, die ein interesseloses Wohlgefallen auslöst¹⁶¹, widerspiegelt und das sich gerade dadurch auszeichnet, dass man die Qualität des Erhabenen nur dann schätzen kann, wenn es einen nicht direkt tangiert¹⁶², so wie sich die Schönheit dadurch auszeichnet, dass man ihr mit einer grundlegenden Interesselosigkeit entgegen treten kann und nicht das Hervorrufen von Affekten fürchten muss¹⁶³. Schönheit und Erhabenheit regen Kant zufolge gerade nicht zum Fühlen, sondern zum Denken an¹⁶⁴.

Performance-Kunst steht somit in der Tradition der Avantgarde, die nach Peter Bürger die Kunst als Instrument der Emanzipation verstand (vgl. Bürger, 2007: 67ff.).

160 Kant, Immanuel (2006): Kritik der Urteilskraft [KdU]. Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitung und Bibliographie herausgegeben von Heiner F. Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg, §15 B44.

161 Vgl. Kant, KdU: §2 B7 u. §42 B170.

162 Vgl. Kant, KdU: §28 B104. Zum dynamisch Erhabenen der Natur zählt er besonders mächtige und zerstörerische Naturphänomene wie Vulkanausbrüche, Fluten, die Weiten des Himmels oder des Ozeans.

163 Kants ästhetische Erfahrung zeichnet sich dabei durch Selbsterfahrung fern jeder Fremderfahrung aus (vgl. Kant, KdU: §1 B4 u. §4 B10). Im interesselosen Wohlgefallen am Schönen wird dem Subjekt ein kognitiver Gemütszustand bewusst, nämlich das freie Spiel der Erkenntniskräfte als die Ausgeglichenheit zwischen Einbildungskraft und Verstand (vgl. Kant, KdU: §9 B27ff.). In der ästhetischen Erfahrung und auch in der Erfahrung der Erhabenheit geht es letztlich um das Gewährwerden der eigenen selbstreflexiven Potenz und der daraus resultierenden Erkenntnis, dass der Betrachtende in die Welt passt. Hier geht es um selbstreflektierte Kontingenz: Sowohl die ästhetische Erfahrung wird zum Anlass einer Selbsterfahrung, in der der Mensch seinen Blick auf seine eigene Betrachtungsweise lenkt, die letztlich verallgemeinerbar für alle Menschen ist (vgl. Kant, KdU: §9 B29ff.), als auch die Erfahrung der Erhabenheit, in der der Mensch angesichts der unfassbaren Macht der Natur und der Abgrunderfahrung, wenn er sich dieser stellt, aus der Unlust am Scheitern vor der Natur letztlich Lust gewinnt, da die Selbstaffirmation des Subjekts zu der Erkenntnis führt, dass der Mensch mehr als ein physisch bedrohtes Wesen ist: Das er ein Vernunftwesen ist (vgl. Kant, KdU: B117f. u. §26 B92-§27 B102).

164 Die Schönheit regt zum unaufhörlichen Denken an, das aber nicht von sinnlichen Interessen oder Begierden geleitet sein darf: „Das Wohlgefallen am Schönen muss von der Reflexion über einen Gegenstand, die zu irgend einem Begriffe (unbestimmt welchem) führt, abhängen, und unterscheidet sich dadurch vom Angenehmen, welches ganz auf der Empfindung beruht“ (KdU §4: B11).

Auch widerspricht die Performance-Kunst aufgrund ihrer Zielsetzung der bis heute relevanten aristotelischen Dramentheorie. Denn während Aristoteles von der Tragödie zwar durchaus fordert, Affekte im Betrachter zu erregen, nämlich das „Jammern“ (eleos) und „Schaudern“ (phobos), sollte doch ihr Ziel in der „Reinigung“ (katharsis) von diesen Affekten bestehen¹⁶⁵. Auch wenn Aristoteles also das Hervorrufen von Affekten als konstitutiv für die Tragödie erachtet und sich hier durchaus Überschneidungen mit der Performance-Kunst abzuzeichnen scheinen, ist doch das Ziel, den Betrachtenden von jenen Affekten zu reinigen, ihm womöglich zu einem angemessenen, weil ausgeglichenen Gefühlszustand zu verhelfen¹⁶⁶, mit dem Ziel der Performance-Kunst, die TeilnehmerInnen nachhaltig zu schockieren und aufzurütteln, letztlich nicht in Einklang zu bringen¹⁶⁷. Hier geht es gerade nicht um stille Kontemplation, um eine ästhetische oder erhabene Erfahrung¹⁶⁸ oder um ei-

-
- 165 Vgl. Aristoteles (1982): *Poetik*. Griechische/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 6: 1449b24ff.
- 166 Bis in die Gegenwart ist die Katharsis-Formel Gegenstand kontroverser Diskussionen, sowohl was ihre Bedeutung, als auch was ihre Relevanz in der aristotelischen Dramentheorie betrifft. So ist beispielsweise ebenso wenig klar, ob sie einen moralpädagogischen Hintergrund hat und auf eine Mäßigung der Emotionen abzielt, um den Menschen tugendhafter zu machen, wie ob eleos und phobos nicht eigentlich die zentraleren Kategorien der aristotelischen Dramentheorie sind, da die Katharsis in der *Poetik* lediglich an einer Stelle explizit erwähnt wird – ebenso wie in der *Politik* (1341b38–40) mit Verweis auf die *Poetik* – (vgl. Rapp, Christof (2009): *Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie* (Kap. 6). In: Höffe, Ottfried (Hrsg.): *Aristoteles: Poetik*. Berlin, 87ff.).
- 167 Dennoch macht beispielsweise Fischer-Lichte die aristotelische Katharsis gerade für ihr Verständnis des performativen Theaters stark. Sie definiert die Katharsis trotz der bis heute diskussionsbedürftigen Unklarheiten in der Interpretation als das Moment, mit dem eine nachhaltige Transformation vollzogen wird, während die Erregung der Affekte die Zuschauenden in einen liminalen Zustand versetzen (vgl. Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld, 121).
- 168 Rosemarie Bruchner macht die kantische Kategorie des »dynamisch Erhabenen« explizit für die Selbstverletzungsperformances, in der sich ihres Erachtens die Erhebung des Subjekts über den Körper manifestiert, fruchtbar und argumentiert, dass der Körper in Selbstverletzungsperformances gerade in seiner Distinktion zum freien Willen erscheint und als „das Andere“ des Selbst gesetzt wird, sodass sich im Moment größter Gefährdung durch die radikale Trennung das Subjekt als frei denken kann und sich über die Physis als primär vulnerable Natur des Menschen erheben kann. Hier wird ihres Erachtens also gerade an der Dichotomie zwischen Körper und Geist festgehalten und die gewaltsame Trennung zwischen Körper und Geist letztlich sogar forciert, um der eigenen existenziellen Limitiertheit und Prekarität zu entkommen (vgl. Bruchner, Rosemarie (2013): *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*. Bielefeld, 11ff. u. 135ff.). Diesem Verständnis des Körpers in Selbstverletzungsperformances möchte ich eine Lesart entgegenhalten, in der der Körper gerade in seiner Gesamtheit, nicht in seiner Spaltung zum exemplarischen Ort der Austragung des Kampfes um die Freiheit des Subjekts wird, werden doch mittels Autodestruktion gerade die Auswirkungen von Vulnera-

nen Zustand der Seelenruhe, darum, zufrieden und ausgeglichen der Situation zu entkommen, sondern aufgrund des ausgelösten Schocks um eine massive emotionale Beteiligung der RezipientInnen; Performance-Kunst wirkt, in Anlehnung an Marinetti, wie „Alkohol“, nicht wie „Balsam“¹⁶⁹.

Die Performance-Kunst folgt also, so ließe sich argumentieren, eher Nietzsches Verständnis des Dionysischen, da ihr ähnlich wie dem Dionysischen eine ungeahnte emotionale Sprengkraft zu eigen zu sein scheint, die Mäßigung und Ruhe gerade ausschließt. Sie fördert verdrängtes Eigenes zutage, das letztlich das Unheimliche im Sinne der eigenen Fremdheit darstellt und das eine *rites de passage* im Sinne van Genneps ermöglicht¹⁷⁰. Indem die Performance-Kunst also mittels des Erlebens von Leid darauf abzielt, Emotionen hervorzurufen, entreißt sie letztlich das Dionysische der Verdrängung.

Ich möchte hier eine Lesart der Tragödien-Schrift vorschlagen, mit deren Hilfe man den Aufstieg und Fall des Dionysischen gerade als Kulturgeschichte der Verdrängung begreifen kann: Eine Verdrängung der „psychologischen Grunderfahrungen“¹⁷¹ und „Naturkräfte und -triebe“¹⁷² im Allgemeinen und eine Verdrängung des Dionysischen als psychologisches bzw. anthropologisches Prinzip im Speziellen. Diese Verdrängung vollzieht sich in drei Stufen: Zu Beginn steht die apollinische Verdrängung des Dionysischen, die als Sublimierung gesellschaftlich durchaus opportun ist und die sich, nach ihrem temporären Scheitern angesichts der Macht des Dionysischen, bis in die schrittweise Aufhebung und Zähmung des Dionysischen in der Tragödie weiterentwickelt und schließlich in der Verbannung des Dichters aus dem Staat und der Verdrängung beider Prinzipien zugunsten der Intellektualität mündet. Die Kunst wird verbannt, weil sie als „Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht“¹⁷³ und als Einzige dieser

bilität, Prekarität und Unterwerfung auf das Subjekt als ein leiblich-rational-emotionales veranschaulicht.

169 Vgl. Marinetti, 1919: 182.

170 Vgl. Därmann, Iris (2005): Rausch als „ästhetischer Zustand“. Nietzsches Deutung der Aristotelischen Katharsis und ihre Platonisch-Kantische Umdeutung durch Heidegger. In: Abel, Günter/Simon, Josef/Stegmaier, Werner (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, Band 34. Berlin/New York, 126ff.

171 Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1885-1887 [KSA 12]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 115.

172 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1869-1874 [KSA 7]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 179.

173 Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1887-1889 [KSA 13]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 235.

psychologischen Verdrängungstendenz entgegenwirken kann, die dabei ebenso eine psychologische Grundkonstante zu sein scheint wie das Dionysische und Apollinische selbst. Das Dionysische wäre nach dieser Lesart als konstanter Gegner des Scheins einerseits und des Intellekts andererseits stets von der Verdrängung bedroht.

Im Gegensatz zu Nietzsche, der die eigenständige Wirkkraft des Dionysischen bereits mit der Konzeption der versöhnenden attischen Tragödie schwächt¹⁷⁴, in der das Dionysische gezähmt auf die Bühne gebracht wird, verweigert die Performance-Kunst jedoch jene Versöhnung zugunsten realer Leiblichkeit und expressiver Emotionalität, also gerade jener Momente, die in Opposition zur Rationalität und zum theatralen Als-ob stehen, sodass sie, wie auch immer sich im Einzelfall das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem in Performances verhalten mag, die TeilnehmerInnen zu vorher nicht für möglich gehaltenen Empfindungen und Emotionen führen kann¹⁷⁵.

Statt des interesselosen Wohlgefallens Kants oder der Reinigung der Gefühle, wie sie von Aristoteles gefordert wird, setzt die Performance-Kunst bewusst auf die radikale Provokation von tiefgreifenden Emotionen und nimmt dafür auch

-
- 174 Schon hier scheint die Frage berechtigt, ob Nietzsche durch diese Versöhnung nicht einen Kompromiss vorschlägt, der wie ein Zugeständnis an die KunstszientInnen seiner Zeit und natürlich auch unserer Zeit gelesen werden muss. Nietzsches origineller Entwurf des Dionysischen ist doch gerade das Neue, das eigentliche Kernstück seiner Ästhetik, das Apollinische hingegen ist bereits im Klassizismus ein bekanntes Konzept. Während sich also die Hellenen der homerischen Zeit ihren verdrängten, zügellosen psychologischen Grundkonstanten in Form des Dionysischen stellen mussten, geht Nietzsche für das Publikum der attischen Tragödie und seiner Zeit einen Schritt hinter die ursprüngliche Radikalität seiner These zurück und schlägt die Versöhnung beider Prinzipien vor. Jedoch: „[D]ie Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre ‚Gesundheit‘ sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust“ (Nietzsche, GT, KSA 1: 29).
- 175 Wie etwa bei den Ausschreitungen im Rahmen futuristischer Serate und Dadaistischer Soiréen, aber vor allem bei den Versuchsanordnungen der 1960er- und 1970er-Jahre, insbesondere der Performance *Rhythm 0* von Abramović, in deren Folge sie zu der Erkenntnis gelangte, dass sie ihr Leben riskiert, wenn sie dem Publikum die Entscheidungen überlässt (vgl. Abramović, 2002: 30). Hier zeigt sich das enthemmende Potenzial der Performance-Kunst, das für die KünstlerInnen auch lebensgefährlich werden kann.

Traumatisierungen in Kauf¹⁷⁶. Sie sprengt gezielt die Angemessenheit¹⁷⁷, um der Konformität, der Unbeteiligtheit und dem leichtfertigen Konsum Krisensituationen und Irritationserfahrungen entgegenzusetzen, die als Mittel fungieren, den abgestumpften Blicken der BetrachterInnen und den auf Zerstreuung und Spaß ausgerichteten „Usern“ echte Anteilnahme abzurufen, sodass sich insbesondere ihre Nichtangemessenheit als jenes Moment erweist, das echte Reaktionen auszulösen vermag. Dabei kann die Performance der Gefahr einer Einleitung von Abwehrreaktionen, nicht entinnen, wenn sie tatsächlich auf eine Transformation der beteiligten Individuen und damit auf die Ich-Struktur abzielt. Diese Gefahr ist besonders groß in genau dem Moment, wo eine Erfahrung derart neu und schockierend ist, dass sie nicht in die bestehende Bewusstseinsmatrix integriert werden kann, weil sie diese fundamental verändern, entwerten oder ihre Kohäsion gefährden würde¹⁷⁸.

Die so provozierte Kollision, die Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung, zeigt den Beteiligten Grenzen auf, seien sie nun individueller, politischer, ökonomischer, sozialer, sexueller oder kommunikativer Natur, die

-
- 176 Radikale Emotionalität kann dabei nicht nur durch physisches Leid und Gewalttätigkeit hervorgerufen werden, sondern ebenso entstehen durch die Erzeugung eines Rahmens, in dem Menschen innehalten und in sich gehen können. Um die BetrachterInnen zu aktivieren und in die Performance physisch, psychisch und emotional zu involvieren, müssen Performances, und dies ist in ihrer Kulturimmanenz bereits angelegt, die Lebensrealität ihrer BetrachterInnen aufgreifen. Sie müssen mithin auf ihre Zielgruppe abgestimmt sein und eine Sprache finden, der sich ihre TeilnehmerInnen aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit eben nicht entziehen können.
- 177 Laut Lantermann ermöglichen gerade neue Erfahrungen, die mit einem Gefühl der Irritation einhergehen, Veränderungen, indem man Bekanntes oder gar die eigene Person in ein anderes Licht rückt. Wenn diese Erfahrungen in das eigene Selbst- und Weltbild integriert werden, können sie Einfluss nehmen auf die eigene Denkweise, Wahrnehmung, Intention und Handlung und haben folglich eine transformatorische Dimension. Überschreitet das entstandene Gefühl, das seinerseits als „dynamische Instabilität“ mit dem Ziel des „Selbstwertschutzes“ begriffen werden muss jedoch eine bestimmte „Intensitäts-Schwelle“ kommt es zu Abwehrreaktionen. Entscheidend für die Aneignung von Neuem und seiner Integration in das Selbst- und Weltbild ist aus psychologischer Perspektive also die Wahrung eines bestimmten Maßes an emotionaler Balance, denn sowohl ein Übermaß als auch ein Mangel an Emotionalität führt zur Vermeidung der „nachhaltigen Erfahrung einer gravierenden Symmetriebrechung“ (vgl. Lantermann, Ernst-Dieter (1992): *Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst*. Berlin, 23ff. u. 58f.).
- 178 Vgl. Bocola, 1987: 39f. „Die Unverträglichkeit einer neuen Erfahrung mit der Matrix der bestehenden Erfahrungen, dem bisherigen Selbst- und Weltbild, stellt deshalb für das Bewusstsein ein Trauma dar und löst eine Krise aus. Diese führt dann entweder durch die Auseinandersetzung mit der neuen Erfahrung zu einer Umstrukturierung der Matrix der bisherigen Erfahrungen – also zu einem veränderten Selbst- und Weltbild, zu einer Wandlung – oder aber zum Versuch, die neue Erfahrung mittels verschiedener psychischer Mechanismen abzuwehren“ (Bocola, 1987: 39).

gerade durch das von der Performance-Kunst herbeigeführte Kollabieren dichotomer Gegensätze (Kunst-Wirklichkeit, Subjekt-Objekt, Privatheit-Öffentlichkeit, Individuum-Kollektiv, Mann-Frau, Ratio-Emotion etc.) sowie durch die provozierten Gewalterfahrungen¹⁷⁹ letztlich nicht nur die physische und psychische Unversehrtheit und Würde der PerformerInnen, sondern auch das Selbstbild und die Handlungsfähigkeit der TeilnehmerInnen gefährden, da zum Umgang mit diesen Grenzerfahrungen eben nicht auf herkömmliche Verhaltensmuster zurückgegriffen werden kann¹⁸⁰. Performance-Kunst kann folglich, insbesondere durch die gewaltsame Thematisierung von individuellen und zwischenmenschlichen Grenzen, als bewusst initiierte Grenzüberschreitung begriffen werden.

So macht sie, indem sie Grenzen des Erträglichen, des Fassbaren, des Diskursivierbaren markiert und überschreitet, einerseits den Zusammenhang und das Wechselverhältnis individuell-psychischer und soziopolitischer Grenzen sicht- und spürbar, andererseits eröffnet sie, mit Jaspers gesprochen, Entwicklungschancen für den Einzelnen, der, wenn er sich der Grenzsituation stellt und den Mut aufbringt, sich auf sie einzulassen, sich selbst neu entwerfen und Entscheidungen treffen kann, die sein Dasein signifikant wandeln. Denn Grenzsituationen und -überschreitungen ermöglichen immer auch existenzielle Erfahrungen, die das in-frage stellen, „worauf es im Dasein ankommt“, also das Ich, den Anderen und die Welt¹⁸¹. Die von der Performance-Kunst ausgelösten Krisen erweisen sich demnach als Grenzerfahrungen, die, wenn ihr transformatorisches Potenzial erkannt

179 Hier sei nicht nur an die autodestruktiven Performances, beispielsweise von Gina Pane, und an die gewaltsamen Publikumsreaktionen der 1960er- und 1970er-Jahre erinnert, deren Auswirkungen wohl am drastischsten in jenen Performances zutage traten, die auf Mittel der Versuchsanordnung zurückgriffen (siehe Abramović, Ono), sondern auch an die potenziellen Auswirkungen all jener Performances, die ihr Publikum letztlich dazu nötigten, übergreifenden Situationen standzuhalten, die die eigenen Grenzen von Intimität, Scham und Privatheit überschreiten und gesellschaftlich erlerntes und erwünschtes Verhalten unterlaufen, wie es unter anderem Masturbations-Performances tun.

180 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 305ff. u. 358ff. Das Kollabieren von Dichotomien, die nicht nur Instrumente zur Beschreibung der Welt, sondern auch Regulative des Handelns und Verhaltens sind, führt zur Erschütterung des Selbst- und Weltverhältnisses, ebenso wie zur Erschütterung verhaltensleitender Normen und Regeln, und bewirkt eine Schwellenerfahrung, eine „labile Zwischenexistenz“, der der Betrachtende nur begegnen kann, indem er neue Verhaltensmuster sucht und erprobt (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 305ff. u. 358ff.).

181 Jaspers, Karl (1973): Philosophie II. Existenzzerhellung. Berlin/Heidelberg/New York, 205ff.; hier 205. Jaspers zufolge sind Grenzsituationen – zu ihnen zählt er Kampf, Leid und Schuld – jene Situationen, die nicht intellektuell zu überschauen sind, die nur existenziell erfahren werden können, die man nicht selbst herbeiführen kann und deren Verlauf nicht beeinflussbar ist (vgl. Jaspers, 1973: 203ff.). Der Raum, in dem Grenzerfahrung als Transformationserfahrung möglich ist, eröffnet sich dabei gerade im Wissen um die Differenz zwischen dem Selbst und dem Anderen, sofern dies nicht durch Egozentrismus und Gleichgültigkeit verhindert wird (vgl. Jaspers, 1973: 207ff.). „Wir werden wir selbst, indem wir in die Grenzsituationen

wird, als *Schwellenzustand* und mithin als Ort der Ermöglichung und Ermächtigung erfahrbar werden¹⁸². Die so erzeugten Transformationsimpulse lassen dabei Liminalität immer im Kontext von Alterität erscheinen¹⁸³, gerade da Performance-Kunst individuelles Leid, Verletzlichkeit und Bedürftigkeit zur Grundlage nimmt und subjektiv erfahrbar macht, um so ihrer Forderung Nachdruck zu verleihen, die *Schwellen*, beispielsweise zwischen Ich und Nicht-Ich, Kunst und Realität, passiver Rezeption und aktiver Partizipation, zu *überschreiten*.

Performance-Kunst fordert ihre Teilnehmenden letztlich also dazu auf, sich zum Geschehen in Bezug zu setzen, bei „Anerkennung der Forderungen“ Verantwortung zu übernehmen und in die Situation handelnd einzugreifen. Selbstredend muss diese Forderung nicht anerkannt werden, sie muss keine Handlungsmotivation anstoßen. In dem Moment aber, wo sie anerkannt wird, bietet sie einen Zugang zu „der subjektiven Verpflichtung zu ethischem Handeln“ und weiterhin auch zum politischen Handeln¹⁸⁴. Denn wenn die TeilnehmerInnen das Leiden der KünstlerInnen beispielsweise als Forderung nach Mitleid anerkennen, beginnt, mit Critchley gesprochen, eine „ethische Erfahrung“¹⁸⁵, die ihnen nicht nur die Not-

offenen Auges eintreten“ (Jaspers, 1973: 204), denn „[i]n der Grenzsituation ist die Unruhe, daß noch bevorsteht, was ich selbst entscheide“ (Jaspers, 1973: 209).

- 182 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 358. Die Performance-Kunst zeigt, indem sie als Reaktion auf die „Spaß- und Eventkultur“ auf Mittel der Irritation zurückgreift, um ein Subjekt in einen Schwellenzustand, in eine Erfahrung von Liminalität zu versetzen, die zu einer Transformation führen kann oder gar selbst schon als Transformation erfahren wird, dass das Prinzip des Sich-ständig-wandeln-Müssens notwendigerweise mit einer Bereitschaft zur Überschreitung eigener Schwellen einhergeht und die Bedingung der Selbstwerdung ist (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 305ff., 332, 341, 357ff.).
- 183 Schon in der physischen Ko-Präsenz aller Beteiligten zeigt sich die Liminalität immer bereits im Kontext der Alterität, denn auch die mit Nancy eingeführte Berührung muss letztlich als Schwelle, als Teilung und Übergang verstanden werden. Durch die Berührung sind die Beteiligten in „Kon-takt“ miteinander, disponieren und unterscheiden sich (vgl. Nancy, 2012: 142ff.). Dem Nancy'schen Körper-Konzept zu folgen, in dem der Körper als Schwellenphänomen gedacht wird, heißt auch, Grenzerfahrungen und Schwellenüberschreitungen als konstitutive Momente der Performance-Kunst zu denken, gerade da Körper immer „auf der Grenze“ existieren (vgl. Nancy, 2014: 22).
- 184 Vgl. Critchley, Simon (2008): Unendlich fordernd. Ethik der Verpflichtung, Politik des Widerstands. Zürich/Berlin, 26. Auch wenn Critchley seine Überlegungen zu „ethischen Forderungen“ nicht explizit auf Performance-Kunst bezieht, erweisen sie sich doch als tragfähiges Konzept, um Performance-Kunst als ethischen Appell an die TeilnehmerInnen fassbar zu machen.
- 185 Vgl. Critchley, 2008: 22f. Critchley zufolge zeichnet sich, im Gegensatz zur Anerkennung von Tatsachen, denen mehr oder weniger indifferent zugestimmt werden kann oder die geduldet werden können, die ethische Erfahrung gerade dadurch aus, dass ihre moralische Aussage als existenzielle Affirmation oder Handlungsverpflichtung empfunden wird. Ethische Erfahrung ist also grundsätzlich dadurch gekennzeichnet, dass sie die „Anerkennung einer Forderung [ist] [...], die Anerkennung fordert“ (vgl. Critchley, 2008: 23; hier 23). Sie ist „eine

wendigkeit des Handelns in der Situation aufzeigt, sondern die „Universalität“ der Forderung, also die Notwendigkeit generellen Mitleids mit gefährdeten und leidenden Menschen verdeutlicht¹⁸⁶. So kann die Performance-Kunst, obwohl das Scheitern an der praktischen Umsetzung der erkannten universellen Forderung unvermeidlich ist, gerade indem sie an ihre TeilnehmerInnen eine konkrete „ethische Forderung“ richtet, diesen die Kraft und den Mut geben, die Forderung über die Performance hinaus als universal anzuerkennen¹⁸⁷, sich selbst als im Werden befindlich und Ethik im Kontext von Prozessen, Handlungen und Begegnungen zu begreifen, und so einen Transformationsprozess anstoßen¹⁸⁸.

Performance-Kunst tritt also mittels fundamentaler Erschütterung dazu an, ihre TeilnehmerInnen zu eingreifenden Handlungen, zur Überwindung rationaler Betrachtung zugunsten einer emotionalen Beteiligung zu motivieren¹⁸⁹ – wobei auch Nichteingreifen eine Handlung ist – und stellt ihnen durch die erzeugten Extremsituationen die Frage, was für ein Mensch sie sein wollen, und damit die Frage nach der selbst-begründeten existenziell-ethischen Maxime. Dabei scheinen die KünstlerInnen, da sie existenzielles Leid erlebbar machen, insbesondere auf die Mitleidfähigkeit der Beteiligten abzielen, die, so Schopenhauer, die einzig

Aktivität, das Tätigwerden des Subjekts, selbst wenn dieses Tätigwerden nur bedeutet, dass ich empfänglich bin für einen von dem anderen an mich gestellten Anspruch – es ist eine aktive Empfänglichkeit“ (Critchley, 2008: 21).

186 In Anlehnung an Critchley legt die durch die Performance-Kunst ermöglichte ethische Erfahrung eine „Treue“ zur Universalität der der Erfahrung zugrunde liegenden Forderung nahe, die über die singuläre Situation hinausgeht (vgl. Critchley, 2008: 51).

187 Vgl. Critchley, 2008: 68. Die universelle ethische Forderung ist eine „maßlose Forderung unendlicher Verantwortung“ im Angesicht des Anderen (beispielsweise „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“), die zum Scheitern verurteilt ist, da der Forderung nie entsprochen werden kann; weder vor dem Anderen noch vor dem eigenen Über-Ich. Das Scheitern an der praktischen Umsetzung der eigenen moralischen Forderungen resultiert aus der Erkenntnis radikaler Unerfüllbarkeit, die „fortdauernde Unzulänglichkeit meines Handelns nach sich zieht“ (Critchley, 2008: 94), denn „[d]ie Souveränität meiner Autonomie wird immer durch die heteronome Erfahrung der Forderung des anderen usurpiert“ (Critchley, 2008: 18).

188 Vgl. Critchley, 2008: 50 u. 54ff. Die ethische Erfahrung denkt Critchley in Rekurs auf Badiou als „Ereignis“, sodass sich das Subjekt selbst als Ereignissubjekt definiert und sich durchaus auch im Sinne der Foucault'schen Selbstbildung formen sollte (vgl. Critchley, 2008: 24 u. 49ff.).

189 Der Konflikt zwischen Ratio und Aisthesis bzw. zwischen Ratio und Emotion in den BetrachterInnen entzündet sich potenziell auch daran, dass sie ad hoc eine Entscheidung darüber treffen müssen, was in der konkreten Situation schwerer wiegt: das Kunstwerk, dessen Integrität dem klassischen Verständnis gemäß nicht verletzt werden darf, oder der lebende, leidende Mensch. Zur Lösung dieses Konflikts bedarf es ein gewisses Maß an Vertrauen in den eigenen Status innerhalb der Gruppe und mithin Selbstvertrauen, Ich-Stärke (vgl. Hartmann, Martin (2011): Die Praxis des Vertrauens. Berlin, 82ff., 106 u. 275). Denn letztlich kann ein Nichteingreifen, das womöglich aus der Angst vor Sichtbarkeit und eigener Positionierung resultiert, ebenso Scham- und Schuldgefühle über die Dauer der Performance hinaus auslösen wie ein moralisch illegitimes Verhalten im Zustand der Enthemmung.

anerkennenswerte Triebfeder moralischen Handelns ist¹⁹⁰. Und um Mitleid in den RezipientInnen wachzurufen, bedarf es eben keiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Leid, sondern einer konkreten, emotionalen Erfahrung¹⁹¹, die durch die dialogische Struktur der Performance-Kunst gewährleistet wird und die Bereitschaft oder das Vermögen voraussetzt, sich mit dem Leidenden zu identifizieren.

Indem die Performance-Kunst oft Grausamkeit zur Anschauung und zu Bewusstsein bringt, die Schopenhauer zufolge das Gegenteil von Mitleid und deshalb so „empörend“ ist¹⁹², und ihre TeilnehmerInnen immer wieder bis zu jenem Punkt treibt, an dem ihnen, so sie sich mit den KünstlerInnen identifizieren, beinahe nichts anderes übrig bleibt als zu sagen, „[...] ich konnte es nicht übers Herz bringen“¹⁹³, vermag sie die Kluft zwischen Ich und Nicht-Ich zu überbrücken und den TeilnehmerInnen zu vergegenwärtigen, dass „Freude“ auch in der Linderung des Leidens und im Stillen von Bedürftigkeiten anderer zu bestehen vermag¹⁹⁴, wie beispielsweise die Publikumsreaktionen auf die Arbeit Santiago Caos¹⁹⁵ zeigen, aber auch auf Abramovičs *Thomas Lips*¹⁹⁶. Sie ermöglicht so, gerade durch das hervorgerufene Mitleid, das Erleben einer ethisch fundierten Ebene gemeinschaftlichen Miteinanders, jenseits des Egozentrismus¹⁹⁷.

190 Schopenhauer zufolge existieren nur drei „Grundtriebfedern“ menschlicher Handlungen: Der Egoismus, der auf das eigene Wohl bedacht ist, die Bosheit, die die fremde „Wehe“ will, und das Mitleid, das auf das fremde „Wohl“ abzielt und das einzige Fundament ethischen Handelns ist (vgl. Schopenhauer, Arthur (2014): Über die Grundlagen der Moral. In: Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik. Wiesbaden, 237, 256ff. u. 296ff.).

191 Vgl. Schopenhauer, 2014: 311f.

192 Vgl. Schopenhauer, 2014: 297.

193 Schopenhauer, 2014: 297.

194 Im Mitleid, bei dem per „Identifikation“ das Leid des Anderen erfahren wird, wird der Unterschied zwischen dem Selbst und dem Anderen, der konstitutiv für den Egoismus ist, aufgehoben. Dabei wird der Handelnde zwar nicht zum Anderen, kann sich aber Mittels der „Erkenntnis, die [er] von ihm ha[t]“, in ihn hineinversetzen, sodass der Unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich sowie der zwischen Leidensehen und Leiden zumindest als absoluter aufgehoben wird (vgl. Schopenhauer, 2014: 271f. u. 294). Im Mitleid zeigt sich, so Schopenhauer, dass im Willen alle eins sind und folglich, dass einem Anderen etwas Gutes zu tun gleichbedeutend damit ist, sich selbst etwas Gutes zu tun (vgl. Schopenhauer, 2014: 334ff.).

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

196 Siehe S. 60f.

197 Dem Mitleid fällt im Schopenhauer'schen Konzept die Aufgabe zu, den manifesten Eigenutz zurückzudrängen, der die natürliche Haltung und verbreiteter als alles andere ist (vgl. Schopenhauer, 2014: 259ff.). Die Triebfedern moralischen Handelns, die als altruistisches Verhalten den Egoismus bekämpfen, resultieren dabei aus dem doppelten Imperativ „Neminem laede, imo omnes, quantum potes, juva“ (Schopenhauer, 2014: 275) also „Verletze niemanden, vielmehr hilf allen, soweit du kannst“.

Gerade also das Wachrufen von Empathie, wie es bereits die Künstlerin Galindo als Bedingung für eine wirkmächtige Performance bestimmt¹⁹⁸, scheint das zentrale Moment der von der Performance-Kunst forcierten Transformation der TeilnehmerInnen zu sein, das darauf abzielt, die durch heutige Ideologie und soziopolitisch oktroyierte Meinungen und Haltungen resultierenden alltäglichen Dehumanisierungen bzw. Deidentifikationen aufzubrechen, die sich klar an den von der Performance-Kunst verhandelten unterschiedlichen Erscheinungen von Herrschaft und Unterwerfung, von dichotomer Selbst- und Fremderfahrung herauskristallisieren, um die Teilnehmenden wieder zur Erfahrung von Identifikation zu führen, die in ihrer praktischen Anwendung auf einen achtsamen und empathischen Umgang mit der Mit-Welt im Allgemeinen abzielt¹⁹⁹. Während die Performance-Kunst also durch den Gebrauch des realen Körpers der Unterordnung des Leiblichen unter das Geistige widerspricht, vermag sie durch die Bewusstmachung echten Leidens die Kluft zwischen Rationalität und Emotionalität zu überbrücken und sich vermittelt durch die Erfahrung des Mitleidens dem allgegenwärtigen Desinteresse am Leben anderer entgegenzustellen²⁰⁰.

198 Auch wenn Galindo, nach eigener Aussage, nicht auf Mitleid, sondern auf Mitgefühl setzt. Sie sagt dazu: „Das Einzige, was das Leben rechtfertigt, ist, sein Leben zu ändern und Mitgefühl hervorzurufen, sich selbst auszusetzen, den Sympathien, der Empathie – nicht dem Mitleid – damit in dem Anderen etwas aufbricht [...]“ (Galindo, zit. nach Guski, 2010) und keine Identifikation anstrebt, sondern den Anderen in seiner Abständigkeit dazu anregen will, Mitgefühl für den Leidenden zu empfinden und anzuerkennen, dass dieser „arm dran ist“, scheint es letztlich auch ihr darum zu gehen, die zu dem Leid führenden Ungerechtigkeiten zu unterlaufen, sodass ihre Kunst und ihre Aussage durchaus im Kontext von Mitleid und Identifikation, so wie sie hier bestimmt wurden, interpretiert werden können.

199 Auch wenn häufig emotional motivierte Reaktionen der Teilnehmenden ausbleiben, auch wenn die Beteiligten häufig der Situation „nur“ beiwohnen, ohne handelnd einzugreifen, ruft sie doch in einer Intensität zum Mit-Leiden und so zur Identifikation auf, wie wohl kaum eine andere Kunstform. Auch wenn also die Einzelnen sich nicht „heroisch“ in die Situation einzubringen vermögen, bedeutet dies nicht, dass sie sie nicht fühlend und denkend mitvollziehen und das Erlebte in ihnen eine Rahmenverschiebung auszulösen imstande ist, die sich auf ihr zukünftiges Handeln in der Gesellschaft signifikant auswirkt. Der Kampf um die „Eigentlichkeit“ im Heidegger'schen Sinne muss nicht zwingend für die Außenwelt sichtbar geschehen. Gerade die Performance-Kunst vermag dem Einzelnen seine emotionale Verbindung mit und seine Verantwortung für das Leben des „Anderen“ zu verdeutlichen und versucht mit allen Mittel, zu verhindern, dass er sich emotional und rational distanziert und sich damit beruhigt, dass ihn „der Andere“ nicht betrifft, dass er ihn nichts angeht. Dennoch soll nicht behauptet werden, dass Partizipation zwangsläufig politisch und demokratisch ist und eine gemeinsame Erfahrung von Gleichwertigkeit konstituiert (vgl. Spohn, Anne (2015): Handlung, Teilnahme und Beteiligung. Partizipation zwischen Politik und Kunst. In: KUNST-FORUM International, Band 231: Verweigerung als schöpferische Dimension. Kunstverweigerungskunst I, 85f.).

200 Performance-Kunst tritt *nicht* dazu an, die Rationalität abzuwerten, sondern der Emotionalität als Handlungsaufforderung ihren gebührenden Platz einzuräumen. Sie zielt nicht, um

Allerdings scheint die Performance-Kunst nicht beim Schopenhauer'schen Begriff des »Mitleids« stehenzubleiben, sondern eher ein »Mit-Leid« zu forcieren, das mehr noch als die Identifikation mit dem Leid des Anderen gerade das eigene Leid vor dem Hintergrund des Leids anderer erfahrbar macht. Denn indem sie Leid aufführt, schürt sie auch Leid, das über die individuellen Grenzen hinweg auf die ursächlichen und übergeordneten Zusammenhänge verweist. Das oft tiefgreifende Leid des Anderen, das in seiner ansteckenden Wirkung substanzielles Leiden in den TeilnehmerInnen auszulösen vermag, dessen Bezug womöglich nicht bei der aktuellen Situation und dem Leid des Gegenübers verharret, sondern neben potenziell verdrängten biografischen Traumata auch auf politische und gesellschaftliche Missstände verweist, führt nicht zwingend zu mitleidmotivierten moralischen Handlungen, führt nicht zwingend zur kreativen Transformation – durchaus im Sinne Lantermanns²⁰¹ –, sondern kann auch zur aggressiven Abwehr des Leidens führen. Die Performance-Kunst bietet also das Erlernen und Erproben des Umgangs mit existenzieller Leiderfahrung an, das sich sowohl in Fürsorge und Hilfsbereitschaft als auch in normativer Abwehr der Identifikation mit dem Leid anderer oder dem eigenen Leid in Form der Rationalisierung und damit emotionaler Distanzierung oder – wie im Falle jener Performances, die in Gewaltexzessen münden – in Objektvernichtung äußern kann. Der Ausgang des von der Performance-Kunst initiierten Konflikts zwischen Rationalität und Emotionalität in jedem Einzelnen ist letztlich nicht vorhersehbar.

Performance-Kunst bietet nicht die Lösung für die von ihr verhandelten und aufgeworfenen physischen, psychischen oder soziopolitischen Konflikte, die sich an den Grenzen dichotomer Pole zeigen, sondern lediglich die Basis, sich mit diesen auseinanderzusetzen, indem sie sie initiiert, auf verschiedenen Ebenen in Spannung erhält und somit intensiviert wahrnehmbar macht: Sie bietet ihren TeilnehmerInnen an hinzusehen. Ob diese Auseinandersetzung konstruktiv geschieht und die Grenzen zu Schwellen transformiert werden, oder ob die Teilnehmenden in den (häufig internalisierten) hegemonialen Grenzen verharren und die Erfahrung nicht als Schwellenerfahrung und „ethische Forderung“ und

dies noch einmal zu betonen, auf jene „Sentimentalität“ – d.h. jene Gefühle, „die wir frei von Irritationen und ohne Furcht vor störenden Handlungsimpulsen schlicht genießen können“ (Lantermann, 1992: 59) –, die die Außenwelt lediglich als Impuls für die eigene egozentrische Gefühlsbetonung begreift und an die sie die Verantwortung für das eigene Leben abtritt (vgl. Lantermann, 1992: 59ff.), nicht auf die Förderung jener, wenn man so will, „leeren“ Emotionen, die unsere „Betroffenheitskultur“ als Zeitgeistphänomen auszeichnen, sondern auf jene „tiefen“ Gefühle, die Empathiefähigkeit voraussetzen, auf jene, die sich am Leben des anderen entzünden, die uns ergreifen und uns unmittelbar bewegen. Sie adressiert jene Gefühle, die sich im Blick auf die Welt, nicht auf das eigene Ego einstellen, wenn man „wirklich“ hinzuschauen bereit ist.

201 Vgl. Lantermann, 1992: 21ff.

mithin als Transformationsimpuls wahrnehmen wollen oder können, liegt letztlich nicht in der Hand der KünstlerInnen. Performance-Kunst stellt konfrontativ eine Forderung zu empathischer Stellungnahme und couragiertem Handeln an die TeilnehmerInnen und zeigt einerseits Handlungsspielräume auf, andererseits verweist sie alle AkteurInnen auf ihre Verantwortlichkeit und führt ihnen ihre eigenen, mitunter verdrängten Seinsanteile vor Augen²⁰².

3.5 „Ich“ und „Du“: Die Verschmelzung von KünstlerIn und BetrachterIn

Performance-Kunst macht, so wurde argumentiert, den Körper in seiner außer-symbolischen, physischen Materialität zum Ort, an dem „Anstrengung, Gravitation, Verletzung und Schmerz“²⁰³ stattfinden, und artikuliert, mittels extremer Leiderfahrungen, die durch provokative Destruktion und Autodestruktion sowie durch Intimität erzeugt werden können, eine ethische Forderung, die zu empathischer Bezugnahme und einer direkten Handlungsmotivation anregen soll. Sie verwandelt so nicht nur die Grenze zwischen Körper und Geist, sondern auch die zwischen Emotionalität und Rationalität in Schwellen, zu deren Überschreitung sie ihre TeilnehmerInnen auffordert, und tritt den Wertzuschreibungen, die an jene Dichotomien geknüpft sind, also der Abwertung des Leiblichen und Emotionalen entgegen.

Gleichzeitig unterläuft sie die herkömmliche Trennung von KünstlerIn und BetrachterIn, denn eine Performance kann überhaupt erst im gemeinsamen Handeln aller Beteiligten entstehen, sodass sich bereits das Mit-Leid, das in Kapitel 3.4 als Handlungsmotivation bestimmt wurde, als jenes Moment erweist, das diese Trennung überwindet. Die Verschmelzung von „Ich“ und „Du“ hat jedoch über die Identifikation mit dem „Anderen“ im Mit-Leiden noch weitere Dimensionen, denen ich im Folgenden nachgehen möchte. Dazu sollen zunächst die Implikationen des Handelns und der sich daraus ergebende spezifische Raum als Resultat und als Basis der Begegnung von KünstlerIn und BetrachterIn bestimmt werden, bevor daran anschließend den jeweiligen Rollen beider und schließlich dem transformatorischen Potenzial ihrer Verschmelzung nachgegangen wird.

Performance-Kunst fordert alle Beteiligten dazu auf, sich als ganze Personen – leiblich und mit allen Leidenschaften, Vorurteilen, Sympathien, ihren Werteskalen und Maximen – auf die Situation einzulassen, aus eigener Freiheit heraus

202 „In Gemäßheit desselben ist das ‚Operari‘ [Handeln], beim Eintritt der Motive, durchweg notwendig: daher kann die ‚Freiheit‘, welche sich allein durch die ‚Verantwortlichkeit‘ ankündigt, nur im ‚Esse‘ [Sein] liegen. Die Vorwürfe des Gewissens betreffen zwar zunächst und ostensibel Das, was wir ‚gethan haben‘, eigentlich und im Grunde aber Das, was wir ‚sind‘, als worüber unsere Thaten allein vollgültiges Zeugnis ablegen“ (Schopenhauer, 2014: 324).

203 Krämer, 2005: 16.

die Kunst mitzugestalten, mithin die eigene Verantwortung für die entstandene Situation anzuerkennen und sich in ihr, aber auch über sie hinaus zu engagieren²⁰⁴. Da ihr Vermögen, existenzielle Affekte auszulösen, gerade daraus zu resultieren scheint, dass sie ihre TeilnehmerInnen kompromittiert²⁰⁵, indem sie die Auswirkungen von Unterdrückung und Leben im Status des abgewerteten „Anderen“ erlebbar macht und so jedem Einzelnen den eigenen Anteil an der gemeinsam entworfenen Realität der Performance zu Bewusstsein bringt²⁰⁶, verweist sie

-
- 204 Vgl. Sartre, 1981: 25, 29 u. 44. Freiheit meint hier nicht nur die Freiheit, die Situation der Performance mitzugestalten, sondern die Handelnden wesentlich als jene zu begreifen, die sich bewusst „entwerfen“ können, die eine „Wahl“ treffen und folglich für das, was sie tun, fühlen und wollen die Verantwortung tragen. In Anlehnung an Sartre tragen sie die Verantwortung jedoch nicht nur für sich, sondern für alle Menschen, da zu wählen, d.h., der Handlung Wert beizumessen, voraussetzt, etwas für gut zu befinden, das nicht nur für den Einzelnen, sondern für alle als das Gute gilt. Die Performance-Kunst verknüpft also die Frage, wie ich mich in der konkreten Situation verhalten soll, mit der, „was geschähe, wenn alle so handelten?“, sodass die Art und Weise, wie die Beteiligten die Performance gestalten, stellvertretend für einen Entwurf der Zukunft steht. Das Engagement, welches die Performance fordert, beschränkt sich folglich nicht nur auf die geschaffene Situation, sondern weist über sie hinaus. Performance-Kunst stellt ein Experimentierfeld zu Verfügung, in dem auch die negativen Auswirkung von Entscheidungen direkt sichtbar werden und die Beteiligten so die Möglichkeit haben, zu erkennen, dass sie sich und ihre Handlungen ändern sollten, wenn sie die Realität, die sie durch ihre Wahl konstruieren, nicht für gut erachten können (vgl. Sartre, Jean-Paul (2007): Der Existentialismus ist ein Humanismus. In: Wroblewsky, Vincent von (Hrsg.): Jean-Paul Sartre. Der Existenzialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943-1948. Reinbek bei Hamburg, 150ff., 161ff.; hier 152).
- 205 Vgl. Sartre, 1981: 43, 57f. u. 63ff. Das Verhältnis von AutorIn und LeserIn im Sartre'schen Konzept der »Littérature engagée« kann auch für Interaktion in Performances fruchtbar gemacht werden. „Was mich, den Leser, angeht, so kann ich, wenn ich eine ungerechte Welt schaffen und an der Existenz erhalte, nicht umhin, mich für sie verantwortlich zu machen. Und die ganze Kunst des Autors besteht darin, daß er mich zwingt, zu ‚schaffen‘, was er ‚enthüllt‘, also mich zu kompromittieren. Jetzt tragen wir also beide die Verantwortung für das Universum“ (Sartre, 1981: 52).
- 206 Vgl. Sartre, 1981: 43, 57f. u. 63ff. Vor der Folie des Sartre'schen Konzepts der Littérature engagée kann die Performance-Kunst als eine Kunstform begriffen werden, die dem ständigen Selbstbetrug, in dem die meisten Menschen leben, entgegentritt, da sie Unterdrückungsmechanismen verhandelt, die sich nicht in der künstlerischen Thematisierung derselben erschöpfen, sondern über die Situation des Gezeigten hinausreichen und auf ein größeres Ganzes verweisen (vgl. Sartre, 1981: 33f. u. 62). Die Aufgabe der KünstlerIn besteht darin, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und sie aufzufordern, das Bild entweder anzunehmen oder zu verändern. So nehmen die KünstlerInnen den Beteiligten die Möglichkeit der Unkenntnis und bringen die stabil geglaubten Vorstellungen, auch über die eigene Beteiligung an der Aufrechterhaltung der Ungleichheitsfaktoren, ins Wanken, sodass es allein dadurch, dass „die Gesellschaft sich sieht und vor allem, [dass] sie sich ‚gesehen‘ sieht, [...] zu einer Anfechtung der etablierten Werte und des Systems“ kommt (vgl. Sartre, 1981: 62 u. 66; hier 66.).

auch strukturell auf die individuelle Beteiligung an generellen Unterwerfungs- und Ausschlusspraktiken, sodass es der Performance-Kunst letztlich darum geht, durch die „Enthüllung“ politischer und zwischenmenschlicher Herrschaftsmechanismen dieselben zu verändern, den TeilnehmerInnen die Chance zu nehmen, sich für unschuldig zu halten und sie dazu zu animieren, ihre Freiheit im Kontext der Freiheit der Anderen zu erkennen und zu nutzen²⁰⁷. Die Performance-KünstlerInnen appellieren²⁰⁸ also an die TeilnehmerInnen, die Realität der Performance mitzu-entwerfen und fordern sie letztlich dazu auf, Verantwortung für die gemeinsam kreierte Situation zu übernehmen. Der Performance-Kunst liegt eine „schöpferische Handlung“ zugrunde, verstanden als Zusammenspiel von KünstlerInnen und RezipientInnen, die Freiheit erst erlebbar macht²⁰⁹ und die konstitutiv für die spezifische Verbindung von KünstlerInnen und RezipientInnen ist. Da die aktive Teilnahme der RezipientInnen einer Performance also grundlegend für deren Entstehen und deren Entwicklung ist, kommt zur Komponente des Mit-Leidens die des Mit-Tuns hinzu, die elementar mit dem Gewährwerden eigener Freiheit und Mit-Verantwortlichkeit verknüpft ist.

Indem KünstlerInnen und TeilnehmerInnen durch ihr gemeinsames Involviert-sein und Handeln die Performance schaffen, etablieren sie einen Handlungsraum im Arendt'schen Sinne, der zum Experimentierfeld für die Erprobung von Handlungen in Extremsituationen wird und der sich dadurch auszeichnet, dass hier Freiheit im Sinne des weder Herrschens noch Beherrschtwerdens lokalisiert werden kann, da hier Handelnde aufeinandertreffen, die nur in ihrer Mitweltlichkeit die Möglichkeit des Handelns haben²¹⁰. Die AkteurInnen einer Performance kommen als Gleichwertige zusammen, treten durch ihr Handeln als Individuen in Erscheinung und offenbaren ihr wirkliches Sein, denn „[a]llein die That ist der harte Proberstein aller unserer Überzeugungen“²¹¹. Indem die Performance-Kunst also zum Handeln aufruft, fordert sie einerseits zur Individuation, zur „Selbstenthüllung“ sowie zur kritischen Reflexion des Selbst- und des Fremdbildes auf²¹², ande-

207 Vgl. Sartre, 1981: 26f. In Anlehnung an Sartre kann man Performance-Kunst als eine Welt sehen, die immer ein Mehr an Freiheit durchscheinen lässt und in der selbst Ungerechtigkeit dargestellt wird, damit die Menschen ihr gegenüber ihre Freiheit empfinden. Indem sich hier also die Freiheit der KünstlerInnen und der RezipientInnen manifestiert, wird auch die Freiheit jedes Anderen enthüllt (vgl. Sartre, 1981: 48 u. 53).

208 Mit Sartre gesprochen appelliert der Künstler an den Betrachter, die Enthüllung „zur objektiven Existenz übergehen [zu] lassen“ (vgl. Sartre, 1981: 40f.; hier 41).

209 Vgl. Sartre, 1981: 41ff.

210 Vgl. Arendt, 2002: 35, 246ff. u. 271ff.

211 Schopenhauer, 2014: 300.

212 Vgl. Arendt, 2002: 214ff., 226f., 240 u. 243. Arendt bestimmt das Handeln und das Sprechen als selbstbewusstes In-Erscheinung-Treten, durch das sich die Menschen aktiv voneinander unterscheiden, als diejenigen Modi, „in denen sich das Menschsein selbst offenbart“ (Arendt, 2002: 214). Da die Resultate und Ereignisse des Handelns von den Handelnden niemals an-

rerseits verweist sie durch das Handeln schon auf die für die Performance-Kunst typische Unbestimmtheit der eigenen Position und Rolle innerhalb einer Performance, da Handeln immer im Zwischenraum zwischen den Menschen stattfindet. Handeln stellt die Bezüge unter den Menschen her²¹³ und „[w]eil sich der Handelnde immer unter anderen, ebenfalls handelnden Menschen bewegt, ist er niemals nur ein Täter, sondern immer auch zugleich einer, der erduldet“²¹⁴.

Das Handeln in der Performance-Kunst hat in diesem Sinne Schwellencharakter, und der gemeinsam erschaffene Raum ist letztlich die Gemeinschaft der Beteiligten selbst²¹⁵. Die Agierenden kreieren gemeinsam einen „Zwischenraum“²¹⁶, in dem die Möglichkeit besteht, neue Seins- und Handlungsweisen zu erleben, zu erproben und zu erlernen, und der – da Handeln im Kontrast zum bloßen an gesellschaftliche Regeln und Normen gebundenen „Sich-Verhalten“ im Kern politisch ist und Pluralität voraussetzt²¹⁷ – einerseits, mit Foucault gesprochen, auf die Realität zurückwirken, andererseits auf den Utopos vorausweisen kann²¹⁸. In diesem

tiziert werden können, ist Handeln immer ein Neuanfang und zeigt den Handelnden und der Mitwelt „wer-jemand-ist“, allerdings nur dort, wo Menschen miteinander und nicht für- oder gegeneinander handeln oder sprechen (dort unterliegt Handeln dem bloßen Nutzen und wird zum Gewaltmittel). Und auch nur, wenn das Risiko eingegangen wird, im „Miteinander“ als „man selbst“ in Erscheinung zu treten (vgl. Arendt, 2002: 217ff.).

213 Vgl. Arendt, 2002: 224, 234f. u. 250.

214 Arendt, 2002: 236.

215 In Analogie zur Polis, die erst durch die handelnden Bürger konstituiert wird – während die Stadtmauern und die Gesetze lediglich das „hergestellte“ Gerüst respektive den Topos bieten, der dem Bürger die Freiheit des Handelns ermöglicht (vgl. Arendt, 2002: 41f. 78f., 244 u. 249) –, entsteht auch die Performance erst durch die Handlungen aller Beteiligten, wobei die impulsgebenden Ideen der KünstlerInnen den Gesetzen und die öffentliche Straße oder der Galerie- oder Museumsraum den Stadtmauern ähneln.

216 Foucault, 2014: 9.

217 Das Handeln, das im Kern auf Pluralität beruht, steht dem bloßen Sich-Verhalten diametral entgegen, das insbesondere die heutige „Massen-“ und „Konsumentengesellschaft“ kennzeichnet und wird, so Arendt, seit der Neuzeit von der Gesellschaft ebenso ausgeschlossen, wie in der Antike der Bereich des Haushalts und der Familie (vgl. Arendt, 2002: 17, 51ff., 66ff. u. 150ff.).

218 Vgl. Foucault, Michel (1991): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, 39 u. 44. Die Funktion des durch die Performance-Kunst erschaffenen Raums besteht in Rekurs auf das Foucault'sche Konzept der »Heterotopie« darin, dass sie ein Bindeglied zwischen Realität und Utopie ist und sich als „tatsächlich realisierte Utopie“ (Foucault, 1991: 39) konstitutiv auf den realen Raum auswirkt. Als Heterotopien bezeichnet Foucault jene Räume, die von der gesellschaftlichen Norm abweichendes Verhalten lokalisieren und deren Partizipation bestimmten Regeln unterworfen ist (beispielsweise Friedhöfe, Bordelle, Gefängnisse und Museen). Heterotopien sind „Gegenräume“, es sind „tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“ (Foucault, 1991: 39).

so erschaffenen freien Raum der Kunst gelten die herkömmlichen Regeln des gesellschaftlichen Miteinanders nicht, sodass hier die von der Performance ausgelösten Gefühle in radikaler Form, in dionysischer Qualität hervorbrechen können, da die Interaktion aller Beteiligten mehr oder weniger ungebunden von den Normen und Werten der „Man-Welt“ und also jenseits der gesellschaftlich erwünschten Handlungsmuster ablaufen kann²¹⁹. Der durch die Performance-Kunst kreierte Schwellenraum kann so als „mythische oder reale Negation des Raumes, in dem wir leben“, begriffen werden, der die Notwendigkeit von Veränderungsprozessen offenbart und als Heterotopie des Übergangs und der Verwandlung erscheint²²⁰.

Performance-Kunst ermöglicht ihren AkteurInnen demnach, durch ihr gemeinsames Handeln einen Heterotopos zu kreieren, der zum einen als Schutzraum das Handeln unter gleichberechtigten, freien Individuen möglich und lebbar beziehungsweise wieder erlernbar macht und so eine Verbindung zwischen Realität und Utopie einrichtet. Zum anderen jedoch auch Verantwortungsübernahme für und Vertrauen in letztlich unkontrollierbare kreative, ethische und politische Prozesse fordert, die sich – einmal angestoßen – in ihren Auswirkungen der Kontrolle der Initiierenden entziehen, die aber auch ermöglichen, dass jeder Einzelne aus der Isolation seiner Subjektivität ausbricht und sich durch die sich daraus ergebende Perspektivenvielfalt eine gemeinsame Welt und Realität etabliert²²¹.

Dieser durch die Handelnden eröffnete Raum bietet also die Basis für die sich in Performances entladenden kreativen Dynamiken, in der sich alle Beteiligten entwickeln können, ihre Identität jedoch auch fraglich wird, da hier KünstlerInnen und RezipientInnen in einer Weise aufeinandertreffen, die die Performance in besonderem Maße als Kunst der Transformation auszeichnet: als jene Kunstform, die Ambivalenzen statt Eindeutigkeiten als Grundlage menschlichen Seins und Miteinanders erfahrbar macht und in der „Ich“ und „Du“ miteinander verschmelzen. Denn sowohl die KünstlerInnen als auch die TeilnehmerInnen befinden sich in einem Spannungsverhältnis, das sich zum einen zwischen ihnen aufbaut, sich zum anderen aber auch in jedem Einzelnen manifestiert, denn „das Machen wird als

219 Die Performance-Kunst ist, in Anlehnung an Agamben, ähnlich wie die von ihm beschriebenen Feste, die als dionysisch bezeichnet werden können, charakterisiert „durch [...] die Suspendierung und Umwerfung der normalen rechtlichen und sozialen Hierarchien“ (Agamben, 2004: 85). Sie arbeitet an den politischen und ethischen Fragestellungen ihrer Zeit, um auf die Strukturen des Ausnahmezustands aufmerksam zu machen, indem sie versucht, die soziale Ordnung vorübergehend zu unterlaufen und so Grenzen in Schwellen zu verwandeln (vgl. Agamben, 2004: 33 u. 85f.).

220 Vgl. Foucault, 2014: 17; hier 11. Die Funktion der von der Performance-Kunst erschaffene Heterotopie scheint darin zu bestehen, „Illusionsräume“ zu erschaffen (vgl. Foucault, 2014: 19f.), die „den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunzier[en]“ (Foucault, 1991: 45).

221 Vgl. Arendt, 2002: 46, 71ff., 232 u. 250ff.

Widerfahren, das Handeln als ein Erleiden, die Aktivität als eine Passivität erfahrbar gemacht²²². So verkörpern alle Beteiligten die für die Performance-Kunst im Allgemeinen paradigmatische Mehrdeutigkeit, die als Anstoß für das individuelle und kollektive Ausloten von Grenzen und deren Transformation in Schwellen begriffen werden kann, da eben das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen kritisch zur Disposition gestellt wird.

Der für die Performance-Kunst konstitutiven dionysischen Verschmelzung von „Ich“ und „Du“ liegt etwas vorher Getrenntes zugrunde und da die *KünstlerInnen* jene sind, die ein thematisches Anliegen haben, zu dessen Sichtbarmachung sie die Rahmenbedingungen der Performance konzipieren, und durch ihren besonderen Status innerhalb des Handlungsraumes den initiatorischen Impuls zur Umsetzung der künstlerischen Idee durch alle Beteiligten liefern, soll im Folgenden zunächst der Rolle der Künstlerin beziehungsweise des Künstlers in der Verschmelzung nachgegangen werden. Durch den Rahmen, in dem die KünstlerInnen agieren, gewährleisten sie einerseits die allgemein erkennbare Situation, andererseits die subjektive Erfahrung. So erzeugen sie eine Verbindlichkeit für die TeilnehmerInnen, die zwischen der allgemein erkennbaren Situation und dem individuellen Erleben liegt²²³. Das „Engagement“ der KünstlerInnen besteht folglich in der „Vermittlung“ einer Botschaft, die über die konkrete Situation auf die übergeordneten Zusammenhänge verweist²²⁴.

Das Moment der Vermittlung greifen in ihrem Selbstverständnis auch KünstlerInnen wie Joseph Beuys, der sich als Schamane bezeichnete, und Marina Abramović, die sich als eine Brücke betrachtet, auf²²⁵. Dabei gehen sie jedoch über die neutrale Vermittlung zwischen differenten Systemen²²⁶ hinaus, wie sie Sybille Krämer im Kontext ihres Botenmodells für die Rolle der KünstlerInnen in der Performance-Kunst stark macht, da es ihnen letztlich darum geht – zumindest artikuliert Abramović dieses Anliegen in Bezug auf ihre Arbeit –, für die TeilnehmerInnen die Funktion eines Spiegels zu übernehmen und, indem sie sich bewusst Risiken aussetzen und Leid aufführen, als Vorbild im Umgang mit den eigenen Ängsten und Leiderfahrungen zu fungieren²²⁷. Gerade also die Neutralität, die Krämer dem Boten zuschreibt, scheint für das Verständnis der Performance-KünstlerInnen

222 Krämer, 2005: 16.

223 Vgl. Jappe, 1993: 10.

224 Vgl. Sartre, 1981: 33f. u. 62.

225 „Beuys sah sich als Schamane, Malevitsch als eine Stufe, ich sehe mich als eine Brücke. Auf der einen Seite empfangen ich, auf der anderen Seite reiche ich weiter“ (Abramović, zit. nach Drathen, 1992: 15).

226 Vgl. Krämer, 2008: 153ff. u. Krämer, Sybille (2011): Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation. In: von der Heiden, Anne/Heilmann, Till A./Tuschling, Anna (Hrsg.): ‚medias in res‘. Bielefeld, 58ff.

227 Vgl. Abramović, 2015 u. Timm, 2010: 2.

nicht tragfähig zu sein²²⁸. Die ansteckende Wirkung der Performance-Kunst, wie sie auch Krämer konstatiert²²⁹, funktioniert eben nicht nur über die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten, sondern wird – so das hier vorgeschlagene Verständnis des Begriffs der »KünstlerInnen« in der Performance-Kunst – vor allem dadurch gewährleistet, dass sie als Individuen ihre ureigensten Anliegen vermitteln, die sich jedoch im Erleben der Beteiligten als überindividuell erweisen. Die Funktion der KünstlerInnen als VermittlerInnen lässt sich eher mit dem Konzept des Schamanischen denn mit dem Krämer'schen Modell des vorplatonischen Boten²³⁰ fassen.

Denn obwohl auch SchamanInnen MittlerInnen zwischen den Welten sind, treten sie doch gerade durch ihre Individualität in Erscheinung. Durch ihre Initiation wird ihre Existenz zu einer gefährdeten und unterliegt fortan nicht mehr den herkömmlichen gesellschaftlichen Erwartungen und Normen²³¹. Als spirituelle BegleiterInnen und als KriegerInnen gefährden sie sich selbst, sobald sie aktiv werden,

228 Den Boten im Krämer'schen Konzept kennzeichnet einerseits seine Neutralität, andererseits seine Indifferenz, sodass seine Mittlerstellung von einer tiefen Ambivalenz zwischen Inkorporation und Exkorporation, zwischen Personalität und Depersonalität gekennzeichnet ist (vgl. Krämer, 2011: 60ff.). Er ist nicht der Ursprung seines Tuns, sondern zugleich Empfänger und Sender von etwas, das nicht von ihm erzeugt wurde (vgl. Krämer, 2011: 58f.), denn „[m]it der Stimme eines anderen und für einen anderen zu sprechen, ist das Ethos des Botengangs“ (Krämer, 2011: 60). Sein Spezifikum besteht darin, „Fremdvergegenwärtigung durch ‚Selbstaussblendung‘ zu ermöglichen“. Dieses Absehen von der eigenen Personalität ist, so Krämer, notwendig, um zwischen dem Heterogenen einen Nexus zu stiften (vgl. Krämer, Sybille (2010): Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen. In: Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hrsg.): Ökonomie der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion. Bielefeld, 46f.). Als „eine Figuration des Dritten zwischen heterogenen Seiten“ steht er zwischen Alterität und Pluralität und bringt die verschiedenen Seiten in einen Zusammenhang, ohne sie dabei zu annullieren (vgl. Krämer, 2011: 53ff.).

229 In der Performance-Kunst wird, Krämer zufolge, Ansteckung zum elementaren Mittel ästhetischer Erfahrung, die sich durch die Dimension der Körperlichkeit in der Performance-Kunst realisiert. Die ansteckende Wirkung sieht sie darin, dass die KünstlerInnen eine Botschaft vermitteln, deren UrheberInnen sie nicht sind, in Analogie zu Viren, Geld oder Engeln (vgl. Krämer, 2008: 155f.).

230 Krämer zufolge rekurriert der Botengang der Performance-KünstlerInnen – da hier Handeln als Geschehen und Vollzug als Entzug vergegenwärtigt werden und etwas zur Darstellung, nicht aber zur Herstellung kommt – auf einen „Archetyp der Medialität“, der dem neuzeitlichen Topos des homo faber und homo generator entgegensteht und an die klassische griechische Vorstellung des Künstlers als Bote anknüpft, dem eine „diskursiv ohnmächtige Position“ und die fremdbestimmte Vermittlung inhärent ist und die Platon bereits zur Verbannung des Dichters aus dem Staat bewogen habe (vgl. Krämer, 2005: 16f. u. Krämer, 2011: 60).

231 Auch die KünstlerInnen können beispielsweise mit Mitteln der Selbstverletzung arbeiten oder gesellschaftliche Normen verletzen, ohne als psychisch krank oder als kriminell stigmatisiert zu werden, weil ihre Handlungen durch die Rahmung als Kunst anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sind.

und nehmen persönliche Mühen und Risiken auf sich, um die Existenzgrundlage ihrer Gruppe zu sichern und in Krisenzeiten neue Wege aufzuzeigen. Ihre Aufgabe besteht darin, eine Heterotopie, eine Zwischenwelt, zu konstruieren, um einen Weg zwischen den durchlässigen Grenzen von Realität und Utopie zu finden und zu nutzen²³².

In Anlehnung an diesen Begriff des »Schamanischen« erscheinen auch die Performance-KünstlerInnen als KriegerInnen, die mit ihren individuellen Waffen neue Wege erstreiten, diese ihren Mitmenschen aufzeigen und sie auf diesen neuen Wegen begleiten. Ebenso wie die SchamanInnen stehen sie in einer konflikthaften Handlung für die Gesamtheit ihrer Taten mit ihrer ganzen Individualität ein²³³ und verkörpern, so die hier vorgeschlagene Interpretation, den „heroischen Charakter“²³⁴, wie ihn Hegel in seiner Lesart der sophokleischen *Antigone* stark macht. Die KünstlerInnen müssen, damit man ihre Performance als gelungen betrachten kann, im Hegel'schen Sinne tragische Charaktere, gar HeldInnen sein und die Konsequenzen ihrer Handlungen tragen – ebenso wie Antigone, die ist, wie sie ist, und die sich ohne zu zögern für das ihr gemäße Prinzip entscheidet, also tut, was sie tun muss, und die Konsequenzen in vollem Umfang trägt.

Obwohl also beispielsweise Pawlenski sich explizit gegen die Bezeichnung als Held, die er immer an die des Opfers geknüpft sieht, verwahrt²³⁵, soll hier Hegels Terminus des „heroischen Charakters“ für den KünstlerInnen-Begriff in der Performance-Kunst stark gemacht werden, da gerade in der bedingungslosen Verantwortungsübernahme für das eigene Handeln, die auch die Arbeiten Pawlenskis

232 Zur gesellschaftlichen Rolle von SchamanInnen siehe beispielsweise Schröder, Dominik (1964): Zur Struktur des Schamanismus. In: Schmitz, Carl August (Hrsg.): Religionsethnologie. Frankfurt am Main, 312ff., Cipolletti, María Susana (2008): The Jaguar's Pineapple. Secoya Shamanic Violence and the Dangers of Cannibalism in the Ecuadorian Amazon. In: Beckerman, Stephen/Valentine, Paul (eds.): Revenge in the Cultures of Lowland South America. Gainesville, 188f. u. Illius, Bruno (2002): Schamanismus. Die Vorstellung von „ablösbaren Seelen“. In: Figl, Johann/Klein, Hans-Dieter (Hrsg.): Der Begriff der Seele in der Religionswissenschaft. Würzburg, 92f.

233 Vgl. Hegel, VÄ I: 246.

234 Hegel, VÄ I: 246.

235 Pawlenski weist darauf hin, dass mit dem Begriff »Held« einige Bedeutungen verknüpft sind, die im Konzept des Künstlers nicht mitschwingen sollten oder dürfen, wie beispielsweise Dienst, Knecht, Opfer, Schuld, Leiden, Strafe, Pflicht oder Rolle. Weder der Begriff »Held«, wie er im militärischen Jargon Verwendung findet, noch derjenige der griechischen Mythologie trifft seines Erachtens auf politisch agierende Performance-KünstlerInnen zu, insbesondere, da immer auch das Opfer impliziert wird (vgl. Pawlenski, 2016: 95ff.). »[...] [D]er Künstler ist niemals ein Held, denn der ‚Held‘ ist ein Opfer, das die Gesellschaft der unersättlichen Macht zum Fraße vorwirft. Mir geht es um die Bestimmung der Grenzen und Formen politischer Kunst. [...] Die Verwandlung des Lebens in die Sprache des Statements könnte als Ziel der Kunst bezeichnet werden. [...] Mit Heldentum oder Opfer hat das nichts zu tun. Ich habe mich nie geopfert und nichts geopfert. Ich opfere auch jetzt nichts“ (Pawlenski, 2016: 98).

auszeichnet, das „Heroische“ begründet ist. Wie Antigone nimmt auch er Konflikte, Verletzungen und Repressionen in Kauf, um den Ideen, die er vermitteln möchte, Nachdruck zu verleihen. Er kann also durchaus im Hegel'schen Sinne als „heroischer Charakter“ gelten, auch oder gerade, weil er sich nicht als solcher empfindet.

Den eigenen Körper als künstlerisches Mittel zu nutzen, um sich den Blicken und Berührungen des Publikums auszusetzen, sich häufig nackt, insofern hüllen- und somit schutzlos als Spiegel und Projektionsfläche anzubieten, ohne antizipieren zu können, was dies in den TeilnehmerInnen auslöst, fordert ein außergewöhnlich hohes Maß an Selbstkompetenz und Selbstgewissheit²³⁶. Die KünstlerInnen machen sich selbst zur Zielscheibe von Erwartungen, Irritation, Abscheu, Ekel, Zu- sowie Abneigung und mithin von physischen und psychischen Zu- und Angriffen. Dadurch sind sie gerade durch ihren für unsere Zeit untypischen Heroismus, imstande, direkte und unmittelbare Gefühlsregungen und Reaktionen in den BetrachterInnen auszulösen, die als Aufruf zur Selbsterkenntnis dadurch auch auf die Gesellschaft zurückwirken können²³⁷. Denn gerade indem sie sich den TeilnehmerInnen aussetzen, werden die Eigensinnigkeit und Wehrhaftigkeit des KünstlerInnenkörpers, die Selbstverständlichkeit und -mächtigkeit sowie die Autonomie des Individuums für die RezipientInnen spürbar und als erstrebenswertes Ziel sichtbar, aber auch die fundamentale Abhängigkeit von anderen tritt als Dimension zutage, die es als Bedingung der eigenen Existenz gemeinschaftlich zu gestalten gilt.

Die KünstlerInnen setzen sich mit heroischem Selbstverständnis dem Publikum aus, um es aufzurütteln, es in einen emotionalen Zustand der Betroffenheit oder in die Rolle der eigenen Täterschaft zu drängen und fordern dabei geradezu eine Zerreißung im dionysischen Sinne heraus. Denn indem sich die KünstlerInnen Leiden und Schmerzen aussetzen, die exemplarisch für das Leid jedes Menschen stehen und so Mit-Leid hervorrufen, forcieren sie emotional enthemmte und von den Normen gesellschaftlichen Miteinanders entfesselte Reaktionen, denen eine ekstatische, rauschhafte Qualität zu eigen ist²³⁸, sodass sich in der Bestimmung der

236 Wenn sich beispielsweise Ostojić in *Personal Space* (siehe S. 74f.) als *Living Sculpture* den Blicken der BetrachterInnen aussetzt, indem sie ihren nackten, regungslosen Körper nutzt, dann kann dies auch als Grenzerfahrung der Künstlerin betrachtet werden. Mit Körper, Seele und Geist zu provozieren, fordert von den KünstlerInnen eine klare Haltung sich selbst gegenüber oder das unbedingte Bedürfnis, diese zu finden.

237 Hegel schreibt über die attische Tragödie, dass sie einen direkten Zugang zu den Emotionen des Betrachters eröffnet, dem Publikum das „an und für sich Vernünftige und Wahre“ zu Bewusstsein bringt und sich auch dazu eignet „neuen Zeitvorstellungen in Betreff auf Politik, Sittlichkeit, Poesie und Religion usf. einen lebendigen Eingang zu verschaffen“ (vgl. Hegel, VÄ III: 502 u. 508f.; hier 503).

238 Zur dionysischen Qualität der durch die Performance-Kunst ausgelösten Gefühle im Betrachter siehe Kapitel 3.4.

TeilnehmerInnen die Verwandtschaft zum Mänadischen aufdrängt²³⁹. Die KünstlerInnen werden zu StellvertreterInnen der TeilnehmerInnen und ermöglichen ihnen so, den Untergang und die Wiedergeburt ihrer Gottheit mitzuerleben und transformiert weiterzuleben.

Während also die Performance-KünstlerInnen als Antigone zu Dionysos werden, werden die Teilnehmenden zu Mänaden; sie zerreißen und fressen Antigone und sich selbst und werden so zum Subjekt und Objekt der Gewalt zugleich. Die einen verwandeln sich in Satyre, die anderen – häufig gebildete und abgeklärte Connoisseure – werden zu Opfern und TäterInnen gleichermaßen. Sowohl das Dionysische als auch die Performance-Kunst zeichnen sich dadurch aus, dass ihre RezipientInnen zum Medium einer Kunst werden, in der Kampf, Qual und Leid unerlässlich sind²⁴⁰.

Indem sie die Teilnehmenden zum integralen Bestandteil des Ereignisses macht, hebt die Performance-Kunst – gerade über ihre spezifische Körperlichkeit und Emotionalität – die Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich auf und vermag so die Teilnehmenden in eine „dionysische Urlust“ zu reißen, wie sie Nietzsche für eine Kunst, die Lebenspraxis sein will, fordert²⁴¹. Sie nimmt notwendigerweise und insofern „dionysischer“ als die attische Tragödie den theoretischen Menschen, das moderne Individuum zur Basis und wirft ihn bewusst und mit extremer Wucht oder mit stiller Raffinesse auf seine ureigensten Emotionen zurück, auf seine Ängste, Wünsche und Begierden, auf das „Dionysische“ in ihm. Im Gegensatz zur

239 Insbesondere das *Orgien-Mysterien-Theater*, das von Hermann Nitsch, einem der bedeutendsten Vertreter des Wiener Aktionismus, 1962 als Gesamtkunstwerk ins Leben gerufen wurde, rekurriert explizit auf das dionysische Prinzip Nietzsches. Die sich über mehrere Tage entwickelnden Aktionen sind moderne Interpretationen dionysischer und christlicher Riten, die durch Angst, Terror und Mitleid kathartische Wirkung entfalten sollen. Es sind ritualisierte Orgien, die mit lauter Musik und der Konfrontation mit Blut und Eingeweiden von geschlachteten Opfertieren sowie mit Nacktheit und ekstatischen Zuständen konfrontieren. Hier sollen unterdrückte Aggressionspotenziale und natürliche Instinkte wieder freigelassen werden und durch Leiden Reinigung und Erlösung herbeigeführt werden (vgl. Goldberg, 1988: 163f.). Da die Abläufe jedoch einer strikten, vom „Zeremonienmeister“ Nitsch ausgearbeiteten Partitur folgen, erweist sich das *Orgien-Mysterien-Theater* letztlich eher als „apolinisch durchgeformtes Projekt“ denn als Ort dionysischer Rauscherfahrung (Warstat, Matthias (2013): Rausch und Rahmen. Liminale Erfahrungen im Theater. In: Liebau, Eckart/Zirfas, Jörg (Hrsg.): Lust, Rausch und Ekstase. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung. Bielefeld, 122f.).

240 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 109.

241 Nietzsches Tragödien-Schrift lässt sich als allgemeine Theorie der Verführung zum Leben lesen (vgl. Därmann, 2005: 137f.) und gerade die dionysische Kunst hebt, da sie Schrecken und Leid erfahrbar macht, die Trennung zwischen Kunst und Leben auf (vgl. Szczepanski, Jens (2007): Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man. Bielefeld, 197f.; Thorgeisdottir, 1996: 28 u. Wall, 2006: 73f.).

Betrachtung von Kunstwerken in Museen, wie Gemälden oder Skulpturen, die den BetrachterInnen eine distanzierte Auseinandersetzung ermöglichen, ist die Performance-Kunst also ihrem Wesen nach eine dionysische Kunstform, in der sich die KünstlerInnen als StellvertreterInnen „heroisch“ der Zerreißung durch ihr Publikum aussetzen und die sie zugleich zu Zerreißenden macht. Umgekehrt gilt dies auch – aufgrund der *Verschmelzung* beider Pole – für die TeilnehmerInnen. Die KünstlerInnen funktionieren wie mythologische Gestalten, reißen mittels paradoxer Interventionen die herkömmliche Weltsicht der Beteiligten ein und eröffnen in diesem Prozess die Erschaffung einer neuen.

Selbst wenn also die Performances von den KünstlerInnen zuweilen vorstrukturiert werden (und also „apollinisch“ erscheinen könnten), werden sie jedenfalls durch die TeilnehmerInnen zum dionysisch rauschhaften Ereignis, in denen diese die Grenzen zu ihrem Gegenüber überwinden²⁴². Hier scheint die Urtragödie durch apollinische Trugbilder klar hervor, denn hier resultiert die dionysische Lust aus der Aufgabe des Subjekt-Objekt-Schemas, das die Individualität markiert. Wie in der Musik der attischen Tragödie, scheint es auch in der Performance-Kunst um Vielstimmigkeit statt Einstimmigkeit und damit um die unmittelbare Idee des Lebens zu gehen²⁴³. Indem die Performance-Kunst einen Raum schafft, innerhalb dessen die TeilnehmerInnen am eigenen Leib die Vertiefung des Unerträglichen ins Rauschhafte erleben können und zu mit-leidenden PartnerInnen der zerrissenen KünstlerInnen werden, ermöglicht sie die Aufgabe des Bestehens auf das eigene Ich und damit die Erfahrung des Eingehens in die All-Einheit, in das „Ur-Eine“²⁴⁴. Und dieses von Nietzsche so bezeichnete „Ur-Eine“ scheint gerade das von Schopenhauer im Mitleid erfahrene „tat-twam-asi“²⁴⁵ zu sein, das sich in modifizierter Form mit politischen Implikationen im „Mit-Sein“²⁴⁶ Nancys widerspiegelt. Die Funktion der KünstlerInnen als Dionysos-Gestalten, die sich heroisch der Zerreißung durch

242 Die nachträgliche kognitive Verarbeitung oder apollinische Verdrängungs- und Verschleierrungsleistung bietet die Performance-Kunst zumeist nicht an, sondern überlässt sie jedem Einzelnen. Dennoch scheint sie eben diese von vornherein bereits einzukalkulieren und auch zu fordern.

243 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 108.

244 Im Ur-Einen erfahren sich die Menschen nicht als Individuen, sondern als „das ‚eine‘ Lebendige“ (Nietzsche, GT, KSA 1: 109).

245 Das Fundament aller echten guten und gerechten Handlungen sowie der Grundsatz der Menschenliebe (omnis quantum potes, juva), ist das metaphysische „tat-twam-asi“ der vedischen Upanishaden, also die Einheit aller im „dies bist du“ (vgl. Schopenhauer, 2014: 277ff., 291ff., 334 u. 339ff.).

246 Das Auf-die-Welt-Kommen und Auf-der-Welt-Sein, d.h. die Existenz als solche, ist untrennbar und ununterscheidbar vom „cum“, vom „Mit“ abhängig. Die ontologische Grundstruktur des Menschen ist das „Mit“ als die Pluralität der Ursprünge (vgl. Nancy, 2012: 99 u. 126). Die Struktur des Selbst ist also die Struktur des „Mit“, denn jeder ist bei sich, insofern und weil er „bei anderen“ ist.

ihre mädadischen ZuschauerInnen ausliefern, führt zu einer Verschmelzung von KünstlerInnen und TeilnehmerInnen²⁴⁷, in der, wie Frazer Ward konstatiert, keiner der Anwesenden unschuldig bleibt²⁴⁸ und sich eine Dimension der Gemeinschaft offenbart, an die politische und ethische Forderungen ergehen.

So können sich also gerade durch die paradigmatische Aktivierung des Publikums neue Modelle des Miteinanders entwickeln, die durch Gefühle und Interessen, durch eine gemeinsam geteilte Erfahrung existenziellen Leidens bestimmt werden. Die KünstlerInnen setzen die Teilnehmenden unter Druck, erzwingen förmlich ein Mit-Leiden, ein Mit-Tun und die Empfindung der Mit-Verantwortlichkeit und betonen so die gemeinsame ethische Dimension der Performance, in der das Potenzial liegt, das Publikum in eine ethische Gemeinschaft zu transformieren, oder wie beispielsweise im Falle von Performances wie *Rhythm o*²⁴⁹ in eine unethische Gemeinschaft. Das, was die Performance-Kunst dionysisch erfahrbar macht, ist weniger eine nostalgische essenzialistische Auffassung vom „Ur-Einen“ oder „tat-twam-asi“, wie sie wohl Nietzsche und Schopenhauer vorschwebte, sondern eine Erfahrung des Miteinanders, die sich, mit dem Verweis auf das gewaltsame und exkludierende Potenzial von Gemeinschaften, als sozio-politischer Horizont und als Aufforderung zu Verantwortungsübernahme und Engagement erweist²⁵⁰.

Die Performance-Kunst vollzieht zwar durch die Unmöglichkeit einer klaren Trennung von KünstlerIn und ZuschauerIn, von Subjekt und Objekt, von TäterIn und Opfer etc. eine Fokusverschiebung auf ein „Wir“, das den „Anderen“ nicht als wesensmäßig Fremdes, sondern im Sinne einer gemeinsamen „Ko-Existenz“ der Ursprünge²⁵¹ begreift. Jedoch geht es in der Verschmelzung von KünstlerIn und

247 Da erst der Prozess der intersubjektiven Begegnung das eigentliche Werk als die Entwicklung des Geschehens schafft, für das KünstlerInnen und TeilnehmerInnen gleichsam die Verantwortung tragen, ist eine eindeutige Positionierung und Hierarchisierung nicht mehr möglich (vgl. O'Reilly, 2012: 197ff.). Es ist also nicht klar definierbar, wer KünstlerIn und wer RezipientIn ist, denn: „Man kann nicht für sich selbst performen, sondern nur für andere. Die Arbeit des Künstlers wird erst durch das Publikum vollendet. Ohne Publikum keine Kunst“ (Abramović, zit. nach Tholl, Max (2014): Wir verdienen es, gut zu sterben. Gespräch mit Marina Abramović am 19.05.2014. In: The European 2/2014. <<http://www.theeuropean.de/marina-abramovic/8181-gesellschaftsgespraech#>> (20.12.2016)). Diese Bewegung weg vom Ego des Performers, die aus dem Bestreben resultiert, zum anderen zu werden, ist dabei, laut Chukhrov, weniger eine mimetische denn eine ethische Verfahrensweise (vgl. Chukhrov, 2012: 40).

248 Ward, 2012: 4 u. 21.

249 Siehe S. 101f.

250 Vgl. Ward, 2012: 4, 9, 19ff. 111ff., 123 u. 127. Um die gemeinschaftskonstitutive Dimension der Performance-Kunst erfassbar machen zu können, rekurriert Ward explizit auf das Nancy'sche Gemeinschaftskonzept und, in Bezug auf Performances wie *Rhythm o*, auf Agambens Figur des »homo sacer« (vgl. Ward, 2012: 111f. u. 124).

251 Vgl. Nancy, 2012: 129.

BetrachterIn – mit Nancy gesprochen und über Schopenhauer und Nietzsche hinausgehend – nicht darum, die Unterschiede zwischen den Singularitäten zu nivellieren, sondern eben eine dezidiert menschliche Ebene zu finden, auf der auch die Schopenhauer'sche Empathie tragfähig gelebt und erfahren werden kann. Es geht um die Kreation einer Basis für Berührung und einer Erfahrung von Differenz, die ohne Wertung auskommt. Denn die Spannung, die durch die „irreduzible Struktur der Nähe und des Abstands“ entsteht, macht gerade das Mit-einander-Sein als sinnstiftenden Ursprung des eigenen Seins erkennbar²⁵².

Indem die Performance-Kunst also eine Fokusverschiebung von der Identität auf die Identifikation ermöglicht, lässt sie das Selbst und den Anderen im Raum der Distanzregulation erscheinen und bestimmt das Sein wesentlich als „Wir“²⁵³, sodass für die Beteiligten erfahrbar wird, dass die Intersubjektivität dem Subjekt vorausgeht²⁵⁴. Hier wird die Erfahrung einer elementaren Nähe, der „einfachste[n] Bekundung der Solidarität“ ermöglicht, sodass durch das Miteinander, das sich der grundlegenden Anonymität widersetzt, ein Verständnis untereinander entsteht²⁵⁵, das gerade der Neugierde auf den Anderen im Zustand des Aufgerütteltseins bedarf, die die Performance-Kunst all ihren Beteiligten abverlangt²⁵⁶. Die Erfahrung des „Mit-einander-Seins“ tritt so der von Nancy konstatierten kapitalistischen Aufspaltung des Seins und der Unterbetonung des „Mit“ entgegen, die das Zusammen-Sein zum Ware-Sein macht und es als solches vermarktet²⁵⁷. Performance-Kunst

252 Vgl. Nancy, 2012: 12, 121ff. u. 142.

253 Vgl. Nancy, 2012: 76, 98f., 105, 123ff., 139 u. 144. „Das-da-sein [être-le-là] heißt nicht, einen Ort dem Sein als ‚Anderem‘ zu öffnen, sondern heißt öffnen/offen sein für/durch die Pluralität der singulären Öffnung“ (Nancy, 2012: 127). Das Selbst existiert nicht ex nihilo, ist nicht autark und singular, sondern ist immer ein opakes Mit-Selbst, ist opake „Ko-Ipsität“ (vgl. Nancy, 2012: 62 u. 76).

254 Vgl. Nancy, 2012: 62 u. 76. „Die Seienden berühren sich: sind in Kon-takt miteinander, disponieren und unterscheiden sich derart“ (Nancy, 2012: 144).

255 Vgl. Nancy, 2012: 54 u. 101ff.

256 Die Performance-Kunst scheint der grundlegenden Forderung Nancys künstlerisch Nachdruck zu verleihen. Er fordert, dass dem Anderen mit Neugierde begegnet werden sollte, da sich in ihm die aus der Pluralität der Singularitäten ergebenden Unterschiede eröffnen und er dem eigenen Selbst einen Zugang zum Ursprung verschafft. Wird diese Neugierde im Modus des Aufgerütteltseins durch den Drang der Aneignung des Ursprungs im Anderen ersetzt, schlägt die Neugierde in Destruktion um (vgl. Nancy, 2012: 42ff. u. 135).

257 Vgl. Nancy, 2012: 117f. Entgegen der Annahme Heideggers zeichnet sich die gegenwärtige Lage unserer Welt laut Nancy weniger durch eine „Seinsvergessenheit“ als vielmehr durch eine „Intervergessenheit“ aus, wobei das „inter“ der wahre Ort des „Seins“ ist, denn: „Ego sum = ego cum“ (vgl. Nancy, 2012: 10ff. u. 120; hier 60). Nancys Philosophie des „Mit-einander-Seins“ erweist sich folglich nicht nur als Kapitalismuskritik, sondern insbesondere auch als Kritik an den herkömmlichen philosophischen Definitionen des Selbst und des Anderen, die seines Erachtens durch einen philosophischen Solipsismus gekennzeichnet sind und aus denen heraus die Notwendigkeit erwächst, eine andere Ontologie zu denken, die das Sein wesent-

zeigt – mit Nancy gesprochen –, dass es nicht darum gehen kann „die Herrschaft der einen durch die Herrschaft der anderen, [...] zu ersetzen. Es geht darum, Herrschaft im Allgemeinen durch eine geteilte Souveränität zu ersetzen, die eine von allen und dabei zugleich die eines jeden ist [...]“²⁵⁸.

Das „Dionysische“ der Performance-Kunst erscheint letztlich also, in Anlehnung an die von Nietzsche gedachte rückhaltlose Negation der Individuation, als wertneutrales Gewährwerden der eigenen Singularität im Kontext von Pluralität, die Individualität erst ermöglicht. Es wird zum notwendigen Moment von Kreativität, zur grundlegenden Erschütterung, und ermöglicht eine Differenz Erfahrung, die radikal Anderes und Neues eröffnet²⁵⁹. Über die Erfahrung des zerrissenen Subjekts wird die Performance-Kunst wie die Kunst bei Nietzsche im individuellen Nachvollzug der erlebten Ambivalenzen zum „unerlässliche[n] Ingredienz individueller Selbsterfahrung und Selbstbehauptung“, sofern die RezipientInnen die Kraft besitzen, die inhärenten Gegensätzlichkeiten in sich aufzunehmen und auszuhalten²⁶⁰.

Das heroische Sich-Ausliefern der KünstlerInnen provoziert ein mädadisches Mit-Leiden der TeilnehmerInnen und macht sie so zum Teil eines „Mit-Seins“. Schon das Mit-Leiden ist also die Verschmelzung von „Ich“ und „Du“. Darüber hinaus wird die Heroizität der KünstlerInnen jedoch gerade zur Voraussetzung der Mitgestaltung und letztlich der Mit-Täterschaft der TeilnehmerInnen, denn es kommt zu einer dionysischen Verschmelzung von Opfer und Täter; einer Verschmelzung von Dionysos und den Satyren. Zerrissenheit und Zerreißen sind in der Performance-Kunst nicht voneinander zu trennen. Diese Verschmelzung führt sowohl durch die Erfahrung des „Mit“ als auch durch die aufgrund der eigenen Täterschaft erlebte Mit-Verantwortung zu einer Transformation der TeilnehmerInnen.

Denn nicht nur die KünstlerInnen müssen sich konsequent verhalten und zu sich selbst stehen, sondern sie fordern auch von ihrem Publikum, sich während der Performance und über diese hinaus ihrer grundlegenden Haltung bewusst zu werden und nach ihr zu handeln. Die heroisch handelnden KünstlerInnen rufen nicht

lich als „Mit-Sein“ begreift und somit die ontologische Exposition zugunsten des Mit-Seins verkehrt (vgl. Nancy, 2012: 59f., 76f. u. 99).

258 Nancy, 2012: 73.

259 Vgl. Mersch, Dieter (2007): Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 65(1), 38ff.

260 Vgl. Goedert, Georges (1991): Nietzsches dionysisches Theodizee. Höhepunkt seiner Abwendung von Schopenhauer. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Wien, 47ff.; hier 48 u. Schäfer, Rainer (2011): Die Wandlungen des Dionysischen bei Nietzsche. In: Abel, Günter/Simon, Josef/Stegmaier, Werner (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 40. Berlin/New York, 180ff.

nur dionysische Lust wach, sondern fordern auch zur Änderung der Haltungen ihrer RezipientInnen auf, da sie letztlich als Katalysatoren einer Transformation der Beteiligten fungieren²⁶¹. Die TeilnehmerInnen kommen als Individuen in die Performance, machen dort die Erfahrung einer dionysischen Verschmelzung, durch die sie sich selbst einerseits als verantwortliche empathisch Anteilnehmende, andererseits aber auch als verantwortliche TäterInnen erleben und können, und sollen vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen – schließlich wieder als Individuen – in der Gesellschaft tätig werden. Durch ihre Partizipation, die den gemeinsamen Handlungs- und Erfahrungsraum erst konstituiert, werden auch die TeilnehmerInnen letztlich zu VermittlerInnen der ethischen und politischen Erfahrung des Mit-Seins aus dem Heterotopos der Performance in die Gesellschaft²⁶². Es ist an den RezipientInnen, den Appell der KünstlerInnen zu vernehmen und für die gemeinsam kreierte Situation über die Erfahrung der schöpferischen Dimension des Handelns unter Gleichwertigen Verantwortung zu übernehmen und ihre Freiheit auch über die Performance hinaus engagiert und „heroisch“ zu nutzen. So wird in der Performance-Kunst die Mit-Verantwortung als konstitutiver Teil des Mit-Leidens und des Mit-Tuns zum grundlegenden Moment der Transformation.

Die Performance-Kunst, die reale Handlungen ins Zentrum stellt und ihre TeilnehmerInnen zwingt, „in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken“²⁶³, erweist sich so auch vor der Folie der Hegel'schen Dramentheorie, die ihrerseits als Handlungstheorie mit ethischen und politischen Dimensionen begriffen werden kann, als eigene Form des Dramas, die im bedingungslosen und

261 Adrian Piper sieht ihre Funktion gerade darin, dass sie sich bewusst als Katalysator für eine Transformation der Betrachtenden anbietet, die konkrete Auswirkungen auf ihr Verhalten im Umgang mit ihren Mitmenschen nach sich ziehen soll (vgl. Zimbardo, 2008a: 119).

262 Mit Krämer lässt sich die Rolle des Teilnehmenden in der Performance-Kunst auch durch seine Zeugenschaft – durchaus im juristischen Sinne – bestimmen. Auch wenn gerade der Aspekt der Neutralität des Zeugen, der sich einerseits „zum neutralen Aufzeichnungsmedium, zum interessenlosen ‚Seismographen‘ eines vergangenen Geschehens ‚verdinglichen‘ und depersonalisieren muss, zugleich jedoch – angesichts der faktischen Unübertragbarkeit persönlicher Wahrnehmungen – allein durch die Authentizität, Glaub- und Vertrauenswürdigkeit seiner Person für die Wahrheit seiner Zeugenaussage bürgen kann“ (Krämer, 2011: 63f.), wie bereits die Neutralität des Krämer'schen Botens als problematisch gedacht werden muss, ermöglicht doch das Krämer'sche Modell in der Verantwortung des Zeugen, das Erlebte zu diskursivieren und so selbst zum Vermittler zwischen dem Heterotopos der Performance und dem Raum gesellschaftlichen Miteinanders zu werden, einen Brückenschlag zwischen dem Kunstraum und der Realität. Dies birgt weitreichende Konsequenzen für die Betrachtung der politischen und ethischen Wirkmächtigkeit der Performance-Kunst, da gerade in der Zeugenschaft eine signifikante Dialektik zwischen Beobachtung und Mitverantwortung entsteht (vgl. Krämer, 2005: 17).

263 Nietzsche, GT, KSA 1: 109. Schrecken und Leid gehören nicht nur wesentlich zur dionysischen Kunst, wie sie Nietzsche bestimmt hat, sondern sind eben auch elementarer Bestandteil von Performance-Kunst.

individuellen Sich-Aussetzen, das allen hier Beteiligten zu eigen ist, das „heroische“ Moment veranschaulicht und dadurch das Potenzial hat, auf die AkteurInnen im politischen und ethischen Sinne ansteckend zu wirken.

3.6 Chronos und Kairos: Die Einmaligkeit als Chance

Das transformatorische Potenzial der Performance-Kunst, wie es sich durch die Provokation der TeilnehmerInnen, durch den Aufruf zum Mit-Leiden und letztlich durch die Verschmelzung von KünstlerInnen und BetrachterInnen in dem für sie typischen Raum des Handelns entwickeln kann, wird durch ein weiteres Wesensmerkmal der Performance-Kunst noch verstärkt, denn die topologische Struktur der Performance-Kunst geht mit der temporalen Spezifik der Einmaligkeit einher²⁶⁴. Performance-Kunst ist ein ephemeres Ereignis, das die TeilnehmerInnen dazu auffordert, zu einer bestimmten Zeit und für eine bestimmte Zeitdauer an einem bestimmten Ort zu sein, um der Performance beizuwohnen, um sie mitgestalten zu können und sie so überhaupt erst zu ermöglichen. Die Dimension der Einmaligkeit, so wie sie die Performance-Kunst verhandelt, wirkt sich dabei einerseits auf den Status der Performance-Kunst im Rahmen des Betriebssystems Kunst aus und vermag so letztlich die ethische, aber auch die politische Aussage und Wirkung der Performance-Kunst zu verstärken, andererseits wirkt sie sich fundamental auf das individuelle Erleben der Situation aus.

Durch die „werkimmanenten“ Konsequenzen der von der Performance-Kunst erfahrbar gemachten Zeit unterscheidet sie sich signifikant sowohl von den bildenden als auch den aufführenden Künsten. Da nämlich das visuelle Ergebnis, das im Zentrum fast jeder Performance steht, nicht darauf angelegt ist, ein dauerhaftes materielles Produkt zu kreieren, sondern ein ephemeres Ereignis zu schaffen, das sinnlich wahrnehmbar und memorabel ist²⁶⁵, stellt die Performance-Kunst Leiderfahrung nicht in einer Momentaufnahme dar, die das Denken einer konkreten Situation implizit voraussetzt, wie es die bildenden Künste beispielsweise in der Bearbeitung der Passion Christi tun, sondern vollzieht den Leidensweg konkret und in realität²⁶⁶. Gleichzeitig und damit zusammenhängend zeichnet sich die

264 „Denn die Materialität der Aufführung ist [...] nicht einfach gegeben: Sie wird immer erst im Verlauf der Aufführung hervor- und wieder zum Verschwinden gebracht. Sie stellt ein emergentes Phänomen dar: Sie taucht auf, stabilisiert sich für eine je unterschiedliche Zeitdauer und verschwindet wieder. Einzelne Subjekte sind an ihrer Hervorbringung beteiligt, ohne sie doch bestimmen oder über sie verfügen zu können. Sie müssen vielmehr bereit sein, sich bis zu einem gewissen Grade von ihr bestimmen zu lassen“ (Fischer-Lichte, 2004: 227).

265 Vgl. Jappe, 1993: 10.

266 Diesen Gedanken führe ich näher aus in Heinrich, Hanna (2018): Aktion – Reaktion. Überlegungen zur Zeitwahrnehmung in der Performance-Kunst. In: Kortum, Ria/Wohler, Dag-

Performance-Kunst, im Gegensatz zu theatralen Aufführungspraktiken, durch ihre Unwiederholbarkeit aus. Sie besteht gerade darin, dass sie live vor Publikum stattfindet, sich jeglicher Repräsentation und Reproduktion entzieht und ihrem Wesen gemäß nicht eigentlich dokumentiert werden kann. Sobald sie nicht mehr als gegenwärtiges, ephemeres Phänomen existiert, sobald sie durch Dokumentationen die Zeit überdauert, ist sie nicht mehr Performance, sondern Abbild²⁶⁷. Obwohl auch die spätere Auseinandersetzung mithilfe von Dokumentationen, die während der Live-Performance entstanden, mitunter tiefgreifende Wirkungen auf die RezipientInnen zu haben vermag, ist die Intensität des Erlebens notwendig von anderer Qualität als bei der aktiven Teilnahme, als bei der realen, physischen Mitgestaltung der Situation²⁶⁸.

Aus diesem Grund erscheinen auch die immer häufiger stattfindenden Re-Performances, wie sie beispielsweise von Abramović aufgeführt werden, auch wenn sie durchaus ein Zugewinn aus kunsthistorischer Sicht sein mögen, in ihrer Wirkung auf die Teilnehmenden nicht mit der Wirkmächtigkeit von originalen Live-Performances vergleichbar, da sie gerade nicht im gleichen Maße die TeilnehmerInnen emotional einzubinden und zu berühren vermögen. Die emotionale Sprengkraft und der Tabubruch einer Performance wie beispielsweise der *Aktionshose Genitalpanik* VALIE EXPORTS²⁶⁹, die in den 1970er-Jahren genau den Zeitgeist und so auch das Publikum getroffen hat, kann, wenn sie Jahrzehnte später in einem Museum re-performt wird, eben nicht reproduziert werden²⁷⁰. Die für die Performance-Kunst im Allgemeinen typische Dimension des Unerwarteten und Neuen fällt in Re-Performances weg und die TeilnehmerInnen haben die Chance, sich auf die Re-Performance einzustellen, vorzubereiten und so den für die

mar/Gruber, Harald (Hrsg.): Zeit und Zeiterfahrung in den Künstlerischen Therapien. Ein interdisziplinärer Dialog. Berlin, 95ff.

267 Vgl. Phelan, Peggy (2005): *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York, 146.

268 Vgl. Brunner, 2008: 24.

269 Siehe S. 98f.

270 Als VALIE EXPORT 1969 mit ihrer Aktionshose und einem Maschinengewehr bewaffnet in ein Münchener Pornokino ging, führte dies buchstäblich zu Panik unter den dort sitzenden Männern, die eigentlich in aller Diskretion ihren voyeuristischen Neigungen nachgehen wollten. Im New Yorker Guggenheim-Museum erregte Abramović 2005 mit ihrer Neuinterpretation, basierend auf der fotografischen Dokumentation der *Aktionshose*, die sie im Rahmen ihrer *Seven Easy Pieces* darbot, keine erkennbare Publikumsreaktion, die Schockwirkung blieb aus. Auch wenn die *Aktionshose* als politisches Statement heute noch ihre Berechtigung haben mag, tangiert sie das Publikum – zumindest in einem amerikanischen Museum – nicht mehr. Waffen und weibliche Nacktheit vermögen hier vor freiwilligem Publikum, das um die originale Performance weiß, keine Tabus mehr zu brechen (zu Abramovićs *Seven Easy Pieces* siehe beispielsweise Spector, Nancy (2010): *Seven Easy Pieces*. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (eds.): *Marina Abramović. The Artist Is Present*. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović. The Artist Is Present*. Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31, 2010. New York, 37ff.).

Wirkmechanismen dieser Kunstform elementaren Momenten der Provokation, des unmittelbaren Schocks und der Irritation zu entgehen²⁷¹.

Obwohl Performances häufig fotografisch dokumentiert werden und sich somit eine Verknüpfung mit den Medien der technischen Reproduktion ergibt, da es einer historiografischen Nacherzählung bedarf, suchen sie doch gerade durch ihre Ephemerität der Hegemonie des auf fixierte Bilder aufbauenden Werteregimes zu entkommen, das den Modernismus und Postmodernismus weitgehend bestimmt²⁷². AutorInnen wie Amelia Jones und Philip Auslander²⁷³, aber auch Martina Ruhsam und Timmy De Laet²⁷⁴, schlagen zwar zu Recht ein

271 Re-Performances sollen hier deshalb nicht als eigenständige Live-Performances, sondern als spezifische Form der Dokumentation von Performance-Kunst begriffen werden, die, wie alle dokumentarischen Relikte der Performance-Kunst, zwar dem Zweck der künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung dienen, für die Weiterführung der Diskurse über die Performance-Kunst von ihren Anfängen im Futurismus bis in die Gegenwart unerlässlich sind und die vergangenen Performances einem größeren Publikum zugänglich machen, aber eben nicht die Teilnahme an einer Live-Performance ersetzen können (vgl. De Laet, Timmy (2012): Verwirrende Wechselspiele. Über das Live-Re-enactment von dokumentarischen Relikten. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. Katalog zur Ausstellung Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März – 29. April 2012. Köln, 69).

272 Vgl. Ursprung, Philip (2004): Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit. In: Janecke, Christian (Hrsg.): Performance und Bild. Performance als Bild. Berlin, 317ff.

273 Obwohl sowohl Auslander als auch Jones eine Differenz zwischen Performance-Kunst und ihrer Dokumentation konstatieren, da durch die Verschiedenartigkeit der direkten Teilnahme und der Beschäftigung mit ihren Substituten auch die Erfahrungen variieren, halten sie diesen Unterschied in letzter Konsequenz für irrelevant. Die Dokumentation ist ihres Erachtens ebenso wichtig, wie die Performance selbst. Beide sind voneinander Abhängigkeit, da nur so ein Sprechen über vergangene Performances, einen retrospektiven Zugang möglich wird (vgl. Auslander, Philip (2006): The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ: A Journal of Performance and Art 28(3), 1ff. u. Jones, Amelia (1997): Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal 56(4). Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, 12.).

274 Ruhsam und De Laet weisen auf die Möglichkeiten hin, die sich aus den Interdependenzen von Performance und Dokumentation ergeben. Sie bestehen Ruhsam zufolge darin, dass sie für die angemessene Würdigung beider unerlässlich sind, denn die Performance braucht die Dokumentation ebenso, wie das Dokument die Performance, da sich beide in komplexen Verstrickungen von Präsenz und Absenz, von Vergangenheit und Gegenwart bewegen (vgl. Ruhsam, Martina (2012): Die Inszenierung des Dokuments. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. Katalog zur Ausstellung Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karsruhe, 8. März – 29. April 2012. Köln, 99). Für De Laet eröffnen sie die Möglichkeit, die versteckten, aber überdauernden Grundlagen dieser ephemeren Kunstform aufzuspüren, sodass er die zunehmend häufig stattfindenden Re-Performances als Instrument versteht, Strukturen, Eigenschaften und Prinzipien von Live-Performances zu verdeutlichen

Konzept von Performance-Kunst vor, das von einer Differenz, aber vor allem von einer gegenseitigen Abhängigkeit und gewinnbringenden Interdependenz von Performance und Dokumentation ausgeht, dennoch muss klar zwischen der emotionalen Wirkung, die von der Teilnahme an einer Performance ausgehen kann, und derjenigen, die durch die Auseinandersetzung mit der Dokumentation einhergehen kann, unterschieden werden²⁷⁵. Insbesondere mit Blick auf das politische und ethische Transformationspotenzial der Performance-Kunst scheint es doch einen signifikanten Unterschied zu machen, ob man einer existenziellen Situation hautnah ausgesetzt ist, ob man sie womöglich sogar auslöst, an der Aufrechterhaltung und Zuspitzung ihres Zustandekommens und ihrer Entwicklung beteiligt ist beziehungsweise sie nicht verhindert, oder ob man sich in relativer emotionaler Abständigkeit, mit den Bildern und Narrationen der vergangenen Situation theoretisch auseinandersetzt oder eine „Nacherzählung“ (im Form einer Re-Performance) der Situation erlebt, bei der die ursprüngliche Wirkung ebenso wie die historische Entwicklung bekannt ist²⁷⁶.

So verwundert es auch nicht, dass beispielsweise bei der Re-Performance der Arbeit *Work Relation*²⁷⁷ von Abramović und Ulay durch zwei junge KünstlerInnen zur Vernissage der Ausstellung *Marina Abramović – The Cleaner* in der Bundeskunsthalle in Bonn die ZuschauerInnen zumeist interesselos und unengagiert wirkten und das Tragen der Steine durch die beiden KünstlerInnen eher den Charakter einer angenehmen Hintergrundmusik denn einer dionysischen Rauscherfahrung hatte. Die Re-Performance diente dem Publikum als Kulisse für private Gespräche

und sie ihm folglich für ein tiefgreifenderes Verständnis von Performance-Kunst dienlich erscheinen (vgl. De Laet, 2012: 73ff.).

- 275 „The sets, stills and performance shots are vivid snapshots of an art form that resists documentation“ (Anderson, Laurie (2004): foreword. this is the time and this is the record of the time. In: Goldberg, RoseLee: Performance. Live Art since the 60s. New York, 6).
- 276 Ward weist auf die Reaktion einer jungen Frau bei Abramovićs Re-Performance von *Thomas Lips* im Rahmen der *Seven Easy Pieces* hin, die beim Anblick der sich selbst verletzenden Künstlerin weinend rief „You can stop. You don't have to do this“, und bevor sie sich der Situation durch Weggehen entzog, von einem Mann aus dem Publikum nachdrücklich die Antwort „Yes she does“ bekam. Diese Re-Performance, so mutmaßt Ward, vermochte also womöglich ein Gefühl der Identifikation und eine ethische Verantwortungsübernahme durch die Frau auszulösen, vielleicht referierte die Frau jedoch auch auf ihr Wissen über die Originalperformance dreißig Jahre zuvor oder auf die jüngere Mutilationsdebatte im Feminismus. Der antwortende Mann hingegen schien auf ein konsumierbares Spektakel unter keinen Umständen verzichten zu wollen. Solche emotionalen Reaktionen auf Re-Performances, wie sie die Frau zeigte, bilden jedoch die Ausnahme und sind Ward zufolge wahrscheinlich nicht einmal mehr erwünscht (vgl. Ward, 2012: 113f. u.130).
- 277 „Im Rahmen des Arnhem Festivals am Theater aan Rijn performten Marina Abramović und Ulay erstmals [1978] diese Arbeit, bei der sie mit schweren Steinen gefüllte Eimer [stundenlang] von einem Ende des Raums zum anderen trugen“ (<<https://www.bundeskunsthalle.de/-ausstellungen/marina-abramovic/re-performances.html>> (13.05.2018)).

bei einem erfrischenden Drink. Zu beobachten war, dass zwar viele Menschen sich um die Re-Performance versammelten, jedoch häufig mit dem Rücken zum Geschehen standen. Ein mögliches Eingreifen war weder erwünscht, noch schien die Arbeit die Umstehenden dazu zu animieren. Hier handelte es sich offensichtlich um ein leichtverdauliches „Spektakel“ der Kulturindustrie²⁷⁸. Dem emphatischen Ausspruch Abramovičs „A powerful performance will transform everyone in the room“²⁷⁹, mit dem auch die Bundeskunsthalle die Ausstellung online bewarb²⁸⁰, konnte diese Re-Performance nicht Rechnung tragen.

Dass die Performance-Kunst also gerade im gemeinsamen Erleben einer neuen und einmaligen, mithin unerwarteten Situation besteht und nicht in der Beschäftigung mit diesem Erleben anhand von dokumentarischen Abbildern, impliziert auch, dass man das „Werk“ unmöglich materiell besitzen kann. Performance-Kunst unterläuft, indem sie die aktive und emotionale Beteiligung aller an der Situation zur Kunst erhebt, den Warencharakter des „Werkes“ und tritt dazu an, immaterielles Erleben von Intersubjektivität und Mitmenschlichkeit auch in seiner Bedeutung für gesellschaftliche Wandlungsprozesse zu stärken beziehungsweise wiederzuerwecken²⁸¹. Die Einmaligkeit, die Unwiederholbarkeit von Performance-Kunst ist folglich einerseits als Kritik an den kapitalistischen Verwertungsinteressen des Betriebssystems Kunst zu verstehen, entzieht sie sich doch gerade dadurch den gängigen Ausstellungspraktiken und der ökonomischen Inbesitznahme, andererseits führt die materielle Unverfügbarkeit dazu, dass die Performance-Kunst, insbesondere mit Blick auf die Zeitgeistphänomene der Akzeleration und des Konsumismus, sich der allgegenwärtigen Schwierigkeit immer wieder neu stellen muss, die BetrachterInnen aus ihrer KonsumentInnenrolle herauszuholen und sie zu aktiven und verantwortlichen TeilnehmerInnen der Situation zu machen und so stets zeit- und kulturimmanente Wege der Publikumsaktivierung finden und nutzen muss.

Gegenwärtig, so scheint es, versuchen Performance-KünstlerInnen ein Publikum anzusprechen, das sich infolge der soziopolitischen Entwicklung verstärkt als Konsument auch der Kunst begreift, wobei bereits Horkheimer und Adorno (1944), aber auch Debord (1967) mit ihren Theorien zur Kulturindustrie oder der *Gesellschaft als Spektakel* auf jene Entwicklungen aufmerksam machten, die dazu führten, dass die mitunter extremen und engagierten Reaktionen auf die Aktionen der FuturistInnen und DadaistInnen sowie der Wiener Aktionisten und Happening- und

278 Eigene Beobachtung der Verfasserin während der Vernissage zur Ausstellung *Marina Abramović – The Cleaner* am 19.04.2018 in der Bundeskunsthalle in Bonn.

279 O'Hagan, Sean (2010): Interview: Marina Abramović. In: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>> (13.05.2018).

280 <<https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/marina-abramovic.html>> (13.05.2018).

281 „Performance kann man nicht besitzen, und deshalb ist niemand bereit, ein Vermögen dafür zu zahlen – obwohl das Erlebnis oft viel intensiver ist als bei der materiellen Kunst. Menschen sammeln Dinge, keine Erlebnisse“ (Abramović, zit. nach Tholl, 2014).

Fluxus-Künstler der 1950er- bis 1970er-Jahre heute zunehmend ausbleiben. Um ihre TeilnehmerInnen zu aktivieren und ihnen den leichtfertigen Konsum zu erschweren, referieren deshalb derzeit agierende Performance-KünstlerInnen in der Bearbeitung aktueller Themen wieder verstärkt auf die extremen Ausdrucksweisen der 1960er- und 1970er-Jahre oder setzen der Beschleunigung bewusst Entschleunigung entgegen, um den TeilnehmerInnen ein Gefühl dafür zu vermitteln, dass Resonanz und Intersubjektivität ein Sich-Zeit-Nehmen, ein Sich-Einlassen – und zwar immer wieder aufs Neue – voraussetzen und sich dem Konsum und Besitz entziehen. Die Notwendigkeit, einer Performance von Anfang bis Ende zu folgen, um sie wirklich zu erleben, und die Unmöglichkeit, sie in ihrer Wirkung zu kopieren, setzt also der Logik der Kommensurabilität und Kommodifikation, setzt der hegemonialen Logik der Verdinglichung eine Intensivierung des Raum- und Zeiterlebens entgegen, die alle Beteiligten dazu auffordert, sich auf den Rhythmus²⁸² eines „Anderen“ einzulassen beziehungsweise sich diesem auszuliefern, ohne am Schluss ein Mehr an materiellem Besitz erwarten zu können.

Der „Lohn“ für die eigene Arbeit an der Performance lässt sich nach kapitalistischen Gesichtspunkten nicht messen und ist unsichtbar, die Erfahrung ist unverkäuflich. Der Zugewinn besteht unter anderem in der Möglichkeit, Zeit als „Heterochronie“²⁸³ zu erleben, als einen „Zwischenraum“²⁸⁴, der die in der Performance-Kunst gemachte individuelle Erfahrung maßgeblich beeinflusst. Performance-Kunst schafft also nicht nur durch den gemeinsam kreierten Raum und das Auslösen von Affekten durch die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten, sondern auch durch die für sie typische Zeit-Erfahrung einen unwiederholbaren

282 Der Rhythmus, in dem Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammenwirken, organisiert und strukturiert Zeit, indem er Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in Verhältnis setzt und ihr Erscheinen und Verschwinden im Raum reguliert. So erfahren die ZuschauerInnen zur selben Zeit unterschiedliche Zeitlichkeiten, und ihre Wahrnehmungen werden desynchronisiert. Durch den Rhythmus erscheinen alle Elemente der Performance als gleichrangig. Hier treffen unterschiedliche rhythmische Systeme aufeinander, da dem eigenen Rhythmus als individuellem Aspekt des Körpers eine fremde, zu integrierende oder abzuwehrende Rhythmuserfahrung entgegengestellt wird (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 232ff.).

283 Der Heterotopie ist Foucault zufolge eine eigene Zeitstruktur, die „Heterochronie“, immanent, die zur Abgrenzung dieses anderen Raumes nach außen fungiert, sodass „die Heterotopie ihr volles Funktionieren [erreicht], wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ (Foucault, 1991: 43). Gerade Performances, die sich im Museum ereignen, lassen dabei zwei elementare Heterotopien aufeinanderprallen: zum einen die, die an die Ewigkeit, an die „endlos akkumulierende Zeit“ geknüpft sind, die ein Ort aller Zeiten sind, der selbst außerhalb der Zeit steht, wie beispielsweise Museen und Bibliotheken, und zum anderen die, die an das Ephemere, an das „Vorübergehendste, an das Prekärste der Zeit geknüpft sind“, wie beispielsweise Theater und Feste (vgl. Foucault, 1991: 43f. u. Foucault, 2014: 16f.).

284 Vgl. Nancy, 2014: 117.

Handlungszeitraum. Indem sie eine durch die individuellen und intersubjektiven Dynamiken aller Beteiligten erschaffene Situation zum Kunstwerk erhebt, kreiert sie ein ephemeres, „chronotisches“²⁸⁵ Ereignis, welches das Potenzial einer kairotischen Erfahrung birgt. Hier besteht die *Möglichkeit* eines günstigen Moments zur Entscheidung neuer Seins- und Verhaltensweisen im Sinne des griechischen Gottes Kairos²⁸⁶ – wenn man den Augenblick beim Schopfe packt²⁸⁷.

285 Thomas Schmaus führt, da das sprachlich vorhandene „chronisch“ seines Erachtens zu eng gefasst ist, den Begriff „chronotisch“ als Neologismus in seinen Überlegungen zu Zeitwahrnehmungen ein und grenzt mit dem Begriffspaar chronotisch/kairotisch die allen Menschen geläufigen, noch nicht reflektierten Zeitwahrnehmungen von jenen bereits abstrahierten und interpretierten beiden Lehren, der Chronologie und der Kairologie, ab (vgl. Schmaus, Thomas (2016): *Vergänglichkeit und Dauer. Chronologische und kairologische Reflexion zur Conditio humana*. In: Gruber, Harald/Reichelt, Stefan (Hrsg.): *Kunsttherapie in der Palliativmedizin*. Berlin, 25). Die chronotische Grunderfahrung von (quantitativer) Zeit ist seines Erachtens die Vergänglichkeit, während die kairotische Erfahrung von (qualitativer) Zeit die Dauer ist. Dabei entzieht sich Kairos gerade einer adäquaten chronologischen Beschreibung, da er weit mehr ist als ein Moment auf dem Zeitstrahl, und sich seine existenzielle Bedeutung erst in der Erfahrung des unvergleichlichen und erfüllenden Augenblicks, „der kein Gestern und Morgen kennt“, offenbart (vgl. Schmaus, 2016: 29, 33f. u. 37; hier 34). „Dauer und Vergänglichkeit werden in Zeiten des Kairos erfahren als Erfassen und Verpassen des rechten Augenblicks. Wenngleich die Gelegenheiten zahlreich sind, die uns entgehen, ist dennoch die ‚Dauer‘ die ‚kairotische Grunderfahrung‘. Nur wer erfahren hat, was es heißt, den Augenblick zu ergreifen und darin aufzugehen, weiß, was es bedeutet, ihn vorübergehen zu lassen“ (Schmaus, 2016: 37).

286 Der Gott Kairos wird – und dies sind die wesentlichen Attribute in seiner Darstellung, die schon die älteste bekannte, von Lysippos stammende, Kunstdarstellung auszeichnet – mit kahlem Hinterkopf und einer in die Stirn fallenden Locke dargestellt. Diese Charakteristika verbildlichen, dass man die günstige Gelegenheit ohne zu zögern „beim Schopfe packen“ muss, denn wenn Kairos erst einmal vorbeigeeilt ist, bleibt er unfassbar. Die Kunstdarstellungen des Gottes sind dabei für das Verständnis des Kairos’ unerlässlich, denn obwohl das Adjektiv *καίριος* bereits bei Homer zu finden ist, taucht das Substantiv *καίρος* oder die Personifikation als Gott, den literarischen Quellen zufolge, erstmals im 5. Jahrhundert in einem Hymnus von Ion von Chios auf. Der Gott Kairos spielte also im klassischen Götterpantheon der Griechen keine Rolle, und es ist auch nur ein einziger Kairos-Altar, der in Olympia gestanden haben soll, bekannt (vgl. Lamer, Hans (1919): *Kairos*. In: Kroll, Wilhelm (Hrsg.): *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (RE)*. Band X, 2. Stuttgart, Sp. 1508–1521. <https://de.wikisource.org/wiki/RE:Kairos_1#Zusammenfassung> (11.02.2018).

287 Daniel Stern bezeichnet diese Zeit als »Gegenwartsmoment«, der durch das Unerwartete und Ungewohnte im Raum der Intersubjektivität ein „kleines Fenster des Werdens“ eröffnet und so Veränderungsprozesse im Selbst- und Welterleben anstößt (vgl. Stern, Daniel (2010): *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt am Main, 14ff.; hier 26). Agamben hingegen verwendet »Kairos« in Anlehnung an Walter Benjamin im Sinne der »Jetztzeit«, verstanden als nachhaltige Rahmenverschiebung, als Zäsur, als Zwischenzeit, der eine „messianische“ Dimension innewohnt (vgl. Agamben,

Auch wenn Kairos niemals bewusst herbeigeführt werden kann, gelingt es der Performance-Kunst, durch die Schaffung neuer Erfahrungs- und Handlungsräume vor der Folie der Intersubjektivität eine günstige Basis für eine Zeitwahrnehmung herzustellen, in der Kairos Platz haben kann, d.h., die einen transformatorischen Prozess anzustoßen vermag. Die Performance-Kunst, so könnte man sagen, schafft den Raum für *eine Zeit für* den Impuls zu einer ereignishaften Rahmenverschiebung. Nicht zufällig kann man hier an Heidegger denken: Performances generieren einen Rahmen für den „Augenblick“ als „eigentliche Gegenwart“²⁸⁸, in der der Mensch präsent und ganz bei sich ist, sich selbst „erschlossen“ hat und sein „In-der-Welt-sein“ „entschlossen“ gestaltet²⁸⁹. Hier besteht die Chance, das Leben als augenblicklich zu erfahren und bewusst das vom Verfall geprägte „chronotische Immer-weiter-so“ zu verlassen. Hier eröffnet sich also die Möglichkeit zur eigentlichen und gelungenen Existenz²⁹⁰.

Die Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit, die Performance-Kunst auszeichnet und die darum auffordert, zu einer bestimmten Zeit (und in einem vorher nicht klar bestimmbar Zeitraum) zum wesentlichen Bestandteil einer Performance zu werden und sich aktiv und aus eigener Motivation für die Gestaltung der Situation zu engagieren, fordert also immer auch ein Sich-Einlassen auf Unbekanntes und Neues, das für die Beteiligten eine ereignishaft Rahmenverschiebung zur Folge haben kann. Gerade also die Dimension der Unvorhersehbarkeit dessen, was geschieht, der eigenen Affekte und Reaktionen im Angesicht einer extremen, oft gewaltsamen und radikalen Situation ultimativen Mit-Seins, verleiht der Performance-Kunst das Potenzial, ereignishaft zu wirken. Mit Heidegger ließe sich sagen, dass die Performance-Kunst die Kraft hat, den Menschen in die Existenz zu „stoßen“ und ihn mit „Anderem“²⁹¹ bekannt zu machen. Denn: „In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen“²⁹². Sie stößt das „Geheure“ um und das „Ungeheure“ auf und eröffnet den Teilnehmenden ein neues Licht auf das eigene Selbst und ihre Lebenswelt, indem sie sie mit

-
- Giorgio (2006): Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt am Main, 75ff.
 u. Durantaye, Leland de la (2009): Giorgio Agamben: A Critical Introduction. Stanford, 113ff.).
- 288 „Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin ‚eigentliche Gegenwart‘ nennen wir den ‚Augenblick‘. Dieser Terminus muß im aktiven Sinne als Ekstase verstanden werden. Er meint die entschlossene, aber in der Entschlossenheit ‚gehaltene‘ Entrückung des Daseins an das, was in der Situation an besorgbaren Möglichkeiten, Umständen begegnet [...]. Im Augenblick‘ kann nichts vorkommen, sondern als eigentliche Gegenwart lässt er ‚erst begegnen‘, was als Zuhandenes oder Vorhandenes ‚in einer Zeit‘ sein kann“ (Heidegger, SuZ: 338).
- 289 „Entschlossen hat sich das Dasein gerade zurückgeholt aus dem Verfallen, um desto eigentlicher im ‚Augenblick‘ auf die erschlossene Situation ‚da‘ zu sein“ (Heidegger, SuZ: 328).
- 290 Vgl. Schmaus, 2016: 33ff.
- 291 Heidegger, UdK: 4.
- 292 Heidegger, UdK: 21.

existenziellen Themen des Menschseins und des Selbstseins konfrontiert und sie auf diese Weise zur kritischen Selbstreflexion anregt. Die Performance, so könnte man sagen, „lichtet die Wahrheit“, indem sie etwas Neues schafft und einen neuen Blick auf die Alltäglichkeit eröffnet²⁹³.

Gerade also die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Performance-Kunst, die den „Zu-Fall“ und mithin das Unvorhersehbare ermöglichen, wird so zur Bedingung der Möglichkeit des Ereignisses, durchaus im Sinne Heideggers²⁹⁴. Ihre Einmaligkeit und Flüchtigkeit ermöglichen es, so Mersch, „in jedem Augen-Blick die absolute Einzigkeit des Werdens [zu] entdecken“²⁹⁵. „Die ‚Ex-sistenz‘weise ästhetischer Performanz ist folglich die Singularität des Augen-Blicks, in dem geschieht“²⁹⁶, ist der „Schock der Gegenwart“²⁹⁷. In diesem Augen-Blick – begriffen als Anfang, als fortwährender Ursprung, als Kommen – zeigt sich ein Neues, ein Anderes, die „Ex-sistenz“, die „‚Ekstasis‘ der Welt als Alterität“ selbst, in ihrer radikalen Unverfügbarkeit und Unvorhersehbarkeit²⁹⁸. Die Performance-Kunst muss folglich, will sie als Reaktion auf die „Epoche universeller Mediatisierung, der Multi- und Intermedialität“ die Dimension des Neuen und Unvorhersehbaren erfahrbar machen, auf das „Hier-und-Jetzt“ setzen, um die „Wurzel des Seins aus dem Außen, dem Anderen einer Begegnung“ erfahrbar zu machen²⁹⁹.

Live-Performances können somit als Ereignisstätten – im Sinne Badiou – begriffen werden, die als „blitzartige Zusätze“ zu einer Situation den TeilnehmerInnen zustoßen und gerade dadurch eine kairotische Erfahrung ermöglichen, die die TeilnehmerInnen zum Umdenken zwingen kann und eine Rahmenverschiebung auslöst. Als Ereignisstätte kann die Performance der Ursprung einer radikalen Handlung der Transformation sein. Das Subjekt wird im Sinne einer pluralistischen Weltsicht zum Zeugen der auf Gleichheit setzenden, im Kern emanzipatorischen Wahrheit, die die materielle Spur eines ereignishaften Zusatzes in der Situation, also ein immanenter „Bruch“ ist. Performances eröffnen die Wahl,

293 „Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Eröffnung des Offenen und die Lichtung des Seienden nur, indem die in der Geworfenheit ankommende Offenheit entworfen wird. Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gelichtet wird“ (Heidegger, UdK: 59).

294 Vgl. Mersch, 2002: 224ff.

295 Mersch, 2002: 227.

296 Mersch, 2002: 228.

297 Mersch, 2002: 228.

298 Vgl. Mersch, 2002: 229f.

299 Vgl. Mersch, 2002: 230f. Obwohl auch Mersch das Ereignis, im Rekurs auf Heidegger, stark macht und das Performative als „Reauratisierung“ nach dem durch die Avantgarde vollzogenen Bruch mit dem „Werk“ denkt, scheint er doch gerade die für die Performance-Kunst so zentrale politische Dimension, ihr politisches und ethisches Interventions- und Transformationspotenzial auszuklammern, sodass hier anstelle der Anknüpfung Mersch an das Ereignis-Denken Heideggers der Badiou'schen Ereignis-Ontologie gefolgt werden soll.

dem durch sie ausgelösten radikalen Bruch treu zu sein oder ihn zu verraten, und zwingen die AkteurInnen dazu, vor dieser Rahmenverschiebung, diesem bis dato unbekannten Anderen, eine neue Seins- und Handlungsweise *in der Situation* zu erfinden und zu entscheiden³⁰⁰.

Wenn also die TeilnehmerInnen sich auf die Erfahrung des Neuen, des Einmalig-nicht-Antizipierbaren einlassen, ihm mit Nancy „neugierig“³⁰¹ und aufgeschlossen begegnen und den Mut aufbringen, aus dem Gefühl des Mit-einander-Seins, aus dem Gefühl elementarer Identifikation mit dem Anderen, ihre gängigen Handlungs- und Deutungsmuster zu revidieren, kann tatsächlich eine Rahmenverschiebung im Sinne Badiou – und auch Heideggers – stattfinden. Das Leiden-Sehen des Anderen in seiner radikalen Authentizität und Einzigartigkeit und der dadurch ausgelöste „Gewissensruf“ können die Augen öffnen für die Notwendigkeit zu wählen, sich neu zu entscheiden und sich nicht mehr den Beruhigungen und Verschleierungen über die Zusammenhänge der „Man-weltlichkeit“ zu ergeben – mithin auf die Notwendigkeit aufmerksam machen, der Rahmenverschiebung treu zu sein, sie als ethische Maxime des „Weitermachens!“³⁰² zu begreifen und sie in die Gesellschaft hinauszutragen. Hier kann ein neues Licht auf das eigene Selbstbild und die Lebenswelt geworfen werden, welches den Menschen auf seine eigene selbst- und weltverändernde Wirkmächtigkeit aufmerksam zu machen imstande ist.

Das „Mit-Sein“³⁰³ in all seinen ethischen und politischen Dimensionen, das von Performances radikal erfahrbar gemacht wird, scheint dabei gerade das Neue und Unbekannte zu sein, das einen Transformationsprozess in den Beteiligten anstoßen kann und erweist sich so als das wesentliche Ereignis der Performance-Kunst. Dieses Ethos und Praxis einschließende „Mit-Sein“ wird folglich, vermittelt durch empathische Berührung respektive durch die Anteilnahme am Leiden des „heroischen“ KünstlerInnencharakters in der durch die Performance-Kunst kreierten ephemeren Situation, zu der zentralen Rahmenverschiebung, durch die die Folie, vor der das weitere Leben der TeilnehmerInnen geführt wird, zumindest eine

300 Vgl. Badiou, 2003: 62 u. 203. Live-Performances können, obschon oder gerade da sie innerhalb des etablierten Kunstsystems sozusagen die Leere desselben bezeichnen als Ereignisstätten im eingeschlagenen Sinne erfasst werden.

301 Vgl. Nancy, 2012: 42ff. u. 135.

302 Vgl. Badiou, 2003: 103f.

303 In Kapitel 3.3 wurde das Heidegger'sche „Gewissen“ in Analogie zum „Stoß“ ins Offene gedacht und als das „Ereignis“ bestimmt, welches den „Wesenswandel des Menschen“ hervorbringen vermag. Da der Ruf des Gewissens sich in einer Performance jedoch nur bei der Bereitschaft, sich mit dem Anderen zu identifizieren, einstellt, sind Gewissen und „Mit-Sein“ fundamental verknüpft und bilden im Falle der Performance-Kunst als Einheit das Ereignis, die Rahmenverschiebung. Die Offenheit für die Erfahrung des „Mit-Seins“ erscheint als Voraussetzung für die Aktivierung des „Gewissens“ und mithin für die individuelle Transformation vor der Folie der ethischen und politischen Verantwortung für die Mit-Welt.

neue Farbnuance erhalten kann. Denn in einer Performance besteht eine *einmalige Gelegenheit*, sich selbst in Bezug auf die Mit-Welt in extremen Situationen zu erfahren und zu entwerfen. Nutzt man die Gelegenheiten nicht, ergreift man sie im Moment ihres Erscheinens nicht beim Schopfe, verstreicht sie unwiederbringlich. Dieses „Hier und Jetzt“³⁰⁴ der Situation ist es also, das die Dringlichkeit der Entscheidung, der eigenen Wahl mit allen Konsequenzen, wie sie nicht nur Heidegger und Badiou, sondern auch Sartre und Arendt denken, veranschaulicht.

Die politische und ethische Dimension der von Badiou geforderten „Treue“³⁰⁵ zum im Kern pluralistischen Ereignis der Performance-Kunst ermöglicht es ihr potenziell in den TeilnehmerInnen die Frage auszulösen „wie werde ich als Jemand ‚fortfahren‘, mein eigenes Sein zu überschreiten?“³⁰⁶, sodass die Performance-Kunst, gerade da sie sich als heterotope, chronotische Basis kairotischer Erfahrung erweist, einen methodischen Brückenschlag zwischen dem Heterotopos der Performance-Kunst und der Realisierung der Schlussfolgerungen aus dem Erlebten in der realen gesellschaftlichen Sphäre ermöglicht und so eben nicht nur als künstlerische Artikulation ethischer und politischer Forderungen begriffen werden kann, sondern sich auch als eine Kunstform erweist, der ein utopisches Moment innewohnt.

3.7 Realität und Utopie: Gesellschaftskritik als Transformationsappell

Wie bisher gezeigt wurde verhandelt Performance-Kunst allein schon durch ihren spezifischen Einsatz des realen Körpers, durch ihre Provokationstechniken und durch die ihr eigenen Formen der Publikumsaktivierung sowie durch ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, die das Potenzial haben, eine ereignishaft Rahmenverschiebung in den TeilnehmerInnen auszulösen, ethische und politische Fragestellungen, die an eine fundamentale Gesellschaftskritik gebunden sind. Sie unterläuft aber nicht nur durch ihre spezifischen Erscheinungsformen die Unterordnung des Leiblichen und Weiblichen sowie der Emotionalität und des „Anderen“ – die sich kulturgeschichtlich als patriarchale Form der Herrschaftsausübung entwi-

304 Stern, 2010: 22.

305 Ähnlich der Badiou'schen „Treue“ besteht auch im Sinne Heideggers das Werk, indem es ein bewahrendes Wissen hervorruft, letztlich nur in Bezug zu seinen RezipientInnen, die es diskursivieren. Das rezipierende Subjekt ist es, das als „Bewahrer“ handeln soll. Nur so kann es der „Verrückung“ der gewohnten „Bezüge“ zu Welt und Erde folgen. Der Rezipient bewahrt die Rahmenverschiebung als ein Wissen – „[das] als Gesehen-haben [...] ein Entchiedensein [ist]“ (Heidegger, UdK: 56) – und wird fortan sein Leben vor der Folie dieses neuen Wissens leben.

306 Badiou, 2003: 71.

ckelten haben –, sondern macht auch explizit jene Ungleichheitsfaktoren, die an die Dichotomisierungen unseres Denkens geknüpft sind, zu ihrem Thema.

Deswegen und vor dem Hintergrund, dass sie als Appell zur Transformation ihrer TeilnehmerInnen bestimmt wurde, soll nun ein Blick auf die von ihr formulierte Gesellschaftskritik geworfen werden, die Grundlage ihres Aufrufs zur Selbstreflexion und Neupositionierung aller Beteiligten ist, um abschließend jene politische Praxis zu bestimmen, die sich aus ihrer Kritik und ihren spezifischen Wirkmechanismen ableiten lässt.

Gesellschaftskritik erwies sich als das impulsgebende Moment der KünstlerInnen, sich ihrer Körper in dieser radikalen Form zu bedienen und ihrer Forderung nach Grenzsprengung Nachdruck zu verleihen. Wie das von Goldberg so bezeichnete „anarchische“ Potenzial dieser Kunstform³⁰⁷ – das sich letztlich als jenes der KünstlerInnen erweist – auf die TeilnehmerInnen von Performance-Kunst ansteckend zu wirken vermag, was es für die TeilnehmerInnen bedeutet, die performative Erfahrung zuzulassen und das Leid und Unrecht der Welt (und ihrer selbst als Teil dieser) anzuerkennen und welche Schlussfolgerungen sich über die Situation der Performance hinaus für die eigene politische Praxis ergeben, wird im Folgenden zu betrachten sein. Zunächst gilt es also den Grenzen (der *Gesellschaftskritik*), dann den Schwellen (der *Emanzipation*) und schließlich dem Neuland (der daraus folgenden *politischen Praxis*) nachzuspüren.

Als dezidiert zeit- und kulturimmanente Kunstform reagiert die Performance-Kunst seit ihren Anfängen im Futurismus und Dadaismus auf die gesellschaftlichen Probleme, mit denen sich die KünstlerInnen konfrontiert sehen, fokussiert und attackiert diese³⁰⁸. Dabei kann ihre Gesellschaftskritik im Kern als Entfremdungskritik verstanden werden. Gesellschaftliche Entfremdung, auch in Gestalt der Entfremdung des Individuums von sich selbst auf physischer, psychischer und

307 Goldberg, 1988: 9.

308 Während die FuturistInnen den Fortschritt noch begrüßten und politisch dem Faschismus zugetan waren, verbalisierten erstmals die DadaistInnen dezidiert linke und staatskritische, antibourgeoise Haltungen in ihren künstlerischen Aktionen, sodass erst sie, in ihrer politischen Stoßrichtung, als Bezugspunkt für die Performance-Kunst nach dem zweiten Weltkrieg betrachtet werden können. Der maßgebliche Verdienst der Vorläufer der Performance-Kunst, der historischen Avantgarden und der KünstlerInnen, die direkt nach dem Zweiten Weltkrieg an die Nichtkunst-Tendenzen anknüpften, bestand darin, dass sie für ihren politischen Protest insbesondere den überkommenen Kunstbegriff und die Distanz zwischen KünstlerIn und Publikum zu überwinden suchten. Zu diesem Zweck riefen sie vor allem das Publikum via Provokation zur Partizipation auf und ebneten so den Weg für die Proteste der nachfolgenden Performance-KünstlerInnen. Indem seit den ersten Happenings fast vollständig auf die Erschaffung verkäuflicher und sammelbarer „Werke“ verzichtet und der handelnde Mensch zum häufig einzigen Gegenstand der Kunst wurde, radikalisierte sich die Performance-Kunst sowohl in ihrer künstlerischen als auch in ihrer gesellschaftlichen Dimension.

emotionaler Ebene erscheint als Hauptthema der Performance-Kunst. Sie unterliegt als Zeitgeistphänomen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts einem stetigen Wandel. Die Performance-Kunst folgt in ihren Themenstellungen diesem Wandel und macht über die Darstellung der sich verschärfenden Kluft zwischen den binären Oppositionen und deren hegemonial gegliederter Hierarchie im Zuge der Entwicklungen des globalen Kapitalismus die Dringlichkeit einer Entfremdungskritik deutlich. Ziel ihrer Kritik an bestehenden Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen ist, der Entfremdung neue Perspektiven oder Optionen entgegenzusetzen und über das „Ereignis“ elementarer Intersubjektivität einen Transformationsprozess in den AkteurInnen anzustoßen.

Ob nun die individuelle Entfremdung vom eigenen Körper als Resultat staatlicher und gesellschaftlicher Tabuisierung und Normierung desselben und die Kluft zwischen individueller Freiheit und staatlicher Herrschaft kritisiert wird³⁰⁹, oder ob auf die Probleme aufmerksam gemacht wird, die aus Angst vor dem Fremden und aus Fremdenfeindlichkeit resultieren³¹⁰; ob das Thema der Entfremdung dezidiert mit einer massiven Kritik am kapitalistischen Warenfetischismus verknüpft wird³¹¹, oder ob der gegenwärtige Höhepunkt der Entfremdung an den sozialen

309 So erweist sich beispielsweise die Aktion *Kunst und Revolution* (s. S. 56ff.) der Wiener Aktionisten von 1968 als Kritik am Establishment, an der unkritischen, im Dienste des Kapitalismus' arbeitenden Kunst und der Tabuisierung des individuellen, damit auch sexuellen und „abjekten“ Menschen. Die Macht des Staates und der bürgerlichen Gesellschaft über das Leben jedes Einzelnen, die bis in das Privateste einzudringen versucht, um die Kontrolle und Normierung des kreativen, politischen und persönlichen Ausdrucks zu erhalten, wird hier zum Ziel aktionistischer Kritik.

310 Adrian Piper setzte sich beispielsweise mit *Catalysis IV* 1970/71 (s. S. 63ff.) selbst den Blicken und auch möglichen Angriffen ihrer Mitmenschen schutzlos aus und zeigte, mit dem Handtuch im Mund, wie „der Fremde“ mundtot gemacht wird, seine eigene Existenz nicht verteidigen, seine Existenzberechtigung nicht verbalisieren kann, sondern in Opposition gegenüber der Mainstreamgesellschaft verharren muss und ihr schutzlos ausgeliefert ist. Das „Andere“ zu repräsentieren und die Gefahren, die damit verknüpft sind, in Kauf zu nehmen, ist dabei das, was diese Performance in der Darstellung der Diskrepanz zwischen „dem Eigenen“ und „dem Fremden“ so stark erscheinen lässt. Hier zeigt sich nicht nur die Entfremdung von der Mainstreamgesellschaft und der Ausschluss durch diese, sondern auch die Entfremdung von sich selbst, wird die Künstlerin doch nicht von ihren Mitmenschen „geknebelt“, sondern steckt sich das Handtuch selbst in den Mund. Sie macht sich selbst mundtot und verweist so auf die Vielschichtigkeit von Ausgrenzung und Entfremdung, die Menschen als „das Andere“ nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch von sich selbst trennen und ihnen die Möglichkeit nehmen, sich selbstbewusst für ihre persönlichen Rechte um Anerkennung, Integration und Partizipation einzusetzen.

311 Santiago Sierra (s. S. 77f.) zeigt mit seinen Arbeiten immer wieder, dass der Wert des Menschen vom System festgelegt ist. Die Diskrepanz zwischen Arm und Reich, in Korrelation mit der zwischen Objekt und Subjekt, wird hier erschreckend deutlich. Was die Verfügungsgehalt über den Körper eines anderen kostet, hängt von der monetären Not, dem Selbstwertgefühl und der kapitalistischen Festlegung desselben ab. Sierra macht sowohl die Abhängigkeit

Auswirkungen der Verschiebung der Wertigkeit von Realität und Virtualität thematisiert wird, die zur Zunahme von Vereinzelung sowie zu einem Wandel des Bewusstseins um die Polarität von Akzeleration und Innehalten sowie Intimität und Distanz führen³¹², jede Performance tut, was Sartre über die *Littérature engagée* sagt: Sie „schlägt eine konkrete Befreiung von einer besonderen Entfremdung her vor“³¹³. Entfremdungs- und mithin Kapitalismuskritik sind die zentralen Brennpunkte der Performance-Kunst, an denen klar die Verschränkungen der verschiedenen Diskurse um das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen dem Subjekt und dem Objekt in Erscheinung tritt. Performances spiegeln also einerseits die ungleichen Kräfteverhältnisse wider, andererseits die Schwierigkeit, als „das Andere“ oder „der Fremde“ einen gleichberechtigten Platz in der Gesellschaft zu finden.

Entfremdungskritik ist dabei keine „Erfindung“ der Performance-Kunst sondern Ausgangspunkt der bereits eingeführten (kunst-)philosophischen Positionen, die an „echte“ Kunst die Forderung stellen, dieser Entfremdung zu begegnen. Indem die Performance-KünstlerInnen die verschiedenen Entfremdungsphänomene und mithin die Kluft zwischen den binären Oppositionen in ihrer Kollision, in ihrem fortwährenden Streit zu Bewusstsein bringen, folgen sie der Erwartung, dass Kunst, die der Entfremdung begegnen kann, den Streit zwischen den dichotomen Polen verhandelt, so wie sie die in dieser Arbeit besprochenen Ästhetiker für Kunst formulieren, die in ihrer Wirkmächtigkeit der attischen Kunst entsprechen kann.

Es mag überraschen, Hegel als „entfremdungskritischen“ Philosophen lesen zu können. Er war nach der französischen Revolution zunehmend zurückhaltender,

vom Geld als auch die Willkürlichkeit des Wertes einer „Ware“ zum Gegenstand seiner Kunst, ebenso das Machtgefälle zwischen KonsumentIn und „Konsumgut“, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Herr und Knecht, das auf gewaltsamer Unterwerfung beruht. Selbst- und Fremdausbeutung gehen hier Hand in Hand mit einer radikalen Entfremdungserfahrung.

312 Beispielsweise die Arbeit *I Love Computer* von Yingmei Duan (s. S. 81) bringt implizit die Notwendigkeit der Kritik an der in allen Lebensbereichen sich ausbreitenden Technisierung und Digitalisierung zu Bewusstsein, denn sie verweist auf eine Gesellschaft, in der der Kontakt zu Maschinen den menschlichen Kontakt zunehmend ersetzt und häufig verlässlicher erscheint. Hier ist die moderne Technik längst kein Hilfsmittel zur Kommunikation oder ein reines Arbeitsgerät mehr. Hier ist der Computer, den die einen Schlafanzug tragende Künstlerin innig im Arm hält, das Gegenüber einer intimen und körperlichen Beziehung, der ein Gefühl von Geborgenheit garantiert. Der Computer wird von Duan nicht erfasst, sondern umschlungen, er wird zum Objekt des Begehrens. Mit ihm zu kuscheln scheint der Künstlerin nicht etwa abwegig, sondern aufgrund ihrer Beziehung zu ihm als folgerichtiger Ausdruck ihrer Zuneigung; die Kritik bleibt bei dieser Arbeit vollständig den BetrachterInnen überlassen, die Frage nach dem eigenen, aber auch dem gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit digitaler Technik drängt sich jedoch förmlich auf.

313 Sartre, 1981: 58.

aber gerade in seiner *Ästhetik* bewahrte er etwas von seiner Kritik an der bürgerlichen Entfremdung seiner Zeit. Das für ihn die Kunst „am Ende“ ist, hängt mit seinem Verständnis seiner „prosaischen“ Gegenwart zusammen. In der modernen arbeitsteiligen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung sah er ein Verkümmern des Individuums, das eben nicht mehr frei ist, sondern durch die bloßen Mittel-Zweck-Relationen, die zunehmend Lebensrealität für das Subjekt seiner Zeit werden, von eigentlicher Selbstständigkeit abgehalten wird. Für ihn war die große Zeit der Kunst die der attischen Polis. In dem Bild, das er von ihr zeichnet, ist ein utopisches Element enthalten, welches sich durch ein Gleichgewicht freier Individualität und Gesetzmäßigkeit auszeichnet und das politische Ideal der Freiheit des leiblichen, des realen Menschen zu veranschaulichen vermag. So wird ein Welt- und Menschenbild skizziert, das dem partikularisierten und entfremdeten Subjekt der bürgerlich-industriellen Gesellschaft entgegensteht. Bereits in der Hegel'schen Ästhetik wird also durch sein Bild der attischen Polis eine Kritik an der modernen „verwalteten“ Welt laut, in der die Individualität zur Beiläufigkeit verkümmert³¹⁴, während sich die Freiheit der Polis gerade in der realen Leiblichkeit zu realisieren vermochte.

Auch Nietzsche sah in der modernen Rationalität, in der durch Sokrates und Platon vollzogenen Fokussierung auf die Vernunft und Moralität sowie auf eine intellektuelle Kunstrezeption eine Entfremdung eingeläutet, die sich bis in seine Gegenwart fortsetze und dem „contemplativen“ Menschen nicht mehr die Möglichkeit biete, sich seines kreativen und selbstmächtigen Potenzials – auch im Umgang mit der Welt – zu bedienen. Die gesamte metaphysische Tradition, und in ihrer Folge die Moderne, werte Emotionalität und mithin echtes, tief empfundenes Mitleid³¹⁵ ab und beraube den Menschen ihrer Fähigkeit, existenziell zu leben.

Heidegger äußert schließlich, auch in Rekurs auf Nietzsche, eine scharfe Kritik an seiner Gegenwart, die er vor allem durch die „Seinsvergessenheit“ gekennzeichnet sieht und in der der Mensch gerade durch die zunehmende Technisierung sein potenziell Besonderes zu verlieren droht. Im technischen Zeitalter sei die höchste Steigerung der „Seinsvergessenheit“ erreicht und der Mensch sei dem „Man“ verfallen. Auch ihm steht die eigene Anpassung an gesellschaftlich Erwünschtes, an Normen und Konventionen, also seine „Man-verfallenheit“, bei seiner freien und

314 Vgl. Schüttauf, 1984: 7ff. Seine Gegenwart sieht er dadurch gekennzeichnet, dass „die allgemeinen Gesetze als das ‚hauptsächlich Regierende‘ dem Individuum fremd, als ‚ihm äußere Notwendigkeit‘ entgentreten, als die ‚öffentliche Gewalt‘, die ‚unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung‘, der sich das vernünftige Subjekt zwar ‚mit dem stillen Mut der Passivität und Duldung‘ beugen wird, um wenigstens seine ‚formelle Selbstständigkeit‘ zu wahren, in der aber die eigentliche ‚Lebendigkeit des Individuellen als aufgehoben‘, in der das einzelne Subjekt tatsächlich nur noch ‚als nebensächlich und gleichgültig‘, als das schlechthin ‚Beiläufige‘ in Erscheinung tritt“ (Schüttauf, 1984: 13).

315 Das freilich der spätere Nietzsche psychologisch kritisch sieht.

authentischen Entfaltung im Weg. Die sich seit Platon steigernde Entfremdung des Menschen verstelle dem Menschen durch vielfältige Steuerungs- und Herrschaftsstrategien den Blick auf seine eigenen Wahlmöglichkeiten. Anstelle der individualistischen und amoralischen „Seinsvergessenheit“, wie sie Heidegger beklagt, scheint sich jedoch gegenwärtig zunehmend eine Inter-Vergessenheit oder – in Anlehnung an Arendt – eine Polis-Vergessenheit zu etablieren, deren Auswirkungen auf die bereits von Hegel beobachtete Partikularisierung und Entfremdung gravierend sind und den Unterwerfungspraktiken des globalen kapitalistischen Systems zugute kommen.

So äußert denn auch Badiou dezidiert eine massive Kritik an den kapitalistischen und neoliberalen Entrechtungsstrategien der westlichen Industrienationen und richtet seinen Fokus auf die globalen Präkarisierungs- und Unterdrückungsmethoden der herrschenden Klassen, die seines Erachtens mit pseudo-ethischen Argumenten die Ausbeutung des „Anderen“ zu verschleiern versuchen und eine vermeintliche Zufriedenheit propagieren, um Ungleichheit und Ausbeutung zugunsten der kapitalistischen Ökonomie zu legitimieren und Widerstandsbestrebungen im Keim zu ersticken. Auch er sieht dabei, wie Heidegger, gerade in der Beruhigung und Zerstreuung ein Herrschaftsinstrument, um die Menschen in einem Entfremdungszusammenhang zu halten und das System zu stützen, bezieht die Notwendigkeit des Ausbruchs jedoch, nicht wie die Heidegger'sche »Eigentlichkeit« es vorsieht, auf den Einzelnen, sondern auf eine egalitäre, plurale, emanzipatorische Transformation, die reale soziopolitische Konsequenzen für alle haben kann.

Badiou geht es letztlich also, so scheint es, ähnlich wie Foucault um die Möglichkeit, der herrschenden Moral des Gehorsams eine widerständige Praxis entgegenzuhalten und Unterdrückungsmechanismen über die Teilhabe am Gestaltungsprozess zu unterlaufen. Foucaults Gesellschaftskritik richtet sich dabei gegen jegliche Form der Zwangspraktik, die das Individuum mittels Regelsystemen und Repressionen seiner Souveränität berauben³¹⁶. Der Entfremdung des Individuums durch die Bio-Macht gelte es folglich, plurale Alternativen entgegensetzen, um den Herrschaftsinteressen, die das Subjekt unterjochen und formen wollen, eine Freiheitspraxis entgegenzuhalten und starre Herrschaft in konstruktive Macht zu verwandeln. Widerstand und Freiheitskämpfe seien dabei zur Selbstermächtigung mit Blick auf den Anderen ebenso notwendig wie zur Schaffung der Wahlmöglichkeit souveräner Existenzstile.

316 Foucault hatte auf die Fragilität der Grenze zwischen Selbstbestimmung und Verinnerlichung soziokultureller Normen hingewiesen und setzt voraus, dass die Diskursproduktion in jeder Gesellschaft kontrolliert und organisiert wird und die Kräfte und Gefahren des Diskurses durch Prozeduren gebändigt werden, die sein unberechenbar Ereignishaftes bannen (vgl. Foucault, 1974: 7).

Sowohl Hegel, Nietzsche und Heidegger als auch Badiou und Foucault fordern also letztlich von einer Kunst, die transformatorisch und emanzipatorisch auf die RezipientInnen zu wirken vermag, beziehungsweise von einer emanzipatorischen Lebenspraxis, dass sie sich in Opposition zu den soziopolitischen und ökonomischen Entwicklungen ihrer Zeit gestaltet, die im Kern auf der fortschreitenden Entfremdung im Zuge des ökonomischen Wandels und folglich auf der Unterdrückung freier Individuation und der Ausbildung „eigentlicher“ Existenz basieren. Und die Performance-Kunst scheint gerade jener Forderung nachzukommen, wenn man sie in ihrem Selbstverständnis ernst nimmt, eine dezidiert politische Kunstform mit emanzipatorischem Anspruch zu sein³¹⁷. Die agierenden KünstlerInnen versprechen sich, durch die Gleichsetzung von Kunst und Lebensprozessen der Allgemeinheit die Kunst als ein Wissen wieder zugänglich zu machen, welches Handlungsmodelle für das Alltagsleben der RezipientInnen aufzuzeigen und, über die Reflexion hinaus, Änderungsprozesse anzustoßen vermag³¹⁸. Zu diesem Zweck arbeiten sie abseits der Massenmedien an moralischen Grundfragen, an einer Pädagogik der Moral mit extremen Mitteln³¹⁹, mit dem Ziel, von der Ebene der Kunst aus eine bessere Lebenspraxis zu organisieren³²⁰. Denn „es ist die Moral, die Schönheit produziert; die Kreativität bildet eine Stufe zur Moral“³²¹, so Wolf Vostell. *Emanzipation* wird so zum fundamentalen Ziel ihrer grenzverletzenden und zuweilen auch grenzspengenden Aktionen; eine Emanzipation vom vorgegebenen Verständnis des Selbst und der Mit-Welt, die sich in der Ausbildung einer individuellen Lebenspraxis niederschlagen soll, die den verschiedenen Formen der Entfremdung widersteht und so auch als Grenzüberschreitung verstanden werden kann.

317 Joseph Beuys äußert sich beispielsweise in Bezug auf die emanzipatorische und transformatorische Wirkung der Kunst folgendermaßen: „Die Menschen werden, wenn sie erst die bewusste Erfahrung des Denkens gemacht haben, vor der sie das System zurückhalten will, begreifen, daß das Denken, zunächst zwar erlebt als Engpaß = Abnabelungsvorgang = totale Verfinsternung = Tod, auf der nächsten Stufe zum wirklichen Leben führt: Das ist die Erfahrung der Kunst, der Kreativität. Dann wird der Mensch das Heft endlich selbst in die Hand nehmen! [...] Die Kunst muss die Herrschaft der Dämonen überwinden!“ (Stüttgen, 2008: 204f.).

318 Vgl. Almhofer, 1986: 138. „Die Bewusstwerdung von Entfremdung, mit der sich das vereinzelte Subjekt in Gestalt seiner spezifischen Geschichte, seiner Autobiographie konfrontiert findet, die Hinterfragung der Struktur und Funktion unserer Kommunikationsformen und -mittel, deren Kenntnis und Verständnis erst Voraussetzung für eine geglückte Orientierung in der Alltagswelt bietet, sowie die Analyse des dadurch vermittelten Verhältnisses des Individuums zum entsprechenden gesellschaftlichen Umfeld, all diese Aspekte sollen in Gestalt einer originalen, authentischen, künstlerischen Aussage mittels Werken von Performance-Art transportiert werden, um durch derartige Akte der Selbstdarstellung den Rezipienten zu eigenständiger und selbstkritischer Reflexion anzuregen“ (Almhofer, 1986: 34).

319 Meyer, 2008: 182.

320 Vgl. Almhofer, 1986: 13.

321 Vostell, zit. nach Heinzelmann/Emslander, 2010: 303.

Vor allem feministische Performances zollen dabei dem Moment der Verwandlung von Grenzen in Schwellen und mithin dem emanzipatorischen Aspekt in besonderem Maße Tribut, da es gerade die Künstlerinnen waren, die, wie Anne-Marie Bonnet formuliert, im Zuge der Bewusstwerdung um das Subjekt als Ort der diskursiven Einschreibung und damit im Zuge der Entwicklung der Körper-Kunst, den Aufstand probten³²² und ihren Forderungen nach dem Subjektstatus, nach Selbstbestimmung und nach Gleichberechtigung künstlerisch und unter Einsatz ihrer realen Körper Nachdruck verliehen. Sie nutzten und nutzen ihre Körper, um gegen die Marginalisierung der Frauen in der gesellschaftlichen und politischen Sphäre ebenso wie in der Kunstwelt anzutreten. So formulierte auch Mona Hatoum den politischen Anspruch ihrer Performances in Bezug auf das Betriebssystem Kunst wie folgt: „With the early performances, I saw myself as a marginal person intervening from within the margins of the art world, and it seemed logical to use performance as a critique of the establishment“³²³. VALIE EXPORT hingegen zielte mit ihrer 1972 in ihrem Manifest *Woman's Art* formulierten Forderung nach feministischer Emanzipation auf einen gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess:

„[...] UND ES IST AN DER ZEIT, dass wir frauen das ausdrucks mittel kunst benutzen, um das bewußtsein aller zu beeinflussen, um unsere vorstellungen in die gesellschaftliche konstruktion der wirklichkeit einfließen zu lassen, um eine menschliche wirklichkeit zu schaffen [...] die kunst, die der mann uns aufdrängt, verändern, heißt, die facetten der frau, die der mann gebaut hat, zerstören. die neuen werte, die wir der kunst bringen, werden über die zivilisatorischen prozesse uns frauen neue werte zuordnen. die kunst kann für die frauenbewegung von bedeutung sein, indem wir aus der kunst neue bedeutungen – unsere bedeutungen – schlagen: dieser funke kann den prozeß unserer selbstbestimmung entzünden. [...] die übertragung der spezifischen situation der frau in den künstlerischen kontext errichtet zeichen und signale, die einerseits neue künstlerische ausdrucksformen und botschaften sind, andererseits rückwirkend die situation der frau verändern. die kunst kann ein medium unserer selbstbestimmung sein, und diese bringt der kunst neue werte. diese werte werden über den kulturellen zeichenprozeß die wirklichkeit verändern, einer anpassung an die weiblichen bedürfnisse entgegen. DIE ZUKUNFT DER FRAU WIRD DIE GESCHICHTE DER FRAU SEIN.“³²⁴

322 Vgl. Bonnet, 2004: 111.

323 Hatoum, zit. nach Antoni, 1998.

324 VALIE EXPORT (1998): *Woman's Art*. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Band II 1940-1991. Ostfildern-Ruit, 1115f.

Die weibliche Emanzipation ist dabei, folgt man der Argumentation VALIE EXPORTs, für eine grundlegende Veränderung der Lebens- und Weltverhältnisse relevant, sodass sich Selbstbehauptung und Selbstbestimmung³²⁵ ebenso wie das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen nicht nur in feministischen Arbeiten, sondern generell in der Performance-Kunst als zentrale Anliegen erweisen. Die feministische Performance-Kunst scheint jedoch in besonderem Maße dazu geeignet zu sein, explizit die Notwendigkeit genereller Emanzipation vor Augen zu führen, da sie aufmerksam macht auf die Unterwerfungsmechanismen und die sich daraus ergebenden Problemlagen einer global vertretenen und unübersehbaren, jedoch „marginalisierten“ Gruppe. Sie erscheint demnach als Prototyp, um die Befreiung des Subjekts ungeachtet seines Geschlechts, ungeachtet jeglicher Ungleichheitsfaktoren voranzutreiben.

Verstanden als Aufforderung zur Reflexion und Selbstreflexion, die die TeilnehmerInnen auf ihre Emanzipationsmöglichkeiten von den thematisierten Entfremdungs- und Unterwerfungsmechanismen aufmerksam macht, zielt Performance-Kunst darauf ab, ethische und soziopolitische Missstände sichtbar zu machen und allen Beteiligten den eigenen Anteil am Funktionieren und Aufrechterhalten dieser Missstände offenzulegen. Dies kann als Aufforderung zur Transformation begriffen werden: „Performance art has typically been defined as motivated by a ‚redemptive belief in the capacity of art to transform human life‘, as a vehicle for social change, and as a radical merging of life and art.“³²⁶ Diese von Amelia Jones angeführte Charakterisierung von Performance-Kunst scheint sowohl für das Anliegen der KünstlerInnen früherer Performances als auch für gegenwärtig agierende Performance-KünstlerInnen zu gelten. Denn als ephemeres Ereignis besitzt Performance-Kunst grundsätzlich das Potenzial, durch ihre Unmittelbarkeit und die sich daraus ergebende Notwendigkeit, sich ad hoc verhalten zu müssen, eine Grenz- und Schwellenerfahrung in den RezipientInnen auszulösen, die Bewusstseinsprozesse und in deren Folge Transformationsprozesse in Gang setzen können.

Durch ihre Charakteristika tritt die Performance-Kunst den unsere Weltsicht prägenden Dualitäten entgegen und vermag letztlich Schwellenerfahrungen auf allen Ebenen zu bewirken, denn sie ruft dazu auf, starre Dichotomien als Differenzen zu begreifen und die Chance zu nutzen, die manifesten Grenzen zu überschreiten ohne dabei das Risiko des Scheiterns auszublenden. Das Risiko des Scheiterns ist ständiger Begleiter der KünstlerInnen ebenso wie der TeilnehmerInnen, die sich nachhaltig von einer Performance verändern lassen, und so fasst auch Abramović

325 Zur Selbstbehauptung und letztlich Selbstbestimmung als Thema der Performance-Kunst äußert sich Damus ganz konkret in Bezug auf autodestruktive Performances. Siehe hierzu Damus, 2000: 340.

326 Jones, 1998a: 13.

das Wagnis des Scheiterns als wesentliches Moment in der Überschreitung von Grenzen auf, denn „[m]an kann kein Neuland betreten, wenn man das Scheitern fürchtet“³²⁷. Allerdings wird die Last der Verpflichtung zur Verantwortlichkeit, die das Scheitern als signifikanten Bestandteil ethischer Erfahrung denkt und die *Maxime* des „Weitermachens“ stärkt, erst tragbar, wenn die Illusion der eigenen Omnipotenz entlarvt und die eigene Endlichkeit anerkannt wird³²⁸.

Da sie jedoch das Selbst in seiner fundamentalen Abhängigkeit zur Mit-Welt erfahrbar macht und so das Gefühl eigener Omnipotenz ins Wanken bringt, kann Performance-Kunst in Anlehnung an Bourriaud als „relationale Kunst“ begriffen werden, die zwischenmenschliche Erfahrungen ins Zentrum politisch motivierten Handelns stellt und alternative Formen sozialen Miteinanders erprobbar macht. Damit verdeutlicht sie die Dringlichkeit der Erschaffung neuer sozialer Beziehungen und Lebensmöglichkeiten, die die Differenzen zwischen distinkten Gruppen in Allianzen zwischen gleichwertigen Partnern überführt³²⁹. Ihr geht es also „um

327 Abramović, zit. nach Tholl, 2014.

328 Neben der Möglichkeit „heroisch“ mit der Last der ethischen Verantwortung umzugehen, wie sie in der Performance-Kunst von den KünstlerInnen vor Augen geführt wird, verweist Critchley auf eine bescheidenere Form, die Last der ethischen Forderung zu tragen, nämlich auf den humorvollen Umgang mit dem eigenen Scheitern, der eine Form der Selbsterkenntnis ist und in dem die Möglichkeit der Sublimierung liegt, ohne dass die ethische Forderung, die aufgrund ihrer Universalität notwendig zum Scheitern führen muss, zu Selbsthass oder Grausamkeit wird (vgl. Critchley, 2008: 94 u. 98).

329 Vgl. Bourriaud, Nicolas (2006): *Relational Aesthetics*. In: Bishop, Claire (ed.): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts, 165ff. Bourriauds Konzeption einer „partizipativen Kunst“ bezieht sich zwar in erster Linie auf eine Entwicklung in der Bildenden Kunst seit den 1990er-Jahren, in der künstlerische Objekte dazu dienen, zwischenmenschliche Kontakte herzustellen, und in der er einen Paradigmenwechsel ausmacht, der Interaktivität und Intersubjektivität zum Ausgangs- und Endpunkt der Arbeiten, also zu ihrem Hauptthema macht. Sie soll jedoch hier gerade aufgrund ihrer soziopolitischen Aspekte auch für eine Betrachtung der Performance-Kunst stark gemacht werden, da Bourriauds Partizipationsbegriff vom physischen Involviertsein der TeilnehmerInnen ausgehend auf einen Entfaltungs-Raum von Selbstbestimmung, Gleichheit und Gemeinschaft abzielen scheint (vgl. Spohn, 2015: 84ff.). An dieser Stelle geht es also nicht darum, die kunstwissenschaftlichen und philosophischen Debatten um Partizipation als „ein Mitwirken der Rezipienten im Allgemeinen“ und »partizipative Kunst« als „in einer ‚aktiven‘ Beteiligung des Publikums eine der materiellen Realität zugeordnete Handlung, die per se dem Politischen zugeordnet wird“ fortzuführen (Spohn, 2015: 75 u. 85). Noch geht es darum, zu den Vorwürfen der Kritiker Stellung zu beziehen – er und die AnhängerInnen seines Partizipations-Begriffs setzten Beteiligtsein mit Handeln und Handeln mit Aktivität, d.h. mit aktivem Eingreifen gleich. Sie assoziieren dies per se mit dem Politischen, übersehen oder ignorieren zudem, dass auch „freie Reaktionen“ (Eco) und „innere Teilnahme“ (Gadamer) Formen der Partizipation sind, und klammern aus, dass Partizipation nicht notwendig Demokratie mit sich bringt und es durchaus partizipative Kunst gibt, die den Dissens ausschließt und sich nur an ein elitäres Kunstpublikum richtet (vgl. Spohn, 2015: 76ff.).

die Überwindung starrer Gegensätze, um ihre Überführung in dynamische Differenzen³³⁰ oder, um es mit Foucault zu sagen, um das „Sein der Differenz“³³¹ und folglich nicht darum, Unterschiede zu leugnen, sondern sie gerade anzuerkennen und als produktiven Faktor beim Stiften neuer Beziehungen und im gemeinsamen Handeln, mithin bei einer Metamorphose des „Bezugsgewebes“, also des Miteinanders zu nutzen³³². Denn gerade im Handeln, das mit Arendt Pluralität und also die „Anwesenheit von Anderen, die mit-sind und mit-handeln“³³³, voraussetzt, offenbart sich ihr emanzipatorisches Potenzial, im Sinne der Sprengung vorgegebener Schranken und der Überschreitung von Grenzen³³⁴.

So fordert die Performance-Kunst, mit Foucault gesprochen, ihre TeilnehmerInnen letztlich dazu auf, starre „Herrschaftsverhältnisse in Machtbeziehungen“³³⁵

330 Fischer-Lichte, 2004: 356f.

331 Foucault, Michel (2007g): Vorrede zur Überschreitung. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 13.

332 Wie Foucault, der davon ausgeht, dass die Grenze erst in der Geste der Überschreitung, die eine Linie durchbricht und unaufhörlich auf das Neue zielt, sichtbar wird (vgl. Foucault, 2007g: 10ff.), denkt auch Balibar die Grenze von ihrer Überschreitung her. Gerade die Existenz anthropologischer Unterschiede zu leugnen, ist Balibar zufolge unmöglich, denn eine Menschlichkeit ohne Rückgriff auf diese „manifesten Grenzen“, auf diese notwendigen und unmöglichen Dichotomien ist nicht vorstellbar (vgl. Balibar, 2012: 221). „Menschen sind ‚manuell‘ oder ‚intellektuell‘ veranlagt, ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘, ‚gesund‘ oder ‚krank‘ [...] usw. Diese Unterschiede in der Vorstellung ‚aufheben‘ zu wollen (ganz zu schweigen von dem Versuch, sie ‚real‘, ‚in echt‘ aufzuheben) hieße, die Menschlichkeit der Menschen selbst aufzuheben, sie manchmal sogar gewaltsam zu zerstören“ (Balibar, 2012: 222). Diese Grenze ist jedoch nicht nur eine schützende, sondern auch eine repressive und stigmatisierende Kategorisierung und steht beispielsweise einer Universalisierung von Bürgerrechten im Wege, sodass sie folglich in eine Schwelle transformiert werden muss, deren Überschreitung, so Balibar, gerade in der Suche nach Möglichkeiten „neuer Transindividualitätsformen“ besteht, die die anthropologischen Kategorien nicht als Hindernis, sondern als Ansatzpunkt und folglich als Chance begreift und nutzt (vgl. Balibar, 2012: 222f.).

333 Vgl. Arendt, 2002: 237ff.; hier 302.

334 Vgl. Arendt, 2002: 238. „[...] nur in dem Maße, in dem [Menschen] gewillt sind, ihren Sinn zu ändern und neu anzufangen, werden sie instand gesetzt, ein so ungeheueres und ungeheuer gefährliches Vermögen wie das der Freiheit und des Beginnens einigermaßen zu handhaben“ (Arendt, 2002: 306).

335 Hier sei noch einmal an die Definition von »Macht« (pouvoir) und »Herrschaft« (domination) des späten Foucault erinnert. Denn auch, wenn »Macht« für deutsche Ohren zunächst negativ klingt, ist hier doch ein „Spiel“ zwischen *freien* Individuen, ein korrelatives Verhältnis zwischen ihnen gemeint. Menschliche Interaktion ist ohne Macht nicht denkbar, denn es geht Foucault zufolge immer darum, Einfluss auf die Verhaltenswahrscheinlichkeit aller Beteiligten auszuüben, es geht um die Lenkung anderer und des eigenen Verhaltens in einem mehr oder weniger offenen Handlungsfeld. Macht ist folglich eine Form, in einem Handlungsraum zwischen freien Subjekten auf die Entwicklung des Handelns Einfluss zu nehmen. »Herrschaft« hingegen beschneidet als asymmetrische und starre Form der Macht die Freiheit des Anderen und versperrt ihm die Möglichkeit zu Veränderungen. Herrschaft wird also

zu transformieren und vollzieht gleichsam eine Fokusverschiebung auf die Selbstgestaltung des Individuums, die mit einer Verpflichtung anderen Menschen gegenüber einhergeht. Sie kann somit als Appell an die TeilnehmerInnen begriffen werden, sich selbst im Sinne der Foucault'schen „Lebenskunst“ zu gestalten, und scheint seine Forderung nach der Zusammenführung von Kunst und Leben – im Rekurs auf die avantgardistische Forderung und gegen ein „autonomistisches“ Kunstverständnis – sowie der Verknüpfung dieser Forderung mit einer auf die Selbstermächtigung des Individuums bezogenen Ethik und einer Form zwischenmenschlicher Beziehungen, in denen alle Beteiligten als frei und handlungsfähig gedacht werden müssen, künstlerisch zu artikulieren, sodass sich notwendigerweise auch der Widerstand gegen eine Moral des Gehorsams für die Performance-Kunst als konstitutiv erweist³³⁶. Es ist die Rückkehr zu einer Moral als Freiheitspraxis, die sich aus Sicht Foucaults in der Postmoderne anbahnt, und die auch die Performance-Kunst forciert. Die Performance-KünstlerInnen machen, oft im wörtlichen Sinne, aus ihrem Leben ein Kunstwerk und eröffnen so den TeilnehmerInnen über den Entwurf ihres eigenen Selbst die Möglichkeit, über ihr eigenes Ethos zu reflektieren. Damit fordern sie zur „Selbstsorge“³³⁷ und zur Selbsterkenntnis auf.

Indem die KünstlerInnen also Herrschaftsbeziehungen exemplarisch aufführen und so auf diese aufmerksam machen, können sie den Blick aller AkteurInnen für die eigene Enge und Starrheit schärfen und einen Veränderungsprozess in Gang setzen, der die Beteiligten dazu aufruft, Herrschaftsformen in Machtbeziehungen zu transformieren und die „Karten neu zu mischen“. Performance-Kunst eröffnet eine Möglichkeit, in einem gegebenen Wahrheitsspiel etwas „anderes zu entdecken und diese oder jene Regel mehr oder weniger abzuändern, manchmal sogar das gesamte Spiel der Wahrheit umzugestalten“³³⁸. Sie nutzt dies auf radi-

über *unfreie* Individuen ausgeübt und gestaltet sich als Zwangspraktik, nicht als ergebnisoffene Handlungsmotivation.

336 In diesem Sinne äußert sich auch Piotr Pawlenski, der das Ziel der Performance-Kunst als „[...] das Dementi des Narrativs der Macht [bestimmt]. Die Worte der Macht lauten: ‚Hör zu, wiederhole, gehorche!‘ Die Worte der Kunst lauten: ‚Sprich, widerlege, wehr dich!‘ [...] Denn Kunst ist ihrem Wesen nach anarchisch. Ihre historische wie politische Entwicklung ist ein Kampf um die Ausdrucksformen des freien Denkens“ (Pawlenski, Piotr (2016a): Der bürokratische Kampf und die neue Ökonomie politischer Kunst. In: Velminski, Wladimir (Hrsg.): Piotr Pawlenski. Der bürokratische Kampf um die neue Ökonomie politischer Kunst. Berlin, 18ff.).

337 Hier soll noch einmal in aller Deutlichkeit darauf hingewiesen werden, dass das Foucault'sche Konzept der „Selbstsorge“ nicht im Kontext neoliberaler Selbstoptimierung und der damit verknüpften Rechtfertigung des staatlichen Rückzugs aus der Fürsorgepflicht gegenüber seiner Bevölkerung verstanden werden kann.

338 Foucault, 2005: 897.

kale, künstlerische Weise, denn sie kreiert einen Rahmen³³⁹, in dem sich alle Beteiligten als handelnde, freie Individuen innerhalb eines Machtgefüges gegenüberstehen, das in besonderem Maße veränderbar ist.

In diesem Kontext können der Widerstand gegen die exemplarischen Herrschaftsformen erprobt und Rahmenverschiebungen forciert werden, die es den Beteiligten ermöglichen, sich selbst zu erkennen und zu kreieren und sich somit ihrer selbst zu bemächtigen, sodass die Performance-Kunst, ebenso wie die Foucault'sche Konzeption einer neuen „Ästhetik der Existenz“, nicht nur verhärtete politische Strukturen sichtbar macht, sondern gerade den Begriff eines autonomen, ethischen Subjekts zu Bewusstsein bringt, welches sich durch Selbstbeherrschung die reflektierte Freiheit – auch und vor allem im Umgang mit anderen – zu erkämpfen vermag. Die Performance-Kunst, verstanden als ethische Lebenskunst, wird so zum Ort des politischen Widerstands und zur Neubegründung des Verhältnisses des Menschen zu sich selbst und zu seinem Gegenüber. Letztlich gilt es also, eine Beziehung zu sich selbst auszubilden, die bestimmt, wie sich das Individuum als moralisches Subjekt seiner eigenen Handlungen konstituieren muss³⁴⁰, mithin ein neues Ethos zu entscheiden und eine Seinsweise zu finden, die es dem Einzelnen ermöglicht, sich selbst anzuerkennen, um von anderen anerkannt werden zu können.

Die Performance-Kunst scheint also der Foucault'schen Forderung Nachdruck zu verleihen, eine individuelle Freiheit auszubilden, die sich in der Beziehung des Selbst zu sich selbst und zu anderen ausdrückt. Es geht um ein Ethos, das als die „Erprobung der Grenzen, die wir überschreiten können, und damit als Arbeit von uns selbst an uns selbst, insofern wir freie Wesen sind, charakterisier[t]“ werden muss³⁴¹. So ist es letztlich nicht nur Foucault, sondern auch der Performance-Kunst darum zu tun, im zeitgenössischen Denken der Frage nach dem ethischen Subjekt mehr Gewicht einzuräumen³⁴². Wenn also die TeilnehmerInnen der durch die Performance-Kunst ausgelösten transformatorischen Rahmenverschiebung, die hier als Erfahrung singulärer Pluralität bestimmt wurde, im Sinne Badiou die Treue halten wollen und so die Bildung eines neuen Ethos bzw. Seins in der Welt als notwendig anerkennen, kommen sie nicht umhin, auch die Notwendigkeit der strukturellen Transformation von Herrschafts- in Machtbeziehungen und mithin den Widerstand gegen verhärtete Herrschaftszustände als Mittel zur Erstreitung neuer Freiheitsräume anzuerkennen.

339 Der Rahmen beziehungsweise der Raum, den die Performance-Kunst erschafft, wurde in Kapitel 3.5 bereits als „Heterotopos“ bestimmt, der sich als Handlungsraum im Sinne Arendts konkretisiert.

340 Vgl. Foucault, 2007b: 203.

341 Foucault, Michel (2007f): Was ist Aufklärung. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 187.

342 Vgl. Foucault, 2005: 893 u. 901.

Wie Foucault geht es auch der Performance-Kunst darum, einen die Rationalität und Emotionalität verschränkenden Verstehensprozess in den TeilnehmerInnen anzustoßen, der sich direkt auf die Selbstdefinition des Individuums sowie auf sein Handeln in der Gesellschaft auswirkt. Spätestens an dem Punkt, wo das Erlebte in die Gesellschaft zurückgespielt wird als eine ethische Neudefinition der TeilnehmerInnen mit Blick auf ihre Mitmenschen, fordert das avantgardistische Credo der Zusammenführung von Kunst und Leben sein Recht auf Realisation ein. Durch die das Subjekt transformierenden Elemente und Methoden der Performance-Kunst artikuliert sich ihr Aufruf, eine individuelle Lebenspraxis zu finden und zu leben. Folgt man diesem Aufruf, folgt man dem von der Performance-Kunst provozierten radikalen Bruch mit dem Gewohnten; hält man dieser Rahmenverschiebung die Treue, kann dies zu einer Lebenskunst im Sinne Foucaults führen.

Da die Performance-Kunst als politisch und ethisch motivierte Aufforderung zur Reflexion und Transformation verstanden werden kann, haftet ihr immer auch eine utopische Dimension³⁴³ an, insbesondere wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Ausspruch Abramovičs, „[d]ie wichtigste Kunst sucht den Dialog zur Gesellschaft und probiert, diese zu verändern“³⁴⁴, als paradigmatisch für die Performance-Kunst zu betrachten ist. Indem sie auf das Unbekannte im Umgang mit uns selbst und unserer Umwelt verweist, scheint ihr utopisches Moment gerade in der Hinwendung auf ein Pluralitätskonzept zu beruhen, das elementar mit der Erfahrung von Freiheit verknüpft ist: einer Freiheit im Denken jenseits herkömmlicher kategorialer Begrenzungen, vermittelt über das emotional Erfahrene, und einer Freiheit im Handeln, die sich auch in der Weise der Diskursivierung

343 Eine Utopie im klassischen Sinne, wie beispielsweise bei Thomas Morus und in der Einschätzung der Rolle der Utopisten in der bürgerlichen Gesellschaft von Horkheimer entwirft die Performance-Kunst nicht (vgl. Horkheimer, Max (1971): *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*. In: Horkheimer, Max: *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*. Hegel und das Problem der Metaphysik, Montaigne und die Funktion der Skepsis. Frankfurt am Main/Hamburg, 58ff.). Es bietet sich deshalb an, die Utopie schlicht als Schwellenphänomen zu denken, statt einen Utopie-Begriff für eine Philosophie der Performance-Kunst starkzumachen, der ihr immer auch einen Aspekt der Unmöglichkeit verleiht – selbst der »konkreten Utopie« Blochs haftet dieser Aspekt an, wenn er *Das Prinzip Hoffnung* mit folgendem Satz beschließt: »Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat“ (Bloch, 1993: 1628). Will man der Verbindung der Foucault'schen Heterotopie mit der Utopie gerecht werden, arbeitet sie im besten Fall mit einem utopischen Moment, wobei sie einen Utopie-Begriff zu verwenden scheint, der sich nicht auf einen niemals zu erreichenden Ort, sondern auf einen noch nicht erreichten Ort bezieht.

344 Abramovič, zit. nach Tholl, 2014.

des Ereignisses spiegelt, also in der Freiheit, ein eigenes Ethos auszubilden, wie es Foucault fordert, und den hegemonialen Heteronomien eine Selbstbestimmung entgegenzusetzen, die auf kritischer Reflexion des eigenen Selbst und der Umwelt beruht. Diese Selbstbestimmung basiert auf dem erlebten Miteinander im freien Raum der Kunst, in dem das eigene Handeln maßgeblich für das Ereignis wird und sich schließlich in ihrer praktischen Umsetzung auf der gesellschaftlichen Ebene niederschlägt. Insofern artikuliert die Performance-Kunst durchaus die Forderungen der Postmoderne³⁴⁵, wie sie von Wolfgang Ivers bestimmt werden, denn:

„Die postmoderne Pluralität ist nicht nur mit einem Freiheitsgewinn, sondern auch mit einer Verschärfung von Problemlasten – oder einer neuen Sensibilität für Problemlagen – verbunden. Die Probleme sind sowohl praktischer als auch theoretischer Natur. Die Postmoderne ist wesentlich ethisch grundiert. Sie erfordert eine neue Art des Umgangs mit Pluralität – und zwar mit einer ob ihrer Radikalität schwieriger gewordenen Pluralität. Sie verlangt eine neuartige, eine genau auf diesen radikalen und daher eo ipso konflikthaften Pluralismus zugeschnittene Ethik.“³⁴⁶

Zur inhaltlichen Bestimmung einer solchen Ethik macht die Performance-Kunst eine Formulierung der Idee der »Freiheit« und »Autonomie« stark, die im Gegensatz zu der Idee der »Freiheit«, wie sie Hegel als Grundlage der attischen Kunst denkt und wie sie Nietzsche und Heidegger in Bezug auf den Einzelnen konzipieren, nur im Kontext gelebter Pluralität und in der Stärkung des „Besonderen“ entstehen kann. Die von ihr geforderte Freiheit realisiert sich also nicht in der Harmonie zwischen Individuum und Norm, in der sich das Individuum dem Allgemeinen unterordnet, wie es Hegel vorschwebt; auch ist es nicht die Freiheit des Einzelnen, die sich mehr oder weniger losgelöst von der Gesellschaft in Gestalt des Nietzsche'schen Übermenschen oder der Heidegger'schen „Eigentlichkeit“ manifestiert. Es ist die Freiheit als Voraussetzung des eigenen Handelns im Horizont des Anderen und als ethisches und politisches Ziel zugleich, die es dem Individuum ermöglicht, sich selbst und seine Umwelt kritisch zu prüfen und sich nach neu gesetzten oder modifizierten Maßstäben handelnd in die gesellschaftliche Entwicklung einzumischen.

Ohne autonome Subjekte, die gemeinsam in der Heterotopie der Performance alternative Handlungsmuster erproben, könnte Performance-Kunst kein Neuland betreten, d.h., keine Rahmenverschiebung ermöglichen. Es ist aber gerade auch

345 Ohne der Frage nachgehen zu wollen, ob und inwieweit die Performance-Kunst ein Resultat bzw. Symptom der »Postmoderne« als Epoche und Zeitdiagnose ist, kann davon ausgegangen werden, dass sie letztlich, ungeachtet der tatsächlichen Realisierung, auf den zentralen Begriff der Postmoderne, nämlich auf »Pluralität« als zu verwirklichendes Moment, abzielt.

346 Ivers, 1997: 7.

das Ziel der Performance-Kunst, Subjekte zu entlassen, die sich ihrer Autonomie bewusster werden und diese im politischen Handeln in der Gesellschaft nutzen, um – mit Sartre und Foucault zu sprechen – auf der Freiheit aller zu beharren und sich für eine Verwandlung von Herrschafts- in Machtbeziehungen zu engagieren. Denn die eigene Verantwortlichkeit, die die Performance-Kunst den AkteurInnen veranschaulicht, ist elementar verknüpft mit der Forderung nach der Wahl- und Handlungsfreiheit, nach der Möglichkeit des freien Entwurfes aller, da die eigene Freiheit wesentlich von derjenigen der anderen abhängt. Performance-Kunst zeigt dem Einzelnen, dass er selbst (im Sinne der *autonomía*) sein eigener Gesetzgeber ist, und verweist gleichzeitig auf die ethische und politische Last, die mit der eigenen Freiheit einhergeht³⁴⁷. So liegt der „Moral der Freiheit“³⁴⁸ – wobei nach Foucault die Freiheit die ontologische Bedingung der Ethik und die Ethik die reflektierte Praxis der Freiheit ist³⁴⁹ –, deren Ausbildung die Performance-Kunst anzustoßen vermag, letztlich laut Fischer-Lichte ein aufklärerischer Duktus zugrunde, denn:

„Indem sie die Grenzen der Aufklärung markiert, die zur Beschreibung und Beherrschung der Welt dichotomischer Begriffspaare bedarf, indem sie den Menschen als ‚embodied mind‘ in Erscheinung treten läßt, erweist sie sich als Wirken einer ‚neuen‘ Aufklärung: Sie ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur – weder seiner eigenen noch der ihn umgebenden – auf oder treibt ihn dazu an, sie ermutigt ihn vielmehr zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl-als-auch bestimmtes Verhältnis zu treten [...]“³⁵⁰

Auch wenn also der Autonomie-Begriff der Performance-Kunst vordergründig an den kantischen Begriff der »Autonomie«³⁵¹ erinnern mag, da die Performance-

347 Vgl. Sartre, 2007: 176. Performance-Kunst macht also einen Freiheitsbegriff stark, der mit Sartre gesprochen elementar an die eigene Verantwortlichkeit und den „Anderen“ geknüpft ist. Sartre sagt: „Man wählt sich angesichts der anderen“, und sobald man engagiert ist, ist man auch gezwungen, nicht nur seine eigene Freiheit, sondern auch die der anderen zu wollen. Denn in der Intersubjektivität erkennt das Individuum den anderen als ihm gegenüberstehende Freiheit und sieht, dass die Existenz des Einzelnen vom anderen, von der Gemeinschaft abhängt, ohne die er sich selbst nicht erkennen kann. Das Mit-Sein ist also wesentlich für das Sein in der Welt, in dem sich individuelle Entwürfe gestalten (vgl. Sartre, 2007: 158f., 165f. u. 172; hier 171).

348 Sartre, 2007: 179.

349 Vgl. Foucault, 2005: 879, der hier offenkundig kantisches Denken variiert.

350 Fischer-Lichte, 2004: 362.

351 „Das Prinzip der Autonomie ist also: nicht anders zu wählen, als so, daß die Maximen seiner Wahl in demselben Willen zugleich als allgemeines Gesetz mit begriffen sein“ (Kant, Immanuel (1999): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* [GMS]. Hamburg, 68/440). Das Prinzip der Autonomie ist dabei das einzige Prinzip der Moral (vgl. Kant, GMS: 68/440).

Kunst von ihren TeilnehmerInnen den „Mut, sich [ihres] eigenen Verstandes zu bedienen“, einfordert und ihnen die Möglichkeit des „Ausgang[s] aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“³⁵² aufzeigt, ist doch die Motivation des von ihr forcierten ethischen Handelns von derjenigen Kants grundverschieden, denn nicht die Achtung vor dem Gesetz und die Pflicht, sondern die Achtung vor der Mit-Welt und die Neigung respektive die emotionale Anteilnahme werden hier zur treibenden Kraft³⁵³.

Aus dem begrifflichen Nachvollzug dessen, was Performance-Kunst uns anbietet, ergibt sich eine *Ästhetik der Autonomie*, die ich hier vorschlagen möchte. Zwar überlässt die Performance-Kunst die Interpretation und die Überführung des Erlebten aus dem Heterotopos in die Gesellschaft ihren TeilnehmerInnen und artikuliert nicht explizit ein gesellschaftliches Transformationsziel, aber die verwendeten Kommunikationsmodi der Performance-Kunst legen eine bestimmte inhaltliche Ausrichtung ihrer utopischen Dimension, eine bestimmte *politische Praxis* als Resultat der Treue zum Ereignis nahe, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

So ist die Autonomie, zu deren Gewährwerden die Performance-Kunst aufruft, eine Autonomie im Heteronomen, die mit der Notwendigkeit von Widerstand und Solidarität als Basis pluraler Koexistenz vernäht ist. Nur vor dem Hintergrund der Pluralität und der gegenwärtigen soziopolitischen Lage kann sie überhaupt inhaltlich gefüllt und realisiert werden, denn sie wird stets, und das ist das Entscheidende, von den Forderungen des Anderen an das Subjekt gestört, da die Heteroaffektivität der Selbstaffektion vorausgeht³⁵⁴. Gerade diese Störung der Autonomie, die in der Performance durch Irritation und Rollenfluidität erzielt wird, durch die Grenzsprengung zwischen Rationalität und Emotionalität sowie zwischen Subjekt und Objekt, ist dabei maßgeblich für eine politische Praxis, die mittels Dissens

352 Vgl. Kant, Immanuel (1999a): Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Herausgegeben von Horst D. Brandt. Hamburg, 20.

353 Eine profunde, kritische Interpretation der kantischen Moralphilosophie liefert Adorno in seiner Vorlesung *Probleme der Moralphilosophie*, in der er auch auf die systemimmanenten Schwierigkeiten der kantischen »Autonomie« verweist, wie unter anderem auf den „autoritären“ und „bürgerlichen“ Charakter der Freiheit, der aus Kants Deutung der Freiheit als abso-luter Vernunftgebrauch und zugleich Gesetz, nach dem ich zu handeln habe, resultiert (vgl. Adorno, Theodor W. (2015): *Probleme der Moralphilosophie*. Frankfurt am Main, 129f.). Autonomie ist bei Kant als die „Indifferenz von Freiheit und Notwendigkeit“ zu verstehen (vgl. Adorno, 2015: 120), was, wie Adorno darlegt, zu einigen Schwierigkeiten führt (vgl. Adorno, 2015: 85ff.).

354 Vgl. Critchley, 2008: 143. An die Autonomie wird, so Critchley, „heteroaffektiv eine Forderung gestellt, die sie aufteilt und zu politischen Sequenzen zwingt, die auf die Kultivierung autonomer Räume abzielt“ (Critchley, 2008: 153).

die Ordnung, die „Idylle des Konsenses“ stört, „mit deren Hilfe die Regierung die Gesellschaft entpolitisieren will“³⁵⁵.

Der Begriff der »Autonomie«, der im Kontext einer Philosophie der Performance-Kunst als Freiheitspraxis verstanden werden soll und folglich als reflektierte Selbstbestimmung und -ermächtigung mit Blick auf den Anderen und somit vor dem Bewusstsein der eigenen Interdependenzen sowie der daraus resultierenden Verantwortung für sich und die Gesellschaft, lässt sich letztlich als „die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen“³⁵⁶ bestimmen, die das Anerkennen der Notwendigkeit von Widerstand gegen Unterdrückung und Entmündigung und in dessen praktischer Umsetzung von Solidarität mit den Unterdrückten und Entmündigten impliziert. Wenn die eigene Freiheit und Verantwortlichkeit vor dem Hintergrund der singulären Pluralität und folglich der Notwendigkeit der Anerkennung der Freiheit und Verantwortlichkeit der Mitmenschen ernst genommen wird, folgt daraus – zumindest theoretisch – die Infragestellung bestehender Unterdrückungsmomente und die Notwendigkeit genereller Emanzipation. Wenn es also darum geht, allen Menschen aktive Bürgerschaft, Kritik und Teilhabe zu ermöglichen und die eigene Autonomie in Abhängigkeit von der Autonomie der anderen wertzuschätzen und sie in der Lebensrealität zu verwirklichen, werden Gleichheit – im Sinne der Gleichwertigkeit – und Freiheit als Folie des Handelns zur Voraussetzung. Denn die eigentümliche Bedingung und das Ziel des politischen Handelns ist die Gleichwertigkeit, während der Gebrauch der Freiheit nichts ist, was aus der menschlichen Singularität entspringt, sondern etwas, das nur zwischen den Menschen und aus der Pluralität selbst, aus dem im Moment geschlossenen Bund zwischen den Subjekten entstehen kann, in dem sie Freiheit gemeinsam ausüben³⁵⁷.

Performance-Kunst begreift die Erkenntnis eigener Freiheit, die durch sie ermöglicht wird, als Voraussetzung des Engagements jedes Einzelnen, das darauf abzielt, sich auch für die Freiheit des Anderen, für die Handlungsfähigkeit derer einzusetzen, die in der gegebenen Ordnung als die „Anderen“ fungieren und an der Gestaltung ihres eigenen Lebens und der Gesellschaft nicht aktiv beteiligt sind. Der Widerstand, das „Nicht-Mitmachen“, wie es Adorno fordert, zielt also auf eine

355 Critchley, 2008: 155.

356 Adorno, Theodor W. (1973): Erziehung nach Auschwitz. In: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main, 93.

357 Vgl. Butler, 2016: 73. „Freiheit kommt nicht aus mir oder aus dir, sie entsteht als eine Beziehung zwischen oder eigentlich unter uns. Es geht also nicht darum, die menschliche Würde in einer einzelnen Person zu finden, sondern vielmehr darum, den Menschen als ein relationales und soziales Wesen zu begreifen, dessen Handeln auf Gleichheit angewiesen ist und den Gleichheitsgrundsatz artikuliert“ (Butler, 2016: 119).

soziopolitische Grenzsprengung, die die Kluft zwischen Partizipation und Resignation zu überwinden sucht, zwischen aktiver und passiver Staatsbürgerschaft, zwischen Inklusion und Exklusion im Rahmen politischen Handelns. Insofern regt Performance-Kunst zu einem Widerstand an, der zum einen aus dem Bewusstsein von Zwangsmechanismen resultiert³⁵⁸, die auf den Menschen wirken und die die Performance-Kunst exemplarisch nachzeichnet, und sich zum anderen gegen den je individuellen Anteil am Aufrechterhalten von Unterdrückung richtet³⁵⁹, wie er uns durch unser eigenes Handeln in Performances unmittelbar vor Augen geführt wird. Dieser von der Performance-Kunst angeregte Widerstand mündet mithin in eine praktisch gelebte Solidarität als notwendige Folge der Treue zum Ereignis singularer Pluralität.

Diese Solidarität als Folge der Kritik, der Erkenntnis der Unterdrückungsmechanismen und der eigenen Anteile am Funktionieren von Hegemonie ist dabei die Basis einer Lebenspraxis – eines neuen Ethos' im Sinne Foucaults –, die es ermöglicht, Herrschaftsbeziehungen und somit die gesellschaftlichen Bedingungen der Ungleichheitsfaktoren zu unterlaufen und zumindest potenziell zu einer gerechteren Welt beizutragen. Die Performance-Kunst ruft zu einem pluralen Widerstand auf³⁶⁰, der „eines Körpers [bedarf], der erscheint, der handelt und der mit seinem Handeln eine Welt begründen will, die anders ist als die, der er begegnet, und das bedeutet, der Gewalt zu begegnen, ohne deren Bedingungen zu reproduzieren“³⁶¹.

358 Die Reflexion und Erkenntnis der Unterdrückungsmethoden ist, Adorno zufolge, die notwendige Voraussetzung des Widerstandes. Es sind die unzähligen von außen auferlegten Formen der Moralität, die ihre Schlechtigkeit verschleiern und sich für das Gute ausgeben, während sie unerbittliche und repressive Normen etablieren, ebenso wie die sich selbst verschleiern- den ideologischen Unterdrückungstaktiken einer Gesellschaft, „die auf Gewalt und Ausbeutung wesentlich gegründet ist“ (vgl. Adorno, 2015: 248f. u. 252ff.; hier 258). Widerstand sollte sich also in der „konkreten Denunziation des Unmenschlichen“ manifestieren (Adorno, 2015: 261).

359 Adorno weist auf die Notwendigkeit hin, dass wir versuchen, zu durchschauen, was die Welt mit und aus uns macht und was wir selbst aus uns machen, um in dieser Welt via Anpassung überleben zu können. Das „Mitspielen“ und seine Konsequenzen müssen dabei selbst in die Reflexion Eingang finden, damit uns wenigstens klar ist, dass wir am „Falschen“ mithelfen, wenn wir mitspielen. Wir können uns zwar dem Mitspielen nicht ganz entziehen, aber schon, indem wir ein Bewusstsein davon entwickeln, leisten wir ein Stück weit Widerstand gegen das System, das uns zu unkritischen Konsumenten und Statisten für seine eigene Machtakkumulation machen möchte. Widerstand heißt für Adorno auch, Widerstand gegen all das zu leisten, was uns in uns selbst dazu motiviert mitzuspielen. So schwingen im Widerstandsbegriff Adornos also immer auch die Dimensionen »Verantwortung« und »Gewissen« mit, ebenso wie die Kritik an den eigenen starren und unerbittlichen Überzeugungen (vgl. Adorno, 2015: 249ff.).

360 Vgl. Butler, 2016: 72, 77 u. 277.

361 Butler, 2016: 242. Wenn auch Butler dies nicht auf Performance-Kunst bezieht, erscheint es doch durchaus auf diese anwendbar.

Widerstand muss also nicht nur das hegemoniale System kritisieren und ablehnen, sondern auch neue solidarische Existenzstile bejahen³⁶².

Politisches Handeln im Arendt'schen Sinne wird damit unabdingbar mit der Solidarität mit dem „Anderen“ verknüpft, deren Grundlage in der gegenseitigen Abhängigkeit und Verlässlichkeit besteht, sodass sich auch »Autonomie« nicht ohne »Verwundbarkeit« als radikale Abhängigkeit von anderen und von der Welt denken lässt. Gerade die Idee der Interdependenz muss also gestärkt werden, um Solidarität im Handeln nachhaltig zu installieren und statt der Zunahme von Prekarität lebbare Interdependenzen zu ermöglichen, so Butler³⁶³. Dazu bedarf es eben eines „Ethos“ der Solidarität“ im Kampf um die „Betrauerbarkeit“ aller, wobei es nicht nur um Solidarität mit bestimmten Minoritäten, sondern mit all jenen Menschen geht, die Unterstützung im Kampf um ihre Autonomie benötigen. Dem Versuch, der „Pluralität Herr zu werden“, der immer gleichbedeutend ist mit dem Versuch, die Öffentlichkeit und mithin den Raum politischen Handelns abzuschaffen³⁶⁴, tritt die Performance-Kunst gerade durch ihr Einfordern von Mit-Leid und echter Anteilnahme am Schicksal des „Anderen“ entgegen, mit dem Ziel ihren TeilnehmerInnen die Notwendigkeit des widerständigen und solidarischen Engagements überall dort, wo Pluralität bedroht wird, zum Bewusstsein zu bringen.

Dabei kann die Performance-Kunst, indem sie das Ich unmittelbar als ein Wir erfahrbar macht, ohne dass dieses in einer Einheit untergeht, andere Ideen von Freiheit, Gleichwertigkeit und Gerechtigkeit inszenieren als die, gegen die die KünstlerInnen opponieren. Sie erweist sich als Form koordinierten Handelns, die die Wiederherstellung pluraler Handlungsformen zur Bedingung und zum Ziel hat. Gleichzeitig vermag sie Widerstandspraktiken anzustoßen, die auf dem Bewusstsein des Selbst als singulärer Pluralität basieren sowie die Doppeldeutigkeit zwischen dem Ich und dem Wir bewahren und zu verbreiten suchen, um so der Situation, in der Menschen zunehmend der Prekarität unterworfen sind und die sich in einer Eskalation der Angst³⁶⁵ um die eigene Zukunft kundtut, eine Di-

362 Butler zufolge muss Widerstand mehr sein „als nur die Ablehnung einer bestimmten Lebensweise, denn diese Position abstrahiert letztlich das Moralische vom Politischen auf Kosten der Solidarität [...] Wenn der Widerstand wirklich zu einer neuen Lebensweise führen soll, zu einem lebenswerten Leben, das der ungleichen Verteilung von Prekarität entgegensteht, dann müssen Akte des Widerstands zugleich Nein zur einen Lebensweise und Ja zur anderen sagen“ (Butler, 2016: 277f.). Allein das Bewusstsein um die eigenen Verstrickungen in das sozial und ökonomisch konstruierte Leben, das „Lebbarkeit“ ungleich verteilt, reicht Butler zufolge also nicht aus, um den biopolitischen Herrschaftsmechanismen, die letztlich alle in ihrem gegenwärtigen Status zu bedrohen vermögen und keinen per se vor der Prekarität schützen, eine Alternative entgegenzusetzen (vgl. Butler, 2016: 24ff., 273, 277 u. 279).

363 Vgl. Butler, 2016: 92, 94f., 193, 197 u. 279.

364 Vgl. Arendt, 2002: 279.

365 Auf die sich stetig steigende Angst im Zuge der sich zunehmend durch neoliberale Politik verschärfenden Globalgefährdungslage und dem Optimierungs- und Kommodifizierungs-

mension pluraler Koexistenz entgegenstellt, die auf Solidarität und Gerechtigkeit beruht³⁶⁶.

Indem die Performance-Kunst das Handeln unter Gleichwertigen erfahrbar macht, indem sie dem Handeln, wie es Arendt fordert, wieder einen Stellenwert einräumt, der an jenen des Idealbildes attischer Polis erinnert, vermag sie auch der Idee der »Gleichfreiheit« Nachdruck zu verleihen, deren Bedeutung Balibar zufolge ebenfalls der attischen Polis entstammt und die nicht nur in Gesetzestexten verankert werden darf, sondern Eingang in die Praxis politischen Handelns finden muss³⁶⁷. Denn in der politischen Praxis des von der Performance-Kunst geforderten Emanzipationsprozesses scheint es gerade darum zu gehen, für die Anerkennung des „Anteils der Anteillosen“ in der Gesellschaft einzutreten, wie Balibar im Rekurs auf Rancière darlegt. Es geht um die Erstreitung positiver Freiheiten, damit um politische Handlungsfähigkeit und so letztlich darum, die »Gleichfreiheit« für unsere Gegenwart fruchtbar zu machen³⁶⁸. Das utopische Moment, das die Performance-Kunst als Heterotopos an die Realität bindet, liegt in dem Bestreben, eine Gesellschaft zu schaffen, in der Gleichfreiheit³⁶⁹ zum Fundament zwischenmenschlicher Interaktion wird, denn: „Es gibt keine Gleichheit ohne Freiheit und keine Freiheit ohne Gleichheit“³⁷⁰.

druck, der auf das Individuum ausgeübt wird, wurde bereits im Kontext der Auseinandersetzung mit den soziopolitischen Entwicklungen hingewiesen, auf die die Performance-Kunst reagiert.

366 Vgl. Butler, 2016: 17 u. 24f.

367 Vgl. Balibar, 2012: 16ff., 72ff., 92f. u. 229. Die herkömmliche Hierarchisierung der Begriffe – oder die Behauptung, die Begriffe würden sich außerhalb sehr enger (rechtlicher) Grenzen gegenseitig ausschließen –, ob sie nun durch den liberalen Vorzug der Freiheit oder den sozialistischen Vorzug der Gleichheit vollzogen werden, führt zwangsläufig zu einer „Entdemokratisierung der Demokratie“, die sich in den westlichen „Sozial-Nationalstaaten“ ebenso kundtut wie in der neoliberalen Antwort auf die Krise dieser Staaten, die zu einer unbegrenzten Förderung des Individualismus‘ und Utilitarismus‘ führen (vgl. Balibar, 2012: 15ff. u. 75f.).

368 Vgl. Balibar, 2012: 215ff. Ein Kampf um Gleichheit schließt immer auch den um Freiheit ein, und umgekehrt, denn: „Gleichheit und Freiheit werden unter genau denselben Bedingungen, in denselben ‚Situationen‘ angefochten, weil es kein Beispiel für Bedingungen gibt, unter denen die Freiheit unterdrückt oder gehemmt und nicht auch die Gleichheit unterdrückt oder eingeschränkt, das heißt abgeschafft wird, und umgekehrt“ (Balibar, 2012: 95).

369 „Wenn Freiheit‘ nämlich ‚nicht Gleichheit ist‘, bedeutet sie entweder Überlegenheit, ‚Herrschaft‘, oder Unterwerfung und Abhängigkeit von irgendeiner Macht, was widersinnig ist. Darum ist Gleichheit korrelativ als allgemeine Form radikaler Negation jeder Unterwerfung und jeder Herrschaft zu denken, das heißt als ‚Befreiung der Freiheit selbst‘ von äußeren oder inneren Mächten, die sie sich aneignen und in ihr Gegenteil verkehren“ (Balibar, 2012: 96).

370 Balibar, Étienne (2006): Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität. Hamburg, 14.

Gerade also um das universelle „Recht auf Recht“ sowie um die Erkundung neuer Formen der Emanzipation und Widerstandspraktiken, die auf die elementare Verschränkung von Gleichheit und Freiheit abzielen, scheint es der Performance-Kunst zu gehen. Denn als widerständige Antworten auf sich stetig wandelnde Zwangsmechanismen der neoliberalen Governance-Methoden und der damit einhergehenden globalen Ausschluss- und Verwerfungspraktiken bleiben nur „Formen des Widerstands, der Solidarität, des kollektiven Erfindungsreichtums und der individuellen Revolte [...] die in aller Heterogenität [...] die Umrisse einer neuen ‚aufständischen‘ Politik abzeichnen“³⁷¹. Wie schon von Butler und Arendt gefordert, muss das Ziel also eine aktive Staatsbürgerschaft sein, die von den Möglichkeiten des zivilen Ungehorsams, der Rebellion und des Nein-Sagens, des Nicht-Mitmachens und ihrer praktischen Umsetzung ausgeht³⁷². In diesem Sinne setzt die auf Gleichfreiheit zielende Performance-Kunst ein politisches Subjekt voraus – und fordert gleichsam die Transformation in dieses –, das um seine Rechte weiß und sich aktiv am politischen Entwurf der Zukunft beteiligt. Wesentlich ist also, dass „[d]ie Politik der Gleichfreiheit [...] eine Ethik der Immanenz bzw. der Selbstbefreiung [enthält]“³⁷³ und einen „verlorene[n] Schatz des Anarchismus“ wieder zur Geltung bringt, der Widerstand und Ungehorsam zur „bürgerlichen Tugend“ erhebt³⁷⁴. Letztlich geht es der Performance-Kunst also um eine Kultivierung „anarchischer Mannigfaltigkeit“³⁷⁵, die politisches Handeln als ethische Praxis begreift, „die von der Reaktion auf situative Ungerechtigkeit und Unrecht in Gang gehalten wird“³⁷⁶.

Indem die Performance-Kunst ihre TeilnehmerInnen, zumeist durch radikale Leid-Erfahrungen³⁷⁷, ins Unbekannte und Neue stößt – im Sinne des Heidegger’schen und Badiou’schen Ereignisses – und ihnen zeigt, dass die Unterordnung des Leiblichen ebenso wie die des Emotionalen und der einmaligen immateriellen Erfahrung ebenso ein politisch motiviertes Herrschaftsinstrument ist wie die Fokussierung auf ein zu optimierendes Ich, vermag sie potenziell einen „Wesenswandel“

371 Balibar, 2012: 67.

372 Vgl. Balibar, 2012: 235.

373 Balibar, 2012: 204.

374 Vgl. Balibar, 2012: 232 u. 235.

375 Critchley, 2008: 156.

376 Critchley, 2008: 159.

377 Gerade die von der Performance-Kunst häufig erfahrbar gemachte existenzielle Trauer und das Leid liefern, in Rekurs auf Critchley, die motivierende Kraft, in eine politische Sequenz einzutreten. Denn „[e]s ist dieses metapolitische Moment, das einen dazu treibt, einem Unrecht entgegenzutreten und es zu überwinden oder sich einer ungerechten Situation zu stellen, und zwar nicht aufgrund souveräner gesetzlicher Regeln, die mit der Androhung von Gewalt untermauert werden, sondern aufgrund einer ethischen Sensibilität für die ängstliche Unsicherheit auf dem Angesicht des anderen, für seine und für unsere eigene Verwundbarkeit“ (Critchley, 2008: 144).

zu provozieren. Dieser „Wesenswandel“ erweist sich – so ihm die Treue gehalten wird – in seiner praktischen Umsetzung (also in den Handlungen jedes Einzelnen) als „ethischer Anarchismus“, der „die Erfahrung der vielfältigen Singularitäten bei der Begegnung mit anderen, die die Erfahrung von Sozialität bestimmt“³⁷⁸ zur Grundlage nimmt. Dieser Anarchismus³⁷⁹ ist dabei gerade in der gemeinsamen Erfahrung von Elend und Unrecht und nicht in einer gemeinsamen Doktrin begründet. Im Kern ist er Verantwortung, die sexuell, ökologisch oder sozioökonomisch motiviert sein kann, und resultiert aus der Erfahrung des Gewissens und der daraus erwachsenden Notwendigkeit des Widerstands³⁸⁰. Das »Gewissen« und der »Widerstand« werden so zum Wesensmerkmal einer Ethik, die als Störung des politischen Status quo, als „anarchische Metapolitik“ in Erscheinung tritt und die die Autorität und Legitimität gegebener Herrschaftspraktiken infrage stellt³⁸¹.

Indem die Performance-Kunst einen Schwellenraum konstituiert, in dem sich alle Beteiligten als freie und gleichberechtigte Individuen in der Interaktion mit anderen erfahren können und gleichzeitig die Notwendigkeit des Eingreifens bei augenscheinlich willkürlichen Ungerechtigkeiten erleben, führt sie die Notwendigkeit genereller individueller Emanzipation und gesellschaftlicher Transformation vor Augen, die eben unabdingbar an Widerstandspraktiken geknüpft ist und an das solidarische Eintreten für all jene, die als das „Andere“ abgewertet und ausgeschlossen werden³⁸². Sie zeigt, dass die Motivation ethischen und politischen

378 Critchley, 2008: 147.

379 Anarchismus soll hier in seiner wörtlichen Bedeutung der Herrschaftslosigkeit (gr. *anapty(a)*) begriffen werden. Critchley verschiebt die Betonung von der dem klassischen Anarchismus zugeschriebenen Freiheit jedes Einzelnen auf die der individuellen Verantwortung für die Freiheit jedes Einzelnen als Voraussetzung der Freiheit der Gesellschaft, denn „[e]s ist ein Anarchismus des anderen Menschen, der mir eine heteronome Forderung auferlegt, anstelle eines Anarchismus des autonomen Ich“ (Critchley, 2008: 151).

380 Vgl. Critchley, 2008: 150f. u. 157. Dieser Anarchismus ist nicht nur auf das »Gewissen« „als Ort der ethischen Forderung [...], eine[r] Forderung nach unendlicher Verantwortung“ (Critchley, 2008: 104) gegründet, sondern auch auf den »Widerstand« „als Moment der rebellischen Heteronomie [...], das die Souveränität der Autonomie unterläuft“ (Critchley, 2008: 48).

381 Vgl. Critchley, 2008: 20.

382 In Bezug auf die von Butler geforderte Solidarität mit der Prekarität oder dem „nackten Leben“ kann es jedoch nicht darum gehen, seinen Mitmenschen zur politischen Handlungsfähigkeit zu verhelfen, sie zu bemächtigen, sondern sie zu unterstützen, diese Handlungsfähigkeit und damit auch den eigenen politischen Subjektstatus zu erkennen und zu nutzen. Hier soll Solidarität also nicht verstanden werden als Geschenk im Sinne eines westlichen, elitären und mittelständischen Gutmenschentums, sondern als gegenseitige Unterstützung in Form der Mitmenschlichkeit, die im Kern vom Gedanken der Gleichfreiheit getragen ist und sich in dementsprechenden Handlungen realisiert. Es geht darum, den Blick zu öffnen – auch in Bezug auf den Begriff der Prekarität, der gerade im Kontext der Globalisierung weder kohärent ist noch vereinheitlicht werden kann – und folglich auch Solidarität mit einem differenzierten Blick auf den Anderen zu praktizieren.

Handelns immer eine leibliche und emotionale Anteilnahme am Leid des Anderen impliziert. Damit tritt sie gegen Entfremdungsmomente und für den Versuch der Realisation einer anderen, auf der Freiheit und Gleichwertigkeit aller basierenden Gesellschaft ein³⁸³.

Die Performance-Kunst zeigt, dass jeder die Freiheit hat, angesichts der an ihn gestellten Forderungen zu entscheiden, ob, wo und wie er sich engagiert. Sie zeichnet folglich einen Weg zum mündigen und interaktiven Betrachter, der sich von Performance-Kunst berühren und in seiner persönlichen und politischen Verantwortung aktivieren lässt. Und indem sie Freiheit erfahrbar macht, verweist sie nicht nur auf die politische Handlungsfreiheit des „rebellischen Bürgersubjekts“³⁸⁴, sondern auch auf die damit notwendigerweise verknüpfte radikale Verantwortungsübernahme, wie sie von Sartre formuliert wurde.

Das im Heterotopos der Performance-Kunst erlebte „Wir“ und die „Handlungsfähigkeit“, die als politische und ethische Ziele zu verstehen sind, die auf Dissens statt Konsens beruhen bzw. diesen voraussetzen und aushalten, können folglich als Appell an die TeilnehmerInnen interpretiert werden, zukünftig für die Realisierung dieser in der Performance gemachten Erfahrungen in der Gesellschaft einzutreten; sie zielen auf einen Brückenschlag von den individuellen Auswirkungen einer Performance auf die gesellschaftliche Sphäre. So vermögen die in Performances gemachten Erfahrungen im besten Falle letztlich doch, die Einsicht in die „Pflicht“ zu eröffnen, über die Teilnahme an einer Performance hinaus neue, den vielfältigen Formen der Entfremdung entgegentretende Wege im Umgang mit sich selbst und anderen zu beschreiten, dem Erlebten und Erlittenen in ethischer wie in politischer Hinsicht Rechnung zu tragen und folglich nicht „auf eine Konzeption von Beziehungen, die auf der Fantasievorstellung von [...] Einheit, Ganzheit und Vollendung beruht“³⁸⁵, sondern auf ein gleichwertiges Miteinander zu zielen, das Streit und Irritation als Motor gelebter Pluralität ebenso bedarf wie praktischer Solidarität, um die als Grenzen gesetzten Dichotomien in Schwellen zwischen Differenzen zu verwandeln. Sie will ihren TeilnehmerInnen zu der Erkenntnis verhelfen, dass allein im solidarischen Widerstand die Möglichkeit besteht, nachhaltig

383 Denn es ist „unmöglich, die Vorstellung einer vollkommenen bürgerlichen Freiheit, die auf situationsbedingten Diskriminierungen, Privilegien und Ungleichheit beruht, konsequent und ohne Selbstwiderspruch aufrechtzuerhalten (oder gar zu verwirklichen). Genauso wenig lässt sich eine zwischenmenschliche Gleichheit denken oder verwirklichen, die auf einer (und sei es ‚aufgeklärten‘) Despotie oder auf einem Machtmonopol beruht. Die gleiche Freiheit ist also ‚unbedingt‘“ (Balibar, 2006: 15). Dabei „besteht eine Kontinuität zwischen dem Geltendmachen und der Verteidigung der Proposition der Gleichfreiheit, das heißt des ‚autständischen‘ Prinzips, das universell das Recht auf Rechte geltend macht“ (Balibar, 2012: 211).

384 Balibar, 2012: 68.

385 Critchley, 2008: 142.

für die *Freiheit aller* einzutreten und diese nicht als beunruhigend und beschränkend, sondern als Bedingung der eigenen Freiheit zu erleben. Im Kern geht es ihr um die *Bemächtigung* ihrer TeilnehmerInnen, die – in die Welt herausgetragen – auch zur *Bemächtigung* des „Anderen“ beitragen und so erst die Schaffung eines politischen Handlungsraumes ermöglicht, der im Zusammenspiel freier Individuen mit „Leben“ in seiner ganzen Pluralität gefüllt und kreativ und konstruktiv erhalten werden kann.

Schluss

Ziel dieser Arbeit war es, ein Bild der Performance-Kunst zu zeichnen, das es erlaubt, vermittelt über ein Eingehen auf ihre Kommunikationsmodi ihre Wirkmechanismen und ihre ethischen und politischen Forderungen zu benennen, um daran anknüpfend bestimmen zu können, unter welchen Bedingungen die ethischen und politischen Aspekte von Live-Performances mehr sind als ornamentaler Schmuck¹ und die Performance-Kunst ihrem eigenen Anspruch gerecht zu werden vermag, als zeit- und kulturtypische Kunstform mittels ihres grundlegend soziopolitisch-kritischen Anspruchs ein transformatives Potenzial zu entfalten. Die Frage, die es zu klären galt, war also die nach dem Potenzial der Performance-Kunst, eine andere Lebenspraxis anzustoßen und so über die Transformation ihrer TeilnehmerInnen auf die Gesellschaft zurückzuwirken. Performance-Kunst stellte sich im Verlauf der Analyse als für die bestehenden Herrschaftsverhältnisse durchaus „gefährliche“ Kunst heraus und zwar in dem Sinne, dass sie Elemente einer Auffassung von Kunst stärkt, die schon Platon bewogen hatte, die Kunst aus der Polis zu verbannen, weil sie sich einer Beherrschung und Reglementierung entzog und eine emotionale und existenzielle Wirkung auf ihre RezipientInnen auszuüben vermochte. Performance-Kunst, die mehr sein will als ein Phänomen der Kulturindustrie oder reines Spektakel, die ein emanzipatorisches Moment entfaltet und folglich im vorgeschlagenen Sinne als „gelungen“, d.h. als wirkmächtig bezeichnet werden kann, muss bestimmte Kriterien erfüllen, die auch mit Blick auf die philosophischen Rekonstruktionen attischer Kunsterfahrung und ethisch fundierter Lebenskunst folgendermaßen bestimmt wurden:

Um als funktionstüchtig bezeichnet werden zu können, erzeugen und zeigen die KünstlerInnen *Realitäten* – oft die des „nackten Lebens“ –, in denen, durch die

1 „Kunst mit politischem Willen bezieht sich [...] auf den Rezipienten, auf den Inhalt, das heißt die zu erzählende Geschichte, auf Fragen oder Widersprüche, auf die imaginäre Dimensionalität und ist von ihrem Kommunikationspotential abhängig“ (Kikol, 2018: 61). Nur so kann sie mehr sein als „L'art politique pour l'art politique“, die nur für die KünstlerInnen, die Kunstwelt und ihr Image da ist und das Politische lediglich als dekoratives Ornament nutzt (vgl. Kikol, 2018: 55f. u. 61).

sich entfaltende prozessuale Dynamik alle Beteiligten unmittelbar die Auswirkungen ihrer Handlungen als konstitutiv für das Geschehen und mithin als folgenreich erleben können und so ihrer Eigenverantwortlichkeit und Wahlfreiheit gewahr werden. Ihr Verzicht auf das theatrale Als-ob verleiht ihrem künstlerischen Wirken eine besondere existenzielle Dringlichkeit und vermag im Erleben der Beteiligten die Trennung zwischen Kunst und Leben zu überwinden.

Ein damit zusammenhängender Faktor, der die realen Konsequenzen eigener Handlungen noch verstärkt, ist der Einsatz des realen und individuellen, häufig nackten *Körpers* der KünstlerInnen, durch den sie diesen als notwendiges Moment des Seins und der Zwischenleiblichkeit vorstellen und das Moment leiblich-subsemantischer Kommunikation verstärkt zum Tragen bringen. Die KünstlerInnen setzen sich als Individuen der Situation aus und veranschaulichen so die Risiken und Gefahren des (auch internalisierten) gesellschaftlichen und politischen Drucks auf das Individuum ebenso wie die Chancen, die der Körper als In-der-Welt-sein im Kontext des Mit-Seins eröffnet. Nicht über das Ideal eines Körpers, nicht über ein Abbild, sondern als körperliche Individuen verdeutlichen sie die positiven und negativen Möglichkeiten des Umgangs mit dem eigenen Körper und dem anderer und machen die Fragilität und die Widerständigkeit des leiblichen Individuums spürbar.

Da die Erfahrung der Verwundbarkeit und Abhängigkeit des Körpers eines anderen als überindividuell und mithin als übertragbar erscheint, vermag Performance-Kunst auch in einem besonderen Maße zu *provizieren*. Sie fordert ihre TeilnehmerInnen im wörtlichen Sinne heraus, da ihr erklärtes Ziel eben in der Überschreitung von Konventionen und Tabus besteht. In Live-Performances werden Grenzverletzungen und -überschreitungen zu Vehikeln von Provokation und Irritation, die den TeilnehmerInnen das Festhalten an gewohnten Sichtweisen auf die Welt und an „man-weltlichen“ Verhaltensmustern massiv erschweren sollen, um sie in einen neuen Erfahrungshorizont zu stoßen. Im Gegensatz zur Kunst im Museum kann die Live-Performance-Kunst unvermittelt treffen und muss dies letztlich auch tun, um ihre volle Wirksamkeit entfalten zu können, sie muss unbequem und provokant sein, sie muss schockieren und ihre TeilnehmerInnen an ihre Grenzen treiben. Rahmenverschiebungen, verstanden im Sinne des Heidegger'schen »Ereignisses«, werden so zum erklärten Ziel der künstlerischen Einmischung in das Leben des Einzelnen.

Diese lösen oft heftige *emotionale Reaktionen* in den TeilnehmerInnen aus, die keine abständige Betrachtung oder kontemplative Versenkung zulassen, sondern empathische Anteilnahme am Geschehen, am Leid des „Anderen“ einfordern². In

2 Über ihre Aufforderung zu tiefgreifender emotionaler Bezugnahme vermag sie ihren TeilnehmerInnen verdrängte Seinsanteile und ein Verständnis ihrer Selbst zu Bewusstsein zu bringen, das Individualität ausschließlich in radikaler Abhängigkeit von der Gemeinschaft

der Performance-Kunst als Extremsituation geht es nicht um die Lenkung des BetrachterInnenblicks nach innen, sondern um dessen Öffnung hin zur Außenwelt, um Anteilnahme, um Involviertsein, um Ergriffenheit. Performance-Kunst fordert durch ihre spezifische Realität und Körperlichkeit zur Identifikation mit dem Anderen, zum „Mit-Leiden“ heraus und ermöglicht so eine „ethische Erfahrung“ im Angesicht des „Anderen“, die auch als Transformationsappell zu verstehen ist³.

Um die TeilnehmerInnen zu einer im alltäglichen gesellschaftlichen Leben derart unüblichen emotionalen Anteilnahme zu provozieren, müssen sich die *KünstlerInnen* ihrer Verantwortung für ihr eigenes Handeln und die daraus resultierenden, auch unabsehbaren Konsequenzen bewusst sein und sich diese vollumfänglich zuschreiben. Nur wenn sie die Verantwortung zu tragen bereit sind, wenn sie zu ihren Taten stehen und wenn sie sich also im Hegel'schen Sinne als „heroische Charaktere“ erweisen, vermögen sie ihrem künstlerischen Schaffen einen Nachdruck zu verleihen, der eine selbst- und weltverändernde Wirkung entfalten kann. „Heroisch“ liefern sie sich den Teilnehmenden aus, bieten sich als Spiegel und Projektionsfläche an und werden zu Katalysatoren ihrer zugrundeliegenden Idee.

Als StellvertreterInnen ermöglichen sie den *Teilnehmenden*, sich in ihrer eigenen „dionysischen“ Zerrissenheit zu erleben und nach dieser Erfahrung transformiert weiterzuleben. Über dieses „mänadisch rauschhafte“ Erlebnis (durchaus im Sinne Nietzsches) eröffnet die Performance-Kunst einen Raum, einen „Heterotopos“, in dem sich die Teilnehmenden als substanzieller Bestandteil eines „Wir“ erleben können, und initiiert die Kreation einer Form von Gemeinschaft, in der das Handeln unter Gleichwertigen im Lichte der Freiheit von herkömmlichen gesellschaftlichen Konventionen ebenso wie die Verantwortung für sich selbst und die anderen erfahren und erprobt werden können. Ihre gemeinschaftskonstitutive Wirkkraft entfaltet sich also dadurch, dass sie im gleichberechtigten Verhandeln über das,

denkbar macht und sich im Engagement als Resultat gefühlter Verantwortung für die Mit-Welt zeigt. Die von der Performance-Kunst provozierten Gefühle sollen also ein intrinsisches Bedürfnis wachrufen, sich handelnd in das Geschehen der Performance und im Nachgang in die Gesellschaft einzubringen. Performance-Kunst will kreative Gestaltungsimpulse erzeugen, die sich im Raum des politischen Handelns entfalten können – dessen Ideal sich im Arendt'schen Sinne gerade in der Weigerung artikuliert, anderen zu gehorchen sowie ihnen zu befehlen. Dabei reichert die Performance-Kunst den der attischen Polis entlehnten Begriff des »Handelns« mit einer Körperpolitik an, „die mit der Einsicht in die menschliche und zwischenmenschliche Abhängigkeit beginnt [...]“ (Butler, 2016: 265) und zum Bewusstsein der eigenen ethischen und politischen Verpflichtungen führt.

- 3 Performance-Kunst macht also die individuelle Verantwortung gegenüber den heteroaffektiven „ethischen Forderungen“ und unserer Hilflosigkeit im Angesicht des Leides anderer spürbar (vgl. Critchley, 2008: 144) und verweist gerade durch ihre Methoden verstärkt auf die *Notwendigkeit* und die *Möglichkeit* des Eingreifens, auf Chancen, die in der Selbst- und Mitbestimmung liegen.

was geschehen darf und soll, den Impuls für die Bildung eines diaphanen Bandes zwischen den Einzelnen liefert.

So verschwimmen in der Performance-Kunst als ausgewiesenen partizipativer Kunstform die Grenzen zwischen KünstlerIn und BetrachterIn, denn nur in der gemeinsamen Teilhabe aller am Gestaltungsprozess des „Werkes“, nur im gemeinsamen „engagierten“ und couragierten Handeln vermag eine Performance überhaupt zu entstehen. Live-Performances sind das kollektive Hervorbringen extremer existenzieller Situationen, die ihrem Wesen gemäß *unwiederholbar* und *einzigartig* sind und auf die man sich folglich nicht vorbereiten kann. Sie eröffnen einen einmaligen Moment der Optionen, wenn man selbst ihnen offen und mit Neugierde begegnet, und fordern gerade durch ihre Ephemerität unmittelbare Reaktionen heraus, die sich jenseits der sozialisatorischen Normen des Verhaltens und Empfindens entfalten dürfen. Sie eröffnen also einen nicht-antizipierbaren Zeit-Raum, in dem die Teilnehmenden, so sie den Mut aufbringen, ihn zu betreten, als „Ereignis-Subjekte“ im Badiou'schen Sinne konstituiert werden und der mit der Forderung, dem erlebten neuen Blick auf die Welt die „Treue“ zu halten, verknüpft ist.

Dies sind – im Überblick – jene Kriterien, die zur Beurteilung der strukturellen und methodischen Vorgehensweise von Live-Performances in Bezug auf ihr transformatorisches Potenzial und also ihre Wirkmächtigkeit bestimmt wurden. Das von Abramović proklamierte Ziel der Performance-Kunst, gegen die zerstörerischen Kräfte und Strukturen von Gesellschaften anzutreten⁴, impliziert jedoch ein jener Kunstform zugrunde liegendes Welt- und Menschenbild, vor dessen Hintergrund ihre politischen und ethischen Dimensionen überhaupt erst gedeutet werden können. So geht mit ihrer Aufwertung des Realen und des „natürlichen“ (auch explizit weiblichen) Körpers sowie mit der Aufwertung der Emotionalität, des Ungehorsams und der Unwiederholbarkeit immer auch eine fundamentale Gesellschaftskritik einher, deren Brennpunkt eine substanzielle Entfremungskritik ist. Gerade die ihr zugrunde liegende Idee der Freiheit, die mit einer radikalen Kritik am hegemonial-patriarchalen System und folglich auch an den damit zusammenhängenden kapitalistischen Strukturen verknüpft ist, erweist sich so als das zentrale thematische Element der Performance-Kunst.

Obwohl es beinahe unmöglich erscheint, der Performance-Kunst in ihrer Vielfältigkeit konkrete politische Ziele zuzusprechen, geht es doch allen hier besprochenen Aktionen im Kern um den Abbau der den Dichotomien inhärenten Wertigkeiten und folglich um das Erfahrbarmachen des eigenen Seins in seiner ganzheitlichen Dimension⁵ und der Handlungsfreiheit im Raum des „Wir“, denn sie alle

4 Vgl. Abramović, zit. nach Kaplan, 1999: 13.

5 Performance-Kunst appelliert an einen ganzheitlichen Begriff vom »Menschen« im Sinne einer psychisch-physischen Einheit und einer »singulären Pluralität«, indem sie der Abwertung des Körpers, der Emotionalität, der Weiblichkeit aber auch des »Anderen« entgegentritt. Die-

artikulieren eine Idee der »Freiheit« sowie die Notwendigkeit einer fundamentalen Veränderung der politischen Verhältnisse, um dieser Idee Eingang in die Realität zu verschaffen. Ihre Entfremdungskritik und ihr Transformationsappell basieren auf einem Weltbild, das sich mit willkürlichen Asymmetrien nicht abfinden will, die zur Aufrechterhaltung hegemonial-patriarchaler Herrschaftsstrukturen sowie zur Unterdrückung bestimmter Menschengruppen entwickelt, stets modifiziert und verfeinert werden und vor denen letztlich niemand sicher sein kann, da die definitorischen Grenzen zwischen Einschluss und Ausschluss fluktuieren und im Zuge politischer Herrschaftsinteressen immer wieder neu bestimmt werden können. Und so zielt Performance-Kunst darauf – indem sie sicht- und spürbar macht, was kulturell abgewertet oder verworfen wird –, veränderte BetrachterInnen (aber auch KünstlerInnen) zu entlassen, die gefühlt und begriffen haben, das ihr neues „Ethos der Solidarität“⁶ nur über die Überwindung der Asymmetrien und Differenzen zu entstehen vermag, die den „Anderen“ als minderwertig fixieren.

Der so potenziell initiierte „Wesenswandel“, wie er mit Heidegger bezeichnet werden könnte, vermag dann die TeilnehmerInnen – wenn sie ihn ihr Alltagsleben färben lassen – dazu anzuhalten, dieses Ethos als eine „Freiheitspraxis“ zu gestalten, die darauf zielt, im Sinne Foucaults „Herrschaft“ in „Macht“ zu transformieren und im Moment der „Treue zum Ereignis“, mithin vermittelt über die TeilnehmerInnen als MultiplikatorInnen, der Idee der „Gleichfreiheit“ Eingang in die Gesellschaft zu verschaffen. Sie macht, indem sie die Bedeutung des Handelns im Arendt'schen Sinne stärkt und die „Ungleichen“, die Marginalisierten in den öffentlichen und somit politischen Raum hineinholt, das freilich und notwendigerweise beschädigte Individuelle, das nicht austauschbar ist und nicht leichtfertig konsumiert und genossen werden kann, stark⁷. Sie widersetzt sich dem Auf-

ses Menschenbild ist dabei notwendig auch an einen bestimmten Emanzipations- und Solidaritätsbegriff sowie an die Forderung nach einem achtsamen Umgang mit der Welt geknüpft. Dazu setzt Performance-Kunst dem abendländischen Rationalismus und der damit einhergehenden Spaltung von Rationalität und Emotionalität, Körper und Geist, Theorie und Praxis sowie Kunst und Leben einen „heterotopen Erfahrungsraum“ entgegen, der auf das in Dichotomien verankerte Denken mit einem Pluralismus reagiert, welcher nicht nur im Bereich der Ästhetik auf Mittel der vorsokratischen Antike, sondern auch im politischen Raum auf die Aufgeschlossenheit gegenüber Unbekanntem und Neuem setzt und von den TeilnehmerInnen Neugierde und Gestaltungswillen fordert.

6 Butler, 2016: 33.

7 Henrike Böhm geht aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit Abramovićs Performances und der Künstlerin als Verkörperung des „Unternehmerischen Selbst“ davon aus, dass Performance-Kunst als subversive Kunstform nach der Inkorporation von Unmittelbarkeit in das Marktgeschehen zum Scheitern verurteilt ist. Die künstlerischen, subkulturellen Proteste gegen die allgegenwärtige Entfremdung im Kapitalismus sind ihres Erachtens in ihr Gegenteil umgeschlagen und führen zu einer Fetischisierung von Leistungsbereitschaft und Durchhaltevermögen. Die körperlichen Grenzerfahrung von Performance-KünstlerInnen und die

gehen im Allgemeinen, regt das Denken über Widerstand an und erweist sich im Adorno'schen Sinne als Einladung zum Andersdenken und Andershandeln, die sich gerade im solidarischen Widerstand gegen bestehende Unterdrückungsmethoden manifestiert⁸.

Ausgehend vom emotionalen Erleben und der notwendig daran anschließenden Reflexion und Diskursivierung⁹ kann ihr Ziel, mit Beuys gesprochen, als „Revolution im Denken [und] Evolution im Handeln!“¹⁰ gefasst werden. Die Freiheit, derer die Performance-Kunst uns – ausgehend von der gefühlten Handlungsaufforderung – gewahr werden lässt, besteht, so könnte man in Anlehnung an Simone

„Produktion“ von Unmittelbarkeit und Authentizität des Leidens müssen inzwischen als Propaganda der geforderten Selbstzurichtung der Marktsubjekte mit dem Ziel der Anpassung an die wachsenden Anforderungen des postfordistischen Kapitalismus' und dem Erfolg auf Basis von (Selbst-)Disziplin verstanden werden (vgl. Böhm, Henrike (2011): Die Überwinderin. In: Outside the box. In: Zeitschrift für feministische Gesellschaftskritik. #4 ARBEIT. <<https://www.outside-mag.de/issues/4/posts/46>> (20.08.2018)). Entgegen ihrer Einschätzung soll „gelungene“ Performance-Kunst jedoch gerade als politische und ethische Kritik am gesellschaftlichen Status quo verstanden werden, die bereits durch ihrer Methoden ein Experimentierfeld für die Suche nach legitimen Alternativen zu dem sich stetig verschärfenden Optimierungszwang neoliberaler Couleur und für das Verständnis und den Umgang mit dem eigenen Sein und dem „Anderer“ anbietet.

- 8 Horkheimer und Adorno schreiben dazu: Die mit der Philosophie Platons beginnenden gesellschaftlichen Verhältnisse – „[d]ie philosophischen Begriffe, mit denen Platon und Aristoteles die Welt darstellten, erhoben durch den Anspruch auf allgemeine Geltung die durch sie begründeten Verhältnisse zum Rang der wahren Wirklichkeit“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 28) – „schneide[n] das Inkommensurable weg. Nicht bloß werden im Gedanken die Qualitäten aufgelöst, sondern die Menschen zur realen Konformität gezwungen. [...] Die Einheit des manipulierten Kollektivs besteht in der Negation jedes Einzelnen [...]“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 19). „Die Herrschaft tritt dem Einzelnen als das Allgemeine gegenüber, als die Vernunft in der Wirklichkeit“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 28) und führt zur Entfremdung. Aber „[n]icht bloß mit der Entfremdung des Menschen von den beherrschten Objekten wird für die Herrschaft bezahlt: Mit der Versachlichung des Geistes wurden die Beziehungen der Menschen selbst verhext, auch die jedes Einzelnen zu sich. Er schrumpft zum Knotenpunkt konventioneller Reaktionen und Funktionsweisen zusammen, die sachlich von ihm erwartet werden“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 34). Um den Widerstand des Einzelnen gegen diese gesellschaftlichen Verhältnisse zu unterdrücken, verschleiert die Kulturindustrie die Herrschaft des Allgemeinen, die auf die Kommensurabilität des Einzelnen setzt, und regt, statt zum kritischem Nachdenken, zum vergnügten Amusement an (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 153).
- 9 Die in der Performance-Kunst provozierten Emotionen dienen der gesteigerten Erfahrung, sind jedoch nicht das Ziel, sondern das Mittel, um ihr die „nötige Schärfe“ zu verleihen (vgl. Lüthy, 2009: 223f.) und eine Bewusstseinsänderung anzustoßen, die die aktive Veränderung des Bestehenden als Notwendigkeit anerkennt. „Als voraussetzungsreiche Kunstform appllierten sie ebenso sehr an das emotionale ‚Mitgehen‘ wie an die kognitive Verarbeitung seitens der Zuschauer [...]“ (Lüthy, 2009: 221).
- 10 Beuys, zit. nach Stüttgen, 2008: 205.

Weil sagen, in einer Übereinstimmung von Denken und Handeln, die notwendig ist, um der Entfremdung zu begegnen¹¹.

In ihrem Bestreben, die Polisvergessenheit zu überwinden, kann sie als Revitalisierung attischer Theater-Kunst und politischer Gestaltung einer neuen Polis-Gemeinschaft¹² begriffen werden, sodass sie, wie einst das attische Theater, als „politische Kunst par excellence“ gelten kann, die die politische Sphäre menschlichen Lebens künstlerisch transfigurieren und den Anspruch erheben kann, dass ihr alleiniger „Gegenstand der Mensch in seinem Bezug zur Mitwelt“ ist¹³. Um künstlerische und gesellschaftliche Prozesse anzustoßen – um Kunst wieder zu einem elementaren und wirkmächtigen Teil des Lebens zu machen sowie die Menschen auf ihren politischen Subjektstatus, auf ihr Recht auf Ungehorsam und auf plurale Existenzstile aufmerksam zu machen¹⁴ – greift sie, wie von Hegel, Nietzsche und Heidegger für die attische Kunst gefordert, auf die Kollision als zentrales Element ihres Wirkens zurück. Und gerade an den durch sie sichtbar gemachten Konflikten, die am eindringlichsten wohl in feministischen Arbeiten ausgetragen werden, wird dabei auch die von Hegel geforderte Dialektik – wenn auch als negative¹⁵ – sichtbar.

Performance-Kunst erweist sich als notwendigerweise partizipatorische, konfliktvolle und ambivalente soziale Kategorie, die ein Bewusstsein für mögli-

-
- 11 Vgl. Weil, Simone (2012): Über die Ursachen von Freiheit und gesellschaftlicher Unterdrückung. Zürich, 67. Weil schreibt: „Man kann unter Freiheit etwas anderes verstehen als die Möglichkeit, alles, was man will, ohne Anstrengung zu erreichen. Es gibt noch einen anderen Freiheitsbegriff, einen heroischen [...]. Wirkliche Freiheit bestimmt sich nicht durch ein Verhältnis von Wunsch und Erfüllung, sondern von Denken und Handeln. [...] Es kommt nicht darauf an, ob das Handeln leicht oder beschwerlich ist, auch nicht darauf, ob es von Erfolg gekrönt ist; Mühsal und Misserfolg können den Menschen unglücklich machen, sie können ihn aber nicht erniedrigen, solange er dazu imstande ist, sein Handeln selbst zu bestimmen. [...] [Der Mensch hat] die Wahl, ob er sich blindlings vom Stachel äußerer Zwänge antreiben lässt oder ob er der inneren Vorstellung entsprechen soll, die er sich davon macht; darin liegt der Gegensatz von Knechtschaft und Freiheit [...] [als] ideale Grenzen [...], zwischen denen sich das menschliche Leben bewegt, ohne dass es sie je erreichen kann [...]“ (Weil, 2012: 67f.).
- 12 Performance-Kunst hält der mit Platon beginnenden Negation der Pluralität (vgl. Arendt, 2002: 279) ethische und politische Forderungen entgegen, die darauf abzielen, die Möglichkeit des Einschlusses aller zu zeigen, zu fühlen und zu denken und Widerstand gegen systemimmanente Unterdrückungsmechanismen und zur Solidarität anzustoßen.
- 13 Vgl. Arendt, 2002: 233f.
- 14 Zum politischen Kampf um das „Recht auf Recht“, zu dem der Streit und das Aushalten von Kritik notwendig dazugehören, äußert sich Balibar an den hier angegebenen Stellen ausführlich (vgl. Balibar, 2012: 18ff., 220ff., 236ff. u. 242f.).
- 15 Also als eine, deren „Prozeß [nicht] von vornherein entschieden ist“. Gerade das unterscheidet Hegels Dialektik, der Adorno vorwirft, dass er „das gewußte Resultat des gesamten Prozesses der Negation schließlich doch zum Absoluten macht“, von der »negativen Dialektik« Adornos (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 30f.).

che gesellschaftliche Veränderungen zu fundieren vermag¹⁶. Und so ermöglicht Performance-Kunst durch ihre spezifischen Methoden und grundlegenden Überzeugungen (analog zur Kunst der attischen Polis), mit Dewey gesprochen, eine „ästhetische Erfahrung“¹⁷. Indem sie Alltägliches in einer verdichteten und prägnanten Form zur Anschauung bringt und so eine Erfahrung kreiert, in der „Eigenschaften dominierend [sind], die in anderen Erfahrungen unterdrückt werden“¹⁸, verwandelt sie die Interaktion „in gegenseitige Teilnahme und Kommunikation“¹⁹ als einen „Prozeß, der Partizipation schafft, der gemein macht, was sonst isoliert und für sich war“²⁰.

In Analogie zu den Vorstellungen, die sich die im zweiten Teil der Arbeit besprochenen Ästhetiker von der attischen Tragödie im fünften vorchristlichen Jahrhundert gemacht haben, und nach denen die Tragödie für die Griechen existenzielle Notwendigkeit und elementar für ihre intellektuelle, emphatische Darstellung von Freiheit war, vermag auch die Performance-Kunst – zumindest ihrem Anspruch nach – in der Mitte des Lebens zu stehen, sodass der Vergleich ihrer Wirkmächtigkeit mit der der attischen Tragödie naheliegend erscheint. Performance-Kunst kann als die Erfüllung der Hoffnung Nietzsches und Heideggers auf eine erneute weltstiftende Kunst betrachtet werden, auf eine Kunst, die Lebenspraxis ist, und die das Hegel'sche Diktum vom Vergangenheitscharakter der Kunst widerlegt. Diese Wiederaufnahme attischer Lebenskunstprinzipien durch die Performance-Kunst rettet dabei nicht nur Aspekte traditioneller Ästhetik in ihrer Relevanz für zeitgenössische avancierte Kunst, sondern auch die Performance-Kunst selbst vor dem Vorwurf ihrer gesellschaftlichen Irrelevanz und Beliebigkeit.

Wie gezeigt wurde, zielt ihre Wiederaufnahme zentraler Prinzipien attischer Kunst und Politik vor der Philosophie Platons weder auf eine Verklärung jener Zeit noch auf ein reaktionäres Bedürfnis einer gesellschaftlichen Neuorientierung nach antikem Vorbild (wie sie beispielsweise Heidegger in seinem Denken über den „anderen Anfang“ präferiert), sondern auf eine Wiederbelebung jener Konzepte vor dem Hintergrund heutiger Lebens- und Weltverhältnisse, sodass sie ein ethisch und politisch fundiertes Verständnis von Verantwortung, Freiheit, Respekt

16 Vgl. Dewey, John (2014): Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main, 35.

17 Sie erweitert den Spielraum menschlicher Handlungen, da sie soziale Zugehörigkeit und Solidarität stiftet und als Kommunikationsform Dichotomien zu überwinden vermag (vgl. Dewey, 2014: 32f. u. 318).

18 Dewey, 2014: 70.

19 Dewey, 2014: 32.

20 Dewey, 2014: 286. Ihre Kommunikationsmodi setzen sich „über die Schranken hinweg, die den Menschen vom Mitmenschen trennen“ (Dewey, 2014: 318), da durch sie KünstlerIn und RezipientIn – also normalerweise „Undurchlässiges“ (vgl. Dewey, 2014: 286) – miteinander verbunden werden und Erfahrungen verwirklicht werden, deren „Bedeutungen und Werte weit tiefer [reichen] als das jeweilige Hier und Jetzt, in dem sie verankert sind“ (Dewey, 2014: 320).

und Humanität zu stärken vermag, das nur vor der Folie einer globalisierten und pluralen Welt realisiert werden kann²¹.

„Gelungene“ Performance-Kunst setzt sich gegen herrschende Zurichtungs- und Kontrollmethoden zur Wehr und kann als ein „Schlag ins Gesicht“ jedes Einzelnen begriffen werden. Sie erstrebt, nach dem „Ende der Kunst“ und in Opposition zu diesem Diktum, Poesie und das Denken über das, was sein könnte, wiederzugewinnen sowie den Menschen Zentrales über ihre Lebenswelt und ihre Position in dieser zu Bewusstsein zu bringen, sie aufzurütteln, sie mit der Idee des Unentfremdeten, des „eigentlichen“ Selbst-Seins „anzustecken“ und Einfluss auf ihr Weltbild auszuüben. Insofern stehen „gelungene“ Performances auch den Verschleierungs- und Beruhigungsstrategien der Kulturindustrie diametral entgegen, denn sie verweigern ihren TeilnehmerInnen explizit die Möglichkeit, vor den Weltverhältnissen und ihrem eigenen Anteil daran Augen und Herzen zu verschließen. „Gelungene“ Performances sind nicht bloß Unterhaltung und „Spektakel“, sie sind „ungenießbar“ und entziehen sich leichtfertigem Konsum.

Performance-Kunst ist ein final unbestimmbares Schwellenphänomen auf allen Ebenen, und vielleicht macht die letztliche Unbestimmtheit, die Ambivalenzen, die nicht nur die Teilnahme an Performances, sondern auch das Denken über diese Kunstform bestimmen, ihre Wirkmächtigkeit aus, die niemals hinreichend benannt werden kann. Sie ist ein ergebnisoffener Appell, sich auf einen ebenso ergebnisoffenen Diskurs einzulassen und ihn kreativ mitzugestalten. Mit einer *wirklichen* Teilnahme betritt man, ebenso wie mit dem Denken über Performance-Kunst, das Feld der Perspektivenvielfalt und der Interpretationsmöglichkeiten, dessen Bearbeitung letztlich nie an ein Ende kommt. Eben diese Offenheit und letztliche Unbestimmtheit ist Voraussetzung für das gesellschaftsverändernde Potenzial der Performance-Kunst, erschwert jedoch auch die Abgrenzung von Performance-Kunst zu anderen Formen des politischen Protestes oder geplanter übergreifender öffentlicher Aktionen und steht so doch oft unter dem Verdacht des

21 Auch eine *Philosophie der Performance-Kunst* muss folglich als zukunfts zugewandte und emanzipatorische Philosophie begriffen werden, die nicht versucht, eine nostalgische Flucht, sozusagen „zurück ans Stammesfeuer“, in eine vermeintlich bessere und egalitäre Antike anzutreten, sondern die ästhetischen Begriffe und Konzepte mit zeitgenössischen Inhalten füllen will, die den Emanzipations- und Transformationsappell der Performance-Kunst philosophisch bestärken und ihre politische und ethische Stoßrichtung zu würdigen vermag. Über die gegenwärtigen Tendenzen von Bevölkerungsteilen westlicher Industriestaaten, zurück in eine (wohlgemerkt imaginierte) Vergangenheit zu wollen, die ein vermeintlich besseres Leben verspricht, äußert sich Bauman ausführlich unter anderem in seinem Kapitel *zurück ans Stammesfeuer*. Das sich zunehmend verschärfende Phänomen, welches sich durch seine Rückwärtsgewandtheit, seinen Hang zu Simplifizierungen, zum Ausschluss des „Anderen“ und mithin durch seinen massiven Anti-Pluralismus auszeichnet, überschreibt er treffend mit seinem Begriff der »Retrotopie« (vgl. Bauman, 2017: 65ff.).

„Spektakels“. Folglich kann auch die Bestimmung der Wirkung einer Performance auf die einzelnen Teilnehmenden, um die es bei der Frage nach ihrer selbst- und weltverändernden Kraft ja vorrangig geht, nie mehr sein als eine theoretische Annäherung, insbesondere da es nicht im Einflussbereich der Performance-Kunst liegt, was die RezipientInnen letztlich mit der von ihr initiierten Rahmenverschiebung in der praktischen Umsetzung anfangen²².

Dennoch sollen die hier bestimmten Kriterien sowie die politischen und ethischen Grundannahmen in ihrer Anwendung auf konkrete Performances als Entscheidungshilfe zur Bestimmung „gelungener“ oder „misslungener“ Aktionen dienen, sodass auf der Basis des vorgeschlagenen Verständnisses von intelligibler Performance-Kunst nun auch ein erneuter Blick auf das *Busenattentat* auf Adorno geworfen werden kann, um die eingangs aufgeworfene Frage zu beantworten, ob es sich bei dieser Aktion um eine gelungene Performance handelt.

Für eine Interpretation des *Busenattentats* als „gelungene“ Performance spricht zunächst die Selbstpreisgabe der Akteurinnen in ihrer Nacktheit. Sie nutzten ihren realen nackten Körper und verzichteten dabei gänzlich auf das theatrale Als-ob, um gegen Adornos „Theorizität“ und gegen seine immer nur „abstrakt“ geforderte sexuelle Befreiung anzutreten, die letztlich doch eine Herabsetzung des Körperlichen bedeutet. Seiner „Übergriffigkeit“ im Umgang mit jungen Studentinnen und seinen „Starallüren“ begegneten sie mit der ironischen Geste des Blumenwerfens²³. Als mutig und provokant kann ihre Aktion begriffen werden, denn um mittels ihrer nackten Brüste Adornos Machtmissbrauch öffentlich zu kritisieren, mussten sie sich zumindest für die Zeit der Aktion ihres sozialisatorischen Korsetts entledigen und die Grenzen der Konvention sprengen. Im Geiste der 68er-Protestkultur zielten sie auf Spießbürgerlichkeit und Prüderie und forderten ihn heraus, sich zu zeigen und zu positionieren. Indem sie Adorno mit *aktiver* Weiblichkeit und *realer* Nacktheit konfrontierten, ignorierten sie nicht nur die Konventionen im Umgang mit dem anderen Geschlecht, sondern negierten in feministischer Weise seinen Herrschaftsanspruch als Mann *und* als „Großordinarius“. Sie machten das Private öffentlich, das Theoretische real und das Rationale emotional und schufen so einen Raum der Möglichkeiten – der Möglichkeit der Selbsterkenntnis und der Transformation, den Adorno souverän hätte nutzen können.

22 Die Frage nach der empirisch nachvollziehbaren Veränderung jedes Einzelnen kann nicht beantwortet werden aufgrund der wesensmäßigen Eigenschaften der Performance-Kunst, die Anstöße gibt, aber den BetrachterInnen eben die Interpretations- und Wahlfreiheit lässt, aus dem Ereignis eigene Schlüsse zu ziehen.

23 Weitemeier zufolge sollte es eine „lustige Aktion, ein Happening“ werden, mit dem sie sich über „Adornos Verhältnis zu den Frauen“ (seine vielen Affären mit jungen Frauen, auch mit Studentinnen, waren bekannt) lustig machen wollten (vgl. Stelzer, Tanja (2003): Die Zumutung des Fleisches. In: Der Tagesspiegel. 07.12.2003. <<https://www.tagesspiegel.de/zeitung/die-zumutung-des-fleisches/471728.html>> (30.07.2018)).

Adorno jedoch vermochte der Situation nicht aufgeschlossen zu begegnen und verließ fluchtartig den Hörsaal, sodass sich in der Aktion kein künstlerischer Gestaltungswille im Sinne der Konzeption ethisch fundierter Alternativen im Umgang mit dem „Anderen“ entfalten konnte, sondern sie sich zu einem „Gewaltakt“ entwickelte. Sie wurde zu einem monolithischen Akt der Ausgrenzung, der nicht zur Transformation der TeilnehmerInnen und zu einem Gewahrwerden der eigenen Freiheit führte, sondern vielmehr als Akt des Terrors Adorno macht- und hilflos machte, ohne eine Dialogoption oder das Erleben eines „Wir“ anbieten zu können. Dieser Gewaltakt erschien, vielleicht gerade vor dem Hintergrund der persönlichen Erfahrungen Adornos von Ausgrenzung, Angst und Verfolgung im zeitlich noch nahen Nationalsozialismus, besonders perfide, wenn er auch nicht als solcher intendiert war. Die Aktion konnte keinen Rahmen für eine freie Entfaltung der Beteiligten eröffnen, sondern in ihr „kippte der Kampf [der 68er] für die Freiheit ins Unfreie“²⁴. Das *Busenattentat* entwickelte sich gerade nicht im Sinne eines „Ereignisses“ und vermochte auch nicht Souveränität der Akteurinnen und der TeilnehmerInnen zu ermöglichen und die Emanzipation aus starren Herrschaftsverhältnissen zu forcieren. Im Gegenteil: In ihm wurden Herrschaftsverhältnisse zugunsten der Studierenden umgekehrt.

Aus Adornos Reaktion resultiert womöglich auch, dass die Akteurinnen, selbst wenn sie sich zu Beginn der Aktion „heroisch“ für ein übergeordnetes Ziel einzusetzen schienen, im Nachgang nicht die Verantwortung für ihr Handeln übernahmen²⁵. Nicht sie lieferten sich den TeilnehmerInnen aus, sondern sie lieferten Adorno aus, sie stellten ihn bloß und demütigten ihn. Aus diesem Moment der persönlichen Demütigung, aus diesem Angriff auf Adorno als Person, resultiert wohl auch das bis in die Gegenwart anhaltende Schweigen aller Beteiligten. Auch wenn die Aktion also durchaus Auswirkungen auf das Auditorium gehabt haben mag, da

24 Vgl. Stelzer, 2003.

25 Bis heute schämen sich die Frauen zutiefst für diese Aktion, stehen nicht zu ihrer Tat und verweigern, mit Ausnahme Hannah Weitemeiers, jegliche Aussage über ihre Motive und Zielsetzungen (vgl. Stelzer, 2003). Stelzer, der es 2003 als Erste gelang, ein Interview mit einer der Protagonistinnen des *Busenattentats* zu führen, hatte nach eigenen Angaben große Mühe, überhaupt eine der beteiligten Frauen ausfindig zu machen, denn die ZeitzeugInnen schweigen noch heute größtenteils über die Identität der Frauen. Hannah Weitemeier stimmte schließlich einem Interview zu, eine andere Protagonistin jedoch willigte nur unter der Bedingung in ein Telefoninterview ein, dass sie anonym bleibe, da „[...] sie sich noch heute [so sehr schäme]“. Weitemeier sagte über den Zeitpunkt des *Busenattentats*, dass es einer der Tage war, an denen man sich entscheiden muss, wie weit man gehen wolle, und sie an diesem Tag eine klare Grenze überschritten habe; sie sei zu weit gegangen und die Aktion sei nichts, „worauf man stolz sein kann“. Am Ende des Interviews gesteht sie noch einmal unmissverständlich ihre Wissensbisse aufgrund ihrer grenzverletzenden Aktion mit den Worten ein: „Wäre ich tot und würde Adorno begegnen, ich würde ihn bitten, dass er mir vergibt“ (vgl. Stelzer, 2003).

es sicherlich die Frage im Einzelnen aufwarf, wie mit der erlebten Entblößung und Entmachtung des Mentors emotional und rational umgegangen werden kann²⁶, kam es in der Folge der Aktion weder zu konkreten Reaktionen, Erfahrungsberichten oder Stellungnahmen noch zu einer kritischen Diskursivierung des Erlebten in der Öffentlichkeit²⁷; jeglicher Versuch der Versprachlichung, der für die Wirkmächtigkeit einer Performance doch gerade konstitutiv ist, blieb – vermutlich ob der Reaktion Adornos und der mangelnden Anschlussfähigkeit der Aktion (zumindest in den 1960er-Jahren) – aus. Auch wenn die Aktion also als Transformationsappell angelegt war, wurde sie von Adorno nicht als solcher verstanden und genutzt. Im Verlauf ihrer Entwicklung vermochte sie keine wirksame Kommunikation zu etablieren und aufrechtzuerhalten, sodass das *Busenattentat* letztlich als „misslungene“ Performance bezeichnet werden muss.

Ebenso wie für eine Vielzahl von Performances – man denke beispielsweise an die Re-Performances Abramovičs oder an ihre Rolle innerhalb des etablierten Ausstellungswesens (sie ist ein „Superstar der zeitgenössischen Kunst“, die von sich selbst sagt: „Ich bin eine Marke wie Coca Cola. Dies wird mein Vermächtnis sein“²⁸), oder beispielsweise an das *Orgien Mysterien Theater* von Hermann Nitsch sowie an all jene Performances, die nicht darauf angelegt zu sein scheinen, wirklich schockierend und aufrüttelnd zu wirken, sondern wohl eher ein elitäres Bedürfnis nach besonderen und exklusiven Erfahrungen stillen²⁹ –, erscheint auch für das *Busenattentat* die Einordnung in die Sphäre des Spektakels evident.

Obwohl also im weiten Feld der Aktionen, die unter »Performance-Kunst« firmieren, wohl längst nicht alles – dem eingeschlagenen Sinne nach – diese Bezeichnung auch verdient, ist dennoch ein kritischer Blick, ein unvoreingenommenes

26 Der Eindruck der Entmachtung wurde dabei von den am selben Tag im Hörsaal verteilten Flugblättern noch verstärkt, auf denen zu lesen war: „Adorno als Institution ist tot“.

27 Vgl. Stelzer, 2003.

28 Abramovič, zit. nach Böhm, 2011.

29 Gerade Performances in Galerien und Museen erreichen wohl hauptsächlich gesellschaftlich und monetär „Bessergestellte“, sodass für Performance-Kunst ebenso wie auch für einen Großteil der zeitgenössischen Bildenden Kunst die Einschätzung Kikols womöglich zutrifft: „Es scheint gerade so, als sei ein Großteil der politischen Kunst nur für die eigenen Reihen, also für die Kunstwelt da. Gerade dort findet sie, zum Beispiel durch die Kuratoren oder Sponsoren, Zuspruch, Anerkennung und Status. Heißt das neue, als ethisch getarnte Intellektuellenkonzept also „L'art politique pour l'art politique“? [...] Die ethischen Dimensionen scheinen in der Kunstkapel zu verhaften, die in sich zwar vornehme und moralisch korrekte Ausstrahlung tätigt, aber nach außen hin schalldicht verschlossen bleibt. [...] es [ist] eine idealisierte Annahme, dass eine geniale Ästhetik und Freigeisterei von Künstlern irgendwie auf die Gesellschaft abfärbe. [...] Wofür braucht das Kunstpublikum dann die politische Kunst, gerade wenn ein andersdenkendes Publikum nicht erreicht wird? Ist und bleibt politische Kunst nur der Spielplatz des guten Gewissens eines ausgewählten, kleinen Clubs?“ (Kikol, 2018: 55f.)

Sich-Einlassen auf jede einzelne Aktion lohnend, denn die Möglichkeit, sich in einem Raum wiederzufinden, in dem sich der eigene Rahmen, wie oben beschrieben, verschieben kann, sollte nicht gering geachtet werden. Gerade in Zeiten, in denen die Gräben zwischen den Menschen und zwischen einzelnen Bevölkerungsgruppen sowie Interessensgemeinschaften immer tiefer werden, sollte jede potenzielle Chance ergriffen werden, einem ernsthaften und eindrücklichen, weil unverstellt-emotionalen Aufruf zu Respekt, Dialogbereitschaft und Solidarität³⁰ Aufmerksamkeit zu schenken und ihn in die Welt hinauszutragen.

So ist es grundsätzlich angezeigt, sich immer wieder aufs Neue auf (potenziell gelungene) Performances einzulassen und sich als AdressatIn ihres (möglichen) Appells anzubieten, denn „gelungene“ Performance-Kunst tritt für das ein, was Zygmunt Bauman in der Terminologie Ulrich Becks als die Ausbildung eines „kosmopolitischen Bewusstseins“ bezeichnet, das „zum allerersten Mal in der Geschichte der Menschheit Integration ohne vorausgehende Separation“ ermöglicht, indem es sowohl auf die Bestimmung eines „gemeinsamen Feindes“ als auch auf das Werkzeug „wir gegen sie“ verzichtet, und das sowohl als die notwendige Ergänzung unserer „kosmopolitischen Situation“ als auch als die größte Herausforderung unserer Gegenwart erscheint³¹: Das ist der utopische Überschuss der Performance-Kunst. Performance-Kunst zielt auf Respekt und gegenseitig garantierte Statusgleichheit. Sie streitet für eine Kultur des Dialogs, sie etabliert Kommunikation, die „die Anderen“ als gleichwertige und ebenbürtige GesprächspartnerInnen anerkennt und damit ein Experimentierfeld für das Erproben anderer, neuer Konfliktlösungsstrategien bereitstellt, die auf die politische und soziale Verantwortung und das Engagement jedes einzelnen Menschen setzt³².

Sie reagiert auf die von Bauman pathetisch formulierte, aber dennoch wohl zu treffende Diagnose unserer gegenwärtigen Lage: „Mehr als zu jeder anderen Zeit

30 „Gelungene“ Performance-Kunst stellt sich einer Entwicklung entgegen, die Zygmunt Bauman folgendermaßen charakterisiert: „Weit entfernt von jedem Gedanken an Solidarität, fördern die gegenwärtigen Existenzbedingungen, unterstützt und verschärft durch die neuen Philosophien des Managements und die neue Herrschaftsstrategie, eher die fabrikmäßige Herstellung von gegenseitigem Misstrauen, antagonistischer Interessen, Rivalität und Zwietracht. [...] In einer Gesellschaft, in der ‚der andere‘ (und zwar ‚jeder‘ andere) eine unverhüllte oder nur noch nicht demaskierte (und daher umso grausigere und erschreckendere) Bedrohung ist, erscheint Solidarität als heimtückische Falle für die Naiven, Leichtgläubigen, Närrischen und Gedankenlosen. [...] In der heute gängigen Währung zählt sich Solidarität nicht aus. Anstatt ein verlässlicher Aktivposten zu sein, hat sie die fatale Neigung, sich in eine Pflicht zu verwandeln. Und so sinkt der Kurs des ‚sozialen Kapitals‘, das Robert Putnam zufolge aus Vertrauen, Gegenseitigkeit und Gemeinschaftlichkeit besteht, an den Börsen der ‚Lebenspolitik‘ – stattdessen prämiieren sie Selbstbezüglichkeit, Egoismus und antisoziale Formen der Selbstbestätigung“ (Bauman, 2017: 123f.).

31 Vgl. Bauman, 2017: 195f.

32 Vgl. Bauman, 2017: 199ff.

stehen wir, die menschlichen Bewohner des Planeten Erde, vor einem Entweder-Oder: Entweder wir reichen einander die Hände – oder wir schaufeln einander Gräber³³, indem sie ihre TeilnehmerInnen an diese Grenzen führt, deren Transformation in Schwellen ermöglicht und zu ihrer Überschreitung aufruft. So erhält sie die Hoffnung am Leben, dass sich tatsächlich etwas verändern könnte, wenn nur eine/r der Teilnehmenden sich wirklich von einer Performance berühren lässt und bereit ist, aus dem Erlebnis etwas zu lernen und dieses Erlernte weiterzutragen.

Auch wenn nicht behauptet werden soll, dass die Performance-Kunst die Welt schon verändert hätte – wäre dies der Fall, hätte sie sich selbst überflüssig gemacht –, vermag sie auf ihre TeilnehmerInnen im Sinne attischer Lebenskunst „ereignishaft“ zu wirken. Gerade dieses Potenzial ist es, was sie als politische Kunstform wesentlich auszeichnet und als „große“ Kunst erscheinen lässt. Performance-Kunst ist kein Heilsversprechen, weder für die Überwindung der Distanz der Kunstwelt von der Alltagsrealität noch für die fundamentalen soziopolitischen Probleme, vor deren Hintergrund sie entsteht. Sie löst die Probleme nicht, die sie thematisiert, sondern sie eröffnet einen Raum, in dem mögliche Lösungswege gemeinsam ausgehandelt und überprüft werden können. Sie kreierte, mit Foucault gesprochen, einen Augenblick „[...] [in dem] die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt, und anders wahrnehmen kann, als man sieht, zum Weiterschauen und Weiterdenken unentbehrlich ist!“³⁴. Und sie glaubt an den kreativ-schöpferischen Menschen, der das Potenzial hat, sich wirksam in der Welt zu „engagieren“. Insofern ist ihr das Potenzial zueigen, andere Vorstellungen über Gleichheit, Freiheit und Mitmenschlichkeit zu etablieren.

Dies ist jedoch kein exklusives Vorrecht der Performance-Kunst, und so erscheint – im Lichte der Hoffnung der Performance-Kunst auf individuelle Einsicht in die Notwendigkeit eines persönlichen und gesamtgesellschaftlichen Emanzipationsprozesses, der sich der Entfremdung entgegenstellt –, die Suche nach weiteren Räumen naheliegend, in denen tatsächliche Pluralität und Herrschaftsfreiheit erprobt werden können, um die an die Dichotomien geknüpften Wertzuschreibungen zugunsten eines „Singular-plural-Seins“³⁵ zu überwinden. Es gilt weitere Räume zu finden, zu entwerfen und zu nutzen, in denen politisches und ethisches Neuland betreten und erkundet werden kann und die als Experimentierfeld Handeln unter Gleichwertigen erprobbar machen.

33 Bauman, 2017: 203.

34 Foucault, 1989: 15.

35 „Die Pluralität des Seienden steht am Grund des Seins“ und „jede Singularität ist ein anderer Zugang zur Welt“ (Nancy, 2012: 34 u. 37). Nancy denkt die Einheit ursprünglich plural, denn bevor das „sich“ für sich oder für den anderen stattfindet, findet es „mit“ statt; das Zumehreren-Sein ist die ursprüngliche Situation (vgl. Nancy, 2012: 70f.).

Literaturverzeichnis

Abramović, 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).

Abramović, Marina (2013): Vortrag im Rahmen des „Live culture talk“. 29. März 2003, Tate Modern, London. In: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/marina-abramovic-live-culture-talk>> (07.12.2017).

Abramović, Marina (2002): Body Art. In: Daneri, Anna u.a. (Hrsg.): Marina Abramović. Anlässlich der Abschlussausstellung des Corso Superiore di Arte Visiva der Fondazione Antonio Ratti 2001. Milano, 27-40.

Adorf, Sigrid (2008): Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld.

Adorno, Theodor W. (2015): Probleme der Moralphilosophie. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (2006): Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1973): Erziehung nach Auschwitz. In: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main, 88-104.

Agamben, Giorgio (2010): Nacktheiten. Frankfurt am Main.

Agamben, Giorgio (2006): Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt am Main.

Agamben, Giorgio (2004): Ausnahmezustand (Homo sacer II.1). Frankfurt am Main.

Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main.

Almhofer, Edith (1986): *Performance Art. Die Kunst zu leben*. Wien/Köln/Graz.

Anderson, Laurie (2004): foreword. this is the time and this is the record of the time. In: Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art since the 60s*. New York, 6-7.

Anderson, Laurie (2003): Marina Abramović. Interview. In: BOMB 84, Summer 2003. <<http://bombmagazine.org/article/2561/marina-abramovi>> (12.12.2016).

Antoni, Janine (1998): Mona Hatoum. Interview. In: BOMB 63, Spring 1998. <<http://bombsite.com/issues/63/articles/2130>> (15.11.2011).

Arendt, Hannah (2016): *Sokrates. Apologien der Pluralität*. Berlin.

Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder vom täglichen Leben*. München.

Aristoteles (1986): *Politik*. Übersetzt und herausgegeben von Olof Gion. Ungekürzte Ausgabe nach dem Text der zweiten durchgesehenen Auflage in der »Bibliothek der Alten« des Artemis Verlags, Zürich und München 1971. Nördlingen.

Aristoteles (1982): *Poetik*. Griechische/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart.

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (1995): Einleitung. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, XV-XXX.

Auslander, Philip (2006): The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ: A Journal of Performance and Art 28(3), 1-10.

Ayers, Robert (2010): „The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.“ – Robert Ayers in conversation with Marina Abramović. In: <<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>> (14.05.2018).

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.

- Badiou, Alain (2005): *Das Sein und das Ereignis*. Berlin.
- Badiou, Alain (2003): *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Wien/Berlin.
- Bal, Mieke (1999): *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago/London.
- Balibar, Étienne (2012): *Gleichfreiheit. Politische Essays*. Frankfurt am Main.
- Balibar, Étienne (2006): *Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität*. Hamburg.
- Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (2002): *Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem*. In: Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*. München, 9-23.
- Bauman, Zygmunt (2017): *Retrotopia*. Berlin.
- Bauman, Zygmunt (2009): *Leben als Konsum*. Hamburg.
- Beauvoir, Simone de (1992): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main.
- Benkel, Thorsten (2015): *Gesten sichtbarer Entgrenzung. Körper und Schmerz in der Performance-Kunst*. In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hrsg.): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden, 57-82.
- Beuys, Joseph (2006): *I Am Searching for Field Character*. In: Bishop, Claire (ed.): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts, 125-126.
- Bloch, Ernst (1993): *Das Prinzip Hoffnung. Gesamtausgabe Band 5*. Frankfurt am Main.

- Bocola, Sandro (1987): *Die Erfahrung des Ungewissen in der Kunst der Gegenwart*. Zürich.
- Bonnet, Anne-Marie (2004): *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart*. Herausforderung und Chance. Köln.
- Bonnet, Anne-Marie (2002): „Body Turn“ von Bildern und Körpern [unveröffentlichtes Manuskript].
- Bourriaud, Nicolas (2006): *Relational Aesthetics*. In: Bishop, Claire (ed.): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts, 160-171.
- Bowles, John Parish (2011): *Adrian Piper: race, gender and embodiment*. Durham NC.
- Böhm, Henrike (2011): *Die Überwinderin*. In: *Outside the box*. In: *Zeitschrift für feministische Gesellschaftskritik*. #4 ARBEIT. <<https://www.outside-mag.de/issues/4/posts/46>> (20.08.2018).
- Böhme, Johannes (2016): *Mit einer Schüssel Menschenblut*. Die guatemalteische Künstlerin Regina José Galindo geht gegen Mörder und Machos vor. Ein Porträt. In: <<http://www.art-magazin.de/kunst/19301-rtkl-regina-jose-galindo-mit-einer-schuessel-menschenblut>> (04.08.2017).
- Brennacher, Julia (2016): *Der Körper in der heutigen Lebenswelt*. In: *Galerie im Taxispalais/Brennacher, Julia/Nievers, Lena/Tabor, Jürgen* (Hrsg.): *Mapping the Body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt/Mapping the Body. The Body in Contemporary Life*. Katalog zur Ausstellung, 11. Juni-28. August 2016, Galerie im Taxispalais. Innsbruck, 11-16.
- Breton, André (1920): *Geographie Dada*. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 188.
- Brown, Peter (1991): *Die Keuschheit der Engel. Sexuelle Entsagung, Askese und Körperlichkeit am Anfang des Christentums*. München/Wien.
- Bruchner, Rosemarie (2013): *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*. Bielefeld.

- Brunner, Markus (2008): Körper im Schmerz. Zur Körperpolitik der Performancekunst von Stelarc und Valie Export. In: Villa, Paula-Irene (Hrsg.): schön normal. Manipulation am Körper als Technik des Selbst. Bielefeld, 21-40.
- Brus, Günter (1993): Zerreißprobe. In: Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York, 78.
- Burt, Ramsay (2006): Judson Dance Theater. Performative traces. London/New York.
- Bürger, Peter (2007): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (2016): Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Berlin.
- Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (1991a): Variationen zum Thema Sex und Geschlecht. Beauvoir, Wittig, Foucault. In: Nummer-Winkler, Gertud (Hrsg.): Weibliche Moral. Die Kontroverse um eine geschlechterspezifische Ethik. Frankfurt am Main, 56-76.
- Cao, Santiago: Pes(o)soa de Carne e Osso (english text). During the MOLA Festival (Mostra Osso LatinoAmericana de performances urbanas), Salvador de Bahía, Brazil, 28 September 2010. In: <<http://santiagocao.metzonimia.com/pessoa-en>> (18.09.2017).
- Carlos, Laurie (2004): introduction. Performance art was the one place where there were so few definitions. In: Goldberg, RoseLee: Performance. live art since the 60s. New York, 9-35.
- Carter, Curtis L. (1998): Dadaism. In: Kelly, Michael (ed.): Encyclopedia of Aesthetics. Volume 1. New York/Oxford, 487-490.
- Cheng, Meiling (2002): In other Los Angeleses. Multicentric Performance Art. London.
- Chukhrov, Ketī (2012): Anthropologie des Aufführens. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): Moments. Eine Geschichte der Performance

- in 10 Akten. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 33-40.
- Cipolletti, María Susana (2008): The Jaguar's Pineapple. Secoya Shamanic Violence and the Dangers of Cannibalism in the Ecuadorian Amazon. In: Beckerman, Stephen/Valentine, Paul (eds.): *Revenge in the Cultures of Lowland South America*. Gainesville, 187-200.
- Cocker, Emma (2011): Over and Over. Again and Again. In: Wallace, Isabelle Loring/Hirsh, Jennie (eds.): *Contemporary Art and Classical Myth*. Surrey/Burlington, 267-294.
- Critchley, Simon (2008): Unendlich fordernd. Ethik der Verpflichtung, Politik des Widerstands. Zürich/Berlin.
- Damus, Martin (2000): Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. Reinbek bei Hamburg.
- Danto, Arthur C. (2010): Sitting With Marina. In: The New York Times. The Opinion Pages, May 23, 2010. <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>> (28.11. 2011).
- Därmann, Iris (2005): Rausch als „ästhetischer Zustand“. Nietzsches Deutung der Aristotelischen Katharsis und ihre Platonisch-Kantische Umdeutung durch Heidegger. In: Abel, Günter/Simon, Josef/Stegmaier, Werner (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 34. Berlin/New York, 124-162.
- Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin.
- De Laet, Timmy (2012): Verwirrende Wechselspiele. Über das Live-Re-enactment von dokumentarischen Relikten. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 67-84.
- Dennis, Kelly (1998): Performance Art. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 3. Oxford, 466-474.

- De Ponte, Susanne (1999): Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von „Verlaufsformen“ der Kunst. Baden-Baden.
- Descartes, René (1986): *Mediationes de Prima Philosophia*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhart Schmidt. Stuttgart.
- Dewey, John (2014): *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main.
- Dickerman, Leah (2006): Introduction. In: Dickerman, Leah (ed.): *Dada*. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, 1-15.
- Dickerman, Leah (2006a): Zürich. In: Dickerman, Leah (ed.): *Dada*, Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, 16-83.
- Drathen, Doris von (1992): Kunst als Überwindung von Kunst. In: Romain, Lothar/Bluemler, Detlef (Hrsg.): *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München.
- Duerr, Hans Peter (1984): *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt am Main.
- Durantaye, Leland de la (2009): *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. Stanford.
- Ege, Dagmar (2015): Protestkünstler Pjotr Pawlenski. Mit blutigen Aktionen gegen Putin. In: <<http://www.arte.tv/magazine/metropolis/de/protestkünstler-pjotr-pawlenski-metropolis>> (12.01.2016).
- Ehrlicher, Hanno (2001): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin.
- Eiblmayr, Silvia (1989): Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin, 337-357.
- Eliade, Mircea (1979): *Geschichte der religiösen Ideen*. Band 1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis. Freiburg/Basel/Wien.

Eliade, Mircea (1979a): Geschichte der religiösen Ideen. Band 2: Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums. Freiburg/Basel/Wien.

Faber, Alyda (2002): Saint Orlan. Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism. In: TDR: The Drama Review 46(1), 85-92.

Fariás, Victor (1989): Heidegger und der Nationalsozialismus. Frankfurt am Main.

Faye, Emmanuel (2009): Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie. Im Umkreis der unveröffentlichten Seminare zwischen 1933 und 1935. Berlin.

Fiebach, Joachim (2002): Performance. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Band 4). Stuttgart/Weimar, 740-759.

Fischer, Ralph (2011): Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten. Bielefeld.

Fischer-Lichte, Erika (2012): Performativität. Eine Einführung. Bielefeld.

Fischer-Lichte, Erika (2009): Einleitung. Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater. In: Turner, Victor (Hrsg.): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt/New York, i-xxiii.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.

Flach, Sabine (2003): Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen. München.

Flórez, Fernando Castro (2011): The Atrocious Incarnations of Regina José Galindo. In: Cazali, Rosina/Florez, Fernando Castro (eds): Regina José Galindo. Milano, 113-121.

Forster, Iris (2005): Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht. München.

Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H. D. (2004): Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism. London.

- Foucault, Michel (2014): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovortr ge*. Berlin.
- Foucault, Michel (2009): *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (2007a): *Subjekt und Macht*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main 81-104.
- Foucault, Michel (2007b): *Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 191-219.
- Foucault, Michel (2007c): *Die Rückkehr der Moral*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 239-252.
- Foucault, Michel (2007d): *Eine Ästhetik der Existenz*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 280-286.
- Foucault, Michel (2007e): *Technologien des Selbst*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 287-317.
- Foucault, Michel (2007f): *Was ist Aufklärung*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 171-190.
- Foucault, Michel (2007g): *Vorrede zur Überschreitung*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): *Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 7-28.
- Foucault, Michel (2005): *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit*. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden (Band IV). 1980-1988*. Frankfurt am Main, 875-902.
- Foucault, Michel (1991): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 34-46.

Foucault, Michel (1989): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit. Zweiter Band. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (1977): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970. München.

Foucault, Michel (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main.

Fraser, Nancy (2017): Vom Regen des progressiven Neoliberalismus in die Traufe des reaktionären Populismus. In: Geiselberger, Heinrich (Hrsg.): Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit. Berlin, 77-91.

Fraser, Nancy (2009): Feminismus, Kapitalismus und die List der Geschichte. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 8/2009, 43-57.

Frieling, Rudolf (2008): Wolf Vostell. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 92-93.

Frieling, Rudolf (2004): Real/Medial – Hybride Prozesse zwischen Kunst und Leben. In: <http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/performance/> (15.01.2011).

Frieling, Rudolf (2004a): Orlan. „La Réincarnation de Sainte Orlan“. In: <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/reincarnation/bilder/1/>> (10.09.2016).

Fuchs, Thomas (2008): Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays. Kusterdingen.

- Fusco, Coco (2003): The other History of Intercultural Performance. In: Jones, Amelia (ed.): The feminism and visual culture reader. London/New York, 205-217.
- Galindo, Regina José: nadie atraviesa la región. Art Center South Florida Miami, 2015. In: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> (14.09.2017).
- Galindo, Regina José: Piedra. Encuentro Hemisférico del Centro de Estudios de Arte y Política. São Paulo, Brasil, 2013. In: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> (19.09.2017).
- García, José Antonio Agúndez (2010): Eine Reise in die Utopie. Das Neuartige in den Happenings von Wolf Vostell. In: Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (Hrsg.): Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell. Anlässlich der Ausstellung *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell*. Museum Morsbroich Leverkusen, 6. Juni-15. August 2010. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 53-62.
- Gathercole, Sam (2006): „I’m sort of sliding around in place ... ummm ...“. Art in the 1970s. In: Jones, Amelia (ed.): A Companion to Contemporary Art since 1945. Malden/Oxford/Carlton, 60-82.
- Geier, Natascha (2015): Kunst gegen Putin. Pjotr Pawlenski in Hamburg. In: <<http://www.ndr.de/kultur/kunst/Kunst-gegen-Putin-Pjotr-Pawlenski-in-Hamburg.pawlenski102.html>> (12.01.2016).
- Gethmann-Siefert, Annemarie (1989): Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft. In: Gethmann-Siefert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hrsg.): Heidegger und die praktische Philosophie. Frankfurt am Main, 251-285.
- Gioni, Massimiliano (2015): More Than Meat Joy: Carolee Schneemann. In: CONVERSATIONS Mousse 48 (April-May 2015). <<http://moussmagazine.it/meat-joy-carolee-schneemann/>> (27.11.2017).
- Goedert, Georges (1991): Nietzsches dionysisches Theodizee. Höhepunkt seiner Abwendung von Schopenhauer. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Wien, 45-54.
- Goldberg, RoseLee (2014): Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute. München.

- Goldberg, RoseLee (2004): *Performance. Live Art since the 60s*. New York.
- Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art. From Futurism to the Present*. London.
- Goldman, Francisco (2006): Regina José Galindo. In: *BOMB* 94, Winter 2006. <<http://bombsite.com/issues/94/articles/2780>> (04.02.2012).
- Graham, Dan (1999): *Performer/Audience/Mirror*. In: Alberro, Alexander (ed.): *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*. Massachusetts, 124-135.
- Graham, Dan (1993): *Performer/Audience/Mirror*. In: Wallis, Brian (ed.): *Rock My Religion. Writings and Projects 1965-1990*. Massachusetts, 114-115.
- Greiner, Ulrich (2014): Schamverlust: Und, passt die Hose? Wie sich die alte Schamkultur zu einer Peinlichkeitskultur fortentwickelt hat. In: *Die Zeit* 11/2014. <<http://www.zeit.de/2014/11/ulrich-greiner-schamverlust>> (04.04.2018).
- Gronen, Klaus (2007): *Bedeutung und Eignung des Begriffes Avantgarde für die zeitgenössische Kunst am Beispiel Jonathan Meese und John Bock*. Berlin.
- Guski, Simone (2010): „Mein Körper ist mein Material“. Interview mit Regina José Galindo, Body-Art-Künstlerin aus Guatemala. In: *Lateinamerika Nachrichten* 430, April 2010. <<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/mein-koerper-ist-mein-material/>> (04.02.2012).
- Günzel, Ann-Katrin (2006): *Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922*. Frankfurt am Main.
- Häntzschel, Jörg (2010): Im Auge des Orkans. 70 Tage im Museum. Marina Abramovic über ihre New Yorker Langzeit-Performance. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 56 (9. März 2010), 12.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt/New York.
- Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (2017): *Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*. Bielefeld.

Hartmann, Martin (2011): *Die Praxis des Vertrauens*. Berlin.

Harvie, Jen (2004): *Being her. presence, absence and performance in the art of Janet Cardiff and Tracey Emin*. In: Gale, Maggie B./Gardner, Viv (2004): *Auto/biography and identity. Women, Theatre and Performance*. Manchester, 194-216.

Hausmann, Raoul (1919): *Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung*. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 171-172.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Phänomenologie des Geistes* [PdG]. Werke in 20 Bänden (Band 3). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Wissenschaft der Logik* [L], Band I-II. Werke in 20 Bänden (Band 5-6). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* [E], Band I-III. Werke in 20 Bänden (Band 8-10). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [VPG]. Werke in 20 Bänden (Band 12). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik* [VÄ], Band I-III. Werke in 20 Bänden (Band 13-15). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe nach der verbesserten zweiten Auflage Heinrich Gustav Hothos von 1842. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (2014): *Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941)* [GA 96]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (2014): *Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39)* [GA 95]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (2014): Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938) [GA 94]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (2009): Abt. 3, Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Das Ereignis [GA 71]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (2006): Sein und Zeit [SuZ]. Tübingen.

Heidegger, Martin (2003): Der Ursprung des Kunstwerkes [UdK]. In: Herrmann, Friedrich Wilhelm von (Hrsg.): Martin Heidegger. Holzwege [GA 5]. Frankfurt am Main, 1-74.

Heidegger, Martin (2003): Wozu Dichter? In: Herrmann, Friedrich Wilhelm von (Hrsg.): Martin Heidegger. Holzwege [GA 5]. Frankfurt am Main, 269-320.

Heidegger, Martin (2003): Abt. 3, Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis) [GA 65]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main.

Heidegger, Martin (1961): Nietzsche. Band I und II. Pfullingen.

Heinrich, Hanna (2018): Aktion – Reaktion. Zeitwahrnehmung in der Performance-Kunst. In: Kortum, Ria/Wohler, Dagmar/Gruber, Harald (Hrsg.): Zeit und Zeiterfahrung in den Künstlerischen Therapien. Ein interdisziplinärer Dialog. Berlin, 91-108.

Heinz, Marion (2002): Die Trennung von oikos und polis: Aristoteles. In: Doyé, Sabine/Heinz, Marion/Kuster, Friederike (Hrsg.): Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, 94-99.

Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (2010): Die Happenings von Wolf Vostell – Chronologie, Dokumente, Exponate. In: Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (Hrsg.): Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell. Anlässlich der Ausstellung *Das Theater ist auf der Straße, die Happenings von Wolf Vostell*. Museum Morsbroich Leverkusen, 06. Juni-15. August 2010. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 137-328.

Hinz, Berthold (1972): Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Müller, Michael/Bredekamp, Horst/Hinz, Berthold/Verspohl, Franz-Joachim/Fredel, Jürgen/Apitzsch, Ursula (Hrsg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt am Main, 173-198.

Hogrebe, Wolfram (2006): Echo des Nichtwissens. Berlin.

Hogrebe, Wolfram (1987): Deutsche Philosophie im XIX. Jahrhundert. Kritik der idealistischen Vernunft. Schelling, Schleiermacher, Schopenhauer, Stirner, Kierkegaard, Engels, Marx, Dilthey, Nietzsche. München.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2010): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main.

Horkheimer, Max (1971): Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie. In: Horkheimer, Max: Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie. Hegel und das Problem der Metaphysik, Montaigne und die Funktion der Skepsis. Frankfurt am Main/Hamburg, 9-83.

Horn, Christoph (2001): Ästhetik der Existenz und Selbstsorge. In: Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt am Main, 137-152.

Hübel, Michael (2003): Spanien. Santiago Sierra. In: KUNSTFORUM International, Band 166: 50. Biennale Venedig. Träume und Konflikte. Die Diktatur des Betrachters, 236-237.

Iles, Chrissie (2010): Marina Abramović and the Public. A Theater of Exchange. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (eds.): Marina Abramović. The Artist Is Present. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31 2010. New York, 40-43.

Illius, Bruno (2002): Schamanismus. Die Vorstellung von „ablösbaren Seelen“. In: Figl, Johann/Klein, Hans-Dieter (Hrsg.): Der Begriff der Seele in der Religionswissenschaft. Würzburg, 87-100.

Irigaray, Luce (1979): Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin.

Irish, Sharon (2010): Suzanne Lacy. Spaces Between. Minneapolis.

- Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. New York/London.
- Jaeggi, Rahel (2016): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin.
- Janco, Marcel (1919): *Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren...*
In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 162.
- Jappe, Elisabeth (1993): *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York.
- Jaspers, Karl (1973): *Philosophie II. Existenzerhellung*. Berlin/Heidelberg/New York.
- Jay, Martin (2003): *Soma-Ästhetik und Demokratie. Die politische Dimension der Körperkunst*. In: Franke, Ursula/Früchtel, Josef (Hrsg.): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hamburg, 45-62.
- Jensen, Ulf (2010): *kukei, akopee-Nein! braunkreuz, fettcken, modellfettecken*.
In: Ackermann, Marion (Hrsg.): *Joseph Beuys – Parallelprozesse. Anlässlich der Ausstellung Joseph Beuys. Parallelprozesse. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 11. September 2010-16. Januar 2011 [Ausstellung im Rahmen der Quadriennale 2010]*. München, 157.
- Johnson, Anna (1993): *Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña*. In: *BOMB* 42, Winter 1993. <<http://bombsite.com/issues/42/articles/1599>> (03.02.2012).
- Jones, Amelia (2008): *Live art in art history: a paradox?* In: Davis, Tracy C. (ed.): *The Cambridge companion to performance studies*. Cambridge/New York, 151-165.
- Jones, Amelia (1998a): *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis/London.
- Jones, Amelia (1998b): *Feminist Performance Art*. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics. Volume 3*. Oxford, 474-477.
- Jones, Amelia (1997): *Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*. In: *Art Journal* 56(4). *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, 11-18.

- Kant, Immanuel (2006): Kritik der Urteilskraft [KdU]. Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitung und Bibliographie herausgegeben von Heiner F. Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg.
- Kant, Immanuel (1999): Grundlegung zur Metaphysik der Sitten [GMS]. Hamburg.
- Kant, Immanuel (1999a): Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Herausgegeben von Horst D. Brandt. Hamburg, 20-27.
- Kaplan, Janet A. (1999): Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović. In: Art Journal 58(2), 7-21.
- Kapsalis, Terri (1997): Public Privates. Performing gynecology from both ends of the speculum. Durham/London.
- Kaye, Nick (1996): Art Into Theatre. Performance Interviews and Documents. London/New York.
- Kellein, Thomas (2004): Das Geheimnis der weiblichen Intimität. In: Kellein, Thomas (Hrsg.): Vanessa Beecroft. Fotographien, Filme, Zeichnungen. Anlässlich der Ausstellung *Vanessa Beecroft: Fotographien, Filme, Zeichnungen*. Kunsthalle Bielefeld, 9. Mai-22. August 2004. Ostfildern Ruit, 6-18.
- Kellerer, Sidonie (2015): Des Meisters neue Kleider. In: Hohe Luft. Philosophie-Zeitschrift. <<http://www.hoheluft-magazin.de/2015/03/des-meisters-neue-kleider/>> (06.10.2015).
- Kern, Andrea (2013): 16. Der Ursprung des Kunstwerkes. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit. In: Thomä, Dieter (Hrsg.): Heidegger-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung. Stuttgart, 133-143.
- Kikol, Larissa (2018): Nett geknebelt. Zur Schalldichte der „Lart politique pour l'art politique“. In: KUNSTFORUM International, Band 254: Politik, Ethik, Kunst. Kultureller Klimawandel – Strategien und Werkzeuge, 46-61.
- 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, 27-53.

Kögler, Hans-Herbert (2004): Michel Foucault. Stuttgart/Weimar.

Kraß, Andreas (2009): Queer Studies in Deutschland. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Berlin, 7-19.

Krämer, Sybille (2011): Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation. In: von der Heiden, Anne/Heilmann, Till A./Tuschling, Anna (Hrsg.): ‚medias in res‘. Bielefeld, 53-67.

Krämer, Sybille (2010): Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen. In: Gronau, Barbara/Lagaay, Alice (Hrsg.): Ökonomie der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion. Bielefeld, 39-51.

Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main.

Krämer, Sybille (2005): Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten / Turning viewers into witnesses. Reflection on the context of the performative, the media, and performance-arts. In: E.P.I Zentrum Berlin – Europäisches Performance Institut. 13. Performance Art Konferenz: Die Kunst der Handlung 3. Berlin, 16-19.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2005): Körper. In: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorie. Köln/Weimar/Wien, 66-80.

Kubitza, Anette (2002): Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde. Berlin.

Künkler, Tobias (2008): Produktivkraft Kritik. Die Subsumtion der Subversion im neuen Kapitalismus. In: Eickelpasch, Rolf/Rademacher, Claudia/Lobato, Philipp Ramos (Hrsg.): Metamorphosen des Kapitalismus – und seiner Kritik. Wiesbaden, 29-47.

Lacy, Suzanne: Ablutions (1972). In: <<http://www.suzannelacy.com/ablutions/?rq=ablutions>> (02.03.2011).

- Lamer, Hans (1919): Kairos. In: Kroll, Wilhelm (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE). Band X,2. Stuttgart, Sp. 1508-1521. <https://de.wikisource.org/wiki/RE:Kairos_1#Zusammenfassung> (11.02.2018).
- Lantermann, Ernst-Dieter (1992): *Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst*. Berlin.
- Lippard, Lucy (2002): *Catalysis. An Interview with Adrian Piper*. In: Bean, Annemarie (ed.): *A Sourcebook of African-American Performance. Plays, People, Movements*. London/New York, 204-207.
- Loreck, Hanne (2008): *Re-Vision der Sichtbarkeit von Künstlerinnen. La re-visione della visibilità della artiste*. In: Schloen, Anne (Hrsg.): *Vote for women. Frauengeschichte im Dialog mit Künstlerinnen der Gegenwart. La storia della donna con artiste contemporanee*. Innsbruck/Bozen/Wien, 6-13.
- Lossi, Annamaria (2006): *Nietzsche und Platon. Begegnung auf dem Weg der Umdrehung des Platonismus*. Würzburg.
- Losurdo, Domenico (1995): *Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie*. Stuttgart/Weimar.
- Löwith, Karl (2013): *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen. Ein Beitrag zur anthropologischen Grundlegung der ethischen Probleme*. Freiburg/München.
- Lucke, Doris (1995): *Akzeptanz. Legitimität in der „Abstimmungsgesellschaft“*. Wiesbaden.
- Lüthy, Michael (2009): *Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst*. In: Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Berlin/New York.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1919): *Jenseits vom Kommunismus*. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 181-183.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1913): *Das Varieté*. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 60-63.

- Marinetti, Filippo Tommaso (1909): Gründung und Manifest des Futurismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 3-7.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi (1913): Politisches Programm des Futurismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 65-66.
- Marzona, Daniel (2006): Conceptual Art. Köln u.a.
- McBride, Kenny (2009): Eastern European Time-Based Art Practices. Contextualised within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition. Chapter 2: A Fiery Lens Aims at Surface. In: <http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch2.html> (16.01.2012).
- Mengesha, Lilian (2013): *Piedra* by Regina José Galindo. In: DISSIDENCE 10(2). <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-102/mengesha>> (19.09.2017).
- Mersch, Dieter (2007): Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 65(1), 35-49.
- Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.
- Mey, Kerstin (2007): Art and Obscenity. London/New York.
- Meyer, Helge (2008): Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art. Bielefeld.
- Meyer, Ursula I. (1999): Das Bild der Frau in der Philosophie. Aachen.
- Montano, Linda M. (2000): Performance artists talking in the eighties. sex, food, money/fame, ritual/death. London.
- Moreno, Jacob Levy (1959): Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Stuttgart.

Müller, Michael/Bredekamp, Horst/Hinz, Berthold/Verspohl, Franz-Joachim/Freidel, Jürgen/Apitzsch, Ursula (1972/Hrsg.): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main.

Mueller, Roswitha (2002): *VALIE EXPORT. Bild-Risse*. Wien.

Nancy, Jean-Luc (2014): *Corpus*. Zürich/Berlin.

Nancy, Jean-Luc (2012): *singulär plural sein*. Zürich.

Natlacen, Christina (2012): *Body – Medium – Image: Viennese Actionism and Body Art/Körper – Medium – Bild: Wiener Aktionismus und Body Art*, In: Moser, Walter/Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *The Body as Protest/Körper als Protest*. Anlässlich der Ausstellung *The Body as Protest/Körper als Protest*. Albertina, Wien, 5. September-2. Dezember 2012. Ostfildern, 52-77.

Neumaier, Otto (2010): *Wer oder was fehlt bei einem Fehler?* In: Neumaier, Otto (Hrsg.): *Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst*. Wien/Berlin/Münster, 9-30.

Nicol, Bran (2006): *Stalking*. London.

Nicolosi, Riccardo/Zimmermann, Tanja (2017): *Einleitung*. In: Nicolosi, Riccardo/Zimmermann, Tanja (Hrsg.): *Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West*. Köln/Weimar/Wien, 1-31.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie* [KSA 1]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 25-156.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Die fröhliche Wissenschaft* [KSA 3]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 343-651.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Zur Genealogie der Moral* [KSA 5]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 245-412.

- Nietzsche, Friedrich (1988): Der Fall Wagner [KSA 6]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 11-53.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1869-1874 [KSA 7]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1880-1882 [KSA 9]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1885-1887 [KSA 12]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1887-1889 [KSA 13]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York.
- Noll, Alfred J. (2016): Der Rechte Werkmeister. Martin Heidegger nach den „Schwarzen Heften“. Köln.
- O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin.
- O'Hagan, Sean (2010): Interview: Marina Abramović. In: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>> (13.05.2018).
- Orbach, Susie (2010): Bodies. Schlachtfelder der Schönheit. Zürich/Hamburg.
- O'Reilly, Sally (2012): Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Berlin/München.
- Oren, Michel (1982): Fluxus-Kästen und Dada-Konstruktionen. In: Paulsen, Wolfgang/Hermann, Helmut G. (Hrsg.): Sinn und Unsinn. Dada International. Bern, 277-293.

- Orlich, Max (2008): Don't be nice – it's the kiss of death. Streitlust und Streitkultur der Avantgarden. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): Streitkulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart. Bielefeld, 97-124.
- Osten, Manfred (2004): Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur. Eine kleine Geschichte des Vergessens. Frankfurt am Main/Leipzig.
- Ottmann, Henning (1999): Philosophie und Politik bei Nietzsche. Berlin/New York.
- Paul, Barbara (2008): Gewaltstrukturen – Arbeitsverhältnisse. Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute. In: Held, Jutta/Frohne, Ursula (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007. Schwerpunkt: Politische Kunst heute. Göttingen, 87-102.
- Pawlenski, Pjotr (2016): Aktionen. Berlin.
- Pawlenski, Pjotr (2016a): Der bürokratische Kampf und die neue Ökonomie politischer Kunst. In: Velminski, Wladimir (Hrsg.): Pjotr Pawlenski. Der bürokratische Kampf um die neue Ökonomie politischer Kunst, Berlin, 7-37.
- Pellico, Melissa (2008): Yoko Ono. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 108.
- Phelan, Peggy (2005): Unmarked. The Politics of Performance. London/New York.
- Platon (1990): Ion. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Erster Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 1-39.
- Platon (1990): Phaidon. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Dritter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 1-207.
- Platon (1990): Politeia. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Vierter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt.
- Platon (1990): Phaidros. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Fünfter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 1-193.

- Platon (1990): Timaios. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Siebter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 1-209.
- Poggi, Christine (2005): Following Acconci/targeting vision. In: Jones, Amelia/Stephenson, Andrew (ed.): Performing the Body. Performing the Text. New York, 237-253.
- Porschke, Hildburg (2010): Ein Spiel mit Empathie und Abgrenzung. In: Dammann, Gerhard/Meng, Thomas (Hrsg.): Spiegelprozesse in Psychotherapie und Kunsttherapie. Göttingen, 168-183.
- Purtschert, Patricia (2006): Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche. Frankfurt am Main.
- Ranke-Graves, Robert von (2003): Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen. Reinbek bei Hamburg.
- Rapp, Christof (2009): Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie (Kap. 6). In: Höffe, Ottfried (Hrsg.): Aristoteles: Poetik. Berlin, 87-104.
- Raunig, Gerald (2005): Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien.
- Reckitt, Helena/Phelan, Peggy (2001): Art and Feminism. London.
- Reiß, Claudia (2007): Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen. <<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf>> (29.09.2011).
- Richards, Mary (2010): Marina Abramović. New York.
- Riha, Karl (1987): Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente. Hofheim.
- Rölly, Marc (2004): Einleitung. Ereignis auf Französisch. In: Rölly, Marc (Hrsg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München, 7-40.
- Roth, Florian (1997): Die absolute Freiheit des Schaffens. Ästhetik und Politik bei Nietzsche. Nietzsche Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, Band 26. Berlin/New York, 87-106.

- Ruhsam, Martina (2012): Die Inszenierung des Dokuments. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 97-108.
- Ruoff, Michael (2007): *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn.
- Sartre, Jean-Paul (2007): Der Existentialismus ist ein Humanismus. In: Wroblewsky, Vincent von (Hrsg.): Jean-Paul Sartre. *Der Existenzialismus ist ein Humanismus. Und andere philosophische Essays 1943-1948*. Reinbek bei Hamburg, 145-192.
- Sartre, Jean-Paul (1981): Was ist Literatur? Gesammelte Werke in Einzelausgaben. *Schriften zur Literatur Band 3*. Herausgegeben, neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König. Hamburg.
- Sartre, Jean-Paul (1971): Mythos und Wirklichkeit des Theaters. *Mythe et Réalité du Théâtre*. Vortrag in Bonn vom 4.12.1966. Gekürzt in *Le Point*, Brüssel. In: Sartre, Jean-Paul: *Der Intellektuelle und die Revolution*. Neuwied/Berlin, 124-148.
- Schäfer, Rainer (2011): Die Wandlungen des Dionysischen bei Nietzsche. In: Abel, Günter/Simon, Josef/Stegmaier, Werner (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 40. Berlin/New York, 178-202.
- Schering, Madlen (2008): Ort der Kunst abseits des Mainstreams. Das Museum Casa Daros eröffnet in Rio de Janeiro. In: *Lateinamerika Nachrichten* 405, März 2008. <<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/orte-der-kunst-abseits-des-mainstreams> /> (03.02.2012).
- Schiller, Friedrich (2000): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Berghahn. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (1976): Die Kraniche des Ibykus. In: Friedrich Schiller. *Werke in drei Bänden (Band II)*. München, 758-763.
- Schiller, Friedrich (1976a): Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. In: Friedrich Schiller. *Werke in drei Bänden (Band III)*. München, 8-243.

- Schloen, Anne (2008): Vanessa Beecroft. In: Schloen, Anne (Hrsg.): *Vote for women. Frauengeschichte im Dialog mit Künstlerinnen der Gegenwart. La storia della donna con artiste contemporanee*. Innsbruck/Bozen/Wien, 24-31.
- Schmaus, Thomas (2016): Vergänglichkeit und Dauer. Chronologische und kairologische Reflexion zur *Conditio humana*. In: Gruber, Harald/Reichelt, Stefan (Hrsg.): *Kunsttherapie in der Palliativmedizin*. Berlin, 13-45.
- Schmid, Christina (2008): *Shocking the Audience, Shocking the Artist. Aesthetic Affinities to the Avant-Garde in Elke Krystufek's Work*. In: Halle, Randall/Steingröver, Reinhild (eds.): *After the avant-garde. Contemporary German and Austrian Experimental Film*. New York, 307-324.
- Schmid, Wilhelm (1998): *Das Leben als Kunstwerk. Versuch über Kunst und Lebenskunst und ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art*. In: KUNSTFORUM International, Band 142: *LEBENSKUNSTWERK (LKW)*, 72-79.
- Schnädelbach, Herbert (2000): *Der Fluch des Christentums. Die sieben Geburtsfehler einer alt gewordenen Weltreligion. Eine kulturelle Bilanz nach zweitausend Jahren*. In: *Die Zeit* 20/2000. <http://www.zeit.de/2000/20/200020.christentum_.xml> (07.12. 2017).
- Schneede, Marina (2002): *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln.
- Schneede, Uwe M. (1994): *Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart.
- Schneider, Norbert (2005): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine pragmatische Einführung*. Stuttgart.
- Schomers, Bärbel (2018): *Coming-out. Queere Identität zwischen Diskriminierung und Emanzipation*. Opladen.
- Schopenhauer, Arthur (2014): *Über die Grundlagen der Moral*. In: Schopenhauer, Arthur: *Die beiden Grundprobleme der Ethik*. Wiesbaden, 159-344.
- Schröder, Dominik (1964): *Zur Struktur des Schamanismus*. In: Schmitz, Carl August (Hrsg.): *Religionsethnologie*. Frankfurt am Main, 296-334.

- Schulz, Walter (1985): *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen.
- Schüttauf, Konrad (1984): *Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*. Bonn.
- Scott, John (ed./2014): *Oxford Dictionary of Sociology. Feminism (feminist theory)*. Oxford, 245-248.
- Segschneider, Jacqueline/Heinrich, Hanna (2013): *Pussy Riot. Feministische und anarchistische Performance-Kunst*. In: <<http://www.pop-zeitschrift.de/2013/07/21/>> (24.10.2016).
- Šeršenevič, Vadim (1914): *Deklaration über das futuristische Theater*. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, 75-77.
- Sierra, Santiago: 245m³. *Stommeln Synagoge*. Pulheim, Deutschland, März 2006. In: <http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php> (05.11.2011).
- Sierra, Santiago: 160 cm lange Linie, die auf 4 Leute tätowiert ist. *El Gallo Arte Contemporáneo Salamanca* (Spanien), 2000. In: <http://www.santiago-sierra.com/2000_14_1024.php> (02.08.2016).
- Sierra, Santiago: *Mit einem Lastwagenanhänger versperrte Straße. Anillo Periférico Sur, Mexico City, November 1998*. In: <http://www.santiago-sierra.com/987_1024.php> (03.02.2012).
- Sontag, Susan (2006): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main.
- Sophokles (1981): *Antigone. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink*. Stuttgart.
- Spector, Nancy (2010): *Seven Easy Pieces*. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (eds.): *Marina Abramović. The Artist Is Present*. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31 2010. New York, 37-43.

- Spohn, Anne (2015): Handlung, Teilnahme und Beteiligung. Partizipation zwischen Politik und Kunst. In: KUNSTFORUM International, Band 231: Verweigerung als schöpferische Dimension. Kunstverweigerungskunst I, 74-89.
- Stallabrass, Julian: ‚Performing Torture‘. Preface to Regina José Galindo *Confesión* Palma de Mallorca. In: <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/writings.shtml> (04.02.2012).
- Stelzer, Tanja (2003): Die Zumutung des Fleisches. In: Der Tagesspiegel. 07.12.2003. <<https://www.tagesspiegel.de/zeitung/die-zumutung-des-fleisches/471728.html>> (30.07.2018).
- Stern, Daniel (2010): Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. Frankfurt am Main.
- Stiles, Kristine (2000): Afterword: Quicksilver and Revelations. Performance Art at the End of the Twentieth Century. In: Montano, Linda M. (ed.): Performance artists talking in the eighties. sex, food, money/fame, ritual/death/compiled. London/Los Angeles, 473-493.
- Stiles, Kristine (1996): Performance Art. In: Stiles, Kristine/Selz, Peter (eds.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley/Los Angeles/London, 679-694.
- Stokić, Jovana (2010): The Art of Marina Abramović. Leaving the Balkans, Entering the Other Side. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (eds.): Marina Abramović. The Artist Is Present. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31, 2010. New York, 23-28.
- Stooss, Toni (1998): Solo Performances 1969-1976. In: Stoos, Toni (Hrsg.): Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1997. Anlässlich der Ausstellung *Marina Abramović. Artist Body – Public Body*. Kunstmuseum Bern, 1. April-1. Juni 1998. Mailand, 56-131.
- Stüttgen, Johannes (2008): Der Ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer. Die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972. Köln.

Szczepanski, Jens (2007): Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man. Bielefeld.

Tholl, Max (2014): Wir verdienen es, gut zu sterben. Gespräch mit Marina Abramović am 19.05.2014. In: *The European* 2/2014. <<http://www.theeuropean.de/marina-abramovic/8181-gesellschaftsgespraech#>> (20.12.2016).

Thorgeisdottir, Sigridur (1996): *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*. Würzburg.

Timm, Tobias (2010): 600 Stunden auf dem Holzstuhl. Schmerz, Tod und die Lust der langen Dauer. Ein Gespräch mit der Performance-Künstlerin Marina Abramović, der das New Yorker Museum of Modern Art eine Retrospektive widmet. In: *DIE ZEIT* 11/2010. <<http://pdf.zeit.de/2010/11/Interview-Abramovic.pdf>> (28.11.2011).

Traeger, Jörg (2004): *Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. München.

Traub, Ulrike (2010): *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*. Bielefeld.

Tronche, Anne (1997): *Gina Pane. Actions*. Paris.

Tuana, Nancy (1994/Hrsg.): *Feminist Interpretations of Plato*. Pennsylvania.

Turner, Victor (1992): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York.

Turner, Victor (1991): *The Ritual Process: Structure and Antistructure*. Ithaca/New York.

Ursprung, Philip (2004): Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit. In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin, 304-335.

VALIE EXPORT (1998): *Woman's Art*. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Band II 1940-1991. Ostfildern-Ruit, 1114-1116.

- VALIE EXPORT (1977): *ex tempore*. In: Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hrsg.): *Künstlerinnen international 1877-1977*. Katalog zur Ausstellung. Schloss Charlottenburg, Berlin 1977. Berlin, 320-321.
- Van den Berg, Hubert (1999): *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg.
- van Gennep, Arnold (2005): *Übergangsriten (Les rites des passage)*. Frankfurt am Main/New York.
- Velminski, Wladimir (2016): *Auf der Schwelle des Unrechts. Zur Wirkungskraft der politischen Kunst*. In: Pawlenski, Pjotr: *Aktionen*. Berlin, 142-151.
- Velminski, Wladimir (2016a): *Zum Sprechen bringen. Der Fall »Freiheit« und die Medien der Wahrheitsfindung*. In: Velminski, Wladimir (Hrsg.): Pjotr Pawlenski. *Der bürokratische Kampf um die neue Ökonomie politischer Kunst*. Berlin, 105-127.
- Virilio, Paul (2011): *Die Verwaltung der Angst. Ein Gespräch mit Bertrand Richard*. Wien.
- Virilio, Paul (1994): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. München/Wien.
- Voigts, Hanning (2010): *Entkorkte Flaschenpost. Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und der Streit um die Neue Linke*. Berlin.
- Vostell, Wolf/Bergmann, Rudij (1993): *Interview 27.11.1988*. In: Rüdiger, Ulrike (Hrsg.): *Vostell. Leben = Kunst = Leben. Anlässlich der Ausstellung Vostell. Leben = Kunst = Leben*. Kunstgalerie Gera, 07. November 1993-30. Januar 1994. Leipzig, 131-198.
- Wagener, Silke (2005): *Zwischen Übernahme und Neukonstruktion. Die Hausprüche Hannah Höchs*. In: Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 187-202.
- Wall, Tobias (2006): *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*. Bielefeld.

- Wallenstein, Sven-Olov (2012): Ereignis-Denken. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 23-32.
- Wansing, Rudolf (2004): Im Denken erfahren. Ereignis und Geschichte bei Heidegger. In: Rölli, Marc (Hrsg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München, 81-102.
- Ward, Frazer (2012): No Innocent Bystanders. Performance Art and the Audience. Hannover/New Hampshire.
- Wark, Jayne (2006): Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America. Montreal/Kingston/London.
- Warr, Tracey/Jones, Amelia (2000): The Artist's Body. London.
- Warstat, Matthias (2013): Rausch und Rahmen. Liminale Erfahrungen im Theater. In: Liebau, Eckart/Zirfas, Jörg (Hrsg.): Lust, Rausch und Ekstase. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung. Bielefeld, 107-126.
- Weibel, Peter (2008): Neo-Avantgarde und Politik. Re-Präsentation des Verdrängten. In: Held, Jutta/Frohne, Ursula (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007. Schwerpunkt: Politische Kunst heute. Göttingen, 61-72.
- Weibel, Peter/VALIE EXPORT (1970): Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film. Frankfurt.
- Weil, Simone (2012): Über die Ursachen von Freiheit und gesellschaftlicher Unterdrückung. Zürich.
- Weingart, Brigitte (2002): Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt am Main.
- Welsch, Wolfgang (1997): Unsere postmoderne Moderne. Berlin.
- Werkner, Patrick (2007): Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys. Wien/Köln/Weimar.

Wittstock, Herma Auguste: Sweet for my Sweet. HAU 1, Berlin, 6 hours live performance, 2005. In: <<http://www.hermaauguste.de/catalogue/art/sweet-for-my-sweet>> (04.02. 2012).

Wolin, Richard (2015): Heideggers „Schwarze Hefte“. Nationalsozialismus, Weltjudentum und Seinsgeschichte. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 63(3), 379-410.

Wulffen, Thomas (1994): Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. In: KUNSTFORUM International, Band 125: Betriebssystem Kunst, 49-58.

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. Bonn, 300-307.

Zimbardo, Tanya (2008): Dan Graham. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 122.

Zimbardo, Tanya (2008a): Adrian Piper. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 119.

Zimbardo, Tanya (2008b): Vito Acconci. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 116-119.

Zimmermann, Anja (2001): Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin.

Žižek, Slavoj (2014): Was ist ein Ereignis? Frankfurt am Main.

<<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>> (29.11.2011).

<<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/>> (29.11.2011).

<<http://www.yingmei-art.com/de/works/cebit>> (04.02.2012).

<<http://www.livingstatues.com/TanjaOstojic.html>> (14.01.2012).

<<http://www.van.at/see/tanja/seto1/texto1.htm>> (14.01.2012).

<<http://www.medienkunstnetz.de/werke/perspace/>> (14.01.2012).

<http://www.flagler.edu/crispellert/past-exhibitions/f_alys.html> (03.02.2012).

<<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enc13-performances/item/2015-enc13-rjgalindo-piedra/2015-enc13-rjgalindo-piedra>> (19.09.2017).

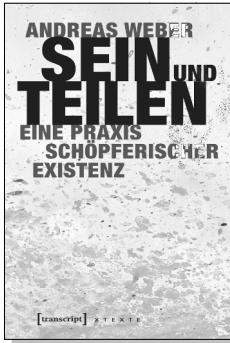
<<http://www.zeit.de/kultur/2017-01/aktionskuenstler-pjotr-pawlenski-russland-frankreich-asyl?print>> (08.10.2017).

<http://www.humanesociety.org/about/?credit=web_id93480558> (21.10.2017).

<<https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/marina-abramovic.html>>
(13.05.2018).

<<https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/marina-abramovic/re-performances.html>> (13.05.2018).

Philosophie



Andreas Weber

Sein und Teilen

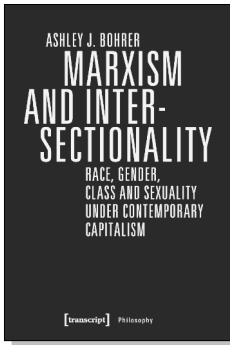
Eine Praxis schöpferischer Existenz

2017, 140 S., kart.

14,99 € (DE), 978-3-8376-3527-0

E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3527-4

EPUB: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3527-0



Ashley J. Bohrer

Marxism and Intersectionality

Race, Gender, Class and Sexuality
under Contemporary Capitalism

2019, 280 p., pb.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4160-8

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4160-2



Jürgen Manemann

Demokratie und Emotion

Was ein demokratisches Wir
von einem identitären Wir unterscheidet

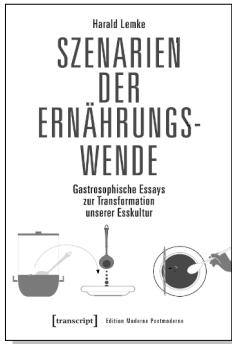
2019, 126 S., kart.

17,99 € (DE), 978-3-8376-4979-6

E-Book: 15,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4979-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Philosophie



Harald Lemke

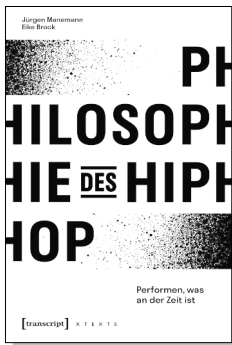
Szenarien der Ernährungswende
Gastrosophische Essays zur Transformation
unserer Esskultur

2018, 396 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4483-8

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4483-2

EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4483-8



Jürgen Manemann, Eike Brock

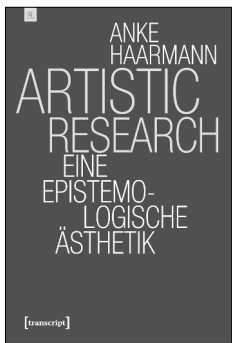
Philosophie des HipHop
Performen, was an der Zeit ist

2018, 218 S., kart.

19,99 € (DE), 978-3-8376-4152-3

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

E-Book: ISBN 978-3-8394-4152-7



Anke Haarmann

Artistic Research
Eine epistemologische Ästhetik

2019, 318 S., kart.

34,99 € (DE), 978-3-8376-4636-8

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4636-2

EPUB: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4636-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

