

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 Probestein 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

tizipiert 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-