

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 Widerständigkeit, unter anderem in den Arbeiten Galindos⁷⁰.

Indem die Performance-KunstlerInnen 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 Abramovics *Rhythm 0*⁷¹ deutlich wurde. Insbesondere jene KunstlerInnen, 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 Schwellenphanomen⁷⁴, 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 mitfohlbar.

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 führen 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 Fremdreprasentation 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 *Confesion*, S. 85f., *nadie atraviesa la region*, 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).

shockierende 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 wirksame 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 Assoziation 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 misogyner 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 ungezügelmten, 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.): Grenzerläufe. 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 Geistes-tradition 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 Körpers“¹¹¹. 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 Existenzenerfahrungen, 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 J. (Hrsg.): Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder die Macht der Ohnmächtigen.