

3 Grenzen – Schwellen – Neuland

Performance-Kunst als ethisches und politisches Projekt

„Kunst ohne Ethik ist Kosmetik.“¹

In den vorangegangenen Ausführungen sollte gezeigt werden, wie die Zusammenführung von Kunst und Leben praktisch durch die Performance-Kunst und theoretisch durch die im Vorfeld behandelten ästhetischen Konzeptionen versucht wird. Sowohl die Performance-Kunst als auch die hier vorgestellten Ästhetiken streben die Überwindung der „Autonomie der Kunst“ im Sinne von „l'art pour l'art“ an und wollen der Kunst einen zentralen Platz in der Gesellschaft einräumen, der es ihr ermöglicht, ethisch und politisch wirksam zu werden. Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, im Sinne einer *Philosophie der Performance-Kunst* die im Verlauf der Arbeit betrachteten ästhetischen Konzeptionen verschränkt mit den realen Erscheinungen der Performance-Kunst für eine Modellbildung zu bemühen, mit der es möglich wird, die Performance-Kunst in ihren spezifischen Wirkmechanismen und über die Phänomen-Ebene hinaus in ihren politischen und utopischen Dimensionen philosophisch einzuholen, zu ergründen und zu denken.

Da Performance-Kunst, wie gezeigt werden soll, als Schwellenphänomen begriffen werden kann, als Kunstform, die dem Entweder-oder ein Sowohl-als-auch entgegenstellt², die über ihre spezifischen Techniken und Wesensmerkmale zentrale Aspekte des hegemonialen Welt- und Menschenbildes als zu überwindende Grenzen begreift und zur Transformation des Individuums und der Gesellschaft in utopischem Geiste aufruft, wird in der vorliegenden Arbeit keine lineare Analyse, sondern ein dynamischer Blick auf Performance-Kunst geworfen, indem verschiedene Iterationen ein und derselben Thematik beleuchtet werden. Denn nur aus unterschiedlichen Perspektiven auf dieses vielschichtige Phänomen, das sich

-
- 1 Abramović, zit. nach Drathen, Doris von (1992): Kunst als Überwindung von Kunst. In: Romain, Lothar/Bluemler, Detlef (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München, 3.
 - 2 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 362.

gerade dadurch auszeichnet, Ambivalenzen in ihrer Produktivität zu veranschaulichen, kann ein „ganzheitliches“ Bild dieser Kunstform gezeichnet werden, das allein vermag, der ästhetischen, ethischen und politischen Tiefe der Performance-Kunst nahezukommen.

Der Gliederungsrhythmus dieses Versuchs resultiert dabei aus den Kernphänomenen der Performance-Kunst, wie sie im ersten Teil der Arbeit in den einzelnen Aktionen bereits durchscheinen. Als paradigmatisch für die Performance-Kunst erwiesen sich ihr Verzicht auf das theatrale Als-ob, die Zentralität des realen bewegten Körpers, die Irritation, Subversion und die Tabubrüche als zentrale Techniken der Provokation des Publikums und die emotionale Bezugnahme zum Geschehen sowie die Notwendigkeit aller Anwesenden, sich an der Performance aktiv zu beteiligen, um ihre Entstehung überhaupt zu ermöglichen, aber auch ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, die unmittelbar mit dem für sie konstitutiven ethischen und politischen Emanzipations- und Transformationsanspruch verknüpft sind.

Folglich wird also zunächst zu ergründen sein, welche Auswirkungen der Verzicht auf das theatrale Als-ob hat und wie sich der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben konkret ausgestaltet. Des Weiteren, und mit der Zusammenführung von Kunst und Leben zusammenhängend, wird das vielleicht augenscheinlichste Merkmal der Performance-Kunst einer genaueren Betrachtung unterzogen werden – der reale, oft nackte Körper der KünstlerInnen. Dann soll ein Blick auf die künstlerische Provokation als zentraler Wirkmechanismus geworfen werden, um schließlich die emotionalen Auswirkungen dieser Provokation auf die TeilnehmerInnen zu betrachten. Daran anschließend wird es um das Verhältnis von KünstlerInnen und BetrachterInnen im von der Performance-Kunst initiierten Handlungs-Raum gehen. Die Auseinandersetzung mit der Dimension Zeit, mit der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit – auch in ihren ethischen und politischen Implikationen – wird schließlich die Überleitung bilden zu der dezidierten Gesellschaftskritik der Performance-Kunst, und über das Phänomen Performance-Kunst hinausgehend zur Interpretation ihrer utopischen Dimension. Die Auseinandersetzung mit dem gesellschaftskritischen und utopischen Moment kann dabei als „Summa“ dieser *Philosophie der Performance-Kunst* gelesen werden.

Um der Frage nachzugehen zu können, wie sich die einzelnen Aspekte einer Kunst philosophisch erfassen lassen, die maßgeblich von Intersubjektivität und Interaktion bestimmt ist und in der die KünstlerInnen häufig Schmerz und Leid nutzen, um die TeilnehmerInnen aufzurütteln und sie existenziell zu berühren, werden an den entsprechenden Stellen für das Verständnis der Performance-Kunst zentrale philosophische Konzepte angeführt. Zum einen werden die im zweiten Teil der Arbeit betrachteten ästhetischen Konzeptionen für eine *Philosophie der Performance-Kunst* fruchtbar gemacht, liefern sie doch nicht nur den theoretischen Rahmen, sondern auch die zentralen Kategorien, um die Performance-Kunst als Kunst in ihrer Wirkmächtigkeit zu begreifen. Zum anderen werden, um ihrer

Zeit- und Kulturimmanenz sowie ihren ethischen und politischen Ansprüchen Rechnung zu tragen, moderne und zeitgenössische politische Philosophien und Ethiken herangezogen, mittels derer eine Antwort auf die Frage nach dem *Wie* und *Wohin* ihres individuellen und gesellschaftlichen Transformationsimpulses und Transformationsstrebens zu finden versucht wird.

Im Folgenden werden also die zentralen Analysekategorien aus den im zweiten Teil der Arbeit betrachteten Theorien für ein Verständnis der grundlegenden Wesensmerkmale der Performance-Kunst stark gemacht. So wird das „Heroische“ aus der Hegel'schen Bestimmung der *Antigone* als Kategorie zur Bestimmung des KünstlerInnen-Begriffs herangezogen. Das rauschhaft „Dionysische“, wie es von Nietzsche gedacht wurde, soll ein tieferes Verständnis der emotionalen Dynamiken liefern, wie sie die Performance-Kunst in den RezipientInnen entfalten kann. Das Heidegger'sche „Ereignis“ vermag das provokative Potenzial zum Umdenken aller Beteiligten zu fundieren, während die Badiou'sche Kategorie der „Treue“ und des „Verrats“ die Notwendigkeit, sich in einer einmaligen und unvorhersehbaren Situation zu entscheiden, in ihrer ethischen und politischen Dimension beleuchtet. Der späte Foucault liefert schließlich mit seinen Konzepten von repressiver „Herrschaft“ und produktiver „Macht“ ein Gedankenkonstrukt, das die Selbstermächtigung als Ziel der Performance-Kunst im Kontext des „Anderen“ auszugestalten ermöglicht und folglich den Übergang aus der Dimension des Werdens, also der Performance-Kunst als Schwellenphänomen, in die Dimension des Sollens, also in ihren utopischen Überschuss betrifft.

Diese Analysekategorien werden nicht gesondert voneinander betrachtet, sondern vielmehr als kohärente Sinnzusammenhänge verstanden³, denn letztlich finden sich alle Aspekte zumindest implizit in jeder Performance wieder, auch wenn das Verhältnis oder die Ausprägung der einzelnen Aspekte in jeder Performance variieren kann. Neben diesen Analysekategorien bedarf es darüber hinaus eines Blickes auf weitere moderne und zeitgenössische Positionen, um beispielsweise zu einem Körperbegriff zu gelangen, der den realen Körper in der Performance-Kunst zu bestimmen erlaubt, oder für die Performance-Kunst tragfähige Begriffe von »Emotionalität«, »Handeln« und »Gemeinschaft« fundiert.

3 Vor der Folie dieses Sinnzusammenhangs und der daraus abzuleitenden Kriterien möchte ich eine Lesart der Ästhetiken vorschlagen, in der potenziell jedes Individuum durch die Kunst die Möglichkeit erhält, sich selbst, seine Umwelt und mithin den Anderen in einem neuen Licht zu sehen. Trotz der den einzelnen Ästhetiken immanenten politischen Schwierigkeiten – man denke an das Hegel'sche Geschlechterbild, das deutlich in seiner Analyse des männlichen und weiblichen Prinzips in der *Phänomenologie* zutage tritt, ebenso wie an die, wenn man so will, von Nietzsche propagierte Hybris des Übermenschen und vor allem an die nationalsozialistischen Konnotationen des Ereignis-Begriffs beim späten Heidegger – sollen die Kunstauffassungen als für alle Individuen geltend begriffen werden.

Neben dem Versuch, auf diese Weise zu einem tieferen Verständnis der einzelnen Aspekte der Performance-Kunst zu gelangen, wird es jedoch grundlegend auch darum gehen, zu klären, ob die Performance-Kunst als gegenwärtiges Phänomen tiefgreifenden Einfluss auf die RezipientInnen – und vermittelt über diese auf die Gesellschaft – zu haben vermag und ob sie an das, was Hegel, Nietzsche, Heidegger, Badiou und Foucault als wirkmächtige Kunst bestimmen, anzuknüpfen imstande ist. In allen hier vorgestellten Konzeptionen vermag „echte“ Kunst eine Transformation zu forcieren, die dem Subjekt einen Zugewinn an Autonomie ermöglicht, und stellt ein Angebot an die Betrachtenden dar, die mit ihrer Hilfe ihr eigenes Leben transformieren können, wenn sie sich auf diese Erfahrung einlassen. Diese Transformation hat unweigerlich Auswirkungen auf ihr soziales Umfeld und mithin gesellschaftliche Relevanz, denn die Wirksamkeit der Kunst für die Gesellschaft wird durch die individuellen Erfahrungen vermittelt.

Nicht nur die zentralen Kategorien aus den im zweiten Teil der Arbeit entwickelten Lesarten der einzelnen Schriften, sondern auch die fundamentalen Anforderungen an Kunst als „Streit“, als Gestalterin der „Freiheit“ und Mittel gegen Entfremdung werden also zum Blick auf die Performance-Kunst herangezogen. Dabei geht es nicht darum, die Rekonstruktionen attischer Kunsterfahrung für eine Philosophie der Performance-Kunst unkritisch und naiv zu übernehmen, sondern die Kerngedanken der philosophischen Bestimmung von „großer“ und mithin existenziell wirkmächtiger Kunst als Rahmen zur Bestimmung des Potenzials der Performance-Kunst als zeitgenössischer Kunstform zu betrachten, sodass es der Zeit- und Kulturimmanenz der Performance-Kunst geschuldet ist, ihre politischen und ethischen Dimensionen sowie ihre Begriffe vom »Menschsein« und von »Autonomie«, aber auch ihre Auffassung politischer Gesellschaftsgestaltung mittels aktueller – auch interdisziplinärer – Positionen zu beleuchten und anzureichern.

Zum einen wird es also um einen Rückgriff auf die im zweiten Teil der Arbeit betrachteten ästhetischen Positionen gehen, mit deren Hilfe die zentralen Elemente der Performance-Kunst ebenso wie die Basis ihres transformatorischen Potenzials beleuchtet werden soll. Zum anderen wird es jedoch auch immer wieder notwendig sein, sich von diesen abzugrenzen und weitere Theorien einzuführen, mit deren Hilfe eine der Vielschichtigkeit der Performance-Kunst angemessene Denkbewegung vor dem Hintergrund gegenwärtiger Welt- und Selbsterfahrung vollzogen werden kann. Während also die zentralen Wirkelemente der Performance-Kunst mittels der ästhetischen Analysekategorien erschlossen werden sollen, werden mit Blick auf die im Vorfeld beleuchteten Grundannahmen zur existenziell berührenden Kunst die Eckpfeiler einer Kunst zu definieren versucht, die tatsächliche individuelle und gesellschaftliche Relevanz zu erlangen anstrebt. Im Kern geht es also darum, zu klären, ob auch die Performance-Kunst letztlich, der Beliebigkeit anheimgefallen, eine Kunst „nach ihrem Ende“ ist oder ob sie substantziellen Einfluss auf Menschen nehmen kann, d.h., ob sie tatsächlich vermag, auf das In-

dividuum fundamental zu wirken, und in welchem Sinne sie die grundlegenden Auffassungen von dem, was „echte Kunst“ leisten muss, auf was sie reagiert und wie sie dies tut, aufgreift und zeitgemäß umsetzt.

Die zentralen und grundlegenden Momente der besprochenen Ästhetiker – die es auch in der Performance-Kunst zu suchen gilt – sind dabei, kursorisch gesprochen, die Kritik an der durch Platon vollzogenen Wende im Menschen- und Weltbild, die sich signifikant auf das Verhältnis binärer Oppositionen auswirkt und damit der Kunst bis in das moderne Kunstverständnis hinein ihre Wirkmächtigkeit raubt. So artikulieren Hegel, Nietzsche, Heidegger, Badiou und Foucault im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit Kunst und Lebenskunst eine fundamentale Kritik an den jeweils realitätsbestimmenden historischen und gesellschaftlichen Umständen, die dazu führt, dass für Hegel, und im Anschluss an ihn auch für Nietzsche und Heidegger, die Kunst in der Moderne ihre Funktion nicht mehr erfüllen kann und eben an ihrem „Ende“ ist, während die attische Kunst den Gipfelpunkt ihrer Wirkmächtigkeit darstellt. Im Gegensatz zu Hegel hoffen Nietzsche und Heidegger auf die Revitalisierung einer (Lebens-)Kunst nach Vorbild des vorsokratischen Griechenland, d.h., Nietzsche hofft auf eine dionysische Kunst, die den Menschen dazu verhelfen soll, existenziell zu leben, und die dem „Wahn des Contemplativen“ entgegentritt. Heidegger hofft, dass Kunst einen „Wesenswandel“ anstoßen kann und den Menschen befähigt, die „Seinsvergessenheit“ zu überwinden und zu einer „eigentlichen Existenz“ zu gelangen. Auch Badiou denkt Kunst allerdings ohne Rekurs auf die attische Antike als Möglichkeit, eine ereignishaft Rahmenverschiebung anzustoßen, die zur Überwindung des gesellschaftlichen Status quo beitragen kann. Foucault setzt auf die Ausarbeitung des „eigenen Selbst“, wie er es allerdings erst im Hellenismus praktiziert sah, um die Lücke, die das Verschwinden der christlichen Moral des Gehorsams hinterlässt, zu füllen und das Moment der Selbstermächtigung im Individuationsprozess zu stärken.

Kunst wird also mit einer fundamentalen Gesellschaftskritik⁴ und der Hoffnung verknüpft, eine Transformation oder Emanzipation zu forcieren, beziehungsweise dem Individuum einen authentischeren und autonomen Zugang zur Welt und zu sich selbst anzubieten. Denn ob nun durch Hegel und Nietzsche bei der Begründung einer gesellschaftlich relevanten Kunst auf die attische Tragödie verwiesen wird, ob dem „autonomen Kunstverständnis“ durch Nietzsche und Foucault eine Kunst entgegengehalten wird, die mit dem Leben jedes Einzelnen fundamental vernäht ist, oder ob durch Nietzsche, Heidegger und Foucault die Revitalisierung der antiken Kunsterfahrung vor dem Hintergrund einer expliziten Gesellschaftskritik gefordert wird: Alle hier vorgestellten Ästhetiken sprechen sich gegen eine Reduktion des Menschen auf wissenschaftliche und technische Rationalität und für sinnliche Erfahrungen, Emotionen und Poesie aus, die als Erfahrungsräume signifikant für Erkenntnisprozesse sind, und verstehen die Kunst als Mittel zur Überwindung eines Entfremdungszustands.

„Echte“ Kunst muss ihres Erachtens den RezipientInnen einen Erkenntnis- beziehungsweise Erfahrungsraum eröffnen, der ihnen ihre eigene Positionierung in der Welt ermöglicht und dafür nicht nur den die jeweilige Zeit prägenden Entfremdungserscheinungen entgegentritt, sondern dem Einzelnen wesentlich seine Freiheit zu Bewusstsein bringt (so wie es die attische Kunst in ihrer spezifischen gesellschaftlichen Situation vermochte). Nur so kann Kunst, in Anlehnung an Hegel, Nietzsche und Heidegger, aber auch an Badiou und Foucault, für den individuellen Lebensvollzug des Einzelnen und für gesellschaftliche Veränderungen Relevanz erlangen. Um eine derart tiefgreifende individuelle und gesellschaftliche Wirkmächtigkeit zu entfalten, muss Kunst die dichotomen Pole in ihrer Kollision zu Bewusstsein bringen. Der Streit als Motor der Kunst und als Motor der Gesellschaft wird also zum elementaren Moment für eine selbst- und weltverändernde

4 Folgt man den Ausführungen Schüttaufs, gilt dies für Hegels Kunstphilosophie allerdings nur insofern, als die allgemeine Entwicklung seines Denksystems ursprünglich von der Dualität zwischen der überhöht schwärmerischen Sicht auf die Antike und der dieser Haltung entgegenstehenden Verdammung der christlichen Welt ausging. In den späteren geschichts- und religionsphilosophischen Konzeptionen wurde jedoch der christlichen Welt mitsamt der bürgerlichen Gegenwart die Rolle der Synthese der orientalischen und griechischen Vorstufen zugesprochen. Die zunehmende Aufgabe seiner radikalen und revolutionären Kritik an den bürgerlich-industriellen Verhältnissen und dem sich entwickelnden bürgerlichen Subjekt resultiert wohl aus der Ernüchterung über die Wirkung der französischen Revolution, von der er sich die Erneuerung der griechischen Welt und deren Einheit erhofft hatte. Hegels schrittweise Versöhnung mit der christlichen Geisteswelt gelingt ihm gerade in seiner Ästhetik nie vollständig, und so scheint der von ihm diagnostizierte Gehalt der Kunst, die „geglückte Subjektivität“ des Individuums, in wesentlichen Zügen ein Gegenentwurf zur Wirklichkeit seiner Zeit zu sein, in der die moderne Arbeitsteilung und die zunehmende Zersplitterung der Gesellschaft und des Lebens das Individuum zu einem partikulären und beschränkten Glied eines ihm fremden Gesamtmechanismus' machen (vgl. Schüttauf, 1984: 7ff.).

Kunst, die sich mit den sie umgebenden Entfremdungserscheinungen nicht einfach abfinden will. Bei Hegel wird in der attischen Tragödie der Streit zwischen subjektivem und objektivem Geist ausgetragen, den es zu versöhnen gilt, während bei Nietzsche der Kampf zwischen dem dionysischen und dem apollinischen Prinzip die Tragödie bestimmt und sich bei Heidegger die Wahrheit im Streit von Erde und Welt ins Werk setzt. Nietzsche und Heidegger zufolge gilt es jedoch, den Streit im Sinne Heraklits zu „bestreiten“. Foucault denkt hingegen den Kampf als Konflikt des Subjekts mit sich selbst um die eigene Unabhängigkeit. Badiou schließlich spricht zwar nicht von einem Streit, aber von zwei dem Ereignis entspringenden Entscheidungsmöglichkeiten – dem Verrat und der Treue –, die direkte Auswirkungen auf die aus dem Ereignis entspringende ethische Maxime haben. Dieser bei Hegel, Nietzsche und Heidegger im Kunstwerk notwendig zur Anschauung gebrachte Streit zwischen dichotomen Polen, der zum Geschlechterkampf in enger Beziehung steht, bestimmt auch die Performance-Kunst nachhaltig.

Im Lichte der im zweiten Teil der Arbeit besprochenen philosophischen Konzepte wäre zu erwarten, dass die Performance-Kunst in Opposition zu den verschiedenen Entfremdungsprozessen neue Wege findet und nutzt, die ihren RezipientInnen einen Erfahrungsraum eröffnen, in dem echtes Leben, echte Interaktion stattfinden kann und dafür den Streit zwischen den binären Oppositionen deutlich macht. Genau dies scheint die Performance-Kunst zu tun. Denn indem sie den Konflikt zwischen den dichotomen Polen mit einem explizit gesellschaftskritischen Duktus bestreitet und so die Kunst wieder an das echte, an das alltägliche Leben zurückbindet, vermag sie den Einzelnen neue Orientierungsräume in der Welt zu bieten, und so auch neue politische und ethische Vorstellungen zu eröffnen und Rahmenverschiebungen zu forcieren. In dem Bestreben, ihre RezipientInnen existenziell zu berühren, kritisiert sie grundlegende Ungleichheitsfaktoren mit dem Ziel, ein Mehr an Freiheit im Angesicht des „Anderen“ zu generieren, das zur Überwindung der gesellschaftlichen und politischen Missstände zu führen vermag, die aus der zugeschriebenen Ungleichwertigkeit der dichotomen Pole resultieren, so die These.

Dafür nimmt sich Performance-Kunst die elementaren menschlichen Themen zu ihrem Inhalt, die sich im Rahmen der soziopolitischen Missstände herauskristallisieren, die auf die inhärenten Wertigkeiten der Dichotomisierung zurückzuführen sind⁵. Obwohl sich die Art und Weise der künstlerischen Artikulation von

5 Während in den 1960er-Jahren vor allem die binären Oppositionen Öffentlichkeit und Privatheit sowie Individuum und Gesellschaft und die Tabuisierung des realen, auch sexuellen Körpers durch provokative und schockierende Aktionen als Antwort auf die Bürgerlichkeit und Körperfeindlichkeit jener Zeit verhandelt wurden, werden beispielsweise in den 2000er-Jahren die kritischen Stimmen am Neoliberalismus lauter und die Verschärfung der Kluft zwischen Arm und Reich, dem Selbst und dem Anderen sowie der Beschleunigung und Entschleunigung werden verstärkt thematisiert. In dezidiert feministischen Arbeiten kam es

den ersten Anfängen im Futurismus bis hin zur Performance-Kunst des beginnenden 21. Jahrhunderts immer wieder verändert hat, da die Performance-Kunst als zeit- und kulturimmanente Kunstform auf die veränderten Weltverhältnisse auch mit der Anpassung ihrer Provokationstechniken an die Lebensrealität ihrer RezipientInnen reagieren muss, um sie emotional in das jeweilige „Werk“ einzubinden, erweist es sich letztlich als sekundär, welchen binären Oppositionen sich die KünstlerInnen in den einzelnen Performances konkret inhaltlich widmen. Denn das verbindende Moment aller Performances scheint die Infragestellung der Ungleichwertigkeit der jeweiligen Pole zu sein, die zu Unterdrückung, Ausbeutung, Prekarisierung, Marginalisierung und Entfremdung führen, und die deshalb von den KünstlerInnen kritisch verhandelt werden. Wirkmächtige Performances verhandeln grundlegende politische und ethische Fragen mit aktuellen Mitteln der Provokation und Subversion und arbeiten sich im Zusammenwirken mit den RezipientInnen an den großen Ungleichheitsfaktoren ab, deren Überwindung sie anstreben.

Gerade aufgrund dieser gesellschaftskritischen Komponente und ihres Versuchs, eine Transformation von Dichotomien in Differenzen anzustoßen, die einen freieren und selbstbestimmteren Umgang mit der Welt ermöglicht, eröffnet die Verknüpfung der Performance-Kunst mit den ästhetischen Rekonstruktionen vorsokratischer Kunsterfahrung die Chance, die Performance-Kunst in ihrer soziopolitischen Wirkkraft und ihrer identitätsstiftenden Funktion zu begreifen. Gerade indem sie die Auswirkungen der von Platon vollzogenen Fokusverschiebung durch ihre Kritik an den Implikationen dichotomen Denkens reflektiert, kann sie als eine Aufforderung an das moderne und postmoderne Individuum verstanden werden, das gegebene Gesellschaftsmodell und Menschenbild nicht unkritisch zu übernehmen, sondern zu transformieren.

Vor diesem Hintergrund, der sowohl in den einzelnen Performances als auch in den Ästhetiken in der Ausgestaltung der zentralen Begriffe und Gedanken der einzelnen Philosophen fortwährend durchscheint und mitschwingt, stellen die nachfolgenden Überlegungen den Versuch dar, eine *Ästhetik der Autonomie* zu entwickeln, die sich ausgehend von diesen Grundannahmen und aus jenen Kernphänomenen und deren philosophischer Konkretisierung entwickeln und in deren Rahmen die

zwar zu einer Abkehr vom Universalismus hin zum postmodernen, postkolonialen, queer-geprägten Feminismus, aber die Infragestellung des Objektstatus' der Frau und folglich die patriarchal-hierarchische Binarität von Männlichkeit und Weiblichkeit ist, obwohl auch feministische Arbeiten den jeweiligen Zeitgeist reflektieren, nach wie vor der Kern der Kritik der feministischen Performance-Kunst. Am weiblichen Objektstatus und der damit verknüpften Diskrepanz zwischen Sex und Gender, Ideal und Realität sowie Körper und Geist in ihren jeweils zeit- und kulturimmanenten Ausdrucksformen, scheint sich trotz eines gesellschaftlichen und politischen Wandels nichts grundlegend geändert zu haben.

Ausarbeitung eines selbstreflexiven und eigenverantwortlichen Individuums im öffentlichen, im politischen Raum zum zentralen Moment wird. Es sollen sich die Auswirkungen einer Kunst herauskristallisieren, die ihrem eigenen Anspruch nach gesellschaftlich und politisch relevant sein will, als Transformationsimpuls Einfluss auf Individuationsprozesse und moralische Selbstsetzung nehmen will, zum Widerstand gegen das Bestehende aufruft und die in diesem Sinne als Lebenspraxis verstanden werden kann.

Performance-Kunst bringt durch Subversion, Irritation und Tabubrüche die für unsere Gesellschaft und unser Selbstverständnis grundlegenden Konflikte zwischen *Kunst und Leben*, *Körper und Geist*, *Leben und Tod*, *Gefühl und Vernunft*, *Ich und Du*, *Chronos und Kairos* und nicht zuletzt *Realität und Utopie* in ihren verschiedenen Formulierungen zu Bewusstsein. Sie bestreitet so den Kampf der dichotomen Pole, der die Kunst wesensmäßig bestimmt, in einer ganz eigenen Art und Weise und markiert, indem sie gerade *diese* fundamentalen Dichotomien verhandelt, auch die, wenn man so will, „weißen Flecken“ auf der Landkarte der abendländischen Philosophie. Denn sie erzeugt *Realitäten* mittels des individuellen und echten *Körpers*, die auf die *emotionale* Anteilnahme aller Beteiligten abzielt und zu einer *Identifikation* mit dem „Anderen“ führen sollen, die nicht nur zu einer Transformation des Einzelnen in ethischer und politischer Hinsicht, sondern wesentlich auch zu einer gesellschaftlichen Rahmenverschiebung beitragen können.

Insofern verhandelt die Performance-Kunst eindringlich die ihre Zeit bestimmenden Grenzen, die das Individuum im Zustand der Entfremdung halten oder diesen noch verschärfen, und versucht, diese in Schwellen zu verwandeln. Sie ruft ihr Publikum dazu auf, den Schritt zu wagen, diese Schwellen zu überschreiten und an der kreativen Gestaltung dessen mitzuwirken, was hinter der Grenze liegt: Neuland. Performance-Kunst kann so als ethisches und politisches Experimentierfeld begriffen werden. Sie ist eine ergebnisoffene Einladung zur Selbsterkenntnis und Transformation. Wie sie dieses Angebot konkret ausgestaltet, mit welchen Mitteln sie die TeilnehmerInnen zu motivieren versucht, Neues zu wagen, und was sich aus der Teilnahme an einem derartigen „Ereignis“ für das eigene Leben und Handeln lernen lässt, wird Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein.

3.1 Kunst und Leben: Die Aufgabe des theatralen Als-ob

Das wohl grundlegendste Merkmal, das die Performance-Kunst auszeichnet und von anderen, insbesondere von aufführenden Künsten unterscheidet, ist der Verzicht auf das theatrale Als-ob. Performances schaffen keine Illusionen, sondern zeigen und erzeugen Realität. Abramović formuliert es provokant: