

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

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

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

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

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

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

und Grenzerletzungen die TeilnehmerInnen dazu auf, sich ihrer eigenen Wahlmöglichkeiten bewusst zu werden und liefert folglich den Impuls für die Möglichkeit einer ereignishaften Rahmenverschiebung. Wurde also zunächst ein Blick auf die künstlerischen Strategien der Publikumsaktivierung geworfen, sollen nun die Auswirkungen der Provokationsstrategien auf die TeilnehmerInnen betrachtet werden. Denn gerade indem die Performance-Kunst physische und psychische Verletzungen des realen menschlichen Körpers ins Zentrum ihrer Aktionen stellt, gerade indem sie auf Mittel der Provokation, Subversion und Irritation im Sinne der paradoxen Intervention zurückgreift¹⁵², tritt sie nicht nur der Abwertung des Leiblichen gegenüber dem Geistigen entgegen, sondern macht echtes, unmittelbares Leid erfahrbar und vermag so im besonderen Maße ihre TeilnehmerInnen zu erschüttern und Emotionen in ihnen hervorzurufen, die häufig ähnlich extrem zu sein scheinen wie die Aktionen der KünstlerInnen, die diese auslösen.

Angesichts der Brutalität vieler Performances – man denke beispielsweise an die Waterboarding-Performance von Galindo¹⁵³, an Mendieta's *Rape Scene*¹⁵⁴ oder an Rullers Selbstverbrennung¹⁵⁵ – angesichts der häufig massiven Aggressionen, die sich in Destruktion und Autodestruktion spiegeln, aber auch im Zuge der öffentlichen Zurschaustellung von Begehren und Lust, werden die BetrachterInnen mit ihren eigenen Emotionen konfrontiert, mit ihren Ängsten und Wünschen. Dabei erleben sie die Schrecken, die Gewalt und Aggressionen, die Existenzgefährdung, Verwundbarkeit und Verzweiflung, aber auch die Lust und die Nähe unmittelbar, sozusagen hautnah mit. Performances drängen die TeilnehmerInnen förmlich, ob sie nun selbst TäterInnen werden oder in der Rolle der BeobachterInnen der Tat beiwohnen, in eine emotional extreme Lage, die Gefühle von Hilflosigkeit, Sprachlosigkeit, Scham, Wut, aber auch sadistischer Lust begünstigen¹⁵⁶, sodass Leider-

152 Beuys formuliert prägnant den künstlerischen Nutzen der Irritation, d.h. ihre Wirkung auf die TeilnehmerInnen: „Wenn eine Aktion von mir bewußt gemacht ist [...], erreiche ich das Publikum oft im Sinne einer Irritation. Irritation ist in gewisser Weise ein Gegensatz zur Indifferenz [...] Die Menschen sind deswegen irritiert, weil ihr intellektuelles Denken den Dingen gegenüber einfach nicht mehr stimmt. Auf einmal werden ihre Gefühle berührt, die sie sonst auszuschalten versuchen. In dem Moment werden sie spontan angesprochen. Dann reagieren sie so, daß ich genau spüre, jetzt ist ihr Gefühlszentrum, ihre Seele irritiert, jetzt ist ihr Willensdepot aktiv“ (Beuys, zit. nach Schneede, 1994: 52).

153 Siehe *Confesión*, S. 85f.

154 Siehe S. 103f.

155 Siehe S. 69f.

156 „Mit ihrem Fokus auf das Hier und Jetzt der Inszenierung und auf den physisch anwesenden, nicht mehr bloß repräsentierten menschlichen Körper verweist aber Performancekunst immer auch zentral auf den/die Betrachter/in und seinen/ihren Körper. Wohl nirgends wird dieser Bezug so radikal ausgelotet, ausgereizt und infrage gestellt wie in der Selbstverletzungskunst [...] In der emotionalen Gemengelage aus Schock, Ekel, basalsten Ängsten, Mitleid, aber auch Faszination und sadistischer und masochistischer Lust, außerdem Wut und Empörung über den verstörenden Anblick, fungiert die Rezipient/in abwechselnd und gleich-

fahrungen, sowohl die der PerformerInnen als auch die der TeilnehmerInnen, letztlich zum zentralen Thema der Performance-Kunst werden.

So können Performances gerade durch ihre Intensität nicht nur Schock, Ekel, Angst und Scham – sowohl in Bezug auf die Situation selbst als auch auf das eigene Verhalten in der Situation –, sondern auch das hemmungslose und direkte Ausleben von Aggression auslösen sowie tief empfundenes Mitleid in den TeilnehmerInnen wecken. Einen emotionalen Abstand zu wahren, wie er beispielsweise durch mediale Vermittlung gewährt wird, ist hier unmöglich. Performance-Kunst hat also letztlich, so scheint es, einen Begriff von Menschsein zur Grundlage, der in der Umformulierung des kartesischen Cogito ein „ich fühle, also bin ich“ stärkt, eine direkte emotionale Bezugnahme der Teilnehmenden gerade über die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten¹⁵⁷ hervorruft und sie dazu auffordert, sich ad hoc in einer Extremsituation zu verhalten. -

Performances lösen eine gewisse Form der Entladung aus, weil sie etwas Wirkliches, etwas Existierendes sind. Es werden wirkliche Gefühle durch wirkliche Ereignisse hervorgerufen. Die KünstlerInnen tun etwas, das beim Publikum eine echte Reaktion auslöst¹⁵⁸, sodass die Performance-Kunst, gerade weil sie das theatrale Als-ob aufhebt, zu einer Lebenspraxis wird, die sich gegen die Entwertung der Alltagserfahrung¹⁵⁹ richtet und für die emotionale Anteilnahme im Angesicht des all-

zeitig als Zeug/in, Voyeur/in, Täter/in und Opfer und ist damit sehr aktiv ins Geschehen involviert. Oszillierende Identifizierungen mit dem/der als Subjekt ‚und‘ Objekt auftretenden Performer/in, aber auch die grundlegende Differenzierung, weil das subjektive Körperempfinden des/der Performers/in dem Publikum notwendig verschlossen bleibt, überlagern sich zu einem komplexen und ambivalenten Gefüge, welches die Performance als spezifisch ästhetischen Erfahrungsraum erst konstituiert“ (Brunner, Markus (2008): Körper im Schmerz. Zur Körperpolitik der Performancekunst von Stelarc und Valie Export. In: Villa, Paula-Irene (Hrsg.): schön normal. Manipulation am Körper als Technik des Selbst. Bielefeld, 23f.).

157 Die Performance-Kunst nutzt den realen, letztlich unberechenbaren Körper, der als privater Körper und gleichzeitig öffentlicher Handlungskörper erscheint (vgl. Benkel, Thorsten (2015): Gesten sichtbarer Entgrenzung. Körper und Schmerz in der Performance-Kunst. In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hrsg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden, 65ff.).

158 Vgl. Sartre, Jean-Paul (1971): Mythos und Wirklichkeit des Theaters. Mythe et Réalité du Théâtre. Vortrag in Bonn vom 4.12.1966. Gekürzt in Le Point, Brüssel. In: Der Intellektuelle und die Revolution. Neuwied/Berlin, 134ff. In diesem Text weist Sartre in seiner Abgrenzung des Happenings vom Theater darauf hin, dass die in der Performance-Kunst sich vollziehende Wirklichkeit symbolisch für das Nicht-Wirkliche steht und den Fortschritt des Nachdenkens über sich selbst offenbart; das Reale saugt das Imaginäre auf.

159 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 358f. u. Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt am Main, 122ff. u. Krämer, 2005: 16f. Durch die Aufwertung von Alltagserfahrungen und mithin durch die Verknüpfung von Kunst und Leben vermag die Performance-Kunst, so Fischer-Lichte, Grenzen in Schwellen zu verwandeln und eine Neupositionierung der Beteiligten zu forcieren (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 358f.).

täglichen Leides eintritt. Gerade also die paradigmatische Verknüpfung zwischen leiblicher Ko-Präsenz und der künstlerischen Bearbeitung existenzieller Themen des Menschseins an den Achsen von Ausschluss, Unterwerfung und Herrschaft im Kulminationspunkt des Leides fordert die Anteilnahme aller Beteiligten nachdrücklich ein.

Folglich steht die Performance-Kunst dem autonomen Kunstverständnis diametral entgegen, wie es sich beispielsweise in der kantischen Kategorie der »Erhabenheit« und in seiner Bestimmung des Schönen als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“¹⁶⁰, die ein interesseloses Wohlgefallen auslöst¹⁶¹, widerspiegelt und das sich gerade dadurch auszeichnet, dass man die Qualität des Erhabenen nur dann schätzen kann, wenn es einen nicht direkt tangiert¹⁶², so wie sich die Schönheit dadurch auszeichnet, dass man ihr mit einer grundlegenden Interesselosigkeit entgegen treten kann und nicht das Hervorrufen von Affekten fürchten muss¹⁶³. Schönheit und Erhabenheit regen Kant zufolge gerade nicht zum Fühlen, sondern zum Denken an¹⁶⁴.

Performance-Kunst steht somit in der Tradition der Avantgarde, die nach Peter Bürger die Kunst als Instrument der Emanzipation verstand (vgl. Bürger, 2007: 67ff.).

160 Kant, Immanuel (2006): Kritik der Urteilskraft [KdU]. Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitung und Bibliographie herausgegeben von Heiner F. Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg, §15 B44.

161 Vgl. Kant, KdU: §2 B7 u. §42 B170.

162 Vgl. Kant, KdU: §28 B104. Zum dynamisch Erhabenen der Natur zählt er besonders mächtige und zerstörerische Naturphänomene wie Vulkanausbrüche, Fluten, die Weiten des Himmels oder des Ozeans.

163 Kants ästhetische Erfahrung zeichnet sich dabei durch Selbsterfahrung fern jeder Fremderfahrung aus (vgl. Kant, KdU: §1 B4 u. §4 B10). Im interesselosen Wohlgefallen am Schönen wird dem Subjekt ein kognitiver Gemütszustand bewusst, nämlich das freie Spiel der Erkenntniskräfte als die Ausgeglichenheit zwischen Einbildungskraft und Verstand (vgl. Kant, KdU: §9 B27ff.). In der ästhetischen Erfahrung und auch in der Erfahrung der Erhabenheit geht es letztlich um das Gewährwerden der eigenen selbstreflexiven Potenz und der daraus resultierenden Erkenntnis, dass der Betrachtende in die Welt passt. Hier geht es um selbstreflektierte Kontingenz: Sowohl die ästhetische Erfahrung wird zum Anlass einer Selbsterfahrung, in der der Mensch seinen Blick auf seine eigene Betrachtungsweise lenkt, die letztlich verallgemeinerbar für alle Menschen ist (vgl. Kant, KdU: §9 B29ff.), als auch die Erfahrung der Erhabenheit, in der der Mensch angesichts der unfassbaren Macht der Natur und der Abgrunderfahrung, wenn er sich dieser stellt, aus der Unlust am Scheitern vor der Natur letztlich Lust gewinnt, da die Selbstaffirmation des Subjekts zu der Erkenntnis führt, dass der Mensch mehr als ein physisch bedrohtes Wesen ist: Das er ein Vernunftwesen ist (vgl. Kant, KdU: B117f. u. §26 B92-§27 B102).

164 Die Schönheit regt zum unaufhörlichen Denken an, das aber nicht von sinnlichen Interessen oder Begierden geleitet sein darf: „Das Wohlgefallen am Schönen muss von der Reflexion über einen Gegenstand, die zu irgend einem Begriffe (unbestimmt welchem) führt, abhängen, und unterscheidet sich dadurch vom Angenehmen, welches ganz auf der Empfindung beruht“ (KdU §4: B11).

Auch widerspricht die Performance-Kunst aufgrund ihrer Zielsetzung der bis heute relevanten aristotelischen Dramentheorie. Denn während Aristoteles von der Tragödie zwar durchaus fordert, Affekte im Betrachter zu erregen, nämlich das „Jammern“ (eleos) und „Schaudern“ (phobos), sollte doch ihr Ziel in der „Reinigung“ (katharsis) von diesen Affekten bestehen¹⁶⁵. Auch wenn Aristoteles also das Hervorrufen von Affekten als konstitutiv für die Tragödie erachtet und sich hier durchaus Überschneidungen mit der Performance-Kunst abzuzeichnen scheinen, ist doch das Ziel, den Betrachtenden von jenen Affekten zu reinigen, ihm womöglich zu einem angemessenen, weil ausgeglichenen Gefühlszustand zu verhelfen¹⁶⁶, mit dem Ziel der Performance-Kunst, die TeilnehmerInnen nachhaltig zu schockieren und aufzurütteln, letztlich nicht in Einklang zu bringen¹⁶⁷. Hier geht es gerade nicht um stille Kontemplation, um eine ästhetische oder erhabene Erfahrung¹⁶⁸ oder um ei-

-
- 165 Vgl. Aristoteles (1982): *Poetik*. Griechische/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 6: 1449b24ff.
- 166 Bis in die Gegenwart ist die Katharsis-Formel Gegenstand kontroverser Diskussionen, sowohl was ihre Bedeutung, als auch was ihre Relevanz in der aristotelischen Dramentheorie betrifft. So ist beispielsweise ebenso wenig klar, ob sie einen moralpädagogischen Hintergrund hat und auf eine Mäßigung der Emotionen abzielt, um den Menschen tugendhafter zu machen, wie ob eleos und phobos nicht eigentlich die zentraleren Kategorien der aristotelischen Dramentheorie sind, da die Katharsis in der *Poetik* lediglich an einer Stelle explizit erwähnt wird – ebenso wie in der *Politik* (1341b38–40) mit Verweis auf die *Poetik* – (vgl. Rapp, Christof (2009): *Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie* (Kap. 6). In: Höffe, Ottfried (Hrsg.): *Aristoteles: Poetik*. Berlin, 87ff.).
- 167 Dennoch macht beispielsweise Fischer-Lichte die aristotelische Katharsis gerade für ihr Verständnis des performativen Theaters stark. Sie definiert die Katharsis trotz der bis heute diskussionsbedürftigen Unklarheiten in der Interpretation als das Moment, mit dem eine nachhaltige Transformation vollzogen wird, während die Erregung der Affekte die Zuschauenden in einen liminalen Zustand versetzen (vgl. Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld, 121).
- 168 Rosemarie Bruchner macht die kantische Kategorie des »dynamisch Erhabenen« explizit für die Selbstverletzungsperformances, in der sich ihres Erachtens die Erhebung des Subjekts über den Körper manifestiert, fruchtbar und argumentiert, dass der Körper in Selbstverletzungsperformances gerade in seiner Distinktion zum freien Willen erscheint und als „das Andere“ des Selbst gesetzt wird, sodass sich im Moment größter Gefährdung durch die radikale Trennung das Subjekt als frei denken kann und sich über die Physis als primär vulnerable Natur des Menschen erheben kann. Hier wird ihres Erachtens also gerade an der Dichotomie zwischen Körper und Geist festgehalten und die gewaltsame Trennung zwischen Körper und Geist letztlich sogar forciert, um der eigenen existenziellen Limitiertheit und Prekarität zu entkommen (vgl. Bruchner, Rosemarie (2013): *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*. Bielefeld, 11ff. u. 135ff.). Diesem Verständnis des Körpers in Selbstverletzungsperformances möchte ich eine Lesart entgegenhalten, in der der Körper gerade in seiner Gesamtheit, nicht in seiner Spaltung zum exemplarischen Ort der Austragung des Kampfes um die Freiheit des Subjekts wird, werden doch mittels Autodestruktion gerade die Auswirkungen von Vulnera-

nen Zustand der Seelenruhe, darum, zufrieden und ausgeglichen der Situation zu entkommen, sondern aufgrund des ausgelösten Schocks um eine massive emotionale Beteiligung der RezipientInnen; Performance-Kunst wirkt, in Anlehnung an Marinetti, wie „Alkohol“, nicht wie „Balsam“¹⁶⁹.

Die Performance-Kunst folgt also, so ließe sich argumentieren, eher Nietzsches Verständnis des Dionysischen, da ihr ähnlich wie dem Dionysischen eine ungeahnte emotionale Sprengkraft zu eigen zu sein scheint, die Mäßigung und Ruhe gerade ausschließt. Sie fördert verdrängtes Eigenes zutage, das letztlich das Unheimliche im Sinne der eigenen Fremdheit darstellt und das eine *rites de passage* im Sinne van Genneps ermöglicht¹⁷⁰. Indem die Performance-Kunst also mittels des Erlebens von Leid darauf abzielt, Emotionen hervorzurufen, entreißt sie letztlich das Dionysische der Verdrängung.

Ich möchte hier eine Lesart der Tragödien-Schrift vorschlagen, mit deren Hilfe man den Aufstieg und Fall des Dionysischen gerade als Kulturgeschichte der Verdrängung begreifen kann: Eine Verdrängung der „psychologischen Grunderfahrungen“¹⁷¹ und „Naturkräfte und -triebe“¹⁷² im Allgemeinen und eine Verdrängung des Dionysischen als psychologisches bzw. anthropologisches Prinzip im Speziellen. Diese Verdrängung vollzieht sich in drei Stufen: Zu Beginn steht die apollinische Verdrängung des Dionysischen, die als Sublimierung gesellschaftlich durchaus opportun ist und die sich, nach ihrem temporären Scheitern angesichts der Macht des Dionysischen, bis in die schrittweise Aufhebung und Zähmung des Dionysischen in der Tragödie weiterentwickelt und schließlich in der Verbannung des Dichters aus dem Staat und der Verdrängung beider Prinzipien zugunsten der Intellektualität mündet. Die Kunst wird verbannt, weil sie als „Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht“¹⁷³ und als Einzige dieser

bilität, Prekarität und Unterwerfung auf das Subjekt als ein leiblich-rational-emotionales veranschaulicht.

169 Vgl. Marinetti, 1919: 182.

170 Vgl. Därmann, Iris (2005): Rausch als „ästhetischer Zustand“. Nietzsches Deutung der Aristotelischen Katharsis und ihre Platonisch-Kantische Umdeutung durch Heidegger. In: Abel, Günter/Simon, Josef/Stegmaier, Werner (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, Band 34. Berlin/New York, 126ff.

171 Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1885-1887 [KSA 12]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 115.

172 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1869-1874 [KSA 7]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 179.

173 Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1887-1889 [KSA 13]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 235.

psychologischen Verdrängungstendenz entgegenwirken kann, die dabei ebenso eine psychologische Grundkonstante zu sein scheint wie das Dionysische und Apollinische selbst. Das Dionysische wäre nach dieser Lesart als konstanter Gegner des Scheins einerseits und des Intellekts andererseits stets von der Verdrängung bedroht.

Im Gegensatz zu Nietzsche, der die eigenständige Wirkkraft des Dionysischen bereits mit der Konzeption der versöhnenden attischen Tragödie schwächt¹⁷⁴, in der das Dionysische gezähmt auf die Bühne gebracht wird, verweigert die Performance-Kunst jedoch jene Versöhnung zugunsten realer Leiblichkeit und expressiver Emotionalität, also gerade jener Momente, die in Opposition zur Rationalität und zum theatralen Als-ob stehen, sodass sie, wie auch immer sich im Einzelfall das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem in Performances verhalten mag, die TeilnehmerInnen zu vorher nicht für möglich gehaltenen Empfindungen und Emotionen führen kann¹⁷⁵.

Statt des interesselosen Wohlgefallens Kants oder der Reinigung der Gefühle, wie sie von Aristoteles gefordert wird, setzt die Performance-Kunst bewusst auf die radikale Provokation von tiefgreifenden Emotionen und nimmt dafür auch

-
- 174 Schon hier scheint die Frage berechtigt, ob Nietzsche durch diese Versöhnung nicht einen Kompromiss vorschlägt, der wie ein Zugeständnis an die KunstrezipientInnen seiner Zeit und natürlich auch unserer Zeit gelesen werden muss. Nietzsches origineller Entwurf des Dionysischen ist doch gerade das Neue, das eigentliche Kernstück seiner Ästhetik, das Apollinische hingegen ist bereits im Klassizismus ein bekanntes Konzept. Während sich also die Hellenen der homerischen Zeit ihren verdrängten, zügellosen psychologischen Grundkonstanten in Form des Dionysischen stellen mussten, geht Nietzsche für das Publikum der attischen Tragödie und seiner Zeit einen Schritt hinter die ursprüngliche Radikalität seiner These zurück und schlägt die Versöhnung beider Prinzipien vor. Jedoch: „[D]ie Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre ‚Gesundheit‘ sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust“ (Nietzsche, GT, KSA 1: 29).
- 175 Wie etwa bei den Ausschreitungen im Rahmen futuristischer Serate und Dadaistischer Soiréen, aber vor allem bei den Versuchsanordnungen der 1960er- und 1970er-Jahre, insbesondere der Performance *Rhythm 0* von Abramović, in deren Folge sie zu der Erkenntnis gelangte, dass sie ihr Leben riskiert, wenn sie dem Publikum die Entscheidungen überlässt (vgl. Abramović, 2002: 30). Hier zeigt sich das enthemmende Potenzial der Performance-Kunst, das für die KünstlerInnen auch lebensgefährlich werden kann.

Traumatisierungen in Kauf¹⁷⁶. Sie sprengt gezielt die Angemessenheit¹⁷⁷, um der Konformität, der Unbeteiligtheit und dem leichtfertigen Konsum Krisensituationen und Irritationserfahrungen entgegenzusetzen, die als Mittel fungieren, den abgestumpften Blicken der BetrachterInnen und den auf Zerstreuung und Spaß ausgerichteten „Usern“ echte Anteilnahme abzurufen, sodass sich insbesondere ihre Nichtangemessenheit als jenes Moment erweist, das echte Reaktionen auszulösen vermag. Dabei kann die Performance der Gefahr einer Einleitung von Abwehrreaktionen, nicht entinnen, wenn sie tatsächlich auf eine Transformation der beteiligten Individuen und damit auf die Ich-Struktur abzielt. Diese Gefahr ist besonders groß in genau dem Moment, wo eine Erfahrung derart neu und schockierend ist, dass sie nicht in die bestehende Bewusstseinsmatrix integriert werden kann, weil sie diese fundamental verändern, entwerten oder ihre Kohäsion gefährden würde¹⁷⁸.

Die so provozierte Kollision, die Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung, zeigt den Beteiligten Grenzen auf, seien sie nun individueller, politischer, ökonomischer, sozialer, sexueller oder kommunikativer Natur, die

-
- 176 Radikale Emotionalität kann dabei nicht nur durch physisches Leid und Gewalttätigkeit hervorgerufen werden, sondern ebenso entstehen durch die Erzeugung eines Rahmens, in dem Menschen innehalten und in sich gehen können. Um die BetrachterInnen zu aktivieren und in die Performance physisch, psychisch und emotional zu involvieren, müssen Performances, und dies ist in ihrer Kulturimmanenz bereits angelegt, die Lebensrealität ihrer BetrachterInnen aufgreifen. Sie müssen mithin auf ihre Zielgruppe abgestimmt sein und eine Sprache finden, der sich ihre TeilnehmerInnen aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit eben nicht entziehen können.
- 177 Laut Lantermann ermöglichen gerade neue Erfahrungen, die mit einem Gefühl der Irritation einhergehen, Veränderungen, indem man Bekanntes oder gar die eigene Person in ein anderes Licht rückt. Wenn diese Erfahrungen in das eigene Selbst- und Weltbild integriert werden, können sie Einfluss nehmen auf die eigene Denkweise, Wahrnehmung, Intention und Handlung und haben folglich eine transformatorische Dimension. Überschreitet das entstandene Gefühl, das seinerseits als „dynamische Instabilität“ mit dem Ziel des „Selbstwertschutzes“ begriffen werden muss jedoch eine bestimmte „Intensitäts-Schwelle“ kommt es zu Abwehrreaktionen. Entscheidend für die Aneignung von Neuem und seiner Integration in das Selbst- und Weltbild ist aus psychologischer Perspektive also die Wahrung eines bestimmten Maßes an emotionaler Balance, denn sowohl ein Übermaß als auch ein Mangel an Emotionalität führt zur Vermeidung der „nachhaltigen Erfahrung einer gravierenden Symmetriebrechung“ (vgl. Lantermann, Ernst-Dieter (1992): *Bildwechsel und Einbildung. Eine Psychologie der Kunst*. Berlin, 23ff. u. 58f.).
- 178 Vgl. Bocola, 1987: 39f. „Die Unverträglichkeit einer neuen Erfahrung mit der Matrix der bestehenden Erfahrungen, dem bisherigen Selbst- und Weltbild, stellt deshalb für das Bewusstsein ein Trauma dar und löst eine Krise aus. Diese führt dann entweder durch die Auseinandersetzung mit der neuen Erfahrung zu einer Umstrukturierung der Matrix der bisherigen Erfahrungen – also zu einem veränderten Selbst- und Weltbild, zu einer Wandlung – oder aber zum Versuch, die neue Erfahrung mittels verschiedener psychischer Mechanismen abzuwehren“ (Bocola, 1987: 39).

gerade durch das von der Performance-Kunst herbeigeführte Kollabieren dichotomer Gegensätze (Kunst-Wirklichkeit, Subjekt-Objekt, Privatheit-Öffentlichkeit, Individuum-Kollektiv, Mann-Frau, Ratio-Emotion etc.) sowie durch die provozierten Gewalterfahrungen¹⁷⁹ letztlich nicht nur die physische und psychische Unversehrtheit und Würde der PerformerInnen, sondern auch das Selbstbild und die Handlungsfähigkeit der TeilnehmerInnen gefährden, da zum Umgang mit diesen Grenzerfahrungen eben nicht auf herkömmliche Verhaltensmuster zurückgegriffen werden kann¹⁸⁰. Performance-Kunst kann folglich, insbesondere durch die gewaltsame Thematisierung von individuellen und zwischenmenschlichen Grenzen, als bewusst initiierte Grenzüberschreitung begriffen werden.

So macht sie, indem sie Grenzen des Erträglichen, des Fassbaren, des Diskursivierbaren markiert und überschreitet, einerseits den Zusammenhang und das Wechselverhältnis individuell-psychischer und soziopolitischer Grenzen sicht- und spürbar, andererseits eröffnet sie, mit Jaspers gesprochen, Entwicklungschancen für den Einzelnen, der, wenn er sich der Grenzsituation stellt und den Mut aufbringt, sich auf sie einzulassen, sich selbst neu entwerfen und Entscheidungen treffen kann, die sein Dasein signifikant wandeln. Denn Grenzsituationen und -überschreitungen ermöglichen immer auch existenzielle Erfahrungen, die das in-frage stellen, „worauf es im Dasein ankommt“, also das Ich, den Anderen und die Welt¹⁸¹. Die von der Performance-Kunst ausgelösten Krisen erweisen sich demnach als Grenzerfahrungen, die, wenn ihr transformatorisches Potenzial erkannt

179 Hier sei nicht nur an die autodestruktiven Performances, beispielsweise von Gina Pane, und an die gewaltsamen Publikumsreaktionen der 1960er- und 1970er-Jahre erinnert, deren Auswirkungen wohl am drastischsten in jenen Performances zutage traten, die auf Mittel der Versuchsanordnung zurückgriffen (siehe Abramović, Ono), sondern auch an die potenziellen Auswirkungen all jener Performances, die ihr Publikum letztlich dazu nötigen, übergreifigen Situationen standzuhalten, die die eigenen Grenzen von Intimität, Scham und Privatheit überschreiten und gesellschaftlich erlerntes und erwünschtes Verhalten unterlaufen, wie es unter anderem Masturbations-Performances tun.

180 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 305ff. u. 358ff. Das Kollabieren von Dichotomien, die nicht nur Instrumente zur Beschreibung der Welt, sondern auch Regulative des Handelns und Verhaltens sind, führt zur Erschütterung des Selbst- und Weltverhältnisses, ebenso wie zur Erschütterung verhaltensleitender Normen und Regeln, und bewirkt eine Schwellenerfahrung, eine „labile Zwischenexistenz“, der der Betrachtende nur begegnen kann, indem er neue Verhaltensmuster sucht und erprobt (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 305ff. u. 358ff.).

181 Jaspers, Karl (1973): *Philosophie II. Existenzerhellung*. Berlin/Heidelberg/New York, 205ff.; hier 205. Jaspers zufolge sind Grenzsituationen – zu ihnen zählt er Kampf, Leid und Schuld – jene Situationen, die nicht intellektuell zu überschauen sind, die nur existenziell erfahren werden können, die man nicht selbst herbeiführen kann und deren Verlauf nicht beeinflussbar ist (vgl. Jaspers, 1973: 203ff.). Der Raum, in dem Grenzerfahrung als Transformationserfahrung möglich ist, eröffnet sich dabei gerade im Wissen um die Differenz zwischen dem Selbst und dem Anderen, sofern dies nicht durch Egozentrismus und Gleichgültigkeit verhindert wird (vgl. Jaspers, 1973: 207ff.). „Wir werden wir selbst, indem wir in die Grenzsituationen

wird, als *Schwellenzustand* und mithin als Ort der Ermöglichung und Ermächtigung erfahrbar werden¹⁸². Die so erzeugten Transformationsimpulse lassen dabei Liminalität immer im Kontext von Alterität erscheinen¹⁸³, gerade da Performance-Kunst individuelles Leid, Verletzlichkeit und Bedürftigkeit zur Grundlage nimmt und subjektiv erfahrbar macht, um so ihrer Forderung Nachdruck zu verleihen, die *Schwellen*, beispielsweise zwischen Ich und Nicht-Ich, Kunst und Realität, passiver Rezeption und aktiver Partizipation, zu *überschreiten*.

Performance-Kunst fordert ihre Teilnehmenden letztlich also dazu auf, sich zum Geschehen in Bezug zu setzen, bei „Anerkennung der Forderungen“ Verantwortung zu übernehmen und in die Situation handelnd einzugreifen. Selbstredend muss diese Forderung nicht anerkannt werden, sie muss keine Handlungsmotivation anstoßen. In dem Moment aber, wo sie anerkannt wird, bietet sie einen Zugang zu „der subjektiven Verpflichtung zu ethischem Handeln“ und weiterhin auch zum politischen Handeln¹⁸⁴. Denn wenn die TeilnehmerInnen das Leiden der KünstlerInnen beispielsweise als Forderung nach Mitleid anerkennen, beginnt, mit Critchley gesprochen, eine „ethische Erfahrung“¹⁸⁵, die ihnen nicht nur die Not-

offenen Auges eintreten“ (Jaspers, 1973: 204), denn „[i]n der Grenzsituation ist die Unruhe, daß noch bevorsteht, was ich selbst entscheide“ (Jaspers, 1973: 209).

- 182 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 358. Die Performance-Kunst zeigt, indem sie als Reaktion auf die „Spaß- und Eventkultur“ auf Mittel der Irritation zurückgreift, um ein Subjekt in einen Schwellenzustand, in eine Erfahrung von Liminalität zu versetzen, die zu einer Transformation führen kann oder gar selbst schon als Transformation erfahren wird, dass das Prinzip des Sich-ständig-wandeln-Müssens notwendigerweise mit einer Bereitschaft zur Überschreitung eigener Schwellen einhergeht und die Bedingung der Selbstwerdung ist (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 305ff., 332, 341, 357ff.).
- 183 Schon in der physischen Ko-Präsenz aller Beteiligten zeigt sich die Liminalität immer bereits im Kontext der Alterität, denn auch die mit Nancy eingeführte Berührung muss letztlich als Schwelle, als Teilung und Übergang verstanden werden. Durch die Berührung sind die Beteiligten in „Kon-takt“ miteinander, disponieren und unterscheiden sich (vgl. Nancy, 2012: 142ff.). Dem Nancy'schen Körper-Konzept zu folgen, in dem der Körper als Schwellenphänomen gedacht wird, heißt auch, Grenzerfahrungen und Schwellenüberschreitungen als konstitutive Momente der Performance-Kunst zu denken, gerade da Körper immer „auf der Grenze“ existieren (vgl. Nancy, 2014: 22).
- 184 Vgl. Critchley, Simon (2008): Unendlich fordernd. Ethik der Verpflichtung, Politik des Widerstands. Zürich/Berlin, 26. Auch wenn Critchley seine Überlegungen zu „ethischen Forderungen“ nicht explizit auf Performance-Kunst bezieht, erweisen sie sich doch als tragfähiges Konzept, um Performance-Kunst als ethischen Appell an die TeilnehmerInnen fassbar zu machen.
- 185 Vgl. Critchley, 2008: 22f. Critchley zufolge zeichnet sich, im Gegensatz zur Anerkennung von Tatsachen, denen mehr oder weniger indifferent zugestimmt werden kann oder die geduldet werden können, die ethische Erfahrung gerade dadurch aus, dass ihre moralische Aussage als existenzielle Affirmation oder Handlungsverpflichtung empfunden wird. Ethische Erfahrung ist also grundsätzlich dadurch gekennzeichnet, dass sie die „Anerkennung einer Forderung [ist] [...], die Anerkennung fordert“ (vgl. Critchley, 2008: 23; hier 23). Sie ist „eine

wendigkeit des Handelns in der Situation aufzeigt, sondern die „Universalität“ der Forderung, also die Notwendigkeit generellen Mitleids mit gefährdeten und leidenden Menschen verdeutlicht¹⁸⁶. So kann die Performance-Kunst, obwohl das Scheitern an der praktischen Umsetzung der erkannten universellen Forderung unvermeidlich ist, gerade indem sie an ihre TeilnehmerInnen eine konkrete „ethische Forderung“ richtet, diesen die Kraft und den Mut geben, die Forderung über die Performance hinaus als universal anzuerkennen¹⁸⁷, sich selbst als im Werden befindlich und Ethik im Kontext von Prozessen, Handlungen und Begegnungen zu begreifen, und so einen Transformationsprozess anstoßen¹⁸⁸.

Performance-Kunst tritt also mittels fundamentaler Erschütterung dazu an, ihre TeilnehmerInnen zu eingreifenden Handlungen, zur Überwindung rationaler Betrachtung zugunsten einer emotionalen Beteiligung zu motivieren¹⁸⁹ – wobei auch Nichteingreifen eine Handlung ist – und stellt ihnen durch die erzeugten Extremsituationen die Frage, was für ein Mensch sie sein wollen, und damit die Frage nach der selbst-begründeten existenziell-ethischen Maxime. Dabei scheinen die KünstlerInnen, da sie existenzielles Leid erlebbar machen, insbesondere auf die Mitleidfähigkeit der Beteiligten abzielen, die, so Schopenhauer, die einzig

Aktivität, das Tätigwerden des Subjekts, selbst wenn dieses Tätigwerden nur bedeutet, dass ich empfänglich bin für einen von dem anderen an mich gestellten Anspruch – es ist eine aktive Empfänglichkeit“ (Critchley, 2008: 21).

186 In Anlehnung an Critchley legt die durch die Performance-Kunst ermöglichte ethische Erfahrung eine „Treue“ zur Universalität der der Erfahrung zugrunde liegenden Forderung nahe, die über die singuläre Situation hinausgeht (vgl. Critchley, 2008: 51).

187 Vgl. Critchley, 2008: 68. Die universelle ethische Forderung ist eine „maßlose Forderung unendlicher Verantwortung“ im Angesicht des Anderen (beispielsweise „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“), die zum Scheitern verurteilt ist, da der Forderung nie entsprochen werden kann; weder vor dem Anderen noch vor dem eigenen Über-Ich. Das Scheitern an der praktischen Umsetzung der eigenen moralischen Forderungen resultiert aus der Erkenntnis radikaler Unerfüllbarkeit, die „fortdauernde Unzulänglichkeit meines Handelns nach sich zieht“ (Critchley, 2008: 94), denn „[d]ie Souveränität meiner Autonomie wird immer durch die heteronome Erfahrung der Forderung des anderen usurpiert“ (Critchley, 2008: 18).

188 Vgl. Critchley, 2008: 50 u. 54ff. Die ethische Erfahrung denkt Critchley in Rekurs auf Badiou als „Ereignis“, sodass sich das Subjekt selbst als Ereignissubjekt definiert und sich durchaus auch im Sinne der Foucault'schen Selbstbildung formen sollte (vgl. Critchley, 2008: 24 u. 49ff.).

189 Der Konflikt zwischen Ratio und Aisthesis bzw. zwischen Ratio und Emotion in den BetrachterInnen entzündet sich potenziell auch daran, dass sie ad hoc eine Entscheidung darüber treffen müssen, was in der konkreten Situation schwerer wiegt: das Kunstwerk, dessen Integrität dem klassischen Verständnis gemäß nicht verletzt werden darf, oder der lebende, leidende Mensch. Zur Lösung dieses Konflikts bedarf es ein gewisses Maß an Vertrauen in den eigenen Status innerhalb der Gruppe und mithin Selbstvertrauen, Ich-Stärke (vgl. Hartmann, Martin (2011): Die Praxis des Vertrauens. Berlin, 82ff., 106 u. 275). Denn letztlich kann ein Nichteingreifen, das womöglich aus der Angst vor Sichtbarkeit und eigener Positionierung resultiert, ebenso Scham- und Schuldgefühle über die Dauer der Performance hinaus auslösen wie ein moralisch illegitimes Verhalten im Zustand der Enthemmung.

anerkennenswerte Triebfeder moralischen Handelns ist¹⁹⁰. Und um Mitleid in den RezipientInnen wachzurufen, bedarf es eben keiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Leid, sondern einer konkreten, emotionalen Erfahrung¹⁹¹, die durch die dialogische Struktur der Performance-Kunst gewährleistet wird und die Bereitschaft oder das Vermögen voraussetzt, sich mit dem Leidenden zu identifizieren.

Indem die Performance-Kunst oft Grausamkeit zur Anschauung und zu Bewusstsein bringt, die Schopenhauer zufolge das Gegenteil von Mitleid und deshalb so „empörend“ ist¹⁹², und ihre TeilnehmerInnen immer wieder bis zu jenem Punkt treibt, an dem ihnen, so sie sich mit den KünstlerInnen identifizieren, beinahe nichts anderes übrig bleibt als zu sagen, „[...] ich konnte es nicht übers Herz bringen“¹⁹³, vermag sie die Kluft zwischen Ich und Nicht-Ich zu überbrücken und den TeilnehmerInnen zu vergegenwärtigen, dass „Freude“ auch in der Linderung des Leidens und im Stillen von Bedürftigkeiten anderer zu bestehen vermag¹⁹⁴, wie beispielsweise die Publikumsreaktionen auf die Arbeit Santiago Caos¹⁹⁵ zeigen, aber auch auf Abramovičs *Thomas Lips*¹⁹⁶. Sie ermöglicht so, gerade durch das hervorgerufene Mitleid, das Erleben einer ethisch fundierten Ebene gemeinschaftlichen Miteinanders, jenseits des Egozentrismus¹⁹⁷.

190 Schopenhauer zufolge existieren nur drei „Grundtriebfedern“ menschlicher Handlungen: Der Egoismus, der auf das eigene Wohl bedacht ist, die Bosheit, die die fremde „Wehe“ will, und das Mitleid, das auf das fremde „Wohl“ abzielt und das einzige Fundament ethischen Handelns ist (vgl. Schopenhauer, Arthur (2014): Über die Grundlagen der Moral. In: Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik. Wiesbaden, 237, 256ff. u. 296ff.).

191 Vgl. Schopenhauer, 2014: 311f.

192 Vgl. Schopenhauer, 2014: 297.

193 Schopenhauer, 2014: 297.

194 Im Mitleid, bei dem per „Identifikation“ das Leid des Anderen erfahren wird, wird der Unterschied zwischen dem Selbst und dem Anderen, der konstitutiv für den Egoismus ist, aufgehoben. Dabei wird der Handelnde zwar nicht zum Anderen, kann sich aber Mittels der „Erkenntnis, die [er] von ihm ha[t]“, in ihn hineinversetzen, sodass der Unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich sowie der zwischen Leidensehen und Leiden zumindest als absoluter aufgehoben wird (vgl. Schopenhauer, 2014: 271f. u. 294). Im Mitleid zeigt sich, so Schopenhauer, dass im Willen alle eins sind und folglich, dass einem Anderen etwas Gutes zu tun gleichbedeutend damit ist, sich selbst etwas Gutes zu tun (vgl. Schopenhauer, 2014: 334ff.).

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

196 Siehe S. 60f.

197 Dem Mitleid fällt im Schopenhauer'schen Konzept die Aufgabe zu, den manifesten Eigennutz zurückzudrängen, der die natürliche Haltung und verbreiteter als alles andere ist (vgl. Schopenhauer, 2014: 259ff.). Die Triebfedern moralischen Handelns, die als altruistisches Verhalten den Egoismus bekämpfen, resultieren dabei aus dem doppelten Imperativ „Neminem laede, imo omnes, quantum potes, juva“ (Schopenhauer, 2014: 275) also „Verletze niemanden, vielmehr hilf allen, soweit du kannst“.

Gerade also das Wachrufen von Empathie, wie es bereits die Künstlerin Galindo als Bedingung für eine wirkmächtige Performance bestimmt¹⁹⁸, scheint das zentrale Moment der von der Performance-Kunst forcierten Transformation der TeilnehmerInnen zu sein, das darauf abzielt, die durch heutige Ideologie und soziopolitisch oktroyierte Meinungen und Haltungen resultierenden alltäglichen Dehumanisierungen bzw. Deidentifikationen aufzubrechen, die sich klar an den von der Performance-Kunst verhandelten unterschiedlichen Erscheinungen von Herrschaft und Unterwerfung, von dichotomer Selbst- und Fremderfahrung herauskristallisieren, um die Teilnehmenden wieder zur Erfahrung von Identifikation zu führen, die in ihrer praktischen Anwendung auf einen achtsamen und empathischen Umgang mit der Mit-Welt im Allgemeinen abzielt¹⁹⁹. Während die Performance-Kunst also durch den Gebrauch des realen Körpers der Unterordnung des Leiblichen unter das Geistige widerspricht, vermag sie durch die Bewusstmachung echten Leidens die Kluft zwischen Rationalität und Emotionalität zu überbrücken und sich vermittelt durch die Erfahrung des Mitleidens dem allgegenwärtigen Desinteresse am Leben anderer entgegenzustellen²⁰⁰.

198 Auch wenn Galindo, nach eigener Aussage, nicht auf Mitleid, sondern auf Mitgefühl setzt. Sie sagt dazu: „Das Einzige, was das Leben rechtfertigt, ist, sein Leben zu ändern und Mitgefühl hervorzurufen, sich selbst auszusetzen, den Sympathien, der Empathie – nicht dem Mitleid – damit in dem Anderen etwas aufbricht [...]“ (Galindo, zit. nach Guski, 2010) und keine Identifikation anstrebt, sondern den Anderen in seiner Abständigkeit dazu anregen will, Mitgefühl für den Leidenden zu empfinden und anzuerkennen, dass dieser „arm dran ist“, scheint es letztlich auch ihr darum zu gehen, die zu dem Leid führenden Ungerechtigkeiten zu unterlaufen, sodass ihre Kunst und ihre Aussage durchaus im Kontext von Mitleid und Identifikation, so wie sie hier bestimmt wurden, interpretiert werden können.

199 Auch wenn häufig emotional motivierte Reaktionen der Teilnehmenden ausbleiben, auch wenn die Beteiligten häufig der Situation „nur“ beiwohnen, ohne handelnd einzugreifen, ruft sie doch in einer Intensität zum Mit-Leiden und so zur Identifikation auf, wie wohl kaum eine andere Kunstform. Auch wenn also die Einzelnen sich nicht „heroisch“ in die Situation einzubringen vermögen, bedeutet dies nicht, dass sie sie nicht fühlend und denkend mitvollziehen und das Erlebte in ihnen eine Rahmenverschiebung auszulösen imstande ist, die sich auf ihr zukünftiges Handeln in der Gesellschaft signifikant auswirkt. Der Kampf um die „Eigentlichkeit“ im Heidegger’schen Sinne muss nicht zwingend für die Außenwelt sichtbar geschehen. Gerade die Performance-Kunst vermag dem Einzelnen seine emotionale Verbindung mit und seine Verantwortung für das Leben des „Anderen“ zu verdeutlichen und versucht mit allen Mittel, zu verhindern, dass er sich emotional und rational distanziert und sich damit beruhigt, dass ihn „der Andere“ nicht betrifft, dass er ihn nichts angeht. Dennoch soll nicht behauptet werden, dass Partizipation zwangsläufig politisch und demokratisch ist und eine gemeinsame Erfahrung von Gleichwertigkeit konstituiert (vgl. Spohn, Anne (2015): Handlung, Teilnahme und Beteiligung. Partizipation zwischen Politik und Kunst. In: KUNST-FORUM International, Band 231: Verweigerung als schöpferische Dimension. Kunstverweigerungskunst I, 85f.).

200 Performance-Kunst tritt *nicht* dazu an, die Rationalität abzuwerten, sondern der Emotionalität als Handlungsaufforderung ihren gebührenden Platz einzuräumen. Sie zielt nicht, um

Allerdings scheint die Performance-Kunst nicht beim Schopenhauer'schen Begriff des »Mitleids« stehenzubleiben, sondern eher ein »Mit-Leid« zu forcieren, das mehr noch als die Identifikation mit dem Leid des Anderen gerade das eigene Leid vor dem Hintergrund des Leids anderer erfahrbar macht. Denn indem sie Leid aufführt, schürt sie auch Leid, das über die individuellen Grenzen hinweg auf die ursächlichen und übergeordneten Zusammenhänge verweist. Das oft tiefgreifende Leid des Anderen, das in seiner ansteckenden Wirkung substanzielles Leiden in den TeilnehmerInnen auszulösen vermag, dessen Bezug womöglich nicht bei der aktuellen Situation und dem Leid des Gegenübers verharret, sondern neben potenziell verdrängten biografischen Traumata auch auf politische und gesellschaftliche Missstände verweist, führt nicht zwingend zu mitleidmotivierten moralischen Handlungen, führt nicht zwingend zur kreativen Transformation – durchaus im Sinne Lantermanns²⁰¹ –, sondern kann auch zur aggressiven Abwehr des Leidens führen. Die Performance-Kunst bietet also das Erlernen und Erproben des Umgangs mit existenzieller Leiderfahrung an, das sich sowohl in Fürsorge und Hilfsbereitschaft als auch in normativer Abwehr der Identifikation mit dem Leid anderer oder dem eigenen Leid in Form der Rationalisierung und damit emotionaler Distanzierung oder – wie im Falle jener Performances, die in Gewaltexzessen münden – in Objektvernichtung äußern kann. Der Ausgang des von der Performance-Kunst initiierten Konflikts zwischen Rationalität und Emotionalität in jedem Einzelnen ist letztlich nicht vorhersehbar.

Performance-Kunst bietet nicht die Lösung für die von ihr verhandelten und aufgeworfenen physischen, psychischen oder soziopolitischen Konflikte, die sich an den Grenzen dichotomer Pole zeigen, sondern lediglich die Basis, sich mit diesen auseinanderzusetzen, indem sie sie initiiert, auf verschiedenen Ebenen in Spannung erhält und somit intensiviert wahrnehmbar macht: Sie bietet ihren TeilnehmerInnen an hinzusehen. Ob diese Auseinandersetzung konstruktiv geschieht und die Grenzen zu Schwellen transformiert werden, oder ob die Teilnehmenden in den (häufig internalisierten) hegemonialen Grenzen verharren und die Erfahrung nicht als Schwellenerfahrung und „ethische Forderung“ und

dies noch einmal zu betonen, auf jene „Sentimentalität“ – d.h. jene Gefühle, „die wir frei von Irritationen und ohne Furcht vor störenden Handlungsimpulsen schlicht genießen können“ (Lantermann, 1992: 59) –, die die Außenwelt lediglich als Impuls für die eigene egozentrische Gefühlsbetonung begreift und an die sie die Verantwortung für das eigene Leben abtrifft (vgl. Lantermann, 1992: 59ff.), nicht auf die Förderung jener, wenn man so will, „leeren“ Emotionen, die unsere „Betroffenheitskultur“ als Zeitgeistphänomen auszeichnen, sondern auf jene „tiefen“ Gefühle, die Empathiefähigkeit voraussetzen, auf jene, die sich am Leben des anderen entzünden, die uns ergreifen und uns unmittelbar bewegen. Sie adressiert jene Gefühle, die sich im Blick auf die Welt, nicht auf das eigene Ego einstellen, wenn man „wirklich“ hinzuschauen bereit ist.

201 Vgl. Lantermann, 1992: 21ff.

mithin als Transformationsimpuls wahrnehmen wollen oder können, liegt letztlich nicht in der Hand der KünstlerInnen. Performance-Kunst stellt konfrontativ eine Forderung zu empathischer Stellungnahme und couragiertem Handeln an die TeilnehmerInnen und zeigt einerseits Handlungsspielräume auf, andererseits verweist sie alle AkteurInnen auf ihre Verantwortlichkeit und führt ihnen ihre eigenen, mitunter verdrängten Seinsanteile vor Augen²⁰².

3.5 „Ich“ und „Du“: Die Verschmelzung von KünstlerIn und BetrachterIn

Performance-Kunst macht, so wurde argumentiert, den Körper in seiner außer-symbolischen, physischen Materialität zum Ort, an dem „Anstrengung, Gravitation, Verletzung und Schmerz“²⁰³ stattfinden, und artikuliert, mittels extremer Leiderfahrungen, die durch provokative Destruktion und Autodestruktion sowie durch Intimität erzeugt werden können, eine ethische Forderung, die zu empathischer Bezugnahme und einer direkten Handlungsmotivation anregen soll. Sie verwandelt so nicht nur die Grenze zwischen Körper und Geist, sondern auch die zwischen Emotionalität und Rationalität in Schwellen, zu deren Überschreitung sie ihre TeilnehmerInnen auffordert, und tritt den Wertzuschreibungen, die an jene Dichotomien geknüpft sind, also der Abwertung des Leiblichen und Emotionalen entgegen.

Gleichzeitig unterläuft sie die herkömmliche Trennung von KünstlerIn und BetrachterIn, denn eine Performance kann überhaupt erst im gemeinsamen Handeln aller Beteiligten entstehen, sodass sich bereits das Mit-Leid, das in Kapitel 3.4 als Handlungsmotivation bestimmt wurde, als jenes Moment erweist, das diese Trennung überwindet. Die Verschmelzung von „Ich“ und „Du“ hat jedoch über die Identifikation mit dem „Anderen“ im Mit-Leiden noch weitere Dimensionen, denen ich im Folgenden nachgehen möchte. Dazu sollen zunächst die Implikationen des Handelns und der sich daraus ergebende spezifische Raum als Resultat und als Basis der Begegnung von KünstlerIn und BetrachterIn bestimmt werden, bevor daran anschließend den jeweiligen Rollen beider und schließlich dem transformatorischen Potenzial ihrer Verschmelzung nachgegangen wird.

Performance-Kunst fordert alle Beteiligten dazu auf, sich als ganze Personen – leiblich und mit allen Leidenschaften, Vorurteilen, Sympathien, ihren Werteskalen und Maximen – auf die Situation einzulassen, aus eigener Freiheit heraus

202 „In Gemäßheit desselben ist das ‚Operari‘ [Handeln], beim Eintritt der Motive, durchweg notwendig: daher kann die ‚Freiheit‘, welche sich allein durch die ‚Verantwortlichkeit‘ ankündigt, nur im ‚Esse‘ [Sein] liegen. Die Vorwürfe des Gewissens betreffen zwar zunächst und ostensibel Das, was wir ‚gethan haben‘, eigentlich und im Grunde aber Das, was wir ‚sind‘, als worüber unsere Thaten allein vollgültiges Zeugnis ablegen“ (Schopenhauer, 2014: 324).

203 Krämer, 2005: 16.