

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

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

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

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

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

„To be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else's life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It's a very different concept. It's about true reality.“⁶

Dieses konstitutive Merkmal der Performance-Kunst wirkt sich auf alle anderen Aspekte von Performances aus – auf die Körper in Performances, auf die Provokation des Publikums und auf seine emotionale Anteilnahme, auf das Zusammenspiel von KünstlerInnen und TeilnehmerInnen sowie auf die Erfahrung der Dimension „Zeit“, nicht zuletzt auch auf die gesellschaftskritische Komponente von Performance-Kunst – und ist der fundamentale Hintergrund, vor dem Performances gedeutet werden müssen.

Indem Performances *Realitäten* erzeugen, die aufgrund ihrer Radikalität dem Alltagsleben der meisten Menschen, die an Performances teilnehmen, verschlossen bleiben, ermöglichen sie existenzielle Erfahrungen, die sie mit besonderer Intensität dem Publikum nahebringen können, da die KünstlerInnen keine fiktive Rolle inkorporieren, sondern sich dem Publikum und sich selbst als echte Individuen ausliefern. Die unzweifelhafte Realität dessen, was geschieht, ermöglicht es den Performance-KünstlerInnen, eine schockartige Wirkung bei den RezipientInnen auszulösen, denn das, was als Illusion vermutlich noch „schadlos“ in das bestehende Weltbild integriert werden könnte, kann als Teil der eigenen Lebensrealität häufig nicht ohne Weiteres ertragen werden. In Performances wird jedem Teilnehmenden schnell klar: Alles ist echt, nichts ist gespielt, und jede Handlung hat weitreichende Konsequenzen für die leibliche und psychische Integrität und Würde aller Beteiligten.

Menschliches Leben in Extremsituationen verarbeitet die Kunst seit jeher auf vielfältige Art und Weise. Es wird gemalt, in Stein gehauen und seit der attischen Tragödie durch SchauspielerInnen auf die Bühne gebracht⁷. Die Filmindustrie und die Dokumentarfotografie führen uns – illusorisch verarbeitet – Gräueltaten ebenso vor Augen wie die realen Schrecken in der Welt, immer jedoch vermögen wir, wenn auch mit Anstrengung, Distanz zu wahren. Gerade in unserer bildgesättigten Alltagswelt, wo Bilder zunehmend leicht manipuliert werden können, wo Fotografien von Menschen inzwischen wohl mehr über die Virtuosität desjenigen aussagen, der sie nachträglich bearbeitet, als über den dargestellten Menschen, wo

6 Abramović, zit. nach Ayers, Robert (2010): „The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.“ – Robert Ayers in conversation with Marina Abramović. In: <<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>> (14.05.2018).

7 Klassische Dramentheorien sehen einen Spannungsbogen vor, der die ZuschauerInnen gezielt mitreißen, fesseln und schließlich mit dem Vorgeführten versöhnen soll. Zu diesem Zweck empfehlen sie einen fünfteiligen Aufbau des Stücks.

in virtuellen Welten Avatare zum Medium des In-der-Welt-seins werden, scheint Performance-Kunst heute mehr denn je einen Kontrapunkt zur Medialisierung und Virtualisierung zu bilden und entfaltet ihre Wirkmächtigkeit womöglich gerade dadurch, dass sie uns mit echtem Blut, echtem Schweiß, echter Haut und eben echten Menschen konfrontiert.

Bilder vermögen Realitäten zu vermitteln, doch die Performance-Kunst macht ihre TeilnehmerInnen zum elementaren *Bestandteil* einer oft schrecklichen, aber alltäglichen Realität. Wir werden Zeuge der realen Anstrengungen Francis Alÿs⁸, werden zu TäterInnen, indem wir VALIE EXPORT intim berühren⁹, müssen untätig zusehen, wie beispielsweise Stuart Brisley um seine Existenz kämpft¹⁰ und Regina José Galindo ihrem Widersacher physisch derart unterlegen ist, dass ihr verzweifelter Kampf von Vornherein zum Scheitern verurteilt ist¹¹. Oder aber wir beobachten Tracy Emin dabei, wie sie ihre alltäglichen Handlungen ausführt¹². Performance-Kunst konfrontiert das Publikum mit dem *echten Leben* und zeigt unserer Wohlstandsgesellschaft die Realität der „Anderen“. Sie macht Alltägliches, das gemeinhin privat ist, ebenso explizit als Teil der Realität jedes Einzelnen sichtbar, wie das Leid all jener, für das wir als KonsumentInnen alle mitverantwortlich sind, das jedoch im täglichen Leben – wenn überhaupt – eine marginale Rolle spielt.

Die Performance-KünstlerInnen präsentieren sich dabei häufig als „homo sacer“, als jene Menschen, die zur Stabilisierung des hegemonialen Systems ausgeschlossen und entrechertet werden. Diese Figur, die uns die Schattenseiten unserer Gesellschaft und unseres Kulturbetriebs sichtbar und spürbar macht, könnte in einer Als-ob-Darstellung niemals so unmittelbar erlebt werden¹³. Indem sich die KünstlerInnen als „nacktes Leben“¹⁴ zeigen, machen sie den „Ausnahmezustand“

8 Siehe hierzu seine Arbeit *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, S. 77.

9 Siehe hierzu ihre Performance *Tapp- und Tastkino*, S. 105ff.

10 Gemeint ist hier die 1975 aufgeführte Arbeit *Moments of Decision and Indecision*. Siehe S. 61.

11 So geschehen in ihrer Performance *Confesión*, die sie 2007 aufführte. Siehe S. 85f.

12 So geschehen in *Exorcism of the last painting I ever made*, wo man die KünstlerInnen in einer Galerie beim Toilettengang wie auch beim Zeitunglesen, Schlafen oder Malen beobachten konnte. Siehe S. 75ff.

13 Auch Frazer Ward weist am Beispiel der Performance *Rhythm o* von Marina Abramović auf die Rolle der KünstlerInnen als Inkorporation des „nackten Lebens“ hin (vgl. Ward, Frazer (2012): *No Innocent Bystanders. Performance Art and the Audience*. Hannover/New Hampshire, 124).

14 Man kann hier an Agambens Konzeption denken: Der rechtlose und ausgeschlossene Körper wird fortwährend von der souveränen Macht, die ihn in den Status des „nackten Lebens“ zwingt, bedroht. Die gesamte westliche politische Tradition basiert, so Agamben, auf der Unterscheidung zwischen zōé (biologischer Körper) und bós (politischer Körper). Der Ausschluss des nackten Lebens ist die Basis der politischen Definition des einzuschließenden und mit Rechten auszustattenden Bürgers und das nackte Leben ist eine ungewisse und namenlose Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Politik und Bio-Politik, zwischen Faktum

in seiner Tragik für die Betroffenen und als politische Herrschaftskategorie für alle Anwesenden als Realität erlebbar. Sie schaffen eine permanente Zone der Ungewissheit, in der die Grenzen aller Beteiligten immer wieder aufs Neue verschoben werden, das Leben jedes Einzelnen im Rahmen eines Schwellenphänomens situiert wird und in welcher sich niemand sicher sein kann, dass die Normen zum Schutz vor Grausamkeiten und Willkür eingehalten werden. Sie konfrontieren ihre TeilnehmerInnen also mit einer Realität, in der „alles möglich“ ist und die sich gerade durch den grundlegenden Kontrollverlust jedes Einzelnen auszeichnet¹⁵. Zu diesem Zweck holen sie das „Andere“, das im Alltag der meisten Menschen weit entfernt ist, ganz nah heran, machen es mit allen Sinnen wahrnehmbar und geben ihm ein Gesicht, das eben nicht nur – wie in Malerei, Skulptur und Fotografie oder aus dem verdunkelten Zuschauerraum des Theaters – angeschaut werden kann, sondern auch zurückschaut.

Dieses „Heranholen“ der Realität verdichten sie in ihrem künstlerischen Ausdruck derart, dass sich die TeilnehmerInnen der Dringlichkeit des Erlebten tendenziell nicht mehr entziehen können. Gleichzeitig wird diese Realität als überindividuelles, mithin strukturelles Moment erkennbar. Insofern teilt die Performance-Kunst einige Wesenszüge mit dem Ritual¹⁶, das sich ebenfalls nicht im Als-ob abspielt, keine Theateraufführung ist – das Lamm oder auch der Mensch werden *wirklich* geopfert. Die KünstlerInnen verkörpern das „Andere“ der Gesellschaft und kreieren durch symbolisches Verhalten ein Ereignis, das eine Trennung der durch die Performance erzeugten „sakralen“ Zeit und des „sakralen“ Raums von der profanen Raum-Zeit deutlich zutage treten lässt, sodass sich eine Nähe zu den in Übergangsritualen konstitutiven Trennungsphasen abzeichnet, wie sie von van Gennep und Turner beschrieben werden¹⁷.

In Analogie zum Initianden des Rituals entledigen sich, so Helge Meyer, auch die Performance-KünstlerInnen ihres sozialen Status' in der Gesellschaft, um dar-

und Recht, Norm und biologischem Leben (vgl. Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer*. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben. Frankfurt am Main, 186ff.).

¹⁵ Vgl. Agmaben, 2002: 177ff.

¹⁶ Im Unterschied zur Performance-Kunst zeichnet sich das Ritual jedoch gerade durch seine Wiederholung und die daher allen bekannten Abläufe aus. Zwar erscheint es für den Einzelnen als singuläres Ereignis, denn man erlebt den Übergang beispielsweise von einer Altersklasse in die nächste nur ein einziges Mal. Innerhalb der Gesellschaft ist es jedoch ein sich stetig wiederholender Ablauf, den alle Menschen durchlaufen und dessen jeweilige Zeremonien bekannt sind (vgl. van Gennep, Arnold (2005): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/New York, 15).

¹⁷ Vgl. van Gennep, 2005: 21 u. Turner, Victor (1992): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, 24. Nach van Gennep erfolgen diese Übergangsriten in drei Schritten: „Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase (die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase) und Angliederungsriten die Integrationsphase“ (van Gennep, 2005: 21).

an anschließend in der liminalen Phase¹⁸ eine „Grenzerfahrung im Ausnahmezustand“ zu erleben, die mit einer Befreiung von Konventionen einhergeht. Nur in der spezifischen Realität, die sowohl dem (Initiations-)Ritus als auch der Performance-Kunst eigen ist, erlangen die ProtagonistInnen – ihres sozialen Status' beraubt – eine Art „Zwischenexistenz“ und „heiliger Macht“¹⁹, die es ihnen ermöglicht, eine Art „Antistruktur“²⁰ zu leben und sich jenseits der profanen Normen und Gesetze zu verhalten. Hier entfaltet sich nicht nur die individuell-transformatorische Kraft, die es den InitiantInnen ermöglicht, alternative Lebensmodelle zu erfahren, sondern ein gesellschaftliches Transformationspotenzial, denn das „unkontrollierte“ Verhalten kann als Zerrbild der Gesellschaft verstanden werden, das radikalen politischen und sozialen Wandel ermöglicht. Die KünstlerInnen erscheinen in diesem Kontext als „antistrukturrelle Figuren“ – ähnlich den Trickstern in der Ethnologie – die, indem sie besondere Aspekte des Lebens in einen rituellen bzw. künstlerischen Kontext stellen, gesellschaftliche Strukturen infrage stellen können und die Privilegierten (in diesem Falle auch das zumeist bildungsbürgerliche Kunstpublikum) sowie die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse (straffrei) bloßstellen und kritisieren können²¹. Gerade dieser Zustand der Antistruktur, der das Ritual ebenso auszeichnet wie die Performance-Kunst, wirkt nicht nur identitätsbildend, sondern ermöglicht ein Gefühl der Gemeinschaft – der „Communitas“, wie Turner es ausdrückt²² –, denn niemand kann als bloßer Zuschauer am Ritual oder der Performance teilnehmen, sodass es alle Beteiligten gleichermaßen verändert²³.

18 Die liminale Phase beschreibt Turner als Zustand des „betwix and between“. Dieses Weder-hier-noch-dort, in welchem alle sozialen Strukturen außer Kraft gesetzt sind, gibt dem Subjekt die Freiheit der Neuorientierung, bevor es in die letzte Phase der Angliederung eintritt (vgl. Turner, Victor (1991): The Ritual Process: Structure and Antistructure. Ithaca/New York, 95ff.).

19 Turner, 1992: 26.

20 Turner, 1992: 28.

21 Vgl. Turner, 1992: 25ff. u. Meyer, 2008: 104ff.

22 „It is as though there are here two major ‚models‘ for human interrelatedness, juxtaposed and alternating. The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of ‚more‘ or ‚less‘. The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders. I prefer the Latin term ‚communitas‘ to ‚community‘ to distinguish this modality of social relationship from an ‚area of common living‘“ (Turner, 1991: 96).

23 Vgl. Meyer, 2008: 104. Die Verbindung von Ritual und Performance-Kunst wird ebenso wie die Verbindung von Theateraufführungen und cultural performance seit der performativen Wende insbesondere von TheaterwissenschaftlerInnen reflektiert und für die theatrale Aufführungspraxis gefordert, wie unter anderem Fischer-Lichte darlegt (vgl. Fischer-Lichte, Erika (2009): Einleitung. Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Thea-

Performance-Kunst erzeugt so eine Gegenrealität, gerade weil sie alltägliche Handlungen in einen *rituell*-künstlerischen Kontext stellt, und vermag dadurch die Frage nach dem Sinn der Handlungen und ihren Auswirkungen in modifizierter Form aufzuwerfen. Performances legen den Fokus auf die konkrete Ausführung einer Handlung, und gerade die *tatsächliche* Ausführung ist es, die im Rahmen der Kunst, in dem gewöhnlich eben ästhetische und pragmatische Regeln des Als-ob gelten, so schockierend wirkt und die Frage, warum ein Mensch sich freiwillig derartigen Risiken aussetzt, aufwirft, ohne sie jedoch eindeutig zu beantworten²⁴.

Dabei zeigen sich die KünstlerInnen einerseits als Werk ihres künstlerischen Schaffens, mithin als Objekt des partizipierenden Subjekts und als physisches Objekt des eigenen Gestaltungswillens, andererseits zeigen sie sich als Subjekt, als gestaltende, aktive und fordernde Individuen²⁵. Als Inkorporation des „Anderen“, als „nacktes Leben“, machen sie sich also zum Objekt, während sie gleichzeitig jedoch auf die Möglichkeiten, auf den Spielraum und die Freiheit verweisen, die in der Subjektkonstruktion, in der individuellen Selbstgestaltung liegen. Durch die in ihren Arbeiten erzeugte Realität verweisen die Performance-KünstlerInnen so nicht nur auf die *Möglichkeit* der Selbstgestaltung des Subjekts, d.h., auf die *potenzielle* Realisierung des Lebens als Kunstwerk, sondern zeigen deren *reale Umsetzung* und erarbeiten „einen Fundus an Sensibilität und Alterität für das einzelne Individuum wie auch für die gesamte Gesellschaft [...]; sie intensivieren die Wahrnehmung und produzieren Möglichkeiten des Andersseins und Anderslebens“²⁶.

Wie bereits die FuturistInnen und DadaistInnen, erkunden auch aktuell agierende Performance-KünstlerInnen, gerade indem sie das theatrale Als-ob aufgeben, verschiedene Möglichkeiten eines anderen, weniger entfremdeten und freieren Lebens. Und obwohl in der kunstwissenschaftlichen Literatur zurecht darauf hingewiesen wird, dass Performance-Kunst auf den Kunstraum angewiesen ist²⁷,

ter. In: Turner, Victor (Hrsg.): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt/New York, xiiff.).

²⁴ Lüthy, 2009: 206 u. 211.

²⁵ Lüthy, 2009: 211ff.

²⁶ Schmid, Wilhelm (1998): Das Leben als Kunstwerk. Versuch über Kunst und Lebenskunst und ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art. In: KUNSTFORUM International, Band 142: LEBENSKUNSTWERK (LKW), 76.

²⁷ Siehe hierzu beispielsweise Almhofer, 1986: 30ff., Schmid, 1998: 76ff., Fischer-Lichte, 2004: 352ff. u. Lüthy, 2009: 203ff. Fischer-Lichte fasst diesen Gesichtspunkt folgendermaßen zusammen: „Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Ästhetischen und dem Sozialen, Politischen, Ethischen zu überschreiten, zu verwischen, ja zu annulieren, vermögen die von ihnen initiierten Aufführungen wohl auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber, sie aufzuheben. Denn diese wird durch die Institution Kunst garantiert. Jede ikonoklastische Geste der Künstler, jede auf die Zerschlagung der Institution Kunst ziellende Aktion findet gleichwohl im Rahmen der Institution Kunst statt und stößt damit an ihre Grenzen“ (Fischer-Lichte, 2004: 352).

lässt gerade ihre Nähe zum Ritual darauf schließen, dass der für ihre Wirkung benötigte Raum nicht von der gesellschaftlichen Sphäre separiert sein darf, sondern unmittelbar mit der alltäglichen Realität verknüpft sein muss. Zwar ist auch die Performance-Kunst auf einen eigenen Rahmen angewiesen, um das, wie Schmid es nennt, „punktuelle Anderssein und Andersleben“²⁸ zu realisieren – in diesem Sinne ist sie Kunst –, aber im Gegensatz beispielsweise zum Theater benötigt sie dazu nicht die Illusion, das Als-ob. Performance-Kunst agiert sowohl auf der Seite des Lebens als auch auf der Seite der Kunst, überführt dabei jedoch nicht das eine in das andere, sondern legt beides so übereinander, dass es nur durch das jeweils andere sichtbar wird²⁹.

Die KünstlerInnen, die explizit als Kunsträume ausgewiesene Orte für ihre Arbeiten wählen, verlassen zwar nicht den Raum der Kunst, nutzen ihn aber bewusst, um Realität werden zu lassen, was im alltäglichen Leben häufig aufgrund seiner Radikalität nur in gesellschaftlichen Randbereichen, in Zonen der Pathologisierung und Kriminalisierung stattfinden kann und den meisten BetrachterInnen deshalb verschlossen bleibt³⁰. Durch ihre „Kunst zu leben“³¹ holt die Performance-Kunst jene Grauzonen im Scheinwerferlicht von Museen und Galerien in den Kunstraum und verweigert es den BetrachterInnen so, vor dem „Anderen“ unserer Gesellschaft die Augen zu verschließen. Auch wenn sie dabei (wie das Ritual) letztlich eine Übereinkunft zwischen KünstlerIn und TeilnehmerInnen voraussetzt, das Geschehen als Kunst zu begreifen³², geht es ihr im Kern gerade um das unmittelbare Erleben der von ihr erzeugten Realität. Kunst schlägt hier also in Wirklichkeit um und umgekehrt.

Es gibt allerdings auch Performances – und vielleicht wird in ihnen das Wesen der Performance-Kunst noch besser erfüllt –, die gezielt die Öffentlichkeit nutzen,

28 Vgl. Schmid, 1998: 76.

29 Vgl. Lüthy, 2009: 228.

30 Beispielsweise Foucault weist auf die eigenen Gesetzmäßigkeiten von Zwangsanstalten wie Gefängnissen und Psychiatrien hin, in denen Menschen eingeschlossen werden, um sie aus der Gesellschaft auszuschließen, um ihre Unberechenbarkeit zu disziplinieren. Als Zäsur wird dabei die Distanz zwischen Vernunft und Nicht-Vernunft hergestellt und zum Kriterium des Ausschlusses verwandt. So wird beispielsweise der Wahnsinn als „das Andere“ der Vernunft ausgezeichnet, um „dem Normalen“ eine unumstößliche Vormachtstellung einzuräumen. Mit dieser als natürlich verschleierten Grenzziehung wird alles außerhalb Liegende zurückgewiesen und eine Struktur der Ablehnung implementiert, die das Verständnis des abendländischen Menschen von seiner Welt bestimmt, ihn gegen das Verworfene absichert und es aus seiner direkten Nachbarschaft verbannt (vgl. Foucault, Michel (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main, 7ff. u. 518f.).

31 So untertitelt Almhofer pointiert ihr Werk zur Performance-Kunst (vgl. Almhofer, 1986).

32 Vgl. Lüthy, 2009: 207.

die bewusst auf den Kunstraum verzichten und folglich für die KünstlerInnen weit-aus riskanter sind, da sie nicht von einem stillschweigenden Einverständnis der Beteiligten ausgehen können, das Erlebte als Kunst zu werten. Wenn sich KünstlerInnen für ihre Aktionen öffentliche Räume aneignen – man denke beispielsweise an die Arbeiten Pawlenskis, an die Aktion *Lobzaj musora* der KünstlerInnen der Gruppe Vojna³³, an *Catalysis IV* von Adrian Piper³⁴ und *Following Piece* von Vito Acconci³⁵, oder aber an die Reaktion der PassantInnen auf die Arbeit Santiago Caos³⁶ – erschweren oder verweigern sie gar ihren TeilnehmerInnen, d.h. den PassantInnen, bewusst die Einordnung des Geschehens in die Sphäre der Kunst und somit auch die Relativierung der erlebten Realität. Dennoch werden auch diese Aktionen, selbst wenn sie den PassantInnen weit mehr Interpretationsleistung abverlangen, als etwas außerhalb des Alltäglichen Liegendes erkennbar.

Denn die Verdichtung des Dargestellten, die Existenzialität und Nachdrücklichkeit der Aktion, die Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit der KünstlerInnen in ihren bewusst vollzogenen grenzverletzenden Handlungen und nicht zuletzt das erzeugte Gefühl der Irritation, das dadurch entsteht, dass durch das sublimme Anders-Sein und die Singularität der Handlung, die losgelöst aus kohärenten Handlungsabfolgen erscheint, eine Verschiebung der alltäglichen Realität entsteht, vermögen auch derartige Performances als etwas auszuzeichnen, das über die eigentliche Handlung hinaus Sinnhaftigkeit und eine übergeordnete Idee vermittelt, mithin als etwas Durchdachtes. So wird eine Wahrnehmung ermöglicht, die zur Reflektion über die mögliche Aussage anregt³⁷. Gerade weil nicht bereits im Vorfeld die Aktion durch ihre Verortung im Kunstraum als Kunst erkennbar ist, wird ein Unterschied spürbar, der es den TeilnehmerInnen einerseits ermöglicht, die Besonderheit der Handlung wahrzunehmen und sie so von „gewöhnlichen“ Begebenheiten des Alltags zu unterscheiden, ihnen andererseits aber nicht die Chance bietet, sich in die Rolle eines Kunstbetrachtenden zurückzuziehen. Indem hier also noch stärker die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufgehoben sind, vermögen die KünstlerInnen das nackte Leben in einer Dringlichkeit und Wirkmächtigkeit

³³ Siehe S. 9of.

³⁴ Siehe S. 63f.

³⁵ Siehe S. 62.

³⁶ Siehe S. 89f.

³⁷ So hat beispielsweise die russische Justiz immer wieder versucht, Pawlenski als psychisch krank diagnostizieren zu lassen, um ihn in eine Psychiatrie einweisen zu können und ihn so aus der Öffentlichkeit zu entfernen. Da ihm die Ärzte jedoch geistige Gesundheit attestierten, sodass der Grund für die Zwangseinweisung wegfiel und seine Aktionen auch vor Gericht als Kunst anerkannt werden mussten, konnten die Strafverfolgungsbehörden ihn nicht über eine Pathologisierung aus dem Verkehr ziehen. Heute lebt er im Exil in Frankreich (vgl. Pawlenski, 2016: 38ff. u. Velminski, Wladimir (2016a): Zum Sprechen bringen. Der Fall »Freiheit« und die Medien der Wahrheitsfindung. In: Velminski, Wladimir (Hrsg.): Pjotr Pawlenski. Der bürokratische Kampf um die neue Ökonomie politischer Kunst. Berlin, 105ff.).

erfahrbar zu machen, die echte Anteilnahme förmlich erzwingt und, wie auch Adrián Piper betont, die PassantInnen dazu nötigt, sich mit den Realitäten des Lebens auseinanderzusetzen und nicht mit den Konventionen der Kunst³⁸.

Auch die Performance-Kunst verlangt nach einem Kunstraum mit szenischem Charakter – insofern stellt sie eine Zwischenform zwischen Realität und Theater dar. Im Gegensatz zum traditionellen Theater vermag sie aber dennoch eine Zusammenführung von Kunst und Leben zu vollziehen. Denn gerade indem die Performance-KünstlerInnen ihre Kunst als „Grenzüberschreitung“ praktizieren und dafür mit dem theatralen Als-ob brechen³⁹, überwinden sie die Loslösung der Kunst aus allen lebensweltlichen Zusammenhängen. Auch wenn sie also häufig den Kunstraum nutzen, um ihren RezipientInnen die Möglichkeit zu geben, „die Erfahrung der Freiheit und des Freiraums“ zu machen und insofern Kunst und Leben – im Sinne der Überwindung von l'art pour l'art, die durch die Institution „Kunst“ garantiert werden soll – letztlich nicht vollständig zusammenführen, wirkt die Performance-Kunst doch, indem sie als Experiment des Andersseins und Anderslebens alternative Sicht- und Seinsweisen in realitate aktiv vollzieht, auf die Deutung der eigenen Existenz der RezipientInnen unwiderstehlich zurück⁴⁰. Auch wenn sie also die Grenze zwischen Kunst und Leben weniger auf der produktionsästhetischen Ebene durchlässig macht, vermag sie sie umso mehr in ihrer rezepitionsästhetischen Wirkung einzureißen und so vor allem in der Wirkung auf ihre RezipientInnen ihren eigenen Anspruch einzulösen, den bereits die avantgardistischen KünstlerInnen als Ziel ihrer Aktionen artikulierten.

Indem die Performance-Kunst echtes Leben in einer verdichteten und existentiellen Form erlebbar macht, stemmt sie sich gegen die Loslösung der Kunst vom Leben und verbindet diese beiden Elemente derart, dass Transferleistungen zwischen ihnen gefordert werden. Das, was echtes Leben in der Performance ist, unterscheidet sich vom echten Leben in der Alltagsrealität also nur graduell⁴¹. Denn in der Performance-Kunst geht es

„um das Erscheinen von Menschen und Dingen, nicht um ihre Scheinhaftigkeit, um die Flüchtigkeit ihres Erscheinens und nicht um ihre Vergänglichkeit. Sie weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht nur in einem metaphorischen Sinne.“⁴²

³⁸ Vgl. Piper, zit. nach Montano, 2000: 418.

³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 355.

⁴⁰ Vgl. Schmid, 1998: 77.

⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 354 u. 356.

⁴² Fischer-Lichte, 2004: 360.

Insofern ist auch Žižek zu widersprechen, der am Beispiel eines auf der Theaterbühne geschlachteten Huhns ausführt, dass es sich in dieser Geste gerade nicht um den Versuch handelt, den Bann der Illusion zu brechen und die RezipientInnen mit dem „nackten Realen“ zu konfrontieren, sondern um das exakte Gegenteil, um die verzweifelte Flucht vor dem Realen, das sich in der Illusion selbst ereignet⁴³. Performances – und in dem Moment, wo ein echtes Huhn auf der Bühne seinen Tod findet, auch Formen des postdramatischen, performativen Theaters – konfrontieren mit dem nackten Realen, mit dem „nackten Leben“, und entwerfen nicht lediglich Scheinbilder. Während das dramatische Theater Illusionen erschaffen will, während es auf die Erzeugung eines fiktiven Kosmos abzielt und keine „realen Welt“ herstellen möchte⁴⁴, zeigt sich in Performances ein Kunstverständnis, das Kunst als elementaren Bestandteil des menschlichen Lebens mit ethischen, politischen und gesellschaftlichen Dimensionen sieht. Die Performance-KünstlerInnen folgen also nicht dem Schiller'schen Credo „[e]rnst ist das Leben, heiter ist die Kunst“⁴⁵, sondern treten dazu an, durch die Aktionen ihren TeilnehmerInnen einen Blick auf ihre mitunter bedrohliche und beängstigende Lebenswelt zu ermöglichen, die sie zur eigenen Positionsbestimmung brauchen. Diese elementare Relevanz für den Einzelnen – und zwar für jeden Einzelnen und nicht nur für KunstkennnerInnen – sahen auch Hegel, Nietzsche, Heidegger und Foucault als maßgeblich für gelingende Kunst an und forderten in ihren Ästhetiken eine Verbindung der Kunst mit dem Leben, die zu Selbst- und Welt-Findung führen kann.

Hegel zufolge soll jeder Mensch die Möglichkeit haben, Kunst zur Selbstgewisserung und zur Welterkenntnis zu nutzen, um sich in der Welt und als Teil dieser zurechtfinden zu können und sich in ihr zu orientieren. Hegel spricht der Kunst also einen elementaren Einfluss auf die Subjektkonstitution und mithin auf die Erkenntnis soziopolitischer Umstände zu, die zum Sich-heimisch-Fühlen unabdingbar sind⁴⁶. Für Heidegger hat Kunst einen direkten Bezug zu den Lebensbedingungen der BetrachterInnen. Sie allein vermag im „Zeitalter der Technik“, das durch Rationalität und Wissenschaftlichkeit geprägt ist, eine Orientierungshilfe in der Welt zu sein und das Individuum dazu aufzurufen, sein eigenes Leben selbstbewusst, d.h. „eigentlich“ zu leben. Auch Nietzsche und Foucault weisen auf die zentrale, auf die existenzielle Bedeutung der Kunst für das Leben und die Welterkenntnis jedes einzelnen Menschen hin und fordern sogar, das eigene Leben künstlerisch nach bestimmten Kriterien der Freiheit zu gestalten. Die Kunst wird

⁴³ Vgl. Žižek, 2014: 91f.

⁴⁴ Vgl. Meyer, 2008: 114.

⁴⁵ Schiller, Friedrich (1976a): Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. In: Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden (Band III). München, 11.

⁴⁶ „Der Unwissende ist unfrei, denn ihm gegenüber steht eine fremde Welt, ein Drüben und Draußen, von welchem er abhängt, ohne das er diese fremde Welt für sich selbst gemacht hätte und dadurch in ihr als in dem Seinigen bei sich selber wäre“ (Hegel, VÄ I: 135).

in ihrer Nähe zum Leben der RezipientInnen nicht nur für Hegel und Heidegger sondern auch für Nietzsche und Foucault zum wichtigen Moment oder sogar zum Garant individueller Freiheit. Vor der Folie des Sinnzusammenhangs, der durch die Kunst zur Anschauung und zum Bewusstsein gebracht und folglich *erlebbar* wird, ist die Grundlage der Performance-Kunst gerade die Überzeugung, dass eine solche Erkenntnis nur durch wirkliches Erleben möglich ist. Die Ästhetiker fordern dabei zwar nicht das Aufgehen der Kunst im Leben, wohl aber eine rezeptionsästhetische Wirkung, die Kunst zu weit mehr macht als zum bloßen Schmuck oder zum Mittel der Kontemplation, der Zerstreuung oder zum Konsumgut. Insofern sprechen alle vier Ästhetiker, und letztlich auch Badiou in seiner Bestimmung der Kunst als mögliches „Ereignis“, der Kunst die Kraft zu, den Menschen zu einem gelungenen Leben zu verhelfen, verstanden als „eigentliches“, entschiedenes, selbstbestimmtes, in der Gesellschaft verortetes oder freies Leben, und fordern von „wahrer“ Kunst, auf *echtes* Leben zu wirken. Sie fordern von der Kunst also tendenziell das, was Performances mit letzter Intensität umzusetzen suchen: den RezipientInnen „Wirklichkeit“ vorzustellen, die zur Welt- und Selbsterkenntnis unabdingbar ist.

Insbesondere der Rekurs Hegels und Nietzsches auf die attische Tragödie ist dabei durchaus mit der Betrachtung der Wirkmechanismen der Performance-Kunst kompatibel. Denn wie in der attischen Tragödie (vor der platonischen Dichterzensur) wirkt in der Performance-Kunst das Gezeigte in einer Intensität, die die BetrachterInnen mitreißt, die die Trennung zwischen den KünstlerInnen und TeilnehmerInnen einreißt, die vergessen lässt, dass die KünstlerInnen – obwohl ihre Schmerzen und Verletzungen im Gegensatz zu denen der SchauspielerInnen unzweifelhaft echt sind – selbst nicht die realen oder direkten unfreiwilligen Opfer einer spezifischen Straftat sind (man denke beispielsweise an die Vergewaltigungsperformance Ana Mendieta⁴⁷), ebenso wie die Darsteller der Tragödie nicht die Götter sind, die sie darstellen⁴⁸.

Die attische Tragödie, in welcher der aus den Bacchusfesten entstandene Chor und der handelnde Heros eine fundamentale Einheit bilden⁴⁹, überwindet tendenziell die Grenze zwischen Illusion und Realität und erzeugt eine Wirklichkeit, in der alle Beteiligten existenziell aufgehen⁵⁰. Sie steht damit dem Kultus näher als

47 Siehe S. 103f.

48 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 30, 64 u. 73.

49 Vgl. Hegel, VÄ III: 540ff. u. Nietzsche, GT, KSA 1: 63.

50 Gerade Schiller beschwört das Umschlagen des Als-ob der attischen Tragödie in die unmittelbare Lebenswirklichkeit eindrücklich in seiner Ballade *Die Kraniche des Ibykus*: [...] / So singend, tanzen sie den Reigen / Und Stille wie des Todes Schweigen / Liegt überm ganzen Hause schwer / Als ob die Gottheit nahe wär / [...] / Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet / Noch zweifelnd jede Brust und bebet / [...]. Das „Als-ob“ der Erinnyen wird zum tatsächlichen existenziellen Geständnis der Mörder (vgl. Schiller, 1976: 758ff.; hier 762).

dem dramatischen Theater, denn in der attischen Tragödie des vorsokratischen Griechenland erscheinen die KünstlerInnen nicht als DarstellerInnen eines fiktiven Charakters und der durch einen Dramaturgen definierten Idee, sie verführen nicht zum Rückzug in eine imaginäre Scheinwelt, sondern sie *sind* dieser Charakter, der sich zeigt, dieser tragische Held, sodass die Teilnehmenden der existenziellen Tragik des im Kunstraum erlebten, des den ganzen Menschen betreffenden Konflikts, wie es Hegel sagen würde⁵¹, aktiv und real miterleben.

Die Performance-Kunst führt dieses Wesensmerkmal der attischen Tragödie konsequent weiter, indem sie nicht nur die Wahrnehmung der DarstellerInnen als echte Charaktere ermöglicht, sondern tatsächlich echte Menschen zum Zentrum des Geschehens machen, die niemanden darstellen außer sich selbst. Die Aufgabe des theatralen Als-ob und die Einführung des „nackten Lebens“ in die Mitte der Gesellschaft, in die Sichtbarkeit, ermöglichen es der Performance-Kunst, das echte Leben als Ritual (wenn auch immer noch im Raum der Kunst) zu gestalten und so die Verwerfungen innerhalb der Lebenswelt der RezipientInnen und damit zusammenhängend die letztlich unerträglichen Seiten der eigenen Existenz ebenso erleben zu lassen, wie die Notwendigkeit der Neupositionierung jedes Einzelnen in der Gesellschaft. Die Performance-Kunst ist „[e]in Exerzitium der Lebenskunst [...] [,] ein Akt des Subjekts, der das Reale transformiert, indem er eine andere Realität manifestiert“⁵². Und vielleicht lassen sich deshalb die Arbeiten von Performance-KünstlerInnen „als Versuch lesen, eine Wandlung im rituellen Sinn angesichts der Gefahren und Bedrohungen in einer zunehmend komplexen Welt zu erreichen“⁵³. Mit welchen Methoden sie diesen Versuch gestalten, wird nachfolgend unter anderen Aspekten zu untersuchen sein.

3.2 Körper und Geist: Die Emanzipation realer Leiblichkeit

Mit der Aufgabe des theatralen Als-ob verknüpft ist der spezifische Umgang der Performance-Kunst mit dem Körper, der sie grundlegend auszeichnet und ihr eine besondere Wirkmächtigkeit ermöglicht. Performances basieren auf dem Einsatz des realen, bewegten Körpers, der Ort des Zusammenfallens diverser Ambivalenzen ist. Er ist der zugleich individuelle und überindividuelle, der private und politische Körper, er ist Subjekt und Objekt. Obwohl der Versuch einer distinkten Abgrenzung zu anderen Kunstformen, insbesondere zu denen, die zu den performativen Künsten gezählt werden, schnell die verschwommenen Grenzen der verschiedenen Phänomene ersichtlich macht, scheint sich doch der Körper in der

⁵¹ Vgl. Hegel, VÄ III: 499, 506 u. 522.

⁵² Schmid, 1998: 77.

⁵³ Meyer, 2008: 110.