

1 Rebellische Körper

Eine Geschichte der Performance-Kunst

„Art can only be done in destructive societies that have to be rebuilt.“¹

Der menschliche Körper ist ein altbekanntes Sujet der bildenden Künste und ein prädestiniertes Instrument der Veranschaulichung sozialer, kultureller, politischer und ideologischer Maximen. An ihm wurden stets die soziokulturellen Normen sowie die hegemonialen Verwerfungsmechanismen verdeutlicht. Ob der menschliche Körper nun in der Antike den Göttern irdische Gestalt verlieh, ob er im Mittelalter zur Übermittlung der christlichen Glaubensinhalte diente oder in der Neuzeit zur Idealisierung des Männlichen und der Darstellung der Schönheit des Weiblichen, der menschliche Körper war stets privilegiertes Motiv der Künste. Dem realen, bewegten menschlichen Körper wurde jedoch im Bereich der Bildenden Kunst erst im Zuge der Historischen Avantgarde Bedeutung beigemessen². Hier konnte der menschliche Körper als ästhetisches Material deshalb relevant werden, weil die Aktionskunst, beginnend mit ihren Anfängen in der Avantgarde, Ausdruck einer Ästhetik ist, in der dem künstlerischen Subjekt Autonomie zugestanden wird. Mit dem Körper wurden fortan die Diskurse über den Körper – auch in ihren ethischen und politischen Dimensionen – verhandelt³.

Aus diesem Grund soll hier der Terminus »Performance-Kunst«, in Anlehnung an RoseLee Goldberg, so weit gefasst werden, dass die avantgardistischen Kunstaktionen der klassischen Moderne, aber auch die Aktionskunst der 1950er-Jahre unter diesen Begriff subsumiert werden können, obwohl er gemeinhin nur auf jene

1 Abramović, zit. nach Kaplan, Janet A. (1999): Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović. In: *Art Journal* 58(2), 13.

2 Vgl. Bonnet, Anne-Marie (2002): „Body Turn“ von Bildern und Körpern [unveröffentlichtes Manuskript], 1f. Mit der Performance-Kunst kam es zu einer kategorialen Verschiebung im Umgang mit dem Körper als Thema und Medium in der Kunst, sodass sich Körperdarstellungen nicht mehr durch ihre enge Verwobenheit mit ikonografischen Herleitungen, mit vorgängigen Texten wie der Bibel oder Texten der griechischen Mythologie oder durch ihre Funktion bei der Erforschung medizinischer oder antatomischer Fragen auszeichneten (vgl. Flach, 2003: 12).

3 Vgl. Flach, 2003: 12 u.16.

Künste angewendet wird, die sich im Zuge der performativen Wende entwickelten, also seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts⁴.

Unter »Performance-Kunst« werden im Rekurs auf Sybille Krämer im Folgenden jene an die Aufführung singulärer Ereignisse geknüpften Künste des Handelns verstanden⁵, die die Körper der KünstlerInnen oder die anderer, wie die der RezipientInnen, zum Medium der Kunst machen. So werden unter dem Begriff »Performance-Kunst«, der eine große Spannweite von Ereignissen und Kontexten umfasst, diverse künstlerische Praktiken gebündelt, die auf den Prozess des Kunstschaffens mehr Wert legen als auf das resultierende Objekt⁶. Dabei ist die Performance-Kunst Teil der bildenden Kunst⁷, nicht nur weil sie von bildenden KünstlernInnen als Grenzüberschreitung der traditionellen Kunstgattungen betrieben wurde, sondern weil ihre TeilnehmerInnen, die KünstlerInnen und das Publikum, in einem realen Raum-Zeit-Kontext ausschließlich sie selbst sind und so eben nicht dem theatralen Als-ob folgen⁸ – nichts ist gespielt, alles ist echt⁹.

So lässt sich auch die Aussage Susan Sontags über die Zentralität der intendierten Unbestimmtheit des Happenings generell auf Performance-Kunst übertragen. Es wird nichts hergestellt und es kann auch nichts verkauft werden. Am Happening kann nur teilgenommen werden, es wird an Ort und Stelle verbraucht, seine

-
- 4 Erstmals 1979 beschreibt RoseLee Goldberg die Geschichte der Performance-Kunst ausgehend von ihren Anfängen im Futurismus. In der zweiten Ausgabe ihres Werkes *Performance Art, from Futurism to the Present* zeichnet sie die Entwicklungslinien der Performance-Kunst bis in die 1980er-Jahre nach und ergänzt dies in der vierten Ausgabe, die 2014 auch in deutscher Übersetzung erschien, um die Entwicklung jener Kunstform bis in das beginnende 21. Jahrhundert.
- 5 Vgl. Krämer, 2005: 16f.
- 6 Vgl. Dennis, Kelly (1998): Performance Art. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 3. Oxford, 467 u. Fiebach, Joachim (2002): Performance. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Band 4). Stuttgart/Weimar, 741f. Die Performance-Kunst wird auch als »body art«, »post-object art«, »live art« und »event art« bezeichnet.
- 7 Obwohl eine distinkte Abgrenzung zwischen Theater, Tanz und Bildender Kunst anhand der Literatur zur Performance-Kunst nicht möglich ist, soll im Folgenden die Performance-Kunst als Teil der Bildenden Kunst betrachtet werden.
- 8 Zur Unterscheidung zwischen Performance und anderen musikalischen oder theatralen Aufführungsverfahren äußert sich Keti Chukhrov wie folgt: „Performances entstehen und entfalten sich quasi ‚ex nihilo‘ [...]. Der Sinn einer Performance artikuliert sich also im Gegensatz zu einer Aufführungshandlung in einer zeitlichen Dimension, die sich von der an Rhythmus orientierten Zeitspanne einer Theater- oder Musikaufführung wesentlich abhebt“ (Chukhrov, Keti (2012): *Anthropologie des Aufführens*. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März–29. April 2012. Köln, 39f.).
- 9 Vgl. Jappe, Elisabeth (1993): *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York, 9f. u. Fiebach, 2002: 741f.

Zeit ist die Gegenwart. Happenings, und diesen Aspekt unterstreicht Sontag, sind nicht Theater, selbst wenn das Theater als reines Schauspiel verstanden wird, da sie keiner festgelegten „Partitur“ folgen. Im Happening gibt es weder SchauspielerInnen noch Bühne. Die Distanz zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen wird aufgehoben und die ZuschauerInnen werden körperlich einbezogen¹⁰.

Gerade in der physischen Präsenz der KünstlerInnen und in der Aktivierung des Publikums liegt also das innovative Moment der Performance-Kunst. Die Be- trachtenden sind nicht mehr KonsumentInnen, sondern aktiver Bestandteil des »Ereignisses«¹¹. Die KünstlerInnen initiieren zwar die Performance, letztlich liegen die Entwicklung und der Ausgang des Ereignisses jedoch in den Händen aller Beteiligten. Performances sind demnach aufgrund der ihnen immanenten Singularität weder wiederholbar noch ausstellbar. Hier steht kein rezipierendes Subjekt einem Kunstobjekt gegenüber, hier treffen Subjekte aufeinander, die die Grenzen zwischen ihrem Selbst und dem der anderen im freien Raum der Kunst erst aus- loten müssen.

Die Performance-Kunst ist ein nahezu unbegrenzt erweiterbares Medium, das sich, so Goldberg, durch seine permanenten Tabubrüche, durch seine endlose Variabilität auszeichnet und im Kern anarchisch ist. Von KünstlerInnen ausgeübt, die die Begrenzungen etablierter Kunstgattungen sprengen wollten, sollte die Performance-Kunst von Beginn ihres Erscheinens an das Publikum direkt anspre- chen¹². Ihr ephemerer Charakter und die ihr immanente Prozessualität sowie das Fehlen von Kunstobjekten erschwert trotz der Dokumentation der Performances durch Fotografie oder Film, trotz ihrer Verschränkung mit der Medienkunst¹³,

¹⁰ Vgl. Sontag, Susan (2006): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main, 312ff.

¹¹ Der Begriff »Ereignis«, der ein zentraler Terminus in der wissenschaftlichen Auseinander- setzung mit Performance-Kunst ist, geht ursprünglich auf Martin Heidegger zurück (siehe hierzu Wallenstein, Sven-Olov (2012): *Ereignis-Denken*. In: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hrsg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Katalog zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 8. März-29. April 2012. Köln, 23ff.). Dem Potenzial und der Problematik, die diesem Rekurs auf Heideggers Terminologie für eine Betrachtung der Performance-Kunst innewohnen, soll im Kapitel 2.3 nachgegangen werden.

¹² Vgl. Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art. From Futurism to the Present*. London, 9.

¹³ Siehe zur Verschränkung von Körperkunst und Medienkunst die Arbeit Sabine Flachs *Körper- Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videostallationen*. Flach schreibt hier: „[D]ie Kunst der Postmoderne [wird] als eine ‚transmediale‘ ästhetische Praxis verstanden, für die als Methode das ‚Cross-Over‘ zwischen den Künsten ausgemacht werden kann, um gleich- zeitig dennoch die Strategien des Modernismus unter veränderten Vorzeichen fortzuführen. Damit ist es dieser Kunst möglich, Differenzen aufzuspüren, Zwischenräume zu markieren und sich dort zu situieren. Mit dieser Tendenz, der die Präsentation veränderter Raumvorstel- lungen der gegenwärtigen Kultur inhärent ist, vermag diese Kunst es umso mehr, kontextu- elle Bezüge aufzubauen. [...] [Sie zeigt], daß die Einführung technischer Mittel in ein ästhe-

ihre Ausstellbarkeit und kapitalistische Verwertbarkeit. Sie entzieht sich durch die sinnesübergreifenden Effekte und den Einsatz diverser künstlerischer und außerkünstlerischer Materialien der Kategorisierung, sodass der Performance-Kunst ein nahezu mythischer Charakter anhaftet. Durch das Fehlen etablierter Gattungsgrenzen wurde die Performance zum Experimentierfeld einiger der originellsten und radikalsten künstlerischen Ausdrucksweisen. Sie wurde in Japan, Europa und den USA und nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion in großen Teilen der Welt zur öffentlichen, provokativen Antwort auf globale Missstände und als Mittel zur Veränderung der politischen, sozialen und künstlerischen Bedingungen genutzt. Performances reflektieren dabei in besonders eindringlicher Weise den Zeitgeist und den kulturellen Kontext, aus dem heraus sie entstehen¹⁴.

Die Geschichte der Performance-Kunst ist von ihrem Beginn an eine Geschichtete politisch motivierter Kunst. Bereits die Wegbereiter der Performance, die FuturistInnen und DadaistInnen, strebten die Überwindung der Trennung zwischen Kunst und Leben an und verstanden ihre Kunst als Instrument der Emanzipation¹⁵. Ziel war es, die herrschenden politischen Verhältnisse zu bekämpfen und eine neue Gesellschaftsordnung zu etablieren. Sie sagten nicht nur der traditionellen Ästhetik, sondern auch den herrschenden Weltanschauungen den Kampf an. Im Zuge der historischen Entwicklung veränderte sich jedoch der Zeitgeist und mit ihm die politischen Forderungen der Avantgarden und Performance-KünstlerInnen, sodass die beiden Weltkriege ebenso wie beispielsweise die schrittweise globale Durchsetzung des Neoliberalismus Zäsuren innerhalb der politischen Motivation darstellen und sich eine Verschiebung der politischen und sozialen Kritik von den Avantgarden der klassischen Moderne bis hin zur zeitgenössischen Performance-Kunst abzeichnet. Dennoch hat die Performance-Kunst an politischer Sprengkraft nichts eingebüßt. Laut Kristine Stiles stellt sie nach wie vor eine Herausforderung an die gesellschaftlichen Konventionen und Moralvorstellungen dar, während

tisches Material nicht aus bloßer Euphorie an der Technik vollzogen wurde, sondern daß die thematische Konzentration der Kunst auf den Körper, den Raum und die Interdependenz von Ephemerisierung und Konkretisierung als künstlerische Praxis, die Technik überhaupt erst in eine ästhetische Struktur aufnimmt. Phänomene der Kunst werden also nicht durch technische Prozesse ersetzt, sondern die Mediatisierungstendenzen werden zu künstlerischen Prozessen herangezogen und haben somit als ‚Kunst‘ Auswirkungen auf ästhetische Systeme“ (Flach, 2003: 16 u. 17f.).

14 Vgl. Carlos, Laurie (2004): introduction. Performance art was the one place where there were so few definitions. In: Goldberg, RoseLee: Performance. live art since the 60s. New York, 9ff. u. Stiles, Kristine (2000): Afterword: Quicksilver and Revelations. Performance Art at the End of the Twentieth Century. In: Montano, Linda M. (ed.): Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death/compiled. London/Los Angeles, 477ff.

15 Vgl. Bürger, 2007: 72f.

sie die höchsten ethischen Prinzipien aufrechterhält und die angespannten leiblichen, dinglichen und gesellschaftlichen Bedingungen im weltweit sich radikal verändernden elektronischen und nuklearen Zeitalter spürbar macht¹⁶.

Trotz der soziopolitischen und damit auch notwendigen künstlerischen Veränderungen, die sich von den avantgardistischen Anfängen, in denen der Körper noch nicht primäres Medium der Kunst war, bis zu neoavantgardistischen und postmodernen Formen entwickelten, die den realen menschlichen Körper zum elementaren, ja oftmals zum einzigen Medium der Kunst erhoben, blieb die politische Stoßrichtung im Wesentlichen unverändert: Performance-Kunst stellt das, was unter Kunst und Kultur verstanden werden kann, radikal infrage und bricht bewusst mit den bisher bekannten Vorstellungen von Kunst und Ästhetik¹⁷. Ihr politischer Anspruch, der mit dem Einsatz des realen menschlichen Körpers und mit der Aktivierung des Publikums in besonderem Maße thematisiert und transportiert wird, zielt darauf ab, traditionelle Denkmodelle und Seinsweisen zu überwinden, und reagiert direkt auf Veränderungen im Menschen- und Körperbild. Als Kunst der Grenzüberschreitung¹⁸ nutzt sie den rebellischen Körper für das Projekt der Emanzipation in performativer Weise.

So verwundert es auch nicht, dass die Performance-Kunst im Zuge der „zweiten Welle der Frauenbewegung“¹⁹ zum prädestinierten Medium von Künstlerinnen im Kampf um generelle Gleichberechtigung wurde, die sich im Medium der Performance-Kunst die Macht über ihren Körper eroberten und die traditionelle Rolle der Frau als Muse in der Kunstgeschichte zugunsten eines selbstbestimmten Umgangs mit dem eigenen weiblichen Körper infrage stellten. Sie nutzten die

16 Vgl. Stiles, Kristine (1996): Performance Art. In: Stiles, Kristine/Selz, Peter (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley/Los Angeles/London, 694.

17 Vgl. Bonnet, 2002: 1f.

18 Vgl. Fischer-Lichte, 2004: 355.

19 In den Gender Studies wird grob zwischen drei Wellen der feministischen Theoriebildung unterschieden: Die erste Phase wird durch den Gleichheitsfeminismus, die zweite Phase durch den Differenzfeminismus und die dritte Phase durch den postmodernen Feminismus markiert. Analog hierzu wird die Frauenbewegung in drei Wellen gegliedert: Die erste, dem Gleichheitsfeminismus analoge, ist die Frauenbewegung, deren Wurzeln in den Thesen von Mary Wollstonecraft verortet werden und die in der Suffragetten-Bewegung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert mündete. Die zweite Welle, die theoretisch zurückgeht auf Simone de Beauvoires *Das andere Geschlecht* und analog zum Differenzfeminismus betrachtet werden kann, formierte sich im Zuge der Bürgerrechtsbewegungen der 1960er-Jahre. Die dritte Welle der Frauenbewegung ab den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts, die analog zum postmodernen Feminismus betrachtet werden kann, geht auf die Kritik afroamerikanischer (z.B. Patricia Hill Collins) und lesbischer (z.B. Judith Butler) Theoretikerinnen zurück (vgl. Schomers, Bärbel (2018): *Coming-out. Queere Identität zwischen Diskriminierung und Emanzipation*. Opladen, 105ff. u. Scott, John (ed./2014): *Oxford Dictionary of Sociology. Feminism (feminist theory)*. Oxford, 245f.).

Performance-Kunst als exemplarische Sphäre für die weibliche Rebellion gegen patriarchale Geschlechterrollenbilder und als Instrument der Emanzipation, um im Widerstand gegen die herrschenden Diskurse Freiheitsforderungen zu artikulieren und die Neubestimmung des Subjekts zugunsten seiner geschlechtsunabhängigen Autonomie zu forcieren. Da die Performance-Kunst in hohem Maße zeit- und kulturabhängig ist und auf jeweils aktuelle politische, soziale und kulturelle Entwicklungen reagiert, nutzen die Performance-KünstlerInnen immer jene Mittel, die in ihrer Zeit die meiste Sprengkraft zu haben scheinen.

Im Folgenden wird eine kunsthistorische Skizze der Entwicklung der Performance-Kunst versucht, die ausgehend von den Freiheitsforderungen der FuturistInnen und DadaistInnen²⁰ über die Erweiterung des Kunstbegriffes, beispielsweise bei Joseph Beuys, hin zu zeitgenössischen Performances und schließlich zur feministischen Performance-Kunst führt. Da sich die Performance-Kunst zum einen aufgrund ihres Facettenreichtums der Einordnung in die gängigen Kategorien der Bildenden Kunst entzieht und eine strikte Definition deshalb unmöglich macht, und es zum anderen in der vorliegenden Arbeit im Kern um die Auswirkungen der Teilnahme an einer Performance zu tun sein wird, wird der Fokus auf jenen Performances liegen, die live vor Publikum stattfinden, und in die die BetrachterInnen involviert sind. Videoperformances oder solche, die unter Ausschluss des Publikums stattgefunden haben und die lediglich filmisch oder fotografisch festgehalten wurden, werden nicht besprochen.

Anhand der Auseinandersetzung mit exemplarischen Arbeiten sollen der künstlerische Umgang mit dem jeweiligen Zeitgeist und die damit einhergehenden politischen und ethischen Forderungen der KünstlerInnen verdeutlicht werden, um der Frage nachzuspüren, auf welche Missstände Performance-Kunst reagiert und welche Aufforderungen an die RezipientInnen damit verknüpft sind. Die nachfolgende kurzrissische Skizze soll einerseits die Basis für die Bestimmung der wesensmäßigen Eigenschaften dieser Kunstform bilden, andererseits soll sie als Fundament zur philosophischen Ergründung der Tragweite des in der Performance-Kunst vollzogenen Paradigmenwechsels im Kunstschaffen und der Rezeption dienen.

²⁰ In Bezug auf die Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts müssen auch Kabarett, Theater und Lebenskunst unter den Terminus »Performance-Kunst« subsumiert werden (vgl. Dennis, 1998: 467 u. Fiebach, 2002: 741f.).

1.1 Kunst ist Politik: Avantgardistische Überschreitung ästhetischer und gesellschaftlicher Konventionen

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts suchten KünstlerInnen die ästhetischen und gesellschaftlichen Konventionen zu überschreiten sowie den Kunstbegriff zu erweitern und ebneten so dem, was gemeinhin unter dem Terminus »Performance-Kunst« subsumiert wird, den Weg. In ihren Serate nutzten erstmals die FuturistInnen ihre realen Körper als Medium ihrer Kunst und motivierten mittels Provokation und Streit das Publikum zur aktiven Partizipation. Sie versuchten, die Trennung von Bühne und Zuschauerraum zu überwinden und die Kunst zu einem integralen Bestandteil des Lebens zu machen. Nach dem Ersten Weltkrieg griffen auch die DadaistInnen auf den Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel zurück und bezogen das Publikum als unerlässlichen und verantwortlichen Bestandteil in ihren Schaffensprozess mit ein. Dabei verstanden sie Kunst als politische Handlung und soziale Praxis. Obwohl der Zweite Weltkrieg eine signifikante Zäsur darstellt, wurde auch nach 1945 an die Grenzsprengung im Kunstschaffen, in der Kunstrezeption und in den Ausstellungspraktiken der historischen Avantgarden angeknüpft.

Im Folgenden sollen die Charakteristika, die zentralen Ziele, Aspekte und Verdienste der Wegbereiter der Performance-Kunst vor und nach dem Ersten Weltkrieg sowie direkt nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet werden, da sowohl in den futuristischen und dadaistischen Aktionen als auch in der Aktionsmalerei der 1940er- und 1950er-Jahre Paradigmenwechsel vollzogen wurden, die die Performance-Kunst seit den 1960er-Jahren erst möglich machten.

Die wohl bedeutendsten Verdienste der historischen Avantgarde-KünstlerInnen waren der radikale Bruch mit der „Autonomie der Kunst“, also mit „l’art pour l’art“, infolge ihrer Erweiterung des Kunstbegriffs, infolge ihres Bestrebens, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben. In ihren Manifesten, die Wegweiser heraus aus der traditionellen Kunst und Werkästhetik waren, propagierten sie ihren politästhetischen Anspruch²¹. Sie verstanden sich als Vorhut, die Neuland betrat, sowohl in politischen als auch in ästhetischen Belangen; sie wollten praktisch werden, sie wollten eingreifen und am gesellschaftlichen Leben gestaltend teilhaben. Von der Kunst aus wollten sie eine neue Lebenspraxis organisieren, wobei ihre ästhetischen Strategien und politischen und gesellschaftlichen Ziele stark divergierten²².

21 Vgl. Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (1995): Einleitung. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar, XVIff.

22 Vgl. Damus, Martin (2000): *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendorierenden zur affirmativen Moderne*. Reinbek bei Hamburg, 20f. u. Bürger, 2007: 67.

Der Umschlag der modernen Ästhetik in die politästhetische Praxis der Avantgarden vollzog sich mit der Veröffentlichung des futuristischen Gründungsmanifests im Jahre 1909²³. In diesem Manifest kündigte Filippo Tommaso Marinetti den Aufbruch in eine neue, radikale künstlerische Ära und die totale Abkehr von der traditionellen Kultur an. Der italienische Futurismus zeichnete sich fortan durch den Hass auf die überkommene Ästhetik und Ethik und den bürgerlichen Akademismus aus. Die politische Haltung der FuturistInnen war gekennzeichnet durch eine extreme Verherrlichung des Krieges und des Kampfes, des Nationalismus' und des Militarismus', der Dynamik und des industriell-technischen Fortschritts sowie durch ein heroisches Männlichkeitsideal und eine ausgeprägte Misogynie²⁴. So war bereits im Gründungsmanifest zu lesen: „Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält [...] Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus [...] und die Verachtung des Weibes“²⁵.

Überdies kam es zu einem Schulterschluss zwischen den italienischen FuturistInnen und Faschisten²⁶, und Marinetti selbst engagierte sich, beispielsweise als Kulturminister, parteipolitisch unter Mussolini. Der Futurismus bildete damit die einzige Avantgarde-Strömung, die sich explizit in einer reaktionären rechten Szene positionierte und somit Teil des bürgerlichen Diskurses war²⁷.

Inhaltlich thematisierten die FuturistInnen in ihrer Kunst die Alltagswirklichkeit der Moderne, die Technisierung, die Dynamisierung, den Kampf und den Lärm und stellten so in ihren Serate einen futuristischen Mikrokosmos des modernen Lebens dar. Auch die Mechanisierung des menschlichen Körpers wurde zum Thema ihrer Kunst²⁸. Ihr Ziel war, die italienische Gesellschaft mithilfe der Kunst

23 Vgl. Ehrlicher, Hanno (2001): Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden. Berlin, 87.

24 Vgl. Bonnet, 2004: 23, Ehrlicher, 2001: 68ff. u. 131ff. u. De Ponte, Susanne (1999): Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von „Verlaufsformen“ der Kunst. Baden-Baden, 96ff. u. 137.

25 Marinetti, Filippo Tommaso (1909): Gründung und Manifest des Futurismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 5f.

26 Dem politischen Programm des italienischen Futurismus nach ist „alles [...] erlaubt, nur nicht Feigling, Pazifist und Antiitaliener zu sein“ (Marinetti, Filippo Tommaso/Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi (1913): Politisches Programm des Futurismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 65).

27 Vgl. Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H. D. (2004): Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism. London, 96.

28 Zur Mechanisierung des menschlichen Körpers siehe beispielsweise die Performance *Macchina tipografica*. Hier verkörperten zwölf Darsteller je einen spezifischen Teil einer rotierenden Druckerpresse, während die bruitistische Hintergrundmusik ihre Mechanisierung symbolisierte und ihnen den Takt vorgab (vgl. Goldberg, 1988: 20ff.).

in ein futuristisches Universum zu transformieren, wobei sie durch ihre multimedialen Gesamtkunstwerke, durch die Vereinigung unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen und Gattungen zu einer Aktion, das aktive Erleben aller Beteiligten provozierten²⁹. Insbesondere in den theatralen Aufführungen der FuturistInnen spiegelte sich diese Zielsetzung wider, denn:

„Das Varieté [...] lebt von Aktualität. [...] Das Varieté ist das einzige Theater, das sich die Mitarbeit des Publikums zu nutze macht. Dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil [...] und weil das Publikum auf diese Weise mit der Phantasie des Schauspielers zusammenarbeitet, spielt sich die Handlung gleichzeitig auf der Bühne, in den Logen und im Parkett ab.“³⁰

Ihre Aktionen sollten zu einer „dynamische[n] Sprengung der Psyche des Zuschauers“³¹ führen. Programmatisch für ihre Aktionen, in denen sie das „Kunstschöne“ als unzeitgemäß und überholt deklarierten, waren neben der dynamisch-aggressiven Sprache der FuturistInnen auch Tumulte, denn sie setzten die Inhalte ihrer Werke auch formal in ihren Veranstaltungen um.

Von der Bühne aus proklamierten sie ihre politisch-weltanschaulichen Ziele, ohne jedoch eine fiktive Atmosphäre zu kreieren, und schufen so ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel. Später nutzten sie, zur Herstellung räumlicher Einheit von KünstlerInnen und Publikum, vermehrt Galerien, die der Auflösung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum entgegenkamen. Indem sie sich selbst authentisch, im jeweiligen gegenwärtigen Moment und im direkten Kontakt mit dem Publikum präsentierten, hoben sie die Grenzen zwischen KünstlerInnen und Publikum auf. Sie schufen eine neue Stätte des grenzüberschreitenden, gleichberechtigten Zusammenwirkens verschiedener künstlerischer und außerkünstlerischer Tätigkeiten und können als Urzelle der Performance-Kunst bezeichnet werden³².

Ihre Serate, letztlich Propagandaveranstaltungen, waren laut, chaotisch, aggressiv und brutal. Das Publikum war Antagonist und Adressat der futuristischen

29 Vgl. Günzel, Ann-Katrin (2006): Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922. Frankfurt am Main, 227f. u. Gronen, Klaus (2007): Bedeutung und Eignung des Begriffes Avantgarde für die zeitgenössische Kunst am Beispiel Jonathan Meese und John Bock. Berlin, 38ff.

30 Marinetti, Filippo Tommaso (1913): Das Varieté. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 61f.

31 Šeršenevič, Vadim (1914): Deklaration über das futuristische Theater. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 77.

32 Vgl. Wall, 2006: 96f.

KünstlerInnen und wurde durch Anschuldigungen, Beleidigungen und Beschimpfungen provoziert, wobei die daraus resultierenden Tumulte von den FuturistInnen intendiert waren, denn die heftigen Publikumsreaktionen, die gekennzeichnet waren durch Lärm, impulsive Protestrufe, Beschimpfungen der KünstlerInnen, das Schleudern von Wurfgeschossen sowie Zusammenstöße mit anderen künstlerischen Gruppen oder der Polizei, wurden als aktive Umsetzung der futuristischen Weltanschauung und deren Grundbegriffen aufgefasst – Auseinandersetzung, Kampf und Dynamik³³. Die von den FuturistInnen bewusst konstruierten Konfliktsituationen wurden verlaufsbestimmend und das Kunstwerk zum gemeinsamen Erlebnis. Ihre Aktionen, die maßgeblich das gesamte Erscheinungsbild dieser Bewegung prägten und als entscheidender Teil der futuristisch-künstlerischen Kommunikation fungierten, erhielten so zwangsläufig, eben durch das Bewusstmachen von Alltagserfahrung, wirklichkeitskonstituierenden Charakter³⁴.

Dem anfänglichen Schock und der Empörung wich jedoch bald die freudige Erwartung auf die nächste skandalöse Aktion, sodass das Publikum in kürzester Zeit die futuristischen Serate nicht nur akzeptierte, sondern sich auch auf diese einstimmte und vorbereitete, beispielsweise durch die Mitnahme von Wurfgeschossen³⁵. Die futuristischen Aktionen wurden zu Ritualen, in denen Gewalt im Namen eines künstlerischen Ideals ausgeübt und legitimiert wurde. So scheinen die futuristischen Serate letztlich vom Publikum zur eigenen Triebabfuhr genutzt worden zu sein, und das bürgerliche Publikum schien die futuristischen Aktionen als rechtsfreien Raum, in dem die gesellschaftlichen Konventionen für die Zeit des Spektakels außer Kraft gesetzt waren, schnell schätzen gelernt zu haben.

Mit dem Ersten Weltkrieg endete schließlich die Blütezeit des Futurismus, und es entstand, als Protestreaktion auf die Schrecken des Krieges, der Dadaismus in Zürich. Die Eröffnung des Zürcher Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 gilt als Geburtsstunde der ultimativen, absolut modernen Avantgarde. Ganz im Gegensatz zur politischen Stoßrichtung der FuturistInnen waren die DadaistInnen Antinationalisten, Antimilitaristen und Antiimperialisten und setzten sich für eine proto-globalisierte Identität ein, so dass sie schnell auch in den Zentren New York, Köln,

33 Vgl. Damus, 2000: 98.

34 Vgl. Günzel, 2006: 211ff.

35 Als Beispiel einer solchen Publikumsreaktion kann die Serata am 16. Januar 1914 im Teatro dal Verme in Mailand angeführt werden, bei der es bereits vor Beginn des Auftritts der FuturistInnen im Publikum zu gewalttätigen Zusammenstößen kam, die auch die Polizei nicht zu verhindern vermochte. Die Auftritte der FuturistInnen wurden massiv durch Lärm und Tumulte gestört, unter anderem ahmte das Publikum die onomatopoetischen Laute der futuristischen Dichtung wie Kriegs- und Industriegeräusche nach, sodass die Auftritte nicht wie geplant stattfinden konnten. Der Abend endete in einer regelrechten Schlacht zwischen FuturistInnen, Publikum und Polizei (vgl. De Ponte, 1999: 64f.).

Hannover, Berlin und Paris eine „ästhetische Guerilla“ bildeten³⁶. Doch trotz ihrer linkspolitischen Gesinnung, trotz ihrer kritischen, antibürgerlichen und progressiven Kunstauffassungen und Subjektentwürfen wurden auch bei den DadaistInnen künstlerisch produzierende Frauen nicht als gleichberechtigte Mitglieder betrachtet und waren die Ausnahme³⁷. Als inhaltsästhetische Folie, als Rahmen für die formalästhetische und kunstpolitische Programmatik, dienten den DadaistInnen insbesondere der Anarchismus, aber auch der Kommunismus und der Nihilismus³⁸. Dada war streng genommen keine Kunstrichtung: „Dada [war] ein Geisteszustand. [...] war der freie Gedanke in der Kunst [...] Dada [erkannte] nur den Instinkt an [...] Die Moral und der Geschmack [...] durften keinerlei Rolle mehr spielen“³⁹.

Als stärkste Negation aller kulturellen Wertmaßstäbe setzte Dada dem bürgerlichen Kulturbegriff eine subversive Antikunst entgegen. Denn die DadaistInnen zielten, im Gegensatz zu den FuturistInnen, die die Kunst modernisieren und dynamisieren wollten, auf die Abschaffung der Kunst, da diese unwiederbringlich mit den kulturellen Werten verbunden war, die zum Krieg geführt hatten und demzufolge, wie auch der Künstlerbegriff selbst, obsolet geworden seien. Dada wurde aus einem Moment der moralischen und intellektuellen Krise irgendwo zwischen Kriegsdesaster und moderner Medienkultur geboren, sodass sich die DadaistInnen in ihrer radikalen Gesellschaftskritik bewusst außerhalb des von ihnen verachteten bürgerlichen Diskurses positionierten⁴⁰.

Das Zufallsprinzip wurde zum Wesenselement der Dadaphilosophie und die Intermedialität wurde zum Kennzeichen ihres Kunstbegriffs. Die Essenz des dadaistischen Kunstschaffens war dabei der Streit, die Kontroverse und das Prinzip des Widerspruchs und des Wandels sowie der Zufall, der Unsinn, das Unbewusste und das eigene Erleben, denn gerade der Mensch in seiner exzentrischen Einzigartigkeit stand im Zentrum ihres Interesses⁴¹.

36 Vgl. Bonnet, 2004: 24f. u. Wall, 2006: 98f.

37 Vgl. Wagener, Silke (2005): Zwischen Übernahme und Neukonstruktion. Die Haussprüche Hannah Höchs. In: Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld, 190f.

38 Vgl. Van den Berg, Hubert (1999): Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg, 448ff.

39 Breton, André (1920): Geographie Dada. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 188.

40 Vgl. Dickerman, Leah (2006): Introduction. In: Dickerman, Leah (ed.): Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, 1ff., Wall, 2006: 98f. u. Bonnet, 2004: 24f.

41 Vgl. Carter, Curtis L. (1998): Dadaism. In: Kelly, Michael (ed.): Encyclopedia of Aesthetics. Volume 1. New York/Oxford, 488, Forster, Iris (2005): Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht. München, 146f. u. Riha, Karl (1987): Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente. Hofheim, 55ff.

„Wir wollen lachen, lachen, und tun, was unsere Instinkte heißen [...] wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln – wir wollen Unwert und Unsinn! [...] Wir wollen alles selbst schaffen – unsere neue Welt [...] Der Dadaist [...] ist: für das eigene Erleben!!!“⁴²

Das Publikum, mit dem sich die DadaistInnen in ihren Aktionen unmittelbar auseinandersetzten, wurde, als konstitutiver Bestandteil des künstlerischen Vorgangs, zur Quelle der Inspiration ihrer anarcho-kreativen Taten. Durch expressive Attacken auf den öffentlichen Konsens beispielsweise von Kunst, Moral, Philosophie und Religion erzeugten sie eine enthemmende Wirkung in ihren Aktionen, die durch die offene Konfrontation des konservativen Publikums mit der dadaistischen Antikunst gekennzeichnet waren und in denen sie die psychische Belastbarkeit des Publikums experimentell und vor Ort testeten. Neben der sich so bietenden Reibungsfläche, die sie zur Ausformung der eigenen Persönlichkeit nutzten, führten sie durch die erzeugten Dissonanzen die Relativität einer vermeintlich verbindlichen Perspektive vor Augen. Die Dadaistische Kunst war neben der Diagnose und Kritik an der modernen Gesellschaft auch ein expliziter Verweis auf die Verantwortlichkeit des Publikums. Durch das Aufzeigen grundsätzlicher Unmöglichkeiten strebten sie einen Bewusstseinswandel an, mit dem sie gesellschaftliche Änderungen forcieren wollten. Im Dadaismus wurde die Kunst zum Ärgernis und zum Geschoss mit „taktiler Qualität“⁴³.

So arbeiteten beispielsweise die Zürcher DadaistInnen, die sich durch ihre karnevaleske Kabarett-Kultur auszeichneten, in ihren Aktionen vor allem mit dem Mittel der Unseriosität. Wesentlich für die Soiréen im Cabaret Voltaire waren die aggressive Beziehung zum Publikum, die Provokationen, die chaotische Hemmungslosigkeit und die Infantilität, die als gewaltige moralische Reaktion auf die tief empfundene ethische Verantwortung für die kulturelle Krise und als kollektiver Kampf für die individuellen Rechte gewertet werden können. Hier wurde der groteske Körper als das, was der Disziplin und Kontrolle Widerstand leistet, zelebriert und die Performance dessen, was eigentlich privat ist, der primäre Modus der Subversion gegen kulturelle Formen und soziale Autoritäten. Hier wurde die Verantwortlichkeit im konspirativen Gelächter kultiviert. Letztlich kann das Cabaret Voltaire neben dem Versuch, eine neue soziale Ordnung herzustellen, als therapeutischer Effekt gegen die psychologischen Folgen des Krieges und als subversive Travestie der hegemonialen Prinzipien verstanden werden, denn statt

42 Hausmann, Raoul (1919): Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 172.

43 Vgl. Forster, 2005: 147ff., Wall, 2006: 99f., Günzel, 2004: 227f. u. Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 38.

der herkömmlichen Rationalität und Moralität wurden körperliche Impulse und psychische Begierden zelebriert⁴⁴.

Nicht nur in Zürich übernahmen die DadaistInnen in ihren Soiréen viele Aspekte des Futurismus, wie zum Beispiel die Manifeste, den Lärm, die Provokation als Methode und die Vereinigung literarischer, theatralischer und musikalischer Beiträge möglichst ungewöhnlicher Art mit der Verkündigung von Manifesten und ernsthaften Lesungen; auch die DadaistInnen in anderen Stätten machten mit provokanten öffentlichen Aktionen auf sich aufmerksam, wobei jedoch jede Gruppe ihre eigenen politischen und ästhetischen Schwerpunkte setzte. So traten beispielsweise die Berliner DadaistInnen, unter anderem mit ihren ironischen Anknüpfungen an literarische Gebrauchsformen wie Flugblätter und Plakate, aus der relativen Intimität des literarischen Kabaretts und der Galerie-Kunst heraus, um noch aggressiver ihre weitaus extremere Gesellschaftskritik zu äußern. Auch bei den späteren Dada-Aktionen, vor allem in Paris, verstärkte sich die Tendenz, das Publikum aus seiner passiven Konsumhaltung herauszureißen und offensiv als Kommunikationspartner in die Aktionen mit einzubeziehen. Der Tonfall wurde immer aggressiver und die Veranstaltungen waren weitaus proklamatorischer als noch zu Beginn des Dadaismus in Zürich⁴⁵.

Das Publikum fasste die dadaistischen Angriffe auf den traditionellen Kunstbegriff, aber vor allem auf die gesellschaftlichen Konventionen, als Skandal auf und reagierte mit blinder Wut, sodass es immer wieder zu Tumulten, Ausschreitungen und auch Anzeigen kam. Aber auch hier wurde der anfängliche Schock, der Skandal schon bald vom Publikum erwartet⁴⁶. Das Streitangebot wurde jedoch interessanterweise im Feld der Kunst eher angenommen als in der gesellschaftlichen Sphäre. Im Bereich der Kunst setzte langsam ein Verständnis oder besser gesagt die Bereitschaft ein, sich mit den dadaistischen Positionen auseinanderzusetzen, um sie sich letztlich für den eigenen Wandel dienstbar zu machen und anzueignen, während im gesellschaftlichen Bereich die dadaistischen Provokationen auf strikte Ablehnung und Widerstand stießen und man sie mit gesetzlichen Mitteln im Keim zu ersticken versuchte. Möglicherweise ließ die Gesellschaft dem avantgardistischen Streit und den Provokationen als künstlerisch-ästhetische Praxis deshalb mehr Entfaltungsmöglichkeiten, um Dada von den gesellschaftlichen Kernbereichen wie Religion und Politik fernzuhalten⁴⁷.

44 Vgl. Dickerman, Leah (2006a): Zürich. In: Dickerman, Leah (ed.): *Dada. Zurich*, Berlin, Hanover, Cologne, New York, Paris. Washington, 21ff., Dickerman, 2006: 7ff. u. Carter, 1998: 488.

45 Vgl. Carter, 1998: 487, Damus, 2000: 112, Riha, 1987: 55ff. u. Forster, 2005: 146f.

46 Vgl. Bürger, 2007: 108.

47 Vgl. Orlich, Max (2008): *Don't be nice – it's the kiss of death. Streitlust und Streitkultur der Avantgarden*. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): *Streitkulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld, 106f.

Entgegen der Ansicht Peter Bürgers und Martin Damus', die dadaistische Kunst besitze keine weltumwälzende Kraft, sondern sei lediglich Konsumgut⁴⁸, spricht gerade die extrem ablehnende Haltung des bürgerlichen Publikums im gesellschaftlichen Bereich dafür, dass die DadaistInnen mit ihren Aktionen einen zentralen Punkt getroffen hatten, der eben nicht einfach konsumiert werden konnte, der so elementar war, dass es galt, die eigenen Wertmaßstäbe zu verteidigen⁴⁹. Und gerade der Kollektivcharakter futuristischer Serate und dadaistischer Soiréen deutet nach Asholt und Fähnders darauf, dass das Prinzip der Aufhebung einer Trennung von Kunst und Lebenspraxis zumindest hier ansatzweise realisiert wurde⁵⁰. So leisteten die DadaistInnen einen Anstoß zur Reflexion über die traditionellen kulturellen Wertbegriffe, indem sie bisher geltende Grenzen öffentlich überschritten.

Sowohl der Futurismus als auch der Dadaismus erhoben die Kunst zur Agitation, zur Tat, und vereinten so explizit und in radikaler Weise Ästhetik, Ethik und Politik. Indem sie die Kunst als Teil der Lebenspraxis begriffen, verbanden sie sie mit sozialer Kritik und Praxis, sodass auch der Dadaist Marcel Janco 1919 forderte:

„Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren. [...] Wir sind nicht nur Künstler, sondern auch Menschen und fühlen uns verpflichtet, im Leben wieder eine positiv wirkende Kraft zu werden. Eine ethisch hochstehende Kunst gehört nicht nur einem Gehirn, sondern der ganzen Kraft, der ganzen Welt an.“⁵¹

Marinetti zufolge sollte solch eine Kunst nicht „Balsam“, sondern „Alkohol“ sein⁵², und eben diese Trunkenheit charakterisierte den emporkommenden Kreis der Künstlergruppen, die sich der Performance-Kunst zuwandten. Bis zur Mitte der 1920er-Jahre hatten die FuturistInnen die Performance als Medium der Kunst vollständig etabliert, und KünstlerInnen in diversen Metropolen nutzten sie als Methode zur Überschreitung ästhetischer und gesellschaftlicher Konventionen⁵³.

48 Vgl. Bürger, 2007: 108 u. Damus, 2000: 112.

49 Als beispielsweise Johannes Baader 1918 in den vollbesetzten Berliner Dom ging und von der Kanzel verkündete „Jesus Christus ist euch wurst“, wurde er verhaftet und wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses und Häresie verklagt. Und auch 30 Jahre später führte eine leicht abgewandelte Wiederholung des Auftritts durch einige Lettristen in Paris zu Tumulten und einer Anklage (vgl. Orlich, 2008: 105).

50 Vgl. Asholt/Fähnders, 1995: XXV.

51 Janco, Marcel (1919): Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren... In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 162.

52 Vgl. Marinetti, Filippo Tommaso (1919): Jenseits vom Kommunismus. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg./1995): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart/Weimar, 182.

53 Vgl. Goldberg, 1988: 29f.

Die wesentliche Errungenschaft der FuturistInnen bestand letztlich darin, dass sie erstmals der Handlung beziehungsweise der Geste künstlerische Bedeutung beimaßen und so, indem sie das Schema der Kunst von Produktion-Rezeption zu Aktion-Interaktion verschoben, die bisherigen Prinzipien des Kunstbetriebs infrage stellten und das Kunstwerk zur Handlung machten. Die DadaistInnen negierten schließlich gerade durch den ephemeren Charakter ihrer Aktionen die finanzielle Verwertbarkeit der Kunst, indem sie die künstlerische Aktion zum materiellen Kunstgegenstand erhoben. Mit ihren Aktionen griffen sie sowohl die Aura der Kunst als auch ihren Marktwert an und beraubten sie letztlich ihrer „Autonomie“⁵⁴.

Darüber hinaus wären ohne die DadaistInnen, ohne die Tendenz zu Kunstaktionen und die Überschreitung der Kunst in Bereiche der Antikunst und Nichtkunst, Kunstformen wie die Performance kaum richtig zu begreifen. Insbesondere Dada Berlin ist der ultimative Bezugspunkt aller bis heute relevanten Antikunst- und Nichtkunst-Tendenzen, und die durch den Berliner Dadaismus aufgeworfenen Auseinandersetzungen mit der Kunst dauern bis heute an. Vor allem der aggressive Versuch der Berliner DadaistInnen, die künstlerische Isolation zu durchbrechen und sich die Zersetzung der bürgerlichen Kultur für kulturelle Proteste zunutze zu machen, wirkt nicht nur auf heutige Kunst-Avantgarde-Positionen, sondern auch auf politische und gesellschaftliche Bereiche, wie linksengagierte und anarchistische Anknüpfungen zeigen⁵⁵.

Die DadaistInnen, insbesondere Duchamp, der mit seinen Readymades die Ideenkunst erschuf, zeigten zudem, dass Kunst kontextabhängig und der Künstler als Genie obsolet geworden ist. Durch ihre Sprengung des Kunstbegriffs und durch den von ihnen forcierten konzeptuellen und ästhetischen Wandel wurden sie zu Wegbereitern all derer, die in den darauffolgenden Jahren den Kunstbegriff zu erweitern suchten. Sie veränderten in entscheidendem Maße die Konzepte, Methoden und ästhetischen Vorstellungen der Kunst des 20. Jahrhunderts, sodass sowohl die Fluxus-Performances der 1960er- und 1970er-Jahre als auch die Performance-KünstlerInnen des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ohne Dada nicht denkbar wären⁵⁶. Letztlich artikulierten die Avantgarden ihre Freiheitsforderungen eben in jenen Grenzsprengungen, denn „der Kampf der Avantgarden [...] [war] im Kern von Anfang an [...] eine Frage der Freiheit“⁵⁷. Dass in diesem Kampf um die Freiheit nun der Körper zum Medium der Kunst wurde und zwar gerade im zeitlichen Umfeld des Ersten Weltkriegs, lässt sich wohl am plausibelsten dadurch erklären, dass just zu jener Zeit der Körper zur „Masse“ wurde, zum bedrängten, nackten, geschundenen und in einer vorher nie dagewesenen Zahl geopferten

54 Vgl. Meyer, Helge (2008): Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art. Bielefeld, 16ff. u. Günzel, 2006: 208ff.

55 Vgl. Riha, 1987: 68.

56 Vgl. Carter, 1998: 489f. u. Bonnet, 2004: 24.

57 Traeger, Jörg (2004): Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. München, 22.

Körper, der durch die höhergestellte Rationalität verfügbar gemacht wurde. Im Zuge des Ersten Weltkriegs wurde Massenvernichtung, verschränkt mit Kapital- und Nationalimperialismus, zu einer „Wunde“⁵⁸, die zu einem bis heute andauernden Sinnverlust führt, den auch Bocola als fundamentalen Paradigmenwechsel im Seinsverständnis und Weltbild bestimmt und der die avantgardistischen Aktionen als künstlerische Reaktionen auf die Sinn-, Halt- und Orientierungslosigkeit erscheinen lässt, die im Umfeld des Ersten Weltkrieges entstand und die die „Ungewissheit“ zur Grundbedingung des Daseins der Gegenwart mache⁵⁹.

Dass die Vorläufer der Performance-Kunst in direkter zeitlicher Nähe zum Ersten Weltkrieg entstanden, dass hier erstmals der reale, lebendige Körper zum künstlerischen Mittel des politischen Protests und der Artikulation von Freiheitsforderungen wurde, resultiert also, so ist zu vermuten, aus einer Zäsur, die, mit Agamben gesprochen, den „Ausnahmezustand“ zum herrschenden Paradigma des Regierens machte und so dem Individuum zunehmend Autonomie sowie „individuelle Freiheitsrechte“ absprach und in alle Bereiche des Lebens eingriff⁶⁰. Da sich dieser Zustand bis in die Gegenwart steigert, kann er nach wie vor als impulsgebendes Moment für das politische Engagement der Performance-Kunst gelten. In der drastischen Steigerung des biopolitischen Verdinglichungsprozesses

58 Vgl. Nancy, Jean-Luc (2014): *Corpus*. Zürich/Berlin, 43ff., 77ff., 88, 103 u. 124. Laut Nancy kam es im Zuge des Ersten Weltkriegs zur folgenschweren Definition des Körpers als „Masse“. Der Körper wurde ausgeschöpft, ihm wurde sein Sinn genommen, in ihn wurde eingeschnitten, er wurde lebendig exponiert zurückgelassen, er wurde zu einem annullierten Zeichen; hier wurde er zur geopferten Menschenmasse, hier wurde er zum „Kadaver“ (vgl. Nancy, 2014: 43ff., 77ff., 88, 103 u. 124).

59 Vgl. Bocola, Sandro (1987): *Die Erfahrung des Ungewissen in der Kunst der Gegenwart*. Zürich, 34ff. Marcel Duchamps erstes Readymade (1913), die Duchampsche „Geste“, gilt Bocola als erste künstlerische Reaktion auf diese Veränderung des Selbst- und Weltbildes. Sie zeigte, dass der Mensch einer fremden Welt gegenüberstehend auf sich selbst zurückgeworfen ist und entlarvte den der Welt immanenten Sinn als Illusion. Indem Duchamp die Kategorie des Absurden als Grundkonzept einführte und hinter der sichtbaren Welt das „Nichts“ aufdeckte und zeigte, dass ausschließlich die menschliche Willkür der Erscheinung Sinn verleiht und folglich dieser letztlich nur in der Ausübung der eigenen Freiheit bestehen kann, läutete er einen fundamentalen Wandel in der Kunstproduktion und -rezeption ein, der auch für das Verständnis der Performance-Kunst elementar erscheint (vgl. Bocola, 1987: 26ff.).

60 Vgl. Agamben, Giorgio (2004): *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1)*. Frankfurt am Main, 8ff., 20, 26f., 40 u. 102. Für das Individuum bedeutet der Ausnahmezustand eine permanente Zone der Ungewissheit, denn als politische Herrschaftskategorie verschiebt er die Grenzen immer wieder aufs Neue und situiert das Leben jedes Einzelnen im Rahmen eines Schwel lenphänomens. So können auch zunehmende Entrechtungen und Freiheitsbeschränkungen von staatlicher Seite ohne größere Widerstände verankert werden, denn im Ausnahmezustand kann sich niemand sicher sein, dass die Verfügungen, denen man unterworfen ist, ein Weiterleben ermöglichen (vgl. Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer*. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben. Frankfurt am Main, 177ff.).

führte er überdies zum Zweiten Weltkrieg – in dem die Tötungsmaschinerie der Nationalsozialisten zu einer Materialisierung des Ausnahmezustands, zu einer „stabilen räumlichen Einrichtung [wurde,] in der jenes nackte Leben wohnt, das in wachsendem Maß nicht mehr in die Ordnung eingeschrieben werden kann“⁶¹.

Der Zweite Weltkrieg stellte eine jähre Zäsur der Bestrebungen der Avantgarde dar. Der soziopolitische Kontext der Kunst erfuhr in diesem Zuge einen radikalen Wandel, sodass es in dessen Folge nicht nur zu einer geografischen Verschiebung des impulsgebenden Zentrums moderner Kunst in die USA kam, sondern auch neue Themen inhaltlich relevant wurden. Die Vernichtung und Vertreibung beispielsweise, denen FuturistInnen und DadaistInnen keine Bedeutung beigemessen hatten, war in der Nachkriegszeit allgegenwärtig, aber auch der Kalte Krieg und der Beginn des atomaren Zeitalters führten zu einer drastischen Veränderung der Weltverhältnisse⁶².

„Die Re-Präsentation, oder noch besser, die Rückkehr der unterdrückten Traumata der zwei Weltkriege, des Holocaust und des Abwurfs der Atombombe, ist der Inhalt der Neo-Avantgarde. Die Neo-Avantgarde ist nicht eine rein formale Wiederholung der historischen Avantgarde. Sie ist eine wirkliche Nachkriegskunst, eine Kunst über Erinnerung, Vergessen, Unterdrückung, Traumata und die Wiederkehr des Verdrängten.“⁶³

Obwohl der Zweite Weltkrieg eine radikale Zäsur darstellte, knüpften die KünstlerInnen der Nachkriegsjahre dennoch an die Bestrebungen der Avantgarden an, das traditionelle autonome Kunstwerk aufzulösen. Auch die Idee von Kunst als Kampf und die entsprechende Metaphorik, die aus der Geschichte der modernen Kunst

61 Agamben, 2002: 184f. Agamben zeigt diesen biopolitischen Verdinglichungsprozess unter anderem an den französischen Banlieues auf, als Beispiel für die »Lager«, die seines Erachtens das biopolitische Paradigma des Abendlandes sind (vgl. Agamben, 2002: 187ff.). Das Wesen des Lagers besteht gerade in der Materialisierung des Ausnahmezustands, „in der Schaffung eines Raumes, in dem das nackte Leben und die Norm in einen Schwellenraum der Ununterscheidbarkeit treten“ (Agamben, 2002: 183). Als das „nackte Leben“ bezeichnet er den rein biologischen Körper (zōé), der, um den Einschluss in eine politische Gemeinschaft zu gewährleisten, ausgeschlossen werden muss und zwar im Status der Rechtlosigkeit, wie sich in der Figur des »homo sacer« zeigt (vgl. Agamben, 2002: 186ff.). Nicht nur in den KZs der Nazis, sondern beispielsweise auch in den „zones d’attente“ unserer Flughäfen wie in manchen Peripherien unserer Städte“ (Agamben, 2002: 185), lassen sich diese „Ortungen ohne Ordnungen“ finden, sodass das »Lager« den politischen Raum der Moderne in entscheidendem Maße prägt (vgl. Agamben, 2002: 180ff.).

62 Vgl. Bonnet, 2004: 28ff.

63 Weibel, Peter (2008): Neo-Avantgarde und Politik. Re-Präsentation des Verdrängten. In: Held, Jutta/Frohne, Ursula (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007. Schwerpunkt: Politische Kunst heute. Göttingen, 72.

nicht wegzudenken sind, setzten sich nach dem Zweiten Weltkrieg fort⁶⁴. Die Neo-Avantgarden nahmen – in Japan, Europa und den USA nahezu simultan – nach 1945 die performativen Praktiken der Avantgarden wieder auf. Während jedoch die Performances bei den FuturistInnen und DadaistInnen, im Gegensatz zu den Kunstobjekten, die sie herstellten, eine marginale Rolle gespielt hatten, machten die KünstlerInnen, die sich nach 1945 der Performance widmeten, diese zum primären Medium ihrer Kunst und entwickelten sie zu einer unabhängigen Form der bildenden Kunst weiter⁶⁵. Auch die Art der Provokation wurde zunehmend radikaler, wobei dieser Umstand der streitimmanrenten Steigerungslogik sowie der schnellen Aneignung avantgardistischer Kritik geschuldet ist. Die Neo-Avantgarden konnten mit den dadaistischen Provokationstaktiken keinen Streit mehr beginnen und mussten demnach zu radikaleren Mitteln greifen, um sich Gehör zu verschaffen⁶⁶. So antworteten die KünstlerInnen auf die Schrecken des Krieges, die in den Nachkriegsjahren tabuisiert wurden, und auf die Krise der künstlerischen Repräsentation vor allem mit Zerstörung. Zerstörung der Instrumente und Mechanismen der Repräsentation, der Leinwände oder auch des eigenen Körpers⁶⁷.

„Mit der Zerstörung der illusionistischen Einheit des Staffelbildes erscheint der lebende Körper auf der Szene der Malerei. Dieser erhält nun eine ambivalente aktiv/passiv Funktion, die auch dazu dient, die traditionelle Position des Subjekts gegenüber dem Bild in Frage zu stellen. In diese Infragestellung sind sowohl der Betrachter als auch der Künstler/die Künstlerin miteingeschlossen.“⁶⁸

So wurden mit dem Beginn der Aktionsmalerei in den 1940er-Jahren die Tendenzen verschärft, die Bedeutung des Schaffensakts in den Vordergrund zu stellen, und der reale Körper wurde, anfänglich indirekt und später immer offensiver, zum Medium künstlerischer Praktiken. „Aus Malerei wurde Aktion, aus Aktion Ritual und aus dem Ritual Politik“⁶⁹. Der künstlerische Schaffensakt, auf dem nun das Hauptaugenmerk lag, führte schließlich auch dazu, dass die Körper der KünstlerInnen wie ein Pinsel zum Farbauftag genutzt oder gar selbst zur Leinwand wurden. So wurde Kunst unmittelbarer existenzieller Ausdruck und ist damit vom Leben der KünstlerInnen nicht mehr zu trennen.

64 Vgl. Traeger, 2004: 22.

65 Vgl. Stiles, 1996: 679.

66 Vgl. Orlitz, 2008: 104.

67 Vgl. Weibel, 2008: 67ff.

68 Eiblmayr, Silvia (1989): Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin, 341.

69 Wall, 2006: 102.

In diesem Sinne vollzog Georges Mathieu in Frankreich parallel zu Jackson Pollock den Übergang von der Malerei zur malerischen Aktion und machte die Produktion seiner Bilder zum öffentlichen Spektakel. Mathieu war dabei der Erste, der im Gegensatz zu Pollock im Bestreben, das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung umzukehren, seine Action Paintings als Performance vor einem Publikum auf die Bühne brachte. So wollte er den Malakt zugunsten der Spontaneität, der Hemmungslosigkeit und Direktheit befreien und transformieren. Wie bereits Pollock, der 1947 sein erstes Dripping schuf und so, indem er sich vom statischen ästhetischen Objekt verabschiedete und mit der Trennung von Kunst und Leben brach, einen Paradigmenwechsel in der Malerei einleitete, zerstörte auch Mathieu die herkömmliche Malerei, indem er die Gegenständlichkeit und durchdachte Komposition seiner Werke zugunsten der malerischen Aktion preisgab. Statt der Bildkonstruktion wurde das Prinzip des Zufalls entscheidend. Das Bild selbst war lediglich Relikt der Aktion, denn das Kunstwerk bestand nicht im fertigen Kunstobjekt, sondern im Herstellungsprozess, sodass Schaffensprozess und Kunst eins wurden⁷⁰.

Die japanische Künstlergruppe *Gutai*, die 1954 von Jirō Yoshihara gegründet wurde, ging, möglicherweise aufgrund der unmittelbaren Auswirkungen der Atombombenabwürfe, den Gestus der Vergänglichkeit und die Destruktivität der Aktionen betreffend noch über Pollock und Mathieu hinaus. Für die KünstlerInnen des *Gutai*-Kollektivs war Kunst einerseits ein theatrales Event und Ausdruck individueller Freiheit, andererseits eine politische Antwort auf das Gefühl der Verzweiflung nach Hiroshima. Doch obschon sie das Pramat des Handelns in der Kunst stärkten, erschufen auch sie weiterhin ausstellungswürdige Kunstobjekte⁷¹.

Auch der Franzose Yves Klein antwortete mit seinen *Anthropometrien*, die er ab 1960 vor einem öffentlichen Publikum performte und in denen er nackte Frauenkörper als lebende Pinsel zum Farbauftrag nutzte, auf die Schrecken des Atomkriegs. Der Grund für seine Zelebrierung von Körperspuren auf Leinwand, wie beispielsweise im Werk *Hiroshima* von 1961, war seine Verbindung zu Japan sowie das tiefe Misstrauen gegen die Mittel der Kunst und der Kultur⁷². Für Klein war Kunst eine Lebensauffassung, und der künstlerische Schaffensakt sollte nicht im Verborgenen stattfinden. Er brach mit dem herkömmlichen, starren und beschränkten Bild des Atelier-Künstlers, griff nicht mehr selbst zu Pinsel und Farbe, sondern vollendete seine Werke, in Abendgarderobe gekleidet, indem er seine Modelle dirigierte⁷³. Kleins ästhetisches Ziel bestand in der konzeptionellen Überwindung

70 Vgl. Wall, 2006: 102ff. u. Warr, Tracey/Jones, Amelia (2000): *The Artist's Body*. London, 49f.

71 Vgl. Goldberg, RoseLee (2004): *Performance. Live Art since the 60s*. New York, 45, Stiles, 1996: 679f. u. Meyer, 2008: 22f.

72 Vgl. Weibel, 2008: 69ff.

73 Vgl. Goldberg, 1988: 145f.

der Materie oder, wie er es auch nannte, des Fleisches, das durch den weiblichen Körper symbolisiert wurde⁷⁴.

Während Yves Kleins Aktionen eine Deklaration des universellen Geistes waren, wollte Piero Manzoni mit seinen Werken auf den Körper als valides künstlerisches Material aufmerksam machen. Beide wollten den Prozess des Kunstschaffens in den Vordergrund stellen und ihre Kunst davor bewahren, als kulturelle Relikte in Museen und Galerien zu enden. Manzoni legte jedoch, im Gegensatz zu Kleins mystischem Ansatz, seinen Fokus auf die alltägliche Realität des Körpers als Ausdruck der Persönlichkeit und ging schließlich, indem er die Erschöpfung der Malerei durch vollständig weiße Leinwände, seine sogenannten *Achromes*, vorantrieb und die Leinwände letztlich vollständig eliminierte, über die Arbeiten Kleins noch einen Schritt hinaus. So verlieh er, indem er 1961 seine *Living Sculptures* ausstellte, seinem Anspruch von Kunst als Leben Nachdruck. Er signierte die Körper lebender Personen und stellte seinen Modellen Zertifikate aus, die ihnen bescheinigten, echte Kunstwerke zu sein. Als logische Folge seiner *Living Sculptures* erklärte er 1961 mit seinem Werk *Base of the World* die Welt zum Kunstwerk und stellte sie metaphorisch auf ein Podest⁷⁵.

Während die FuturistInnen noch auf die Modernisierung der Gesellschaft hofften und diese durch ihre Kunstaktionen voranzutreiben versuchten, reagierten die DadaistInnen entschieden kritisch auf den gesellschaftlichen Status quo. Die KünstlerInnen nach dem Zweiten Weltkrieg bezogen sich zwar auf die Schrecken des Krieges, artikulierten jedoch keinen klaren politischen Protest. Dennoch verband sie alle die Suche nach Wegen, Kunst wieder zur Lebenspraxis zu machen, die auf die soziopolitisch relevanten Themen ihrer Entstehungszeit reagierte. Sie maßen dem Schaffensprozess ihrer Kunstwerke zunehmend mehr Wert bei, versuchten, die BetrachterInnen zu aktivieren, und nutzten vermehrt den realen Körper als Medium der künstlerischen Artikulation. An der Entwicklung der Wegbereiter der Performance-Kunst zeigt sich dabei vor allem ein Thema, dessen Relevanz auch für die weitere Entwicklung der Performance-Kunst zentral bleiben sollte: die Diskrepanz zwischen Kunst und „Antikunst“, das heißt der Kampf gegen die bürgerliche Kunstauffassung, den es zu bestreiten galt, um einerseits Freiräume für individuellen Schaffensdrang zu kreieren, andererseits aber auch für die Formulierung politischen Protests gegen die gesellschaftlichen, damit aber auch individuellen Auswirkungen jener Politik, die zu zwei Weltkriegen geführt hatte.

74 Vgl. Eiblmayr, 1989: 340.

75 Vgl. Jay, Martin (2003): Soma-Ästhetik und Demokratie. Die politische Dimension der Körperkunst. In: Franke, Ursula/Früchtli, Josef (Hrsg.): Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hamburg, 49, Goldberg, 2004: 100 u. Goldberg, 1988: 147ff.

1.2 Kunst ist Provokation: Performance-Kunst als Sprengung bürgerlicher Normen

Nachdem die Aktionsmalerei bereits die Grenzen zum Leben überschritten und den entscheidenden Schritt aus der abstrakten Kunst heraus getan hatte, obwohl auch sie weiterhin ohne einen formalen oder inhaltlichen Bezug zur gegenständlichen Wirklichkeit auskam, entwickelten sich in den späten 1950er-Jahren Dada-ähnliche Ausdrucksweisen, die in den frühen 1960er-Jahren KünstlerInnen wie Klein, Manzoni und Joseph Beuys dazu motivierten, auf die Straße zu gehen und dort radikale fluxusartige Veranstaltungen durchzuführen. Ihre Kunst wurde, als Reaktion auf die vermeintlich apolitische Haltung der abstrakten ExpressionistInnen, die angesichts der Folgen des Zweiten Weltkriegs als sozial verantwortungslos aufgefasst wurde, zunehmend politisch. So ging schließlich aus dem Action Painting das Happening hervor, das sich vollständig von malerischen Manifestationen löste und keinerlei Kunstobjekte mehr produzierte⁷⁶. Während das Action Painting die Malerei zerstört hatte, zerstörte nun das Happening die Kunst, denn es trieb die Kunst bis zu ihrer Auflösung, als deren Folge das kreative Schaffen ein Höchstmaß an Freiheit erreichte. Die Kunst ging von der Abstraktion über das Action Painting bis hin zum Happening ihren Weg aus dem Reich der Autonomie hinein ins Leben. Sie wurde zum Lebensvollzug, und alle traditionellen Kategorien der bildenden Kunst wurden obsolet⁷⁷. Susan Sontag bezeichnet das Happening als „die Kunst des radikalen Nebeneinanders [...] [das auf die] Zerstörung konventioneller Bedeutungen und die Schaffung neuer Bedeutungen oder Gegen-Bedeutungen durch radikale Nebeneinanderstellung [ausgerichtet ist]“⁷⁸.

Ausgehend von Pollocks Malerei verabsolutierte zuerst Allan Kaprow in den USA den kreativen Akt und führte 1959 in der New Yorker Reuben Gallery mit seinem Environment *18 Happenings in 6 Parts* den Begriff »Happening«, den er schlicht mit „something happens“ definierte, in die Kunstszenen ein. Kaprow zufolge war es an der Zeit, die Verantwortung der ZuschauerInnen zu erhöhen und sie zu einem Bestandteil des Happenings zu machen. Er wollte auf diese Weise die Linien zwischen Leben und Kunst so unbestimmt und durchlässig wie möglich halten und den Menschen nicht lediglich Anschauungsobjekte, sondern etwas zu tun geben. Mit dem Happening führte Kaprow die Teilhabe des Publikums an künstlerischen Aktionen ein. Im Happening, das sich nach Kaprow durch seine Unwiederholbarkeit auszeichnet, ging es um dialogische oder partizipatorische Prozesse zwischen Produktion und Rezeption und nicht mehr nur wie zuvor um die veränderten, pro-

76 Vgl. Wall, 2006: 103 u. Goldberg, 1988: 144.

77 Vgl. Wall, 2006: 108f.

78 Sontag, 2006: 309 u. 316.

zesshaften Produktionsweisen⁷⁹. So veranstaltete er beispielsweise im März 1961 in der Reuben Gallery seine Aktion *A Spring Happening*, bei der die ZuschauerInnen in ein kastenartiges Gebilde eingesperrt wurden und nur durch kleine Gucklöcher sehen konnten, was sich draußen ereignete. Als das Happening zu Ende war, fielen die Wände in sich zusammen, und das Publikum wurde von einem Menschen mithilfe eines elektrischen Rasenmähers hinausgetrieben⁸⁰.

Infolge von Kaprows 18 *Happenings* entwickelte sich in New York eine ausgeprägte und vielschichtige Performance-Kunstszene, wobei die meisten der künstlerischen Praktiken der New Yorker Performance-KünstlerInnen unter den Termini »Happening« oder »Fluxus« von der Presse als Versuch, ihrer habhaft zu werden, subsumiert wurden, auch wenn sie thematisch und strukturell divergierten. Als bald kamen viele KünstlerInnen aus Europa und Asien nach New York, tauschten sich über ihren künstlerischen Ansatz aus und nahmen an Performance-Festivals teil, wie beispielsweise dem Yam Festival 1962-1963 oder dem ersten Avantgarde-Festival, das Charlotte Moermann im August 1963 in der Carnegie Recital Hall organisierte⁸¹.

Folgt man Michel Oren, war Fluxus das späte Glied in einer Kette von Bewegungen, die sich ausgehend vom Futurismus über den Dadaismus entwickelten. Fluxus und Happenig waren dabei intermediale Kunstformen, die sich zwischen bildenden Künsten und alltäglichen Handlungen sowie Musik und Action Painting positionierten⁸². Der performative Impuls, den bereits Futurismus und Dadaismus antizipierten, konnte sich also erst in den 1960er-Jahren voll entfalten. Vom Action Painting inspiriert, das die Aufmerksamkeit von der Leinwand auf die dynamische Geste des Farbauftrags lenkte, orientierten sich KünstlerInnen aus Europa, Asien und Nordamerika fortan an der im Vordergrund stehenden theatralisch entwickelten Identität des Künstlers, die bereits von Marcel Duchamp forciert worden war. In Ablehnung von Kunstobjekten und deren kapitalistischer Nutzbarmachung wandten sie sich ephemeren Aufführungen zu und lehnten das auch die Moderne prägende Bild des heroischen, männlichen, künstlerischen Genies ab. Sie begannen, ihren Körper als Ort künstlerischen Ausdrucks zu verwenden, wobei ihr Körper zum Material ihrer Sozialkritik und Reflexion wurde und auch die Rolle der BetrachterInnen als aktive TeilnehmerInnen der Performance zunehmend radikaliert wurde⁸³.

79 Vgl. Frieling, Rudolf (2004): Real/Medial – Hybride Prozesse zwischen Kunst und Leben. In: <http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/performance/> (15.01.2011) u. Goldberg, 1988: 128ff.

80 Vgl. Sontag, 2006: 311.

81 Vgl. Goldberg, 1988: 130ff.

82 Vgl. Oren, Michel (1982): Fluxus-Kästen und Dada-Konstruktionen. In: Paulsen, Wolfgang/Hermann, Helmut G. (Hrsg.): Sinn und Unsinn. Dada International. Bern, 277f.

83 Vgl. Jay, 2003: 48f.

Während sich also in den 1950er-Jahren die Skepsis an der Ideologie und dem Menschenbild in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Schrecken und Traumata des Zweiten Weltkrieges, der Vernichtungs- und Tötungsmaschinerie und dem Beginn der nuklearen Kriegsführung hauptsächlich in künstlerischer Abstraktion widerspiegeln, wurde in den 1960er-Jahren die Darstellung des gefährdeten Menschseins auf zunehmend radikale und interaktive Weise betrieben. Im Zuge der sich entwickelnden Protestkultur der 1960er- und 1970er-Jahre, der zunehmenden Aufführung gegen den Vietnamkrieg und den Kalten Krieg, stand bei der aktionsistischen Kunst der politische Anspruch im Vordergrund. An der gesellschaftlichen und politischen Umbruchstimmung jener Zeit waren demnach folgerichtig auch viele ProtagonistInnen der Kunstszene elementar beteiligt. Denn die KünstlerInnen wollten sowohl im künstlerischen als auch im gesellschaftlichen Bereich Freiräume schaffen und nutzen sowie alternative Lebensstile zur Nachkriegsgeneration, zum Establishment finden. Diese Suche nach neuen Gesellschaftsentwürfen ging mit der Ablehnung der Kommerzialisierung von Kunst einher⁸⁴, aber auch, da die Protestbewegungen elementar mit der zweiten Phasen des Feminismus verknüpft waren, mit einem neuen Diskurs, der einer bis dato marginalisierten Dichotomie und der damit einhergehenden Ungleichwertigkeit ihrer Pole Aufmerksamkeit verschaffte. In den 1960er- und 1970er-Jahren wurden erstmals in dieser Schärfe genderpolitische Forderungen um Gleichberechtigung laut, die seither von Performance-Künstlerinnen nachdrücklich verhandelt werden, sodass dezidiert feministische Themen zum wesentlichen Spezifikum dieser Kunstform avancierten. Künstlerinnen richteten sich fortan explizit gegen die Objektivierung des weiblichen Körpers und die patriarchale Unterdrückung und setzten die Debatte um Frauenrechte künstlerisch um, in der dezidiert „die Frau“ und der weibliche Körper als vom Patriarchat zum Zwecke der Ausbeutung und Unterdrückung konstruiert gedacht werden, wobei die Binarität von Mann und Frau mit allen an sie geknüpften Herrschaftsinteressen zum Ziel der Kritik und zum signifikanten Impuls der Auseinandersetzung wird. Letztlich verschob sich mit diesem Diskurs nachhaltig die Blickachse vom rein männlichen Körper, der als „Masse“ geopfert, verwertet und ausgebeutet wird, auf die Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen, denen der weibliche Körper im Patriarchat zumeist schutzlos ausgeliefert ist und dessen Verwertung bis dato keine Rolle gespielt hatte. Sexismus wurde hier als einer der großen Entfremdungs- und Ungleichheitsfaktoren benannt und ist seitdem als Thema künstlerischer Kritik elementarer Gegenstand der Performance-Kunst. Die Nachkriegsprosperität und die lange Phase relativer Stabilität westlicher Industriestaaten ermöglichen es den Protestbewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre, einem liberalen Pluralismus den Weg zu bahnen und den Kampf gegen den

84 Vgl. Werkner, Patrick (2007): Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys. Wien/Köln/Weimar, 194ff.

Konservatismus in der Gesellschaft, aber auch in der Kunst aufzunehmen oder in Anlehnung an die historischen Avantgarden fortzuführen sowie das Problembewusstsein in Bezug auf ökonomische, politische und soziale Entfremdungsmomente und Unterdrückungstechniken auch im Kontext genderpolitischer Themen zu schärfen.

Neben den Happenings und Fluxusaktionen, die auf Provokation, Absurdität, Bewusstseinstransformation und häufig auf politische Aktionen im öffentlichen Raum setzten, kam es Ende der 1960er-Jahre verstärkt zu abjektiven und autodestruktiven Aktionen, die mit Tabuverletzungen den reglementierten und tabuisierten Körper zu befreien suchten. Insbesondere in Österreich wurde die Körperfunktion zum letzten Refugium des Authentischen erhoben, zum Bollwerk gegen das spielfürgerliche, religiöse und reaktionäre Umfeld. Autodestruktion sowie psychische und physische Grenzerfahrungen wurden sodann auch für die Performance-Kunst der 1970er-Jahre zum zentralen Moment der politischen Systemkritik. Vor allem das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen der individuellen Freiheit und der staatlichen Unterdrückung, zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen wurde, ob nun in Versuchsanordnungen, im öffentlichen Raum oder in systematisch-analytischen Performances, zum elementaren Thema dieser Kunstform. So wurde die Performance-Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre zum Schlachtfeld, auf dem die Suche nach einem neuen Begriff von Mensch und Subjekt vorangetrieben wurde⁸⁵.

Deutschland und Österreich entwickelten sich in den 1960er-Jahren zu den Hochburgen für die grenzüberschreitende Dynamik von Fluxus, Happening, Aktionskunst und Performance. Die BetrachterInnen wurden in den Happenings von Wolf Vostell ebenso stark gefordert wie in den Fluxus-Aktionen von Joseph Beuys oder in den Performances der Wiener Aktionisten. Insbesondere Vostell und Beuys trieben dabei die Zusammenführung von Kunst und Leben auch theoretisch bis zum Äußersten. Für sie war Kunst Leben und untrennbar und notwendigerweise verknüpft mit soziopolitischen Forderungen. Ihre Kunst war Politik, die eine weltumwälzende Wirkung entfalten sollte. Aus diesem Grund propagierte vor allem Beuys mit missionarischen Debattenuftritten seinen erweiterten Kunstbegriff⁸⁶.

Wolf Vostell machte indes vor allem mit radikalen Happenings sein Credo Kunst = Leben = Kunst deutlich und nahm in seinen Aktionen immer wieder und in eindringlicher Weise Bezug auf die politische und gesellschaftliche Lage seiner Zeit. Seine Arbeiten waren im Kern politisch, als Bühne nutzte er die Straße, sein

85 Vgl. Werkner, 2007: 194ff., Natlacen, Christina (2012): Body – Medium – Image: Viennese Actionism and Body Art/Körper – Medium – Bild: Wiener Aktionismus und Body Art, In: Moser, Walter/Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *The Body as Protest/Körper als Protest*. Anlässlich der Ausstellung *Körper als Protest/The Body as Protest*. Albertina, Wien, 5. September-2. Dezember 2012. Ostfildern, 53ff. u. Damus, 2000: 288ff.

86 Vgl. Traeger, 2004: 23.

Ziel war die gesellschaftliche Re-Humanisierung des öffentlichen Raums, seine Kunst eine Reise ins Unbekannte, in die Utopie, für Künstler und BetrachterInnen gleichermaßen, auf der die Menschen die Welt, die Dinge, das Verhältnis von Raum und Zeit auf neue Art erfahren sollten, nicht zuletzt, um sich mit sich selbst zu konfrontieren und sich selbst zu erkennen.

Im öffentlichen Raum sollten die Menschen den menschlichen und den rituellen Faktor des Lebens entdecken, sodass die Teilnahme des Publikums zum unabdingbaren Bestandteil wurde. Seine Aktionen waren Relikte des vorgefundenen Lebens (»*vie trouvée*«), vorherrschend waren dabei stets die Pluralität, die Überraschung und die Zersetzung, denn Vostell versetzte, nicht zuletzt mit der Wahl der Orte, das Publikum in eine extreme Atmosphäre von Verderbnis und Beklemmung. Hier mussten die TeilnehmerInnen versinken, um schließlich endgültig gerettet werden zu können. Er führte die TeilnehmerInnen in die Widersprüche ihrer eigenen Existenz, in ein solches Extrem, dass ein mentaler Schock ausgelöst wurde, der ein für alle Mal das Leben jedes Einzelnen umzuformen imstande war und den Geist erheben sollte, um jedes Vorurteil und jede Obsession zu überwinden. Vostells Kunst sollte dabei als Methode dienen, die Probleme der Menschen zu lösen⁸⁷. In diesem Sinne äußerte sich Vostell 1988 schließlich auch in einem Interview: „Ich möchte eine Bewußtseinskunst machen, die für das Bewußtsein geschaffen ist. Die zur Erweiterung des Bewußtseins geschaffen ist. Mein Kunstbegriff ist die Erweiterung des Bewußtseins“⁸⁸.

Diese Idee der Kunst als bewusstseinsveränderndes und schockierendes Mittel setzte er 1964 auch in seinem Decollage-Happening *You* ein, das er auf dem Grundstück von Robert und Rhett Delford-Brown in Long Island Great Neck, New York und mit der Unterstützung Allan Kaprows umsetzte. Er konfrontierte die TeilnehmerInnen und ZuschauerInnen mit folgender Situation: Ein Weg, der so schmal ist, dass jeweils nur eine Person hindurchgehen kann, führt durch einen Wald, vorbei an einem Tennisplatz und durch einen dunklen, stinkenden Pferdestall zu einem weißen Swimmingpool. Auf dem Weg liegen farbige Annoncen des Life-Magazins. Im Pferdestall steht ein Lautsprecher, aus dem alle Vorbeigehenden „*You, You*“ vernehmen. Im tieferen Bereich des Swimmingpools, der mit Wasser gefüllt ist, stehen einige Schreibmaschinen. Große transparente Plastiksäcke, mit roter, gelber, blauer und grüner Farbe gefüllt, liegen am Rand des Pools, ebenso wie eine Kiste

87 Vgl. García, José Antonio Agúndez (2010): Eine Reise in die Utopie. Das Neuartige in den Happenings von Wolf Vostell. In: Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (Hrgs.): *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell.* Museum Morsbroich Leverkusen, 06. Juni-15. August 2010. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 53ff.

88 Vostell, Wolf/Bergmann, Rudij (1993): Interview 27.11.1988. In: Rüdiger, Ulrike (Hrsg.): *Vostell. Leben = Kunst = Leben. Anlässlich der Ausstellung Vostell. Leben = Kunst = Leben.* Kunsthalle Gera, 07. November 1993-30. Januar 1994. Leipzig, 136.

mit farbgefüllten Plastikrevolvern und drei auf weißen Krankenhausbetten stehende Farbfernseher. In einem Eisschrank befindet sich eine Schallplatte der Beatles, auf einem Trampolin die beinahe nackte Künstlerin Lette Eisenhauer mit zwei frischen, blutigen Ochsenlungen. Auf einem Tisch steht ein nacktes Mädchen, das auf ihrem Körper einen Staubsauger betätigkt. Des Weiteren führt der Weg die TeilnehmerInnen an der Peripherie des Gartens vorbei, in dem kahle Obstbäume auf schwarzer Erde stehen und 500 Totenlichter brennen, zu einem gelb eingefärbten Tennisplatz. Hier steht auf einem Fahrrad ein Schwarz-Weiß-Fernseher. Auf dem Platz ist ein Rondell eingezäunt und durch einen weißen Fallschirm verdeckt, darunter sind 40 orangefarbene Rauchbombe versteckt⁸⁹.

Der Ablauf des Happenings gestaltete sich wie folgt: Die TeilnehmerInnen gingen oder krochen nun durch die drei wechselnden Örtlichkeiten. Im Swimmingpool bildete sich, einem Massengrab ähnlich, ein Berg aus Menschen, vermischt mit geplatzten Farbsäcken. Jemand schrieb im farbigen Wasser auf der Schreibmaschine „You You You“. Im verschlossenen Eisschrank lief die Beatlesplatte. Auch die Fernseher liefen. Alle Menschen, die zum Tennisplatz gekrochen waren, blieben dort liegen. Diejenigen, die gelaufen waren, stellten sich in das Rondell und bestäubten die Liegenden mit gelben Farbpigmenten. Der Fernseher auf dem Fahrrad fing an zu brennen und die TeilnehmerInnen zogen ihre Gasmasken auf. Drei Minuten lang war das Fernsehprogramm im brennenden Gerät zu sehen, bevor der Fernseher explodierte und sich ein Fallschirm auf die TeilnehmerInnen senkte, während der Tennisplatz in orange-farbigen Rauch der explodierten Rauchbombe gehüllt wurde. Zum Schluss erhielten alle TeilnehmerInnen einen Briefumschlag, mussten sich aus dem Labyrinth befreien und den Weg durch den Wald zu ihren Bussen finden, die sie zurück nach New York brachten⁹⁰. Die Anweisung des Künstlers zu diesem Happening lautete wie folgt:

„Please try to go your way to the swimming pool. Please take a revolver there with color. Go into the white swimming pool please. Lay down and build a massengrab or shoot the mountain of people in any color. Let yourself tie on the beds and liberate yourself. Crawl or walk the blue way to the yellow tenniscourt. Say Hallo to Bob Brown and ask him for yellow colorpigment and put it on the blue people. Open your envelope meanwhile you stand under the parachute and read the text.

89 Vgl. Goldberg, 1988: 133 u. Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (2010): Die Happenings von Wolf Vostell – Chronologie, Dokumente, Exponate. In: Heinzelmann, Markus/Emslander, Fritz (Hrgs.): Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell. Anlässlich der Ausstellung *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell*. Museum Morsbroich Leverkusen, 06. Juni-15. August 2010. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 163.

90 Vgl. Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

Put your gasmask on when the TV set begins to burn. Try to be the most friendly to everybody.“⁹¹

Indem Vostell mit einfachen Aktionen und Objekten eine Poollandschaft in ein Massengrab und einen Tennisplatz in ein Konzentrationslager verwandelte, konnte er dem amerikanischen Publikum, das einer enormen psychischen Belastung ausgesetzt war, ein tiefgreifendes Gefühl und Verständnis für den Horror des Holocaust vermitteln. Und eben diese Vermittlung war integraler Bestandteil seiner Bemühungen einer gesellschaftlichen Re-Humanisierung⁹². So verlangte insbesondere das Happening *You*, dessen Partitur er als Psychogramm bezeichnete, den TeilnehmerInnen, aber auch den ZuschauerInnen, indem er sie in die Traumata des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs einführte, einiges ab.

Wie all seine Aktionen zeichnete sich auch *You* durch ein gewisses Maß an Absurdität sowie physischen und psychischen Extremen aus, mithilfe derer er eben nicht nur das Publikum aktivieren, sondern vor allem schockieren wollte – ganz im Sinne des Begriffes der »Decollage«, mit dem er seine destruktive und zugleich konstruktive künstlerische Methode bezeichnete⁹³. Die Grundidee dieses Happenings bestand laut Vostell darin, „die beteiligten, das publikum in einer satire den zumutbarkeiten des lebens in der form einer probe des chaos zu konfrontieren und die absurditaet im absurden und widerlichen der greuelscenen bewusst zu machen“⁹⁴. Folgt man der Aussage des an diesem Happening beteiligten Fluxuskünstlers Al Hansen, gelang es Vostell auch, diese Grundidee zu verwirklichen:

„Ich hatte den Eindruck, dass alles, was drin war, eine schwere Bedrohung war, die auf jenem gesamten Ort lastete, als ob man mich gegen meinen Willen geschnappt hätte, um ein KZ zu besuchen, als ob man mich sehen lassen wollte, wie Menschen tyrannisiert werden, und das war noch nicht alles: Ich ging mit dem merkwürdigen Verdacht weg, dass man entdeckt hatte, dass ich Jude war.“⁹⁵

Vostells Happenings waren politisch, provokant, radikal und absurd. Sie lebten von den Aktionen der TeilnehmerInnen, die auf Anweisung des Künstlers neue Wege über ihre alltäglichen Handlungsmuster hinaus beschritten. Durch den Künstler motiviert, ließen sich die TeilnehmerInnen und ZuschauerInnen auf Neues und Unbekanntes ein. Wichtig war Vostell hierbei, was das Publikum aus den Vorgängen und Bildern an Eigenem heraus- und mitnimmt, nicht, was er selbst dachte⁹⁶.

91 Vostell, zit. nach Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

92 Vgl. García, 2010: 57.

93 Vgl. Frieling, Rudolf (2008): Wolf Vostell. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now*. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 92.

94 Vostell, zit. nach Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

95 Hansen, zit. nach García, 2010: 57.

96 Vgl. Heinzelmann/Emslander, 2010: 163.

Nicht nur Vostell ging es in seiner Kunst um Bewusstwerdung, um Interventionen und um die sozialen und politischen Probleme seiner Zeit. Auch Joseph Beuys' Kunst zielte direkt auf einen individuellen und gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess. Beuys ging davon aus, dass Kunst das Leben eines jeden Einzelnen transformieren könne. Auch seine Aktionen sollten das Bewusstsein verändern, denn er wollte das menschliche Denken revolutionieren um, unter der Annahme, dass die Menschen tatsächlich freie und kreative Wesen sind, die Neues und Originelles schaffen, auch die Welt zu verändern⁹⁷. So proklamierte er 1973:

„Only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART. This modern art discipline – Social Sculpture/Social Architecture – will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculptor or architect of the social organism. Only then would the insistence on participation of the action art of Fluxus and Happening be fulfilled; only then would democracy be fully realized. Only a conception of art revolutionized to this degree can turn into a politically productive force, coursing through each person and shaping history [...] EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who – from his state of freedom – the position of freedom that he experiences at first hand – learns to determine the other positions in the TOTAL ARTWORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER.“⁹⁸

Mit diesem Anspruch führte Beuys auch seine Aktion *kukei, akopee-Nein!, braunkreuz, fettecken, modellfettecken* am 20. Juli 1964 im Rahmen des Festivals der neuen Künste an der TU Aachen durch, bei der er einen Tumult im Publikum provozierte und von einem der Anwesenden schließlich attackiert wurde. Das Festival der neuen Künste, das vom Kulturreferent des AStA der TU Aachen organisiert wurde und an dem rund ein Dutzend Künstler teilnahmen, fand am 20. Jahrestag des Attentats führender Wehrmachtsoffiziere auf Adolf Hitler statt und wurde mit einer Tonbandschleife von Teilen der Sportpalastrede Goebbels aus dem Jahr 1943 eingeleitet, bei der das Publikum auf den „totalen Krieg“ eingeschworen wurde. Das Publikum des Festivals war zu diesem Zeitpunkt schon derart aufgebracht, dass die anschließende Rede Bazon Brocks bereits von Pfiffen begleitet wurde.

Beuys begann seine Aktion schließlich, indem er, vor dem nun Kopfstand machenden Brock, einen mit Filz umwickelten Kupferstab ablegte. Im Verlauf seiner

97 Vgl. Goldberg, 1988: 149.

98 Beuys, Joseph (2006): I Am Searching for Field Character. In: Bishop, Claire (ed.): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts, 125.

Aktion nahm er den filzumwickelten Kupferstab, hob ihn über seinen Kopf und verharrte in dieser Position, bis ein durch seine Handlungen provoziert Zuschauer mit einem kurzen, aber heftigen Handgemenge die Aktion beendete und Beuys eine blutige Nase bescherte. Beuys stellte sich darauf der Menge beschwörend und bannend mit blutiger Nase, mit erhobenem rechtem Arm und einer Kruzifixplastik in der linken Hand und warf zum Abschluss Schokoladentafeln in das Publikum⁹⁹. Bereits während seiner Aktion kamen Polizei und Feuerwehr. Später ermittelte die Staatsanwaltschaft Aachen wegen „groben Unfugs“ und grober Verunglimpfung des 20. Juli 1944. Die Presse griff die Aktion bereitwillig auf und machte sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt¹⁰⁰.

Beuys' Auftritt bestand nicht aus durchgehenden Handlungsabfolgen, sondern aus mehreren Aktionssequenzen, aus Teilaktionen, mit denen er sich auf die Synchronizität der Ereignisse auf der Bühne einrichtete. Denn während seiner Aktion performten noch andere Künstler auf der Bühne. Beuys Einzelaktionen hatten jedoch ein gemeinsames Thema, ihm ging es um die Transformation gesellschaftlicher Konventionen mittels chaotischer Auflösung derselben. Seine Aktion war durchaus darauf angelegt, das Publikum zu irritieren und es in einem konzeptionellen Sinne auch zu provozieren. Denn für ihn bestand ein direkter Zusammenhang zwischen Provokation und der Selbstbestimmung des Menschen. Die Erregung sollte ihre auslösende, aufrüttelnde Wirkung entfalten. Indem er einen ruhenden Pol inmitten des Trubels der Veranstaltung bildete, provozierte er das Publikum. In Beuys' Reaktionen auf die Aggressionen seitens des Publikums kamen auch seine Vorstellungen von Martyrium und Erlösung sowie Askese und Verheißung zum Ausdruck¹⁰¹. Auf die Feststellung, seine Aktion habe doch gar nichts bewirkt, wenn einer der Zuschauer ihn geschlagen habe, weil er es nicht mehr aushielt, äußerte sich Beuys im Sommersemester 1968 im Rahmen des Ringgesprächs Plastische Theorie folgendermaßen:

„Wieso? Wieso nichts bewirkt? Ganz im Gegenteil, sie hat doch eine ganze Menge bewirkt, sonst hätte der mich doch nicht geschlagen [...] Es ist offenbar etwas

99 Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Aktionssequenzen ist, ebenso wie die Vorbereitung der Aktion und die Resonanz auf die Aktion, nachzulesen in: Schneede, Uwe M. (1994): Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 42-67.

100 Vgl. Jensen, Ulf (2010): *kukei, akopee-Nein! braunkreuz, fettcken, modellfettecken*. In: Ackermann, Marion (Hrsg.): Joseph Beuys. Parallelprozesse. Anlässlich der Ausstellung *Joseph Beuys. Parallelprozesse. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 11. September 2010-16. Januar 2011* [Ausstellung im Rahmen der Quadriennale 2010]. München, 157.

101 Vgl. Schneede, 1994: 50ff.

in Bewegung geraten. Verhärtungen sind aufgebrochen, es ist etwas ins Wirbeln geraten! Das ist doch schon eine ganze Menge, oder nicht?¹⁰²

Aufgrund dieses tumultartigen Zwischenfalls, auf den Beuys durchaus vorbereitet war, brach der AStA schließlich die Veranstaltung ab. Doch auch nachdem das Publikum nach langen Debatten den Saal verlassen hatte, ging auf der Straße die Diskussion bis tief in die Nacht weiter. Auch die Presse ging intensiv auf die Geschehnisse ein und die Kritik weitete sich bald auf das Verhalten der studentischen ZuschauerInnen insgesamt aus. Als Skandal wurde nicht die Vorführung betrachtet, sondern die Intoleranz des wissenschaftlichen Nachwuchses, der auf das Neue nur mit Vernichtung und Zerstörung reagierte. Parallelen zur HJ und der SA sowie zur Vernichtung „entarteter Kunst“ unter Hitler wurden gezogen. Diese offensive Auseinandersetzung mit der Beuys'schen Aktion sowie die Ermittlung und Anklage der Staatsanwaltschaft und nicht zuletzt die fotografische Dokumentation begründete schließlich den Mythos Beuys¹⁰³.

Während also Beuys und Vostell mit ihren Aktionen ein groß angelegtes politisches Projekt realisieren wollten und Beuys dafür auch physische Attacken in Kauf nahm oder sogar bewusst herbeiführte, ging es beispielsweise der Künstlerin Carolee Schneemann in ihrem Happening *Meat Joy* um die konkrete Zersetzung sozialer und insbesondere sexueller Tabus. Nicht zuletzt aufgrund dieser Performance wurde und wird sie häufig im Kontext der Debatte um transgressive Weiblichkeit und abjekte Kunst diskutiert¹⁰⁴.

„In *Meat Joy* Schneemann [...] mobilized almost naked male and female bodies in an orgiastic tableau of writhing flesh, smeared with meat juices and accompanied [...] by tapes of [...] Paris street sounds [...]. Schneemann's insistence not only on the presence of the body but on its messiness, fleshiness, and eroticism pointed to a radical shift in thinking about the visual arts. Not only were the visual arts capable of moving beyond what Greenberg had termed their ‚areas of competence‘ and in so doing perhaps maintain an even more powerful charge and sense of political and social value, but potentially they involved a complete dissolution of boundaries between artist, artwork, and spectator, as well as an overt enactment of the erotics of making and viewing.“¹⁰⁵

102 Beuys, zit. nach Stüttgen, Johannes (2008): Der Ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer. Die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972. Köln, 281.

103 Vgl. Schneede, 1994: 48ff.

104 Vgl. Zimmermann, Anja (2001): Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin, 98ff.

105 Jones, Amelia (2008): Live art in art history: a paradox? In: Davis, Tracy C. (ed.): The Cambridge companion to performance studies. Cambridge/New York, 159.

Meat Joy wurde 1964 in drei Städten aufgeführt. Erstmals auf dem Festival de la Libre Expression, das von Jean-Jaques Lebel, einem der wegweisenden europäischen Fluxus-KünstlerInnen, im Pariser Theater des Centre Culturel Américain organisiert wurde, dann in der Dennison Hall in London und schließlich in der Judson Memorial Church im New Yorker Stadtteil Manhattan¹⁰⁶. Die circa eine Stunde dauernde Performance war grob in drei sich in ihrer Intensität steigernden Aktionssequenzen unterteilt und wurde von vier Paaren und einer weiteren Frau, die die Paare mit Utensilien versorgte und das Geschehen strukturierte, aufgeführt¹⁰⁷. Eingeleitet wurde die Performance durch die 20-minütige Eröffnungsphase, die durch die *Notes as Prologue*, einer Soundcollage, bestehend aus von Schneemann vorgelesenen Texten zu *Meat Joy*, französischen Sprachübungen, einer tickenden Uhr und Straßengeräuschen der Rue de Seine charakterisiert wurde.

In der ersten Sequenz wickelten die männlichen Darsteller der Nebenpaare die Torsi der Frauen in Papier ein, während sich das Hauptpaar dem sogenannten *Entkleidungstanz* widmete. Schneemann und ihr Partner zogen sich hier, bis auf den knappen Bikini und die Badehose, gegenseitig langsam aus. Beendet wurde diese Sequenz durch die *Body Rolls*, bei der sich die leicht bekleideten Nebenpaare gemeinsam über den Boden rollten. Die zweite Sequenz bestand im Wesentlichen aus dem *Love-Paint-Exchange* des zentralen Paars. Schneemann wurde von ihrem Partner zu einem Tisch getragen, wo sie auf ihm liegend anfing, seinen gesamten Körper zärtlich zu bemalen. Schließlich bemalten sie sich mit Pinsel und Farbe gegenseitig, bis sie zu guter Letzt die Farbe durch immer schneller werdende Bewegungen ihrer beider Körper aneinander vermischten.

In der dritten Sequenz wurden schließlich alle Paare mit Wurstketten, gerupften Hühnern und Makrelen beworfen, mit denen sie sich daraufhin beschäftigten. So strichen sie sich unter anderem mit den Fischen über ihre Körper und einer weidete ein Huhn aus, um sich und seine Partnerin mit den Eingeweiden des Huhns einzureiben. Anschließend wälzten sich die Paare in den blutigen Eingeweiden, dem Fisch, den Hühnern und den Würstchen am Boden, hinzu kam rote und blaue Farbe, die das orgiastische, zugleich abstoßende und erotische Spiel vervollständigte. Schließlich trugen die Männer die Frauen zurück zu den Papierhaufen, in denen sie sich gegenseitig zu vergraben versuchten, bis Schneemann „enough, enough“ rief und so die Performance beendete. Die Performance wurde mit einer Soundcollage aus Musik der ersten Rockmusik-Welle und erneut dem Straßenlärm inklusive des Geschreis der Straßenverkäufer der Rue de Seine unter-

¹⁰⁶ Vgl. Kubitz, Anette (2002): Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde. Berlin, 85.

¹⁰⁷ Eine detailreiche Beschreibung der Performance *Meat Joy* findet sich in Kubitz, 2002: 82-122.

malt, die Waren wie Fisch und Fleisch feilboten¹⁰⁸. Schneemann äußerte sich zu *Meat Joy* folgendermaßen:

„Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope, brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic – shifting and turning between tenderness, wildness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent. Physical equivalences are enacted as a psychic and imagistic stream in which the layered elements mesh and gain intensity by the energy complement of the audience.“¹⁰⁹

Das Publikum saß während der Performance in Hufeisenform, auf Stühlen und am Boden in unmittelbarer Nähe zu den Handelnden, sodass kein räumlich bedingter Energieabfall zwischen Publikum und PerformerInnen entstehen konnte, denn Schneemanns Intention beim Arrangieren des Publikums bestand eben darin, die synästhetischen Eindrücke, die intensiven Gerüche, Geräusche und Bilder direkt auf das Publikum überspringen zu lassen. So wollte sie die Intimität der Erfahrung sicherstellen¹¹⁰ und provozierte letztlich stark divergierende Publikumsreaktionen. Die Resonanz auf Schneemanns Versuch, die konventionellen und patriarchalen Vorstellungen von Körper, Weiblichkeit und Sexualität zu stören, erstreckte sich von gelangweilten bis sexuell affizierten ZuschauerInnen. Eine extreme Reaktion rief *Meat Joy* bei einem Pariser Zuschauer hervor, der während der Performance auf die Bühne sprang und Schneemann strangulierte, bis er schließlich von drei Frauen aus dem Publikum fortgerissen wurde. Das übrige Publikum reagierte nicht, vermutlich, da es an Gewalt in avantgardistischen Performances gewöhnt war, obwohl Schneemann selbst offensichtlich nicht imstande war, seinen Griff von ihrem Hals zu lösen. Auch sie löste also, ebenso wie Beuys, beim Publikum Aggressionen aus, die letztlich dazu führten, dass einer der Zuschauer sie unvermittelt und ernstzunehmend angriff.

Während Schneemann mittels Tabubrüchen eine Akzeptanz gegenüber dem tabuisierten Körper und seinen Ausscheidungen erzielen wollte, ging es zur gleichen Zeit den Wiener Aktionisten um das Brechen von Tabus zur Erzeugung von Ekel. Auch sie arbeiteten mit Fleisch, Blut und Eingeweiden. Im Gegensatz zu Schneemanns Performances, die wie *Meat Joy* einen spielerischen und humoristischen Ansatz hatten, waren die Arbeiten der Wiener Aktionisten jedoch meistens geprägt von stark sado-masochistischen, gewalttätigen und erniedrigenden Zügen. Im Wiener Aktionismus wurde Sexualität negativ konnotiert und es wurde

¹⁰⁸ Vgl. Kubitz, 2002: 85ff.

¹⁰⁹ Schneemann, zit. nach Reckitt, Helena/Phelan, Peggy (2001): Art and Feminism. London, 63.

¹¹⁰ Vgl. Kubitz, 2002: 85.

mit der Erzeugung von Angst, Schock und Aggression gearbeitet. Der Körper wurde problematisiert, um als kritischer Kommentar auf die brutalisierte Gesellschaft zu wirken¹¹¹.

Zu dem abjekten Moment des, in den 1960er- und 1970er-Jahren auf den Plan tretenden Wiener Aktionismus trat eine weitere bedeutende Komponente hinzu, die bei Carolee Schneemann keine Rolle gespielt hatte. Charakteristisch für die Wiener Aktionisten, die in ihren Werken immer wieder mit Blut, Urin und Kot arbeiteten, waren die dezidiert autodestruktiven Tendenzen ihrer Performances. Mit ihren Aktionen, in denen es vor allem um die Befreiung von religiösen und sexuellen Tabus ging und die auf einer extrem körperlichen und mitunter intimen Ebene vollzogen wurden, widmeten sie sich einem bis dato marginalisierten Themenkomplex innerhalb der Performance-Kunst. Dabei setzten sie ihre extremen Akte der Selbsterfahrung und Selbstbefreiung drastisch in Szene, denn sie wollten durch massive Tabuverletzungen eine kathartische Wirkung erzielen und so die Menschen von ihrer traditionellen Konditionierung befreien. Während dabei Performances von Hermann Nitsch, wie das *Orgien Mysterien Theater*, eindeutig religiöse Bezüge in Form von Opferritualen und katholischer Liturgie zeigten, themisierte Günter Brus beispielsweise in seiner Performance *Zerreißprobe* den Menschen, der beide Geschlechter in sich vereinen wollte¹¹².

Günter Brus, einer der Protagonisten des Wiener Aktionismus, drang ab 1967 in seiner Phase der *Körperanalysen* von der äußerlichen Markierung des Körpers ins Innere vor und unternahm so den Schritt von der Zerstörung der Bilder zur Zerstörung des eigenen Körpers. Er befasste sich öffentlich mit der Zurschaustellung tabuisierter Handlungen und machte insbesondere die physischen und psychischen Zustände des Körpers zum Thema seiner Aktionen. 1970 führte er die etwa 25-minütige Aktion *Zerreißprobe* im Münchener Aktionsraum I vor. Bekleidet mit einem Slip und Damenstrümpfen ging Brus in dieser Performance an seine physischen Belastungsgrenzen und brachte so das Publikum an dessen psychische Grenzen. Er schnitt sich mit einer Rasierklinge in den Oberschenkel und in den kahlen Schädel, zog mit Seilen seine Beine auseinander und wälzte sich schreiend bis zur Erschöpfung auf dem Boden. Diese existenzielle Aggression und Verzweiflung schien eine Herausforderung an die abgestumpfte Gesellschaft zu sein¹¹³.

„Es handelt sich um mehrere dramatische Situationen (Psycho-Dramolette). Versucht wird, aus dem bauschigen Körperdrama das Skelett zu schälen, ein leib-seelisches Extrakt zu bauen. Die Handlungen werden verknappt, komprimiert. Der Körper des Agierenden wird auf eine harte Probe gestellt [...] Ausgegangen wird

¹¹¹ Vgl. Kubitzka, 2002: 118ff.

¹¹² Vgl. Jappe, 1993: 22 u. Schneede, Marina (2002): Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 24.

¹¹³ Vgl. Schneede, 2002: 22ff.

von simplen Handlungen wie Lesen, Gehen, Liegen und dergl. Aggressionen wendet der Akteur gegen sich und gegen ihn umgebende Gegenstände, wodurch entsprechende Handlungen frei werden: Selbstverletzung, Röchellaute, Strangulierartiges, Auspeitschung, starrkrampfartiges Verhalten usw. [...] Es sollen schockartige Impulse ausgestrahlt werden, die den Zuschauer zunächst irritieren mögen, sich aber später in eine wohltuende Konfliktlösung verwandeln.¹¹⁴

Brus greift hier also auf die Methoden des Psychodramas zurück, dessen Ziel die Aktivierung und Integration von Spontaneität und Kreativität ist. Dabei kommt nach Moreno konstruktives spontanes Handeln dann zustande, wenn der Protagonist für eine neue oder bereits bekannte Situation eine neue und angemessene Reaktion findet¹¹⁵. Zwei Jahre zuvor antwortete Brus mit einer drastischen und extrem subversiven Aktion auf den Einladungstext zur Veranstaltung *Kunst und Revolution*, den Oswald Wiener folgendermaßen formulierte:

„der staat der konsumenten schiebt eine bugwelle von ‚kunst‘ vor sich her; er trachtet, ‚den künstler‘ zu bestechen und damit dessen revoltierende ‚kunst‘ in staatserhaltende kunst umzumünzen. Aber ‚kunst‘ ist nicht kunst. ‚kunst‘ ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.“¹¹⁶

Kunst und Revolution war eine Veranstaltung der Wiener Aktionisten in Kooperation mit dem sozialistischen österreichischen Studentenbund (SÖS), die 1968 in einem Hörsaal der Wiener Universität stattfand und bei der neben Günter Brus unter anderem auch Otto Mühl und Peter Weibel zugegen waren. Eingeleitet wurde die Veranstaltung mit einer kurzen Rede über die Funktion und die Position der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft. Die anschließende Simultanaktion der Wiener Aktionisten führte zum größten Kunstsandal der zweiten österreichischen Republik. So entkleidete sich Brus bis auf seine Strümpfe, stieg auf einen Stuhl und schnitt sich mit einer Rasierklinge in Brust und Oberschenkel, bevor er in ein Glas urinierte und seinen Urin daraus trank, seinen Körper mit seinen Fäkalien beschmierte, sich übergab und sich schließlich auf den Boden legte, um, während er masturbierte, die österreichische Nationalhymne zu singen¹¹⁷.

„[...] in den letzten minuten hatte sich brus bereits ausgezogen und stand schon nackt auf dem pult, als weibel dieses verließ. Während oswald wiener über ein drahtloses mikrophon seinen vortrag hielt, schiß brus auf den boden des hörsaals,

¹¹⁴ Brus, Günter (1993): Zerreißprobe. In: Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York, 78.

¹¹⁵ Vgl. Moreno, Jacob Levy (1959): Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Stuttgart, 34.

¹¹⁶ Wiener, zit. nach Werkner, 2007: 218.

¹¹⁷ Vgl. Raunig, Gerald (2005): Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien, 178f., Warr/Jones, 2000: 95 u. Werkner, 2007: 217f.

verschmierte sich den scheißdreck am leib, stach mit seinem finger den ösophagus hinab, würgte, erbrach, sang zum scheißen die bundeshymne, onanierte – ein unerhörtes klima, augenblicke der panik und vernichtung, wo das bewußtsein zu kollapsieren droht, weil das gehirn die verarbeitung der ihm zugetragenen informationen verweigerte, minutenlang, bis zu dem moment, wo mühl unprogramm-gemäß mit seinen mitarbeitern aufs podium kam und ebenfalls seine aktion begann [...] als alles zu ende war, einige kotzend den saal verlassen hatten, der rektoratschef geholt worden war etc., kam eine diskussion nicht recht in gang. Das publikum war ratlos, gelähmt, ausgpumpt, die kulturprominenz, von architekt feuerstein bis zukunftsforscher jungk, entließ seine aggressionen in beschimp-fungen.“¹¹⁸

In der Folge dieser Aktion, die lediglich eine halbe Stunde gedauert hatte, distanzierte sich der SÖS mit einem Flugblatt von der Veranstaltung, entschuldigte sich beim Rektor der Universität und löste sich schließlich auf. Die Presse schlachte-te die Veranstaltung hemmungslos aus und einige der Künstler wurden angeklagt, kamen in Untersuchungshaft und wurden unter Arrest gestellt. Brus, der eine fünf-monatige Haftstrafe hätte absitzen sollen, floh nach Berlin, um sich der österrei-chischen Justiz zu entziehen. Bis zu seiner Rückkehr und seiner Rehabilitierung sollten Jahre vergehen¹¹⁹. Zwar blieb ein tumultartiges Ausufern der Veranstaltung in dadaistischer Manier¹²⁰ wie 1967 beim Zock-Fest aus, wohl da, folgt man Ge-rald Raunig, die linkspolitischen StudentInnen nicht das optimale Publikum für diese Art der politischen Provokation waren und den Künstlern sogar mitteilten, dass sie mit derartiger Kunst nicht in die Uni, sondern in den Stephansdom hät-ten gehen sollen, dennoch löste die Veranstaltung letztlich auch beim Publikum negative Reaktionen aus, wie sich an obigem Zitat der Wiener Aktionisten ablesen lässt. Vor allem aber war die Resonanz der Presse, die die Aktion als „Uni-Ferkelei“ bezeichnete, weitaus aggressiver und negativer, ebenso wie die juristischen Kon-sequenzen. Die mediale und juristische Kriminalisierung der Künstler führte in der Folgezeit schließlich zu einer Zersplitterung der Wiener Aktionisten. So lässt sich, trotz der eher zurückhaltenden Publikumsreaktion auf die missglückte Ko-operation von KünstlerInnen- und StudentInnengruppe, die Aktion als Höhe- und

118 Weibel, Peter/VALIE EXPORT (1970): Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film. Frankfurt, 263.

119 Vgl. Werkner, 2007: 218 u. Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 264.

120 Zum Rekurs der Wiener Aktionisten auf den Dadaismus hinsichtlich der politische Forderun-gen, der literarischen Umsetzung, der Publikumsprovokation und des Chaos, des Tumult und schließlich den physischen Auseinandersetzungen mit dem Publikum und der Polizei äußert sich Gerald Raunig im siebten Kapitel seines Werks *Kunst und Revolution, Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert* ausführlich.

Wendepunkt des Wiener Aktionismus bezeichnen¹²¹. Die an dieser Aktion beteiligten Künstler schrieben über die Resonanz der Folgezeit:

„der staat, am bloßen nerv getroffen, wehrte sich seiner existenz, schlug zurück [...] die pluralistische demokratie regredierte auf ihren kern, den faschismus [...] die presse, staatshure vom dienst, verwaltler der öffentlichkeit, erzeugte binnen 1 woche ein pogrom-klima, eine woge des austro-faschismus, worin die demokratie, verfassung, grundrechte etc. jauchzend untergingen. in diesen tagen beispieloser hetze, beispielloser eskalation [...] des hasses gab es außer uns aktivisten und einem halben dutzend freunden wahrscheinlich in ganz österreich niemand, der die freiheit des denkens und der gesinnung besessen hat, sich mit uns zu solidarisieren.“¹²²

Die Aktionen Günter Brus' wurden in den 1960er-Jahren immer drastischer und gewalttätiger. Die kompromisslose und konsequente Selbst- und Grenzerfahrung und letztlich Grenzüberschreitung, die die Kunst Günter Brus' und der übrigen Wiener Aktionisten charakterisierte, mündeten dabei ebenso wie die radikalen Provokationen und Tabubrüche in eine dionysische Katharsis. Performances, in denen Selbstverletzung einen zentralen Stellenwert einnimmt, dienten und dienen zumeist als radikales Mittel politischer und sozialer Aufklärung, als Möglichkeit der Selbsterfahrung, -darstellung und -exposition und bergen immer auch das Potenzial, dem Publikum einen enormen psychischen Schock zuzufügen¹²³. Durch die Selbstverletzung und durch den Schmerz sollen das Publikum gepackt und die Unmittelbarkeit gesteigert werden. Obwohl Selbstverletzung in der Performance-Kunst einen wichtigen Stellenwert einnimmt, gab und gibt es nur wenige Frauen, die sich dieser Strategie bedienen¹²⁴. Wenn sie es jedoch tun, dann auf extreme Weise. Zu den wohl radikalsten Performances der Selbstverstümmelung gehören die Arbeiten Gina Panes und einige Performances von Marina Abramović.

In den 1970er-Jahren nutzte Gina Pane im Rahmen ihrer Performances immer wieder Selbstverletzungen, die sie als dauerhafte Einschreibungen schmerzhafter Erfahrungen in den Körper verstand. Schmerz nahm für Pane eine zentrale Rolle in ihren gesellschaftspolitischen Performances ein. Ihren Körper begriff sie dabei als Haltung in seinem soziopolitischen Kontext. Mit ihren Aktionen wollte sie die ZuschauerInnen aufrütteln. Die nachfühlbaren Schmerzen, die sie sich mit Messern, Rasierklingen oder Glasscherben zufügte, sollten als Aufschrei unmittelbarer

121 Vgl. Raunig, 2005: 179ff.

122 Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 264.

123 Vgl. Reiß, Claudia (2007): Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen, 309ff. <<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf>> (29.09.2011).

124 Vgl. Warr/Jones, 2000: 32.

Sinneserfahrung, als Schrei des Körpers der empfindungslosen Gesellschaft entgegengehalten werden. Ihr Ziel war es, durch die Inszenierung des eigenen Körpererlebens eine direkte und authentische Kommunikation zwischen Akteurin und ZuschauerInnen zu schaffen und so das passive Rezeptionsverhalten umzukehren¹²⁵. So waren die Selbstverletzungen bewusst konstruiert, um sie in eine im Hintergrund wirkende Erzählung einzuschreiben, und nie das Ergebnis eines Gefühlschaos oder einer spontanen Gewalttätigkeit¹²⁶.

Panes Performances können durchaus als moralisches Projekt betrachtet werden, arbeitet sie doch mit ihrem Schmerz als Botschaft darauf hin, bei ihrem Publikum einen Schock auszulösen. Die ZuschauerInnen fühlen sich nicht mehr sicher, geraten aus ihrem alltäglichen Balancegefühl und erfahren ein Gefühl der Leere, dass in ihnen einen Transformationsprozess in Gang setzen soll¹²⁷. Dennoch: „Die Fremdartigkeit und Brutalität der von ihr erzeugten Bilderwelt, deren Entfaltung den Betrachter vollständig in Bann zu ziehen vermag, strahlt trotz ihrer Negativität eine ungeheure Faszination aus“¹²⁸. In ihrer Performance *Le lait chaud*, die sie 1972 in einem großen Pariser Apartment durchführte und die unter dem Thema „White Doesn't Exist“ stand, ritzte sie, mit dem Rücken zum Publikum sitzend, mit einer Rasierklinge ihren Rücken und ihre Arme auf. Das hervorquellende Blut verfärbte die weiße Kleidung, die sie trug. Ab und zu unterbrach sie ihre Performance, um mit einem Tennisball zu spielen. Dann drehte sie sich zu ihrem Publikum um und begann, mit der Rasierklinge ihr Gesicht zu zerschneiden. Nachdem sie diesen Vorgang beendet hatte, richtete sie eine Videokamera auf die ZuschauerInnen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, ZeugInnen ihrer eigenen emotionalen Reaktionen zu werden und über sich selbst zu reflektieren¹²⁹.

„Suddenly I turned to face my public and approached the razor blade to my face. The tension was explosive and broke when I cut my face on either cheek. They yelled ‚No, no, not the face, no!‘ So I touched an essential problem – the aestheticism in every person. The face is taboo, it's the core of human aesthetics, the only place which retains a narcissistic power.“¹³⁰

Entscheidend für Panes Untersuchungen ist die Präsenz der ZuschauerInnen, der ZeugInnen. Gemeinsam mit ihnen choreografiert, ist Panes body art eine eindringliche Aufforderung zu Mitgefühl und Stellungnahme, die die TeilnehmerInnen aufrütteln soll¹³¹.

125 Vgl. Schneede, 2002: 62ff.

126 Vgl. Tronche, Anne (1997): *Gina Pane. Actions*. Paris, 87.

127 Vgl. Meyer, 2008: 182f.

128 Almhofer, Edith (1986): *Performance Art. Die Kunst zu leben*. Wien/Köln/Graz, 47.

129 Vgl. Meyer, 2008: 183 u. Warr/Jones, 2000: 121.

130 Pane, zit. nach Warr/Jones, 2000: 121.

131 Vgl. Reckitt/Phelan, 2001: 44f. u. Schneede, 2002: 65.

Auch Marina Abramović fügte sich immer wieder signifikante Verletzungen in ihren Performances zu. Während KünstlerInnen wie Chris Burden oder VALIE EXPORT vor allem bestrebt waren, mit ihren Performances die Grenzen zwischen Kunst und Leben sowie Publikum und KünstlerInnen zu verwischen, ging es der unter dem kommunistischen Regime Titos aufgewachsenen Abramović in den 1970er-Jahren vorrangig um die Erforschung der Grenzen der politischen und persönlichen Kontrolle sowie ihrer Infragestellung. Darüber hinaus lotete sie in risikoreichen Performances die Grenzen ihrer eigenen Physis mit dem Ziel aus, diese auszudehnen¹³².

So ritzte sich die vollständig nackte Künstlerin 1975 in ihrer zweistündigen Performance *Thomas Lips*, die sie in der Galerie Krinzingers in Innsbruck darbot, mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch, nachdem sie ein Kilo Honig aß, einen Liter Wein trank und dann das Weinglas mit ihrer Hand zerbrach. Sie peitschte sich so lange und so heftig aus, bis sie keinen Schmerz mehr empfand, und legte sich schließlich auf ein Kreuz aus Eisblöcken. Auf ihren Bauch war ein Heizstrahler gerichtet, der die eingeritzte sternförmige Wunde zum Bluten brachte, während der Rest ihres nackten Körpers zu frieren begann. So blieb sie 30 Minuten liegen, bis das Publikum durch Wegräumen der Eisblöcke die Performance beendete, sie in ihre Mäntel hüllte und wegtrug¹³³.

In ihren Aktionen geht Marina Abramović immer wieder an die äußersten Grenzen ihrer physischen Belastbarkeit und der Zumutbarkeit gegenüber ihrem Publikum. Die kulturelle Ächtung, insbesondere des selbst zugefügten Schmerzes, ist im Kontext dieser Performance von besonderem Interesse. Das Stigma des Pentagramms, das sie sich selbst in den Bauch ritzt, könnte einerseits auf schmerzhafte Identifikation mit ihrem Heimatland Jugoslawien verweisen, andererseits spielt sie möglicherweise in ihrer Symbolik¹³⁴ auch auf die Brandmarkungen und Stigmatisierungen der Juden im Nationalsozialismus an. Das Kreuz aus Eis verweist auf das Martyrium Christi. Indem Abramović die Selbstverletzung als Symbol nutzte, erscheint sie zugleich als Opfer und als Täterin¹³⁵. So ist auch im Katalog zu Marina Abramovićs Ausstellung im MoMA aus dem Jahr 2010 zu lesen:

„Abramović carved a five-pointed Communist star in her belly [...] in a ritualistic cutting that evoked the dramaturgy of liturgical drama or passion plays, in

132 Richards, Mary (2010): *Marina Abramović*. New York, 83f.

133 Vgl. Stooss, Toni (1998): *Solo Performances 1969-1976*. In: Stoos, Toni (Hrsg.): *Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1997*. Anlässlich der Ausstellung *Marina Abramović. Artist Body – Public Body*. Kunstmuseum Bern, 1. April-1. Juni 1998. Mailand, 102ff.

134 Eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der von Abramović in dieser Performance verwendeten Symbolik ist in Mary Richards Werk *Marina Abramović* auf Seite 11f. nachzulesen.

135 Vgl. Schneede, 2002: 59ff.

which she iconographically referenced her family's background in the Communist Party – and the Eastern Orthodox church. With her wound, Abramović showed how ideology marks the body, and by making it so viscerally present, she pointed to the deepest layers of her own being. By enacting this self-affliction, she complicated the viewer's perception precisely because it is a self-inflicted wound [...] Abramović was trying to disavow her homeland in a symbolic liberation.¹³⁶

Auch der britische Künstler Stuart Brisley übte in einem Akt der Autodestruktion 1975 massive Kritik am politischen System der Sowjet-Staaten. In seiner sechstägigen Performance *Moments of Decision and Indecision* in der Galeria Teatra Studio in Warschau setzte sich der Künstler mit den Auswirkungen des Kalten Krieges auseinander. Seine Aktion verband dabei die für die Performance-Kunst der 1960er-Jahre relevante Suche nach individueller Katharsis mit dem aggressiven politischen Protest gegen den Kalten Krieg und den Vietnamkrieg. In dieser Performance verband Brisley Elemente des Wiener Aktionismus mit weltpolitischen Ereignissen. Er hielt sich sechs Tage lang ausschließlich in einem großen Raum auf, übergoss sich während dieser Zeit täglich mit weißer und schwarzer Farbe, bis er sich kaum noch bewegen konnte und auch nichts mehr sah und versuchte, gehemmt durch die Farbe, vergeblich die Wände hochzuklettern. Durch diese vergeblichen Versuche, die Wände des Raumes zu erklimmen, wurde die Intensität des Gefühls der Hilflosigkeit und Frustration, das Brisley durch seine sich selbst zugefügte sensorische Deprivation in den ZuschauerInnen erzeugte, noch verstärkt und bis ins Unerträgliche gesteigert. Vor dem Hintergrund, dass Brisley das Stück in Warschau, hinter dem „Eisernen Vorhang“ aufführte¹³⁷, ist die Performance als Beschreibung der Klaustrophobie und der Frustration innerhalb eines hermetisch abgeschlossenen politischen Systems und als Verdeutlichung der Notwendigkeit einer individuellen Positionsfindung zwischen staatlicher Herrschaft und individueller Freiheit zu werten¹³⁸.

Die für die Performance-Kunst im Allgemeinen typische Kopplung mit gesellschaftlichen und diskursiven Entwicklungen zeigt sich auch in der Bedeutungsvariation autodestruktiver Performances innerhalb der verschiedenen synchron oder parallel verlaufenden Diskurse. Während beispielsweise Günter Brus mit seinen Performances zum sexualrevolutionären Diskurs Stellung bezog, indem er den nackten, tabulosen und verletzbaren Körper einer gesellschaftlichen Ideologie und Scheinhaftigkeit als letzte biologische Normalität und authentische Realität

136 Stokić, Jovana (2010): The Art of Marina Abramović. Leaving the Balkans, Entering the Other Side. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (ed.): *Marina Abramović. The Artist Is Present*. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović. The Artist Is Present*. Museum of Modern Art, New York, March 14–May 31, 2010. New York, 25.

137 1998 wiederholte Brisley diese Performance in der Tate Gallery in London.

138 Vgl. Warr/Jones, 2000: 65 u. Goldberg, 2004: 53.

entgegenstellte, reagierten KünstlerInnen wie Gina Pane auf eben diesen Authentizitätskult mit der Entblößung und Erforschung der gesellschaftlichen Normierung und Konstruktion des Körpers. Abramovićs Performances, als Beispiele für die Kritik vieler jugoslawischer Performance-KünstlerInnen am sozialistischen Regime, können hingegen ebenso wie die Performance von Stuart Brisley als politischer Protest gegen totalitäre und repressive staatliche Herrschaft gedeutet werden. Während also in den 1970er-Jahren viele Performance-KünstlerInnen zur Auto-destruktion griffen, um ihren gesellschaftspolitischen Forderungen Nachdruck zu verleihen, wurde auch die Frage nach dem Betrachterstandpunkt, nach dem Verhältnis von Privatem und Öffentlichem, dem Selbst und dem Anderen, der individuellen Freiheit innerhalb einer Gesellschaft und der Identitätskonstruktion zum Thema der künstlerischen Umsetzung soziopolitischer Kritik.

So setzte sich Vito Acconci bereits 1970 mit Perspektiven des Betrachtens, mit Selbstaufgabe und Fremdbestimmung und dem Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum, vom Selbst und dem Anderen auseinander, indem er während seiner Ausstellung „Software“ im Jewish Museum in New York 52 Tage lang willkürlich ausgewählte MuseumsbesucherInnen mit dem Gefühl des Bedrängtwerdens konfrontiert. Denn im Rahmen seiner Performance *Proximity Piece* verfolgte er BesucherInnen durch die Ausstellung, schlich hinter ihnen her und drang in ihre Privatsphäre ein, bis sie schließlich weggingen. So griff er indirekt in ihre Bewegungen ein, denn viele versuchten, ihm auszuweichen, da er zu nahe an ihnen stand. Während die MuseumsbesucherInnen also Kunst betrachteten, wurden sie zugleich selbst zum Objekt der Betrachtung durch den Künstler. So vermischt Acconci mit dieser Performance den realen Betrachterkontext – den Museumsraum – mit der Kunstproduktion, wobei viele der TeilnehmerInnen von *Proximity Piece* nicht wussten, dass sie Bestandteil eines Kunstwerks waren¹³⁹.

Wie bereits 1969, wo er in seinem *Following Piece* zufällig ausgewählte Menschen so lange auf den Straßen von New York verfolgte, bis diese einen privaten Raum betraten, in den Acconci ihnen nicht folgen konnte, erforschte er auch in *Proximity Piece* die grenzüberschreitende Kraft des Blickes und den künstlerischen Umgang mit gesellschaftlichen Überwachungsdispositiven. Acconci gab auf diese Weise einerseits seinen Zielpersonen die Kontrolle über seine Bewegungen und trat seine Freiheit an sie ab, andererseits barg das voyeuristische Moment dieser „Stalking-Aktion“, das durch das asymmetrische Verhältnis zwischen Verfolger und Verfolgtem bestand, ein Verlangen nach Herrschaft und Macht über die Zielperson¹⁴⁰.

139 Vgl. Zimbardo, Tanya (2008b): Vito Acconci. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008–08.02.2009. New York/London, 116.

140 Vgl. Poggi, Christine (2005): *Following Acconci/targeting vision*. In: Jones, Amelia/Stephenson, Andrew (ed.): *Performing the Body. Performing the Text*. New York, 241.

Accconi baute den übergriffigen Blick und das Stalking zu einer Dynamik von Aggression und Schikane auf, in der er zum sadistischen Aggressor wurde, der eben aufgrund dieses gewaltsaften Aktes die Möglichkeit verlor, sich selbst zu finden beziehungsweise zu bewahren. Durch diese Erfahrung der Relation zwischen dem Selbst und dem Anderen kommt der sadistischen Komponente zugleich auch ein masochistisches Moment zu, die Selbstaufgabe. Er verschmilzt mit dem Anderen und wird zum Betrachter¹⁴¹.

„Proximity Piece (1970), [...] reduced the urban drama of Following Piece to the more confined space of the art gallery. [...] Both pieces, in different ways, aimed to expose clearly one of the most significant and intangible boundaries which structures everyday life – namely the invisible lines which mark off our own private space within the wider sphere of public space. This is a mysterious aspect of social existence in the West [...] but it's essential to our cherished notions of freedom [...] Measuring the private space we're entitled to in the public world is difficult, but there can be no doubt that it becomes more complex still when we take into account the way the world has changed even in the few decades since Accconi's performance pieces.“¹⁴²

Auch Adrian Piper nutzte, wie bereits Accconi in seinem *Following Piece*, die Straße als Ort ihres kunstpolitischen Engagements. Ihre Performances waren feministische Untersuchungen dessen, wie die Wahrnehmung von Geschlecht, Sexualität, Rasse und Klasse das öffentliche Verhalten determiniert und wie die Beurteilung durch andere das eigene Verhalten beeinflusst und das Selbstbild verändert. So markiert die *Catalysis*-Serie den Beginn ihrer Suche nach der Möglichkeit einer rationalen Selbstdefinition eben als Antwort auf das Bewusstsein um das unvermeidbare Beurteilt-Werden durch andere. Aggressiv und provokant schockt Piper ihr ahnungsloses, sich unbehaglich fühlendes Publikum, um es aus seiner gewöhnlichen Weltsicht zu katapultieren¹⁴³. „In the *Catalysis* series, I was reacting to a particular social and political situation as I saw it, and provoking others to respond to that reaction, that is, to engage with the realities rather than with the conventions“¹⁴⁴.

In den 1970er-Jahren nutzte Piper die New Yorker Öffentlichkeit, um sich mithilfe ihrer Performance *Catalysis IV* mit ihrem Status als afroamerikanische Frau und Künstlerin auseinanderzusetzen. Dabei bestand ihr Ziel darin, die Wahrnehmung der Menschen zu verändern. In ihrer Performance-Serie *Catalysis*, die sie in

141 Vgl. Zimbardo, 2008b: 126f.

142 Vgl. Nicol, Bran (2006): *Stalking*. London, 62f.

143 Vgl. Bowles, John Parish (2011): *Adrian Piper: race, gender and embodiment*. Durham NC, 162ff.

144 Piper, zit. nach Montano, Linda M. (2000): *Performance artists talking in the eighties. sex, food, money/fame, ritual/death*. London, 418.

den Jahren 1970 und 1971 im New Yorker Stadtteil Manhattan darbot und mit der sie die Normen des öffentlichen, sozialen Verhaltens verletzte, nutzte sie ihre körperliche Präsenz, um bei Zufallsbegegnungen mit PassantInnen in der Öffentlichkeit Reaktionen auszulösen. So saß Piper in *Catalysis IV* beispielsweise mit einem Handtuch, das sie sich in den Mund stopfte, bis dieser voll war und dessen Rest aus ihrem Mund heraushing, in einem Bus und konfrontierte ihre Mitreisenden so mit ihrer augenscheinlichen Abnormalität¹⁴⁵.

„I dressed very conservatively but stuffed a large red bath towel in the side of my mouth until my cheeks bulged to about twice their normal size, letting the rest of it hang down my front, and riding the bus, subway, and Empire State Building elevator.“¹⁴⁶

Ihre Performances waren weitgehend definiert durch die spontanen Reaktionen und Interpretationen der Menschen, die sie mit Themen wie Rassismus, Xenophobie oder sozialer Identitätskonstruktion konfrontierte¹⁴⁷. Da sie ihre Performances vorher niemals als solche ankündigte, hatten die beteiligten ZuschauerInnen keine Möglichkeit, das Geschehnis als Kunstaktion zu entlarven. Piper riskierte damit, eine abstoßende Wirkung auf anwesende PassantInnen zu haben oder gar für verrückt gehalten zu werden. Sie ging letztlich ein unkalkulierbares Risiko ein, da sie sich den unvorhersehbaren Reaktionen der PassantInnen auslieferte. Indem sie jedoch als Katalysator für die Veränderung von Reaktionen agierte, löste sie die Grenzen zwischen Kunst und Leben auf¹⁴⁸.

„One thing I don't do, is say: 'I'm doing a piece', because somehow that puts me back into the situation I am trying to avoid. It immediately establishes an audience separation – 'Now we will perform' – that destroys the whole thing. As soon as you say, this is a piece, or an experiment, or guerrilla theatre – that makes everything all right, just as set up and expected as if you were sitting in front of a stage. The audience situation and the whole art context makes it impossible to do anything [...] It seems that since I've stopped using gallery space, and stopped announcing the pieces, I've stopped using art frameworks [...] I've been doing some really weird things in the street. I subscribe to the idea that art reflects the society to a certain

145 Vgl. Marzona, Daniel (2006): Conceptual Art. Köln u.a., 86. u. Zimbardo, Tanya (2008a): Adrian Piper. In: Frielin, Rudolf u.a. (Hrsg.): The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung *The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 119.

146 Piper, zit. nach Lippard, Lucy (2002): *Catalysis. An Interview with Adrian Piper*. In: Bean, Anemarie (ed.): *A Sourcebook of African-American Performance. Plays, People, Movements*. London/New York, 204.

147 Vgl. Marzona, 2006: 86.

148 Vgl. Zimbardo, 2008a: 119.

extent, and I feel as though a lot of the work I'm doing is being done because I am a paradigm of what the society is.“¹⁴⁹

Dan Graham untersuchte in seiner Arbeit *Performer/Audience/Mirror*, die er erstmals im Juni 1977 im De Appel in Amsterdam aufführte und die er im Dezember des selben Jahres im PS1 in Long Island City, New York und schließlich im März 1979 in den Londoner Riverside Studios wiederholte, die Natur der Wahrnehmung und Teilhabe, setzte sich aber auch mit der Architektur als Auffangbecken sozialen Engagements auseinander, indem er ein vor ihm sitzendes, schweigendes Publikum mit seinem eigenen Spiegelbild konfrontierte. In dieser vierstufigen Performance stand er zwischen dem Publikum und einer Wand, die von einem großen Spiegel bedeckt war. Zuerst beschrieb er, zum Publikum gewandt, seine eigenen äußerlichen Merkmale und sein Verhalten, dann beschrieb er die Merkmale und das Verhalten des Publikum, danach drehte er sich zum Spiegel um und beschrieb seine eigenen Bewegungen, um abschließend das Bild des Publikums im Spiegel zu beschreiben.

Auf diese Weise wollte er die Wahrnehmungsabläufe innerhalb seines Bewusstseins und die zwischen ihm und den ZuschauerInnen ausdrücken, wobei der Spiegel dazu diente, die Grenzen zwischen Performer und Publikum zu verwischen, während sich die Gruppe als Ganzes ihrer eigenen Körper und dem performativen Kontext bewusst wurde. So wollte er die ZuschauerInnen aufmerksam machen auf deren Präsenz als Menschenmasse und ihnen gleichzeitig ermöglichen, sich selbst beziehungsweise ihre eigenen Reaktionen und die der Gruppe durch den Spiegel zu objektivieren. Die Performance betonte den geteilten Gegenwartsmoment durch ein andauerndes Spiel zwischen verzögerter Betrachtung und direkter visueller Aufnahme, wobei seine Intention, den Sinn für die Selbstwahrnehmung des Publikums zu schärfen, von der Brecht'schen Theatertheorie inspiriert war¹⁵⁰.

„Through the use of a mirror, the audience is able to instantaneously perceive itself as a public mass (as a unity), offsetting its definition by the performer's discourse). The mirror allows the audience an equal and equivalent position within the performance.“¹⁵¹

149 Piper, zit. nach Lippard, 2002: 206f.

150 Vgl. Goldberg, 2004: 103, Zimbardo, Tanya (2008): Dan Graham. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008–08.02.2009. New York/London, 122 u. Graham, Dan (1999): *Performer/Audience/Mirror*. In: Alberro, Alexander (ed.): *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*. Massachusetts, 135.

151 Graham, Dan (1993): *Performer/Audience/Mirror*. In: Wallis, Brian (ed.): *Rock My Religion. Writings and Projects 1965–1990*. Massachusetts, 115.

Graham testete die Grenzen eines alternativen Raums aus und untersuchte die Spannung zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Persönlichem und Politischem. Der von ihm verwendete Spiegel ist, angesichts des zersplitterten und entfremdeten Subjekts, das gelernt hat, sich selbst immer als eine Widerspiegelung von und in Relation zu anderen zu identifizieren, die Metapher für das westliche Konzept eines Selbst. Die Individualität wird immer wieder neu verhandelt, um sie schließlich in der Sphäre des Kollektivs zu verorten. Die Beteiligung an seiner Performance und die Interaktion mit anderen war demzufolge verpflichtend, denn jeder Zuschauende wurde gezwungen, sich selbst als integralen Bestandteil der Arbeit wahrzunehmen, der in direkter Verbindung zu den anderen Zuschauenden stand. Den ZuschauerInnen wurden labile Verbindungen objektiver und subjektiver Erfahrungen präsentiert, während sie selbst gleichzeitig BetrachterInnen und Betrachtete waren. Indem Graham seine persönliche Erfahrung zu einer kollektiven Signifikanz transformierte, machte er die ZuschauerInnen, die Interpretierenden zu aktiven TeilnehmerInnen seiner Performance¹⁵².

1.3 Kunst ist Kritik: Performance-Kunst als Antwort auf globale Krisen

Obwohl es in den 1980er-Jahren durch die Immunkrankheit AIDS ebenso wie durch die beginnende Debatte über Posthumanismus und Cyborgisierung und die unbegrenzt scheinenden biotechnologischen Möglichkeiten der Modifikation des menschlichen Körpers zu einem veränderten Blick auf Körper und Sexualität kam, wurde der reale Körper kaum noch als Medium künstlerischer Kritik genutzt. Auch die Veränderung der Definition des Menschseins und die Verschärfung der „Krise des Subjekts“¹⁵³, die sich mit dem beginnenden sogenannten Neoliberalismus in der Reagan-Thatcher-Kohl-Ära weiter verschärfte, reflektierten die KünstlerInnen weniger durch die Live-Performance-Kunst als vielmehr durch die Erforschung der Darstellungsmöglichkeiten des Körpers in den neuen Medien¹⁵⁴.

Dennoch wurde die Verschärfung der Kluft zwischen den binären Oppositionen zu einer weiteren signifikanten Zäsur in der Entwicklung der Performance-Kunst ebenso wie die Steigerung der gesellschaftlichen und individuellen Entfremdungssymptome im Rahmen des sich rasant entwickelnden globalen Kapitalismus und der damit einhergehenden Herrschaft der Ökonomie in der gesellschaftlichen

152 Vgl. Gathercole, Sam (2006): „I'm sort of sliding around in place ... ummm ...“: Art in the 1970s. In: Jones, Amelia (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden/Oxford/Carlton, 77.

153 Was die Kulturphilosophie als die „Krise des Subjekts“ zu fassen versucht, begann mit der Postmoderne Anfang der 1960er-Jahre und dem erstmals 1968 von Roland Barthes konstatierten „Tod des Autors“ (vgl. Bonnet, 2004: 37ff.).

154 Vgl. Bonnet, 2002: 2ff.

und politischen Sphäre und dem Sieg des Wirtschaftlichen über das Soziale. Denn die politischen Veränderungen der Thatcher-Reagan-Revolution führten zu einer sich stetig steigernden Krise in allen Lebensbereichen, die sich, so Étienne Balibar, eher als „Auflösungssymptom“ denn als Stabilisierung des gegenwärtigen Kapitalismus lesen lässt und die mit der Intensivierung von rein ökonomischen „Kontrollverfahren der Existenz“ einhergeht. Der Neoliberalismus als „Modell der ‚fortwährenden Krise‘ (oder der ‚Krise als normaler Kost‘)“¹⁵⁵ schreibt sich nicht nur in die Politik und Ökonomie ein, sondern fördert auch unbegrenzt Individualismus und Utilitarismus¹⁵⁶. Seit den 1980er-Jahren greift der Neoliberalismus nicht nur in die Politik und Ökonomie, sondern auch in das Privatleben jedes Einzelnen ein und schafft so einen neuen Bürger, „der sich einzig nach der Logik des ökonomischen Kalküls richtet“¹⁵⁷. Diese Ausweitung der „Kontrollgesellschaft“¹⁵⁸ und der „Entdemokratisierung im Rahmen der neoliberalen Rationalitäts- und Gouvernementalitätsformen“ führt zur Einschränkung politischer, bürgerlicher und personaler Rechte¹⁵⁹, die die Performance-Kunst seitdem verstärkt reflektiert, sodass sich die Folgen des Neoliberalismus, der zu einer radikalen Veränderung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen führte¹⁶⁰, konstitutiv auf das von der Performance-Kunst behandelte Themenspektrum auswirken¹⁶¹. Obwohl also die Identitätskrise des Menschen zu dieser Zeit hauptsächlich mit dem Medium der Fotografie und dem Video thematisiert wurde, entwickelten sich die politischen Umbrüche im Kontext des globalen Kapitalismus in den 1980er-Jahren zum elementaren Bezugs-

155 Vgl. Balibar, Étienne (2012): *Gleichfreiheit. Politische Essays*. Frankfurt am Main, 55ff.

156 Vgl. Balibar, 2012: 16.

157 Balibar, 2012: 49.

158 Balibar, 2012: 59.

159 Balibar, 2012: 67f.

160 Vgl. Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main, 251ff.

161 Der Neoliberalismus führt dabei auch im Kontext feministischer Emanzipationsbestrebungen zu nicht zu unterschätzenden neuen Problemen. So weist Nancy Fraser auf die für die feministische Emanzipationsbewegung unglückliche Liaison der Neuen Frauenbewegung mit dem Neoliberalismus hin, die den „Traum von der Frauenemanzipation in den Dienst der kapitalistischen Akkumulationsmaschine“ stellen, indem sie die feministische Kritik am „Familienlohn“ zum Instrument der sinnhaften und moralischen Aufwertung des flexibilisierten Kapitalismus macht und so den tagtäglichen Mühen, Kämpfen und Anstrengungen sowohl von Karrieristinnen aus der Mittelschicht als auch von Frauen in prekären Beschäftigungsverhältnissen einen höheren ethischen Sinn verleiht und die Überbewertung von Lohnarbeit verstärkt (vgl. Fraser, Nancy (2009): *Feminismus, Kapitalismus und die List der Geschichte*. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 8/2009, 52; hier 52. Siehe hierzu auch Fraser, Nancy (2017): *Vom Regen des progressiven Neoliberalismus in die Traufe des reaktionären Populismus*. In: Geiselberger, Heinrich (Hrsg.): *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*. Berlin, 77ff.).

punkt, zur politischen Folie, vor der sich die Performance-KünstlerInnen seither kritisch mit verschiedenen Themen auseinandersetzen.

Aber auch die Auseinandersetzung mit Kriegen und staatlichen Unterdrückungsmechanismen wurde von KünstlerInnen betrieben, die im Medium der Live-Performance ihren Körper nutzten. So ist anzunehmen, dass auch Mona Hatoum zumindest indirekt den Libanon-Feldzug und -Bürgerkrieg zum Anlass ihrer Performance *The Negotiating Table* nahm. Im Gegensatz zum verzweifelten Kampf Brisleys machte Mona Hatoum den Tod als Resultat des Krieges zum Thema. Die gebürtige Libanesin konfrontierte 1983 in ihrer Performance *The Negotiating Table* ihr Publikum mit dem Thema Krieg und Tod, indem sie ihren eigenen Körper zur Repräsentation eines brutal zugerichteten Kriegsopfers nutzte. In einem dunklen Raum lag sie drei Stunden lang regungslos in einem Leichensack auf einem Tisch, der als einziger durch eine Lichtquelle beleuchtet wurde und um den herum leere Stühle standen. Sie war blutverschmiert und übersäht mit tierischen Innereien, ihr Gesicht war mit Verbandmull bedeckt. Die einzige Regung während der gesamten Zeit – Hatoums einziges Lebenszeichen – war ihr kaum wahrnehmbarer Atem, der das Plastik mit all dem Blut und den Innereien rhythmisch bewegte. Akustisch wurde diese Situation durch Tonbandaufnahmen von Radioberichten über Bürgerkriege und durch die Reden führender Politiker über Frieden untermauert, die die Assoziation mit einem toten Soldaten oder einem geschändeten Körper noch verstärkten¹⁶². Mit dieser Arbeit wollte sie das Publikum an die verschiedenen Lebensbedingungen erinnern, denen Menschen ausgeliefert sind und das Publikum physisch, psychisch und emotional aufrütteln¹⁶³.

Während der Performance *The Negotiating Table*, die sie in der Galerie Western Front in Vancouver darbot, wurde das Publikum mit seiner eigenen Hilflosigkeit angesichts einer gewaltsauslösenden Zerstörung, mit seiner eigenen Inaktivität und Passivität konfrontiert. Da es im Raum dunkel war und auch das Plastik nicht vollständig durchsichtig war, waren die BetrachterInnen geneigt, näher an den Tisch, an die Künstlerin heranzutreten, um den unerträglichen Horror zu sehen, dem eigentlich kein Blick standhalten kann. Die Visualisierung des Körpers wurde zum Auslöser einer körperlichen Anteilnahme des Publikums, denn der Körper der Künstlerin stand dem Körper der BetrachterInnen als toter Körper gegenüber. An der Schwelle zwischen Betrachtung und Berührung wurde so der Blick zum entscheidenden Moment, um den Schrecken spürbar zu machen. Hatoum, die jegliche Kontaktaufnahme verweigerte, überließ das Publikum ganz sich selbst. Jeder

162 Vgl. Bal, Mieke (1999): Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago/London, 137f. u. Warr/Jones, 2000: 150.

163 Vgl. Goldberg, 2004: 55 u. Antoni, Janine (1998): Mona Hatoum. In: BOMB 63, Spring 1998. <<http://bombsite.com/issues/63/articles/2130>> (15.11.2011).

Einzelne wurde auf sich selbst zurückgeworfen. Das Gefühl des Aufsichselbstgestellteins, des Zurückgeworfenseins auf sich selbst, wurde dabei durch die Reden der Politiker noch verstärkt¹⁶⁴.

Tomáš Ruller reagierte hingegen 1988 auf die Repressionen in seinem Heimatland Tschechoslowakei mit der Performance *8.8.88*. Nachdem eine Ausstellung seiner Zeichnungen in einer Prager Galerie noch vor der Eröffnung abgesagt wurde, lud Ruller, der von der Staatspolizei aufgrund seiner radikalen Aktionen und seinen Verbindungen zu KünstlerInnen im Ausland verfolgt wurde und dem kurz zuvor ein Visum für eine Reise nach Deutschland zur Documenta verweigert wurde, die BesucherInnen seiner Ausstellung zu einem zweistündigen Spaziergang durch die Nachbarschaft ein¹⁶⁵. Während dieses Spaziergangs schuf er dabei in einem Viertel am Prager Stadtrand eines der wohl erschreckendsten Zeugnisse der künstlerischen Auflehnung gegen die staatliche Politik der Einschränkung der individuellen Handlungsfreiheit. Zwischen depersonalisierten Wohnblocks, mit der entfremdeten Landschaft kämpfend, die als mächtige Metapher des dem sozialen Körper auf- oktroyierten Zustands diente, steckte er sich selbst in Brand und lief taumelnd mit von Flammen bedecktem Rücken auf eine große, trübe Pfütze zu, in der er schließlich zusammenbrach und in der die Flammen erloschen. Die sich in seiner Nähe befindenden ZuschauerInnen erstarrten und verfolgten das Szenario ungläubig. Das über die alltägliche Moral weit hinausgehende quälende Bild, dass sich den unfreiwilligen ZeugInnen bot, wirkte in hohem Maße traumatisierend, vor allem in Anbetracht der offensichtlichen Verbindung zur Selbstverbrennung Jan Palachs, die sich laut McBride im kollektiven Gedächtnis der Tschechen als traumatische Erfahrung eingebrannt hatte und die bei den ZeugInnen nun reaktiviert wurde¹⁶⁶.

Diese Performance, in der Ruller ungewöhnlich weit geht, um seinem Gefühl der Verzweiflung Ausdruck zu verleihen, zeugt in eindringlicher Weise von der langen und zu dieser Zeit noch andauernden Periode kultureller Isolation und Unterdrückung in der Tschechoslowakei. Sie ist keine Reaktion auf das ihm verweigerte Visum und keine Suche nach kathartischer Heilung, sondern ein verzweifelter und gewalttätiger Versuch, das System, das jegliche Form individueller Freiheit nachhaltig unterbindet, endgültig zu Fall zu bringen. Diesem System soll durch das Feuer der lebensnotwendige Sauerstoff entzogen werden. Ruller wollte sich jedoch nicht umbringen, sondern nutzte die Selbstverletzung, die Selbstopferung als Metapher. Denn in seiner Übertragung manifestiert sich der Masochismus eines derart erschöpften Körpers in seinem täglichen frustrierten Protest, seiner Trostlosig-

164 Vgl. Warr/Jones, 2000: 150 u. Bal, 1999: 138.

165 Vgl. Goldberg, 2004: 56.

166 Vgl. McBride, Kenny (2009): Eastern European Time-Based Art Practices. Contextualised within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition. Chapter 2: A Fiery Lens Aims at Surface. In: <http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch2.html> (16.01.2012).

keit und Resignation, seinem Elend. In 8.8.88 transzendierte er die religiöse Praxis der Opferung zu einem Symbol der gewalttätigen kulturellen Trennung des Künstlerindividuums von der Staatsideologie, wobei der Akt der Selbstverbrennung die Bedeutung der eigenen Überzeugung und mithin die notwendig aus dieser Überzeugung hervorgehende Konsequenz des Handelns demonstrieren soll. Mit seiner Selbstverbrennung als Zeichen des Widerstands gegen die ideologische Gewalt wollte er verdeutlichen, dass die Kluft zwischen Volk und Staat niemals durch Zurückhaltung überwunden werden kann¹⁶⁷.

In den 1990er-Jahren traten wieder vermehrt Performance-KünstlerInnen mit ihrem eigenen Körper zum Kampf gegen die herrschenden Entrechtingsstrategien an und antworteten auf das veränderte Körper- und Menschenbild, das im Zuge des immer unwirtlicher und unverständlicher werdenden ausgehenden 20. Jahrhunderts zunehmend zum Schlachtfeld für soziale und kulturelle Spannungen wurde. Als Reaktion auf die virulente Steigerung des sich in den 1980er-Jahren bereits angebahnten Sex- und Pornobooms, die rasant steigende Macht der Werbung, der Hochglanzästhetik und der Schönheitschirurgie, die zum übermächtigen Faktor des Menschenbildes beziehungsweise des Körperbildes wurden sowie die Virtualisierung, generelle Beschleunigung und Kommodifizierung, wurde der reale Körper wieder verstärkt zur Artikulation der politischen Kritik genutzt¹⁶⁸.

Performance-KünstlerInnen reagierten also zunehmend auch auf die weitreichenden Konsequenzen für das Menschenbild des durch den Neoliberalismus lancierten Selbstoptimierungsdrucks im Zuge des Wechsels westlicher Gesellschaften von der Produzenten- zur Konsumentengesellschaft, in der der Konsument selbst zu Ware wird und zur Ware werden muss, um ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu sein, während die „Anderen“ lediglich Kollateralschäden des Konsumismus sind und letztlich überflüssig werden, sofern sie nicht als Mittel der Bestätigung und Anerkennung fungieren. Der durch die „flüchtig-moderne Konsumgesellschaft“ erzeugte Zwang, Identitäten als Projekte durch harte lebenslange Arbeit zu kreieren und stets neu zu erfinden, um sich in eine attraktive Ware zu verwandeln, setzt dabei nicht nur die monetären Ressourcen voraus, den sich stets wandelnden Trends zu folgen und schließt so all jene aus, denen diese Mittel nicht zur Verfügung stehen, sondern hat weitreichende Auswirkungen auf das eigene Körperempfinden¹⁶⁹, denn es degradiert den Körper zum „designenden

167 Vgl. McBride, 2009.

168 Vgl. Bonnet, 2002: 7ff. u. 13.

169 Vgl. Bauman, Zygmunt (2009): Leben als Konsum. Hamburg, 73ff., 82, 133, 144f., 151, 157. u. 163ff. Die Verantwortung für die eigene Optimierung, letztlich für das gesamte Sein, die als „Freiheit“ propagiert wird, lastet auf den Schultern des Einzelnen, denn sie ist in ein dereguliertes und privatisiertes Umfeld zurückverwiesen worden. Die Verantwortung für den Anderen spielt in der konsumistischen Version von Freiheit keine Rolle mehr (vgl. Bauman, 2009: 114ff.).

Material“¹⁷⁰, an das sich auch der Marktwert des Menschen knüpft, und hat dabei insbesondere auf den weiblichen Körper, auf das weibliche Schönheitsideal fatale Auswirkungen. Gerade also aus feministischer Perspektive führt die Forderung, den eigenen Körper stetig an die durch die Medien und Werbung generierten und propagierten Idealbilder anzupassen, zur Notwendigkeit einer Kritik daran, dass der Körper ständiger Kontrolle bedarf, nicht mehr das Medium ist, durch welches wir leben und in dem wir leben, sondern ein Objekt, das gestaltet werden muss, der beständigen Optimierung bedarf und dessen Eigenschaftenentwicklung evaluiert und kontrolliert werden muss. Die kritischen Auseinandersetzungen mit dem Körperbild der 1990er- und 2000er-Jahre – insbesondere von Künstlerinnen – kann folglich auch als Reaktion darauf begriffen werden, dass „Körperlichkeit heute [...] zwischen einer post-industriellen Phase der Geschichte und einer Ära des Präzisions-Bioengineering von Körpern [steht]“¹⁷¹ und zum von der Hochglanzästhetik der Bilder und der Werbung geprägten Produkt geworden ist, das zunehmend als Ort der Selbstkompetenz und als Selbstaussage begriffen wird¹⁷².

Das Wiedererstarken der Performance-Kunst in den 1990er-Jahren interpretiert Anne-Marie Bonnet deshalb folgendermaßen:

„[D]ie Wiederaufnahme der ‚Performance‘ in veränderter Fassung (*Annie Sprinkle, ‚Real Life‘ ...) verstehe ich als Re-Authentifikations-Strategien, als Entgegnungsstrategien auf die allgegenwärtige Zunahme des Visuellen, Dimensionen der Erfahrung zu retablieren [...] Die Rückkehr des realen Körpereinsatzes in zahlreichen jüngeren künstlerischen Praktiken verstehe ich als Strategien, einen gewissen leiblichen Eigen-Sinn, Dimensionen der Erfahrung zurück zu

170 Virilio führt die Liquidierung des individuellen Körpers, der zunehmend durch Biotechnologien in Bedrängnis gerät, auf die zunehmende Beschleunigung und Digitalisierung zurück. Der Körper wird mit dem Ziel der Perfektionierung und Optimierung als zu designendes Material betrachtet und genutzt (vgl. Virilio, Paul (1994): Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen. München/Wien, 109ff.). Es wird versucht, den Körper an das Zeitalter der absoluten Geschwindigkeit anzupassen, die auch die Selbstwahrnehmung des Individuums nachhaltig verändert und von einer „Exozentrierung“, also dem realen Raum der eigenen Welt als Zentrum des Seins, des Handelns, des „Hier und Jetzt“, zu einer „Egozentrierung“, als „Hyperzentrum der Echtzeit [...] des eigenen Körpers“ (Virilio, 1994: 116f.) verschiebt. Die Vision ist ein Metakörper, der zunehmend unabhängig von den Bedingungen seiner Umwelt wird. Lebendigkeit und Geschwindigkeit werden gleichgesetzt und von der Technik zu optimieren versucht (vgl. Virilio, 1994: 130ff.).

171 Orbach, Susie (2010): Bodies. Schlachtfelder der Schönheit. Zürich/Hamburg, 169.

172 Vgl. Orbach, 2010: 168f. Durch die „neue Grammatik der visuellen Kultur, das Ideogramm vom selbstkompetenten Konsumenten, die Macht der Diätprodukte-, Pharma- und Nahrungsmittelindustrie, der Schönheitschirurgie und der Style-Industrie, sowie die Demokratisierung soziökonomischen Strebens“ (Orbach, 2010: 169) wird, laut Orbach, das Ringen mit dem Körper zum wesentlichen Bestandteil der Suche nach Identität und richtet sich, mit verheerenden psychischen Folgen, global am westlichen Schönheitsideal aus (vgl. Orbach, 2010: 170ff.).

gewinnen und Authentifikation gegen die Bestimmungsmacht der Diskurse zu erlangen. Ein weiteres Symptom dieses Ringens um corpo-reality ist m. E. die zunehmende Rolle von Sex und Pornografie. [...] Wurde bisher vor allem gezeigt, wie sich Bilder (reale und imaginierte) in den Körper einschreiben, so wird hier nun Sex als Antidot genutzt, als Ort der Erkundung ultimativer Befindlichkeiten, und zwar auch geschlechtlicher.“¹⁷³

Vor allem also die Zunahme der durch massenmediale Formate propagierten pornografischen, idealisierten und popkulturellen Körperbilder und die kontinuierliche Verschmelzung von Körpern und Waren ebenso wie die Kommodifizierung von Sexualität¹⁷⁴, aber auch die sich abzeichnenden Auswirkungen neoliberaler Politik auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen eines stetig wachsenden Prekariats und folglich auch die im Zuge des globalen Kapitalismus deutlich hervortretende Kluft zwischen Arm und Reich sowie die zunehmende Zersplitterung und Entfremdung rückten dabei in den Fokus der Performance-KünstlerInnen.

So nahmen 1992 auch Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña, ebenso wie bereits Mona Hatoum, in ihrer Performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* kritisch zum Verhältnis zwischen Erster und Dritter Welt Stellung. 1992 und 1993 ließen sie sich, in verschiedenen Städten, in Museen und auf öffentlichen Plätzen, als zwei neu entdeckte „Wilde“ in einem goldenen Käfig ausstellen¹⁷⁵. Diese Performance war einerseits eine parodistische Kritik an den europäischen und nordamerikanischen Ausstellungspraktiken früherer Völkerschauen, die sich vom 15. bis zum 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Andererseits nahmen Fusco und Gómez-Peña zur Goldgier der spanischen und portugiesischen Eroberer des 18. Jahrhunderts, die, um diese Gier zu befriedigen, die indigene Bevölkerung Lateinamerikas versklavten, kritisch Stellung. Sie positionierten sich provokant auf Seiten der lateinamerikanischen KünstlerInnen, die 1992 aufgrund der Feste, die 500 Jahre nach der „Entdeckung“ Amerikas die Verdienste Columbus’ ehrten, zum Boykott der internationalen Kunstwelt aufriefen¹⁷⁶.

173 Bonnet, 2002: 12f.

174 Vgl. Brennacher, Julia (2016): Der Körper in der heutigen Lebenswelt. In: Galerie im Taxispalais/Brennacher, Julia/Nievers, Lena/Tabor, Jürgen (Hrsg.): *Mapping the Body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt/Mapping the Body. The Body in Contemporary Life*. Katalog zur Ausstellung, 11. Juni-28. August 2016, Galerie im Taxispalais. Innsbruck, 11ff.

175 Unter anderem auf der Plaza de Colón in Madrid, im Covent Garden in London, im Smithsonian’s National Museum of Natural History, im Australian Museum of Natural History in Sydney, im Chicagoer Field Museum sowie in Minneapolis.

176 Vgl. Fusco, Coco (2003): *The other History of Intercultural Performance*. In: Jones, Amelia (ed.): *The feminism and visual culture reader*. London/New York, 207ff. u. Warr/Jones, 2000: 159.

„Our plan was to live in a golden cage for three days, presenting ourselves as undiscovered Amerindians from an island in the Gulf of Mexico that had somehow been overlooked by Europeans for five centuries. We call out homeland Guatinau, and ourselves Guatinauis. We performed our ‚traditional tasks‘, which ranged from sewing voodoo dolls and lifting weights to watching television and working on lap-top computers. A donation box in front of the cage indicated that, for a small fee, I would dance (to rap music), Guillermo would tell authentic Amerindian stories (in a nonsensical language), and we would pose for Polaroids with visitors. Two ‚zoo guards‘ would be on hand to speak to visitors (since we could not understand them), take us to the bathroom on leashes, and feed us sandwiches and fruit. [...] A chronology with highlights from the history of exhibiting non-Western peoples was on one didactic panel and a simulated Encyclopedia Britannica entry with a fake map of Gulf of Mexico showing our island was on another.“¹⁷⁷

Indem sie einerseits ein „authentisches“ Bild zweier Ureinwohner einer bis dato übersehenen Insel kurz nach dem ersten Kontakt entwarfen, andererseits Symbole der Akulturation der westlichen Welt, wie beispielsweise ein Radio, Mickey Mouse Bilder, Coca-Cola-Dosen und Computer verwendeten, verwiesen sie durch die Vermischung historischer und zeitgenössischer Elemente zum einen auf die prekäre Situation durch Ächtung und Unterdrückung, in der sich viele indigene Bevölkerungsgruppen noch heute befinden, zum anderen provozierten sie diverse, teils heftige Publikumsreaktionen, wie Gómez-Peña und Fusco in einem Interview berichten¹⁷⁸.

„In all of the cities we have performed, there have been a range of responses from absolute tenderness and solidarity – people giving us presents, offerings, quietly being with us, sending notes of sympathy – all the way to extremely violent responses. In London, a group of neo-nazi skinheads tried to shake the cage. In Madrid, mischievous teenagers tried to burn me with cigarettes while some handed me a beer bottle of urine. There were business men in Spain regressing to their childhood, treating us as if we were monkeys –making gorilla sounds or racist ‚Indian‘ hoots. I think we have touched on a colonial wound in this piece. [Coco Fusco fügt hinzu:] When we got to Spain, more than half the people thought we really were Amerindians. Then there were others who came to watch those who were taking us seriously. There were people who were not sure whether to believe that we were real. Other people were absolutely convinced that they understood Guillermo’s language, which is virtually impossible because it’s a non-sense language. One man in London stood there and translated Guillermo’s story

177 Fusco, 2003: 206f.

178 Vgl. Warr/Jones, 2000: 159 u. Johnson, Anna (1993): Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. BOMB 42, Winter 1993. <<http://bombsite.com/issues/42/articles/1599>> (03.02.2012).

for another visitor. We had a lot of sexualized reactions to us. Men in Spain put coins in the donation box to get me to dance because, as they said, they wanted to see my tits. There was a woman in Irvine who asked for a rubber glove in order to touch Guillermo and started to fondle him in a sexual manner. There were several instances where people crossed the boundaries of expected sexual behavior. I think that was provoked by us being presented as objects, by their sense of having power over us ... [...] The most hysterical reactions we had to the piece happened when we appeared at the Smithsonian. One alarmed person called the Humane Society. The Humane Society told that person that human beings were out of their jurisdiction.¹⁷⁹

Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña provozierten durch ihre Performance bei ihrem Publikum ein erschreckend irrationales Verhalten, indem sie einerseits auf die Lebenssituationen indigener Bevölkerung sowohl im historischen Kontext als auch in ihrer heutigen Lebensrealität eingingen und andererseits ihr alltägliches, auch intimes Leben im öffentlichen Raum unter den Augen des Publikums praktizierten. Sie wollten eine unerwartete Begegnung provozieren, die die Menschen unvorbereitet treffen sollte, um ihre Ansichten und ihre aufgrund nach wie vor tief verankter Rassenstereotypen virulenten Vorurteile zum Vorschein zu bringen. Ihre komplexe, ironische und direkte Selbstzurschaustellung als ethnografische Exemplare und damit als Objekte löste bei den nachdenklicheren BetrachterInnen das Gefühl von Verwirrung, Komplizenschaft und Ungläubigkeit, bei den anderen beunruhigenderweise jedoch vor allem Selbstgefälligkeit aus¹⁸⁰.

Während sich Fusco und Gómez-Peña der Unterdrückung „des Fremden“ widmeten, befasste sich Tanja Ostojić, wie bereits Acconci in den 1970er-Jahren, mit dem Verhältnis von Nähe und Distanz. Sowohl 1996 auf der Biennale für junge jugoslawische Künstler in Vrsac als auch 1998 anlässlich der Manifesta 2, der europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst, performte sie ihre Arbeit *Personal Space*; ein statisches Werk, das sich nicht nur des Körpers, sondern auch Sound- und Videomaterial bedient. Dazu stand sie, einer antiken Skulptur ähnelnd, auf der Manifesta 2 an drei aufeinanderfolgenden Tagen jeweils eine Stunde lang im gläsernen Aufzug des Musée d’Histoire de la Ville de Luxembourg auf einem Quadrat aus losem weißem Marmorpulver, die Körper- und Kopfbehaarung vollständig abrasiert, nackt und vollständig von Marmorpulver bedeckt, während das Publikum den Aufzug wie gewohnt benutzen durfte oder im Aufzug bei der Künstlerin so lange verweilen konnte, wie es wollte. Die MuseumsbesucherInnen sahen die

179 Gómez-Peña und Fusco, zit. nach Johnson, 1993. „The Humane Society of the United States is the nation's most effective animal protection organization“ (<http://www.humanesociety.org/about/?credit=web_id93480558> (21.10.2017)).

180 Vgl. O'Reilly, Sally (2012): *Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin/München, 100.

Künstlerin jedoch ausschließlich in ihrer statischen Haltung auf dem präparierten Abschnitt. Nach der Performance wurde der Aufzug wieder regulär verwendet, wobei der für die Performance eigens kreierte Sound weiterhin zu hören war, der von Vladimir Radonjić komponiert wurde und der die Stille beschreiben sollte und den Raum markierte. Die vorsichtig-sachte Klanglandschaft sollte die verstörte Seele der Künstlerin reflektieren.

Die Dynamik dieses Werkes ist vor allem innerlicher Natur. Die Kommunikation mit den ZuschauerInnen, die automatisch zu TeilnehmerInnen werden, bringt einen unglaublich starken Energieaustausch mit sich. Die Präsenz der großen Zahl von Menschen unterbricht die Intimität der Eins-zu-eins-Beziehung und bringt dadurch mehr Spannung ein. Das erhöht das Konzentrationsniveau im Raum, deshalb wurde in Luxemburg der Glasaufzug gewählt. So zollt Ostojić ihren inneren Erfahrungen sowie denen ihres Publikums Tribut¹⁸¹.

„I want to provoke the opening of one's mind or perception to something that s/he has maybe not thought of, or experienced, or was not aware of before. Although my experience tells me that art cannot quickly change social or political reality, it's important that it is not apolitical. Art sometimes opens up certain questions; it can even offer different value systems from current mainstream trends. [...] For me authenticity and precision are very important.“¹⁸²

In *Personal Space* verband Tanja Ostojić natürliche mit virtueller Nacktheit. Ihren Körper als „tableau vivant“ nutzend, transformierte sie ihn in ein Abbild, das der Umkehrung des Inneren in das Äußere entsprach. Sie erstarrte zu einem Denkmal. Absolut regungslos verweigerte sie jegliche Kommunikation durch ihren Körper und erweckte so den Eindruck, in einer quälenden Lage zu sein. Wie die „living sculptures“ der 1970er-Jahre – man denke beispielsweise an die Arbeiten des renommierten Künstlerduos Gilbert und George – ist Ostojić als „tableau vivant“ mehr als nur eine Skulptur – sie ist ein Denkmal. Indem die BetrachterInnen mit dem entblößten, verwundbaren Körper der Künstlerin konfrontiert werden, wird das Bild der Frau in der Kunstgeschichte als ein der Symbolisierung und Manipulation unterworfenes erkannt. Darüber hinaus werden die RezipientInnen mit der inneren und äußereren Isolation eines Subjekts konfrontiert, das sich in der Opposition befindet, das in einer feindlichen Umgebung agiert und dem folglich ein Ausdruck der Abneigung inhärent ist¹⁸³.

Auch Tracey Emin, eine der Protagonistinnen der Young British Artists, nutzte in ihrer Performance *Exorcism of the last painting I ever made*, die sie 1996 in der Galerie Andreas Brändström in Stockholm darbot, ihren eigenen nackten Körper, mit

181 Vgl. <<http://www.livingstatues.com/TanjaOstojoic.html>> (14.01.2012).

182 <<http://www.van.at/see/tanja/set01/text01.htm>> (14.01.2012).

183 Vgl. <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/perspace/>> (14.01.2012).

all seinen mitunter intimen Bedürfnissen. Hier war sie zwei Wochen lang in einem Raum eingesperrt, in dem sie aß, schlief und arbeitete – schlicht lebte. Durch 16 in die Wände eingelassene Fischaugenobjektive konnte die nackte Künstlerin vom Publikum bei all ihren Handlungen beobachtet werden¹⁸⁴. Die Galerie wurde nicht nur zu ihrem Atelier, sondern zu ihrem Heim. Für das Publikum wurde die Galerie hingegen zum Ort einer „Peep-Show“, denn Emin ließ sie an all ihren alltäglichen Handlungen, an ihrer Arbeit, an ihrem Leben und ihren Befindlichkeiten rückhaltlos teilnehmen. Nackt vor einem Bild hockend, Zeitung lesend, auf ihrem Bett sitzend; kein Teil ihres Lebens blieb unbeobachtet.

Diese Arbeit zeugt dabei von einem hohen Maße an Selbstreflexivität, denn sie gibt sich nicht einfach dem Voyeurismus des Publikums hin, sie ist nicht einfach die Hauptfigur in einem sexuell affizierenden Spektakel, sondern sie stellt sich als Frau und vor allem als aktive Künstlerin, nicht aber wie in der männlich dominierten Geschichte der Kunst als passives Modell, den Phantasien und Blicken des Publikums zu Verfügung. Indem sie ihre Befindlichkeiten thematisiert, macht sie die BetrachterInnen zu ZeugInnen ihrer Bedürfnisse, Erfahrungen und Traumata und ermöglicht ihnen die Teilhabe an ihrem alltäglichen Leben. Dabei geht es ihr um die Vermittlung konkreter Körperlichkeit beziehungsweise der konkreten körperlichen Erfahrung weiblicher Existenz. Generell sind ihre Arbeiten in hohem Maße autobiografisch. Ihre eigene leibliche, aber auch psychische Erfahrung rückt in den Vordergrund ihrer Werke und auch *Exorcism of the last painting I ever made* kann als narzisstische Selbsterforschung verstanden werden ebenso wie als subversives Spiel mit den Gepflogenheiten und Reglements des Betriebssystem Kunst¹⁸⁵. Sie stellt die Trennung von Privatem und Öffentlichem infrage, indem sie ständig Individuelles und Allgemeines, Intimes und Öffentliches verschränkt, indem sie die reale Weiblichkeit mit allem, was dazugehört zum Gegenstand ihrer Kunst macht, sodass Anne-Marie Bonnet schließt:

„Nicht nur die Kategorien des Ästhetischen verschieben sich ... Ist hier Beuys' ,erweiterter Kunstbegriff' ernst genommen worden und das Teilhaben-Lassen aller am eigenen Leben als ‚soziale Plastik' zu verstehen? [...] Die Künstlerin aktiviert hier ‚Erfahrung' im Foucault'schen Sinne, lehnt er doch deren bloß phänomenologisches Verständnis ab: ‚Gefordert wird das Äußerste an Intensität und zugleich an Unmöglichkeit. ... Die Idee einer Grenzerfahrung, die das Subjekt von sich selbst losreißt – ... – unmittelbare Erfahrungen ..., die darauf zielen, mich von mir selbst

184 Vgl. Warr/Jones, 2000: 68.

185 Vgl. Harvie, Jen (2004): *Being her. presence, absence and performance in the art of Janet Cardiff and Tracey Emin*. In: Gale, Maggie B./Gardner, Viv (2004): *Auto/biography and identity. Women, Theatre and Performance*. Manchester, 206ff.

loszureißen, mich daran zu hindern, derselbe zu sein' [...] ,Eine Erfahrung ist etwas, aus dem man verändert hervorgeht“¹⁸⁶

Auch Francis Alÿs kreiert mit seinen Performances Ereignisse, die den daran beteiligten Menschen zu denken geben. In seiner Kunst befasst er sich häufig mit den Themen Wiederholung, Versagen und Absurdität und zielt, so könnte man meinen, schon durch die Titel seiner Aktionen auf das kritische Hinterfragen der eigenen Handlungsmuster in unserer immer schneller werdenden, konsumorientierten, kapitalistischen Gesellschaft. In seiner Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* schob er 1997 neun Stunden lang einen großen Eisblock durch die Straßen von Mexico City. Der Eisblock hinterließ wässrige Schleifspuren auf den Straßen, bis er im Laufe der Performance schließlich so klein wurde, dass Alÿs ihn mit seinen Füßen problemfrei vor sich herschieben konnte. Am Ende war der Eisblock geschmolzen und auch die auf dem Gehsteig zurückgebliebene Wasserlache verdampfte schließlich – nichts blieb übrig.

Indem er den Eisblock schob, produzierte er Verschwinden und verwies so auf den ephemeren, transitorischen Charakter der Performance-Kunst selbst, die ihrerseits Verschwinden produziert, indem sie auf flüchtigen Bewegungsprozessen basiert und letztlich in Abwesenheit übergeht. Darüber hinaus kann *Paradox of Praxis 1* als Kapitalismuskritik interpretiert werden, denn nach einem ganzen Tag harter körperlicher Arbeit bleibt letztlich auch bei ihm, wie bei so vielen anderen Menschen weltweit, nichts übrig und auch er hinterlässt keine Spuren. Alÿs präsentiert sich in dieser Performance als postmoderner Sisyphos und verdeutlicht so den Kampf gegen den Druck, produktiv sein zu müssen¹⁸⁷. Alÿs' Arbeit ist eine Kritik an gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Zuständen, die politische Aussagen mit einem feinen Sinn für Poetik verbindet. Mit *Paradox of Praxis 1* erschuf er ein Paradebeispiel für das Phänomen maximaler Anstrengung mit minimalem Effekt, wie es für die Lebenswirklichkeit und die Rituale des täglichen Lebens vieler Menschen in Lateinamerika charakteristisch ist¹⁸⁸.

Auch Santiago Sierra thematisiert grundsätzlich in seinen provokanten Aktionen die Arbeit in der kapitalistischen Gesellschaft und die damit verbundenen Ausbeutungsmechanismen sowie den Wert des Menschen und seiner Arbeitskraft als Ware¹⁸⁹. Er lieferte eine vielleicht noch eindringlichere, einschneidendere Kampfansage gegen die kapitalistische Verwertungslogik unter anderem 1998 mit seiner

186 Bonnet, 2002: 15f.

187 Vgl. Fischer, Ralph (2011): Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten. Bielefeld 142f. u. Cocker, Emma (2011): Over and Over. Again and Again. In: Wallace, Isabelle Loring/Hirsh, Jennie (ed.): Contemporary Art and Classical Myth. Surrey/Burlington, 283f.

188 Vgl. <http://www.flagler.edu/crispellert/past-exhibitions/f_alyss.html> (03.02.2012).

189 Vgl. Schering, Madlen (2008): Ort der Kunst abseits des Mainstreams. Das Museum Casa Daros eröffnet in Rio de Janeiro. In: Lateinamerika Nachrichten 405, März 2008.

Performance *Mit einem Lastwagenanhänger versperrte Straße*, bei der er einen Lastwagenfahrer engagierte, der die Anillo Periférico Sur, eine der befahrensten Straßen in Mexico City, für fünf Minuten blockierte, indem er den LKW querstellte¹⁹⁰. Mit dem verursachten Stau beziehungsweise dem Verkehrschaos störte er so wenigstens für kurze Zeit die „Lebensadern“ des Kapitalismus, die Straßen als Lieferwege für Materialien und Arbeitskräfte und somit den ewigen Waren- und Menschenfluss, der das System aufrechthält. Mit seiner Arbeit *160 cm lange Linie, die auf 4 Leute tätowiert ist*, die er im Jahr 2000 in der Galerie El Gallo Arte Contemporáneo in Salamanca (Spanien) umsetzte, geht er jedoch noch weit über die Lastwagen-Aktion hinaus. Hier ließen sich vier heroinsüchtige Prostituierte für einen Schuss Heroin eine Linie auf den Rücken tätowieren. Während sie für einen „Blowjob“ zwischen 15 und 17 Dollar verlangten, kostete ein Schuss Heroin circa 67 Dollar¹⁹¹. Für diesen Warenwert ließen sie einen irreversiblen Eingriff in ihre Körper zu.

„Der entscheidende Parameter, mit dem der Künstler operiert, ist Lohn als Herrschaftsinstrument und Ausdruck der Entwürdigung. Sierra radikaliert die Asymmetrie der sozialen Verhältnisse zwischen Auftraggeber und Lohnempfänger, indem er die vulgäre Maxime ‚Für Geld kriegt man alles‘ auf die Spitze treibt.“¹⁹²

Sierras „entlohnte Aktionen“ machen die Misere derer, die sich für geringe Geldbeträge nachhaltig Schaden zufügen lassen, ebenso evident wie die Schuld der ökonomischen Systeme der Gesellschaften an diesen Miseren. Indem er die TeilnehmerInnen dafür bezahlt, sich beispielsweise tätowieren zu lassen, und dies dann auf die höhere ökonomische Ebene der Kunst transferiert, wird das Erkennen der Ungerechtigkeit des Szenarios unausweichlich¹⁹³. „Sierra wählt die Kunstwelt als Plattform für solche verstörenden Veranstaltungen, weil diese, wie er sagt, ‚einen engen Spalt [aufweist], über den sich Schuld vermitteln lässt‘“¹⁹⁴.

In den 2000er-Jahren schließlich steigert sich das, was in den 1980er-Jahren mit dem beginnenden Neoliberalismus und der Kommodifizierung seinen Anfang nahm sowie die radikale Verschärfung der Inbesitznahme des Körpers durch die

<<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/orte-der-kunst-abseits-des-mainstreams/>> (03.02.2012).

- 190 Vgl. Sierra, Santiago: *Mit einem Lastwagenanhänger versperrte Straße*. Anillo Periférico Sur, Mexico City, November 1998. In: <http://www.santiago-sierra.com/987_1024.php> (03.02.2012).
- 191 Vgl. Sierra, Santiago: *160 cm lange Linie, die auf 4 Leute tätowiert ist*. El Gallo Arte Contemporáneo Salamanca (Spanien), 2000. In: <http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php> (02.08.2016).
- 192 Hübel, Michael (2003): Spanien. Santiago Sierra. In: KUNSTFORUM International, Band 166: 50. Biennale Venedig. Träume und Konflikte. Die Diktatur des Betrachters, 236.
- 193 Vgl. O'Reilly, 2012: 106.
- 194 Goldberg, 2014: 195.

globale Lifestyle- und Schönheitsindustrie, die seit den 1990er-Jahren zunehmend Macht und Einfluss erlangte, sodass nun

„[d]as zeitgenössische Körperbewusstsein [...] durch die Penetranz der Medien, durch die ökonomischen Prekarisierungswänge, die transhumanistischen Utopien und Phantasmen der Biotechnologie und das Aufeinanderprallen politisch und kulturell divergenter Körperbilder vor historisch noch nie gesehenen Herausforderungen [steht].“¹⁹⁵

Der Siegeszug der Medialisierung und Virtualisierung in allen Lebensbereichen, der damit einhergehende Körperkult und die immer tiefer in das Innerste des Körpers eingreifenden Modellierungen und Einschreibungen, die den Begriff des Menschenbildes endgültig durch den des Körperbildes oder der Körperkonstruktion ersetzt zu haben scheinen, werden ebenso wie der Druck auf das Individuum durch die generelle Akzeleration von der Performance-Kunst kritisch reflektiert¹⁹⁶. Aber insbesondere die Steigerung der globalen ökonomischen, sozialen und ökologischen Krisen, die Verschärfung der Diskrepanz zwischen westlicher und islamischer Welt, die mit dem Angriff auf die USA 2001 zunehmend zu einer Legitimation des Kampfes, des Krieges und der Ausweitung staatlicher Kontrolle und Repression führten¹⁹⁷, erhöhen ebenso wie die mit der weiteren neoliberalen Verschärfung der Bedingungen der Lohnarbeit, der Steigerungslogik des „unternehmerischen Selbst“ sowie der steigenden Anforderungen an Produktivität, Mobilität und Flexibilität¹⁹⁸ den Druck auf das Individuum und machen die Kritik an den Auswirkungen des globalen Kapitalismus zum elementaren Gegenstand der Performance-Kunst im beginnenden 21. Jahrhundert.

Denn die Entwicklung der krisenhaften klassischen Industriegesellschaft hin zur – wie Ulrich Beck sie nennt – »Risikogesellschaft«, die schließlich eine paradigmatische Wende im beginnenden 21. Jahrhundert darstellt, macht das „Modernisierungsrisiko“ zum „pauschalen Produkt industriellen Fortschritts“, verschärft sich systematisch mit dessen Weiterentwicklung und gefährdet „das Leben“ auf dieser Erde, und zwar in ‚all‘ seinen Erscheinungsformen¹⁹⁹. Es entstehen neue „Globalgefährdungslagen“, die mit weitreichenden und unüberschaubaren sozialen und politischen Konflikt- und Entwicklungsdynamiken einhergehen. Die Modernisierungsrisiken sprengen letztlich, da sie alle treffen können, die Klassenschemata und Sozialformen und führen zu einem „gesellschaftlichen Individualisie-

195 Brennacher, 2016: 14.

196 Vgl. Bonnet, 2002: 10.

197 Vgl. Goldberg, 2014: 226ff.

198 Vgl. Künkler, Tobias (2008): Produktivkraft Kritik. Die Subsumtion der Subversion im neuen Kapitalismus. In: Eickelpasch, Rolf/Rademacher, Claudia/Lobato, Philipp Ramos (Hrsg.): Metamorphosen des Kapitalismus – und seiner Kritik. Wiesbaden, 34ff. u. 40ff.

199 Vgl. Beck, 1986: 27ff.; hier 29.

rungsschub“, der unter anderem der Verschärfung sozialer Ungleichheiten und der Tendenz von „Institutionalisierung und Standardisierung von Lebenslagen“ Vorschub leistet. Darüber hinaus sind sie durch ihre soziale Anerkennung mit ökologischen Entwertungen und Enteignungen verbunden, sodass neue internationale Ungleichheiten erzeugt werden²⁰⁰.

Im Zuge dieser Entwicklung wird Fortschritt zunehmend zum soziopolitischen und ökonomischen Leitmotiv und begünstigt dabei auch die sich stetig ausbreitende Akzeleration. Biopolitische Konditionierung und „telepolitische“ Steuerung führen also zu einem „technischen Fortschritt“, dessen Folgen unter anderem ein strukturelles, wachsendes Prekarat und die situative Ausweglosigkeit moderner Industrienationen sind. Soziopolitische Kybernetik und die Steigerung „interaktiver Geselligkeit“ forcieren die „diskrete Steuerung“ des Menschen und letztlich die „vollkommene und verdeckte Entwertung des Menschlichen“ zugunsten der instrumentellen Konditionierung des Einzelnen²⁰¹.

Auf die Beschleunigung der Lebensverhältnisse, die bei den FuturistInnen noch positiver Bezugspunkt der Kunst war, hingegen in ihrer virulenten Steigerung im Kontext der Globalisierung und der „Digitalen Revolution“ vermehrt kritisiert wird und die im 21. Jahrhundert zunehmend zu einem „Unbehagen am Fortschritt und der selbstzerstörerischen Tendenz der Beschleunigung aller Lebensbereiche“²⁰² führt, reagieren auch viele Performance-KünstlerInnen nicht nur mit genereller Kapitalismus- und Entfremdungskritik, sondern auch, indem sie ihr beispielsweise ein Moment des Innehaltens, der Entschleunigung oder realen Erfahrungen von Intimität entgegenhalten.

Die zunehmende Gewöhnung der Menschen an die Auswirkungen des Posthumanismus‘ und der Cyborgisierung auf das Alltagsleben des Einzelnen reflektiert

200 Vgl. Beck, 1986: 30f. u. 115ff. „Die Risikogesellschaft ist eine ‚katastrophale‘ Gesellschaft. In ihr droht der Ausnahmezustand zum Normalzustand zu werden“ (Beck, 1986: 31).

201 Vgl. Virilio, 1994: 146f. Heute befinden wir uns Virilio zufolge in einer Grenzsituation, denn die stetige Beschleunigung, der Turbokapitalismus mit all seinen politischen und ökologischen Begleiterscheinungen und die zunehmende Maßlosigkeit führen einerseits zu einer wachsenden globalen und die Oberhand gewinnenden Hybris, andererseits sind wir ob des Zeitmangels dabei, den Glauben an das „große“ Ganze ebenso wie das Vertrauen zu verlieren und driften in einen Zustand des „hyperbolischen Nihilismus“ ab, der zu einem „Hyper-Faschismus“ führen kann. Wir wohnen der Entstehung eines kollektiven Wahns bei, der durch die Synchronisierung der Emotionen entsteht und in dem die Affekte die gesamte Menschheit zeitgleich und in Echtzeit treffen. Diese globale Simultanität der Affekte in Echtzeit geschieht im Namen des Fortschritts und hat uns in das „Zeitalter der allgemeinen Panik“ geführt (vgl. Virilio, Paul (2011): Die Verwaltung der Angst. Ein Gespräch mit Bertrand Richard. Wien, 68ff.).

202 Osten, Manfred (2004): Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur. Eine kleine Geschichte des Vergessens. Frankfurt am Main/Leipzig, 107.

hingegen die Arbeit Yingmei Duans. Mit viel Humor geht die chinesische Künstlerin auf die veränderten Lebens- und Weltverhältnisse der 2000er-Jahre ein. Im Cyberspace ist heute bereits vieles möglich und die Grenzen des Machbaren sind noch lange nicht erreicht. Der Computer ist aus dem Leben der meisten Menschen nicht mehr wegzudenken, liefert er doch nicht nur einen Zugang zur Welt, sondern erschafft eine Art zweite Welt. Als Hommage an die technischen Neuerungen, die Virtualisierung der Welt, die Errungenschaften der Technik, die beispielsweise soziale Netzwerke wie Facebook und Twitter zum integralen Bestandteil des Alltags vor allem junger Menschen machen, performte sie 2005 ihr Werk *I Love Computer*, das als Liebeserklärung an das digitale Zeitalter durchaus ernst zu nehmen und wohl repräsentativ für sehr viele Menschen ist, nicht nur für die sogenannten „digital natives“.

Eine halbe Stunde saß Duan in einem rosafarbenen Schlafanzug barfuß auf dem Boden vor der U-Bahn-Station, an der die Menschen ankamen, die zur Cebit in Hannover wollten. Sie umarmte entspannt, mit glücklichem Gesichtsausdruck und geschlossenen Augen einen Computermonitor. Ihr Kopf lehnte an dem Bildschirm, so als würde sie im Halbschlaf mit ihm kuscheln. So bildete Duan die erste Station, die die Besucher auf dem Weg zur Cebit passierten²⁰³. Zu ihrer Motivation, diese Performance zu realisieren, sagte die Künstlerin:

„Ich habe 5 Jahre auf der Computermesse in Hannover gearbeitet. Mit großem Interesse habe ich sie auch jedes Jahr angeschaut. Ich mag Computer sehr, da sie unser Leben verändert haben. Immer wenn ich sie sehe, empfinde ich große Freude.“²⁰⁴

Dass die Freude an und die Zuneigung für die Technik in einer Liebeserklärung der Künstlerin mündet, kann hier durchaus kritisch gesehen werden. Denn gerade der emotionale Bezug zu technischen Hilfsmitteln und digitalen Welten, der reale zwischenmenschliche Interaktion zunehmend in den Hintergrund zu rücken scheint, ist ein Symptom der Akzeleration und Digitalisierung, dessen ernstzunehmende Konsequenzen für das Selbst- und Weltbild des Menschen sich immer deutlicher abzeichnen. Obwohl also die Kritik in dieser Performance gänzlich den BetrachterInnen überlassen bleibt, scheint diese Arbeit doch ein kritisches Hinterfragen des Stellenwertes und der Korrelation von Menschen und Technik zu forcieren.

Eine weitere außergewöhnliche Performance lieferte 2005 die Künstlerin Herma Auguste Wittstock, die mit *Sweet for my Sweet* nicht nur das medial vermittelte Frauenbild, den Magerwahn und die Hochglanzästhetik der „Fit-for-Fun“-Generation, sondern auch das Frauenbild in der Performance-Kunst massiv störte.

203 Vgl. <<http://www.yingmei-art.com/de/works/cebit>> (04.02.2012).

204 <<http://www.yingmei-art.com/de/works/cebit>> (04.02.2012).

Wittstock, die aufgrund ihrer Leibesfülle nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht, stellte ihren nackten Körper wie eine Statue aus. Mit Zuckerguss überzogen, stand sie regungslos sechs Stunden lang im HAU 1 in Berlin. Mit einem Schild, auf dem „Lick me“ geschrieben stand, forderte sie das Publikum dazu auf, den Zuckerguss von ihrem Körper zu lecken²⁰⁵. Außergewöhnlich ist diese Performance insbesondere deswegen, weil Wittstock mit ihrer Körperfülle aus dem Rahmen aller Performance-Künstlerinnen fällt, die ihre nackten Körper für ihre Kunst nutzen. Alle hier besprochenen Künstlerinnen beziehungsweise generell beinahe alle Performance-Künstlerinnen kritisieren zwar das patriarchale Frauenbild, sind aber selbst schlank und entsprechen dem Schönheitsideal. Umso verwunderlicher ist es, dass Wittstock gerade heute ihren Körper als natürlich und undesignt präsentiert, wo sich der Druck auf Frauen, schlank, gestylt und „schön“ zu sein, durch die Medien in einer Weise gesteigert hat, dass Anorexie und Schönheitschirurgie inzwischen eine scheinbar hohe gesellschaftliche Akzeptanz erreicht haben. Selbstbewusst nutzt Wittstock ihren Körper als Gegenentwurf zur Hochglanzästhetik und widersetzt sich damit der Befehlsmacht und Aggressivität dieser Bilder. Mit Bonnet könnte man ihre Fettleibigkeit als Strategie des passiven Widerstands verstehen, als subversiven Versuch, den leiblichen Eigensinn zu verteidigen²⁰⁶. Indem sie das Publikum auffordert, an ihr zu lecken, überschreitet sie die Grenze dessen, was akzeptiert ist. Nicht das Lecken als solches macht diese Performance so subversiv, nicht das Ausstellen eines nackten weiblichen Körpers, sondern die schamlose Zurschaustellung der Leibesfülle der Künstlerin. Sex und Pornografie sind zum medialen Alltag geworden, überall sind nackte Frauenkörper zu sehen. Hier aber bricht die Künstlerin mit dem Tabu, einen nicht idealen Körper selbstbewusst zur Schau zu stellen und auch noch haptischen und oralen Kontakt einzufordern. Sie erlaubt den BetrachterInnen damit, aus ihren Denk- und Sehgewohnheiten auszubrechen und sich einer leiblichen Realität physisch zu stellen, die durch die herrschenden Diskurse zunehmend ausgeschlossen und stigmatisiert wird. Darüber hinaus kann ihre Aufforderung „lick me“ als doppeldeutiges Wortspiel verstanden werden. So kommuniziert sie den RezipientInnen „ihr könnt mich mal ...!“ und übergeht auch kommunikativ die sozial erwünschten Verhaltensschemata.

Ein Thema, das in der Performance-Kunst über alle Dekaden hinweg eine wichtige Rolle spielt, ist der Krieg. Ob nun die Traumata des zweiten Weltkrieges, des Vietnamkrieges oder die Unterdrückung einzelner Gruppen oder der ganzen Bevölkerung durch diktatorische Systeme – die künstlerische, oppositionelle Auseinandersetzung mit Krieg, Kampf und politischer Repression war und ist auf vielfältige Weise Gegenstand der Performance-Kunst. So thematisiert auch Santiago

205 Vgl. Wittstock, Herma Auguste: Sweet for my Sweet. HAU 1, Berlin, 6 hours live performance, 2005. In: <<http://www.hermaauguste.de/catalogue/art/sweet-for-my-sweet>> (04.02.2012).

206 Vgl. Bonnet, 2002: 10.

Sierra 2006, wie bereits Wolf Vostell 1964, die Schrecken des Holocaust. Er schuf im März 2006 mit seiner Aktion 245 m^3 eine beklemmende und überaus provokante Situation, in der er sich dem Thema Holocaust widmete.

Anders als Vostell, der aus einer Poollandschaft ein Massengrab machte, verwandelte Sierra den Synagogenraum in Pulheim-Stommeln nahe Köln in eine „Gaskammer“, indem er die Abgase von sechs vor der Synagoge stehenden Autos mittels Schläuchen in den Raum leitete. Die Kohlenmonoxydkonzentration war so hoch, dass eine halbe Stunde ungeschützten Aufenthalts gereicht hätte, um einen Menschen zu töten. Aus diesem Grund durften die BesucherInnen ausschließlich einzeln, geschützt durch eine Gasmaske und in Begleitung eines Feuerwehrmannes für lediglich fünf Minuten den Raum betreten. Obwohl dieser Synagogenraum heutzutage aufgrund der massiven Vernichtung und dem daraus resultierenden Fehlen jüdischer Bevölkerung nicht mehr rituell, sondern als Erinnerungsort und als Kunstraum genutzt wird und jährlich KünstlerInnen eingeladen werden, um der Opfer des NS-Regimes zu gedenken, waren die heftigen Reaktionen – seine Aktion wurde als geschmacklos und unerträglich kritisiert – auch für den Künstler selbst überraschend²⁰⁷.

„[...] An keinem der beiden Tage gab [es] Beschwerden oder Zeichen von Unverständnis unter den Teilnehmenden. Es war geplant, die Handlung während der folgenden sechs Sonntage zu organisieren, aber auf nachdrückliche Schlagzeilen in den Printmedien und im Fernsehen hin, die mich als radikalen Provokateur und meine Arbeit als eine echte Gaskammer (?) beschrieben, beantragte eine Gruppe von Mitgliedern der Jüdischen Gemeinde in Deutschland die Schließung des Projekts, was akzeptiert wurde. Die einfache Wahrnehmung dieser Arbeit war unmöglich geworden, da sie [...] bereits als Angriff definiert worden war. In einem Einführungstext am Eingang erklärte ich meinen Wunsch, die Juden in Ehren zu halten, die im vergangenen Jahrhundert ermordet worden sind, um ihrer Besitztümer beraubt zu werden. Ich widmete 245 m^3 allen Opfern von Staat und Kapital und jedem einzelnen von ihnen, wohlwissend, dass die Massenvernichtung von Menschen nicht mit dem Zweiten Weltkrieg zu Ende gegangen ist und dass weiterhin technologische Innovationen vorgeschlagen und ausprobiert worden sind, um diese mit noch größerer Effizienz in die Praxis umzusetzen.“²⁰⁸

Sierra ging es insbesondere darum, den Menschen bewusst zu machen, dass der Tod eben nicht nur die anderen Menschen betrifft, dass es eben nicht immer nur

207 Vgl. Sierra, Santiago: 245 m^3 . Stommeln Synagoge. Pulheim, Deutschland. März 2006. In: <http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php> (05.11.2011) u. Neumaier, Otto (2010): Wer oder was fehlt bei einem Fehler? In: Neumaier, Otto (Hrsg.): Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst. Wien/Berlin/Münster, 29.

208 Sierra: 245 m^3 .

die „Anderen“ sind, die sterben. Mit 245 m³ wollte Sierra die TeilnehmerInnen in eine Situation versetzen, die ihnen zeigt, dass der Tod auch ihr Schicksal sein kann, dass auch sie möglicherweise zu Opfern werden können. So wollte Sierra dem Gedanken an die Schoah, die seines Erachtens zu wenig beachtete Komponente des individuellen Todes jedes Einzelnen Raum verschaffen, obwohl er dabei Neumaier zufolge das Problem vernachlässigte, dass die Nationalsozialisten die Juden eben nicht als Individuen der Tötungsmaschinerie auslieferten²⁰⁹.

Sierras Kunst ist soziale Praxis, ist soziale Kritik an den bestehenden Lebensbedingungen und Weltverhältnissen. Seine Kunst erfordert häufig einen enormen infrastrukturellen, gesellschaftlichen und künstlerischen Einsatz. Einerseits arbeitet er meistens mit großen Gruppen von Menschen, andererseits mutet er vielen Menschen seine mitunter harten und verstörenden Aktionen zu. Er erschafft schwierige und manchmal quälende Situationen – sowohl für die, die seine Arbeiten ausführen, als auch für die, die sie als BetrachterInnen bzw. als TeilnehmerInnen erleben – und erzeugt häufig Unbehagen, Frustration und extreme Spannungen. Mit seinen durchaus unbequemen Aktionen fördert er dabei die Bewusstwerdung von künstlerischer Fremdbestimmung und sozialer Interdependenzen. In gewisser Weise ist, so Shannon Jackson, Sierras gesellschaftliches Engagement anti-sozial, es ist eine Freilegung reduktiver Operationen sozialer Ungleichheit durch die Nachahmung ihrer Form und kultiviert damit ein Bewusstsein in den BetrachterInnen für den systemischen Bezug sozialer Probleme²¹⁰.

Eine andere Vorgehensweise, die soziopolitische Realität kritisch zu beleuchten, wählt die Guatimaltekin Regina José Galindo. Sie nutzt auf eindringliche Weise ihren Körper zum politischen Protest und kann wohl zu den politisch radikalsten zeitgenössischen Performance-KünstlerInnen gezählt werden.

„Es geht mir um die soziale und politische Wirklichkeit. Darum, was in meinem Land geschieht, und in anderen Ländern. Denn was woanders geschieht, hat Folgen für uns, schließlich sind wir alle miteinander verbunden. [...] Das Leben und die Kunst sind verschiedene Gebiete. Das Leben kann nicht dargestellt werden. Ich modifiziere lediglich die Realität meines eigenen Ausdrucks. Ich will so die Balance von Macht in Frage stellen. [...] Die Welt nimmt ihren eigenen Lauf. Ich bin darin nur ein Sandkorn. 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, dieses: ‚Ich bin ich. Der ist der.‘ Ich will dabei kein Bedauern, sondern ein Mitge-

209 Vgl. Neumaier, 2010: 29.

210 Vgl. Jackson, Shannon (2011): Social Works. Performing Art, Supporting Publics. New York/London, 43ff.

fühl dafür, dass der andere arm dran ist. Ich spiele ein Spiel, der Betrachter spielt mit mir, nur so wirkt der Künstler.“²¹¹

Galindo beschäftigte sich beispielsweise in ihrer Performance *Confesión*, die sie 2007 in Palma de Mallorca darbot – einem Ort, den die CIA als Transitland für ihre Auslieferungs- und Entführungsflüge nutzt – mit der Folterpraxis des Waterboarding. Hierzu engagierte Galindo einen Türsteher, der ihren Kopf immer wieder ohne Rücksicht auf die zierliche Künstlerin in ein Fass mit Wasser tauchte. Sie versuchte, Widerstand zu leisten, hatte aber gegen den großen, sehr muskulösen Bodybuilder keine Chance. Der Kampf war offensichtlich einer zwischen ungleichen Gegnern. Galindo kämpfte mit aller Kraft gegen ihren Folterer an, konnte dem ständigen Waterboarding aber letztlich nichts entgegensetzen und wurde immer wieder mit dem Kopf in das dunkle Wasser getaucht.

Galindo performte dieses Stück im September 2007 während Palmas jährlicher Nacht der Kunst und ging so gegen die Feststimmung dieses Events an, bei dem viele Galerien lange geöffnet haben und Partys für die anwesenden Kunstliebhaber auf den Straßen stattfinden. So versammelte sich dann auch schnell eine Menschenmenge auf der Straße, die neugierig auf die Performance wartete. Einige konnten direkt durch das vergitterte Kellerfenster schauen, während sich die meisten mit einer Live-Übertragung auf einem großen Bildschirm zufriedengeben mussten. Der Türsteher zerrte Galindo also in den kahlen Kellerraum und der kurze und heftige Kampf begann. Stöhnen und nach Luft ringend wehrte sich Galindo gegen ihren Peiniger, der ihren Kopf mitleidslos immer wieder in das Fass voller Wasser tauchte und sie schließlich zu Boden warf, wo sie, atemlos und völlig erschöpft, in der durch den Kampf entstandenen Wasserlache, liegen blieb²¹². Stallabross, der dieser Performance als Fotograf beiwohnte, beschrieb die Erfahrung folgendermaßen:

„I have been struggling with words, trying to be accurate, to avoid newspaper cliché, and finding that the words that come to mind cannot do all the work that I want them to. Yet while the violence here was real, it also was artificially constrained, a pale imitation of what is conducted in similar cells across the globe by agents of our states and their allies. What is it to face such force, unbound in duration and severity, to be confined with no prospect of release, to have no choice in when one eats, drinks or sleeps? If language alone seems inadequate to the task

211 Galindo, zit. nach Guski, Simone (2010): „Mein Körper ist mein Material“. Interview mit Regina José Galindo, Body-Art-Künstlerin aus Guatemala. Lateinamerika Nachrichten Nummer 430, April 2010. <<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/mein-koerper-ist-mein-material/>> (04.02.2012).

212 Vgl. Stallabross, Julian: „Performing Torture“. Preface to Regina José Galindo *Confesión*, Palma de Mallorca. In: <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabross_julian/writings.shtml> (04.02.2012).

of sufficiently describing such situations, Galindo, with her bare, sparse actions, says something that words cannot.“²¹³

Confesión kann als Allegorie der absurden Machtkämpfe zwischen ungleich starken Nationen, wie beispielsweise dem Irak und den USA, verstanden werden, aber auch als radikale Kritik an den Folterpraktiken, die beispielsweise aus Abu Ghraib und Guantánamo Bay in den letzten Jahren bekannt geworden sind. Das erniedrigende filmische und fotografische Festhalten dieser Folterpraktiken aufgreifend, lässt sich auch Galindo bei ihren Qualen filmen und fotografieren und kritisiert so die Gewalt, die Unterdrückung und den Machtmissbrauch, den kapitalistische Systeme zur Aufrechterhaltung und Verschärfung des sozialen Gefälles beispielsweise zwischen arm und reich, mächtig und machtlos und Erster und Dritter Welt nutzen und innerhalb dieser Kritik auch die ökonomischen Zwänge, die dieses Machtgefälle aufrechterhalten. Nicht ohne Grund nutzt sie ein ausrangiertes Ölfaß für das Waterboarding. Darüber hinaus kritisiert Galindo das Foltersystem der USA, das nach 9/11 die Folter öffentlich zum probaten Mittel des politischen „Anti-Terror-Kampfes“ erhebt und gleichzeitig Folterpraktiken wie Waterboarding als nicht unter den Begriff der Folter zu subsumierende Praktiken der Verhörmethoden verharmlost sowie ihre extremen physischen und vor allem psychischen Auswirkungen nicht anerkennt²¹⁴. Galindo entwirft in ihren Performances ihren Körper als kollektiven, globalen Körper, der die Trennung zwischen dem Selbst und dem Anderen aufheben will, denn:

„I cannot separate myself from what happens. It scares me, it enrages me, it hurts me, it depresses me. When I do what I do, I don't try to approach my own pain as a means of seeing myself and curing myself from that vantage; in every action I try to channel my own pain, my own energy, to transform it into something more collective.“²¹⁵

Im Gegensatz zu Galindos Performance kreierte Abramović in ihrer Performance *The Artist is Present*, die sie im Rahmen ihrer großen, gleichnamigen Retrospektive im MoMA 2010 darbot, ein Ereignis, bei dem die TeilnehmerInnen ähnlich wie in der Performance von Mona Hatoum vollständig auf sich selbst zurückgeworfen wurden. Sie reagierte damit nicht auf die Kämpfe und Krisen, die unsere Welt beherrschen, sondern auf die zunehmende Beschleunigung, die diese Dekade prägen.

213 Stallabass: „Performing Torture“.

214 Vgl. Stallabass: „Performing Torture“.

215 Galindo, zit. nach Goldman, Francisco (2006): Regina José Galindo. In: BOMB 94, Winter 2006. <<http://bombsite.com/issues/94/articles/2780>> (04.02.2012).

„Drei Monate lang werde ich dort anwesend sein, die gesamte Dauer der Ausstellung. Ich werde sechshundert Stunden lang im Museum sitzen [...] Es geht um die pure Präsenz. Ich sitze an einem kleinen Tisch, der Stuhl mir gegenüber ist leer, jeder kann sich dort hinsetzen und mir in die Augen schauen, so lang wie er will, drei Minuten oder drei Stunden. Es wird nur den Blick geben. Ich werde nicht reden, ich werde mich nicht bewegen und noch nicht mal aufs Klo gehen [...] Damals ging es in meinen Kunstwerken vor allem um den Körper, jetzt geht es mehr um meinen Geist. Drei Monate auf einem Stuhl zu sitzen ist schlimmer, als sich selbst zu schneiden. Vielleicht ist es für das Publikum weniger attraktiv, weil kein Blut spritzt.“²¹⁶

Und tatsächlich wurde diese Performance zur längsten Arbeit, die sie bis dato gemacht hatte. Die Künstlerin saß 2010 für die Dauer der Öffnungszeiten des Museums und während ihrer gesamten Ausstellung schweigend auf einem Stuhl in der Mitte des Atriums im MoMA. 70 Tage lang saß sie dort, insgesamt 600 Stunden, täglich umringt von Tausenden lärmenden ZuschauerInnen. Der Stuhl ihr gegenüber war für die BesucherInnen bestimmt, die dort einzeln, solange sie wollten, Platz nehmen konnten. Umrahmt von der Deckenbeleuchtung wurden sie vom Publikum separiert und konnten sich ganz aufeinander konzentrieren. So wurde immer der Mensch, der sich Abramović gegenüberstellte, zum unabdingbaren Teil der Performance. Ihre einzige Bedingung war, dass sie weder berührt noch angesprochen werden durfte. Ihr Ziel war es, mit diesem Stück eine noch stärkere Verbindung, eine noch eindringlichere Interaktion mit dem Publikum, in diesem Falle mit den einzelnen ihr gegenüber Sitzenden, zu erwirken²¹⁷. Denn, so Abramović zu einem Interviewpartner:

„Wenn wir schweigen, können wir uns nicht mehr verstellen und Sie versuchen nicht mehr, mich zu beeindrucken. Dann sehe ich Sie wirklich, und Sie mich. Das ist ein sehr emotionaler Moment. Ein Freund von mir sagt immer: „Ich hasse dei-

216 Abramović, zit. nach Timm, Tobias (2010): 600 Stunden auf dem Holzstuhl. Schmerz, Tod und die Lust der langen Dauer. Ein Gespräch mit der Performance-Künstlerin Marina Abramović, der das New Yorker Museum of Modern Art eine Retrospektive widmet. In: DIE ZEIT 11/2010. <<http://pdf.zeit.de/2010/11/Interview-Abramovic.pdf>> (28.11.2011), 1ff.

217 Vgl. Iles, Chrissie (2010): Marina Abramović and the Public, A Theater of Exchange. In: Biesenbach, Klaus/Christian, Mary (eds.): Marina Abramović. The Artist Is Present. Published on the occasion of the exhibition *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, March 14-May 31, 2010. New York, 40 u. Danto, Arthur C. (2010): Sitting With Marina. In: The New York Times. The Opinion Pages, May 23, 2010. <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>> (28.11. 2011).

ne Arbeit. Du bringst mich immer zum Weinen^t. Er hält es nicht aus, emotional berührt zu werden.“²¹⁸

Eben eine solche emotionale Berührung schien Abramović zu intendieren. Und ihre Strategie ging auf, denn ein bedeutender Teil derer, die Abramović in dieser Performance gegenüber saßen, wurde durch die Nähe und die Stille erkennbar berührt, wie die Portraitfotos der TeilnehmerInnen deutlich machen – einige lachten, einige weinten, einige wirkten wie gebannt – aber alle schienen in besonderer Weise emotional ergriffen worden zu sein²¹⁹. Ob sie nur für wenige Minuten oder für viele Stunden Abramović gegenüber Platz nahmen, spielte für die emotionalen Reaktionen anscheinend keine Rolle.

Sowohl die Arbeit Hatoums als auch die Abramovićs können als Antwort auf die zunehmende Beschleunigung unserer Welt- und Selbstverhältnisse, der Medien und des Alltags verstanden werden und wären in den 1950er- bis 1970er-Jahren wohl kaum denkbar gewesen. Diese beiden Performances setzten also dem ureigensten gegenwärtigen Zeitgeist, der zunehmend mit dem Verlust der Freizeit, der Zeit für sich selbst und einer gewissen Hybris einhergeht, Werke entgegen, die dem Betrachtenden Zeit für sich selbst zurückgeben, die ihn entschleunigen, die ihm seine Entäußerung verweigern. Auch Abramović spricht ganz explizit von einer Reaktion auf die zunehmende Beschleunigung der Menschen, der sie etwas entgegenzusetzen versucht.

„Man zappt sich nur noch durchs Leben. Und das Leben wird kürzer. Deshalb soll meine Kunst langsamer werden [...] Viel zu viele Künstler geben sich nur noch mit kurzen Aufmerksamkeitsspannen zufrieden. Das führt ins Nichts. Man muss die Bewegungen reduzieren und auf die Stille setzen. So habe ich das schon 2002 in meiner Performance ‚The House with the Ocean View‘ gemacht. Ich habe zwölf Tage in einer Galerie, in einem Bühnenbild vor Publikum gelebt und nichts gegessen. Da fingen Menschen an, mir plötzlich drei Stunden zuzusehen. Manche von ihnen kamen jeden Tag wieder, schauten mir immer länger zu, obwohl diese Performance so statisch war. Und das in einer Stadt wie New York, wo man normalerweise nicht einmal drei Minuten irgendwo stehen bleibt. Die Leute fühlten sich plötzlich leicht und stressfrei, wenn sie mir stundenlang beim Nichtstun zusahen. Manche fingen regelmäßig an zu weinen. Die lange Dauer hat einen unglaublichen Effekt auf mich und die Betrachter. Solche ausgedehnten Performances sind

218 Abramović, zit. nach Häntzschel, Jörg (2010): Im Auge des Orkans. 70 Tage im Museum. Marina Abramović über ihre New Yorker Langzeit-Performance. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 56 (9. März 2010), 12.

219 Die Publikumsreaktionen auf diese Performances sind mit einer Vielzahl von Portraitfotografien dokumentiert, die unter anderem auf Internetseiten wie <<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>> (29.11.2011) oder <<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/>> (29.11.2011) zu finden sind.

die bewegendsten Kunstwerke, die es gibt. Man hört auf, sich zu verstellen, zu schauspielern. Die Kunst wird sehr echt, sehr wahr.“²²⁰

Auch der argentinische Performance-Künstler Santiago Cao erschuf 2010 eine Ebene der Intimität und Zwischenmenschlichkeit. Dabei warf er mit der Performance *Pes(o)soa de Carne e Osso*, die er auf dem MOLA Festival im brasilianischen Salvador de Bahía aufführte, die Frage auf, wie viel ein Menschenleben wert ist und schuf damit dezidiert eine kapitalismuskritische Arbeit, die die Sicht auf den Menschen als reines Konsumobjekt wie in der Prostitution, als Ressource wie in der kapitalistischen Arbeitswelt oder als Handelsware wie in der kolonialen Sklaverei hinterfragt. Die Annulierung und Negation des Menschen durch seine Herabsetzung zu reinem Fleisch und Knochen stellte er kritisch zur Disposition, indem er sich selbst in dieser achtstündigen Arbeit beinahe nackt in einem Fischernetz an einer zweieinhalb Meter hohen Waage aufhängte. Das Gegengewicht zu seinem Körper war ein mit 70 Kilogramm Fleisch und Knochen gefülltes Netz. Die Arbeit fand auf einem öffentlichen Platz im Wirtschaftszentrum von Salvador de Bahía statt, also an einem infrastrukturell gut erschlossenen und hoch frequentierten Ort, der von vielen Banken, Geschäften und Universitäten geprägt ist. Um die Waage stand mit Kohle auf die Straße geschrieben „PES(O)SOA DE CARNE E OSSO“ und die Frage: „Was wiegt mehr, eine Person oder Fleisch und Knochen?“ Die Länge der Performance repräsentierte die tägliche Arbeitszeit von acht Stunden, während die Menschen im Netz des Systems festsitzen, um genug Geld zu verdienen, um die restlichen 16 Stunden zu überstehen. Cao wollte mit dieser Arbeit herausfinden, wie die PassantInnen reagieren, wenn er zu dehydrieren beginnt und das Fleisch unter der Sonne verrottet; nach sieben Stunden, die er schweigend seinen nackten Körper in die Waagschale geworfen hatte, beendete einige PassantInnen die Performance²²¹. Über die Reaktion der ZuschauerInnen berichtete Cao:

,Others asked me if I was thirsty and wanted water, to which I responded by slowly moving my head indicating yes. I drank from the bottle that was brought to my lips, and some even cooled my sore body, burning under the midday heat, by pouring water over my head. [...] Many people were around me by then, and those who had been there the longest answered the questions of those who had just arrived, in such a way that a debate had started. A woman who was making her way through the bodies came over with a bottle to give me some water. After she tried to find out from me why I was doing this, and hearing someone tell her, ‚He’s been doing it for several hours without talking to anyone‘, she asked me if I wanted her

220 Abramović, zit. nach Timm, 2010: 3.

221 Vgl. Cao, Santiago: *Pes(o)soa de Carne e Osso* (english text). During the MOLA Festival (Mostra Osso LatinoAmericana de performances urbanas), Salvador de Bahía, Brazil, 28 September 2010. In: <<http://santiagocao.metzonimia.com/pessoa-en>> (18.09.2017).

to buy me something to eat. I indicated no with a slow move of the head, and she asked that if I wanted to drink more water she could go and buy another bottle before continuing on her way. I agreed and she disappeared amongst the people. She came back a few minutes later, and while giving me water, asked me if I wanted her to free me. I said no with my head, to which she replied, 'You can't continue like this under the sun. Something bad could happen to you. I'm going to free you.' And she started trying to convince everyone present to let me out. [...] But the woman managed to convince those present, and a few men pushed the balance towards my side (now 'our side') bringing me closer to the ground. But as time went by and she couldn't get me out quickly, she asked for a knife. 'Cadé a Faca!' she shouted, and a few people went off to look for one in the nearby food stands. Someone came back with a pocketknife and the woman started quickly cutting the net, until the hole was big enough. 'Now if you want to, you can leave', she said. But when I tried to stand up my body wouldn't respond. My legs hurt a lot and every time I tried I would fall back to the ground. So a man carried me like a child. [...] he took me from inside the net which the others were still pulling down on, and the meat and bones on the other side rose up to the highest they could go, as if they were flying without weight. The man took me to a bench nearby but people started to shout, no, not there, that the bench under the sun was hot and I could burn. So he took me to another bench in the shade of some trees and softly let me down. [...] A hand came to rest on my right arm. I turned my head and saw the woman who had started the process of my liberation. She came close to my ear and said, 'I don't know what your idea was, but if your intent was to move people, you were successful. People can't go on their way letting someone die under the sun.' We looked each other in the eye and I thanked her, this time with words. 'Thank you' I said, and we took each other's hands before she disappeared amongst the crowd.²²²

Auch die russische KünstlerInnen-Gruppe *Vojna* (Krieg) baute im Frühjahr 2011 eine Ebene der Intimität auf, jedoch weniger, um der Akzeleration gegenwärtiger Lebensverhältnisse einen Moment der Ruhe entgegenzusetzen oder das kapitalistische System generell infrage zu stellen, sondern vielmehr, um eine radikale und eindringliche Kritik am Verbot der „Propaganda der Homosexualität“, der historisch verwurzelten und gesellschaftlich legitimierten Homophobie und des Homosexualitätstabus sowie am Frauenbild der russischen Gesellschaft zu artikulieren. In ihrer Performance *Lobzaj musora* (wörtlich: „Küss' Müll“; sinngemäß: „Küss' einen Bullen“) küssten die weiblichen Mitglieder der Gruppe in ganz Moskau Polizistinnen, wobei nach Aussage der Künstlerinnen das Entsetzen der Polizistinnen nicht vorrangig aus dem Umstand resultierte, dass sie geküsst wurden, sondern

222 Cao: Pes(o)soa de Carne e Osso.

dass es Frauen waren, die sie küssten²²³. Durch das Provokante Potenzial dieser Live-Performance überschritten die Künstlerinnen so in der Öffentlichkeit ein fundamentales Tabu und setzten sich selbst einem nicht zu unterschätzenden Risiko aus, unterliefen sie doch nicht nur offensiv das staatliche Verbot, sondern auch das bürgerliche Verständnis dessen, was in der Öffentlichkeit als legitim erscheint.

Auch Pjotr Pawlenski macht seit einigen Jahren mit radikalen politischen Performances auf sich aufmerksam. Er protestiert mit seinen Performances gegen den repressiven russischen Staat und die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in seinem Heimatland. Er will die Mechaniken der Macht besser verstehen und geht mit drastischen Selbstverletzungsperformances auf Konfrontationskurs mit dem Russland Putins sowie der russischen Gesellschaft und Öffentlichkeit. Ihm geht es um die Beziehung zwischen der Staatsmacht und der Gesellschaft. Die Gewalt, die er dem Staat vorwirft, richtet er in seinen Aktionen gegen sich selbst. Pawlenski wehrt sich nie gegen seine Verhaftungen und stellt so den Behördenapparat bloß, indem er ihn zum Akteur seiner Kunst macht. Strafverfahren, Verhaftungsanordnungen und psychiatrische Untersuchungen waren ebenso wie Gefängnis- und Geldstrafen die staatliche Antwort auf seine Kunst. Zwischen 2015 und 2016 versuchte der Staat, ihn in eine Psychiatrie zwangseinweisen zu lassen. Im Dezember 2016 floh er schließlich nach Paris, wo er Anfang 2017 politisches Asyl beantragte²²⁴.

„Er nagelte seinen Hodensack auf den Roten Platz, um gegen politische Gleichgültigkeit und Fatalismus zu demonstrieren. Er wickelte sich in Stacheldraht, um restriktive Gesetze anzuprangern. Er nähte sich für die Unterstützung von Pussy Riot den Mund zu. Und er schnitt sich wie van Gogh ein Stück Ohr ab, um gegen das Psychiatriewesen zu protestieren. In der Tradition der Performancekunst der Sechziger- und Siebzigerjahre erklärt Pawlenski sich selbst zum Kunstwerk. Pawlenski ist radikal, seine Aktionen enden dann, wenn ihn die Polizei abholt.“²²⁵

Mit seiner Performance *Kadaver*, in der er sich öffentlich am 03.05.2013 nackt in Stacheldraht einwickelte und vor dem St. Petersburger Stadtparlament lag, bis ihn

223 Vgl. Segschneider, Jacqueline/Heinrich, Hanna (2013): Pussy Riot. Feministische und anarchistische Performance-Kunst. In: <<http://www.pop-zeitschrift.de/2013/07/21/>> (24.10.2016).

224 Vgl. Ege, Dagmar (2015): Protestkünstler Pjotr Pawlenski. Mit blutigen Aktionen gegen Putin. In: <<http://www.arte.tv/magazine/metropolis/de/protestkuenstler-pjotr-pawlenski-metropolis>> (12.01.2016) u. <<http://www.zeit.de/kultur/2017-01/aktionskuenstler-pjotr-pawlenski-russland-frankreich-asyl?print>> (08.10.2017).

225 Ege, 2015. 2012 nähte er sich den Mund zu, 2013 nagelte er seine Hoden in der Performance *Fixation* auf den Roten Platz, 2014 schnitt er sich auf der Mauer der berüchtigten Moskauer Psychiatrie *Serbsy Center* das rechte Ohr läppchen ab (vgl. Geier, Natascha (2015): Kunst gegen Putin. Pjotr Pawlenski in Hamburg. In: <<http://www.ndr.de/kultur/kunst/Kunst-gegen-Putin-Pjotr-Pawlenski-in-Hamburg.pawlenski102.html>> (12.01.2016)).

die Polizei, die Mühe hatte, ihn aus dem Stacheldraht zu befreien sowie ihn durch eine Decke zu verdecken, mithilfe eines Arztes in eine psychiatrische Klinik zur Untersuchung brachte²²⁶, wollte Pawlenski die Position des Menschen innerhalb des Rechtssystems sichtbar machen.

„Die Wirklichkeit sieht so aus, dass der Mensch, der sich diesem unterordnet, gezwungen ist, in einem Gesetz der tierischen Unterwürfigkeit zu existieren. Stacheldraht wurde erfunden, um das Vieh effektiv in seinem Stall zu halten. [...] Zuerst wird den Menschen angeboten, ihr Leben freiwillig der Existenz eines gut gemästeten Viehs anzugeleichen. Und auf jene, die nicht in diesem Gesetz existieren wollen, eröffnet der Staat die Jagd. Bei der ersten Gelegenheit nimmt er sie gefangen und isoliert sie hinter Kilometern von Stacheldraht, der nun real ist.“²²⁷

Pawlenski arbeitet mit klassischen Mitteln der Performance-Kunst, um gegen aktuelle Missstände des russischen Staates und der Gesellschaft zu protestieren und Menschen zum ethischen Handeln zu bewegen²²⁸. Dafür wartet er in seinen Aktionen im öffentlichen Raum wie versteinert auf die Reaktionen der PassantInnen und des Staatsapparats. In dieser Zurschaustellung des Stillgestellten überlagert das Erstarre das Lebende. Nach der Unterbindung der Stillstellung durch die Behörden kommen dann auch die Mechanismen der politischen Kunst in Bewegung, die mit Justiz und Bürokratie verzahnt sind. Pawlenskis Aktionen sind verschränkt mit den Machtmechanismen des Staates und folglich mit der Offenlegung ihrer Wirkmechanismen, aber auch ihrer Grenzen²²⁹. Mit der Stillstellung seiner Handlungen verfolgt Pawlenski

„[...] eines der zentralen Anliegen der Gegenwartskunst: die Rezipienten dazu zu bringen, nicht nur in ästhetischen Kategorien zu urteilen, sondern über die Kunst hinaus auch über die politischen Techniken der Kontrolle nachzudenken, diese zu reflektieren und sich ihnen zu widersetzen.“²³⁰

Auch Regina José Galindo nutzte 2015 die Performance-Kunst, um auf den Zusammenhang zwischen individuellem Leid und staatlichen Machtstrategien aufmerksam zu machen und bezog in ihrer Arbeit *nadie atravesia la región* kritisch Stellung zur Migrationspolitik der USA. Im Art Center South Florida in Miami verhandelte sie die Hürden, die illegale Einwanderer aus Mittelamerika nehmen müssen, sowie

²²⁶ Vgl. Pawlenski, Pjotr (2016): Aktionen. Berlin, 53ff.

²²⁷ Pawlenski, 2016: 120ff.

²²⁸ Vgl. Nicolosi, Riccardo/Zimmermann, Tanja (2017): Einleitung. In: Nicolosi, Riccardo/Zimmermann, Tanja (Hrsg.): Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West. Köln/Weimar/Wien, 15.

²²⁹ Velminski, Wladimir (2016): Auf der Schwelle des Unrechts. Zur Wirkungskraft der politischen Kunst. In: Pawlenski, Pjotr: Aktionen. Berlin, 143ff.

²³⁰ Velminski, 2016: 151.

das Leid, die gewalttätigen Konflikte und der Überlebenskampf, der sie zur Flucht in die USA veranlasst, aber auch den Anteil, den die USA am Leid der Menschen hat. Zu diesem Zweck verwandelte sie die Ausstellungsfläche in einen Sumpf und ließ sich bis zum Hals im Schlamm eingraben. Sie bat die Besucher, sich ihren Weg durch den Schlamm zu bahnen und zu ihr zu kommen, sodass keiner der Anwesenden „sauber“ blieb; jeder musste sich „schmutzig“ machen, um auf die Künstlerin zugreifen zu können²³¹.

„Es geht um den schweren Weg der Migranten in die USA, um das große Unwissen über Mittelamerika, die Ignoranz‘. Das Bild wurde erschreckend aktuell: Nur Stunden vor der Performance wurden bei einem Erdrutsch in Guatemala-Stadt hunderte Menschen verschüttet. Freunde von Galindo buddelten mit bloßen Händen nach Überlebenden, während sie zeitgleich in ihrem Schlamm in Miami lag.“²³²

Letztendlich scheinen alle hier vorgestellten Arbeiten eine Aufforderung zur Bewusstwerdung der eigenen Befindlichkeiten darzustellen. Indem sie das Menschenbild der jeweiligen TeilnehmerInnen beziehungsweise der jeweiligen Zeit auf die Probe stellen, fordern sie die Betrachtenden, ob durch provokante Tabubrüche und Normverletzungen oder durch systematisch-analytische Dekonstruktionsversuche, zur kritischen Reflexion ihrer Beziehung zu sich selbst auf, ihrer Umwelt und ihrer Mitmenschen. Gerade durch ihre – häufig radikalen – Provokationen scheinen alle hier vorgestellten Performances dem Auspruch Carlos' Rechnung zu tragen: „Performance artists have shown us things that we won't see twice, and sometimes things we wish that we had never seen at all“²³³.

Dass Performance-Kunst auch im 21. Jahrhundert eine ebenso treibende Kraft ist wie zu Zeiten der ersten futuristischen Serata, wie RoseLee Goldberg betont, scheint unter anderem darin begründet zu sein, dass sie ein wirksames Mittel gegen die Verfremdungseffekte der Technologie darstellt, indem sie eine Dimension der Echtzeit und Unmittelbarkeit bewahrt und so die Notwendigkeit des Dialogs, der zwischenmenschlichen Interaktion und Kommunikation ins Zentrum stellt. Als höchst reflektive und flüchtige Form wird sie von KünstlerInnen weltweit genutzt, um auf Veränderungen zu reagieren und diese zu artikulieren²³⁴. Sie ist nach wie vor eine unvorhersehbare und provokative Antwort auf die sozialen und politischen

231 Vgl. Galindo, Regina José: *nadie atraviesa la región*. Art Center South Florida, Miami, 2015. In: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> (14.09.2017).

232 Böhme, Johannes (2016): Mit einer Schüssel Menschenblut. Die guatamaltekische Künstlerin Regina José Galindo geht gegen Mörder und Machos vor. Ein Porträt. In: <<http://www.artmagazin.de/kunst/19301-rtkl-regina-jose-galindo-mit-einer-schuessel-menschenblut>> (04.08.2017).

233 Carlos, 2004: 14.

234 Vgl. Goldberg, 2014: 248f.

Missstände, die sich aus den gesellschaftlich bestimmenden Dichotomien herauskristallisieren, und wird zur kritischen Betrachtung, zur Diskursivierung und zur Artikulation soziopolitischer Forderungen genutzt.

Allen KünstlerInnen scheint dabei eine Auffassung von Kunst als politisches und soziales Instrument gemein. Sie widmen sich der Frage nach der Bedeutung des Menschseins im Kontext des jeweiligen Gesellschafts- und Weltverständnisses, wobei der jeweiligen Entstehungszeit die Verschiedenartigkeit der Bearbeitung gleicher oder verwandter Themen geschuldet ist. Ein Thema, das hauptsächlich von Künstlerinnen bearbeitet wurde und wird, ist das der vielgestaltigen Unterdrückung der Frau in der gesellschaftlichen, politischen und kunsthistorischen Sphäre. Den im engeren Sinne feministischen Performances, die ein elementarer Bestandteil dieser Kunstform sind, soll im nächsten Kapitel Rechnung getragen werden.

1.4 Kunst ist Emanzipation: Feministische Kritik als Spezifikum der Performance-Kunst

Aufgrund der besonderen Relevanz feministischer Performances in der Geschichte der Performance-Kunst soll hier eine gesonderte systematische Betrachtung einiger zentraler, exponierter feministischer Performances die Bedeutung dieses Aspekts hervorheben, auch wenn bereits im vorherigen Kapitel feministische Positionen besprochen wurden. Letztlich können meines Erachtens alle Arbeiten von Künstlerinnen, die ihren Körper zum Medium, zum Material ihrer Kunst machen, als im weitesten Sinne des Wortes und in unterschiedlicher Art und Weise feministische Performances betrachtet werden. Die nachfolgende Auswahl stellt dabei in besonderer Weise konkrete und eindringliche Arbeiten zu zentralen feministischen Themen vor.

In der Performance-Kunst spielen Künstlerinnen eine besondere Rolle, denn hier, im Medium der Körperkunst, kam es erstmals zum Aufstand des künstlerisch tätigen weiblichen Subjekts. Diese Künstlerinnen nutzten ihren Körper nicht nur, um auf die Missstände der patriarchalen Geschlechterverhältnisse aufmerksam zu machen, sondern auch, um ihre Rolle innerhalb des Kunstbetriebs neu zu definieren. Waren Frauen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zumeist Musen oder Modelle oder sehr zurückgezogen außerhalb der Öffentlichkeit tätige Kunstschaefende, so nutzten sie im Rahmen der Performance-Kunst ihre Chance, selbstständig künstlerisch tätig zu werden. Die Performance-Kunst ist eine der wichtigsten Strategien des Ausdrucks feministischer Kunst. Im jeweiligen historisch-kulturellen Kontext konnten und können feministische Performances als grenzerweiternd und somit strategisch als Politik der Kunst wahrgenommen werden, wobei der politische Anspruch durch die Korrespondenz mit dem Kunstformat noch verstärkt

wird. Die politischen Forderungen der Künstlerinnen haben sich jedoch seit den 1960er-Jahren des 20. Jahrhunderts gewandelt, so dass es angezeigt ist, von Feminismen zu sprechen, um die Bandbreite feministischer Positionen nicht zu beschneiden²³⁵.

Der Wandel in den politischen Forderungen der Künstlerinnen referiert dabei direkt auf den diskursiven Wandel innerhalb des Feminismus. Obwohl bereits Beauvoir darauf hinwies, dass es keine Essenz der Frau gibt und ihre Unterdrückung folglich rein soziokulturell bedingt ist²³⁶, wurden in ihrer Folge die Unterwerfungsmechanismen aus den verschiedensten Perspektiven beleuchtet. Dabei entstand der Versuch, den Begriff »Frau« in einer Weise zu bestimmen, die über die binäre Geschlechtervorstellung und ihre Zuschreibung an gleichgeschlechtliches Begehr hinausgeht, um so den Blick auf den weiblichen Körper und die gesellschaftliche Rolle der Frau zu verändern. So kritisierte im Kontext der Diskussion um die Rechte der Frau beispielsweise Luce Irigaray dezidiert die psychischen und sexuellen Auswirkungen der Objektivierung und des Warenstatus²³⁷ der Frau im Patriarchat auf das Selbst- und Fremdbild²³⁷. Judith Butler wies hingegen explizit weibliche Identität und körperliche Selbstwahrnehmung als labiles Produkt komplexer Zuschreibungsprozesse aus und kritisiert grundlegend die bipolaren heterosexuellen Geschlechtermodelle, die die kulturellen Sedimentierungen – entstanden durch bestimmte kulturelle Annahmen über den jeweiligen Status von Männern und Frauen – permanent reproduzieren. Gerade die Performanz von Geschlechtsidentität erweist sich ihres Erachtens als strategisch zielgerichteter Akt, um die Geschlechtsidentität in ihrem binären Rahmen zu halten. Dabei erscheint

235 Vgl. Jones, Amelia (1998b): Feminist Performance Art. In: Kelly, Michael (ed.): Encyclopedia of Aesthetics. Volume 3. Oxford, 474 u. Paul, Barbara (2008): Gewaltstrukturen – Arbeitsverhältnisse. Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute. In: Held, Jutta/ Frohne, Ursula (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007. Schwerpunkt: Politische Kunst heute. Göttingen, 99.

236 Vgl. Beauvoir, Simone de (1992): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg, 25f. „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. [...] Nur die Vermittlung anderer kann ein Individuum zum ‚Anderen‘ machen“ (Beauvoir, 1992: 334).

237 „Mutter, Jungfrau, Prostituierte – das sind die gesellschaftlichen Rollen, die den Frauen aufgezwungen sind. Die Charakteristika der (sogenannten) weiblichen Sexualität ergeben sich aus ihnen: Wertschätzung der Reproduktion und Kinderaufzucht; Treue, Scham, Unwissenheit, sogar Desinteresse an der Lust; passive Hinnahme der ‚Aktivität‘ der Männer; Verführung, um das Begehr der Konsumenten anzureizen, aber nur, indem sie sich als materielle Unterlage für sie anbietet, ohne selber zu genießen; [...] weder als Mutter noch als Jungfrau noch als Prostituierte hat die Frau ein Recht auf ihr Lustempfinden [...] Was indessen von einer ‚normalen‘ weiblichen Sexualität gefordert wird, erinnert befreindlicherweise an die Charakteristika des Warenstatus“ (Irigaray, Luce (1979): Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin, 193f.).

die wiederholte Darbietung der Geschlechtsidentität als Re-Inszenierung und Wiedererleben eines gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes und dessen ritualisierter Legitimation. Butler zufolge sind »weiblich« und »männlich« als naturalisierte Termini nur innerhalb der heterosexuellen Matrix intelligibel – d.h., das sie nur innerhalb dieser Matrix Sinn ergeben und folglich auch nur innerhalb dieses Systems verstanden werden können – und verstehen den kritischen Blick auf die binären Geschlechterbeziehungen²³⁸. Demzufolge existiert keine Möglichkeit des Rückgriffs auf den Körper, die nicht schon durch kulturelle Bedeutung interpretiert ist. Somit ist »sex« definitionsgemäß immer schon »gender« und damit ebenso kulturell generiert²³⁹.

Vor der Folie des Feminismus' und den sich daraus entwickelnden Gender Studies, in denen Butler und Irigaray nur zwei – wenn auch zentrale – Theoretikerinnen sind, deren Haltungen jedoch die Bandbreite feministischer Theorien nicht abzubilden vermögen²⁴⁰, positionierten sich auch die Performance-Künstlerinnen und artikulierten ihre politischen Forderungen. Und so sehr sich die Forderungen und Taktiken der Künstlerinnen auch verändert haben mögen – je nachdem, auf welche feministische Strömung, auf welche Definition von Weiblichkeit oder auf

238 Vgl. Butler, 1991: 163ff. u. 207.

239 Vgl. Butler, 1991: 22ff. Obwohl sie vom Körper als Diskurseffekt ausgeht, leugnet Butler freilich nicht die Existenz des biologischen Körpers, sondern konstatiert, dass auch der biologische Körper sozial konstruiert und linguistisch bestimmt wird und dass auch die biomedizinische Wahrnehmung an das Alltagswissen über den Körper gekoppelt ist. Ihres Erachtens ist der Körper der Wirkungsort der Psyche. Der Körper ist Material der Signifikation und „nicht die leere Tafel oder das passive Medium, auf das die Psyche einwirkt, sondern vielmehr die konstitutive Forderung, die von Beginn an das psychische Geschehen mobilisiert, die eben diese Mobilisierung ist und in ihrer umgewandelten und projizierten körperlichen Form jene Psyche bleibt“ (vgl. Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Frankfurt am Main, 101ff.; hier 103).

240 Um ein tieferes Verständnis feministischer Theorien und Forderungen zu entwickeln, müssten auch Vertreterinnen jener feministischen Theorien besprochen werden, die sich beispielsweise in den Queer Studies verorten lassen (z.B. Teresa de Lauretis und Monique Wittig). Ebenso diejenigen, die dezidiert aus afroamerikanischer Sicht das Geschlechterverhältnis kritisieren (z.B. Bell Hooks und Patricia Hill Collins), sowie die postkolonialen Feministinnen, die die Rolle von Frauen in der „Dritten Welt“ mit Blick auf globale ökonomische Zusammenhänge untersuchen (z.B. Audre Lorde und Gayatri Chakravorty Spivak) oder diejenigen, die ihre feministischen Bestrebungen mit der Forderung eines grundlegenden Systemwechsels verknüpfen – wie es beispielsweise Emma Goldman als Anarchafeministin tut. Auch eine Auseinandersetzung mit weiteren Hauptvertreterinnen feministischer Schulen, wie beispielsweise Kate Millet, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Seyla Benhabib, Nancy Fraser oder Sabine Hark, würde zur Erhellung des Bildes beitragen. Hier soll es jedoch letztlich „nur“ darum gehen, die Relevanz feministischer Theorieentwicklung auf das Geschlechterverhältnis und das weibliche Geschlechterrollenbild in der Performance-Kunst zu verdeutlichen, die den Kampf gegen den Status der Frau als minderwertiges Objekt theoretisch zu fundieren vermag.

welche konkrete Form patriarchaler Unterdrückung sie sich beziehen –, eine Gemeinsamkeit bleibt bestehen:

„[...] sowohl in den 1960er Jahren als auch in jüngster Zeit waren und sind feministisch argumentierende Künstlerinnen bestrebt, politische Wirksamkeit zu erzielen. Sie wenden sich auf unterschiedliche Art und Weise gegen hartnäckig verteidigte und/oder wiederbelebte Vorstellungen eines überkommenen (männlichen) Künstlerbildes und einer forcierten Werkautonomie und protestieren gegen virulente Diskriminierungen.“²⁴¹

In den 1960er-Jahren begannen also Künstlerinnen, ihren Körper als Medium ihrer Kunst zu nutzen, und verbanden damit dezidiert politische Inhalte, die auf die Überschreitung der durch das Patriarchat diktierten Grenzen und Normen weiblicher Identitätskonstruktionen und Ideale abzielten. Bemerkenswert ist in diesem Kontext, das in den 1970er-Jahren, also im Zuge der zweiten Frauenbewegung, beinahe die Hälfte aller Performances von Künstlerinnen ausgeführt wurden, während sie noch in den frühen 1960er-Jahren eine Minderheit in der Performance-Kunst darstellten. Ein entscheidender Grund hierfür ist wohl das Fehlen von Konventionen und Traditionen in der Performance-Kunst, das es den Frauen erleichterte, sich dieser Kunstform zu bedienen, um ihren Subjektstatus einzufordern und ihre Fähigkeit und Freiheit zum Handeln zu erkämpfen²⁴². Dabei war insbesondere der Kampf gegen die Unterdrückung der Frau in der privaten, öffentlichen und künstlerischen Sphäre impulsgebend. Gewalt und Missbrauch an Frauen sowie der weibliche Opfer- und Objektstatus markieren zentrale Themen feministischer Performances²⁴³. Die Arbeit an diesem Themenkomplex verdeutlicht dabei die Vielschichtigkeit des künstlerischen Umgangs mit Gewalt und die divergenten Taktiken, die zur feministischen Kritik genutzt werden.

So griffen in den 1960er-Jahren beispielsweise Künstlerinnen wie Niki de Saint-Phalle und VALIE EXPORT zur Waffe, um ihrer radikalen feministischen Kritik an der patriarchalen Ordnung und den hegemonialen Geschlechterhierarchien Ausdruck zu verleihen und diese zu modifizieren. Sie funktionalisierten dabei das Handhaben von Schusswaffen und die Tätigkeit des Schießens selbst, die primär männlich kodiert sind und zur Aufrechterhaltung patriarchaler Hege monieansprüche dienen, im Kampf um Gleichberechtigung im gesellschaftlichen und künstlerischen Bereich.

In ihren Schießperformances beschäftigte sich Niki de Saint-Phalle mit Grenzbereichen und -verläufen, um ästhetisch und inhaltlich motivierte Normüberschreitungen strategisch vorzunehmen und diskursiv wirksam das Thema

241 Paul, 2008: 99.

242 Vgl. Mueller, Roswitha (2002): VALIE EXPORT. Bild-Risse. Wien, 46f.

243 Vgl. Jones, 1998b: 457.

Gewalt zu verhandeln. Mit einem Gewehr Kaliber 22 schoss die Künstlerin alleine oder zusammen mit dem zur Performance eingeladenen Publikum auf ein vorher angefertigtes „Ausgangsobjekt“, meistens eine Holzplatte, auf der Farbbeutel und Farbdosen und diverse „Objets trouvés“ befestigt und mit einer weißen, darüberliegenden Gipsschicht versehen waren. Durch das Beschießen wurde die Gipsoberfläche perforiert, sodass die Farbe in Rinsalen herabließ. So entstand im Rahmen der Werkgruppe der Schießperformances, der *tir à volonté* aus den Jahren 1961-1964, beispielsweise die Assemblage *La mort du patriarche*²⁴⁴.

Die männliche Figur, die sie 1962 unter Beschuss nahm, bestand aus einem ausladenden Rumpf und einem kleinen Kopf, die Extremitäten waren lediglich angedeutet. Der Körper war flächendeckend mit technischen und kriegerischen Gegenständen wie Panzer und Pistolen, aber auch Rennautos und einem Lenkrad an Stelle des Herzens versehen. Die durch das Beschießen auslaufende rote Farbe erweckte unmittelbar den Eindruck von hervorspritzendem Blut. Niki de Saint-Phalle nahm so das von Krieg und Technik dominierte Männlichkeitsbild unter Beschuss und führte den Tod des Patriarchen mit eben jenen Mittel herbei, die die Sicherung desselben garantieren sollten. Sie stellt damit die patriarchal begründeten Strukturen grundsätzlich zur Disposition und fordert auf radikale und eindringliche Weise die Überwindung des Patriarchats mit all seinen Konsequenzen. Sie verlieh dem Akt des Schießens durch die Transferierung der Handlung in die Performance-Kunst eine semantisch neue Konnotation und eine ironische Wendung²⁴⁵. Zu ihren Schießperformances erklärte die Künstlerin 1960: „My shooting was an emotion that provoked an idea. So my anger became a death ritual without victims“²⁴⁶. Darüber hinaus äußerte sie sich 1961 über ihren *tir à volonté* wie folgt:

„The smoke gave the impression of war. The painting was the victim. Who was the painting? Daddy? All men? Small men? Tall men? Big men? Fat men? Men? My brother John? Or was the painting me? [...] I was shooting at myself, society with its injustice. I was shooting at my own violence and the violence of the times. By shooting at my own violence, I no longer had to carry it inside of me like a burden.“²⁴⁷

Auch VALIE EXPORT griff, im Rahmen ihres mit Peter Weibel konzipierten Projekts *Kriegskunstfeldzug* zur künstlerischen Umsetzung ihrer radikalen Kritik an genereller Gewaltausübung und speziell an der gegen Frauen, in ihrer Performance *Genitalpanik* zur Waffe. Mit einem schwarzen Hemd, einer schwarzen Hose, bei der

244 Vgl. Paul, 2008: 88f.

245 Vgl. Paul, 2008: 89f.

246 de Saint-Phalle, zit. nach Warr/Jones, 2000: 57.

247 de Saint-Phalle, zit. nach Reckitt/Phelan, 2001: 52.

der Schritt herausgetrennt war, und einem über ihre Schulter hängenden Maschinengewehr, ging sie 1969 in ein Münchener Pornokino und verkündete vor den dort sitzenden Männern, dass echte Genitalien zu haben seien und dass sie tun könnten, wozu sie Lust hätten. Sie ging, den Männern ins Gesicht blickend, durch die Reihen, woraufhin die Kinobesucher, die eigentlich Pornofilme sehen wollten, nach und nach aufstanden und das Kino verließen²⁴⁸. So wollte sie „das Publikum dazu bewegen, sich mit der Wirklichkeit und nicht mit kinematografischen Klischees zu befassen“²⁴⁹.

„das problem der frauenemanzipation, der schritt vom objekt einer kultur zum subjekt, ist stark mit dem problem der sexualität verknüpft, das der mann auf ‚seine‘ weise gelöst hat. Insofern, da die lösung durch die frau noch aussteht, ist die frauenemanzipation ein ringen um die grundlagen einer neuen kultur. Mit der aktionshose ‚GENITALPANIK‘ (1969), einer hose, bei der scham und vagina frei zu sehen waren, und mit welcher hose ich mich durch die engen kinoreihen zwängte, versuchte ich, ein den diskurs unserer kultur bestimmendes symbol bloßzulegen, die tabuisierung der geschlechtsmerkmale aus der sphäre der sinnentfremdung zu bergen.“²⁵⁰

Mit dieser ausgesprochen publikumsadressierten und provokativen Performance thematisierte sie einerseits die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen, die nicht länger lediglich Objekte männlichen Begehrrens sein sollten, sowie andererseits die geschlechterpolitisch hierarchische Strukturiertheit von Kunst und Kunstbetrieb, von Film und Kino. Indem sie offensiv mit der Rolle der Frau als Sexualobjekt umging, machte sie sich selbst zum Subjekt. Sie bekämpfte die Tabuisierung von Sexualität, da insbesondere hier die Formen von Gewalt und Machtanwendung zugleich extrem subtil und wirksam sind. Indem sie ein Maschinengewehr nutzte, verdeutlichte VALIE EXPORT, dass sie sich nicht in die weibliche Opferrolle drängen ließ und auch nicht bereit war, mit den „Waffen der Frau“ zu kämpfen, sondern ganz im Gegenteil aggressionsbereit mit dem Gewehr als Zeichen für Macht und Potenz ihre eigenen Interessen verteidigte. Sie nahm dieses Symbol zur Hand, um die Geschlechterhierarchie und die Machtverhältnisse zu verkehren²⁵¹.

Eine völlig andere Taktik im Umgang mit Gewalt, in der sich die Künstlerinnen ganz bewusst jener Gewalt aussetzten, auf die sie aufmerksam machen und die sie denunzieren wollten, findet sich beispielsweise in den Performances *Cut Piece* von

248 Vgl. Damus, 2000: 340.

249 O'Reilly, 2012: 13.

250 VALIE EXPORT (1977): *ex tempore*. In: Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hrsg.): Künstlerinnen international 1877-1977. Katalog zur Ausstellung. Schloss Charlottenburg, Berlin 1977. Berlin, 320f.

251 Vgl. Paul, 2008: 88ff.

Yoko Ono und *Rhythm o* von Marina Abramović. In diesen Performances verdeutlichten die Künstlerinnen auf drastische und eindringliche Weise die gewaltsame Erfahrung von Frauen, das Objekt der Publikumsbegierde zu sein²⁵². Beide Performances waren für die Künstlerinnen durchaus riskant, denn sie lieferten sich dem Publikum bedingungslos aus und hatten somit die Abläufe und Resultate nicht mehr in der Hand. Diese Form der Versuchsanordnung wurde in der Geschichte der Performance-Kunst vor allem von Frauen genutzt. In beiden Aktionen wurde die Wechselbeziehung von Künstlerin und BetrachterInnen verkehrt. Die Künstlerin verharrte in ihrer Passivität, während die Betrachtenden zu Handelnden wurden. So wurde die Verantwortung des Publikums sowie die werkkonstituierende oder -ruinierende Macht der Rezeption thematisiert²⁵³. Sowohl mit *Cut Piece* als auch mit *Rhythm o* wurden einerseits die tradierte Rolle der Frau und andererseits die Verletzlichkeit, vor allem aber auch Selbstbeherrschung und Willensstärke thematisiert, die für das Ertragen von Verletzungen und Gefährdungen unerlässlich sind²⁵⁴.

In *Cut Piece* forderte die Fluxus-Künstlerin Yoko Ono das Publikum dazu auf, zu ihr auf die Bühne zu kommen und mit eigens dafür bereitgelegten Scheren Teile aus ihrem Kleid zu schneiden. Das Publikum schnitt der regungslos auf der Bühne knienden Künstlerin so lange die Kleidung und Unterwäsche vom Leib, bis sie nahezu nackt war und ihre Brüste mit den Händen bedeckte. Mit dem Akt des Schneidens traten die TeilnehmerInnen mit der Künstlerin als verwundbares Objekt in Kontakt, während die übrigen Zuschauenden zu VoyeurInnen wurden, die diese unbehagliche Atmosphäre miterlebten. Die angespannte Stimmung, die in dieser Performance entstand, schlug zuweilen auch in Momente der Aggression um²⁵⁵.

„Die Leute schnitten immer weiter Teile ab, die sie an mir nicht mochten, bis schließlich nur noch der Kern von mir übrig war, der in mir war, aber sie gaben sich immer noch nicht zufrieden und wollten wissen, wie es in dem Kern aussieht.“²⁵⁶

Ono fordert die Neutralität der Beziehung zwischen BetrachterIn und Kunstwerk heraus. In *Cut Piece*, das sie erstmals 1964 in der Yamaichi Concert Hall in Kyoto, dann 1965 in der Carnegie Hall in New York und schließlich 1966 auf dem Destruction in Art Symposium in London performte, waren die BetrachterInnen in die Enthüllung des weiblichen Körpers einbezogen, der historisch als anonymes und

252 Vgl. Jones, 1998b: 475.

253 Vgl. Schneede, 2002: 28ff.

254 Vgl. Damus, 2000: 340.

255 Vgl. Pellico, Melissa (2008): Yoko Ono. In: Frieling, Rudolf u.a. (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now. Katalog zur Ausstellung The Art of Participation*. San Francisco Museum of Modern Art, 08.11.2008-08.02.2009. New York/London, 108.

256 Ono, zit. nach Schneede, 2002: 28.

„neutrales“ Subjekt der Kunst gedient hatte. Ono betonte mit dieser Performance die Art, in der sich Betrachtende und Subjekte gegenseitig zu Objekten machen²⁵⁷. Sie beschrieb ihre Performances als Umgang mit sich selbst, im Gegensatz zu dem geselligen Beisammensein der meisten Happenings. *Cut Piece* war ein Beispiel für Onos Fähigkeit, das Publikum zu erstaunlichen Aktionen zu bewegen und gleichzeitig die Selbstwahrnehmung der TeilnehmerInnen sowie ihre Wahrnehmung der anderen auf die Probe stellte²⁵⁸. Bei dieser Performance blieb keiner der Beteiligten unschuldig, denn während die Handelnden zu TäterInnen wurden, wurden die ZuschauerInnen zu MittäterInnen. Mit *Cut Piece* erschuf sie, indem sie das Publikum aktivierte, eine der ersten interaktiven Aktionsformen²⁵⁹.

Auch Marina Abramović ließ 1974 in Neapel in ihrer Performance *Rhythm o* das Tun der Menschen über sich ergehen, spitzte dabei die eigene Gefährdung jedoch noch zu. „The idea was how far you can be vulnerable and how far the public can go and do things with you, on your own body“²⁶⁰. Auf einem Tisch breitete sie 72 Gegenstände aus, die sowohl Lust als auch Schmerz bereiten konnten. Die BesucherInnen durften diese für die Dauer der sechsständigen Performance nach Belieben an ihr verwenden, während sie alles über sich ergehen ließ. Während der gesamten Performance war Abramović das Objekt und übernahm die volle Verantwortung²⁶¹.

„The experience was pretty frightening because I was just the object [...] In the beginning nothing happened. Later on the public started being more and more aggressive and they projected three basic images on me: image of Madonna, image of the mother and image of the whore. It was a very strange situation in Naples: women did very little, were hardly active, but were telling men what to do.“²⁶²

Während zu Anfang die Künstlerin von Zuschauern lediglich hin und her bewegt und an intimen Stellen berührt wurde, spitzte sich die vermeintlich harmlose Situation bald zu. Schnell begannen einige, ihr mit Rasierklingen die gesamte Kleidung vom Leib zu schneiden und bereits in der vierten Stunde wurden Abramović mit eben jenen Klingen Schnittwunden zugefügt. Als die Gefahr, das Abramović geschlagen und vergewaltigt werden könnte, immer größer wurde und dennoch klar blieb, dass sie nicht aus ihrer Passivität herauskommen würde, bildete sich eine Beschützergruppe. Als man ihr eine geladene Pistole in die Hand positionierte, brach eine Schlägerei zwischen den Beschützern und den potenziellen Vergewaltigern

257 Vgl. Reckitt/Phelan, 2001: 60.

258 Vgl. Goldberg, 2004: 101.

259 Vgl. Bonnet, 2004: 111.

260 Abramović, Marina (2002): *Body Art*. In: Daneri, Anna u.a. (Hrsg.): *Marina Abramović. Anlässlich der Abschlussausstellung des Corso Superiore di Arte Visiva der Fondazione Antonio Ratti 2001*. Milano, 30.

261 Vgl. Damus, 2000: 340 u. Stooss, 1998: 84.

262 Abramović, 2002: 30.

und Mörtern aus, der Abramović vollständig ausgeliefert war. Die Performance wurde schnell zu einem gefährlichen Spektakel, in dem verborgene Aggressionen zum Ausdruck kamen²⁶³. Und auch hier konnte sich niemand von der Verantwortung seiner Handlungen freisprechen. Auch die eher passiven Frauen, die selbst wenig taten, aber den Männern Anweisungen gaben, waren Täterinnen. Niemand verließ diese Performance unschuldig.

„I was really violated: they cut my clothes, they put the thorns of the roses in my stomach, they cut my throat, they drank my blood, one person put the gun in my head and then another one took it away. It was a very intense and aggressive situation. After six hours, at 2 in the morning, I stopped, because this was exactly my decision: six hours. I started walking to the public and everybody run away and never actually confronted with me. The experience I drew from this piece was that in your own performances you can go very far, but if you leave decisions to the public, you can be killed.“²⁶⁴

Thematisch über diese Versuchsanordnung hinausgehend, beziehungsweise diese fortführend, beschäftigten sich insbesondere in den 1970er-Jahren einige Künstlerinnen in ihren Performances mit der Vergewaltigung von Frauen, die wohl zu den drastischsten und brutalsten Auswirkungen der Objektivierung von Frauen zählen²⁶⁵. Judy Chicago, Suzanne Lacy, Jan Lester, Sandra Orgel und Aviva Rahmani veranstalteten 1972 in einem Studio in Venice, Kalifornien, zu diesem Thema die Performance *Ablutions*. Diese Arbeit kann sowohl als rituelle Heilzeremonie als auch als Trauerarbeit verstanden werden und stellt den Versuch der Künstlerinnen dar, die weibliche Perspektive auf sexuelle Gewalt publik zu machen und der männlich dominierten Sichtweise auf Vergewaltigungsopfer, auf den weiblichen Körper als Objekt, entgegenzuwirken.

Zu Beginn der Performance betrat das Publikum das große, offene Atelier, auf dessen Boden überall zerbrochene Eierschalen, stapelweise Seile und Tierorgane lagen. Eine nackte Frau wurde in den Raum geführt und setzte sich, eine andere umwickelte sie vollständig mit weißem Mull. Währenddessen nagelten zwei bekleidete Frauen, Suzanne Lacy und Jan Lester, 50 Rindernieren – die Nieren symbolisieren die Fragilität des Lebens – jeweils im Abstand von knapp einem Meter an die weißen Wände. Zwei weitere nackte Frauen wuschen sich unterdes nacheinander langsam mit dem Inhalt der drei in der Mitte des Raums stehenden Metallwannen. Zuerst stiegen sie in eine Wanne, in der tausend aufgeschlagene Eier waren, dann badeten sie in der zweiten Wanne, die mit Rinderblut gefüllt war, und

263 Vgl. Schneede, 2002: 31.

264 Abramović, 2002: 30.

265 Vgl. Jones, 1998b: 475.

schließlich legten sie sich in die dritte Wanne, deren Inhalt aus wässrigem grauem Lehm bestand. So legte sich im übertragenen Sinne eine Schicht aus Sperma und Blut um die ihrer Lebenskraft und -freude beraubten Frauen. Nach diesen Waschungen wurde auf den Körpern der Frauen das Blut durch die Risse in der Lehmkruste sichtbar. Sie wurden daraufhin von Kopf bis Fuß in weiße Tücher gewickelt und legten sich hin. Schließlich bewegten sich Lacy und Lester langsam durch den Raum, um die anderen sozusagen mumifizierten Performerinnen mit Fäden und Seilen in eine Art Spinnennetz einzuweben und so zu fixieren. Die Seile verbanden sie auch mit den Wannen und Nieren. Unterlegt wurde die gesamte Performance mit Tonbandaufnahmen, die Chicago und Lacy im Jahr zuvor aufgenommen hatten und in denen sieben Frauen intime und explizite Details ihrer Vergewaltigung preisgaben. Als schließlich eine bestimmte Stelle des Tonbands ununterbrochen wiederholt abgespielt wurde, verließen Lacy und Lester den Raum²⁶⁶. Zurück ließen sie die vollständig umwickelten und eingesponnenen Künstlerinnen, für die eine Flucht unmöglich erschien, mit der ständigen Wiederholung des Satzes „I feel so helpless, all I could do was lie there and cry“²⁶⁷.

Indem das Publikum mit den Tonbandaufnahmen der Aussagen vergewaltigter Frauen konfrontiert wurde, mit den Auswirkungen einer Vergewaltigung und mit den Emotionen von Opfern sexueller Gewalt, die in dieser Performance eine konkrete visuelle Ausdrucksform erhielten, sollte die Performance das Bewusstsein des Publikums für die kollektive Verantwortlichkeit der kulturellen Voraussetzungen von Vergewaltigung schärfen. Sie ermöglichte ein tiefgreifendes Verständnis dessen, was es heißt, Opfer zu sein, und kritisierten so gleichzeitig implizit die sozialen Strukturen, die derartige Gewaltverbrechen begünstigen.

Im Gegensatz zu *Ablutions* wurde in der Performance *Rape Scene* von Ana Mendieta eine völlig andere Strategie angewendet. Mendieta's Umgang mit diesem Thema war weitaus radikaler, schockierender und konfrontativer, denn sie verkörperte in ihrer Performance ein konkretes Vergewaltigungsopfer, sodass alle Anwesenden direkt in die Tat einbezogen wurden und sie es ihnen durch ihre physische Präsenz nahezu unmöglich machte, die Tat zu verleugnen. 1973 lud sie Freunde und Kommilitonen in ihr Apartment in der Moffit Street in Iowa City ein, in dem sie die Vergewaltigung und Ermordung einer Kommilitonin nachstellte. Sie identifizierte sich mit der 1972 auf dem Campus der Universität von Iowa vergewaltigten und ermordeten Sara Ann Otten²⁶⁸.

Durch die nur einen Spalt geöffnete Tür betrat die BesucherInnen einen dunklen Raum, in dem nur eine einzige Lampe auf die Künstlerin gerichtet war.

266 Vgl. Irish, Sharon (2010): Suzanne Lacy. *Spaces Between*. Minneapolis, 32ff. u. Lacy, Suzanne: *Ablutions* (1972). In: <<http://www.suzannelacy.com/ablutions/?rq=ablutions>> (02.03.2011).

267 Cheng, Meiling (2002): *In other Los Angeleses*. Multicentric Performance Art. London, 43.

268 Vgl. Irish, 2010: 35f.

Diese lag, mit dem Gesicht in einer Blutlache und über und über mit Blut verschmiert und mit heruntergelassener Hose, gefesselt über einem Tisch. Auch der Boden neben ihr war voller Zeichen einer gewaltsamen Auseinandersetzung, voller Blut und zerbrochener Teller. Mit ihrer Performance, in der sie den BetrachterInnen die spezifischen Auswirkungen einer Vergewaltigung vor Augen führte, und durch ihre direkte Identifikation mit dem Opfer, wollte sie das Schweigen brechen, das die Besonderheit und Persönlichkeit der vergewaltigten Frauen verneint und sie dadurch zu namenlosen, unbestimmten Opfern macht. Diese Performance war Ausdruck ihrer eigenen Angst, ihrer Wut und ihrer Abscheu, ausgelöst durch die reale Vergewaltigung²⁶⁹.

Ana Mendieta beschäftigte sich mehrmals mit dem Thema Vergewaltigung und das jedes Mal in einer so eindringlichen und drastischen Weise, dass es zwangsläufig bei den Betrachtenden einen Schock auslösen musste. Hier bleibt kein Raum für Interpretationen bezüglich des Motivs und der Aussage der Künstlerin. In den Vergewaltigungs-Performances von Mendieta sind die BetrachterInnen involviert, als ZeugInnen eines Gewaltverbrechens auf ihre eigenen Emotionen zurückgeworfen und zur Reflexion ihrer eigenen Einstellung und Handlungsweise aufgefordert.

Der künstlerische Ausdruck von Gewalt wird auch in Performances akut, in denen die Künstlerinnen explizit über den weiblichen Status als Bild reflektieren. Denn der phantasmatische weibliche Körper²⁷⁰, dargestellt als Bedrohung, die durch die fetischistische Inszenierung des weiblichen Akts neutralisiert wird, steht in direkter Beziehung zum Begriff des Bildes selbst und ist ursächliches Moment für die gewaltsame Inszenierung des weiblichen Körpers in der modernen Kunst. Im patriarchalen System visueller Präsentation fungiert die Frau im Bild einerseits als Garantin männlicher Vollkommenheit, da sie durch einen Mangel definiert wird, andererseits als imaginäre Ursache männlicher Kastrationsangst, da sie eine Bedrohung der narzisstischen Vollkommenheit darstellt.

Auf die Frau im Bild, die immer dann auftaucht, wenn das System der Präsentation mit seiner eigenen Unvollkommenheit konfrontiert wird, die es zu überdecken gilt und die den unterschiedlichsten Zerstörungsprozessen, dem vielfältigen Wandel der Kategorie des Bildes in der Kunst des 20. Jahrhunderts ausgesetzt ist, sowie auf die Instrumentalisierung und den negativen Status der Frau reagierten Performance-Künstlerinnen mit dem Ziel, den Körper der Frau als Ort weiblicher Authentizität und Stärke zurückzugewinnen. So beschäftigten sich beispielsweise VALIE EXPORT, Joan Jonas, Gina Pane und Vanessa Beecroft in ihren Aktionen wiederholt mit dem strukturellen Zusammenhang zwischen der Frau und dem Bild, mit der Gewalt, die durch das bildliche Präsentationssystem auf Frau-

269 Vgl. Warr/Jones, 2000: 100.

270 Vgl. Butler, 1997: 21 u. Butler, 1991: 190ff.

en ausgeübt wird, mit der Dialektik von Weiblichkeit darstellung und sexueller Differenz²⁷¹.

VALIE EXPORT, eine der bedeutendsten feministischen Performance-Künstlerinnen, reagierte unter Einsatz ihres Körpers, beziehungsweise ihrer nackten Brüste, 1968 mit ihrer ausgesprochen medienkritischen, publikumsadressierten und provokanten Aktion *Tapp- und Tastkino* auf eben jenes Bilderregime und auf die Objektivierung der Frau, indem sie ihren nackten Oberkörper zur Filmleinwand deklarierte und den Voyeurismus einerseits öffentlich ausstellte und ihn andererseits um die sichere Blickdistanz zu dem Objekt seiner Begierde brachte²⁷².

„In that I, in the language of film, allowed my ‚body screen‘, my chest, to be touched by everybody. I broke through the confines of socially legitimate social communication. My chest was withdrawn from the ‚society of spectacle‘ which had drawn the woman into ‚objectification‘ with it. Moreover, the breast is no longer the property of one single man; rather, the woman attempts through the free availability of her body to determine her identity independently: the first step from object to subject.“²⁷³

VALIE EXPORT stand, zuerst in München und Wien und später während der underground explosion in Köln, Essen und Zürich, am helllichten Tag in der Öffentlichkeit mit einer Styroporbox um die nackte Brust geschnallt, deren vordere Öffnung mit einem Vorhang versehen war, auf der Straße, während Peter Weibel mit einem Megaphon die PassantInnen in einer provokanten Rede dazu aufforderte, mit den Händen das *Tapp- und Tastkino* zu besuchen. Alle BesucherInnen hatten exakt 12 Sekunden Zeit, um sich zu VALIE EXPORTS nackten Brüsten vorzutasten und sie zu berühren. Im Kontext der sexuellen Revolution war es VALIE EXPORT stets daran gelegen, sexuelle Tabus zu überschreiten und Grenzen zu sprengen. So vollzog sie, da eben BesucherInnen beider Geschlechter aufgefordert wurden, das Kino zu nutzen, eine unverschleierte Verletzung des Homosexualitätstabus. Darüber hinaus forderte VALIE EXPORT mit ihrem *Tapp- und Tastkino*, bei dem die ZuschauerInnen das Reale in der Öffentlichkeit genießen sollten, anstatt sich in einem verdunkelten Kinoraum dem anonymen Lusterleben hinzugeben, einerseits die formale Analyse des Films und die Dekonstruktion des voyeuristischen Blickregimes im kommerziellen Kino, den sie durch die Umkehrung der Schaustruktur unterminierte, und andererseits den weiblichen Subjektstatus²⁷⁴. VALIE EXPORT

271 Vgl. Eiblmayr, 1989: 337ff.

272 Vgl. Eiblmayr, 1989: 352ff.

273 VALIE EXPORT, zit. nach Reckitt/Phelan, 2001: 64.

274 Vgl. Mueller, 2002: 34ff. u. Adorf, Sigrid (2008): Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld, 127ff.

und Peter Weibel beschreiben die politische Motivation und das Ziel ihres Tastkinos wie folgt:

„[...] um den busen als warenfetisch zu entdinglichen, wird ein unterdrückter partialtrieb, der tatsinn, rehabilitiert, wird an stelle der visuellen die taktile rezeption gesetzt, weil sie gegen den betrug feit. kommunikation qua fernsinne erweist sich häufig als sublime matrix für manipulation und ausbeutung der bedürfnisse. kommunikation qua kontaktsinne ist der versuch, jenseits der barrieren von öffentlichkeit und intimsphäre, markierungen einer entfremdeten kommunikation, stile menschlicher kommunikation, in denen sich von staat und industrie emanzipierte bedürfnisse realisieren können, zu rekonstruieren oder zu errichten. denn solange der bürger im kino nur die augen aufreißt und nicht das hosentürl, so lange fickt ihn das finanzamt, solange der staatsbürger mit der reproduzierten kopie sexueller freiheit sich begnügt, solange erspart sich der staat die reale sexuelle revolution. revolutionäre sexualität kann nur sein revolutionierung der sozialen sexuellen kommunikation! ‚tapp und tastfilm‘ ist ein expanded movie, als solches auch expanded communication: eine communication action. in die öffentlichkeit sozialen verkehrs (mit den stoßzeiten nach büroschluss als klimax) plötzlich die intimität sexuellen verkehrs zu stellen, konfrontiert 2 normen des verhaltens, die des staatsbürgers und die des menschen, deren unmenschliche antinomie ihren kollaps, die verkehrsstauung, entlarvt. die obszönität und freimütigkeit der die vorführung des ‚tapp und tastfilms‘ begleitenden reden intensivieren den schmerz des verhaltenskonflikts und die herausforderung an den staat. [...] in der betriebsamkeit der motorisierten leichname, in der automatie entfremdeten lebens entfaltet das ‚tapp und tastkino‘ seine kraft, erweckt leichname zum leben. dann und dort bedeutet parrhesie und pornographie die befreiung der verstümmlten individuen, initiieren sie den ausbruch aus dem kz des alltags.“²⁷⁵

Es verwundert nicht, dass diese Aktion im konservativen Österreich der 1960er-Jahre, aber auch an den übrigen Aufführungsorten und in den Medien Aufsehen erregte. Der ostdeutsche Rundfunk bezeichnete VALIE EXPORT sogar als die größte Kulturschande für Westdeutschland²⁷⁶. In Wien kam es bei *Tapp- und Tastkino* zu Publikumstumulten und während ihrer Performances im Rahmen des *Kriegskunstfeldzugs* bei der underground explosion zu einem Saaltumult, bei dem die Künstlerin eine Kopfverletzung davontrug. Wie Abramović und Ono setzte sich auch VALIE EXPORT in ihren Aktionen immer wieder Gefahren aus, indem sie das Publikum mit Tabus konfrontierte und provozierte. Die skandalöse Wirkung dieser Performance kam nicht zuletzt durch die Umkehrung der Blickrichtung zustande. Diese

²⁷⁵ Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 261.

²⁷⁶ Vgl. Weibel/VALIE EXPORT, 1970: 261.

Umkehrung, die VALIE EXPORT hier vornahm und in der visuelle und taktile Sinne zusammenfielen, machte aus dem Fernsehen ein Eingreifen, was das Begreifen forcieren sollte.

In *Tapp- und Tastkino*, laut VALIE EXPORT der erste echte Frauenfilm, ging es um die Reflexion des Machtverhältnisses zwischen Künstlerin und Publikum, es ging um die im Raum der Kunst stattfindenden Subjektivierungen, die Differenzen und Machtverhältnisse konstruieren und reproduzieren. Sie thematisierte und kritisierte den prekären Objektstatus von Frauen, indem sie sich das Recht herausnahm, über ihren Körper selbst zu bestimmen. Sie ließ das Betasten ihrer Brust durch fremde Hände zwar zu, aber die BetrachterInnen gingen ihr gleichzeitig, indem sie in den verdeckten Kästen griffen, in die Falle. Denn der Griff ins Tastkino war ein Wagnis, gekoppelt mit dem direkten Blickkontakt zur Künstlerin blieb die Assoziation zu männlichen Kastrationsängsten nicht aus. In dieser intersubjektiven Geste waren die Positionen von Subjekt und Objekt nicht mehr zu fixieren, denn es stellt sich die Frage, wer da wen „angreift“²⁷⁷.

Indes stand Joan Jonas 1970 in ihrer Performance *Mirror Check* nackt mit einem Handspiegel vor dem Publikum und inspizierte Teile ihres Körpers. Das Publikum stand jedoch so weit von der Künstlerin entfernt, dass es das Spiegelbild nicht sehen konnte und nur indirekt, durch ihre Beschreibungen und Reaktionen, erfahren konnte, was dort vonstattenging²⁷⁸. Auch hier ging es also um die Frage nach dem Zusammenhang von KünstlerIn und BetrachterIn, ging es um die Rolle des Be- trachtenden, um Voyeurismus, um Unverfügbarkeit und Verweigerung. Zu ihrer Performance erklärte Jonas:

„Also, the mirrors had a lot of connotations of narcissism – and I was interested in narcissism because it was such a taboo and I knew it made the audience uncomfortable. When I did the Mirror Check piece, it was like the culmination of the abstraction of all the mirror pieces. It was about voyeurism and – it's hard to express. My relationship with the audience was partly in making them uncomfortable. I also tried to entrance, to attract attention.“²⁷⁹

Auf diese Weise setzt sich Jonas mit den negativen Effekten des kulturellen und kommerziellen weiblichen Schönheitsideals auseinander²⁸⁰.

1974 beschäftigte sich schließlich auch Gina Pane in ihrer Performance *Psyche* mit dem Selbstporträt der Frau, das ihres Erachtens notwendigerweise mit Blut,

277 Vgl. Adorf, 2008: 128ff.

278 Vgl. Wark, Jayne (2006): Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America. Montreal/Kingston/London, 187ff.

279 Jonas, zit. nach Kaye, Nick (1996): Art into Theatre. Performance Interviews and Documents. Amsterdam, 97.

280 Vgl. Jones, 1998b: 457.

Milch, Schmerz und Gewalt verknüpft ist, und verweigerte so die sozialen Bedingungen von Weiblichkeit und deren Affirmation. Sie inszenierte den weiblichen Körper in seiner Dualität, als Thema und gleichzeitig als Ort des vernichtenden Diskurses über sich selbst²⁸¹. In der Performance *Psyche*, die Pane 1974 in der Galerie Stadler aufführte, versuchte sie zunächst, über einen Spiegel gebeugt, das vom Spiegel reflektierte Bild zu transformieren, indem sie mit rotem Lippenstift ein schematisches Bild von sich selbst auf den Spiegel malte, welches sich von dem zurückgeworfenen Bild stark unterschied. Dann, während sie sich in diesem doppelten Bild betrachtete, also dem neu gezeichneten Bild und dem Spiegelbild, schnitt sie sich vorsichtig die Augenlider auf, um das Blut auf dem Spiegel wie Tränen in ihr Gesicht einzuschreiben. Danach spielte sie mit Tennisbällen und Federn. Anschließend legte sie sich, während sie auf einem Metallgestell lag, eine weiße Binde auf die Augen. Mit ihrem offenen Mund formte sie Töne, die jedoch nicht hörbar waren. Die Bluttränen sickerten langsam durch das Stofftuch und erzeugten dort zwei kleine Flecken. Dann entblößte sie ihre Brust, liebkoste und umfasste sie, um das Vergnügen an den Grenzen des Verbotenen und des Zurückgewiesenen deutlich zu machen. Abschließend schnitt sie mithilfe eines Rasiermessers vier Linien in der Form eines Kreuzes rund um ihren Bauchnabel. So erschuf Pane eine Verbindung zur Passion Christi, zu christlichen Märtyrern und der Verwundbarkeit der mythologischen Gestalt *Psyche*²⁸².

Diese symbolisiert die Vermittlung des sowohl privaten als auch allgemeingültigen Erfahrungsprozesses der Desillusionierung. Nicht das Gewünschte, Utopische wird gespiegelt, sondern die schreckliche Wirklichkeit. Die reale Selbstzerstörung wird zum historisch bedingten, verbindlichen Gleichnis der spezifischen Repression, der alle Frauen ausgesetzt sind. Auch wenn Pane die Unmöglichkeit der Findung spezifisch weiblicher Identifikationsmodelle eindrücklich zur Schau stellt, scheint doch gerade der Akt der Selbstverletzung ein Aspekt der Selbsterfahrung, Selbsttransformation und Selbstfindung zu sein, der in dem Moment ihres eigenen Scheiterns an den inneren und äußeren Gegebenheiten zutage tritt²⁸³.

1993 begann auch Vanessa Beecroft in ihren Performances, den voyeuristischen Blick und die kulturellen Einschreibungen infrage zu stellen, und machte damit Selbstbeobachtung und Beobachtung zum Thema ihrer Kunst²⁸⁴. Jedoch nutzte sie dabei völlig andere Mittel als ihre Vorgängerinnen der 1960er- und 1970er-Jahre und

²⁸¹ Vgl. Almhofer, 1986: 46.

²⁸² Vgl. Tronche, 1997: 87ff.

²⁸³ Vgl. Almhofer, 1986: 47f.

²⁸⁴ Vgl. Kellein, Thomas (2004): Das Geheimnis der weiblichen Intimität. In: Kellein, Thomas (Hrsg.): *Vanessa Beecroft. Photographien, Filme, Zeichnungen. Anlässlich der Ausstellung Vanessa Beecroft. Photographien, Filme, Zeichnungen. Kunsthalle Bielefeld, 9. Mai-22. August 2004. Ostfildern Ruit*, 17f.

reagierte mit ihren Performances explizit auf die Macht der zeitgenössischen Medien. „[Vanessa Beecroft scheint] zwischen Affirmation und Kritik [...] hier einen dritten Weg entdeckt zu haben, die ‚Masken des Begehrens‘ neu zu mischen, dem bloßen Konsum zu entziehen, sie selbst zu beherrschen [und zu be]stimmen“²⁸⁵. Beecroft inszeniert mit zumeist nackten oder spärlich bekleideten, sehr schlanken und attraktiven jungen Frauen präzise choreografierte Gruppenbilder, bei denen die Frauen weder sprechen noch lächeln noch Blickkontakt zueinander oder dem Publikum aufnehmen dürfen und letztlich wie lebendige Skulpturen oder wie eine Armee, die militärischem Drill unterworfen ist, wirken.

Während der Dauer der meist mehrstündigen Performances müssen die Modelle stillstehen. Aber im Laufe der Performance löst sich das starre, geordnete Bild aufgrund der körperlichen Anstrengung, der die Frauen ausgesetzt sind, langsam auf²⁸⁶. Durch die individuelle Erschöpfung der Models, die auf High Heels, zum Teil mit modischen Accessoires und zu Beginn der Show in Laufsteghaltung dem Publikum präsentiert werden, zeigt sich die Deformation des lebenden Bildes, zeigt sich die Art des Schönheitsregimes, das Frauen in Form hält und zu dem Styling, Bodyshaping und zumindest implizit auch Psychopathologien wie Anorexie und Bulimie gehören, die die Erfüllung des Ideals zu einer destruktiven Geschlechterpraxis machen. Der voyeuristische Blick, das unablässige Betrachtetwerden, scheint schließlich zu der Erschöpfung zu führen, die die optimierte Darstellung der Frauen nach und nach auflöst²⁸⁷. So eröffnen die Arbeiten Beecrofts einen neuartigen Blick auf idealisierte Schönheit, indem sie den Prozess veranschaulichen, in dem das konstruierte Ideal der Perfektion ins Wanken gerät, bis der wirkliche Körper zum Vorschein kommt²⁸⁸.

Für ihre Performances nutzt Beecroft immer Gruppen von Frauen. Diese „Girls“, wie die Künstlerin sie nennt, fungieren als Material, als Objekt und als Subjekt zugleich. Die Multiplikation des idealen Bildes der Hauptperson, die die Performances von Beecroft charakterisieren, dient dabei der Suche nach einem Begriff von Weiblichkeit. Die Uniformität, der quasi-militärische Drill und das lange Warten verlangt den Modellen körperliche und moralische Disziplin ab²⁸⁹.

285 Bonnet, 2002: 17.

286 Vgl. Schloen, Anne (2008): *Vanessa Beecroft*. In: Schloen, Anne (Hrsg.): *Vote for women. Frauengeschichte im Dialog mit Künstlerinnen der Gegenwart. La storia della donna con artiste contemporanee*. Innsbruck/Bozen/Wien, 25 u. Bonnet, 2002: 16f.

287 Vgl. Loreck, Hanne (2008): *Re-Vision der Sichtbarkeit von Künstlerinnen. La re-visione della visibilità della artiste*. In: Schloen, Anne (Hrsg.): *Vote for women. Frauengeschichte im Dialog mit Künstlerinnen der Gegenwart. La storia della donna con artiste contemporanee*. Innsbruck/Bozen/Wien, 12.

288 Vgl. O'Reilly, 2012: 42f.

289 Vgl. Kellein, 2004, 6ff.

So stand auch 2001, anlässlich des G8-Gipfels in Genua, eine Gruppe von Frauen in der Sala Maggior Consiglio des Palazzo Ducale, die ein dunkles, beinahe monochromes Gruppenbild darboten, das laut Beecroft von der Chiaroscuro-Malerei Caravaggios inspiriert war. In ihrer Performance VB 48 wählte sie schwarze Frauen als Repräsentantinnen der Stadt Genua, denn sie wollte auf das Schicksal der dort lebenden nigerianischen Immigrantinnen aufmerksam machen. So reflektierte Beecroft mit dieser Performance einerseits die Auswirkungen der zunehmenden Globalisierung und andererseits die an Frauen gestellten Rollenerwartungen und Schönheitsideale.

Ihre Performances spiegeln gesellschaftliche Codes wider, die die Auswirkungen der Globalisierung, die Fragen der Klasse und ethnischen Zugehörigkeit nicht außer Acht lassen. Thematisiert werden normierte Schönheitsideale, Körperperfektionierungen, Rituale des Körperdrills, aber auch Machtausübung, Gehorsam und nicht zuletzt Isolation und Einsamkeit²⁹⁰. Durch die Verfehlung oder Erfüllung typischer, durch die Medien transportierter, propagierter und zementierter stereotyper Frauenbilder entlarvt Beecroft jene als Ideal²⁹¹. „Sie kennt die Bildmuster zeitgenössischer populärer Weiblichkeit und versucht, die Macht des (Ideal-) Bildes mit einer exaltierten, übertriebenen Performanz von Stilisierungen des Weiblichen buchstäblich vom Absatz her zu konterkarieren“²⁹². Beecroft führt dem Publikum Klischees zeitgenössischer Schönheit vor Augen. Den BetrachterInnen wird jedoch, durch den Drill und die Ordnung der Performance, der leichtfertige Konsum verweigert, sodass sie vor allem mit ihren eigenen Erwartungen konfrontiert werden²⁹³. Zu den Auswirkungen der Performances Beecrofts auf die BetrachterInnen schreibt Thomas Kellein:

„Man starre in der äußersten Nähe, die eine solche Performance mit sich brachte, nackte Körper wie außerirdische Wesen an. Es ging nicht um Fleisch und Blut, Schweiß oder gar Tränen. Wie zum Missbrauch hingestellt erlebte man vielmehr

290 Vgl. Schloen, 2008: 25.

291 Vgl. Bonnet, 2002: 17f.

292 Loreck, 2008: 12.

293 Vgl. Bonnet, 2004: 138. Giorgio Agamben dachte, laut eigener Aussage, beim Anblick einer Beecroft-Performance unweigerlich an sadomasochistische Rituale der Macht, beispielsweise an die Hierarchen de Sades, die bekleidet zur Visite der nackten Opfer erscheinen, um ihre Stärken und Schwächen begutachten zu können oder an die bekleideten US-Soldaten, die vor den nackten misshandelten Körpern im Gefängnis von Abu Ghraib standen. Er kommt zu dem Fazit, nachdem er einer der bekleideten Menschen war, die die nackten Körper der Beecroft'schen Girls betrachteten (vgl. Agamben, Giorgio (2010): *Nacktheiten*. Frankfurt am Main, 95f.), dass: „Hier das Verhältnis umgekehrt [war]: nichts, was hinterhältiger hätte sein können als der gelangweilte, unverschämte Blick, den vor allem die jüngeren Mädchen unverwandt auf die harmlosen Zuschauer warfen. [...] Was nicht stattgefunden hatte, war also nicht Folter oder ‚partouze‘, sondern schlicht Nacktheit“ (Agamben, 2010: 96f.).

einen Schock durch Perfektion [...] Die Modelle blickten nicht zurück, und es passierte scheinbar nichts. Eine groteske Irritation ging davon aus, dass sich das lange, gierige Warten der Zuschauer auf Einlass nicht mit dem Warten der Modelle vereinigen ließ. Man kam und sah, man siegte aber nicht. Die sportlichsten Besucher gingen als erste wieder. Andere warteten ab, ob noch etwas passierte, harrten aus, wurden nachdenklich, stellten sich Fragen nach der künstlerischen Absicht und nach der Kunst überhaupt. Das Verhältnis von Autonomie und Fait social bei Vanessa Beecroft wird in einer großen Spannung thematisiert. Ihre Frauen aber schwiegen.“²⁹⁴

Während sich Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Joan Jonas, Gina Pane und Vanessa Beecroft mit den negativen Effekten weiblicher Schönheitsideale und dem Repräsentationssystem, der Frau im Bild und als Bild, auseinandersetzten, das in der patriarchalen Welt als Repressionssystem fungiert, erkundeten insbesondere in den 1970er-Jahren Künstlerinnen den eigenen, weiblichen Körper und mithin die weibliche Sexualität. Aber auch heute steht der selbstbestimmte Umgang mit Sexualität zur Debatte, wenngleich die Konnotationen und die Motivationen andere sind.

Carolee Schneemann forderte 1975 mit ihrer Performance *Interior Scroll* den fetischistischen und voyeuristischen männlichen Blick heraus, indem sie sich selbst in einer erotisch aufgeladenen Erzählung der Befriedigung darstellte. Ihr Gesicht und ihr Körper waren mit Farbe bedeckt, während Schneemann eine lange, dünne Schriftrolle aus ihrer Vagina zog, um den darauf verfassten Text feministischen Inhalts dem Publikum vorzutragen. Schneemann entwirft sich selbst als völlig verkörperlichtes Subjekt, welches auch – aber nicht nur – Objekt in Relation zum Publikum ist. Das weibliche Subjekt ist nicht einfach nur Bild, sondern befindet sich stets auch, durch den Austausch von Begierden und Identifikationen, in Interaktion mit der Umgebung. Schneemann baute in dieser Performance eine dynamische Beziehung zum Publikum auf, die die hegemonialen Geschlechter- und Identitätsstrukturen verkehrte. Sie verweigerte nicht nur den Blick auf die Frau als Mängelwesen, sondern stellte ihr weibliches, vermeintlich minderwertiges Genital offen und selbstbewusst zur Schau. Dadurch aktivierte sie einen Modus künstlerischer Produktion und Rezeption, der auf dramatische Weise intersubjektiv ist und sich dem klassischen Bild des Künstlers als weißem Mann entgegenstellt. Schneemanns Selbstdarstellung und Interaktion mit dem Publikum kompromittierten den Mythos einer objektiven Kunstgeschichte oder Kunstkritik und stellten der männlichen Kunstwelt eine feministische Perspektive entgegen²⁹⁵.

294 Kellein, 2004: 15f.

295 Vgl. Jones, Amelia (1998a): *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis/London, 3ff.

In den 1990er-Jahren themisierte auch Annie Sprinkle die Verkehrung der Machtverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt. Sprinkle, eine ehemalige Hardcore-Pornodarstellerin, Prostituerte, Stripperin, Domina und Aktivistin für die Rechte von Sexarbeiterinnen, präsentierte sich in ihren Performances als absolutes Sexualobjekt²⁹⁶. „My work talks about me, about my sexuality, and it is work that becomes political because sex is political“²⁹⁷.

Ihre Show *Post-Post Porn Modernist: Still in Search of the Ultimate Sexual Experience*, mit der sie durch die USA und Europa tourte, führte sie unter anderem 1991 in einem kleinen alternativen Theater in Chicago auf. Ein wesentlicher Bestandteil der Show war das *Public Cervix Announcement* (PCA), bei dem sie dem Publikum zuerst zwei große, ovale, bunte Gemälde zeigte. Auf dem einen war eine cartoonartige Darstellung des weiblichen Gebärmutterapparates, während das Zweite einen pinken Gebärmutterhals zeigte. Sprinkle bat ihr Publikum, ihr die anatomischen Bezeichnungen der abgebildeten Organe nachzusprechen. Anschließend führte sie sich einen Gummischlauch zwecks Vaginaldusche ein, um danach auf einem Stuhl auf der Bühne sitzend dem Publikum vier Gründe für ihr PCA zu liefern.

Zum einen hätten viele der Besucher noch nie einen Gebärmutterhals gesehen, darüber hinaus sei ihrer schön, außerdem wolle sie zeigen, dass in ihm keine Zähne sind, und letztlich sei das PCA, nach der Errungenschaft des Minirocks, der nächste Schritt zur Befreiung der Frau. Daraufhin führte sie sich ein metallenes Spekulum ein und lud das Publikum dazu ein, ihren Muttermund zu betrachten. Den BetrachterInnen wurde eine Taschenlampe gegeben, sodass die Interessierten den Gebärmutterhals beleuchten konnten. Währenddessen hielt Sprinkle ihnen ein Mikrofon an den Mund mit der Bitte, zu beschreiben, was sie sehen, damit jene, die gerade nicht an der Reihe waren, wenigstens etwas darüber hören konnten. Nach dem Ende des PCA begann die Pause des abendfüllenden Showprogramms. Ein weiterer Bestandteil der Show war die Aktion *100 Blow Jobs*, bei der sie an einer Vielzahl auf einem Brett montierten Dildos lutschte, bis sie würgen musste. Währenddessen liefen laute Tonbandaufnahmen mit herabwürdigenden Phrasen wie „Suck it, you bitch“ oder „Yeah, I bought you dinner – you should suck my cock!“. Die Show endete mit einem Orgasmus Sprinkles, den sie mithilfe eines Vibrators herbeiführte²⁹⁸. Mit *Post-Post Porn Modernist* versuchte Sprinkle, den weiblichen Körper auf spielerische Weise zu entmystifizieren und konservative Tabus und Scheinheiligkeit zu entmachten, indem sie dem Voyeurismus mit entwaffnender Offenheit entgegentrat und die Kontrolle über die Präsentation ihres Körpers während der gesamten Arbeit volumäglich behielt²⁹⁹. „Sprinkle's (post-)

296 Vgl. Warr/Jones, 2000: 110.

297 Sprinkle, zit. nach Mey, Kerstin (2007): Art and Obscenity. London/New York, 116.

298 Vgl. Kapsalis, Terri (1997): Public Privates. Performing gynecology from both ends of the speculum. Durham/London, 113ff.

299 Vgl. O'Reilly, 2012: 22f.

post-porn modernism is a way of grappling with the meaning of the live female body in this techno-cultural moment, the era of simulation and virtual gratification, and of dismantling old paradigms and hierarchies of pleasure³⁰⁰.

Wie bereits Sprinkle griff auch Elke Krystufek 1996 in ihrer Performance *Satisfaction* den voyeuristischen Blick an. Sie zielte auf die Konstruktion männlichen Begehrens, während sie zugleich eine Revision eingeübter weiblicher Schamgefühle forderte³⁰¹. In der Kunsthalle Wien masturbierte sie mittels eines Vibrators, auf einer Matte am Boden der Kunsthalle liegend, vor den Augen des Publikums, nachdem sie ein Bad genommen hatte. Indem sie ihre privaten Rituale in einem öffentlichen Raum vollzog, stellte sie Begriffe wie Intimität, Authentizität, aber auch Sensationsgier zur Debatte und zwang so die BetrachterInnen dazu, sich mit ihrer Position als VoyeurInnen auseinanderzusetzen. Bewusst nutzte Krystufek für ihren masturbatorischen Exhibitionismus einen klinisch weißen Raum, der keine erotische Atmosphäre besitzt, um einerseits die Frage nach dem, was im Raum der Kunst akzeptabel ist, und andererseits die Frage, wer die Kontrolle darüber hat, wie der weibliche Körper betrachtet werden darf, kritisch zu beleuchten³⁰².

Krystufek konnte die auratisierende Macht des musealen Ortes mit „eroticis“ unterlaufen, da dank Duchamp die Kunsthalle Wien dem Ereignis die Aura von Kunst verlieh. Hier wurde Sex, wie schon bei Sprinkle, zum Antidot. Voyeurismus und Exhibitionismus wurden zur künstlerischen Strategie, eine Neuregelung des Umgangs mit dem weiblichen Körper zu forcieren³⁰³. Indem Krystufek jedoch mit ihrer Masturbation auf ein Video des amerikanischen Rock-Sängers Kim Fowley reagierte, trat der feministischen Nuance des selbstbestimmten Umgangs mit dem eigenen Körper in Form der Selbstbefriedigung noch ein weiterer Aspekt hinzu. In dem sie auf Fowley schaute, indem sie ihr Begehr ganz konkret auf ihn richtete, verkehrte sie die traditionelle Blickrichtung, bei der gemeinhin Männer Frauen zu Lustobjekten machen. Darüber hinaus wählte sie mit dem recht verbraucht ausschenden Fowley ein rebellisches Bild der amerikanischen Popkultur, das einerseits einen bestimmten konsumorientierten Lifestyle und andererseits eine besondere Auffassung von Freiheit suggeriert. Die tabulose Verkehrung des lüsternen Blicks – ursprünglich wollte Fowley sogar selbst zugegen sein – und die Darstellung der konsumorientierten Medienkultur lassen *Satisfaction* als eine kritische Betrachtung

300 Mey, 2007: 128.

301 Vgl. Bonnet, 2002: 14.

302 Vgl. Warr/Jones, 2000: 111.

303 Vgl. Bonnet, 2002: 14.

des zeitgenössischen Umgangs mit Frauen, Medien und Begehren erscheinen³⁰⁴. In diesem Sinne konstatiert auch Anne-Marie Bonnet:

„In einer Welt, die vom Auseinanderklaffen des Sexuellen und des Emotionalen, des Biologischen und des Psychischen gezeichnet zu sein scheint, sowie durch Pansexualisierung des Visuellen (Werbung, Telemedien) von sexueller Überreizung und emotionaler Erkaltung geprägt ist, greifen besonders weibliche Protagonisten auf ihre eigenen Körper und auf Sex (in beiden Bedeutungen) als Mittel zur Zersetzung der Diskurse und zur Sabotage der Macht des rein Visuellen zurück.“³⁰⁵

So scheint es letztlich auch Schneemann, Sprinkle und Krystufek um die Habhaftwerdung der Frau über ihren eigenen Körper und über ihre eigene Sexualität sowie um die Einforderung ihres Subjektstatus' zu gehen. Dass Gewalt – und mit hin auch der Schmerz und das Traumatische – das große Thema feministischer Performance-Kunst darstellt, ist kaum zu übersehen und in Anbetracht der gesellschaftlichen Situation der Frau nicht verwunderlich. Feministische Performance-Künstlerinnen erforschen bis in die Gegenwart dezidiert die Konsequenzen der spezifischen Formen physischer und psychischer Gewalt im Kontext patriarchaler Unterdrückungs- und Unterwerfungsstrategien, wie auch Arbeiten neueren Datums zeigen.

So führte beispielsweise Regina José Galindo 2013 am Hemispheric Institute Encuentro der Universidade de São Paulo ihre Performance *Piedra* auf, in der sie nackt und vollständig mit schwarzem Kohlenstaub bedeckt am Boden kniete. Dabei zeigte ihr Gesicht zur Erde und ihre Stirn berührte den Boden. Ihre Arme lagen eng am Körper an und ihre Hände umschlossen die Knie. Sie verharrte regungslos, auch als jeweils im Abstand von 10 Minuten zwei Männer und zum Schluss eine Frau aus der Gruppe der Zuschauenden aufstanden, zu ihr kamen und auf sie urinierten. „Mi cuerpo permanece inmóvil, cubierto de carbón, como piedra. Dos voluntarios y alguien del público orina sobre el cuerpo piedra“³⁰⁶. Der Urin der drei Beteiligten – zwei von der Künstlerin beauftragte Freiwillige und ein spontan aus dem Publikum dazugekommener Teilnehmer – rann über ihren Körper und über ihr Gesicht, wusch die giftige Kohle jedoch nicht von ihr ab, sondern versiegelte den toxischen Kohlenstaub auf ihrem Körper, während die Kohle ihren Körper vor dem Urin schützte. Nach einer Pause stand Galindo langsam auf und ging am

304 Vgl. Schmid, Christina (2008): Shocking the Audience, Shocking the Artist. Aesthetic Affinities to the Avant-Garde in Elke Krystufek's Work. In: Halle, Randall/Steingrüber, Reinhild (eds.): After the avant-garde. Contemporary German and Austrian experimental film. New York, 310f.

305 Bonnet, 2002: 13.

306 Galindo, Regina José: Piedra. Encuentro Hemisférico del Centro de Estudios de Arte y Política. São Paulo, Brasil, 2013. In: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> (19.09.2017).

schweigenden Publikum vorbei, das auf die Urinspur blickte, die sie hinter sich herzog³⁰⁷.

„Much like her wider oeuvre performances, Galindo's *Piedra* binds the audience member into a voyeuristic relationship to the event. We bear witness to the artist in painful circumstances as the temporal demands of performance make us acutely aware of the choice to stay with the piece: to leave would be insulting; but to stay means we must endure, somehow, with' the artist. [...] Galindo's *Piedra* carefully engages with arresting tableaus of women under abject abuse in order to re-arrange the vectors of power between the victim and victimizer, and suggest a durability of the female body and spirit. Yet the durability, paradoxically, runs both ways between artist and audience, unless we, as an audience, find a way to stop our stone-still silence.“³⁰⁸

Mit dieser Arbeit veranschaulichte Galindo, wie sich patriarchale Eroberung, Markierung, Versklavung, Objektivierung, Ausbeutung und Folter in die Körper latein-amerikanischer Frauen einschreiben und weist auf die Ambivalenz der brasiliensischen Kohlebergbauindustrie hin, die einerseits ein wichtiger Wirtschaftsfaktor des Landes ist, der vielen ArbeiterInnen das Überleben sichert, andererseits jedoch auch eine ernsthafte Bedrohung für die Gesundheit der ArbeiterInnen und der Umwelt darstellt. Galindo thematisiert damit also gleichermaßen eine lokale und eine globale Krise. Dabei macht sie deutlich, dass auch Frauen zu Komplizen in der Ausbeutung und Entrechtung von Frauen werden können und ihrerseits Gewalt gegen Frauen ausüben können³⁰⁹. Ihr selbst ging es bei dieser Arbeit aber auch darum, zu zeigen, dass der weibliche Körper nur zerbrechlich wirkt, dass Frauen jedoch Missbräuche überleben und zur eigenen Transformation nutzen können. Mit *Piedra* zieht Galindo eine Analogie zwischen Frauen und Steinen, denn, so Galindo, auch für Frauen gilt: „After all, the more a stone weathers, the more its shape is defined“³¹⁰.

Feministische Performance-Künstlerinnen arbeiten bis in die Gegenwart häufig mit autodestruktiven Elementen, wie besonders an den Arbeiten von Künstlerinnen wie Gina Pane und Marina Abramović deutlich wird³¹¹, aber auch an den erschöpften „Girls“ in den Arbeiten Beecrofts sowie in den Performances Galindos zu sehen ist. Das, was Flórez über die Arbeiten Galindos schreibt, kann dabei auch für feministische Performances im Allgemeinen geltend gemacht werden. Denn

307 Vgl. Mengesha, Lilian (2013): *Piedra* by Regina José Galindo. In: DISSIDENCE 10/2. <<http://hemicentricinstitute.org/hemi/en/e-misferica-102/mengesha>> (19.09.2017).

308 Mengesha, 2013.

309 Vgl. Mengesha, 2013 u. <<http://hemicentricinstitute.org/hemi/en/enc13-performances/item/2015-enc13-rjgalindo-piedra/2015-enc13-rjgalindo-piedra>> (19.09.2017).

310 Galindo, zit. nach Mengesha, 2013.

311 Vgl. Reckitt/Phelan, 2001: 44.

über die Darstellung der Frau als „das Andere“, das gewaltsam unterworfen und ausgeschlossen wird, referieren sie auf die Brutalität der patriarchalen Gesellschaft und testen die Widerstandskraft der Öffentlichkeit. Häufig nehmen sie dabei den Platz des Opfers ein und fügen ihrem Körper die Gewalt zu, die sie anprangern. Das weibliche Begehrn wird als radikal Entfremdetes in der heutigen patriarchalen Gesellschaft und das Frausein, das ständigen Repressionen unterworfen ist, als zutiefst konfliktbeladen benannt.

Viele der feministischen Performances verfügen über eine enorme visuelle Kraft und stellen weit mehr dar als soziologische oder kontextuelle Kommentare, denn sie thematisieren männliche Gewalt, Marginalisierung, Unterwerfung, Folter und neoimperialistische Gewalt an Frauen als globale Probleme und treten mit ihren mitunter extremen Aktionen den Strategien des Schweigens entgegen, um die institutionelle Politik des Terrors zu hinterfragen. In diesem Sinne ist feministische Performance-Kunst häufig eine Sprache des Leidens mit politischen, ethischen und ästhetischen Dimensionen, die der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, um durch die Verkörperung von Ausgeschlossenem den definitorischen Rahmen von Sichtbarem und dem, wofür wir blind gemacht werden, zu verändern³¹². Sowohl in der dezidierten Kritik an den vielfältigen Formen von Gewalt gegen Frauen als auch im selbstbestimmten Umgang mit der weiblichen Sexualität zeigt sich der Versuch, einen leiblichen Eigensinn zu etablieren und das Recht auf Gleichwertigkeit ebenso wie die Entmythifizierung und Enttabuisierung des weiblichen Genitals einzufordern. Ob also mit Autodestruktion oder der selbstbewussten Zurschaustellung weiblicher Genitalität und Sexualität gearbeitet wird – die Künstlerinnen nutzen das Medium Performance-Kunst, um auf die Ungleichbehandlung und Unterdrückung von Frauen in all ihren Erscheinungsformen aufmerksam zu machen. Damit verweisen sie auf die Notwendigkeit, die soziopolitischen und ökonomischen Bedingungen der Genese von Unterdrückung strukturell zu verändern und Frauen weltweit nicht mehr als Objekte, sondern als gleichberechtigte Subjekte anzuerkennen. Die Künstlerinnen klagen konkret in Bezug auf die Ungleichbehandlung von Frauen das an, was KünstlerInnen, die sich der Performance-Kunst für ihren politischen Protest bedienen, generell kritisieren: Die zum Schutz des bestehenden konstruierte und mit allen Mitteln aufrechterhaltene Ungleichwertigkeit dichotomer Pole, die als Mittel zur Beherrschung und Unterdrückung bestimmter Teile der Bevölkerung genutzt und gleichzeitig verschleiert werden.

312 Vgl. Flórez, Fernando Castro (2011): *The Atrocious Incarnations of Regina José Galindo*. In: Cazali, Rosina/Florez, Fernando Castro (eds): *Regina José Galindo*. Milano, 114ff.