

individuellen Sich-Aussetzen, das allen hier Beteiligten zu eigen ist, das „heroische“ Moment veranschaulicht und dadurch das Potenzial hat, auf die AkteurInnen im politischen und ethischen Sinne ansteckend zu wirken.

3.6 Chronos und Kairos: Die Einmaligkeit als Chance

Das transformatorische Potenzial der Performance-Kunst, wie es sich durch die Provokation der TeilnehmerInnen, durch den Aufruf zum Mit-Leiden und letztlich durch die Verschmelzung von KünstlerInnen und BetrachterInnen in dem für sie typischen Raum des Handelns entwickeln kann, wird durch ein weiteres Wesensmerkmal der Performance-Kunst noch verstärkt, denn die topologische Struktur der Performance-Kunst geht mit der temporalen Spezifik der Einmaligkeit einher²⁶⁴. Performance-Kunst ist ein ephemeres Ereignis, das die TeilnehmerInnen dazu auffordert, zu einer bestimmten Zeit und für eine bestimmte Zeitdauer an einem bestimmten Ort zu sein, um der Performance beizuwohnen, um sie mitgestalten zu können und sie so überhaupt erst zu ermöglichen. Die Dimension der Einmaligkeit, so wie sie die Performance-Kunst verhandelt, wirkt sich dabei einerseits auf den Status der Performance-Kunst im Rahmen des Betriebssystems Kunst aus und vermag so letztlich die ethische, aber auch die politische Aussage und Wirkung der Performance-Kunst zu verstärken, andererseits wirkt sie sich fundamental auf das individuelle Erleben der Situation aus.

Durch die „werkimmanenter“ Konsequenzen der von der Performance-Kunst erfahrbar gemachten Zeit unterscheidet sie sich signifikant sowohl von den bildenden als auch den aufführenden Künsten. Da nämlich das visuelle Ergebnis, das im Zentrum fast jeder Performance steht, nicht darauf angelegt ist, ein dauerhaftes materielles Produkt zu kreieren, sondern ein ephemeres Ereignis zu schaffen, das sinnlich wahrnehmbar und memorabel ist²⁶⁵, stellt die Performance-Kunst Leid erfahrung nicht in einer Momentaufnahme dar, die das Denken einer konkreten Situation implizit voraussetzt, wie es die bildenden Künste beispielsweise in der Bearbeitung der Passion Christi tun, sondern vollzieht den Leidensweg konkret und in realitate²⁶⁶. Gleichzeitig und damit zusammenhängend zeichnet sich die

264 „Denn die Materialität der Aufführung ist [...] nicht einfach gegeben: Sie wird immer erst im Verlauf der Aufführung hervor- und wieder zum Verschwinden gebracht. Sie stellt ein emergentes Phänomen dar: Sie taucht auf, stabilisiert sich für eine je unterschiedliche Zeitdauer und verschwindet wieder. Einzelne Subjekte sind an ihrer Hervorbringung beteiligt, ohne sie doch bestimmen oder über sie verfügen zu können. Sie müssen vielmehr bereit sein, sich bis zu einem gewissen Grade von ihr bestimmen zu lassen“ (Fischer-Lichte, 2004: 227).

265 Vgl. Jappe, 1993: 10.

266 Diesen Gedanken führe ich näher aus in Heinrich, Hanna (2018): Aktion – Reaktion. Überlegungen zur Zeitwahrnehmung in der Performance-Kunst. In: Kortum, Ria/Wohler, Dag-

Performance-Kunst, im Gegensatz zu theatralen Aufführungspraktiken, durch ihre Unwiederholbarkeit aus. Sie besteht gerade darin, dass sie live vor Publikum stattfindet, sich jeglicher Repräsentation und Reproduktion entzieht und ihrem Wesen gemäß nicht eigentlich dokumentiert werden kann. Sobald sie nicht mehr als gegenwärtiges, ephemeres Phänomen existiert, sobald sie durch Dokumentationen die Zeit überdauert, ist sie nicht mehr Performance, sondern Abbild²⁶⁷. Obwohl auch die spätere Auseinandersetzung mithilfe von Dokumentationen, die während der Live-Performance entstanden, mitunter tiefgreifende Wirkungen auf die RezipientInnen zu haben vermag, ist die Intensität des Erlebens notwendig von anderer Qualität als bei der aktiven Teilnahme, als bei der realen, physischen Mitgestaltung der Situation²⁶⁸.

Aus diesem Grund erscheinen auch die immer häufiger stattfindenden Re-Performances, wie sie beispielsweise von Abramović aufgeführt werden, auch wenn sie durchaus ein Zugewinn aus kunsthistorischer Sicht sein mögen, in ihrer Wirkung auf die Teilnehmenden nicht mit der Wirkmächtigkeit von originalen Live-Performances vergleichbar, da sie gerade nicht im gleichen Maße die TeilnehmerInnen emotional einzubinden und zu berühren vermögen. Die emotionale Sprengkraft und der Tabubruch einer Performance wie beispielsweise der *Aktionshose Genitalpanik* VALIE EXPORTS²⁶⁹, die in den 1970er-Jahren genau den Zeitgeist und so auch das Publikum getroffen hat, kann, wenn sie Jahrzehnte später in einem Museum re-performt wird, eben nicht reproduziert werden²⁷⁰. Die für die Performance-Kunst im Allgemeinen typische Dimension des Unerwarteten und Neuen fällt in Re-Performances weg und die TeilnehmerInnen haben die Chance, sich auf die Re-Performance einzustellen, vorzubereiten und so den für die

mar/Gruber, Harald (Hrsg.): Zeit und Zeiterfahrung in den Künstlerischen Therapien. Ein interdisziplinärer Dialog. Berlin, 95ff.

²⁶⁷ Vgl. Phelan, Peggy (2005): Unmarked. The Politics of Performance. London/New York, 146.

²⁶⁸ Vgl. Brunner, 2008: 24.

²⁶⁹ Siehe S. 98f.

²⁷⁰ Als VALIE EXPORT 1969 mit ihrer Aktionshose und einem Maschinengewehr bewaffnet in ein Münchener Pornokino ging, führte dies buchstäblich zu Panik unter den dort sitzenden Männern, die eigentlich in aller Diskretion ihren voyeuristischen Neigungen nachgehen wollten. Im New Yorker Guggenheim-Museum erregte Abramović 2005 mit ihrer Neuinterpretation, basierend auf der fotografischen Dokumentation der *Aktionshose*, die sie im Rahmen ihrer *Seven Easy Pieces* darbot, keine erkennbare Publikumsreaktion, die Schockwirkung blieb aus. Auch wenn die *Aktionshose* als politisches Statement heute noch ihre Berechtigung haben mag, tangiert sie das Publikum – zumindest in einem amerikanischen Museum – nicht mehr. Waffen und weibliche Nacktheit vermögen hier vor freiwilligem Publikum, das um die originale Performance weiß, keine Tabus mehr zu brechen (zu Abramovićs *Seven Easy Pieces* siehe beispielsweise Spector, Nancy (2010): *Seven Easy Pieces*. 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, 37ff.).

Wirkmechanismen dieser Kunstform elementaren Momenten der Provokation, des unmittelbaren Schocks und der Irritation zu entgehen²⁷¹.

Obwohl Performances häufig fotografisch dokumentiert werden und sich somit eine Verknüpfung mit den Medien der technischen Reproduktion ergibt, da es einer historiografischen Nacherzählung bedarf, suchen sie doch gerade durch ihre Ephemerität der Hegemonie des auf fixierte Bilder aufbauenden Werteregimes zu entkommen, das den Modernismus und Postmodernismus weitgehend bestimmt²⁷². AutorInnen wie Amelia Jones und Philip Auslander²⁷³, aber auch Martina Ruhsam und Timmy De Laet²⁷⁴, schlagen zwar zu Recht ein

271 Re-Performances sollen hier deshalb nicht als eigenständige Live-Performances, sondern als spezifische Form der Dokumentation von Performance-Kunst begriffen werden, die, wie alle dokumentarischen Relikte der Performance-Kunst, zwar dem Zweck der künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung dienen, für die Weiterführung der Diskurse über die Performance-Kunst von ihren Anfängen im Futurismus bis in die Gegenwart unerlässlich sind und die vergangenen Performances einem größeren Publikum zugänglich machen, aber eben nicht die Teilnahme an einer Live-Performance ersetzen können (vgl. De Laet, Timmy (2012): Verwirrende Wechselspiele. Über das Live-Re-enactment von dokumentarischen Relikten. 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, 69).

272 Vgl. Ursprung, Philip (2004): Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit. In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin, 317ff.

273 Obwohl sowohl Auslander als auch Jones eine Differenz zwischen Performance-Kunst und ihrer Dokumentation konstatieren, da durch die Verschiedenartigkeit der direkten Teilnahme und der Beschäftigung mit ihren Substituten auch die Erfahrungen variieren, halten sie diesen Unterschied in letzter Konsequenz für irrelevant. Die Dokumentation ist ihres Erachtens ebenso wichtig, wie die Performance selbst. Beide sind voneinander Abhängigkeit, da nur so ein Sprechen über vergangene Performances, einen retrospektiven Zugang möglich wird (vgl. Auslander, Philip (2006): *The Performativity of Performance Documentation*. In: PAJ: A Journal of Performance and Art 28(3), 1ff. u. Jones, Amelia (1997): *Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*. In: Art Journal 56(4). *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, 12.).

274 Ruhsam und De Laet weisen auf die Möglichkeiten hin, die sich aus den Interdependenzen von Performance und Dokumentation ergeben. Sie bestehen Ruhsam zufolge darin, dass sie für die angemessene Würdigung beider unerlässlich sind, denn die Performance braucht die Dokumentation ebenso, wie das Dokument die Performance, da sich beide in komplexen Verstrickungen von Präsenz und Absenz, von Vergangenheit und Gegenwart bewegen (vgl. Ruhsam, Martina (2012): Die Inszenierung des Dokuments. 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, Karsruhe, 8. März – 29. April 2012. Köln, 99). Für De Laet eröffnen sie die Möglichkeit, die versteckten, aber überdauernden Grundlagen dieser ephemeren Kunstform aufzuspüren, sodass er die zunehmend häufig stattfindenden Re-Performances als Instrument versteht, Strukturen, Eigenschaften und Prinzipien von Live-Performances zu verdeutlichen

Konzept von Performance-Kunst vor, das von einer Differenz, aber vor allem von einer gegenseitigen Abhängigkeit und gewinnbringenden Interdependenz von Performance und Dokumentation ausgeht, dennoch muss klar zwischen der emotionalen Wirkung, die von der Teilnahme an einer Performance ausgehen kann, und derjenigen, die durch die Auseinandersetzung mit der Dokumentation einhergehen kann, unterschieden werden²⁷⁵. Insbesondere mit Blick auf das politische und ethische Transformationspotenzial der Performance-Kunst scheint es doch einen signifikanten Unterschied zu machen, ob man einer existenziellen Situation hautnah ausgesetzt ist, ob man sie womöglich sogar auslöst, an der Aufrechterhaltung und Zuspitzung ihres Zustandekommens und ihrer Entwicklung beteiligt ist beziehungsweise sie nicht verhindert, oder ob man sich in relativer emotionaler Abständigkeit, mit den Bildern und Narrationen der vergangenen Situation theoretisch auseinandersetzt oder eine „Nacherzählung“ (im Form einer Re-Performance) der Situation erlebt, bei der die ursprüngliche Wirkung ebenso wie die historische Entwicklung bekannt ist²⁷⁶.

So verwundert es auch nicht, dass beispielsweise bei der Re-Performance der Arbeit *Work Relation*²⁷⁷ von Abramović und Ulay durch zwei junge KünstlerInnen zur Vernissage der Ausstellung *Marina Abramović – The Cleaner* in der Bundeskunsthalle in Bonn die ZuschauerInnen zumeist interesselos und unengagiert wirkten und das Tragen der Steine durch die beiden KünstlerInnen eher den Charakter einer angenehmen Hintergrundmusik denn einer dionysischen Rauscherfahrung hatte. Die Re-Performance diente dem Publikum als Kulisse für private Gespräche

und sie ihm folglich für ein tiefgreifenderes Verständnis von Performance-Kunst dienlich erscheinen (vgl. De Laet, 2012: 73ff.).

275 „The sets, stills and performance shots are vivid snapshots of an art form that resists documentation“ (Anderson, Laurie (2004): foreword. this is the time and this is the record of the time. In: Goldberg, RoseLee: Performance. Live Art since the 60s. New York, 6).

276 Ward weist auf die Reaktion einer jungen Frau bei Abramovićs Re-Performance von *Thomas Lips* im Rahmen der *Seven Easy Pieces* hin, die beim Anblick der sich selbst verletzenden Künstlerin weinend rief „You can stop. You don't have to do this“, und bevor sie sich der Situation durch Weggehen entzog, von einem Mann aus dem Publikum nachdrücklich die Antwort „Yes she does“ bekam. Diese Re-Performance, so mutmaßt Ward, vermochte also womöglich ein Gefühl der Identifikation und eine ethische Verantwortungsübernahme durch die Frau auszulösen, vielleicht referierte die Frau jedoch auch auf ihr Wissen über die Originalperformance dreißig Jahre zuvor oder auf die jüngere Mutilationsdebatte im Feminismus. Der antwortende Mann hingegen schien auf ein konsumierbares Spektakel unter keinen Umständen verzichten zu wollen. Solche emotionalen Reaktionen auf Re-Performances, wie sie die Frau zeigte, bilden jedoch die Ausnahme und sind Ward zufolge wahrscheinlich nicht einmal mehr erwünscht (vgl. Ward, 2012: 113f. u.130).

277 „Im Rahmen des Arnhem Festivals am Theater aan Rijn performten Marina Abramović und Ulay erstmals [1978] diese Arbeit, bei der sie mit schweren Steinen gefüllte Eimer [stundenlang] von einem Ende des Raums zum anderen trugen“ (<<https://www.bundeskunsthalle.de/-ausstellungen/marina-abramovic/re-performances.html>> (13.05.2018)).

bei einem erfrischenden Drink. Zu beobachten war, dass zwar viele Menschen sich um die Re-Performance versammelten, jedoch häufig mit dem Rücken zum Geschehen standen. Ein mögliches Eingreifen war weder erwünscht, noch schien die Arbeit die Umstehenden dazu zu animieren. Hier handelte es sich offensichtlich um ein leichtverdauliches „Spektakel“ der Kulturindustrie²⁷⁸. Dem emphatischen Ausspruch Abramovićs „A powerful performance will transform everyone in the room“²⁷⁹, mit dem auch die Bundeskunsthalle die Ausstellung online bewarb²⁸⁰, konnte diese Re-Performance nicht Rechnung tragen.

Dass die Performance-Kunst also gerade im gemeinsamen Erleben einer neuen und einmaligen, mithin unerwarteten Situation besteht und nicht in der Beschäftigung mit diesem Erleben anhand von dokumentarischen Abbildern, impliziert auch, dass man das „Werk“ unmöglich materiell besitzen kann. Performance-Kunst unterläuft, indem sie die aktive und emotionale Beteiligung aller an der Situation zur Kunst erhebt, den Warencharakter des „Werkes“ und tritt dazu an, immaterielles Erleben von Intersubjektivität und Mitmenschlichkeit auch in seiner Bedeutung für gesellschaftliche Wandlungsprozesse zu stärken beziehungsweise wiederzuerwecken²⁸¹. Die Einmaligkeit, die Unwiederholbarkeit von Performance-Kunst ist folglich einerseits als Kritik an den kapitalistischen Verwertungsinteressen des Betriebssystems Kunst zu verstehen, entzieht sie sich doch gerade dadurch den gängigen Ausstellungspraktiken und der ökonomischen Inbesitznahme, andererseits führt die materielle Unverfügbarkeit dazu, dass die Performance-Kunst, insbesondere mit Blick auf die Zeitgeistphänomene der Akzeleration und des Konsumismus, sich der allgegenwärtigen Schwierigkeit immer wieder neu stellen muss, die BetrachterInnen aus ihrer KonsumentInnenrolle herauszuholen und sie zu aktiven und verantwortlichen TeilnehmerInnen der Situation zu machen und so stets zeit- und kulturimmanente Wege der Publikumsaktivierung finden und nutzen muss.

Gegenwärtig, so scheint es, versuchen Performance-KünstlerInnen ein Publikum anzusprechen, das sich infolge der soziopolitischen Entwicklung verstärkt als Konsument auch der Kunst begreift, wobei bereits Horkheimer und Adorno (1944), aber auch Debord (1967) mit ihren Theorien zur Kulturindustrie oder der *Gesellschaft als Spektakel* auf jene Entwicklungen aufmerksam machten, die dazu führten, dass die mitunter extremen und engagierten Reaktionen auf die Aktionen der FuturistInnen und DadaistInnen sowie der Wiener Aktionisten und Happening- und

278 Eigene Beobachtung der Verfasserin während der Vernissage zur Ausstellung *Marina Abramović – The Cleaner* am 19.04.2018 in der Bundeskunsthalle in Bonn.

279 O'Hagan, Sean (2010): Interview: Marina Abramović. In: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>> (13.05.2018).

280 <<https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/marina-abramovic.html>> (13.05.2018).

281 „Performance kann man nicht besitzen, und deshalb ist niemand bereit, ein Vermögen dafür zu zahlen – obwohl das Erlebnis oft viel intensiver ist als bei der materiellen Kunst. Menschen sammeln Dinge, keine Erlebnisse“ (Abramović, zit. nach Tholl, 2014).

Fluxus-Künstler der 1950er- bis 1970er-Jahre heute zunehmend ausbleiben. Um ihre TeilnehmerInnen zu aktivieren und ihnen den leichtfertigen Konsum zu erschweren, referieren deshalb derzeit agierende Performance-KünstlerInnen in der Bearbeitung aktueller Themen wieder verstärkt auf die extremen Ausdrucksweisen der 1960er- und 1970er-Jahre oder setzen der Beschleunigung bewusst Entschleunigung entgegen, um den TeilnehmerInnen ein Gefühl dafür zu vermitteln, dass Resonanz und Intersubjektivität ein Sich-Zeit-Nehmen, ein Sich-Einlassen – und zwar immer wieder aufs Neue – voraussetzen und sich dem Konsum und Besitz entziehen. Die Notwendigkeit, einer Performance von Anfang bis Ende zu folgen, um sie wirklich zu erleben, und die Unmöglichkeit, sie in ihrer Wirkung zu kopieren, setzt also der Logik der Kommensurabilität und Kommodifikation, setzt der hegemonialen Logik der Verdinglichung eine Intensivierung des Raum- und Zeit-erlebens entgegen, die alle Beteiligten dazu auffordert, sich auf den Rhythmus²⁸² eines „Anderen“ einzulassen beziehungsweise sich diesem auszuliefern, ohne am Schluss ein Mehr an materiellem Besitz erwarten zu können.

Der „Lohn“ für die eigene Arbeit an der Performance lässt sich nach kapitalistischen Gesichtspunkten nicht messen und ist unsichtbar, die Erfahrung ist unverkäuflich. Der Zugewinn besteht unter anderem in der Möglichkeit, Zeit als „Heterochronie“²⁸³ zu erleben, als einen „Zwischenraum“²⁸⁴, der die in der Performance-Kunst gemachte individuelle Erfahrung maßgeblich beeinflusst. Performance-Kunst schafft also nicht nur durch den gemeinsam kreierten Raum und das Auslösen von Affekten durch die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten, sondern auch durch die für sie typische Zeit-Erfahrung einen unwiederholbaren

282 Der Rhythmus, in dem Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammenwirken, organisiert und strukturiert Zeit, indem er Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in Verhältnis setzt und ihr Erscheinen und Verschwinden im Raum reguliert. So erfahren die ZuschauerInnen zur selben Zeit unterschiedliche Zeitlichkeiten, und ihre Wahrnehmungen werden desynchronisiert. Durch den Rhythmus erscheinen alle Elemente der Performance als gleichrangig. Hier treffen unterschiedliche rhythmische Systeme aufeinander, da dem eigenen Rhythmus als individuellem Aspekt des Körpers eine fremde, zu integrierende oder abzuwendende Rhythmus erfahrung entgegengestellt wird (vgl. Fischer-Lichte, 2004: 232ff.).

283 Der Heterotopie ist Foucault zufolge eine eigene Zeitstruktur, die „Heterochronie“, immmanent, die zur Abgrenzung dieses anderen Raumes nach außen fungiert, sodass „die Heterotopie ihr volles Funktionieren [erreicht], wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ (Foucault, 1991: 43). Gerade Performances, die sich im Museum ereignen, lassen dabei zwei elementare Heterotopien aufeinanderprallen: zum einen die, die an die Ewigkeit, an die „endlos akkumulierende Zeit“ geknüpft sind, die ein Ort aller Zeiten sind, der selbst außerhalb der Zeit steht, wie beispielsweise Museen und Bibliotheken, und zum anderen die, die an das Ephemere, an das „Vorübergehendste, an das Prekärste der Zeit geknüpft sind“, wie beispielsweise Theater und Feste (vgl. Foucault, 1991: 43f. u. Foucault, 2014: 16f.).

284 Vgl. Nancy, 2014: 117.

Handlungszeitraum. Indem sie eine durch die individuellen und intersubjektiven Dynamiken aller Beteiligten erschaffene Situation zum Kunstwerk erhebt, kreiert sie ein ephemeres, „chronotisches“²⁸⁵ Ereignis, welches das Potenzial einer kairotischen Erfahrung birgt. Hier besteht die Möglichkeit eines günstigen Moments zur Entscheidung neuer Seins- und Verhaltensweisen im Sinne des griechischen Gottes Kairos²⁸⁶ – wenn man den Augenblick beim Schopfe packt²⁸⁷.

-
- 285 Thomas Schmaus führt, da das sprachlich vorhandene „chronisch“ seines Erachtens zu eng gefasst ist, den Begriff „chronotisch“ als Neologismus in seinen Überlegungen zu Zeitwahrnehmungen ein und grenzt mit dem Begriffspaar chronotisch/kairotisch die allen Menschen geläufigen, noch nicht reflektierten Zeitwahrnehmungen von jenen bereits abstrahierten und interpretierten beiden Lehren, der Chronologie und der Kairologie, ab (vgl. Schmaus, Thomas (2016): Vergänglichkeit und Dauer. Chronologische und kairologische Reflexion zur *Conditio humana*. In: Gruber, Harald/Reichelt, Stefan (Hrsg.): *Kunsttherapie in der Palliativmedizin*. Berlin, 25). Die chronotische Grunderfahrung von (quantitativer) Zeit ist seines Erachtens die Vergänglichkeit, während die kairotische Erfahrung von (qualitativer) Zeit die Dauer ist. Dabei entzieht sich Kairos gerade einer adäquaten chronologischen Beschreibung, da er weit mehr ist als ein Moment auf dem Zeitstrahl, und sich seine existenzielle Bedeutung erst in der Erfahrung des unvergleichlichen und erfüllenden Augenblicks, „der kein Gestern und Morgen kennt“, offenbart (vgl. Schmaus, 2016: 29, 33f. u. 37; hier 34). „Dauer und Vergänglichkeit werden in Zeiten des Kairos erfahren als Erfassen und Verpassen des rechten Augenblicks. Wenngleich die Gelegenheiten zahlreich sind, die uns entgehen, ist dennoch die ‚Dauer‘ die ‚kairotische Grunderfahrung‘. Nur wer erfahren hat, was es heißt, den Augenblick zu ergreifen und darin aufzugehen, weiß, was es bedeutet, ihn vorübergehen zu lassen“ (Schmaus, 2016: 37).
- 286 Der Gott Kairos wird – und dies sind die wesentlichen Attribute in seiner Darstellung, die schon die älteste bekannte, von Lysippos stammende, Kunstdarstellung auszeichnet – mit kahlem Hinterkopf und einer in die Stirn fallenden Locke dargestellt. Diese Charakteristika verbildlichen, dass man die günstige Gelegenheit ohne zu zögern „beim Schopfe packen“ muss, denn wenn Kairos erst einmal vorbeigeeilt ist, bleibt er unfassbar. Die Kunstdarstellungen des Gottes sind dabei für das Verständnis des Kairos’ unerlässlich, denn obwohl das Adjektiv *καιριός* bereits bei Homer zu finden ist, taucht das Substantiv *καιρός* oder die Personifikation als Gott, den literarischen Quellen zufolge, erstmals im 5. Jahrhundert in einem Hymnus von Ion von Chios auf. Der Gott Kairos spielte also im klassischen Götterpantheon der Griechen keine Rolle, und es ist auch nur ein einziger Kairos-Altar, der in Olympia gestanden haben soll, bekannt (vgl. Lamer, Hans (1919): Kairos. In: Kroll, Wilhelm (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE). Band X, 2. Stuttgart, Sp. 1508-1521. <https://de.wikisource.org/wiki/RE:Kairos_1#Zusammenfassung> (11.02.2018).
- 287 Daniel Stern bezeichnet diese Zeit als »Gegenwartsmoment«, der durch das Unerwartete und Ungewohnte im Raum der Intersubjektivität ein „kleines Fenster des Werdens“ eröffnet und so Veränderungsprozesse im Selbst- und Welterleben anstößt (vgl. Stern, Daniel (2010): *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt am Main, 14ff.; hier 26). Agamben hingegen verwendet »Kairos« in Anlehnung an Walter Benjamin im Sinne der »Jetztzeit«, verstanden als nachhaltige Rahmenverschiebung, als Zäsur, als Zwischenzeit, der eine „messianische“ Dimension innewohnt (vgl. Agamben,

Auch wenn Kairos niemals bewusst herbeigeführt werden kann, gelingt es der Performance-Kunst, durch die Schaffung neuer Erfahrungs- und Handlungsräume vor der Folie der Intersubjektivität eine günstige Basis für eine Zeitwahrnehmung herzustellen, in der Kairos Platz haben kann, d.h., die einen transformatorischen Prozess anzustoßen vermag. Die Performance-Kunst, so könnte man sagen, schafft den Raum für *eine Zeit für* den Impuls zu einer ereignishaften Rahmenverschiebung. Nicht zufällig kann man hier an Heidegger denken: Performances generieren einen Rahmen für den „Augenblick“ als „eigentliche Gegenwart“²⁸⁸, in der der Mensch präsent und ganz bei sich ist, sich selbst „erschlossen“ hat und sein „In-der-Welt-sein“ „entschlossen“ gestaltet²⁸⁹. Hier besteht die Chance, das Leben als augenblicklich zu erfahren und bewusst das vom Verfall geprägte „chronotische Immer-weiter-so“ zu verlassen. Hier eröffnet sich also die Möglichkeit zur eigentlichen und gelungenen Existenz²⁹⁰.

Die Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit, die Performance-Kunst auszeichnet und die darum auffordert, zu einer bestimmten Zeit (und in einem vorher nicht klar bestimmbarer Zeitraum) zum wesentlichen Bestandteil einer Performance zu werden und sich aktiv und aus eigener Motivation für die Gestaltung der Situation zu engagieren, fordert also immer auch ein Sich-Einlassen auf Unbekanntes und Neues, das für die Beteiligten eine ereignishaftes Rahmenverschiebung zur Folge haben kann. Gerade also die Dimension der Unvorhersehbarkeit dessen, was geschieht, der eigenen Affekte und Reaktionen im Angesicht einer extremen, oft gewaltsamen und radikalen Situation ultimativen Mit-Seins, verleiht der Performance-Kunst das Potenzial, ereignishaft zu wirken. Mit Heidegger ließe sich sagen, dass die Performance-Kunst die Kraft hat, den Menschen in die Existenz zu „stoßen“ und ihn mit „Anderem“²⁹¹ bekannt zu machen. Denn: „In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen“²⁹². Sie stößt das „Geheure“ um und das „Ungeheure“ auf und eröffnet den Teilnehmenden ein neues Licht auf das eigene Selbst und ihre Lebenswelt, indem sie sie mit

Giorgio (2006): *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt am Main, 75ff.
u. Durantaye, Leland de la (2009): *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. Stanford, 113ff.).

- 288 „Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin ‚eigentliche Gegenwart‘ nennen wir den ‚Augenblick‘. Dieser Terminus muß im aktiven Sinne als Ekstase verstanden werden. Er meint die entschlossene, aber in der Entschlossenheit ‚gehaltene‘ Entrückung des Daseins an das, was in der Situation an besorgbaren Möglichkeiten, Umständen begegnet [...] .Im Augenblick‘ kann nichts vorkommen, sondern als eigentliche Gegen-wart lässt er ‚erst beggnen‘, was als Zuhandenes oder Vorhandenes ‚in einer Zeit‘ sein kann“ (Heidegger, SuZ: 338).
- 289 „Entschlossen hat sich das Dasein gerade zurückgeholt aus dem Verfallen, um desto eigentlicher im ‚Augenblick‘ auf die erschlossene Situation ‚da‘ zu sein“ (Heidegger, SuZ: 328).
- 290 Vgl. Schmaus, 2016: 33ff.
- 291 Heidegger, Udk: 4.
- 292 Heidegger, Udk: 21.

existenziellen Themen des Menschseins und des Selbstseins konfrontiert und sie auf diese Weise zur kritischen Selbstreflexion anregt. Die Performance, so könnte man sagen, „lichtet die Wahrheit“, indem sie etwas Neues schafft und einen neuen Blick auf die Alltäglichkeit eröffnet²⁹³.

Gerade also die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Performance-Kunst, die den „Zu-Fall“ und mithin das Unvorhersehbare ermöglichen, wird so zur Bedingung der Möglichkeit des Ereignisses, durchaus im Sinne Heideggers²⁹⁴. Ihre Einmaligkeit und Flüchtigkeit ermöglichen es, so Mersch, „in jedem Augen-Blick die absolute Einzigkeit des Werdens [zu] entdecken“²⁹⁵. „Die ‚Ex-sistenz‘weise ästhetischer Performanz ist folglich die Singularität des Augen-Blicks, in dem geschieht“²⁹⁶, ist der „Schock der Gegenwart“²⁹⁷. In diesem Augen-Blick – begriffen als Anfang, als fortwährender Ursprung, als Kommen – zeigt sich ein Neues, ein Anderes, die „Ex-sistenz“, die „Ekstasis“ der Welt als Alterität“ selbst, in ihrer radikalen Unverfügbarkeit und Unvorhersehbarkeit²⁹⁸. Die Performance-Kunst muss folglich, will sie als Reaktion auf die „Epoche universeller Mediatisierung, der Multi- und Intermedialität“ die Dimension des Neuen und Unvorhersehbaren erfahrbar machen, auf das „Hier-und-Jetzt“ setzen, um die „Wurzel des Seins aus dem Außen, dem Anderen einer Begegnung“ erfahrbar zu machen²⁹⁹.

Live-Performances können somit als Ereignisstätten – im Sinne Badious – begriffen werden, die als „blitzartige Zusätze“ zu einer Situation den TeilnehmerInnen zustoßen und gerade dadurch eine kairotische Erfahrung ermöglichen, die die TeilnehmerInnen zum Umdenken zwingen kann und eine Rahmenverschiebung auslöst. Als Ereignisstätte kann die Performance der Ursprung einer radikalen Handlung der Transformation sein. Das Subjekt wird im Sinne einer pluralistischen Weltansicht zum Zeugen der auf Gleichheit setzenden, im Kern emanzipatorischen Wahrheit, die die materielle Spur eines ereignishaften Zusatzes in der Situation, also ein immanenter „Bruch“ ist. Performances eröffnen die Wahl,

293 „Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Eröffnung des Offenen und die Lichtung des Seienden nur, indem die in der Geworfenheit ankommende Offenheit entworfen wird. Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gelichtet wird“ (Heidegger, UdK: 59).

294 Vgl. Mersch, 2002: 224ff.

295 Mersch, 2002: 227.

296 Mersch, 2002: 228.

297 Mersch, 2002: 228.

298 Vgl. Mersch, 2002: 229f.

299 Vgl. Mersch, 2002: 230f. Obwohl auch Mersch das Ereignis, im Rekurs auf Heidegger, stark macht und das Performative als „Reauratialisierung“ nach dem durch die Avantgarde vollzogenen Bruch mit dem „Werk“ denkt, scheint er doch gerade die für die Performance-Kunst so zentrale politische Dimension, ihr politisches und ethisches Interventions- und Transformationspotenzial auszuklammern, sodass hier anstelle der Anknüpfung Merschs an das Ereignis-Denken Heideggers der Badiou'schen Ereignis-Ontologie gefolgt werden soll.

dem durch sie ausgelösten radikalen Bruch treu zu sein oder ihn zu verraten, und zwingen die AkteurInnen dazu, vor dieser Rahmenverschiebung, diesem bis dato unbekannten Anderen, eine neue Seins- und Handlungsweise *in der Situation* zu erfinden und zu entscheiden³⁰⁰.

Wenn also die TeilnehmerInnen sich auf die Erfahrung des Neuen, des Ein-malig-nicht-Antizipierbaren einlassen, ihm mit Nancy „neugierig“³⁰¹ und aufgeschlossen begegnen und den Mut aufbringen, aus dem Gefühl des Mit-einander-Seins, aus dem Gefühl elementarer Identifikation mit dem Anderen, ihre gängigen Handlungs- und Deutungsmuster zu revidieren, kann tatsächlich eine Rahmenverschiebung im Sinne Badious – und auch Heideggers – stattfinden. Das Leiden-Sehen des Anderen in seiner radikalen Authentizität und Einzigartigkeit und der dadurch ausgelöste „Gewissensruf“ können die Augen öffnen für die Notwendigkeit zu wählen, sich neu zu entscheiden und sich nicht mehr den Beruhigungen und Verschleierungen über die Zusammenhänge der „Man-weltlichkeit“ zu ergeben – mithin auf die Notwendigkeit aufmerksam machen, der Rahmenverschiebung treu zu sein, sie als ethische Maxime des „Weitermachens!“³⁰² zu begreifen und sie in die Gesellschaft hinauszutragen. Hier kann ein neues Licht auf das eigene Selbstbild und die Lebenswelt geworfen werden, welches den Menschen auf seine eigene selbst- und weltverändernde Wirkmächtigkeit aufmerksam zu machen imstande ist.

Das „Mit-Sein“³⁰³ in all seinen ethischen und politischen Dimensionen, das von Performances radikal erfahrbar gemacht wird, scheint dabei gerade das Neue und Unbekannte zu sein, das einen Transformationsprozess in den Beteiligten anstoßen kann und erweist sich so als das wesentliche Ereignis der Performance-Kunst. Dieses Ethos und Praxis einschließende „Mit-Sein“ wird folglich, vermittelt durch empathische Berührung respektive durch die Anteilnahme am Leiden des „heroischen“ KünstlerInnencharakters in der durch die Performance-Kunst kreierten ephemeren Situation, zu der zentralen Rahmenverschiebung, durch die die Folie, vor der das weitere Leben der TeilnehmerInnen geführt wird, zumindest eine

300 Vgl. Badiou, 2003: 62 u. 203. Live-Performances können, obschon oder gerade da sie innerhalb des etablierten Kunstsystems sozusagen die Leere desselben bezeichnen als Ereignisstätten im eingeschlagenen Sinne erfasst werden.

301 Vgl. Nancy, 2012: 42ff. u. 135.

302 Vgl. Badiou, 2003: 103f.

303 In Kapitel 3.3 wurde das Heidegger'sche „Gewissen“ in Analogie zum „Stoß“ ins Offene gedacht und als das „Ereignis“ bestimmt, welches den „Wesenswandel des Menschen“ hervorzubringen vermag. Da der Ruf des Gewissens sich in einer Performance jedoch nur bei der Bereitschaft, sich mit dem Anderen zu identifizieren, einstellt, sind Gewissen und „Mit-Sein“ fundamental verknüpft und bilden im Falle der Performance-Kunst als Einheit das Ereignis, die Rahmenverschiebung. Die Offenheit für die Erfahrung des „Mit-Seins“ erscheint als Voraussetzung für die Aktivierung des „Gewissens“ und mithin für die individuelle Transformation vor der Folie der ethischen und politischen Verantwortung für die Mit-Welt.

neue Farbnuance erhalten kann. Denn in einer Performance besteht eine *einmalige Gelegenheit*, sich selbst in Bezug auf die Mit-Welt in extremen Situationen zu erfahren und zu entwerfen. Nutzt man die Gelegenheiten nicht, ergreift man sie im Moment ihres Erscheinens nicht beim Schopfe, verstreicht sie unwiederbringlich. Dieses „Hier und Jetzt“³⁰⁴ der Situation ist es also, das die Dringlichkeit der Entscheidung, der eigenen Wahl mit allen Konsequenzen, wie sie nicht nur Heidegger und Badiou, sondern auch Sartre und Arendt denken, veranschaulicht.

Die politische und ethische Dimension der von Badiou geforderten „Treue“³⁰⁵ zum im Kern pluralistischen Ereignis der Performance-Kunst ermöglicht es ihr potenziell in den TeilnehmerInnen die Frage auszulösen „wie werde ich als Jemand ‚fortfahren‘, mein eigenes Sein zu überschreiten?“³⁰⁶, sodass die Performance-Kunst, gerade da sie sich als heterotope, chronotische Basis kairotischer Erfahrung erweist, einen methodischen Brückenschlag zwischen dem Heterotopos der Performance-Kunst und der Realisierung der Schlussfolgerungen aus dem Erlebten in der realen gesellschaftlichen Sphäre ermöglicht und so eben nicht nur als künstlerische Artikulation ethischer und politischer Forderungen begriffen werden kann, sondern sich auch als eine Kunstform erweist, der ein utopisches Moment innewohnt.

3.7 Realität und Utopie: Gesellschaftskritik als Transformationsappell

Wie bisher gezeigt wurde verhandelt Performance-Kunst allein schon durch ihren spezifischen Einsatz des realen Körpers, durch ihre Provokationstechniken und durch die ihr eigenen Formen der Publikumsaktivierung sowie durch ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, die das Potenzial haben, eine ereignisartige Rahmenverschiebung in den TeilnehmerInnen auszulösen, ethische und politische Fragestellungen, die an eine fundamentale Gesellschaftskritik gebunden sind. Sie unterläuft aber nicht nur durch ihre spezifischen Erscheinungsformen die Unterordnung des Leiblichen und Weiblichen sowie der Emotionalität und des „Anderen“ – die sich kulturgechichtlich als patriarchale Form der Herrschaftsausübung entwi-

304 Stern, 2010: 22.

305 Ähnlich der Badiou'schen „Treue“ besteht auch im Sinne Heideggers das Werk, indem es ein bewahrendes Wissen hervorruft, letztlich nur in Bezug zu seinen RezipientInnen, die es diskursivieren. Das rezipierende Subjekt ist es, das als „Bewahrer“ handeln soll. Nur so kann es der „Verrückung“ der gewohnten „Bezüge“ zu Welt und Erde folgen. Der Rezipient bewahrt die Rahmenverschiebung als ein Wissen – „[das] als Gesehen-haben [...] ein Entschiedensein [ist]“ (Heidegger, Udk: 56) – und wird fortan sein Leben vor der Folie dieses neuen Wissens leben.

306 Badiou, 2003: 71.