Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten

Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud

Herausgegeben von
Martin Vöhler und Dirck Linck

2009

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst

Michael Lüthy (Berlin)

I. Eine Kunst in ihrer Zeit

Das aristotelische Katharsis-Konzept ist ein ästhetisches Wirkungskonzept. Wie immer man dessen konkretes Funktionieren bestimmt, gemeinsam bleibt den jeweiligen Bestimmungen, daß ein theatrales Geschehen bei seinen Zuschauern affektive Wirkungen auslöst, die als ein wesentliches, vielleicht sogar als das primäre Ziel der dramatischen Aufführung anzusehen sind. In den Diskussionen um die Performance-Kunst der 1960er und 1970er Jahre wurde auf das Katharsis-Konzept vielfältig zurückgegriffen. Es versprach eine Antwort auf die Fragen, die insbesondere diejenigen Performances aufwarfen, die Gewalt und Verletzung einsetzten: Warum trieben sich Künstler/innen an solche physische und psychische Grenzen, und: Warum sollte sich ein/e Betrachter/in ein solches Geschehen anschauen?*

Die Schnittmenge zwischen einem theatralen Konzept, das die Reinigung oder Läuterung der Betrachter als künstlerisches Ziel begreift, und der Performance-Kunst lag für viele insbesondere zeitgenössische Interpreten auf der Hand. Denn Performances, die üblicherweise im institutionellen Rahmen der bildenden Kunst angesiedelt waren, trieben die bildende Kunst in Richtung des Theaters. Die Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter erfolgte hier nicht durch Objekte, sondern geschah durch den Körper des Performers, und zwar in der unmittelbaren raumzeitlichen Gegenwart. Entscheidender noch war der Umstand, daß es die meisten Performances auf die Erzeugung starker emotionaler Spannungen anlegten – Spannungen im Inneren des Künstlers, zwischen Künstler und Betrachter sowie im Inneren des Betrachters. Obwohl die einzelnen Performances intentional, formal und ideologisch stark divergierten, teilten sie die Absicht, ihre Inhalte auf eine möglichst suggestive und affektorientierte Weise zu vermitteln. Häufig geschah dies im aus-

* Für Gespräche und Hilfe danke ich Melanie Baumgärtner, Lotte Everts, Kolja Kohlhoff und Christiane Voss.

drücklichen Rückgriff auf rituelle Praktiken, wobei der eher vage gebrauchte Begriff des Rituals für ein performatives Verhalten stand, das mit den antithetischen Formeln von Ekstase und Disziplin, Rohem und Stilisiertem, expressiver Naivität und intellektueller Allusion umschrieben werden kann.[1] Dieser Rückgriff auf Ritualität war gegen andere Rituale gerichtet, die durchkreuzt und aufgebrochen werden sollten: gegen Rituale des verdinglichten und durch den Markt korrumpierten Kunstgenusses ebenso wie gegen erstarrte Verhaltensformen des Alltages. Dabei vollzog sich die Performance-Kunst, deren Hochphase in die späten 1960er und frühen 1970er Jahre fiel, in einer Zeitstimmung, die in Nordamerika und Europa von der Eskalation des Kalten Krieges in der Kubakrise und im Vietnamkrieg, von der Expansion der kapitalistischen Warenwirtschaft, aber auch von den ersten globalen Rezessionen der Nachkriegszeit, vom Vordringen massenmedialer Wirklichkeitsvermittlung bzw. Wirklichkeitserzeugung sowie von verschärften Konflikten zwischen den Generationen und Geschlechtern, in den USA auch zwischen den Ethnien, geprägt war. In die politisch-religiöse Befreiungssehnsucht, die sich in unterschiedlichster Weise manifestierte, integrierte sich, so schien es, auch die Bewegung der Performance-Kunst, wenn sie der entgleisenden Moderne archaisierende Ausdruckskonzepte entgegensetzte und diese mit aktuellen gesellschaftlichen Anliegen verband. Auch sie wurde zu einem Träger der Hoffnung auf Reinigung vom falschen und Eintritt in ein wahreres Leben.

Wenn ich im Folgenden der Frage nachgehe, ob und inwiefern Performances auf Katharsis angelegt waren, sind dazu einige Vorbemerkungen nötig. Der von mir gewählte Weg besteht in der Rekonstruktion der Absichten und kommunikativen Strukturen einiger Performances, die sich im Abstand von inzwischen gut dreißig Jahren als herausragend und prägend erwiesen haben.[2] Damit ist eine methodische Vorentscheidung

1 Paul Stefanek: Vom Ritual zum Theater. Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns. In: Ders.: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen, Wien 1992, S. 191–237, hier: 191. – Zum Bezug zwischen Performance-Kunst und Ritual, siehe: Antje von Graevenitz: Rites of Passage in Modern Art. In: World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, hrsg. von Irving Lavin, University Park/London 1989, Bd. 3, S. 585–89, sowie: Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004, Kapitel 6.3: „Liminalität und Transformation", S. 305–14.

2 Das Spektrum der Performance-Kunst ist so vielfältig, daß jede Auswahl notwendigerweise nicht nur verkürzend ist, sondern eine Vorentscheidung hin-

getroffen, die dem Vorgehen von vornherein Grenzen setzt. Denn die Frage nach der kathartischen Wirkung von Performances könnte auch anders gestellt werden, nämlich indem man sie konsequent historisierte und kontextualisierte. Als Wirkung eines Kunstwerkes hätte dann all dasjenige zu gelten, als was es in seiner Zeit aufgefaßt wurde, ungeachtet der Möglichkeit eines unbewußten oder bewußten *misreadings*. Die Möglichkeit, daß die Wirkung einer Performance weder ihrer Absicht entsprach noch auch demjenigen, was wir heute als deren kommunikative Struktur rekonstruieren können, war bei Performances stets gegeben. Selbst wenn sie andere Ziele verfolgten, konnten sie als kathartische Rituale aufgefaßt werden – einfach deshalb, weil sie so aufgefaßt werden wollten. Zum einen lag dies an der religiös-politisch-ästhetischen Gemengelage, in welcher die Performance-Kunst sich vollzog. Im kulturellen Kontext der 1960er und 1970er Jahre erzeugte deren Außenseiter-Status, der sich nicht zuletzt darin manifestierte, daß sie sich häufig an halböffentlichen oder privaten Orten vor handverlesener Zuschauerschar vollzogen, ein Gruppengefühl durch Exklusion, ein emphatisches Gefühl des Dabeiseins trotz (oder gerade wegen) der möglichen Drastik der Aktionen.[3] Zum anderen lag es am Ungewohnten, bald Sinndunklen, bald Brutalen des Vorgeführten, das unter den ‚aufgeladenen' Rezeptionsbedingungen zu kaum kontrollierbaren Verstehensvollzügen führte. Eine Aktion konnte scheitern, weil der Performer Handlungen oder Symbole einsetzte, die für ihn mit komplexer Bedeutung befrachtet waren, denen jedoch das Potential abging, die Brücke zum Publikum zu schlagen. Umgekehrt konnten Handlungen und Symbole für das Publikum ein anderes Potential haben, als der Performer beabsichtigt hatte, so daß die der Aktion zugeschriebene Bedeutung vor allem jene war, die der Betrachter darauf projizierte.[4] Eine und dieselbe Aktion konnte zudem ganz

sichtlich des an den Beispielen zu entwickelnden Argumentes darstellt. Als Beispiele wählte ich hier möglichst einfach strukturierte Performances. Komplexere, mit reicher Symbolik arbeitende Aktionen wie beispielsweise diejenigen von Joseph Beuys (der sich selbst nicht als Performance-Künstler verstand) blende ich aus. Ein offensichtlicher Mangel meiner Auswahl besteht in der zu geringen Berücksichtigung von Performerinnen, obschon Frauen in dieser Kunstrichtung eine entscheidende Rolle spielten.

3 Stefanek (1992) [Anm. 1], S. 195.

4 Ernst Kris (zusammen mit Abraham Kaplan): Ästhetische Mehrdeutigkeit. In: Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen aus Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Marxismus, hrsg. von Mechthild Curtius, Frankfurt a. M. 1976, S. 92–116, hier: 107.

unterschiedlich als reinigend aufgefaßt werden. Entweder wurde sie als Reinigung von genau den Emotionen verstanden, die von der Performance erzeugt wurden, das heißt als Abreaktion oder aber Abhärtung. Gegensätzlich dazu konnte die produzierte Emotionalität als aufrüttelnde Schockerfahrung erfahren werden, die vom Zustand innerer Leere und Entfremdung befreite. Eine dritte Variante erkannte den Sinn der Performances in der Sensibilisierung für diejenigen Körper- und Seelenzustände, von denen die Performance handelte. Darin spiegelten sich dieselben Lesarten, die auch der Kernsatz der aristotelischen Katharsis-Lehre, die Tragödie erreiche eine Katharsis der Emotionen, erlaubt. Denn auch darunter konnte man dreierlei verstehen: die Reinigung *von* den Emotionen, die Reinigung *durch* Emotionen oder aber die Reinigung *der* Emotionen.[5] Im Unterschied zur intensiven philologischen Bemühung der Aristoteles-Exegese, diese unterschiedlichen Lesarten in ihrer Plausiblität gegeneinander abzuwägen, neigen die Interpreten und Historiographen der Performance-Kunst dazu, sie ineinanderfließen zu lassen, auch wenn sie miteinander unvereinbare Antworten auf die beiden von Performances aufgeworfenen Fragen gaben, warum Künstler/innen sich solchen Grenzzuständen aussetzten, und warum Betrachter/innen ihnen dabei zuschauen sollten. Eine prinzipielle Parteilichkeit ist spürbar, die das Erzeugen starker Emotionen und das Durchkreuzen künstlerischer und gesellschaftlicher Normen in einer Weise begrüßt, welche die genauere Analyse der Absicht-Wirkung-Relation oder der konzeptionellen Struktur der jeweiligen Performance für entbehrlich oder gar kontraproduktiv hält.

Genau dies aber möchte ich hier versuchen, um der undifferenzierten und unscharfen Anwendung des Katharsis-Konzeptes entgegenzuwirken. Man kommt um die hermeneutische Aufgabe nicht herum, zunächst die kommunikativen Strukturen der einzelnen Werke zu untersuchen, bevor von deren Wirksamkeit die Rede sein kann. Unter ‚Katharsis' verstehe ich im Folgenden zunächst ausschließlich deren aristotelische Bestimmung, und zwar deshalb, weil sich Aristoteles ebenfalls auf die Wirkung von *Kunst* bezieht, ja, genauer noch, auf die Wirkung einer *theatralen Darbietung*, wozu im weitesten Sinne und mit signifikanten Abweichungen, von denen gleich zu sprechen sein wird, auch Performances gezählt

5 Hellmut Flashar: Artikel „Katharsis". In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 784 f. – Zu diesen drei Lesarten im Kontext der 1960er und 1970er Jahre siehe auch den Beitrag von Dirck Linck in diesem Band.

werden können. Erst später werde ich kurz auf die Frage eingehen, ob für die Diskussion der Wirksamkeit von Performances statt auf das aristotelische womöglich eher auf das psychoanalytische Katharsis-Konzept zurückgegriffen werden sollte.

II. Performance als künstlerische Form

Selbst wenn es der zeitgenössischen Wahrnehmung häufig gegenteilig erschien, war die Performance-Kunst nicht das Andere der modernen Kunst, sondern mit dieser auf vielfältige Weise verbunden, sei es durch die Radikalisierung von avantgardistischen Ansätzen des 19. und 20. Jahrhunderts, sei es durch die absichtsvolle Negierung der bisherigen Grundlagen künstlerischen Selbstverständnisses. Gerade die drastischen unter den Performances waren nur innerhalb jener Autonomie möglich, die sich die Kunst im 19. Jahrhundert erstritten hatte und die jenes freigesetzte Künstlersubjekt hervorbrachte, das die widerstreitenden Kräfte der Gesellschaft in Form zu setzen versprach und sich zugleich aus eben dieser Gesellschaft ausgeschlossen empfand. Während die Performance-Kunst nur innerhalb eines solcherart autonomisierten künstlerischen Feldes entstehen konnte, zielte sie zugleich darauf, das Autonomiekonzept zu unterlaufen, nicht zuletzt um sichtbar zu machen, daß Autonomie weniger als Freiheit, sondern vielmehr als eine andere Form repressiver Normierung zu begreifen war: als Sanktionierung künstlerischer Freiheit unter der Bedingung, daß die Kunst den ihr zugestandenen Bereich nicht überschreite. Performances übertrugen nicht-künstlerische und häufig banale Handlungen in die Domäne der Kunst, wodurch sich die Semantik, Syntax und Pragmatik dieser Handlungen grundlegend wandelte. Die Differenz zwischen der Alltagshandlung und derselben Handlung *als Kunst* erwies sich als Unterschied ums Ganze – als Unterschied, der auch die Wirkung der Performance-Handlungen entscheidend prägte.

a) Zwischen bildender Kunst und Theater

Die Performance-Kunst ist ein unscharf definiertes künstlerisches Genre. Weder über den historischen Beginn besteht Einigkeit noch über die Abgrenzung zu anderen künstlerischen Praktiken wie *Body Art*, Aktionskunst oder *Happening*. Gemeinsam war den in zeitlicher Nähe zu-

einander entstandenen, zugleich aber heterogenen künstlerischen Strömungen eine Ausdrucksform, die den Körper als Medium entdeckte und die Produktion von Kunstobjekten durch physisches, in raumzeitlicher Gegenwart sich vollziehendes Handeln ersetzte. Der Körper des Performers wurde in seiner Materialität ausgestellt und erschien zugleich als symbolischer Körper, an dem etwas sich vollzog, was auf identitätspolitische oder gesellschaftliche Verhältnisse deuten konnte. Dabei war das Verhältnis zwischen der Persona des Künstlers und seinem realen Selbst schwer zu bestimmen. Der reale und der symbolische Körper berührten sich, indem die Aktionen nicht nur repräsentiert wurden, sondern sich am konkreten Körper vollzogen. Des weiteren wurde der Austausch zwischen Künstler und Publikum auf eine gänzlich neue Grundlage gestellt. Die meisten Performances verfolgten das doppelte Ziel, die Betrachter ausdrücklicher zu adressieren, als es in der früheren Kunst je geschehen war, um zugleich deren Erwartungen möglichst konsequent zu durchkreuzen. Das gespaltene, zwischen Zuwendung und Aggression schwankende Verhältnis zum Publikum zeichnete selbst jene Performances aus, bei denen keine Zuschauer anwesend waren, da sie nur für die Kamera inszeniert wurden.

Die Performance-Kunst ist eines der einschlägigen Beispiele für die Entgrenzung der Gattungen, die sich nach ersten Manifestationen in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts in den 1960er Jahren so deutlich bemerkbar machte, daß der Eindruck entstehen konnte, Neuerungen seien inzwischen kaum mehr innerhalb der einzelnen Künste, sondern vor allem in ihren Mischformen möglich. In der Performance-Kunst überkreuzten sich vor allem das Theater und die bildende Kunst, wobei auch Tanz, Musik und Literatur einbezogen werden konnten. Mit der bildenden Kunst verband sie die Eigenart, daß die Aktionen meistens von der Herstellung von Artefakten begleitet waren. Fast alle Performances wurden photographisch oder filmisch festgehalten und manche davon anschließend zu Bildcollagen oder Installationen weiterverarbeitet. Nicht selten entstanden auch Objekte, die hinterher ausgestellt wurden. Dazu gehören etwa die reliquienartigen Überbleibsel von Chris Burdens Performances, z. B. das auf einem kleinen schwarzen Sockel präsentierte Vorhängeschloß des Schließfaches, in dem er im April 1971 fünf Tage lang ausharrte.[6] Vom herkömmlichen Begriff der bildenden Kunst hingegen unterschied sich die Performance-Kunst durch die Eigenart, als

6 Chris Burden: A Twenty-Year Survey, Ausst.-Kat. Newport Harbor Art Museum 1988, S. 48.

Medium nicht Leinwand, Farbe oder Gips, sondern den Körper einzusetzen, sowie weiterhin der ephemere Charakter der Aktionen, welcher der Kunst jene Warenform zu nehmen versuchte, zu der sie nach der Meinung der Performance-Künstler herabgesunken war.

Das Ereignishafte sowie die Publikumsorientierung der performativen Handlungen schlugen die Brücke zum Theater, insbesondere zu dessen experimentellen Formen bei Grotowski oder Artaud, die einige der Charakteristika der Performance-Kunst vorwegnahmen. Gleichwohl sind auch hier die Unterschiede unübersehbar. In unserem Zusammenhang sind sie von besonderem Interesse, da sich das aristotelische Katharsis-Konzept auf das Theater (genauer: auf die Tragödie) bezieht. Im Unterschied zu klassischen Theaterstücken lag Performances jeweils kein Text zugrunde, der darin zur Aufführung gekommen wäre. Dies verband sich mit der Eigenart, daß es für die Zuschauer bei den wenigsten Performances darum ging, eine theatrale Handlung zu verstehen, ja, es meist überhaupt keine nennenswerte Narration gab. Performances waren vielmehr strukturelle Anordnungen für sich darin ereignende Interaktionen. Aus diesem Grund trieben sie auch andere Ereignisformen und Umschlagpunkte hervor als ein Drama.

Ein gutes Beispiel hierfür sind die Aktionen von Chris Burden, der zu den bekanntesten Akteuren in der US-amerikanischen Performance-Szene gehörte. In der Performance *Shoot*, die am 19. November 1971 stattfand, ließ sich der Künstler vor dem kleinen Publikum einer Produzentengalerie in Santa Ana/Kalifornien von einem befreundeten Scharfschützen in den Arm schießen. „Um 19:45 Uhr schoß mir ein Freund in den linken Arm. Die Kugel war eine verkupferte *22 long rifle.* Mein Freund stand etwa 4,5 Meter von mir entfernt", so lautet Burdens nüchterne Beschreibung der Performance.[7] Danach begab sich der Künstler in einen Nebenraum, um sich medizinisch betreuen zu lassen. Was das Publikum zu sehen bekam, war eine einzige sehr kurze Aktion, deren Pointe darin bestand, das Angekündigte auch auszuführen. Der Augenblick der Schußabgabe desorganisierte die klare Relation von Faktum und Fiktion, die ein theatrales Geschehen strukturiert, indem als Ergebnis der künstlerischen Aktion die rohe Tatsächlichkeit einer blutenden Wunde zurückblieb.

7 Burden (1988) [Anm. 6], S. 53: „At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me."

Der extremen Kürze von *Shoot* stand in anderen Arbeiten Burdens eine zeitliche Dehnung gegenüber, die jedoch ebenfalls keinerlei narrative Dimension entfaltete. In *Bed piece*, durchgeführt im Februar/März 1972, lag er 22 Tage lang auf einem Feldbett, das parallel zur Rückwand einer Galerie in Venice/Kalifornien aufgestellt war. Zu Beginn der Performance zog er sich aus und legte sich hin, ohne weitere Anweisungen zu geben und ohne während der Performance-Dauer mit jemandem zu sprechen.[8] Nur nachts, wenn die Galerie geschlossen war, erhob er sich zuweilen von seinem Bett. Burdens Nahrung bestand in dem, was ihm die Galerieangestellten aus eigenem Antrieb hinstellten, wobei sie es immer häufiger vergaßen, da er für sie, wie er selbst sagte, zu einem Objekt geworden war.[9] Nicht zuletzt wegen Burdens Schweigen klaffte zwischen Performer und Galeriebesuchern eine unüberwindliche Distanz, welche die Spiegelung des eigenen Ichs in demjenigen des Künstlers verunmöglichte. Daß jemand in einem Bett lag, war nichts ungewöhnliches, doch der Transfer dieser intimen Situation in eine Galerie führte dazu, daß sich die Betrachter, wie Burden sich erinnerte, höchstens auf fünf Meter an das Bett herantrauten.[10]

b) Der Betrachterbezug von Performances

Sowohl in *Shoot* als auch in *Bed piece* wurde die Wirklichkeitserfahrung eines tatsächlich abgegebenen Schusses oder eines reglos daliegenden Menschen durch die Einsicht konterkariert, daß es sich um eine künstlerische Inszenierung handelte, in der es in insofern kein Opfer gab, als der Künstler die konzeptionelle Kontrolle über das Geschehen hatte. Als Burden nach *Shoot* gefragt wurde, ob die auf ihn abgegebene Kugel im Vergleich zu den Schüssen in Vietnam oder in den Bandenkriegen der Großstädte nicht eine Kleinigkeit sei, stimmte Burden zu, womit er indirekt den Unterschied zwischen seiner Aktion und Ereignissen in der Alltagswirklichkeit bestätigte.[11] Angesichts dessen erstaunt es nicht, daß sich niemand aufgerufen sah, Burden oder den Scharfschützen von ihrem

8 Burden (1988) [Anm. 6], S. 55.

9 Kathy O'Dell: Contract with the skin. Masochism, performance art and the 1970s, Minneapolis/London 1988, S. 71.

10 C. Carr: This is only a test: Chris Burden. In: Artforum 28 (1989), S. 117–21, hier: 118.

11 Peter Plagens: He Got Shot – For His Art. In: New York Times, 2. September 1973, S. D1 u. D3, hier: D3, zit. nach: O'Dell (1988) [Anm. 9], S. 12.

Tun abzuhalten. Es gehört zu den Mythen der Performance-Kunst, viele davon seien abgebrochen worden, weil das Publikum eingeschritten sei. Dies geschah höchst selten, und wenn doch, war es zumeist Teil des künstlerischen Konzeptes. Performances basierten vielmehr, wie Kathy O'Dell überzeugend argumentiert, auf einem Kontrakt zwischen Künstlern und Betrachtern. Da diesen die spezielle Kunst-Situation der Performances jeweils klar gewesen sei, hätten sie dem Geschehen bis auf ganz wenige Ausnahmen seinen Lauf gelassen. Das Verhalten des Publikums habe auf einem „stillen Einverständnis" basiert, das man sowohl ästhetisch wie juristisch verstehen müsse: als stillschweigende Einwilligung in das, was der Künstler tue. Insofern habe sich das Verhalten gegenüber der Performance-Kunst nicht grundsätzlich von demjenigen gegenüber anderen Kunstformen unterschieden.[12] O'Dells Argument schlägt die Brücke zu Samuel Coleridges rezeptionsästhetischer Formel der „willing suspension of disbelief", das heißt jener Bereitschaft eines (bei Coleridge: literarischen) Rezipienten, die Prämissen einer fiktiven künstlerischen Situation als wahr anzusehen, auch wenn sie fantastisch, unmöglich oder widersprüchlich seien.[13] Im Unterschied zur literarischen oder theatralen Fiktion muß die Formel bei Performances allerdings umgedreht werden. Um die *tatsächlich* vollzogenen Handlungen als Handlungen der Kunst zu begreifen, praktizierten die Zuschauer ein Verhalten, das man als „willing suspension of *belief* " bezeichnen kann.[14]

12 O'Dell (1988) [Anm. 9], besonders S. 53 und passim. – Einen damit zusammenhängenden, aber etwas anderen Aspekt dieses ‚Vertrages' zwischen Performer und Publikum benannte der US-amerikanische Performance-Künstler Vito Acconci: „There was [...] one meaning of the word ‚performance' that I was committed to: ‚performance' in the sense of performing a contract – you promised you would do something, now you have to carry that promise out, bring that promise to completion. [...] Performance was analogous to the situation of the stand-up comedian: the lights go on, you have to do something, the audience is waiting like hungry wolves, this is the point of no return, there's no turning back now." (Vito Acconci: Performance after the fact [April/August 1989]. In: Vito Acconci, hrsg. von Gloria Moure, Barcelona 2001, S. 353–57, hier: 354)

13 Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions [1817]. In: The Collected works of Samuel Taylor Coleridge, Bd. 7.2, hrsg. von James Engell und W. Jackson Bate, Princeton 1983, S. 8.

14 Vgl. die entsprechenden Bemerkungen von Paul McCarthy, einem weiteren Protagonisten der US-amerikanischen Performance-Kunst der frühen 1970er Jahre, die dieses Betrachterverhalten bestätigen: „There were pieces that I made in the early 1970s where there was a sort of emphasis on concrete performance. Performance as a concrete reality, where you don't represent getting shot, you

Eine Unterscheidung, die Umberto Eco hinsichtlich der aristotelischen Konzeption des Dramas trifft, führt noch einen Schritt weiter, die eigenartige Relation zwischen Betrachter und Performance-Handlung zu verstehen.[15] Die Handlung einer klassischen Tragödie – neben Raum und Zeit die dritte Einheitsforderung des aristotelischen Dramas – enthält gemäß Eco zwei unterschiedliche Ebenen. Die ‚Handlung' stelle die äußere Organisation der Fakten dar und diene zugleich dazu, eine wesentlichere Schicht des Dramas, die ‚Aktion', sichtbar zu machen. Die Differenz der beiden Ebenen erläutert Eco am Beispiel von Ödipus: Der nach den Ursachen der Pest forschende, als Vatermörder und Ehegatte der Mutter sich entdeckende und daraufhin sich blendende Oedipus – das sei die ‚Handlung' des Mythos. Die tragische ‚Aktion' hingegen spiele sich auf einer tiefer liegenden Ebene ab, nämlich derjenigen des komplexen Zusammenwirkens von Schicksal und Schuld. Die Kunst des Dramas lebe, so Eco, von ebendieser Spannung, die sich zwischen der verständlich angelegten äußeren ‚Handlung' und der Komplexität der darin aufscheinenden ‚Aktion' herstelle.

Ecos Hinweis auf die doppelte Verstehensebene jeder theatralen Inszenierung hängt mit weiteren Strukturmerkmalen des Dramas zusammen, welche für die aristotelische Auffassung von dessen Wirksamkeit ebenso zentral sind. Insbesondere zwei dieser Merkmale scheinen für unseren Zusammenhang relevant.[16] Die emotionalen Wirkungen, die das theatrale Geschehen beim Betrachter auslöst, verdanken sich für Aristoteles nicht etwa aufwühlenden Inszenierungseffekten, sondern ausschließlich der richtigen Konzeption und Strukturierung der dramatischen Handlung, die in einer Tragödie die *dramatis personae* aufgrund der gegebenen Bedingungen mit Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit auf eine Katastrophe hintreibt. Die hauptsächliche Wirkung geht nach Aristoteles' Auffassung von den Schicksalswendungen innerhalb des dramatischen Geschehens aus, insbesondere vom Umschlag zwischen Glück und Unglück.

Das zweite für unseren Zusammenhang relevante Merkmal betrifft die ästhetische Distanz zwischen Betrachter und Bühnengeschehen.

actually get shot. [...] I suspect that suspension of belief does exist within viewers, even tough they cling to the conscious interpretation that ketchup is ketchup." Paul McCarthy in conversation with Kristine Stiles (1996). In: pressPlay. Contemporary artists in conversation, London 2005, S. 449–61, hier: 452.

15 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977, S. 200 f.

16 Im Folgenden beziehe ich mich auf den Beitrag von Bernd Seidensticker in diesem Band.

Furcht und Mitleid – also die beiden Emotionen, die Aristoteles im Rahmen seines Katharsis-Argumentes nennt – empfinde der Zuschauer nur, wenn die auf der Bühne handelnden Personen ihm ähnlich seien; denn nur dann könne sich der Betrachter vorstellen, daß ein solches Unglück ihn ebenfalls treffe. Ausgeglichen wird die Mitleid erzeugende Nähe zwischen tragischem Held und Zuschauer durch die mimetische Brechung, die das Theatergeschehen als solches wahrnehmbar macht, durch die künstlerische Bearbeitung des jeweiligen Stoffes sowie die raumzeitliche Ferne der aufgeführten Mythen. Für die kathartische Wirkung der Tragödie, die in der Doppelbewegung besteht, im Zuschauer Emotionen zu erzeugen und ihn anschließend davon zu befreien, ist folglich die angemessene ästhetische Distanz als Balance von Nähe und Ferne zum dramatischen Geschehen ausschlaggebend.

Burden durchbrach mit seinen Performances beide dieser Strukturmerkmale. Zum einen wurde die dramatische Entwicklung einer Handlung blockiert, sei es durch den Zusammenzug zu einem einzigen Augenblick in *Shoot*, sei es durch die praktisch handlungslose Dauer in *Bed piece*. Das kunstvolle Erzeugen und Lenken der Emotionen, das Aristoteles von der Tragödie forderte, unterblieb, mit der Folge, daß die Betrachter mit ihren emotionalen Reaktionen alleine gelassen wurden. Zum anderen verweigerten Burdens Aktionen den Aufbau einer angemessenen ästhetischen Distanz zwischen Performer und Zuschauern. Neigte *Shoot* dazu, sie durch die knallende Plötzlichkeit des Vorgangs zu unterschreiten, wurde sie durch die (Inter-)Aktionslosigkeit von *Bed piece* überdehnt.[17] Übernah war das Geschehen, weil es keine mimetische Brechung gegenüber Alltagshandlungen aufwies: Der Schuß und das Liegen im Bett waren nur deshalb Kunsthandlungen, weil sie in einem Kunstraum stattfanden, nicht aber aufgrund ihrer künstlerischen Bearbeitung. Zu fern wiederum war das Geschehen, weil es dem Betrachter keine Möglichkeit bot, sich mit dem Performer zu identifizieren. Es als Schicksal aufzufassen, das auch ihm widerfahren könnte, war auch schon deshalb ausgeschlossen, weil Burden jene Ereignisse, die ihm widerfuhren, selbst initiiert und inszeniert hatte.

Auf diese Weise wurde die doppelte Verstehensebene eines Bühnengeschehens, auf die Umberto Eco hinweist, ausgehebelt. In Burdens

17 Vgl. dazu den knappen und instruktiven Aufsatz von Britta B. Wheeler: The Performance of Distance and the Art of Catharsis. Performance Art, Artists, and Audience Response. In: The Journal of Arts Management, Law, and Society, 27 (1997), S. 37–49.

Performances klaffte eine nicht zu füllende Lücke zwischen dem, was Eco als ‚Handlung', und dem, was er als ‚Aktion' definierte, das heißt zwischen dem äußeren und dem inneren Zusammenhang des Geschehens. Während die Handlung völlig klar, ja geradezu simpel war, gewährte die Performance keinerlei Einblick in das motivierende Innere des Performers und die tiefere Bedeutung des sich vollziehenden Ereignisses. Verglichen mit einem herkömmlichen Theaterstück, steigerten *Shoot* und *Bed piece* zugleich die *Übersichtlichkeit der ‚Handlung'* und die *Opazität der ‚Aktion'*: Ein Schuß wurde abgegeben, jemand lag tagelang in einem Bett, doch man erfuhr nicht warum, was darauf folgen würde und worin die Moral bestand.

Diese Lücke in der Kommunikationsstruktur der Performances führte, so meine Vermutung, zu den heterogenen Reaktionen des Publikums. Ob es sich um eine Manifestation der Gleichgültigkeit oder um kritisches Engagement handelte; ob es um die Rückführung des Körpers auf seine schiere Materialität ging oder aber dieser Körper als stellvertretendes Opfer gesellschaftlicher Zustände aufzufassen war; ob die Pointe der Handlung in der kruden Faktizität oder aber in der symbolischen Verweiskraft bestand; ob der Künstler ein Normzerstörer oder vielmehr ein Zerstörter der Gesellschaft, ein Märtyrer und *artiste maudit* im Sinne Baudelaires oder Nietzsches war, oder einfach ein *outlaw* und Paranoiker – auf alle diese Fragen gab das Performance-Geschehen selbst keine schlüssigen Hinweise. Das hermeneutische Verstehen, das geduldig die einzelnen Sinnteile zum Sinnganzen gruppiert, wurde abgewiesen, da die Handlung sozusagen nur aus einem einzigen Teil bestand, das in kühner Setzung als das Ganze präsentiert wurde. Der Zuschauer war gezwungen, die Lücke zwischen der sichtbaren Handlung und deren möglicher Bedeutung selbst zu füllen. Auf diese Weise entfalteten Burdens Performances das Paradox, daß die Bedeutung der Aktionen nicht aus dem Sichtbaren, sondern aus dem nicht Sichtbaren folgte.

Burden selbst suggerierte eine ‚faktizistische' Lesart, die er auch auf den Bereich der Erkenntnis aus einer solchen Aktion ausdehnte. Gegenüber dem Interviewpartner, der ihn nach der Relevanz des auf ihn abgefeuerten Schusses fragte, machte er, wie bereits erwähnt, keinen Versuch, den Schuß mit den Ereignissen in Vietnam oder in der Großstadtwelt der *Gangs* in Zusammenhang zu bringen. In einem anderen Interview stellte Burden fest, daß man nicht wissen könne, wie es sei, angeschossen zu werden, wenn man noch nie angeschossen worden sei. Seine Experimente vermittelten ihm ein Wissen, über das andere nicht

verfügten.[18] Inwiefern dieses Wissen darüber hinausging, jetzt zu wissen, wie es ist, angeschossen zu werden, und worin das mögliche Mehr-Wissen bestand, ließ Burden offen. Gemäß Burden lag die Pointe der Aktionen nicht in einem mimetischen Verweis auf die außerkünstlerische Wirklichkeit, sondern umgekehrt im Hineinkopieren der Wirklichkeit in den Bereich der Kunst. Burdens Aktionen waren verstörend, weil sie demonstrierten, daß hier jemand etwas nicht nur meinte, sondern tatsächlich ausführte. Der Schock der tatsächlichen Ausführung konnte sich jedoch nur im Rahmen der Kunst ereignen, in dem gewöhnlich die ästhetischen und pragmatischen Regeln des ‚Als-ob' gelten. Die Performances waren ätzende Tests auf diese Regel, sie waren Spiele mit den Grenzen zwischen Faktum und Fiktion, Kunst und Leben.

c) Performer versus Schauspieler

Das Agieren eines Theaterschauspielers wird durch dreierlei bestimmt: die individuelle Physis, die vorgegebene Rolle sowie die stilistischen Eigenarten der Inszenierung. Diese drei Ebenen lassen sich klar voneinander unterscheiden, gleichwohl besteht der Effekt einer gelingenden schauspielerischen Leistung darin, sie zu einer einzigen theatralen Geste zu verschmelzen. Dieses Schema kann auf Performances nicht übertragen werden. Den Erwerb eines Wissens, über das andere Menschen nicht verfügten, konnte Burden nur deshalb als Ziel seiner Aktionen bestimmen, weil er kein Schauspieler war. Was in *Shoot* oder *Bed piece* beständig auseinandertrat und wieder verschmolz, war der Künstler als Subjekt, als Medium und als Objekt der Aktion. Als Subjekt agierte Burden, wenn er das Stück konzipierte, zum Medium wurde er, wenn er seinen eigenen Körper wie ein Stück Material benutzte, und als Objekt erschien er, wenn er sein eigener Beobachtungsgegenstand war und die Folgen der Aktion, beispielsweise die Schußwunde, an ihm sichtbar wurden. Auf diese Weise eröffneten Performances die Möglichkeit, mit sich selbst zu ‚spielen'. Der

18 „How do you know what it feels like to be shot if you don't get shot?' he asked. His performance/actions provided him [Burden, M. L.] with a ‚knowledge that other people don't have, some kind of wisdom', via renewed encounter with the facts." (Chris Burden, zit. in: Paul Schimmel: Just the Facts. In: Burden 1988 [Anm. 6], S. 15–18, hier: 17 f.) – Siehe dazu auch: Paul Schimmel: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt. In: Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979, hrsg. von Paul Schimmel und Peter Noever, Ostfildern 1998, S. 16–119, hier: 92–98.

Performer spielte das Spiel und wurde zugleich von ihm gespielt. Das Ich zerteilte sich in verschiedene Rollen, Perspektiven und Kräfte, die mit- und gegeneinander agierten.

Dieses Ineinander- und Auseinandertreten der Subjekt-, Medien- und Objektaspekte des Künstlers radikalisierte eine Tendenz, die seit dem Beginn der Moderne in der bildenden Kunst zu beobachten war.[19] Eines der Kennzeichen der künstlerischen Moderne bestand in der Rückwendung des Künstlers auf seine Selbst- und Weltwahrnehmung sowie auf die Eigenart der eingesetzten Darstellungsmedien. Dabei galt das Interesse immer stärker jener Dynamik, die entstand, wenn der Künstler sich zugleich als Subjekt, Medium und Objekt seines Tuns begriff. Dieses begann sich von den mimetischen oder repräsentierenden Funktionen zu lösen und wandelte sich zu einer Geste, in welcher Weltbeschreibung und Selbstbeschreibung ineinander aufgingen.

In den späten 1940er und 1950er Jahren, also in direkter zeitlicher Vorläuferschaft der Performance-Kunst, hatten Jackson Pollocks sogenannte ‚*drip paintings*' diese Neubestimmung des künstlerischen Tuns im Bereich der Malerei zu einem Höhepunkt geführt. Pollock schuf seine Gemälde, indem er die Farbe mit schweifenden Bewegungen von allen vier Seiten her auf eine am Boden liegende Leinwand tropfen ließ. Das Bild entstand nicht als Wiedergabe von etwas Außerbildlichem, sondern unmittelbar aus dem Werkprozeß selbst, als emergente Formwerdung des malerischen Aktes. Pollock war sowohl das auktoriale Künstler-Ich, das seine Bewegungen aufgrund von ästhetischen Erwägungen steuerte, als auch das Medium, durch das hindurch Kräfte wirkten, die dem Bewußtsein vorausgingen, das heißt in einem funktionalen Sinn unbewußt waren. „Ich arbeite von innen nach außen, wie die Natur", lautete Pollocks entsprechende Selbstbeschreibung.[20] Pollocks Malereiauffassung war Höhepunkt und Übergang zugleich. In ihr gipfelte ein bis in die Romantik zurückführendes malerisches Konzept, das den Prozeß höher wertete als das Produkt und das in der Kunst vor allem den Selbstausdruck des schöpferischen Ichs suchte. Indem Pollocks ungegenständliche Linienknäuel jedoch eigentümlich anonym erschienen, zeigte sich das

19 Vgl. den vom Verfasser zusammen mit Christoph Menke herausgegebenen Aufsatzband: Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Zürich/Berlin 2006.

20 Pollock zu seinem Biografen Bruce H. Friedman. Bruce H. Friedman: Jackson Pollock. Energy made visible, N. Y. 1972, S. 228: „I work inside out, like nature."

Künstler-Ich zugleich als ein unpersönliches Medium vorsubjektiver (‚Natur'-)Kräfte.

Pollocks ganz aus dem Produktionsprozeß heraus konzipierte Malweise wurde zur entscheidenden Referenz für jene Aktionskünstler, die seit den späten 1950er Jahren praktizierten, was Lazlo Glozer den „Ausstieg aus dem Bild" nennen sollte.[21] Allan Kaprow, der Erfinder des sogenannten *Happenings*, begriff Pollocks „‚dance' of dripping" als Zerstörung der Malerei, da an ihr nicht die Repräsentationsleistung, sondern der körperliche Vollzug entscheidend sei. Pollocks Weg weiterzugehen hieß für Kaprow, die Leinwand zu verlassen und direkt in der konkreten Raumzeit zu agieren, indem man nicht Bilder, sondern reine Ereignisse hervorbringe.[22]

Angesichts dieses Spiels mit den Rollen des Ichs, das in so unterschiedlichen, jedoch zeitlich und kunsthistorisch zusammenhängenden Werkverfahren wie denjenigen Pollocks, Kaprows und der Performance-Kunst kulminierte, erscheinen die spezifischen Handlungen, die beispielsweise in Burdens Performances vollzogen wurden, in einem neuen

21 So lautete die berühmt gewordene Formel, auf die Laszlo Glozer die entscheidenden Neuerungen in der Kunst der 1960er Jahre brachte. Lazlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 234.

22 Allan Kaprow: The Legacy of Jackson Pollock. In: Artnews 57 (1958), S. 24–26 und 55–57, „‚dance' of dripping": 26. – Kaprow konnte sich seinerseits auf Harold Rosenbergs Gründungsaufsatz über den US-amerikanischen Abstrakten Expressionismus und speziell über Pollock berufen, der diese Malerei als eine der Aktion und des Ereignisses gedeutet hatte: „What was to go on the canvas, was not a picture but an event." (Harold Rosenberg: The American action painters. In: Artnews 51 (1952), S. 22–23 und 48–50, hier: 23. – Das Happening (wörtlich: das sich Ereignende) war eine Spielart der Aktionskunst, die von der Performance-Kunst in einigen Aspekten abwich, die im Zusammenhang des hier entwickelten Argumentes jedoch vernachlässigt werden können. Wichtige Differenzen bestanden im Einbezug des Zufalls als Strukturierungselement der Aktionen, in der Eigenart, häufig mehrere Aktionen gleichzeitig ablaufen zu lassen, sowie der Aktivierung des Publikums, das an den Handlungen mitwirken sollte. Die von mir an der Figur des Performers herausgestellte Überlagerung der Rollen von Subjekt, Medium und Objekt der Performance übertrug sich im Happening folglich auch auf die Mitakteure aus dem Publikum. – Pollock war nicht Kaprows einzige Referenz; eine ebenso große Rolle spielten für das Zufallselement die Werke und Schriften von John Cage sowie für die Gleichzeitigkeit verschiedener Aktionen die Simultanaufführungen in der Dada-Bewegung. Von großer Wirkung war diesbezüglich eine Anthologie, die der Maler und Kunstwissenschaftler Robert Motherwell herausgab und die den Dadaismus in der USA überhaupt erst bekannt machte: The Dada painters and poets. An anthology, hrsg. von Robert Motherwell, N. Y. 1951.

Licht. Denn möglicherweise bilden das Angeschossenwerden oder das Liegen im Bett gar nicht den *Inhalt* von Burdens Performances, sondern lediglich das geeignete *Mittel*, das Spiel des Ichs mit sich selbst zu entfalten. Wenn diese Vermutung zutrifft, dann diente das Extreme der Handlungen in erster Linie dazu, die innere Spannung des Spiels zu erhöhen und dem Betrachter genügend nachdrücklich zu vermitteln. Das Schmerzhafte oder Öde der Aktionen vertiefte die befremdliche Spaltung des Künstlers in ein Subjekt, das einen Plan entwirft, und ein Objekt, das diesem Plan unterworfen wird und dessen Folgen zu tragen hat. Ein bestimmter Grad an Drastik war nötig, um die Dialektik von Selbstbestimmung und Zwang, Ausgeliefertsein und Kontrolle heraustreten zu lassen. Der Augenblick des Angeschossenwerdens bildete den ekstatischen Augenblick, in dem das Subjekt zugleich aus sich heraustrat und zu sich selbst kam. Er erzeugte den widersprüchlichen Effekt, daß das Bewußtsein der eigenen Subjektivität durch einen Akt der Unterwerfung erlangt wurde, so wie es in der doppelten Etymologie des Wortes angelegt ist: ‚subjectus' als ‚Untertan' und zugleich als ‚Substanz' und ‚Zugrundeliegendes' (als lateinische Übersetzung des griechischen ‚*hypokeimenon*'). Burden verknotete diese beiden Bedeutungen von Subjektivität, indem er sich einem frei gewählten Zwang unterwarf. So vermute ich, daß jenes Wissen, das er seinen eigenen Worten gemäß durch seine Performances erlangte, genau diese besondere Form von Selbsterfahrung war. Was demnach die Bedeutung der jeweils vollzogenen Handlungen betrifft, läßt sich folgern, daß sie – zumindest im Falle solcher einfach strukturierter Aktionen – keinen die performative Situation transzendierenden Sinn besaßen, sondern lediglich den immanenten Sinn, der daraus resultierte, daß sie vollzogen wurden.

d) Das Ende einer Performance

Ein letztes Merkmal, das bezüglich der Unterschiede zwischen Theateraufführungen und Performances betrachtet werden soll, betrifft die Frage ihres jeweiligen Endes. Für theatrale Aufführungen gilt, daß das Ende zunächst im Rahmen der Fiktion erfolgt, indem die Geschichte zu einem Ende kommt, bevor die fiktionale Welt selbst aufgehoben und der Zuschauer wieder der Realität überantwortet wird, beispielsweise indem der Vorhang fällt und die Schauspieler den Applaus für ihre Leistung entgegennehmen. Im aristotelischen Katharsis-Konzept fällt dem innerfiktionalen Ende des Dramas die Rolle zu, den Zuschauer von den im Laufe

der Handlung erzeugten Emotionen zu befreien, beispielsweise dadurch, daß die Katastrophe schließlich doch noch ausbleibt.

In der Performance *Doomed*, die Burden am 11. April 1975 begann, lag er regungslos auf dem Rücken ausgestreckt hinter einer großen Glasplatte, die im 45-Grad-Winkel an eine Wand des Museum of Contemporary Art in Chicago gelehnt war.[23] An der Wand hing eine Uhr, die er zu Beginn der Performance in Gang gesetzt hatte. Die Dauer der Performance war an Bedingungen geknüpft, die nur Burden sowie die Mitarbeiter des Museums kannten. Sie sollte enden, wenn jemand auf irgendeine Weise das Arrangement aus Körper und Glasplatte verändern würde. Als ihm nach – auch für ihn unerwartet langen – 45 Stunden und 10 Minuten ein Museumsbesucher ein Glas Wasser hinstellte, schnellte er hoch, stoppte die Uhr und ging. Das Ende der Performance erfolgte nicht aufgrund einer inneren Handlungslogik, sondern aufgrund des plötzlichen Kontaktes zwischen dem künstlerischen Partialraum, in dem der Performer sich situierte, und dessen Umgebung, in dem sich die Museumsbesucher aufhielten, wobei die in der Art eines Vordaches über Burden an die Wand gelehnte Glasplatte zugleich die Kontinuität und die Geschiedenheit der beiden Räume anzeigte. Auf diesen Kontakt war die Performance angelegt, zugleich entzog es sich Burdens Kontrolle, wann er erfolgen würde. Die Museumsmitarbeiter, welche die Konditionen der Performance kannten, hätten sie jederzeit beenden können. Doch sie entschieden sich, wie einer der Mitarbeiter erzählte, dagegen. Denn sie hatten den Eindruck, mit Burden einen Kontrakt zu haben, den sie nur hätten brechen dürfen, wenn sein Leben gefährdet gewesen wäre.[24] Die ‚Berührung' zwischen der raumzeitlichen Sphäre des Kunstwerkes und der Umwelt, die viel später als von Burden erwartet schließlich doch erfolgte, beendete nicht nur die performative Handlung, sondern auch die künstlerische Aktion selbst, also in demselben Augenblick das innerfiktionale Geschehen *und* die künstlerische Fiktion als jene beiden Ebenen, die in einem herkömmlichen Theaterstück deutlich unterschieden sind. Das Weggehen beendete beides, und es wäre unvorstellbar gewesen, daß Burden zurückgekehrt wäre, um den Applaus der Besucher entgegenzunehmen.

---

23 Chris Burden (1988) [Anm. 6], S. 74.

24 „We could have ended it anytime we wanted to, and here we thought we had a contract with him that we couldn't break unless he died." Zit. in: O'Dell (1988) [Anm. 9], S. 67.

Einmal mehr zeichnet sich ab, daß der eigentliche Inhalt einer solchen Performance nicht in der vollzogenen Handlung – in diesem Falle im Liegen an einer Museumswand – bestand, sondern in einem Spiel, dessen Einsätze ‚Fiktion' und ‚Realität', ‚Persona des Performers' und ‚Künstlerselbst' waren. Dasselbe Spiel ließ sich, mit jeweils signifikanten Abweichungen, bei vielen Performances beobachten. Dabei fanden die nicht vor Publikum inszenierten, sondern nur von einer Kamera aufgenommenen Performances eine eigene medienspezifische Lösung dafür, das Handlungsende mit dem Ende des Kunstwerks zusammenfallen zu lassen. Dies zeigt sich, wenn wir in vergleichender Absicht Arbeiten von Bruce Nauman und Marina Abramović/Ulay hinzuziehen, die dem Performance-Ende jeweils eigene Pointen abgewannen.

1966 drehte Bruce Nauman einen seiner ersten Filme, *Fishing for Asian Carp:* Ein Mann zieht Fischerstiefel an, steigt in einen Fluß und beginnt zu angeln.[25] In der begleitenden Tonspur werden dem Zuschauer die Handlungen erklärt, als handle es sich um einen Lehrfilm, was das antifiktionale Moment verstärkt. Ein solcher ‚Lehrfilm' erreicht sein Ziel, wenn die Absicht sich realisiert, d. h. hier: wenn ein Fisch anbeißt. Nach 2 Minuten und 44 Sekunden ist dies in Naumans Film der Fall, und genau in diesem Augenblick endet er.

Auch in den danach entstehenden Filmen, die Nauman in seinem Atelier zeigen, entwarf er jeweils einen simplen Handlungsplan, der so lange ausgeführt wurde, bis, wie Nauman sagte, „das wirkliche Leben" einschritt und die Aktion abgebrochen werden mußte.[26] Der strukturelle Unterschied zu *Fishing for Asian Carp* bestand allerdings darin, daß der Kontakt mit dem „wirklichen Leben" hier nicht durch einen Dritten erfolgte – durch einen Besucher wie derjenige, der Chris Burden das Wasserglas hinstellte, oder den anbeißenden Fisch in Naumans *Fishing for Asian Carp* –, sondern durch den Künstler selbst, der seinen eigenen Plan nicht erfüllen konnte. Für den 1967/68 entstandenen, knapp zehn Minuten langen Performance-Film *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* schlug Nauman gleichzeitig zwei Bälle an den Boden und die Decke und versuchte dabei, einen bestimmten

25 Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonne, hrsg. von Joan Simon mit Janet Jenkins und Toby Kamps, Minneapolis 1994, Nr. 41, S. 201.

26 Bruce Nauman, in: Joan Simon: Breaking the Silence. An Interview with Bruce Nauman (Januar 1987). In: Please Pay Attention Please. Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews, hrsg. von Janet Kraynak, Cambridge/MA 2003, S. 317–38, hier: 328: „I can only go so far and then the real life steps in."

Rhythmus einzuhalten.[27] Die Bälle sollten beispielsweise einmal den Boden und einmal die Decke berühren, um dann gefangen zu werden, oder zweimal den Boden und einmal die Decke, usw. An einem bestimmten Punkt jedoch, so Nauman, seien beide Bälle hin und her gesprungen, während er versucht habe, sie zu fangen. Schließlich habe er keinem von beiden mehr folgen können. „Ich hatte versucht, einen bestimmten Rhythmus einzuhalten [...], und als ich aus ihm heraus kam, beendete das den Film."[28] Erneut also berühren sich die Aktions- und die Filmform im Augenblick des zusammenfallenden Endes. Während die gestaffelte Schließung der theatralen Fiktion einen sanften Übergang zurück in die Alltagswirklichkeit erlaubt, stößt dieser Kollaps von Fiktion und Realität, künstlerischem Medium und darin Gezeigtem den Betrachter ins ungeschützte Offene. Ihm selbst obliegt es nun, das Verhältnis zwischen beidem zu bestimmen, wobei die Aufgabe dadurch erschwert wird, daß die entsprechenden Kategorien soeben ihre Trennschärfe einbüßten. Diese Offenheit ist strukturell mit jener anderen verwandt, von der bereits die Rede war: mit der Lücke, die in Performances zwischen dem äußeren und dem inneren Zusammenhang des Geschehens, also zwischen den Ebenen der ‚Handlung' und der ‚Aktion', klafft, und die den Betrachter zwingt, sich seinen eigenen Reim auf das zu machen, was vor seinen Augen abläuft.[29]

Eine der eindrücklichsten Aktionen des lange Jahre gemeinsam agierenden Künstlerpaares Marina Abramović und Ulay, die 45 Minuten dauernde Performance *Talking about Similarity* am 30. November 1976, bringt wiederum eine neue Variante des Performance-Endes ins Spiel.[30]

27 Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue raisonne (1994) [Anm. 25], Nr. 100, S. 219.

28 Bruce Nauman, in: Willoughby Sharp: Interview with Bruce Nauman (Mai 1970). In: Please Pay Attention Please (2003) [Anm. 26], S. 133–54, hier: 146: „I was trying to keep the rhythm going, to have the balls bounce once on the floor and once on the ceiling and then catch them, or twice on the floor and once on the ceiling. [...] At a certain point I had to balls going and I was running around all the time trying to catch them. [...] There was a rhythm going and when I lost it that ended the film."

29 Zur Situierung der Performance-Filme (bzw. -Videos) in Naumans Werk siehe vom Verfasser: Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman. In: Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich, Sandra Umathum und Matthias Warstat, München 2006, S. 57–74.

30 Marina Abramović/Ulay, Ulay/Marina Abramović: Relation Work and Detour, Amsterdam 1980, S. 26–33.

Zunächst setzte sich Ulay hin, starrte ins Publikum und öffnete seinen Mund, um ihn nach einer Weile wieder zu schließen. Dann begann er, Ober- und Unterlippe mit Nadel und Faden zuzunähen. Als der Faden fest verknotet war, verließ er die Bühne, und Abramović setzte sich auf seinen Stuhl. Sie begann, Fragen aus dem Publikum zu beantworten, und zwar so, wie sie sich Ulays Antworten vorstellte. Die Performance endete, als sie zur Auffassung kam, sie spreche nicht mehr für ihn, sondern für sich selbst, worauf auch sie die Bühne verließ. Wie in den meisten Arbeiten des Künstlerpaares standen der Austausch zwischen Publikum und Performern und derjenige zwischen den beiden Performern in einem Verhältnis der wechselseitigen Spiegelung und Brechung. Was sich dabei entfaltete, war ein Spiel der Ermächtigung und Depotenzierung. Nach einem Auftakt, der als ein gescheiterter Artikulationsversuch angesehen werden konnte, zwang sich Ulay zum Schweigen. Nun bot sich Abramović dem Publikum als Gesprächspartner an. Doch sie nutzte Ulays Schweigen nicht dazu, ihre eigene Stimme und Identität zu entfalten, sondern machte sich zum Medium seines Denkens und Sprechens. Ulay wiederum konnte keine Gegenrede üben, selbst wenn er der Meinung gewesen wäre, ihre Antworten entsprächen nicht denen, die er dem Publikum gegeben hätte. Gewisse Fragen, vor allem jene, ob das Zunähen des Mundes schmerzhaft gewesen sei, beantwortete Abramović nicht. Auch hier entfaltete sich ein Machtspiel, indem Abramović in solchen Fällen bat, die Frage erneut zu stellen. Dies wiederholte sich drei oder vier Male, bis die Fragenden aufgaben.[31] Das Ende der Performance war gleichermaßen ambivalent strukturiert. Wiederum war es nicht Ulay, sondern Abramović, die darüber entschied, die ‚*similarity*' mit jenem sei nicht mehr gegeben. Daß sie der vorab etablierten Performance-Regel gemäß gehen mußte, lag zwar in ihrer Entscheidung, zugleich erfolgte es in dem Augenblick, als sich zum ersten Mal ihr eigenes Ich zu artikulieren begann.[32]

31 Siehe dazu – sowie zur Deutung der Performance als ganzer – O'Dell (1988) [Anm. 9], S. 31–38 sowie S. 97 f., Anm. 1.

32 Das einer solchen strukturellen Lektüre schwer integrierbare Moment der Performance ist der drastische Akt des Mund-Zunähens; denn Ulay hätte sich diesen ja ebensogut bloß zukleben können. Die Spannung zwischen kühler struktureller Analyse, beispielsweise von Geschlechterrollen, und drastischen performativen Mitteln prägt nicht nur Abramovićs/Ulays Arbeiten, sondern weite Bereiche der Performance-Kunst. (Dank an Dirck Linck für ausführliche Diskussionen genau darüber.)

Die Handlung eines klassischen Theaterstücks, die auf dem Verhältnis von Ursache und Wirkung basiert, endet, wenn die im Drama entfaltete Ursache-Wirkung-Relation ein bestimmtes Ergebnis zeitigt, das den Prozeß zum Abschluß bringt. Performance-Handlungen hingegen exponierten bestimmte systemische Zustände. Deshalb gab es eigentlich nur zwei Möglichkeiten, sie zu einem Ende zu bringen, sofern sie die Zeit nicht von vornherein auf einen Punkt zusammenzogen, wie es in Burdens *Shoot* der Fall war. Entweder wurden sie nach Ablauf einer vorab festgesetzten und der Performance-Handlung gegenüber äußerlichen Dauer abgebrochen. Ein Beispiel dafür ist Burdens *Bed piece*, dessen 22-tägige Dauer mit der geplanten Ausstellungsdauer in der Market Street Gallery zusammenfiel. Oder sie endeten in dem Augenblick, als der inszenierte Zustand signifikant verändert wurde. In *Doomed* geschah dies, als jemand mit Burden zu interagieren begann, in *Bouncing Two Balls* ..., als Nauman die selbstgesetzte Regel nicht mehr befolgen konnte, und schließlich in *Talking about Similarity*, als die Konvergenz in Abramovićs und Ulays Denken und Sprechen nicht mehr gewährleistet schien.

III. Katharsis und Kritik

Performances können insbesondere dann kathartische Wirkungen zugeschrieben werden, wenn einzelne Elemente wie die vollzogene Handlung oder die hervorgerufenen Schmerzen aus dem konzeptuellen Gesamtgefüge herausgelöst werden. Ihnen wird die Kraft zugeschrieben, Emotionen abzuführen oder aber innere Erstarrungen aufzubrechen. Ob und inwiefern sie das zu leisten vermögen, liegt als Frage jenseits meines Argumentes. Mein Punkt ist vielmehr derjenige, daß ein solches Herauslösen die spezifisch künstlerischen Strukturen von Performances verkennt. Die Berücksichtigung dieser Strukturen stellt jedoch den ersten und unumgänglichen Schritt für jeden Versuch dar, die Eigenart und die Wirkung von Performances zu verstehen. Dann aber zeigt sich, daß das Katharsis-Konzept, das Aristoteles im Blick auf die theatrale Form der Tragödie entwickelte, auf Performances nicht angewandt werden kann. Dafür sind die strukturellen Differenzen zwischen Theater und Performance, beispielsweise was den Status der jeweiligen Akteure, die jeweilige künstlerische Rahmung des Geschehens oder die (Nicht-)Narrativität der Handlung betrifft, zu markant.

Doch läge es nicht ohnehin näher, auf ein anderes Katharsis-Konzept zurückzugreifen: auf das psychoanalytische? Sollten wir Performances

nicht eher als ‚kathartische Kuren' auffassen, die dem Performer und/oder dem Zuschauer ermöglichten, das in ihrem Unbewußten Aufgestaute oder Verdrängte hervorzuholen und abzuführen?[33]

Bei der Einschätzung, ob dieses Konzept den Absichten und Wirkungen von Performances angemessener ist, kehren wir in gewisser Weise noch einmal an den Ausgangspunkt dieses Textes zurück. Die Performance-Kunst traf auf ein Zeitklima, in welchem das bewußte Ich als Wurzel allen Unglücks begriffen wurde, als erstes Glied in einer semantischen Kette, die als weitere Glieder ‚Rationalität', ‚männliches Subjekt', ‚repressive Gesellschaft', ‚kapitalistische (Kriegs-)Wirtschaft', ‚Patriarchat' oder ‚autoritäre Erziehung' umfaßte. Jeder Versuch, dem Unterdrückten aufzuhelfen, wurde begrüßt: als Beitrag, der individuellen und gesellschaftlichen Entfremdung entgegenzuarbeiten und – wie es der US-amerikanische Performance-Künstler Vito Acconci durchaus selbstkritisch formulierte – „sich selbst zu finden, das Selbst als ein kostbares Juwel, das irgendwo verloren war".[34] Wenn wir das psychoanalytische Konzept so weit fassen, daß es nicht nur jene unkorrekt durchgeführten Analysen umfaßt, die Freud als „wilde" bezeichnete,[35] sondern auch die von Laien aufgrund von psychoanalytischen Wissensbrocken vollzogenen (Selbst-),Therapien', dann konnte die verstörende Drastik gewisser Performances tatsächlich als therapeutische Kur aufgefaßt werden.

Sobald wir uns aber fragen, wie man sich eine solche Psychohygiene durch Performance-Kunst genauer vorzustellen hat, ergeben sich erneut Schwierigkeiten, und zwar wiederum aufgrund struktureller Unterschiede. Eine erste Differenz ist medialer Art: Die psychoanalytische Kur vollzieht sich durch das Sprechen des Analysanden, während Performances selbst dann, wenn sie auch Sprache einsetzten, ihr Medium im Körper bzw. in körperbasierten Handlungen fanden. Der zweite grundlegende Unterschied besteht in den Rollen und Interaktionsformen der beteiligten Akteure. Das psychoanalytische Szenario erzeugt eine enge Beziehung zwischen Arzt und Patient, und zwar in erster Linie durch das, was Freud als „Übertragung" und „Gegenübertragung" bestimmte: Der Analysand aktualisiert seine unbewußten Wünsche, indem er sie auf den

33 Zur „kathartischen Methode" als Frühform der Freudschen Psychoanalyse siehe den Beitrag von Günter Gödde in diesem Band.

34 Florence Gilbard: An Interview with Vito Acconci: Video Works 1970–78. In: Afterimage, Nov. 1984, S. 9–15, hier: 10, zit. nach: Kate Linker: Vito Acconci, N. Y. 1994, S. 50.

35 Siehe den Artikel „Wilde Psychoanalyse" in: Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1972, S. 632–34.

Arzt überträgt, während der Analytiker wiederum unbewußt auf die Übertragungsaktivität seines Patienten reagiert.[36] Dieses Szenario ist mit demjenigen bei einer Performance in keinerlei Hinsicht vergleichbar, weder bezüglich der Rollen (sind der Performer bzw. das Publikum eher Arzt oder Patient, oder gar beides zugleich?) noch bezüglich der Interaktion (wer überträgt in Performances was auf wen?). Umgekehrt gibt es in der psychoanalytischen Therapie weder die Position des Performers, der mit und an sich eine frei bestimmte Aktivität entfaltet, noch die des Zuschauers, der sich dem Geschehen gegenüber aufmerksam abwartend verhält, indem er jenes ‚stille Einverständnis' und jene ‚*willing suspension of belief*' praktizierte, von denen die Rede war. Während das aristotelische Konzept nicht greift, weil es sich auf eine *andere* Kunst bezieht, läßt sich das psychoanalytische Konzept nicht anwenden, weil es einer Therapiemethode *außerhalb der Kunst* entspringt. Die Übertragung auf Performances führt nicht nur zu deren *misreading*, sondern auch dazu, daß solche Konzepte ihre Bestimmungskraft verlieren.

Meiner Ansicht nach sollten Performances weder als kathartisch wirkende theatralische Aufführungen noch als kathartische Kuren gedeutet werden, sondern vielmehr als präzise konzipierte Herausforderungen künstlerischer Normen, die in kritischer Absicht vollzogen werden. Als voraussetzungsreiche Kunstform appellierten sie ebensosehr an das emotionale ‚Mitgehen' wie an die kognitive Verarbeitung seitens der Zuschauer, ja, die Untrennbarkeit der beiden Verläufe gehörte zu den Grundüberzeugungen der Performance-Kunst. Zwei Stoßrichtungen der Kritik lassen sich unterscheiden; sie entsprechen dem doppelten Wortsinn von ‚Kritik' als unterscheidendes, erkennendes Sehen sowie als Infragestellung und Negation.

Das unterscheidende, erkennende Sehen richtete sich auf unterschiedliche Erkenntnisinhalte, die sich jedoch darin berührten, daß es jeweils um den Bezug zwischen Bereichen, Zuständen und Eigenschaften ging, die ein herkömmliches Verständnis als gegensätzlich ansah. Es richtete sich beispielsweise auf den Status des Subjektes, indem Performances dessen Spaltung in Subjekt-, Medium- und Objektaspekte sowie in Bewußtes und Unbewußtes hervortrieben, so wie dies zur gleichen Zeit – ohne daß ein direkter Einfluß nachzuweisen wäre – Jacques Lacans

36 Siehe die Artikel „Übertragung" und „Gegenübertragung" in: Laplanche/Pontalis (1972) [Anm. 35], S. 550–59 bzw. 164 f.

strukturalistische Psychoanalyse herausarbeitete.[37] Oder es erforschte Subjektivität als jene Kontaktgrenze von Körper und Raum, die Bruce Nauman, angeregt durch gestalttherapeutische Ansätze, in seinen frühen Arbeiten inszenierte.[38] Dabei ging die Performance-Kunst davon aus, daß die entsprechenden Erkenntnisse nur durch konkretes körperliches Agieren zu erlangen waren. Ein Bewußtsein seiner selbst, so formulierte es Nauman, gewinne man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität und nicht, indem man nur über sich nachdenke. Man mache Übungen, trainiere, werde sich des eigenen Körpers bewußt. Das geschehe nicht, wenn man Bücher lese.[39]

Das Konzept der Bewußtseinssteigerung durch körperliches Training verfolgten auch Abramović/Ulay. In jeder Zelle seines Körpers verfüge der Mensch über eine Energie, die er nie nutze, so Abramović. Performances aktivierten diese Energie und tauschten sie unter den Akteuren aus.[40]

37 Lacan erkannte in der Spaltung das Fundament des Subjekts. Es weise die Struktur „intimer Exteriorität" auf, sein Sein befinde sich „immer anderswo". Es sei dem Begehren nach etwas unterworfen (subjectus), das immer fehlen werde, weil es nie besessen wurde: das volle Sein. Das Subjekt sei mit seinem Kontext verknotet und doch radikal aus ihm ausgeschlossen. Im Rückgriff auf Hegel nannte Lacan diesen Ausschluß die „Entfremdung" des Subjekts. (Die drei Zitate entstammen: Jacques Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII, Weinheim/Berlin 1996, S. 171; ders.: La direction de la cure et les principes de son pouvoir. In: Ders.: Écrits, Paris 1966, S. 585–645, hier: 633 („son être est toujours ailleurs"); ders.: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, Weinheim/Berlin 1987, S. 220 f.) – Zu einer gelungenen Anwendung lacanianischer Modelle auf die Performance-Kunst siehe: O'Dell (1988) [Anm. 9].

38 Siehe dazu: Lorraine Sciarra: [Interview mit] Bruce Nauman (Januar 1972). In: Please Pay Attention Please (2003) [Anm. 26], S. 155–71, hier: 166, sowie Friederike Wappler: ‚Ein Bewußtsein seiner selbst gewinnt man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität' – Überlegungen zur handlungsbezogenen Ästhetik Bruce Naumans. In: Bilder in Bewegung – Traditionen digitaler Ästhetik, hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Köln 2000, S. 125–34, hier: 128.

39 Bruce Nauman, in: Sharp (1970) [Anm. 28], S. 142: „An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awareness that you don't have if you read books."

40 Siehe Charles Green: Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramović/Ulay. In: Art Journal 59, Nr. 2 (2000), S. 36–45, hier: 40, Anm. 17: „In every cell of our body we have energy that we never use. [...] The performance is an exchange of energy." – Vgl. auch die Statements in: Abramović/Ulay, Ulay/ Abramović (1980) [Anm. 30], S. 180 und 188 f.

Dabei kreuzte sich die Energie, die zwischen den beiden Performern floß, mit derjenigen, die sich zwischen ihnen und dem Publikum aufbaute. Diese Eigenart, die unmittelbar mit dem Umstand zu tun hatte, daß sie als Performer*paar* agierten, war bereits an *Talking about Similarity* ablesbar. In einer anderen Performance, die den Titel *Imponderabilia* trug, wurde diese Überkreuzung zur eigentlichen Pointe der Arbeit. Im Juni 1977 stellten sich die beiden Performer nackt in den engen Eingangskorridor der Galleria Communale d'Arte Moderna in Bologna, mit der Folge, daß alle, die das Museum betraten, sich zwischen den beiden Körpern hindurchzwängen mußten. Dabei hatten sie das Kraftfeld zu durchqueren, das sich zwischen den beiden Performern, die sich unverwandt anblickten, aufbaute. Zugleich mußten sie sich entscheiden, ob sie sich der Frau oder dem Mann zuwenden wollten – eine Unwägbarkeit, die der Arbeit ihren Titel *Imponderabilia* gab. Wie die photographischen Dokumente der Aktion zeigen, neigten die Männer dazu, sich der Frau zuzuwenden und damit die Körperstellung Ulays zu verdoppeln, und umgekehrt.[41] Wer im Innern des Museums ankam, lief auf eine Wand zu, auf der die Künstler das Ziel der Performance als Untersuchung der Beweggründe menschlichen Verhaltens bestimmten.[42] Wenn die Besucher dort ankamen, war für sie die Performance bereits vorbei. Deren Anfang und Ende fiel mit dem Hindurchgehen durch die Eingangspforte zusammen, während der Museumsraum, in dem sie nun standen, zum Ort wurde, an dem sie ihr Verhalten nachträglich reflektieren sollten.[43]

Die bei solchen Performances geweckten Emotionen waren, das sei noch einmal betont, jeweils nicht das Ziel – weder bei den Performern noch bei den Zuschauern –, sondern lediglich ein Mittel, der Untersuchung die nötige Schärfe zu verleihen. Abramović betonte zudem, daß der Schmerz, der im Rahmen gewisser Performance durchlitten werde, für die Bedeutung ihrer Performances irrelevant sei.[44] Die Untersuchungen waren vielmehr auf etwas gerichtet, was man verallgemeinernd als *conditio humana* bezeichnen könnte. Davon kann es gesteigerte Er-

41 Abramović/Ulay, Ulay/Abramović (1980) [Anm. 30], S. 44–53.

42 Auf der Wand stand: „imponderable / such imponderable human factors as ones aesthetic sensitivity / the overriding importance of imponderables in determining human conduct". Abramović/Ulay, Ulay/Abramović (1980) [Anm. 30], S. 45.

43 Fischer-Lichte (2004) [Anm. 1], S. 312.

44 Green (2000) [Anm. 40], S. 42. – Wahrscheinlich deshalb verweigerte Abramović die Antwort auf die Zuschauerfrage nach Ulays Schmerzen in *Talking about Similarity*. Zur offenen Frage, warum diese Schmerzen dennoch provoziert werden, vgl. (meine) Anm. 32.

fahrungen geben, jedoch keine kathartische Reinigung. Die Unerbittlichkeit der meisten Performances, im Zusammenspiel mit der Offenheit, in die sie die Zuschauer entließen, deuten sogar eher darauf hin, daß sie es darauf anlegen, Katharsis im Sinne einer kontrollierten Emotionsabfuhr zu verweigern.[45]

Das kritische Moment der Performance-Kunst umfaßte jedoch auch die Bedeutungsdimension von ‚Kritik' als Infragestellung und Negation. Diese konnten sich auf künstlerische Konventionen ebenso beziehen wie auf gesellschaftspolitische Themen. Letzteres müßte mit Blick auf viele einzelne Arbeiten diskutiert werden und sprengte, da es sich nicht zu Strukturmerkmalen verallgemeinern läßt, den Rahmen dieses Textes. Deshalb beschränke ich mich auf ersteres: auf die in der Performance-Kunst artikulierte Kritik an überkommenen künstlerischen Normen. Ich greife diesen Aspekt auch deshalb heraus, da hier tatsächlich eine ‚reinigende' Wirkungsabsicht greifbar wird, nämlich der Versuch, durch die eigene künstlerische Praxis einen als reduktiv und entfremdet begriffenen Zustand aufzubrechen. Mit dieser Wirkungsabsicht befinden wir uns jedoch jenseits dessen, was mit dem aristotelischen oder auch mit dem psychoanalytischen Katharsis-Konzept in Zusammenhang gebracht werden kann. Es ging auch nicht um die Entfremdung des Menschen, wie sie von der Psychoanalyse oder, in anderer Akzentuierung, von der marxistischen Theorie analysiert wurde, sondern um eine Entfremdung, welche die Kunst erfaßt zu haben schien.

Performances richteten sich gegen die Ästhetik des sogenannten ‚*White Cube*', die sich insbesondere in der europäischen und US-amerikanischen Nachkriegskunst durchsetzte, sowie die Gleichsetzung der Kunst mit dem Verhandeln rein optischer Phänomene, so wie es insbesondere in der ungegenständlichen Kunst der Fall zu sein schien. Von beidem versuchte die Performance-Kunst zu reinigen, indem sie der ‚falschen' Reinheit der modernistischen Kunstpraxis eine ‚authentischere' ‚Unreinheit' entgegenstellte.[46] Sie war Teil der in den 1960er Jahren sich

45 Für die genauere Beschreibung einer Sinnoffenheit, die der kathartischen Reinigung entgegensteht, am Beispiel Bruce Naumans, siehe: Lüthy (2006) [Anm. 29], S. 71–73.

46 Vgl. die zusammenfassende Einschätzung der Aktionskunst durch zwei der damals prominentesten Kunstkritiker: „It was a radical move to leave behind the whole aesthetic baggage of Abstract-Expressionism, in favour of a ‚dirty' and ephemeral art." John Russell und Suzi Gablik: Pop Art Redefined, London 1969, S. 17. Vgl. dazu Jürgen Schilling: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern/Frankfurt a. M. 1978, S. 12.

vollziehenden Entkunstung der Kunst, in der die Kunst sich in offensiver Weise der Schönheit, der Exklusivität und der Kunstfertigkeit entledigte, die bislang als wesentliche Teile ihres Begriffs angesehen worden waren.

Als ‚*White Cube*' bezeichnete der Künstler und Kunsttheoretiker Brian O'Doherty in einer einflußreichen Artikelserie der 1970er Jahre den neutralen, gleichmäßig ausgeleuchteten Galerieraum, der zum kanonischen Gefäß für die Präsentation und Rezeption moderner Kunst geworden war. Nach O'Doherty war dieses Gefäß, noch vor allen Errungenschaften in der Kunst selbst, die „größte Erfindung der Moderne":

> Der Galerie-Raum wurde zu einem bewußt wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde.[47]

In den frühen 1960er Jahren war die Bedeutung des ‚*White Cube*' auf dem Höhepunkt angelangt, indem er von einem Präsentations*medium* zu einem *Hervorbringer* von Kunst avanciert war, wie das Beispiel der ohne ihn nicht denkbaren *Minimal Art* belegte, also jener meist stereometrischen und häufig seriell gefertigten Objekte, die den Blick auf die Analogien und Differenzen zwischen dem Skulpturkörper und der Raumhülle lenkten. Genau zu diesem Zeitpunkt begannen Performances an der Destruktion dieser als ästhetizistisch kritisierten Wahrnehmungsweise zu arbeiten, um die Realitäten sichtbar werden zu lassen, die der vermeintlich neutrale, nur der Kunst dienende ‚*White Cube*' ausschloß.[48] Sie versuchten der Kunst ein ‚*anderes*' Publikum und einen ‚*anderen*' Kontext zurückzugewinnen, indem sie dem selbstbezüglichen Kunstobjekt eine Fülle von ephemeren, ortsspezifischen, dematerialisierten, nicht verkäuflichen und häufig an ein überrumpeltes Publikum adressierten Kunst-Ereignissen entgegenstellten. Sie bestritten das autonomieästhetische Verständnis der Kunst, das sich vom großen Versprechen zu Beginn der Moderne zu einer Last entwickelt hatte, da es nur noch die Funktion zu haben schien, die Wahrnehmung von Kunst von derjenigen der Realität abzusondern und die menschliche Wahrnehmung auf den Sehsinn zu begrenzen. Eine Möglichkeit, dagegen zu arbeiten, bestand in der Beschmutzung des ‚*White Cube*' durch ‚unreine' Praktiken, eine andere,

47 Brian O'Doherty: In der weissen Zelle/Inside the white cube, hrsg. von Wolfgang Kemp, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, Berlin 1996, S. 99.

48 O'Doherty (1996) [Anm. 47], S. 100.

ganz aus ihm hinauszutreten und in ‚unreinen' Räumen wie Kellern, Hinterhöfen oder Straßen zu agieren. Auch die Kunst*erfahrung* wurde verunreinigt, indem die gattungsüberschreitenden Performances jene ‚reine Optikalität' sprengten, die das formalistische, die Ungegenständlichkeit als höchste Stufe der Kunstentwicklung feiernde Moderne-Verständnis zum Credo erhoben hatte. Hatte Nietzsche die Kunst als Reinigung des Lebens, als Entladung des dionysischen Drängens mit dem Ziel der apollinischen Klarheit der Form begriffen[49], praktizierten Performances das Gegenteil, nämlich die Katharsis von dieser kathartischen Auffassung der Kunst. Sie bedienten sich dafür ‚dionysischer' Verfahren des Schmerzes, der Verausgabung, der Gefährdung oder der Selbstbeschmutzung.

Exemplarisch dafür standen die Arbeiten Vito Acconcis, einer weiteren Schlüsselfigur der US-amerikanischen Performance-Kunst jener Jahre, die unter dieser Perspektive als letztes künstlerisches Beispiel herangezogen werden soll. Acconcis Performances arbeiteten mit Körperprozessen wie Schweißabsonderung, Speichel- und Spermaproduktion oder mit bestimmten Eigenarten der männlichen Physis, etwa der Körperbehaarung. Der Körper brach aus den Regimen der Schönheit und Hygiene aus, der Künstler stellte sich als Ort und Produzent von ‚Unreinheit' aus, und dem Betrachter wurde die Möglichkeit genommen, die Kunst als einen von Unlust bereitenden Körpererfahrungen gesonderten Bereich zu erfahren.[50] Eines von Acconcis Zielen bestand darin, das künstlerische Feld seiner Gegenwart, das er als Spielfeld „gesteigerter formalistischer Kritik" empfand, als Position zu verstehen und zugleich zu unterlaufen.[51] Seine Performances thematisierten dabei gezielt drei zentrale Potenzen des Feldes: den künstlerischen Produktionsakt, das Sehen sowie den Erfahrungsraum der Galerie.

49 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 1, § 5 f., S. 44 ff.

50 Philip Auslander: Vito Acconci and the politics of the body. In: Ders.: From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism, London/N. Y. 1997, S. 89–97, hier: 93.

51 „I was feverish to know the rules of the field – you know, the rules of the game. And it's funny because a lot of the stuff that meant a lot to me at that time was real exaggerated formalist criticism – Michael Fried, whatever. Not so much that I agreed with it, but it made a certain position clear – what I wanted to resist." Vito Acconci (in einem rückblickenden Statement von 1984), zit. in Christine Poggi: Following Acconci/Targeting Vision. In: Performing the Body/Performing the Text, hrsg. von Amelia Jones und Andrew Stephenson, London/N. Y. 1999, S. 255–72, hier: 255.

Acconcis vielleicht berühmteste, ebenso vulgäre wie schlagend präzise Performance *Seedbed* vom Januar 1972 veranschaulicht dies beispielhaft.[52] In der New Yorker Sonnabend Gallery ließ er eine unscheinbare Rampe installieren, die in der hinteren Raumhälfte den Boden über die gesamte Raumbreite hin bis zu einer Höhe von ca. 75 cm leicht ansteigen ließ. Unter dieser Rampe lag er während der Galerieöffnungszeiten an insgesamt neun Tagen der dreiwöchigen Ausstellungsdauer. Selbst unsichtbar, kommunizierte er über zwei auf der Rampe aufgestellte Lautsprecher mit den Besuchern. Er masturbierte (oder gab vor, es zu tun) und phantasierte über die Besucher, die über ihm auf der Rampe umhergingen.

Seedbed prägten Konfrontationen, die in den meisten von Acconcis frühen Performances wiederkehrten. Zum einen wurde ein privater Raum einem öffentlichen gegenübergestellt, indem Acconci einen nicht einsehbaren Partialraum aus der allgemein zugänglichen Galerie ausschied. Zum anderen interessierte sich Acconci für den Körper als – wie er es selbst formulierte – „Zeitmessinstrument". So setzte die Aktion die individuelle Körperzeit, in diesem Falle die Rhythmen der Masturbationsakte, der Erschöpfung und der Neuaktivierung der Kräfte der empirischen und gleichförmigen Raumzeit des Galerieraums mit seinen regulierten Öffnungszeiten gegenüber.[53]

Während der Ausstellungsbesucher kein Kunstwerk im herkömmlichen Sinne zu Gesicht bekam, sondern einen nur geringfügig modifizierten leeren ‚*White Cube*', füllte sich der Raum mit den Geräuschen eines sexuellen Genießens, das masturbatorischer Selbstgenuß war und die Besucher zugleich zu stimulierenden Objekten dieses Genusses machte. Denn diese waren, wie Acconci in einem an die Galeriewand angeschlagenen Text verkündete, die „Hilfen" des Künstlers, um seine Tätigkeit aufrecht zu erhalten. Das ‚Werk' wiederum – seinen „in den Galerieboden ‚gepflanzten' Samen", welcher der Arbeit den Titel *Seedbed*

52 Vito Acconci, hrsg. von Gloria Moure, Barcelona 2001, S. 154 f.

53 Auslander (1997) [Anm. 50], S. 93. – Die Relation von Privatem und Öffentlichem beschäftigt Acconci bis heute, wo er als Leiter des Acconci Studio in Brooklin, NY, als Architekt und Raumplaner arbeitet. Zu diesem Themenkomplex siehe Vito Acconci: Public Space in a Private Time. In: Critical Inquiry 16 (1990), S. 900–18.

gab –, bestimmte er als das „gemeinsame Resultat meiner und ihrer Performance".[54]

In aggressiver Weise verkehrte *Seedbed*, was Acconci in einem Interview als das gängige und ebenso aggressive Betrachterverhalten gegenüber Kunstwerken beschrieb. Diese beträten den Ausstellungsraum, um zielstrebig auf das Kunstwerk loszugehen, d. h. sie behandelten das Kunstwerk, als sei es eine Zielscheibe.[55] *Seedbed* hingegen ließ den Blick des Betrachters ins Leere gehen. Statt dessen wurde er mit einem Sprechen konfrontiert, dessen Quelle nicht festzumachen war. Das ‚Werk' befand sich nicht auf Augenhöhe an der Wand oder im Raum, sondern wurde unter den Füßen des Galeriebesuchers fortlaufend neu hergestellt.[56] Zudem wurde dieser selbst zur ‚Zielscheibe' des Künstlers, der seine Phantasien auf ihn projizierte. Die schiefe Ebene von Acconcis Rampe wurde zum Sinnbild der destabilisierten und zugleich ins Register des Sexuellen rutschenden Beziehungen zwischen Betrachter, Künstler und Werk.

IV. Resümee

Die Performance-Kunst agierte auf zwei Seiten zugleich, auf der Seite des Lebens und auf der Seite der Kunst, und sie tat es so, daß sie nicht das eine ins andere überführte, sondern beides so übereinanderlegte, daß das eine nur durch das andere hindurch sichtbar wurde. Performances zielten auf Augenblicke der Berührung, die zugleich eine Einheits- *und* eine

54 „My aids are the visitors to the gallery – in my seclusion, I can have private images of them, talk to myself about them: my fantasies about them can excite me, enthuse me to sustain – to resume – my private sexual activity. (The seed ‚planted' on the floor, then, is a joint result of my performance and theirs)" Ausschnitt aus dem Wandtext, zit. in Robert Picus-Witten: Vito Acconci and the Conceptual Performance. In: Artforum 10, Nr. 8 (1972), S. 48.

55 Vito Acconci: Interview by Robin White at Crown Point Press (1979), zit. in Poggi (1999) [Anm. 51], S. 259: „‚What, how can I think of a generalized art condition?' It seems like in any kind of art situation, viewer enters exhibition space, viewer heads towards artwork, so viewer is aiming towards artwork. Viewer is treating artwork as a kind of target, so it seems to me this is a kind of general condition of all art viewing, art experience."

56 Zum Kontext dieser Ersetzung der (nach Ansicht der Verfasser für den Modernismus typischen) ‚Vertikalität' des Sehens durch die ‚Horizontalität' des Liegens, siehe Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss: L'informe. Mode d'emploi, Ausst.-Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou 1996, Kapitel „horizontalité", S. 80–121.

Zweiheitserfahrung eröffneten.[57] Dies galt für die Kunst/Leben-Dialektik ebenso wie für die Inszenierung des Performers, der zugleich als aktives Subjekt, vermittelndes Medium und als passives Objekt der Handlung erschien. Indem die Pointen der Arbeiten sich vor allem denjenigen Betrachtern erschlossen, die deren Grenzgang zwischen Kunst und Leben erkannten und zu schätzen wußten, stellte sie hohe Anforderungen an die Rezipienten. Was ihnen als Kunstwerk geboten wurde, hatte den Status eines „unsicheren Objektes", wie es der Kunstkritiker Harold Rosenberg nannte, das entweder ein Meisterwerk oder Schund – oder beides zugleich – sein konnte.[58] Die kritische Befragung der Kunst und der Bedingungen menschlicher Subjektivität erreichte damit vornehmlich jene, denen die angesprochene Problematik ohnehin nahe stand. Dem breiteren, mit den Regeln der ‚Kunstwelt' nicht vertrauten Publikum hingegen mißlang die ‚willing suspension of belief', welche die Performance-Handlungen als Kunsthandlungen etablierten und dadurch erst erträglich und sinnhaft werden ließen, in den meisten Fällen. Sofern es Zeuge von Performances wurde oder – was häufiger geschah – durch die Presse davon erfuhr, reagierte es aufgebracht und ablehnend.[59] So bleibt das Vermächtnis der Performance-Kunst ein gebrochenes: Die Erprobung neuartiger, zeit- und prozeßbasierter künstlerischer Produktions- und Rezeptionsformen sowie die Unerbittlichkeit künstlerischer Selbstbefragung setzte Maßstäbe, die bis heute nachwirken. Als Arbeit an den Begriffen der Kunst und des Künstlers war sie ebenso radikal wie folgen-

57 Siehe dazu Kristine Stiles: Unverfälschte Freude. Internationale Kunstaktionen. In: Out of actions (1998) [Anm. 18], S. 227–329, hier: 239. – Das Stichwort der Berührung verweist darauf, daß die Sinngenerierung in Performances eher über metonymische Verfahren erfolgt, während das klassische Schauspiel demgegenüber eher als metaphorisches Verfahren zu bezeichnen wäre. Zur Funktion der Metonymie in Performances siehe Peggy Phelan: The ontology of performance: representation without reproduction. In: Dies.: Umarked. The Politics of Performance, London/N. Y. 1993, S. 146–66, besonders S. 150–52.

58 Rosenbergs berühmt gewordener Ausdruck „anxious object" bezog sich auf alle Kunstformen der 1960er Jahre: „Painting, sculpture, drama, music, have been undergoing a process of de-definition. The nature of art has become uncertain. At least, it is ambiguous. No one can say with assurance what a work of art is – or, more important, what is not a work of art. Where an art object is still present [...] it is what I have called an anxious object: it does not know wether it is a masterpiece or junk. It may [...] be literally both." Harold Rosenberg: On the De-definition of Art. In: Ders.: The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks, N. Y. 1972, S. 11–14, hier: 12.

59 Wheeler (1997) [Anm. 17], S. 38.

reich.[60] Ihre Wirkungsmöglichkeiten über die Kunst hinaus, sei es im gesellschaftspolitischen Sinne als Veränderung realer Verhältnisse oder im psychologischen Sinne als Stabilisierung des individuellen Gefühlshaushaltes, waren, sofern sie überhaupt danach strebte, äußerst begrenzt. Das mußten nicht zuletzt die Künstler selbst feststellen. Zumindest für Acconci war dies der Grund, seine Performance-Tätigkeit zu beenden und sich einem anderen Feld, in seinem Fall dem Grenzgebiet von Architektur, Skulptur und Raumplanung, zuzuwenden, um eine greifbarere gesellschaftliche Wirkung zu entfalten.

„Meine ‚Performances'", schrieb Acconci rückblickend,

> versprachen mehr als sie (oder ich) realisieren konnten (oder wollten). Der Performer blieb am Ende ein Performer, das Publikum blieb am Ende ein Publikum [...] Am Ende kannten wir alle unseren Platz und behielten ihn; diese Welt war nicht real, sondern nur ein Modell, das auf die Dauer zu fragil war, um von Menschen betreten zu werden – der Raum, der erlebnisbezogen hätte sein sollen, erwies sich schließlich als lediglich visuell, die Aktion hätte ebenso gut ein Bild sein können (was sowieso die Art und Weise war, wie sie historisch bewahrt wurde).[61]

60 Mit dieser Formulierung spiele ich auf die Forschungen Bernhard Kerbers an, der dieses Moment vor allem an der US-amerikanischen Nachkriegskunst schlüssig herausgearbeitet hat. Siehe zuletzt Bernhard Kerber: Arbeit am Kunstbegriff. In: KünstlerKritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in Bildender Kunst und Musik, hrsg. von Michael Custodis, Friedrich Geiger, Michael Lüthy und Sabine Slanina, Saarbrücken 2006, S. 79–87.

61 Acconci (1989) [Anm. 12], S. 356: „[...] my ‚performances' promised more than they (or I) could (or would) deliver. The performer remained in the end a performer, the audience remained in the end an audience [...] in the end we all knew our place and we kept it; this world wasn't real but was only a model that was in the long run too fragile for people to enter – the space that was put forward as experiential turned out to be after all only visual, the action might as well have been a picture (that's the way it was going to be historically preserved anyway)."