
Ästhetik des Performativen

Erika Fischer-Lichte

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2373



Spätestens seit den 60er Jahren lassen sich zeitgenössische Kunstwerke nicht mehr in den Begriffen herkömmlicher Ästhetiken erfassen. Anstatt »Werke« zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, die in ihrem Vollzug die alten ästhetischen Relationen von Subjekt und Objekt, von Material- und Zeichenstatus außer Kraft setzen. Um diese Entwicklung nachvollziehbar zu machen, entwickelt Erika Fischer-Lichte in ihrer grundlegenden Studie eine *Ästhetik des Performativen*, die den Begriff der Aufführung in den Mittelpunkt stellt. Dieser umfaßt die Eigenschaften der leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, der performativen Hervorbringung von Materialität sowie der Emergenz von Bedeutung und mündet in eine Bestimmung der Aufführung als Ereignis. Die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, welche die neueren Ausdrucksformen anstreben, wird hier ästhetisch auf den Begriff gebracht.

Erika Fischer-Lichte lehrt Theaterwissenschaften an der Freien Universität Berlin.



Erika Fischer-Lichte
Ästhetik
des Performativen

Suhrkamp



11. Auflage 2019

Erste Auflage 2004
edition suhrkamp 2373

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2004
Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der
Übersetzung des öffentlichen Vortrags sowie der
Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12373-7

Inhalt

Erstes Kapitel

Begründung für eine Ästhetik des Performativen

Zweites Kapitel

Begriffsklärungen

- | | |
|--|----|
| 1. Der Begriff des Performativen | 31 |
| 2. Der Begriff der Aufführung | 42 |

Drittes Kapitel

Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern

- | | |
|------------------------|-----|
| 1. Rollenwechsel | 63 |
| 2. Gemeinschaft | 82 |
| 3. Berührung | 101 |
| 4. »Liveness« | 114 |

Viertes Kapitel

Zur performativen Hervorbringung von Materialität

- | | |
|---|-----|
| 1. Körperlichkeit | 129 |
| – Verkörperung/ <i>embodiment</i> | 130 |
| – Präsenz | 160 |
| – Tier-Körper | 176 |
| 2. Räumlichkeit | 187 |
| – Performative Räume | 188 |
| – Atmosphären | 200 |
| 3. Lautlichkeit | 209 |
| – Hör-Räume | 214 |
| – Stimmen | 219 |
| 4. Zeitlichkeit | 227 |
| – <i>Time brackets</i> | 228 |
| – Rhythmus | 232 |



Fünftes Kapitel
Emergenz von Bedeutung

| | |
|--|-----|
| 1. Materialität, Signifikant, Signifikat | 243 |
| 2. »Präsenz« und »Repräsentation« | 255 |
| 3. Bedeutung und Wirkung | 262 |
| 4. Lassen sich Aufführungen verstehen? | 270 |

Sechstes Kapitel
Die Aufführung als Ereignis

| | |
|---|-----|
| 1. Autopoiesis und Emergenz | 284 |
| 2. Einstürzende Gegensätze | 294 |
| 3. Liminalität und Transformation | 305 |

Siebttes Kapitel
Die Wiederverzauberung der Welt

| | |
|------------------------------------|-----|
| 1. Inszenierung | 318 |
| 2. Ästhetische Erfahrung | 332 |
| 3. Kunst und Leben | 350 |



Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarre;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe –: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie Lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Rainer Maria Rilke





Erstes Kapitel
Begründung für eine Ästhetik
des Performativen

Am 24. Oktober 1975 trug sich in der Galerie Krinzinger in Innsbruck ein merk- und denkwürdiges Ereignis zu. Die jugoslawische Künstlerin Marina Abramović präsentierte ihre Performance *Lips of Thomas*. Die Performance begann damit, daß die Künstlerin sich vollständig ihrer Kleidung entledigte. Danach ging sie zur Rückwand der Galerie, um dort eine Photographie von sich anzupinnen, die sie mit einem fünfzackigen Stern umrahmte. Von dort begab sie sich an einen nicht weit von der Rückwand plazierten Tisch, der mit einer weißen Tischdecke, einer Flasche Rotwein, einem Glas Honig, einem Kristallglas, einem Silberlöffel und einer Peitsche gedeckt war. Sie ließ sich auf dem Stuhl am Tisch nieder, griff nach dem Honigglas und dem Silberlöffel. Langsam leerte sie das Glas, bis sie das Kilo Honig aufgegessen hatte. Sie goß sich Rotwein in das Kristallglas und trank ihn in langsamen Zügen. Sie wiederholte diese Handlung, bis Flasche und Glas leer waren. Dann zerbrach sie das Glas mit der rechten Hand. Die Hand fing an zu bluten. Abramović stand auf und ging zu der Wand, an der ihre Photographie befestigt war. Den Rücken zur Wand und frontal zu den Zuschauern, ritzte sie sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Blut quoll hervor. Dann ergriff sie die Peitsche, kniete sich mit dem Rücken zum Publikum unter ihrem Bild nieder und geißelte sich heftig den Rücken. Blutige Striemen erschienen. Anschließend legte sie sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken, die Arme weit ausgebreitet. Von der Decke hing ein Heizstrahler, der auf ihren Bauch gerichtet war. Seine Wärme brachte den eingeritzten Stern erneut zum Bluten. Abramović blieb reglos auf dem Eis liegen, offensichtlich gewillt, ihre Marter andauern zu lassen, bis der Heizstrahler das Eis zum Schmelzen gebracht haben würde. Nachdem sie dreißig Minuten auf dem Kreuz aus Eis ausgeharrt hatte, ohne Anstalten zu machen, die Tortur abubrechen, vermochten einzelne Zuschauer ihre Qual nicht länger mehr zu ertragen. Sie eilten zu den Eisblöcken, ergriffen die Künstlerin, hol-

ten sie vom Kreuz und trugen sie hinweg. Damit setzten sie der Performance ein Ende.

Die Performance hatte zwei Stunden gedauert. Im Verlauf dieser zwei Stunden gestalteten die Performerin und die Zuschauer ein Ereignis, das durch die Traditionen, Konventionen und Standards weder der bildenden noch der darstellenden Künste vorgelesen oder gar legitimiert gewesen wäre. Die Künstlerin stellte mit den Handlungen, die sie vollzog, nicht ein Artefakt her; sie schuf kein Werk, das von ihr ablösbar, fixier- und tradierbar gewesen wäre. Andererseits stellte sie mit ihnen aber auch nicht etwas dar. Sie agierte nicht als Schauspielerin, welche die Rolle einer dramatischen Figur spielt, die zu viel Honig isst und zu viel Wein trinkt und sich die unterschiedlichsten Verletzungen zufügt. Ihre Handlungen bedeuteten nicht, daß eine Figur sich selbst verletzt. Mit ihnen verletzte Abramović vielmehr tatsächlich sich selbst. Sie mißhandelte ihren Körper unter entschiedener Mißachtung seiner Grenzen. Zum einen führte Abramović ihm im Übermaß Substanzen zu, die, in kleinen Dosen genossen, durchaus stärkend wirken mögen, in diesen Mengen jedoch zweifellos Übelkeit und Unwohlsein erzeugen. Um so merkwürdiger mochte es anmuten, daß sich weder auf dem Gesicht noch in den Bewegungen der Künstlerin entsprechende Symptome zeigten. Zum anderen fügte sie sich so schwere äußere Verletzungen zu, daß der Zuschauer auf einen starken körperlichen Schmerz schließen mußte. Allerdings brachte die Künstlerin auch in diesem Fall keine Zeichen hervor, die Schmerz ausdrücken – sie stöhnte nicht, noch schrie sie, noch verzog sie das Gesicht im Schmerz. Sie vermied generell, jene Art von körperlichen Zeichen zu zeigen, die als Ausdruck von Unwohlsein oder Schmerz gelten, ohne allerdings dem Beobachter immer zu erlauben, mit Sicherheit zu entscheiden, ob es sich hier um den Ausdruck eines tatsächlich empfundenen Schmerzes handelt oder ob ein Schmerz dargestellt wird, der lediglich gespielt ist. Die Künstlerin beschränkte sich darauf, die Handlungen zu vollziehen, die ihren Körper wahrnehmbar veränderten – ihm Honig und Wein einverleibten und ihm sichtbare Verletzungen zufügten –, ohne äußere Zeichen für die dadurch verursachten inneren Zustände hervorzubringen.

Damit versetzte sie den Zuschauer in eine irritierende, zutiefst verunsichernde und in diesem Sinne qualvolle Situation, in der bisher fraglos gültige Normen, Regeln und Sicherheiten außer

Kraft gesetzt zu sein schienen. Für den Besuch einer Galerie oder eines Theaters bestand traditionell die Regel, daß die Rolle des Besuchers als diejenige eines Betrachters bzw. Zuschauers definiert ist. Der Galeriebesucher betrachtet die dort ausgestellten Werke aus größerer oder geringerer Entfernung, ohne sie jedoch jemals zu berühren. Der Theaterbesucher schaut dem Geschehen auf der Bühne auch bei größter innerer Anteilnahme und Bewegung zu, ohne jemals einzugreifen, auch wenn auf der Bühne eine Figur (z. B. Othello) sich anschickt, eine andere (in diesem Fall Desdemona) umzubringen, wohl wissend, daß der Mord nur gespielt ist und die Darstellerin der Desdemona am Ende vor den Vorhang treten und sich gemeinsam mit dem Darsteller des Othello artig verbeugen wird. Im Alltagsleben dagegen gilt die Regel, sofort einzugreifen, wenn einer sich oder einen anderen zu verletzen droht – es sei denn, man setzt sich damit selbst einer Gefahr für Leib und Leben aus. Welche Regel sollte der Zuschauer in Abramovičs Performance anwenden? Ganz offensichtlich verletzte sie sich tatsächlich und war gewillt, ihre Selbstfolterung weiter andauern zu lassen. Hätte sie dies irgendwo auf einem öffentlichen Platz getan, hätte der Zuschauer vermutlich nicht lange gezögert und eingegriffen. Aber hier? Erforderte es nicht der Respekt vor der Künstlerin, sie ausführen zu lassen, was ihr Plan und ihre künstlerische Absicht zu sein schienen? Würde man nicht das Risiko eingehen, ihr »Werk« zu zerstören? Andererseits: Ließ es sich mit den Gesetzen der Humanität, mit dem menschlichen Mitgefühl vereinbaren, ihr ruhig dabei zuzuschauen, wie sie sich selbst Verletzungen zufügte? Wollte sie den Zuschauer etwa in die Rolle eines Voyeurs drängen? Oder wollte sie ihn testen, um herauszufinden, wie weit sie noch gehen mußte, ehe Zuschauer sich anschickten, ihrer Qual ein Ende zu bereiten? Was sollte hier gelten?

Abramovič schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte. In diesem Sinne stürzte sie sie in eine Krise, zu deren Bewältigung nicht auf allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgegriffen werden konnte. Die Zuschauer reagierten zunächst, indem sie eben solche körperlichen Zeichen hervorbrachten, welche die Performerin verweigerte: Zeichen, die auf innere Zustände schließen lassen, wie auf das ungläubige Staunen,

welches sich im Verlauf des Essens und Trinkens einstellte, oder auf das Entsetzen, welches das Zerschneiden des Kristallglases mit der Hand hervorrief. Und als die Künstlerin anfang, sich mit der Rasierklinge ins eigene Fleisch zu schneiden, war buchstäblich zu hören, wie die Zuschauer ob des Schocks, den diese Handlung auslöste, den Atem anhielten. Was immer die Transformationen waren, welche die Zuschauer während dieser zwei Stunden durchliefen – Transformationen, die sich zum Teil durchaus in wahrnehmbarem körperlichem Ausdruck manifestierten –, sie mündeten in den Vollzug von allgemein wahrnehmbaren Handlungen ein, die wahrnehmbare Konsequenzen hatten. Sie setzten der Qual der Performerin und damit der Performance ein Ende. Sie verwandelten die beteiligten Zuschauer in Akteure.

Wenn in früheren Zeiten die Rede davon war, daß Kunst verwandelt, daß sie sowohl den Künstler als auch den Rezipienten zu transformieren vermag, so war in der Regel damit gemeint, daß der Künstler von Inspiration ergriffen oder im Rezipienten ein inneres Erlebnis hervorgerufen wird, das ihm wie Rilkes Apoll zu ruft: »Du mußt dein Leben ändern.« Zwar ist allgemein bekannt, daß es zu allen Zeiten Künstler gegeben hat, die ruhmlos mit ihrem Körper umgegangen sind. Künstlerlegenden oder auch Autobiographien einzelner Künstler berichten immer wieder von Schlafentzug, Drogeneinnahme, Alkohol- und anderen Exzessen oder auch von Selbstverletzungen. Aber die Gewalt, die Künstler in diesen Fällen ihrem Körper antaten, wurde weder von ihnen als Kunst ausgegeben noch von anderen als Kunst verstanden.¹ Entsprechende Praktiken wurden den Künstlern im 19. und 20. Jahrhundert, aus denen die einschlägigen Quellen stammen, bestenfalls nachgesehen, als eine mögliche Inspirationsquelle für das künstlerische Schaffen in Kauf genommen, zwar als Preis für das so entstandene Kunstwerk gebilligt, jedoch nicht dem Kunstwerk selbst zugerechnet.

Dagegen gab – und gibt – es andere kulturelle Bereiche, in denen Praktiken, mit denen Menschen sich selbst Verletzungen zufügen und ernsthaften Gefahren aussetzen, nicht nur als »nor-

1 Eine Ausnahme bildet Antonin Artaud. Denn es war nicht die Bühne, auf der er seine Vorstellungen von einem Theater der Grausamkeit verwirklichte, einem Theater als Pest, welches Tod oder Heilung bringt, sondern sein eigener durch Drogen und die Behandlung mit Elektroschocks geschundener Körper.

mal«, sondern zum Teil geradezu als vorbildlich und modellhaft gelten. Es sind dies insbesondere die Bereiche religiöser Rituale sowie der Jahrmarktsspektakel. In vielen Religionen sind es die Asketen, die Eremiten, Fakire, Yogi, denen gerade deshalb eine besondere Heiligkeit zugesprochen wird, weil sie ihrem Körper nicht nur für den normalen Sterblichen undenkbare Entbehrungen und Gefährdungen zumuten, sondern ihm auch die unglaublichsten Verletzungen zufügen. Um so erstaunlicher ist es, daß sich zu bestimmten Zeiten sogar Massenbewegungen derartige Praktiken zu eigen machen, wie dies bei der Geißelung der Fall ist. Als individuell oder gemeinsam geübte Praxis der Nonnen und Mönche seit dem 11. Jahrhundert entwickelt, wurde sie seitdem vielfach aufgegriffen: von den Geißlerzügen, die um die Mitte des 13. und 14. Jahrhunderts durch Europa zogen und öffentlich, meist vor großem Publikum, ihr Ritual vollzogen, von den Bußgesellschaften, die in romanischen Ländern besonders verbreitet waren und deren Mitglieder sich bei bestimmten Anlässen gemeinsam geißelten. In der Karfreitagsprozession in Spanien und einzelnen Orten in Süditalien, in der Liturgie der *Semana Santa* und der Fronleichnamsprozession hat sich die freiwillige Selbstgeißelung bis heute als lebendige Praktik erhalten.

Wie aus der Beschreibung des Klosterlebens der Dominikanerinnen im Kloster Unterlinden bei Kolmar zu erfahren, die Katharina von Gebersweiler zu Beginn des 14. Jahrhunderts abgefaßt hat, stellte die freiwillige Geißelung einen wesentlichen Bestandteil der Liturgie, wenn nicht gar ihren Höhepunkt dar:

Am Ende der Matutin und der Komplet blieben die Schwestern gemeinsam im Chor stehen und beteten, bis sie ein Zeichen bekamen, worauf sie mit der hingebungsvollen Verehrung begannen. Die einen quälten sich mit Kniebeugen, während sie die Herrschaft Gottes priesen. Andere wiederum konnten, vom Feuer der göttlichen Liebe verzehrt, ihre Tränen nicht zurückhalten, die sie mit hingebungsvoll klagender Stimme begleiteten. Sie bewegten sich nicht von dannen, bis sie in neuer Gnade erglühten und den fanden, »den seine Seele liebt« (*Hobelied*, 1,6). Andere schließlich peinigten ihr Fleisch, indem sie es täglich aufs heftigste malträtierten, die einen mit Rutenhieben, andere mit Peitschen, die drei oder vier verknotete Riemen besaßen, die dritten mit eisernen Ketten, die vierten mit Geißeln, welche mit Dornen versehen waren. Im Advent und während der gesamten Fastenzeit begaben sich die Schwestern nach der Matutin in den Kapitelsaal oder an andere geeignete Orte, wo sie ihre Körper mit den verschiedensten Geißelinstrumenten aufs schärfste traktierten, bis das Blut floß, so daß der

Klang der Peitschenhiebe durch das ganze Kloster hallte und sich süßer als jede andere Melodie zu den Ohren des Herrn Sabaoth erhob.²

Das Ritual der Selbstgeißelung hob die Nonnen über ihren klösterlichen Lebensalltag hinaus und versetzte sie in einen Zustand, der ein transformatorisches Potential barg. Die Qual, die sie ihrem Fleisch zufügten, die Gewalt, die sie ihrem Körper antaten, die wahrnehmbare leibliche Transformation vollzog sich zugleich als Prozeß einer spirituellen Verwandlung: »Jenen, die sich Gott auf all diese verschiedenen Weisen näherten, wurden die Herzen erleuchtet, ihre Gedanken wurden rein, ihr Gefühl entbrannte, ihr Gewissen klärte sich, und ihr Geist erhob sich zu Gott.«³

Die freiwillige Selbstgeißelung, die dem Körper Gewalt antut, um eine spirituelle Verwandlung herbeizuführen, gehört bis heute zu den von der katholischen Kirche anerkannten Bußpraktiken.⁴

Einen zweiten kulturellen Bereich, in dem Selbstverletzungen und -gefährdungen akzeptiert sind, bilden die Jahrmarktsspektakel. Hier werden zum einen Künste vorgeführt, die »normalerweise« zu schweren Verletzungen führen, den Artisten jedoch wundersamerweise nichts anzuhaben vermögen, wie das Feuer- oder Schwertschlucken, das Durchbohren der Zunge mit einer Nadel u. a. mehr. Andererseits werden äußerst riskante Aktionen vollzogen, die den Artisten einer tatsächlichen Gefahr, häufig sogar der Lebensgefahr aussetzen. Die Meisterschaft des Artisten beweist sich gerade darin, daß er dieser Gefahr zu trotzen vermag.

2 Jeanne Ancelet-Hustache, »Les ›Vitae sororum‹ d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar«, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), S. 317-509, S. 340f. Ich verdanke dies Beispiel Niklaus Largiers *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, S. 29f.

3 Ancelet-Hustache, »Les ›Vitae sororum‹ d'Unterlinden«, S. 341, zit. nach Largier, *Lob der Peitsche*, S. 30.

4 Vgl. dazu E. Bertaud, *Discipline: Dictionnaire de spiritualité* 3, Paris 1957, wo ausgeführt wird, daß die Selbstgeißelung, wenn sie unter Bedingungen praktiziert wird, die maßvoll sind, »denen, die sie praktizieren«, erlaubt, »sich in Demut dem Leiden Christi während seiner Geißelung anzunähern. [...] Die Praktik der Geißelung gehört keineswegs zur primitiven monastischen Spiritualität oder zum frühen Christentum, für die die eigentlichen Bußübungen Fasten, Keuschheit und Wachen im Gebet waren. Sie muß deshalb als eine achtenswerte Übung gesehen werden, da sie seit ihrer Verbreitung von Heiligen geübt wurde und heute zu den Grundbestandteilen des religiösen Lebens gehört.« (S. 1310), zit. nach Largier 2001, *Lob der Peitsche*, S. 40.

Bei Drahtseilakten ohne Netz, bei Dressuren von Raubtieren und Schlangen genügt es, daß die Konzentration des Artisten für den Bruchteil einer Sekunde nachläßt, um die stets lauernerde Gefahr hereinbrechen zu lassen: Die Seiltänzerin stürzt ab, der Dompoteur wird vom Tiger angefallen, die Schlangenbändigerin von der Schlange gebissen oder erdrosselt. Es ist dies der Moment, den das Publikum am meisten fürchtet und dem es dennoch entgegenfiebert, der Moment, dem seine tiefsten Ängste ebenso wie seine Faszination und sensationsgierige Schaulust gelten. Bei diesen Spektakeln geht es weniger um eine Verwandlung der Akteure oder gar der Zuschauer als um die Demonstration der ungewöhnlichen körperlichen und mentalen Kräfte der Artisten, die das Publikum in Staunen und Verwunderung versetzen soll – in Affekte also, von denen offensichtlich auch die Zuschauer Abramovičs ergriffen wurden.

Für die Transformation der Zuschauer in Akteure, die zweite Auffälligkeit der eingangs geschilderten Performance, lassen sich ebenfalls Beispiele aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen anführen. Ein in unserem Zusammenhang besonders interessantes Beispiel stellen Strafrituale der frühen Neuzeit dar. Wie Richard van Dülmen gezeigt hat, drängten sich nach vollzogener Hinrichtung die Zuschauer an den Leichnam des Hingerichteten, um seinen Leib, sein Blut, seine Glieder oder auch den tödlichen Strick zu berühren. Von einer solchen Berührung erhofften sie sich die Heilung von bestimmten Krankheiten und ganz allgemein eine Garantie für ihr eigenes leibliches Wohlergehen, für ihre körperliche Unversehrtheit und Integrität.⁵ Die Transformation des Zuschauers in einen Akteur wurde in der Hoffnung auf eine anhaltende Veränderung des eigenen Körpers vollzogen. Sie hatte also eine grundsätzlich andere Stoßrichtung als die Transformation, die der Zuschauer in Abramovičs Performance durchlief. Denn ihm ging es nicht um das eigene körperliche Wohlergehen, sondern um das der Künstlerin. Mit den Handlungen, die ihn in einen Akteur verwandelten, mit der Berührung der Performerin zielte er auf ihre körperliche Integrität, die es zu schützen galt. Sie waren Folge einer ethischen Entscheidung, die auf einen anderen, nämlich die Künstlerin, gerichtet war.

5 Vgl. hierzu Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*. München 1988, vor allem S. 161 ff.

In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich auch prinzipiell von den Handlungen, mit denen sich in futuristischen *serate*, Dada-Soiréen und ›Besichtigungstouren‹ der Surrealisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zuschauer in Akteure verwandelten. Denn hier wurden die Zuschauer durch gezielt verabreichte Schocks zu ihren Handlungen provoziert. Die Transformation des Zuschauers in einen Akteur folgte mit einem gewissen Automatismus aus den Vorgaben der Inszenierung; sie war weit davon entfernt, als Resultat einer bewußten Entscheidung des betreffenden Zuschauers vollzogen zu werden. Dies läßt sich unschwer aus Berichten über derartige Veranstaltungen schließen, aber auch aus den Manifesten der Künstler. In seinem Manifest *Das Varietétheater* (1913) macht Filippo Tommaso Marinetti zum Beispiel folgende Vorschläge zur Provokation der Zuschauer:

Man muß die Überraschung und die Notwendigkeit zu handeln unter die Zuschauer des Parketts, der Logen und der Galerie tragen. Hier nur ein paar Vorschläge: auf ein paar Sessel wird Leim geschmiert, damit die Zuschauer – Herr oder Dame – kleben bleiben und so die allgemeine Heiterkeit erregen [...]. Ein und derselbe Platz wird an zehn Personen verkauft, was Gedrängel, Gezänk und Streit zur Folge hat. – Herren und Damen, von denen man weiß, daß sie leicht verrückt, reizbar oder exzentrisch sind, erhalten kostenlose Plätze, damit sie mit obszönen Gesten, Kneifen der Damen oder anderem Unfug Durcheinander verursachen. – Die Sessel werden mit Juck-, Niespulver usw. bestreut.⁶

Es handelte sich hier also um ein künstlerisches Spektakel, bei dem die Zuschauer allein durch die Kraft des Schocks, die Stärke der Provokation in Akteure verwandelt wurden, denen die anderen Zuschauer und die Veranstalter bei ihren Aktionen verärgert, erregt, belustigt, voll Häme oder auch anders gestimmt zusahen. Auch bei Abramovičs Performance wird die Transformation einzelner Zuschauer in Akteure bei den anderen Zuschauern widersprüchliche Emotionen ausgelöst haben: Scham, weil man selbst zu feige war, einzugreifen, oder auch Ärger oder gar Wut darüber, daß die Performance vorzeitig beendet wurde und man nicht beobachten konnte, wie weit die Künstlerin in ihrer Selbstfolterung noch zu gehen bereit war, oder auch positive Gefühle wie Erleich-

6 Filippo Tommaso Marinetti, »Das Varietétheater«, in: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*, Köln 1972, S. 175 f.

terung und Zufriedenheit, daß sich endlich jemand entschied, der Qual – der Performerin und höchstwahrscheinlich auch derjenigen der Zuschauer⁷ – ein Ende zu bereiten.

Wie auch immer die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im einzelnen zu beurteilen sein mögen, es läßt sich nicht übersehen, daß Abramovičs Performance Züge sowohl von Ritualen als auch von Spektakeln aufwies, daß sie permanent zwischen Ritual- und Spektakelhaftigkeit oszillierte. Wie ein Ritual⁸ bewirkte sie eine Transformation der Künstlerin und einzelner Zuschauer – ohne daß dies allerdings wie häufig bei Ritualen zu einem öffentlich anerkannten Status- und Identitätswandel geführt hätte –, und wie ein Spektakel löste sie bei den Zuschauern Staunen und Entsetzen aus, versetzte ihnen Schocks und verführte sie zum Voyeurismus.

Eine solche Performance entzieht sich dem Zugriff der überlieferten ästhetischen Theorien. Sie widersetzt sich hartnäckig dem Anspruch einer hermeneutischen Ästhetik, die darauf zielt, das Kunstwerk zu verstehen. Denn hier geht es weniger um das Verstehen der Handlungen, welche die Künstlerin vollzog, als um die Erfahrungen, die sie dabei machte und die sie bei den Zuschauern hervorrief, kurz: um die Transformation der an der Performance Beteiligten.

Das heißt nicht, daß es für die Zuschauer nichts zu interpretieren gegeben hätte, daß die Objekte, welche verwendet, und die Handlungen, die an und mit ihnen vollzogen wurden, sich nicht als Zeichen hätten deuten lassen. Der fünfzackige Stern zum Beispiel konnte höchst unterschiedliche mythische, religiöse, kulturhistorische und politische Kontexte aufrufen – nicht zuletzt auch als feststehendes Symbol für ein sozialistisches Jugoslawien interpretiert werden. Als die Künstlerin ihre Photographie mit einem fünfzackigen Stern umrahmte und sich später einen fünfzackigen Stern in den Bauch ritzte, mag der Zuschauer diese Handlungen als Zeichen für die Unentrinnbarkeit des Staates gedeutet haben,

7 Darauf eben zielt die Performancekünstlerin Rachel Rosenthal ab, wenn sie feststellt: »In performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight emphatically or to examine its own response of voyeurism and pleasure, or smugness and superiority. [...] In any case, the performer holds the reins. [...] The audience usually ›gives up‹ before the artist.« Rachel Rosenthal, »Performance and the Masochist Tradition«, in: *High Performance*, Winter 1981/2, S. 24.

8 Zum Begriff des Rituals vgl. das sechste Kapitel, Abschnitt 3: Liminalität und Transformation.

der den einzelnen mit seinen Gesetzen, Verordnungen und seinen Unrechtstaten umzingelt, als Zeichen für die Gewalt, die dem Individuum vom Staat angetan wird und sich in seinen Leib einschreibt. Als die Performerin am mit weißer Tischdecke gedeckten Tisch mit Silberlöffel und Kristallglas hantierte, könnte der Zuschauer dies als eine alltägliche Handlung in einer bürgerlichen Umgebung wahrgenommen haben – wobei der übermäßige Genuß von Honig und Wein für ihn vielleicht auch eine Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Konsum- und Verschwendungsgesellschaft implizierte. Es kann aber auch sein, daß er in diesen Handlungen eine Anspielung auf das Abendmahl sah. In diesem Kontext hätte er dann die Geißelung – die sich in anderen Kontexten auf staatliche Straf- und Folteraktionen oder auch auf sadomasochistische Sexualpraktiken beziehen ließe – wahrscheinlich als Verweis auf die Geißelung Christi und diejenige christlicher Flagellanten interpretiert. Als die Künstlerin sich mit ausgebreiteten Armen auf das Kreuz aus Eis legte, wird der Zuschauer dies wahrscheinlich mit Christi Kreuzigung in einen Zusammenhang gebracht haben. Und die eigene Handlung, mit der er sie vom Kreuz herunterholte, wird er vielleicht gar als Verhütung einer historischen Wiederholung des Opfertodes oder als Wiederholung der Kreuzabnahme verstanden haben. Die Performance insgesamt hätte der Zuschauer als eine Auseinandersetzung mit Gewalt interpretieren können, jener Gewalt, die dem einzelnen vom Staat und im Namen des Staates bzw. der – nicht nur politischen, sondern auch religiösen – Gemeinschaft angetan wird, und der Gewalt, die er sich selbst zuzufügen genötigt sieht. Er hätte sie dann vielleicht als eine Kritik an gesellschaftlichen Zuständen begriffen, die es zulassen, daß der einzelne vom Staat geopfert wird, und die ihn nötigen, sich selbst zu opfern.

Solche Interpretationen, so plausibel sie im nachhinein erscheinen mögen, bleiben jedoch dem Ereignis der Performance inkommensurabel. Auch werden die Zuschauer sich bereits während der Performance auf derartige Deutungsversuche nur begrenzt eingelassen haben. Denn die Handlungen, welche die Performerin durchführte, bedeuteten nicht lediglich »im Übermaß essen und trinken«, »sich einen fünfzackigen Stern in den Bauch ritzen«, »sich geißeln« usf.; sie vollzogen vielmehr genau das, was sie bedeuteten. Sie konstituierten sowohl für die Künstlerin als auch für die Zuschauer, d. h. für alle an der Performance Beteilig-

ten, eine neue, eine eigene Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit wurde von den Zuschauern nun nicht nur gedeutet, sondern zuallererst in ihren Auswirkungen erfahren. Sie bewirkte bei den Zuschauern Staunen, Erschrecken, Entsetzen, Abscheu, Übelkeit, Schwindel, Faszination, Neugier, Mitgefühl, Qual und brachte sie dazu, ihrerseits wirklichkeitskonstituierende Handlungen zu vollziehen. Es ist anzunehmen, daß die Affekte, die ausgelöst wurden und offensichtlich so stark waren, daß sie einzelne Zuschauer zuletzt zum Eingreifen bewegten, bei weitem die Möglichkeiten und Anstrengungen zur Reflexion, zur Konstitution von Bedeutung, zur Interpretation des Geschehens überstiegen. Es ging nicht darum, die Performance zu verstehen, sondern sie zu erfahren und mit den eigenen Erfahrungen, die sich nicht vor Ort durch Reflexion bewältigen ließen, umzugehen.

Die Performance schuf dergestalt eine Situation, in der zwei Relationen neu bestimmt wurden, die für eine hermeneutische ebenso wie für eine semiotische Ästhetik grundlegend sind: erstens die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller, und zweitens die Beziehung zwischen Körper- bzw. Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit der Elemente, zwischen Signifikant und Signifikat.

Für eine hermeneutische wie für eine semiotische Ästhetik ist eine klare Trennung von Subjekt und Objekt fundamental. Der Künstler, Subjekt (1), schafft das Kunstwerk als ein von ihm ablösbares, fixier- und tradierbares Artefakt, dem unabhängig von seinem Schöpfer eine eigene Existenz zukommt. Dies stellt die Voraussetzung dafür dar, daß ein beliebiger Rezipient, Subjekt (2), es zum Objekt seiner Wahrnehmung und Interpretation machen kann. Das fixier- und tradierbare Artefakt, das Kunstwerk in seinem Objektcharakter, garantiert, daß der Rezipient sich immer wieder mit ihm auseinandersetzen, ständig neue Strukturelemente an ihm entdecken und ihm permanent neue und andere Bedeutungen zusprechen kann.

Diese Möglichkeit wurde von Abramovičs Performance nicht eröffnet. Wie bereits einleitend bemerkt, stellte die Künstlerin kein Artefakt her, sondern bearbeitete und veränderte ihren eigenen Körper vor den Augen der Zuschauer. Anstelle eines Kunstwerks, das eine von ihr und den Rezipienten unabhängige Existenz besitzt, schuf sie ein Ereignis, in das alle Anwesenden involviert waren. Das heißt, auch für die Zuschauer gab es nicht