



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Über das transgressive Moment
in der weiblichen Performance“

Verfasserin

Andrea Imler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Jeder muss seine Haut zu Markte tragen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Zur Theorie des Performativen	6
2.1. Vom performativen Akt zur Performativität	6
2.2. Von der Performanz zur Performance.....	10
2.3. Künstlerische Praxis der performativen Kunst.....	14
2.3.1. Prozessualität des Performativen.....	14
2.3.2. Flüchtigkeit des Performativen	16
2.3.3. Materialität des Performativen	17
3. Frauenkörper in der performativen Kunst	19
3.1. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung.....	19
3.1.1. Über das phantasmatische Weibliche.....	19
3.1.2. Exkurs: Über Weiblichkeit schreiben.....	21
3.1.3. Über Ungleichheit und Unterdrückung	22
3.1.4. Über Körper und Kontrollmechanismen	26
3.2. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung.....	30
3.2.1. Von Bildern und Blicken.....	30
3.2.2. Von Schmerzen und Schaulust.....	34
4. Eine Annäherung an die Transgression	36
4.1. Sozialwissenschaftliche Thesen zur Überschreitung.....	37
4.2. Der Exzess als Transgression par excellence	40
4.2.1. Bei Charles Baudelaire.....	40
4.2.2. Bei George Bataille	41
4.3. Die Entgrenzung des Heiligen.....	45
4.4. Das Grauen als ästhetische Kategorie	47
5. Die Überschreitung des Organischen	49
5.1. Der organlose Körper nach Deleuze und Guattari	49
5.2. Der organlose Körper des Künstlers	54
5.2.1. Der Körper als Material: Durchdringung und Veräußerung	54
5.2.2. Der Körper als Eigentliches: Spur und Abdruck.....	56

6. Die Berührung der Haut.....	58
6.1. Das Haut-Ich nach Didier Anzieu	58
6.2. Die Haut als Ort der Transgression	61
6.2.1. Die Haut als Grenzfläche	61
6.2.2. Die Haut als Angriffsfläche.....	62
7. Der Mensch und die Maschine.....	64
7.1. Die Erweiterung des Körpers	64
7.2. Der Körper als Schnittstelle	65
7.3. Die Überwindung des Körpers	67
7.4. Der Widerstand des Lebendigen	70
8. Das perfekte Bild.....	73
8.1. Exkurs: Der digital hergestellte (Ideal-)Körper.....	73
8.1.1. Veränderliche Geschlechtsidentitäten	73
8.1.2. Verkörperte Erfahrungen.....	76
8.2. Körperverändernde Maßnahmen.....	77
8.2.1. Kapitalistischer Körperkult	77
8.2.2. Schönheit und/oder Ästhetik	80
9. Aktuelle Arbeiten	84
9.1. Doris Uhlich – „More than enough”	85
9.2. Anne Juren – „Magical“	88
9.3. Andrea Salzmänn – „37 Jahre zu spät: Die Show“	92
9.4. Doris Stelzer – „Gender Jungle - wo/man“	95
10. Schlusswort	100
11. Literaturverzeichnis.....	102
11.1. Bücher und Aufsatzsammlungen.....	102
11.2. Internetquellen.....	106
11.3. Performances.....	107

1. Einleitung

Auf den kommenden Seiten finden Sie dem Titel dieser Arbeit gemäß den Versuch Folgendes zusammenzudenken: Den weiblichen Körper, die Performance Art und das Phänomen der Transgression. Schon vor circa zwei Jahren wurde ich darauf aufmerksam, dass in Performances, die zeitgenössische, weibliche Künstlerinnen in Wien erarbeitet und auf die Bühne gebracht hatten, vermehrt mit dem eigenen Körper gearbeitet wurde. Auch ist mir bei dieser Gelegenheit bewusst geworden, dass sich diese Performances sehr häufig auf frühere Arbeiten – auf feministische Performances aus den 60er und 70er Jahren, beispielsweise von Valie Export, Carolee Schneeman oder Gina Pane – beziehen lassen und nur in Bezug auf diese funktionieren. Ich begann also mich für diese Strategien zu interessieren, wollte hinterfragen, warum die direkt am Körper ausgeführte Aktion eine solche Faszination auf mich – und einen beträchtlichen Teil des restlichen Publikums – ausübt und was daran transgressiv sein könnte. In meiner Recherche kam ich schnell zu dem Schluss, dass ich mich jedenfalls auch mit aktuellen Beispielen auseinandersetzen möchte: Ich sichtete Material, das in der Medienbibliothek des Tanzquartier Wiens (<http://www.tqw.at/de/theorie-diskurs>) vorrätig war und ging in Gedanken all jene Performances durch, die meine Überlegungen angestoßen hatten. Ich habe mich schließlich für vier Arbeiten entschieden, die ich innerhalb dieser Abhandlung besprechen möchte: Doris Uhlichs Programm „mehr als genug“, dessen Wiener Variante am 15. Jänner 2010 im Brut uraufgeführt worden ist. Anne Jurens „Magical“, das sie gemeinsam mit der Regisseurin Annie Dorsen und dem Zauberkünstler Steve Cuffio erarbeitet hat und das am 17. Juli 2010 erstmals im Schauspielhaus Wien gezeigt wurde. Andrea Salzmanns in Zusammenarbeit mit Julia Kläring auf die Bühne gebrachte Lecture „37 Jahre zu spät – Die Show“, die am 23. April 2011 ebenfalls im Brut Premiere feierte. Und schließlich Doris Stelzers „gender jungle – wo/man“, das schon am 14. Jänner 2010 erstmals in Österreich – im Tanzquartier Wien – zu sehen war. Es ist vielleicht der grundsätzlichen Materialität der performativen Kunst geschuldet, dass ich alle vier der von mir ausgewählten Arbeiten live gesehen habe; und das mich keine der im Tanzquartier vorhandenen Aufzeichnungen überzeugen konnte, sie ebenfalls in meine Auswahl aufzunehmen. Von drei der vier Performances konnte ich mir zusätzlich eine sehr gute Videoaufzeichnung verschaffen, auf deren Basis sich eine Analyse leichter vornehmen lässt – einzig Doris Uhlichs „mehr als genug“ konnte ich nicht in digitaler Form auftreiben. Ich werde in diesem Fall ausschließlich auf meine Aufzeichnungen und Erinnerungen zurückgreifen. Drei der vier hier behandelten Künstlerinnen kenne ich mittlerweile persönlich: Ich habe Andrea Salzmann und Doris Stelzer jeweils zu einem Interview getroffen. Doris Uhlich habe ich über eine Freundin und die Tanzwerkstatt Wien (<http://www.tanzwerkstatt.at>) kennen gelernt. Anne Juren war trotz mehrerer Versuche leider nicht zu erreichen; da sich ihre Arbeit aber ausgesprochen gut eingliedern lässt, werde ich die Performance „Magical“ trotzdem hier besprechen.

Meinen ursprünglichen Plan den theoretischen Diskurs rund um grenzüberschreitendes Verhalten auf Performancebühnen ausschließlich in Bezug auf die von mir ausgewählten Beispiele abzuhandeln, habe ich zugunsten einer umfassenderen theoretischen Auseinandersetzung mit diesen Themen aufgegeben. Meine Arbeit wird sich so in sechs theoretische Kapitel gliedern, daran anschließend werde ich die bereits angekündigten Beispiele behandeln. Ich werde versuchen die Kapitel möglichst aufeinander aufbauen zu lassen, ohne dass meine Analysen redundant werden. An den Anfang stelle ich eine Betrachtung des Performativen; versuche herauszuarbeiten, worin die eigentliche Qualität der Performance Art besteht und wie sich diese in Richtung Theater und bildende Kunst abgrenzen lässt. In einem zweiten Kapitel versuche ich zu klären, warum ich mich mit Frauenkörpern beschäftigen möchte und warum die Auseinandersetzung mit „dem weiblichen Körper“ eine für mich notwendige ist. Nach dem diese beiden Grundfragen geklärt sind, wage ich mich an die Überschreitungsgeste und versuche aus einer philosophisch-anthropologischen Perspektive zu ergründen, was als Transgression bezeichnet werden kann. Daran anschließend komme ich wieder auf den konkreten Körper zurück und beziehe mich auf ein Modell, das eng mit der Vorstellung einer Auflösung territorialer Grenzen verknüpft ist. Danach beschäftige ich mich mit der Oberfläche des weiblichen Körpers – mit der Haut – und versuche zu ergründen, warum diese häufig als primärer Ort der Transgression gedacht wird. Und schließlich komme ich auf zwei jüngere, transgressive Tendenzen zu sprechen: Zum einen die Verquickung von Mensch und Maschine und zum anderen die Möglichkeit körperverändernder Maßnahmen, durch die der menschliche Körper einem Idealbild angepasst werden kann. Auf der Grundlage dieser theoretischen Abhandlung werde ich mich daran anschließend der Analyse der von mir ausgewählten Beispiele widmen.

Die Transgression möchte ich in dieser Arbeit unter zwei unterschiedlichen Vorzeichen betrachten. Zum einen möchte ich Transgression als Überschreitung bzw. bewusste Übertretung denken, was auf gesellschaftliche Strukturen und Grenzen verweist, die erst bestehen müssen, damit sie überschritten (oder in einem künstlerischen Kontext unterlaufen) werden können. Ein zweiter Aspekt, der durchaus mit dem ersten zusammengebracht werden kann, weil er ihm in gewisser Weise anhaftet, ist die Überschreitung von Geschlechterrollen, die Loslösung von der Vorstellung einer zu fixierenden (Geschlechts-) Identität. Beiden Formen werden mir innerhalb dieser Arbeit begegnen und beide werde ich nach Möglichkeit unter ähnlichen Gesichtspunkten betrachten. Warum ich die Transgression ausgerechnet in der performativen Kunst suchen werde, ist einerseits meinem persönlichem Interesse geschuldet und hängt andererseits damit zusammen, dass dieser Kunstform im Allgemeinen ein erhöhtes subversives und damit transformatorisches Potential zugeschrieben wird. Inwiefern dieses während früherer feministischer Performances durch transgressive Gesten zu tragen kam und ob ein solches unter veränderten Medienbedingungen den menschlichen Körper betreffend immer noch besteht, werde ich versuchen mit dieser Arbeit zu ergründen.

2. Zur Theorie des Performativen

Der Versuch eine Theorie des Performativen zu verfassen und damit die Begriffe „performativ“, „Performativität“, „Performanz“ und „Performance“ beziehungsweise „performative Kunst“ und „Performance Art“ voneinander zu trennen und/oder Bezüge zwischen den einzelnen Begriffen herzustellen wurde in der Vergangenheit wieder und wieder von unterschiedlichen Theoretikern unternommen. Trotz einer Vielzahl an Einführungen und Begriffsdefinitionen scheint es mir notwendig an dieser Stelle einen kurzen Abriss über die Verwendung der unterschiedlichen Begriffe innerhalb meiner Arbeit zu geben. Ich werde mich daher darauf beschränken, grundlegende Theorien anzureißen und auf weitere Literatur verweisen, um so die rhizomatische Struktur dieses Theoriefeldes deutlich zu machen und schließlich einer Verwechslung der Begriffe in der vorliegenden Arbeit vorzubeugen. Bei meiner Darstellung der unterschiedlichen theoretischen Strömungen beziehe ich mich vor allem auf zwei Aufsätze: Zum einen den Text „Performativität und Performance“ von Eckhard Schumacher, der in dem sehr breit aufgestellten Band *Performanz* von Uwe Wirth veröffentlicht wurde und zum anderen auf das mit „Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes“ betitelte Einführungskapitel aus Klaus W. Hempfers 2011 veröffentlichter Sammlung *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Die beiden Texte lieferten mir eine Idee, wie sich unterschiedliche Ansätze innerhalb eines Theoriefeldes des „Performativen“ gegenseitig bedingen und beeinflussen und erleichterten es mir ihre Entwicklung nachzuvollziehen.

2.1. Vom performativen Akt zur Performativität

Am Anfang war das Wort: John L. Austin hielt 1955 eine Vorlesungsreihe mit dem Titel „How to do things with Words“ (Deutsch: Zur Theorie der Sprechakte) und verwendete einen Neologismus, um „performative“ von „konstativen“ Äußerungen zu unterscheiden, wobei „konstative Äußerungen“ nicht mit einer bloßen Beschreibung gleichzusetzen sind, aber doch wahre oder falsche Feststellungen meinen und „performative Äußerungen“ in dem Moment da sie ausgesprochen werden, eine Handlung sind bzw. diese nach sich ziehen. (vgl. Austin, 29) Auch wenn Austin diese Unterscheidung später zugunsten der Trias okutionärer, illokutionärer und perlokutionärer Akte fallen lässt (vgl. Austin, 164), kann die Theorie der „performativen Äußerung“ auch als eine sprachphilosophische Provokation gewertet werden (vgl. Wirth, 10), weil sie nicht nach dem Wahrheitswert einer Aussage, sondern lediglich nach ihren Geltungsbedingungen fragt: Durch das Gelingen einer performativen Aussage verändert sich die soziale Wirklichkeit des Sprechenden. Auffallend ist, dass Austin jede Verbindung seiner Sprechakttheorie zu auf Bühnen bzw. innerhalb einer „Aufführung“ getroffenen Aussagen oder gesetzten Handlungen mit Entschiedenheit von der Hand weist:

„In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. [...] Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.“ (Austin, 43f.)

Wie Eckhard Schumacher in seinem Aufsatz „Performativität und Performance“ zeigt, ist es vor allem die dekonstruktive Lesart Jacques Derridas, die Austins Ausführungen zu einem größeren Geltungsbereich verhilft: Indem Derrida auf eine zentrale Widersprüchlichkeit in Austins Sprechakttheorie hinweist, öffnet er diese in Richtung literarischer und theatraler Texte. (vgl. Schumacher, 386ff.) Für das Gelingen einer performativen Aussage setzt Austin ein gewisses Maß an Ernsthaftigkeit voraus. Dieses fehlt, wenn eine Aussage im Scherz oder als Verszeile getroffen wird, womit er den Ausschluss des Theatralen aus seiner Sprechakttheorie argumentiert. Trotz eines Fokus‘ auf die Intention des Sprechers möchte Austin die performative Aussage nicht als sichtbares Zeichen eines inneren Vorgangs gedeutet wissen. Frei nach dem Ausruf: „Ein Mann, ein Wort!“ fordert er die Ausblendung „märchenhafter innerer Vorgänge“ (vgl. Austin, 32f.), nur um an anderer Stelle darauf hinzuweisen, dass eine performative Äußerung nur dann zustanden kommen kann, wenn die Absicht des Sprechers, sich mit dessen Äußerung deckt. Im anderen Fall hätte man es mit einem Missbrauch zu tun, was das Gelingen des Sprechaktes unmöglich machen würde. (vgl. Austin, 38) Jacques Derrida deckt diese Diskrepanz zwischen dem Ausschluss des Theatralen einerseits und der „bewussten Anwesenheit der Intention des Sprechenden Subjekts“ andererseits auf und fragt:

„[I]st nicht schließlich das, was von Austin als Anomalie, Ausnahme, ‚unernst‘ ausgeschlossen wird, nämlich das Zitat (auf der Bühne, in einem Gedicht oder im Selbstgespräch), die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – vielmehr einer allgemeinen Iterabilität – ohne die es nicht einmal einen ‚gelungenen‘ Performativ gäbe?“ (Derrida, 98)

Derrida hält die Iterabilität der Zeichen hoch und geht davon aus, dass jede performative Aussage nur gelingen kann, wenn sie als Zitat erkennbar ist. Wenn „ihre Formulierung nicht eine ‚codierte‘ oder iterierbare Aussage wiederholen würde“, wäre die performative Aussage zum Scheitern verurteilt. (vgl. Derrida, 99) Zeitgleich erkennt Derrida an, dass sich diese allgemeine Zitathaftigkeit wesentlich von jener auf Bühnen unterscheidet, jedoch als die „Bedingung der Möglichkeit eines jeden Zeichengebrauchs“ die Grundlage aller performativen Aussagen bildet. (vgl. Schumacher, 386) Daran anschließend arbeitet Derrida an der Konstruktion einer Typologie von Iterationsformen, um so die „Kategorie der Intention“ auszublenden. Uwe Wirth weist in seinem Aufsatz „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, der das Eingangskapitel zu dem von ihm herausgegebenen Band *Performanz* bildet, auf die unterschiedliche Wertung des Wortes „parasitär“ bei Austin und Derrida hin: Während der parasitäre Zeichengebrauch bei Austin ausgeschlossen wird, weil er über den normalen Zeichengebrauch hinaus geht und einer wilden Wucherung gleichkommt, sieht Derrida das Parasitäre als eine Art Aufpfropfung und somit Veredelung: Erst der Kontext schafft die Konventionen durch die der parasitäre Gebrauch zu erkennen ist. (vgl. Wirth, 22) Des Weiteren weist Wirth auf die Möglichkeit hin, die gesamte Vorlesung Austins als eine Aufführung zu lesen. Er folgt damit Shoshana Felman, die schon 1983 bemerkte, dass sich zwischen dem, was Austin in seiner Analyse der Sprechakte sagt und

dem, was Austin in seiner Analyse der Sprechakte tut, eine Lücke auftut: Er vertritt die strikte Trennung von „unernstem“ und „ernstem“ Gebrauch auf einer konstativen Ebene und handelt auf performativer Ebene dem zuwider. Es bietet sich daher eine „unkonventionelle Lesart“ an, „welche den kanonischen Austin zugleich als teuflischen Spieler entlarvt“. (Wirth, 25)

Zurück kommend auf Eckhard Schumachers Abhandlung möchte ich im Folgenden auf Judith Butlers Weiterführung des vorher erwähnten Konzepts der „Iterierbarkeit“ von Jacques Derrida eingehen: Butlers Performativitätskonzept baut ebenfalls auf „Verfahren der Resignifikation und Zitation“ auf. (vgl. Schumacher, 392ff.) In ihrem Buch *Körper von Gewicht* arbeitet sie nicht nur daran ihre Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und sozialer Geschlechtsidentität (*gender*) deutlich zu machen, zudem problematisiert sie auch die Differenz von Performativität und Performance. Sie macht deutlich, dass Geschlechtsidentität nicht als bewusste Entscheidung gedacht werden kann und dass eine Verkürzung von Performativität auf Performance unzulässig wäre:

„Die Performativität ist [...] kein einmaliger ‚Akt‘, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.“ (Butler 1997, 36)

Eine performative Äußerung kann nur dann von Erfolg gekrönt sein – und Butler legt Wert darauf zu betonen, dass dieser Erfolg immer nur vorläufig ist – wenn ihre Sprechhandlung frühere Handlungen „echogleich wiedergibt und die Kraft der Autorität durch die Wiederholung oder das Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert“. (Butler 1997, 311) Dies gilt nicht nur für das „biologische Geschlecht“ als ein ideales Konstrukt, sondern auch für die „soziale Geschlechtsidentität“, deren Theatralität sich aus einer „zwingenden Zitatförmigkeit“ ergibt und die deshalb nicht mit „Selbstentfaltung oder Selbstschöpfung“ gleichgesetzt werden darf. (vgl. Butler 1997, 319) Dieser Gedanke ist bereits in dem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* angelegt, wenn Butler fragt inwiefern gelebte Geschlechtsidentität einem „Akt“ entspricht:

„Ähnlich wie andere rituelle gesellschaftliche Inszenierungen erfordert auch das Drama der Geschlechtsidentität eine wiederholte Darbietung. Diese Wiederholung ist eine Re-Inszenierung und ein Wieder-Erleben eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes – und zugleich die mundane, ritualisierte Form seiner Legitimation.“ (Butler 1991a, 206)

Erika Fischer-Lichte reduziert in ihrer Abhandlung über den Begriff des Performativen für ihre *Ästhetik des Performativen* Austins Sprechakttheorie auf zwei wesentliche, einen Sprechakt konstituierende Merkmale: Zum einen seine Selbstreferentialität, insofern er bedeutet, was er tut und zum anderen seine Möglichkeit Realität zu konstituieren, indem er die soziale Wirklichkeit herstellt, von der er spricht. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 32) Im Folgenden lenkt Erika Fischer-Lichte die Aufmerksamkeit auf binäre Positionen, wie beispielsweise die Trennung von Subjekt/Objekt oder Signifikant/Signifikat, die dadurch an Bedeutung verlieren und anfangen zu oszillieren. Am Beispiel Judith Butlers zeigt Erika Fischer-Lichte, dass Austins Theorie auch in ihrer Anwendung auf körperliche Handlungen von Belang bleibt:

„Die performativen Akte (als körperliche Handlungen) sind insofern als ‚non-referential‘ zu begreifen, als sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen: Jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es nicht. Expressivität stellt in diesem Sinne den diametralen Gegensatz zu Performativität dar.“ (Fischer-Lichte 2004, 37)

Identität wird durch performative Akte hervorgebracht, die wie bei Austin „wirklichkeitskonstituierend“ und „selbstreferentiell“ sind, gleichzeitig liegt der Fokus bei Judith Butler auf der Frage nach den „phänomenalen Verkörperungsbedingungen“ und der gesellschaftspolitischen Tragweite dieses Performativitätskonzept: Mit der Konstitution von Identität über performative Akte „übt einerseits die Gemeinschaft auf die/den einzelnen körperliche Gewalt aus“, gleichzeitig ist aber die Möglichkeit des Zuwiderhandelns in dieser Situation bereits angelegt; der Einzelne kann sich entgegen dominanter Vorstellungen verhalten. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 38f.) – Sowohl Austin als auch Butler begreifen den „Vollzug performativer Akte als ritualisierte öffentliche Aufführung“ – diese sehr eng gedachte Beziehung zwischen Performativität und Aufführung (engl. *performance*) nimmt Erika Fischer-Lichte zum Anlass ihre *Ästhetik des Performativen* als eine Theorie des Performativen zu begründen, die um eine ästhetische Theorie der Performance als Aufführung erweitert wird. Auf die *Ästhetik des Performativen* werde ich in einem späteren Kapitel zurückkommen.

Um auf die Inanspruchnahme des Performanzbegriffs durch die Kulturwissenschaften hinzuweisen, möchte ich an dieser Stelle auf Stanley J. Tambiah eingehen, der mit seinem Text „Eine performative Theorie des Rituals“ zu einer „Wiederentdeckung des Performativen durch die Kulturwissenschaften“ beigetragen hat. (vgl. Wirth, 36) Tambiah charakterisiert das Ritual als ein „kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation“, dessen Handlungen geprägt sind von Formalität im Sinne von Konventionalität, Stereotypie als Rigidität, Verdichtung bzw. Verschmelzung, sowie Redundanz und Wiederholung. (vgl. Tambiah, 213f.) Der Vollzug ritueller Handlungen ist nach Tambiah in dreierlei Hinsicht performativ: Zum einen im Sinne Austins, insofern eine bestimmte Äußerung einer Tat gleichkommen kann, des Weiteren im „davon völlig verschiedenen Sinn einer dramatischen Performance, in der die Teilnehmer verschiedene Medien benutzen und das Ereignis intensiv erfahren“ (vgl. Tambiah, 214) und schließlich als indexikaler Wert, im Sinne Peirce, der die Bedeutung eines Gedankens an dem darauf folgenden Verhalten misst und ihre Zuschreibung als abhängig vom sozialen Kontext begreift. Uwe Wirth beobachtet mit der kulturwissenschaftlichen Betrachtung des Performanzbegriffs eine „Verschiebung des Interesses von den sprachphilosophischen Gelingensbedingungen zu den medialen Verkörperungs- und Übertragungsbedingungen“ (Wirth, 45); was seiner Ansicht nach eine kritische Auseinandersetzung mit dem „Akt der Verkörperung“ notwendig macht. Ein Rückgriff auf den semipragmatischen Ansatz Charles Peirce‘ könnte nach Uwe Wirth zielführend sein, da die von Peirce vorgeschlagene *Type-Token*-Differenzierung die Möglichkeit einer medialen Reformulierung sowohl des Iterationskonzepts nach Derrida als auch des Konzepts wiederholbarer Materialität nach Foucault darstellt. (vgl. Wirth, 48)

„Der indexikalische Charakter der *Schrift als Geschriebenem* besteht [...] darin, dass das Geschriebene zu einem *Symptom*, d.h. zu einem genuinen Index bzw. zu einer monumentalen Tatsache dafür wird, dass zu einem bestimmten Moment an einem bestimmten Ort ein bestimmtes Verfahren bzw. eine bestimmte *Technik der Replikation* angewendet wurde.“ (Wirth, 50)

Eine „Aufmerksamkeitsverschiebung auf die Indexikalität des Performativen“ ist dabei eng mit der von Uwe Wirth beschriebenen „interpretativen Aufpfropfung“ verknüpft: Durch ein „*Switching* von der semantisch-propositionalen Interpretation einer Äußerung hin zu ihrer indexikalischen Interpretation“ (Wirth, 50) erfährt die Äußerung eine Rekontextualisierung.

Klaus W. Hempfer versucht in seinem Text „Performance, Performanz, Performativität“ die drei im Titel genannten Begriffe voneinander zu trennen. Um einen Konnex zum nachfolgenden Kapitel herzustellen, drehe die Reihenfolge seiner Begriffserklärung um: Die

(1) *Performativität* versteht Hempfer im Sinne der sprachphilosophischen Sprechakttheorie, wie ich sie bereits nachvollzogen haben. Zudem definiert er einen „Begriff des Performativen als Prototyp“ auf den ich an dieser Stelle eingehen möchte. Basierend auf den Ausführungen von John L. Austin und John R. Searle besitzt der „Prototyp einer performativen Äußerung“ folgende Merkmale:

„1. eine Sprechsituation mit ich-hier-jetzt Deixis; 2. die notwendige Verbindung einer sprachlichen mit einer ‚anderen‘ Handlung, wobei die ‚andere‘ Handlung durch die sprachliche Handlung konstituiert wird; 3. die Simultaneität zwischen diesen beiden Handlungen auf der Grundlage der Identität von Sprecher und Handelndem; 4. eine autoreflexive Semantik, bei der die sprachliche Äußerung, das *énoncé*, zugleich den Akt konstituiert, den sie bedeutet.“ (Hempfer, 24)

Diese schlicht gehaltene Definition ermöglicht es Hempfer „unterschiedliche Generalisierungen und Modifikationen“ der vier genannten Merkmale zu erkennen. Sie markieren den Übergang von der „performativen Aussage“ zu dem „Performativen“ und sind für die ubiquitäre Verwendung dieses Begriffes mitverantwortlich zu machen. (vgl. Hempfer, 24)

2.2. Von der Performanz zur Performance

Den Begriff der (2) *Performanz* erläutert Klaus W. Hempfer indem er auf den „universalgrammatischen Ansatz“ Noam Chomskys zurückgeht, der Mitte der 60er Jahre eine linguistische Trennung von *competence* (Kompetenz) und *performance* (Performanz) vorgenommen hat, wobei Kompetenz als die allgemeine „Kenntnis des Sprechers/Hörers seiner Sprache“ zu werten ist und die Performanz als der „aktuelle Gebrauch der Sprache in konkreten Situationen“ gelten kann. (vgl. Hempfer, 15) Jede literarische oder konkrete Äußerung ist demnach auf Ebene der Performanz anzusiedeln, performativ sind allerdings nur einige wenige Äußerungen, die oben genannte Bedingungen erfüllen; auf Ebene der Kompetenz finden sich die zugrunde liegenden Typen von Sprechakten. John R. Searle hat die Verfeinerung der Sprechakttheorie Austins maßgeblich vorangetrieben. Er möchte in seinem Aufsatz „How Performatives Work“ nur Austins „explizite Performative“, also jene Performative, die ein performatives Verb, wie „versprechen“ oder „geloben“ enthalten, als solche gelten lassen (vgl. Searle, 535) und trifft eine ähnliche Unterscheidung: „[T]hough every utterance ist indeed a *performance*, only a very restricted class are performatives“. (Searle, 536)

In Bezug auf die (3) *Performance* weist Klaus W. Hempfer zunächst auf die von Erika Fischer-Lichte propagierte Zentralität der Aufführung hin; ihrer Konstruktion eines Aufführungsbegriffs werde ich mich im Folgenden widmen. Vorerst möchte ich die beiden Simultaneitätsrelationen deutlich machen, über die Hempfer die Performance als Aufführung zu fassen versucht. Eine erste solche Simultaneitätsrelation ist der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern (vgl. Fischer-Lichte 2004) geschuldet und besagt, dass sich „Produktion und Rezeption des Artefakts“ zeitnah innerhalb eines Prozesses ergeben. Die zweite Simultaneitätsrelation ist auf Ebene der Handlung und der Sprache angesiedelt: In der eigenen Konstitution konstituiert die Sprache zugleich ‚Geschehen‘. Diese „Gleichzeitigkeit der Konstitution von ‚Diskurs‘ und ‚Geschichte““ macht nach Hempfer die „spezifische Performativität des Theaters“ zum einen aus, zum anderen ist es die Funktionalisierung von auf der Bühne ausgeführten Akten durch den Zuschauer, wodurch aus einer Handlung die „Aufführung einer Handlung“ wird. (vgl. Hempfer, 25f.) Der vorher erläuterte Begriff des Performativen erfährt dadurch eine Ausweitung und wie Erika Fischer-Lichte definiert Hempfer das Theater als „performative Kunst schlechthin“. (vgl. Fischer-Lichte 1998 und Hempfer, 26) Des Weiteren schlägt Klaus W. Hempfer eine Anwendung des linguistischen Performanzkonzepts auf die theatrale Kommunikation vor: Die einzelne Aufführung ist auf Ebene der Performanz anzusiedeln, während die generellen Bedingungen einer Aufführung der Ebene der Kompetenz angehören. Die konkrete Aufführung ist so die „Aktualisierung der Bedingung der Möglichkeit“ und kann eine Transformation zur Folge haben: Ein paradigmatisches Beispiel liefert die *Performance Art*, die die generelle Performativität des Theaters verändern konnte. (vgl. Hempfer, 26)

In ihrem Aufsatz „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“ versucht Erika Fischer-Lichte den Begriff Performance aus theaterwissenschaftlicher Perspektive fassbar zu machen und nimmt damit bereits Anteile ihrer 2004 veröffentlichten *Ästhetik des Performativen* vorweg. Erika Fischer-Lichte definiert die Performance hier als ein „theatrales Genre“, das in seiner Geschichte und Entwicklung immer neue Bezeichnungen fand: Aktionskunst, Happening, Performance Art oder performative Kunst – eine grundsätzliche Annäherung an die Performance macht die detaillierte Unterscheidung dieser einzelnen Erscheinungsformen nicht zwingend notwendig. Vorerst setzt sich Erika Fischer-Lichte mit den die Performance als eine Aufführung bestimmenden Elementen auseinander. Sie geht zurück auf einen Aufführungsbegriff von Max Herrmann, der Anfang des 20. Jahrhunderts die Theaterwissenschaft als eine Wissenschaft der Aufführung - unabhängig von ihrer literarischen Grundlage - begründet hat. Die drei eine Aufführung bestimmenden Faktoren sind ihre Materialität, ihre Medialität und ihre Ästhetik: Allen voran ist die Aufführung in ihrer *Materialität* immer ephemere, sie besteht nur für den Moment, was bleibt – also die Textgrundlage, das Kostüm, Fotografien oder ähnliches – sind lediglich Relikte der Aufführung. Zentral ist die Körperlichkeit, ein Körper der sich innerhalb eines Raumes bewegt. Das versucht Hermann in Bezug auf die *Medialität* deutlich zu machen: Die Aufführung ist durch das Verhältnis von Zuschauern und Darstellern bestimmt. Theater wird für Max

Herrmann zum Spiel aller, der Zuschauer ist weniger Rezipient als vielmehr Mitspieler, was den dritten von ihm definierten Faktor bedingt: Die *Ästhetizität*. Die Aufführung ist Ereignis, nicht Werk. Die ästhetische Erfahrung wird zum körperlichen Prozess und der Zuschauer sieht nicht nur, er setzt sich einer Aufführung aus.

Erika Fischer-Lichte wendet die eben aufgezeigten Faktoren – Materialität, Medialität und Ästhetik – auf die Performance an. Sie zeigt, dass sich die Performance Art vor allem durch die Darstellung konkreter, individueller Körper hervortut, häufig wird die Verletzbarkeit des Körpers thematisiert. (Materialität!) Zugleich werden in der Performance konventionalisierte Raumkonzepte aufgebrochen, die Körperlichkeit der Wahrnehmung, Wirkung und Reaktion werden interessant. (Medialität!) Der Zuschauer wird zum aktiven Teilnehmer der Performance, was eine zeitweilige Oszillation zwischen Ästhetik und Ethik bedingt, wenn beispielsweise der Zuschauer aufgefordert ist, selbst zu handeln. (Wirkungs-/Ästhetik!) Für die Definition der Performance zentral ist zudem die Betrachtung ihrer Semiotizität. Erika Fischer-Lichte führt diese Kategorie ein, um das Spannungsfeld zwischen Performance und Theater zu klären. Während im Theater Objekte und Handlungen auf der Bühne zumeist als ihre „Repräsentation“ gedacht werden, sind die gezeigten Objekte und Handlungen in der Performance „echt“: Für Erika Fischer-Lichte stellt diese Verminderung codierter Semiotizität die Voraussetzung für eine weitergehende Semiotisierung dar:

„[D]ie Reduktion von Semiotizität öffnet zugleich unterschiedliche semantische Felder, so dass sie eine Pluralisierung des Bedeutungsangebots bewirkt. Dabei werden die jeweils aktualisierten Bedeutungen einerseits von den biographischen Bedingtheiten des jeweiligen Zuschauer abhängen – seinem je individuellen Vorrat an Erinnerungen, Assoziationen, Imaginationen -, andererseits von den spezifischen Erfahrungen, welche die Teilnahme an der Performance hervorruft, und die ihrerseits bestimmte Erinnerungen, Assoziationen, Imaginationen auslösen können.“ (Fischer-Lichte 2001, 246f.)

Die „Reduktion der Semiotizität“ und die „Pluralisierung des Bedeutungsangebots“ bedingen sich gegenseitig. Erika Fischer-Lichte macht deutlich, dass die Grenzen zwischen unterschiedlichen theatralen Genres (Musik- bzw. Tanztheater, Sprechtheater, Performance, usw.) durchlässig sind – sie spricht in diesem Zusammenhang von einem „Performativierungsschub“ der quer durch alle Genres zu beobachten war. Die Abgrenzung der Performance von anderen theatralen Formen ist auch insofern schwierig, als dass sich das Performative und das Semiotische durchgehend gegenseitig beeinflussen. Mehr noch wird das Theater geradezu vom Wechselverhältnis des Performativen und Semiotischen bestimmt, wobei das Performative aus Theatersicht immer nur insofern interessant ist, als es den Prozess der Bedeutungsgenerierung beeinflusst. Die Performance hingegen fokussiert permanent auf performative Prozesse, auf die sinnliche Wahrnehmung, das Semiotische erscheint hier als eine Begleiterscheinung:

„Performative Vorgänge haben eine wirklichkeitskonstituierende Wirkung, indem Handlungen nicht lediglich abgebildet, vorgespielt oder repräsentiert werden, sondern sich im Moment ihrer Durchführung herstellen und präsentieren, was eine Bedeutungszuweisung jedoch nicht ausschließen muss.“ (Fischer-Lichte 2001, 250)

Das Semiotische und das Performative einer Aufführung können den vorangehenden Ausführungen gemäß nicht unabhängig voneinander betrachtet werden. Eine

theaterwissenschaftliche Analyse sollte sich deshalb – so Erika Fischer-Lichte – weder auf das Eine, noch auf das Andere beschränken. Nach dieser Abgrenzung in Richtung Theater möchte ich die künstlerische Performance noch mit zwei weiteren benachbarten Feldern in Verbindung bringen, derer sie sich teilweise bedient: Zum einen der cultural performance, indem ich mit Erika Fischer-Lichte über das Transformationspotential der künstlerischen Performance nachdenke und zum anderen dem reenactment zu dem Inke Arns einen Bezug herstellt.

Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrem Aufsatz "Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen" künstlerische Performances, die sich an „cultural performances“ orientieren und macht damit Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Praktiken deutlich. An den Anfang stellt sie eine Betrachtung der *rites de passage*, der einen Übergang markierenden Rituale. Dabei orientiert sie sich an der Arbeit des französischen Ethnologen Arnold van Gennep. An die (1) *Trennungsphase*, in der die teilnehmende Person aus ihrer alltäglichen Situation herausgelöst wird, reiht sich die (2) *Schwellen- und Transformationsphase*, in der diese in einen Zwischenzustand versetzt wird, was eine neue und teilweise verstörende Erfahrung verspricht. Schließlich folgt der Eintritt in die (3) *Inkorporationsphase*, durch die der neu erlangte Status der Person bekräftigt wird und die Wiedereingliederung in die Gesellschaft vollzogen wird. Die Funktion dieser Rituale besteht darin „in Zeiten individueller und sozialer Krisen einen sicheren Übergang vom gegebenen Zustand in einen anderen zu gewährleisten“ (Fischer-Lichte 1998, 24); auch die künstlerische Performance kann als eine solche Schwelle gedacht werden:

„Mit der Herstellung von Liminalität eröffnet die künstlerische Performance dem Einzelnen Spielräume, um sich selbst permanent neu und anders wahrzunehmen, um ein anderes, neues Selbst entwerfen zu können.“ (Fischer-Lichte 1998,48)

Die Verwandlung wird zu einer zentralen Aufgabe der künstlerischen Performance, sie bedeutet jedoch nicht den Übergang von einem fixierten Status in einen nächsten, sondern oft die Negation eines jeden fixen Status. Die Liminalität wird so zum „Dauerzustand“. Im Folgenden findet Erika Fischer-Lichte unterschiedliche Beispiele mit denen sie die Bezugnahme künstlerischer Performances auf Rituale deutlich macht: Sie verweist auf Hermann Nitsch und seinen Rückgriff auf Opferrituale und erwähnt Joseph Beuys, der sich an der Struktur von Heilungsritualen orientiert. Des Weiteren zählt Erika Fischer-Lichte „cultural performances“ auf – beispielsweise das Erzählen von Geschichten, die Striptease-Show oder die Völkersausstellung – die in der Vergangenheit die Grundlage für künstlerische Auseinandersetzungen lieferten. (vgl. Fischer-Lichte 1998, 50ff.)

Eine weitere Strategie der künstlerischen Performance ist der Rekurs auf geschichtliche Ereignisse. Inke Arns unterscheidet in ihrem Text „History will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance“ populärkulturelle Reenactments, die „performative Re-Inszenierungen weit zurückliegender, historischer Situationen und Ereignisse“ vornehmen und die Vergangenheit dadurch affirmieren; und künstlerische Reenactments, die traumatische Ereignisse wiederholen, dabei aber immer deren

Relevanz für die Gegenwart im Blick haben. (vgl. Arns, 40) Sie bezeichnet diese Performances als „Befragungen der Gegenwart, mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben“. (Arns, 42) Daraus ergibt sich nach Arns das Paradoxon des künstlerischen Reenactments: Die Löschung von Distanz bei gleichzeitiger Herstellung von Distanz. Während die Zuschauer in der Wiederholung unmittelbare Zeugen eines historischen Ereignisses werden, wird zusätzlich die mediale Vermitteltheit von Erinnerung deutlich.

„Reenactments sind künstlerische Hinterfragungen medialer Bilder, die sich der Realität der Bilder zu versichern versuchen, gleichzeitig jedoch auf die Medienbasiertheit des kollektiven Gedächtnisses verweisen.“ (Arns, 62)

Über ihre Reflexion in der Live-Performance wird Geschichte als etwas Verschobenes und Verdrängtes markiert. In Bezug auf die von mir ausgewählten, zeitgenössischen Beispiele wird das Reenactment nicht nur als die Wiederholung historischer Ereignisse, sondern auch als die Wiederholung und Reflexion vorgängiger Performances aus den 60er und 70er Jahren Beachtung finden.

2.3. Künstlerische Praxis der performativen Kunst

Nachdem ich versucht habe die eingangs erwähnten Begriffe „performativ“, „Performativität“, „Performanz“ und „Performance“ in einen Bedeutungszusammenhang zu bringen, möchte ich im Folgenden auf unterschiedliche Aspekte der Performance Art als „Aufführungspraxis“ eingehen, die bis jetzt unerwähnt geblieben sind: Zum einen möchte ich mit Dieter Mersch die Prozessualität des Performativen betrachten und damit auf den von Elisabeth Jappe hervorgehobenen Handlungsaspekt verweisen, des Weiteren möchte ich Peggy Phelan folgend die Flüchtigkeit als eine zentrale Eigenschaft der Performance herausstreichen und nach ihrer politischen Dimension fragen. Schließlich möchte ich mich auf die Materialität der Performance und ihre Ästhetik, wie sie von Erika Fischer-Lichte beschrieben wurde, konzentrieren, um mich damit bereits dem weiblichen Körper in der performativen Kunst anzunähern.

2.3.1. Prozessualität des Performativen

Dieter Mersch unternimmt in seinem Aufsatz „Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste“ den Versuch einer allgemeinen Annäherung an die Performance. Er sieht vermehrt das Bestreben der Kunst Prozesse und Ereignisräume zu schaffen und damit die „Struktur ästhetischer Erfahrung“ und das „Selbstverständnis der Kunst“ zu verändern: Sie wird zu einer selbstreflexiven Praxis. Auch Mersch verweist auf die anhaltende Disparität zwischen Performativem und Symbolischen (bzw. Semiotischen). Im weiteren Verlauf seiner Analyse legt er besonderen Wert darauf die Prozessualität der gesetzten Handlungen zu betonen:

„Wenn [...] im Bereich des Ästhetischen von ‚Performativität‘ die Rede ist, geht es in erster Linie um den Aktcharakter selbst, um das Erscheinen lassen der Prozessualität von Handlungen, um ihren einmaligen Gebrauch, ihre gewissenhafte Selbstaussstellung, wie ebenso um ihren Überschuss, ihre arbiträren Wirkungen und Bruchstellen.“ (Mersch, 49f.)

Mersch verweist daran anschließend auf den „Setzungscharakter“ des Performativen. Er gibt an, „dass jede Handlung qua Satzung doppelt besetzt ist“. (Mersch, 52) Neben der ursprünglichen Intention, ihrer Absicht oder Bedeutung, wird unbeabsichtigt auch die Tatsache ihrer Gesetztheit zum Teil des Ausdrucks. Jede Handlung beinhaltet demnach sowohl ihre *Einsetzung*, also die Möglichkeit eine Handlung überhaupt zu setzen; weiters eine *Entsetzung*, als die Möglichkeit bestehende Erwartungshaltungen zu brechen; sowie eine *Aussetzung*, weil die Handlung einmal gesetzt, der Welt preisgegeben ist und sich fortan der Kontrolle durch den Künstler entzieht:

„[J]ede Handlung stellt sich selbst aus, führt sich vor, *zeigt sich*. In diesem Sichzeigen ist der Akt nicht nur *in* die Welt gesetzt und *zur* Erscheinung gebracht; er gibt sich ebenfalls in dem Sinne preis, als dass *sich* der Handelnde in ihr selbst preisgibt und seine Handlungen gleichermaßen *körperlich* präsent macht, wie er durch sie angreifbar wird. Der Körper handelt, er ‚spricht‘ im Akt mit, [...].“ (Mersch, 55f.)

Unabhängig von der *intentio* und dem Prozess der Symbolisierung besteht also immer das Ereignis der Satzung, das niemals ausgeblendet werden kann. Dieser Chiasmus ist laut Mersch für die „außerordentliche Brisanz und Sprengkraft“ des Performativen verantwortlich: Denn der bedeutete Sinn muss, um Sinn zu sein, danach streben das Ereignis seiner Satzung auszublenden. Immer aber tritt nicht nur der Sinn in Erscheinung, seine zeitgleich vollzogene Satzung drängt sich mit auf:

„Performative Kunst beutet diese chiasmische Struktur zur Reflexion, zur Brechung und Differenzsetzung, zur Inversion symbolischer Ordnungen oder Statuierungen neuer Möglichkeiten systematisch aus.“ (Mersch, 58)

Die unverstellte Prozessualität des Performativen wird zu seinem zentralen Merkmal, demzufolge erkennt Mersch vier Grundformen des Performativen in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis: Zuerst den *Interventionismus*, als eine Form des politischen Protests und widerständigen Handelns, weiter die *Selbstaussetzung*, beispielsweise in der feministischen Körperkunst und dem Wiener Aktionismus, drittens den *Medienbruch*, der das Ausstellen von Störung und Dysfunktionalität meint und viertens das *Erscheinen lassen des Ereignisses unverfügbarer Präsenz*, was mit der Reauratisierung des Ästhetischen einhergeht:

„Kunst unterbricht Abläufe, verkehrt die Bezüge, ver-setzt und ent-stellt Programme oder stürzt Verhältnisse um, indem sie den Chiasmus von Sagen und Zeigen mobilisiert, um die Irritationen zu steigern und ihre Verwerfungen zu multiplizieren.“ (Mersch, 59)

Die performative Kunst bleibt in ihren Verfahrensweisen stets unberechenbar und darum geht es Mersch schließlich, wenn er über die Performativität der Künste und Kunst des Performativen schreibt: Um die „Wiedergewinnung ästhetischer Souveränität“. (vgl. Mersch, 60)

Elisabeth Jappe schlägt in ihrem Vorwort zu „Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa“ den Begriff Performance als einen „übergreifenden Begriff [...] für alle Formen von Kunst, in denen der Schwerpunkt auf der Handlung liegt“ (Jappe, 9) vor und spricht diesen Handlungen einen direkten, praktischen Sinn ab. Sie sind lediglich Hinweise auf eine umfassendere Bedeutung; die sie im Spannungsfeld von „individuellem Erleben“ und „allgemein erkennbarer, archetypischer Erfahrung“ ansiedelt. Hinzu kommt, dass das Erleben der Performance vor allem ein visuelles ist, da die Performance nicht ein dauerhaftes,

materielles Produkt herstellt, sondern lediglich ein einmaliges, ephemeres Ereignis, „das mit den Sinnen wahrgenommen, im Gedächtnis festgehalten werden kann“. (Jappe, 10) Den Prozess – wie auch das Ritual – sieht Jappe nicht als Parallel- oder Nebenform der Performance, sondern als zwei „Aspekte der Aktionskunst, die in der spezifischen Ausprägung, die man Performance nennt, von besonders großem Gewicht sind“. (Jappe, 10) Schließlich ist es Elisabeth Jappe ein Anliegen hervorzuheben, dass die Performance keine willkürliche Handlung darstellt, auch wenn ihr Verlauf oft unvorhersehbar ist.

2.3.2. Flüchtigkeit des Performativen

Neben dem prozesshaften Charakter des Performativen ist seine Flüchtigkeit ausschlaggebend. Diese wurde von Peggy Phelan in ihrem Buch *Unmarked. The politics of performance* zum vorherrschenden Merkmal der Performance Art erhoben. Phelan definiert die Performance Art als eine „Repräsentation ohne Reproduktion“:

“Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.” (Phelan, 146)

Phelan geht sogar so weit, den Versuch Performance Art zu dokumentieren als ihre Bedrohung wahrzunehmen, weil die Aufzeichnung eine ureigene Eigenschaft der Performance untergräbt und sie einer „Ökonomie der Reproduktion“ unterwirft. Und das, obwohl der Widerstand gegen diese kapitalistischen Mechanismen der Regulierung und Kontrolle laut Phelan, die Performance Art ausmachen: In ihrer Aufzeichnung verrät sich die Performance Art selbst.

“In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends.” (Phelan, 148)

Eine Performance kann nicht wiederholt werden; sie kann lediglich ein zweites Mal ausgeführt werden. Mit diesem Vorgang ist die Differenz zwischen beiden Aufführungen bereits markiert. (vgl. Phelan, 148) Ähnlich – genauso auf das kritische Moment der Wiederholung bezogen – argumentiert Phelan, wenn sie sich gegen die „Sichtbarmachung marginalisierter Positionen“ als einem erklärten Ziel des Feminismus und damit gegen die Argumentation von Judith Butler wendet. (vgl. Schumacher, 396) Bereits in ihrer Einleitung zu *Unmarked. The politics of performance* schreibt Phelan über die Gefahr einer künstlich hergestellten Differenz zwischen dem „Markierten“ und dem „Unmarkierten“:

“[C]ultural reproduction takes she who is unmarked and re-marks her, rhetorically and imagistically, while he who is marked with value is left unremarked, in discursive paradigms and visual fields. He is the norm and therefore unremarkable; as the Other, it is she whom he marks.” (Phelan, 5)

Die zwingende Sichtbarmachung bezeichnet Phelan als eine Falle. Durch die ständige Wiederholung und das Zitat erfahren bestehende Differenzen eine Affirmation, nicht immer ist die von Butler angedachte Resignifikation (vgl. Butler 1991a, 218) erfolgreich. Die Dokumentation performativer Kunst, die vorsätzliche Weigerung, diese (verg-)gehen zu lassen,

festigt sie auf ähnliche Weise (vgl. Phelan, 6f.) und raubt ihr damit das Potential politische Veränderungen herbeizuführen.

2.3.3. Materialität des Performativen

Die Ästhetik des Performativen, wie sie 2004 im gleichnamigen Band von Erika Fischer-Lichte beschrieben wurde, lässt sich fast zur Gänze über ihre Materialität erschließen. Fischer-Lichte verfolgt darin einen dezidiert kunstwissenschaftlichen Ansatz; in Bezug auf eine kulturwissenschaftlich gefasste „performative Wende“ bleibt es bei einzelnen Verweisen, unter anderem auf den 1998 erschienenen Sammelband *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, den ich bereits in Bezug auf „cultural performances“ zitiert habe. Die Ästhetik des Performativen lässt sich als die Erarbeitung eines begrifflichen Instrumentariums begreifen, mit dem über performative Situationen gesprochen werden kann, nicht aber als eine ausreichende Analyse der Geschichte performativer Kunst, was in der Vergangenheit nicht nur von Uwe Wirth kritisiert wurde. (vgl. Wirth, 39) Im dritten Kapitel widmet sich Erika Fischer-Lichte der vielzitierten Definition der „leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern“. Diese bedingt eine spezifische Form der Wahrnehmung (Fischer-Lichte 2004, 58); nicht nur der Zuschauer, die einer Aufführung beiwohnen, sondern auch der Akteure, die der Reaktionen der Zuschauer Gewähr werden. Durch diese Tatsache ergibt sich eine autopoietisch gedachte „feedback-Schleife“, die den Gang einer Aufführung beeinflusst und sie damit weder planbar noch vorhersehbar macht. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 59) Im klassischen Illusionentheater führt das entweder dazu, dass Zuschauerreaktionen unterdrückt und ins „Innere“ des Zuschauers verlagert werden; oder aber die Reaktionen werden gewissermaßen einkalkuliert, da ihre Provokation in der Absicht der Regie liegt.

Erika Fischer-Lichte sieht dementsprechend drei unterschiedliche Inszenierungsstrategien, die die Aufführung als ein „Experiment“ denken: Zuerst der (1) *Rollenwechsel*, der die Zuschauer aus einer rein rezipierenden Haltung wirft und Rahmenbedingungen definiert innerhalb derer bestimmte Verhaltensweisen von den Zuschauern gefordert werden. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 67ff.) Weiters die (2) *Bildung einer Gemeinschaft*, die Erika Fischer-Lichte zum einen in der eingangs beschriebenen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern begründet sieht und zum anderen in der Entscheidungsfreiheit des Einzelnen, da sich die Gemeinschaft immer nur als ein Zusammenschluss von Ko-Subjekten denken lässt. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 87ff.) Hinzu kommt die (3) *Berührung*, die den traditionell öffentlich konnotierten Raum des Theaters mit der Intimität des Privaten konfrontiert. Die ursprünglich zur Destabilisierung dieser Verhältnisse eingesetzte Berührung wird für Fischer-Lichte heute zur Möglichkeit die Funktionsweise der „feedback-Schleife“ direkt erfahrbar zu machen, wenn beispielsweise die Partizipation an einer Performance ihre kontemplative Rezeption unmöglich macht. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 114) Als letzten Punkt führt Erika Fischer-Lichte die (4) *Liveness* an, die sich in der Unterscheidung von medialisierten Aufführungen deutlich machen lässt; in diesen wird die unmittelbare „feedback-Schleife“ außer Kraft gesetzt. Damit bezieht sich Erika Fischer-Lichte auch auf

Peggy Phelan und die oben angeführte These, dass der Performance in ihrer Aufzeichnung sowohl Subversivität als auch Authentizität abhandeln können. Daran anschließend wagt Fischer-Lichte einen Vergleich mit Philip Auslander, der auf den exzessiven Gebrauch von Medien der technischen Reproduktion in Aufführungen und die damit einhergehende, größer werdende Undeutlichkeit in der Unterscheidung hinweist. (vgl. Auslander, 32) Diese Überlegungen beweisen für Erika Fischer-Lichte, dass eine getrennte Betrachtung der Produktions- und Rezeptionsästhetik für eine *Ästhetik des Performativen* nicht zielführend ist. Die anschließende Betrachtung thematisiert implizit den Begriff der Werkästhetik, wenn Erika Fischer-Lichte die Hervorbringung von Materialität innerhalb einer Aufführung als „performativ“ definiert.

„Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- oder tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, dh. in ihrem dauernden Werden und Vergehen, in der Autopoiesis der *feedback*-Schleife.“ (Fischer-Lichte 2004, 127)

Die Flüchtigkeit einer Aufführung bedingt, dass sich ihre Materialität einem nachträglichen Zugriff immer entzieht. Erika Fischer-Lichte beleuchtet die „performative Hervorbringung von Materialität“ aus vier unterschiedlichen Perspektiven, nämlich in Bezug auf Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit, wobei sich bei letztgenanntem ein qualitativer Unterschied ergibt, auf den gesondert eingegangen werden muss. Die (I) *Körperlichkeit* einer Aufführung ergibt sich über die Hervorbringung dieser „durch den eigenen Körper“: Der Körper des Künstlers wird nicht von anderen Materialien abgelöst. Diese (A) *Verkörperung* hat heute vor allem eine durchgehende Reflexion der Dichotomie „Leib-Sein“ und „Körper-Haben“ zur Folge. Während frühere Strategien die Auflösung der Unterscheidung zum Ziel hatten in dem sie entweder einen „semiotischen Körper“ (Illusionentheater!) oder den „Materialcharakter des Körpers“ (Avantgarde!) in den Vordergrund rückten, zählt Fischer-Lichte einige aktuelle, künstlerische Verfahren auf, die die Diskrepanz zwischen Körper und Leib diskursivieren:

„1) Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle; 2) Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s; 3) Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers; 4) Cross-Casting“ (Fischer-Lichte 2004, 139)

Neben der Verkörperung ist die (B) *Präsenz* entscheidend; sie wird nicht nur dem phänomenalen Leib des Schauspielers zugesprochen, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht, sondern auch Objekten und Medienprodukten. Zugleich erscheint die Präsenz als Gegenpol zur „Repräsentation“, im Sinne der Darstellung einer Figur. Mit der Präsenz wird zudem auf das Prinzip der Gegenwärtigkeit angespielt, das häufig nicht rein deskriptiv, sondern als eine Wertung verwendet wird, da diese ein erhöhtes transformatorisches Potential verspricht. Zuletzt geht Erika Fischer-Lichte auf die Körperlichkeit der (C) *Tier-Körper* ein, da diese durch ihre „Unverfügbarkeit“ ein besonderes Maß an Präsenz besitzen: Sie können durch die Unberechenbarkeit ihrer Handlungen den reibungslosen Verlauf einer Aufführung gefährden. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 129ff.) Die (II) *Räumlichkeit* wird erst durch die Aufführung hervorgebracht und bezieht sich zum einen auf den „geometrischen Raum“ mit seinen spezifischen Abmessungen und zum anderen auf einen „performativen Raum“ innerhalb dessen

sich die Verhältnisse von Akteur und Zuschauer bzw. Bewegung und Wahrnehmung abspielen. Erika Fischer-Lichte definiert jeden „performativen Raum“ als einen „atmosphärischen Raum“. Sie entlehnt Walter Benjamins Begriff der *Atmosphäre*, um die physische Verfasstheit eines Raumes näher zu beschreiben. Unter diese Kategorie fallen die Gestaltung des Bühnenraums, Gerüche, Lichtsetzung und Ähnliches, was die Wahrnehmung des Zuschauers maßgeblich beeinflusst. Die Atmosphäre verhält sich zum Raum, wie die Präsenz zum Körper. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 187ff.) Als letzte ähnliche Kategorie definiert Erika Fischer-Lichte die (III) *Lautlichkeit* und unterstreicht damit erneut die Flüchtigkeit der Aufführung und ihren Ereignischarakter. Lautlichkeit produziert immer Räumlichkeit, indem sie den performativen Raum vergrößert, ihn entgrenzt und Hör-Räume schafft. In der Verwendung der menschlichen Stimme lassen sich Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit miteinander verknüpfen:

„Die Stimme erklingt, indem sie sich dem Körper entringt und durch den Raum schwingt, so dass sie sowohl für den Singenden/Sprechenden selbst als auch für andere hörbar wird.“ (Fischer-Lichte 2004, 219)

Nicht nur die gesprochene oder gesungene Sprache ist auf Ebene der Lautlichkeit zu verorten, sondern alle stimmlichen Äußerungen, auch unverständliche Laute, sowie Geräusche und Musik. Als vierte Kategorie schreibt Erika Fischer-Lichte über die (IV) *Zeitlichkeit*, doch lässt sich diese nicht auf die gleiche Weise wie die anderen drei als eine Ausformung der „Materialität“ begreifen; vielmehr konstituiert sie die Materialität der Aufführungen, da sich diese immer innerhalb eines bestimmten Zeitablaufs ereignen. Erika Fischer-Lichte weist darauf hin, dass die performative Hervorbringung von Materialität rhythmisch organisiert und strukturiert ist und dass im Rhythmus die „performative Hervorbringung von Materialität und die Autopoiesis der *feedback*-Schleifen für den Zuschauer“ kulminieren und damit für den Zuschauer wahrnehmbar werden. (vgl. Fischer-Lichte 2004, 239) Mit dieser ausführlichen Betrachtung der Performance als Aufführungspraxis möchte ich meine grundlegenden Überlegungen zu einer Theorie des Performativen abschließen.

3. Frauenkörper in der performativen Kunst

Auf Basis der bisher vorgenommenen Begriffserläuterungen möchte ich im Folgenden die Repräsentation des weiblichen Körpers in der performativen Kunst und Performance Art beschreiben. Dazu wird es notwendig sein eine Untersuchung der kulturgeschichtlichen Entwicklung und eine kunstgeschichtliche Betrachtung des weiblichen Körpers an den Anfang zu stellen, um davon ausgehend, unterschiedliche Zugriffe der performativen Kunst und Performance Art auf den weiblichen Körper deutlich zu machen.

3.1. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung

3.1.1. Über das phantasmatische Weibliche

Die Geschichte des weiblichen Kulturschicksals war lange Zeit eine Geschichte des Verschweigens, des Aussparens und der Absenz. (vgl. Bovenschen, 10) In der kanonischen

Geschichtsschreibung ist das weibliche Geschlecht nicht sehr präsent, was auch damit zusammenhängen mag, dass seine Arbeit häufig auf das Häusliche, das „nicht-sichtbare“ Feld des Privaten beschränkt war.

„[N]ur in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens, *als Thema* ist es üppig und vielfältig präsentiert worden; [...] Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten.“ (Bovenschen, 11)

Eine Vielzahl imaginerter Frauenfiguren, steht also einer sehr kleinen Anzahl imaginierender Frauen gegenüber, was das Verhältnis von weiblicher Autorenschaft und thematisierter Weiblichkeit zu einem unausgewogenen macht. Daran anschließend entlarvt Silvia Bovenschen in ihrem Aufsatz „Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen“ unterschiedliche patriarchale Strategien dieses Ungleichgewicht zu erhalten und setzt deshalb bei der These einer „Ganzheitlichkeit und Geschlossenheit des weiblichen Wesens“ an. Diese wurde propagiert, als vermehrt Frauen an die Öffentlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft drängten. Auffallend dabei ist vor allem, dass die vorher von weiblichen Personen unternommen Anstrengungen – familiäre Fürsorge, das Gebären von Nachkommen und Ähnliches – einer kapitalistischen Leistungsbewertung entzogen waren. Die Verortung der Frau außerhalb dieser ökonomischen Strukturen als etwas „Undifferenziertes, Molluskenhaftes, Vorindividuelles, durch Natur- und Gattungsgesetze Bestimmtes“ (Bovenschen, 31) kommt einer bewussten Ausgrenzung gleich:

„Die weibliche ‚Natur‘ wird so einerseits zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte stilisiert, andererseits schließt ihre Definition das Gebot der Unterwerfung und des Stillschweigens ein.“ (Bovenschen, 32)

Die Tatsache, dass Frauen sich über lange Zeit hinweg nicht selbst artikulierten, führt dazu, dass sich das Weibliche nur in einer „irgendwie fremden Gestalt“ (Bovenschen, 57) ausdrücken konnte. Eine Definition über den ubiquitären Begriff der „Rolle“ reicht allerdings nicht aus:

„Jenseits der vorgegebenen Bilder – der ‚Rollen‘ – steht indes nur noch die Hypostasierung eines Weiblichen ‚an sich‘, das ohne Vermittlung mit den aus der Sicht der Männer eingeschlifenen oder favorisierten konkreten Ausprägungen so formal und allgemein bleibt, dass es sich jeder Vorstellung entzieht.“ (Bovenschen, 57)

Im Rückgriff auf ein Zitat Friedrich Nietzsches¹ betrachtet Bovenschen die Frauen in ihrer „Doppelgestalt“ als phantasmatische und alltägliche Erscheinung und kapituliert vor der Unmöglichkeit den Diskurs über die bloße Gegenüberstellung der „Kargheit der elaborierten Einschätzungen und Bestimmungen des Weiblichen“ und der „üppigen Mannigfaltigkeit des imaginierten und projizierten Weiblichen“ hinausgehend fortzuführen. (vgl. Bovenschen, 68) Silvia Bovenschen stellt schließlich der „empfindsamen Frau“, wie sie in unterschiedlichen

¹ „60. Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne. — [...] Wenn ein Mann inmitten seines Lärmes steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt, — es sind die Frauen. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Totenstille und das Leben selber zum Traume über das Leben. Jedoch! Jedoch! Mein edler Schwärmer, es gibt auch auf dem schönsten Segelschiffe so viel Geräusch und Lärm und leider so viel kleinen erbärmlichen Lärm! Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem — Distanz!“ (Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Aph. 60)

Kunstgattungen immer wieder auftritt, die „gelehrte Frau“ gegenüber, die nie in derselben Weise die Phantasie beschäftigt hat. „Weibliche Gelehrsamkeit“ wird für Silvia Bovenschen zum erklärten Gegenmodell, weil sie das „projizierte Weibliche seiner alten Konnotationen beraubt“ und es damit vom „Apokryphischen, Dämonischen, Rätselhaften und Unbewussten“ wegrückt. (vgl. Bovenschen, 121)

3.1.2. Exkurs: Über Weiblichkeit schreiben

Hélène Cixous, als eine der Begründerinnen des französischen, dekonstruktiven Feminismus, entwirft mit der écriture féminine Mitte der 70er Jahre ein Konzept, das als weibliche Textökonomie dem phallogozentrischen Denken subversiv gegenübersteht:

„Als Frau muss man prüfen, wie man Träger einer bestimmten Geschichte sein kann, ob man es ist, ob man darin handelt oder schlichtweg Sklave ist, auch muss man bei Weitem mehr darüber wissen, wie man in ihr verhaftet, ich sage ‚geschrieben‘ ist, wie man in ihr gefangen ist, wie in sie eingeschaltet, inwiefern man mehr oder minder fröhlich, mehr oder minder zurückhaltend zustimmt, inwiefern unmöglich, sich den Zwängen zu entziehen, wie man dem entgegen kann, all das ist natürlich eine Frage des Begehrens. (Cixous, 23)

Den Vortrag „Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift“ hielt Hélène Cixous 1977; sie nimmt sich darin „aufgeschriebenen und beschriebenen Frauen“ an, setzt deren Passivität der aktiven Haltung schreibender Frauen gegenüber (vgl. Cixous, 24) und schafft damit die Grundlage für die eben ausgeführten Thesen von Silvia Bovenschen. Cixous weist darauf hin, dass die aufgeschriebenen Frauen innerhalb eines maskulinen Herrschaftssystems über einen Mangel definiert werden. Die Frau ist ohne; diese Feststellung allein muss aber noch keine negative oder positive Konnotation haben. Innerhalb einer männlichen Gesellschaft ist es aber dieser Mangel, der eine männliche Ökonomie begründet. Cixous schlägt ein alternatives Denken vor: Der Mangel könnte eine weibliche Ökonomie des Begehrens hervorbringen. Cixous möchte über „die verborgene Frau arbeiten“, über „die in eine Leichentuch eingewickelte Frau“ und bezeichnet diese Arbeit als eine Art „Ausgrabung“, da es sich um eine Aufdeckung des Unbewussten handelt: „Das Unbewusste ist, wo die Frau das Verdrängte ist.“ (Cixous, 29) Die Frauen seien von Phantomen und Abwesendem „durchzogen“ und würden über sie definiert; sie finden sich innerhalb eines „Systems der Anderen“ von dem wir nach Cixous etwas verstehen müssen. (vgl. Cixous, 30) Um das deutlich zu machen schreibt Cixous innerhalb der Metapher eines Welttheaters gegen die Rolle einer Frau als „höchstpersönlich niemand“ an: Es ist die bloße Existenz, „die vorläufig keinen anderen Ehrgeiz hat als so zu scheinen, als fülle sie ihre Rolle, die sie überhaupt nicht fähig ist, durchzuhalten[.]“ (Cixous, 52) Cixous schildert einen Existenzkampf auf der Bühne, durch den die Frau erst in der Lage ist als „Gattungskörper“ aufzutreten. Die Notwendigkeit dazu, ergibt sich aus dem Bestreben den Ort des Unbewussten zu verlassen. Sandra Harding definiert in ihrem Buch *Das Geschlecht des Wissens* die feministische Position als einen Ort, den man nicht allein dadurch einnehmen kann, dass man Anspruch auf sie erhebt. Vielmehr ist sie als eine Errungenschaft zu feiern. Gleichzeitig hält Harding dazu an die Positionen von Männern und Frauen heute gleichermaßen zu betrachten; nicht alle Männer nehmen männliche Positionen ein, genauso wie nicht alle Frauen ein Interesse daran haben sich an „kollektiven und institutionellen Kämpfen gegen die

männliche Vorherrschaft“ zu beteiligen. (vgl. Harding, 144) Sandra Harding betreibt mit ihrem Buch Wissenschaftsgeschichte und fragt:

„Wer kann Subjekt, Träger von gesellschaftlich legitimer Erkenntnis sein? (Nur Männer aus den vorherrschenden Rassen und Klassen?) [...] Können ‚historische Wahrheiten‘, gesellschaftlich verortete Wahrheiten, als Erkenntnisse gelten? [...] Was ist Objektivität? Erfordert sie ‚Standpunktlosigkeit‘?“ (Harding, 125)

Diese nicht einfach zu beantwortenden Fragen möchte ich, während ich über Frauen und den weiblichen Körper schreibe, mitreflektieren. Zeitweise schafft Wissenschaft Differenzdenken; in meinem Fall muss genau dieses kritisch hinterfragt und auf seine Rechtfertigung hin überprüft werden; auch die geforderte Dethematisierung von Ungleichheit ist ständig aufs Neue zu beurteilen. Die methodische Frage, wie die „Bedeutung von Geschlecht adäquat zu erfassen und zu rekonstruieren sei, ohne Geschlecht bereits vorab stereotyp zu dichotomisieren“ (Degele, 76) steht auch weiterhin im Raum. Hinzu kommt, dass die Unterscheidung von *fact* und *fiction*, also von einer Tatsache und den dazugehörigen Erzählungen, nicht eindeutig sein kann, da Fakten immer fiktional über Erzählpraktiken hergestellt werden. Diese Annahme kommt auch in der noch ausstehenden Konzeption des Körpers als „Wissensobjekt“ zu tragen.

3.1.3. Über Ungleichheit und Unterdrückung

Die vorgängige Auseinandersetzung soll die ambivalente Struktur der Humanwissenschaften deutlich machen. Die Rede über den weiblichen Körper ist geprägt von der Auseinandersetzung mit seiner Geschichte, weshalb ich an dieser Stelle auf unterschiedliche Theorien eingehen möchte, die sich mit dem Zusammenhang von Körper und Politik als zeitgeschichtlichem Phänomen auseinandersetzen. In der Moderne wurde die Codierung der Geschlechter als „Systematisierung einer sozialtheoretisch angeleiteten Empirie natürlicher Ungleichheit“ (Honegger, 214) begründet. Die physische Verfasstheit des weiblichen Körpers wurde auf psychische Eigenschaften umgelegt: Ein schwächerer Charakter, größere Furcht, Schamgefühl – Eigenschaften dieser Art fanden in der Verbindung mit körperlichen Eigenschaften – schwächerer Körper, kleinere Lungen, Unvollkommenheit des Geschlechtsapparats – eine einigermaßen absurde, somatische Begründung. (vgl. Honegger, 206) Nach und nach wurden reduktionistische Körpertheorien dieser Art von einer selbstreflexiven Kulturtheorie der Geschlechterverhältnisse abgelöst. Claudia Honegger weist darauf hin, dass in den vergangenen Jahren aus einer „einfachen Differenz“,

„...eine Mannigfaltigkeit von Deutungsvarianten ‚erzeugt‘ wurde, in denen ‚natürliche‘ und ‚kulturelle‘ Bestimmungen zu je unterschiedlichen Amalgamierungen zusammengefügt und mit dem problemarmen Geltungsmodus ‚Normalität‘ ausgerüstet wurden.“ (Honegger, 2)

Es gilt daher diese Normalität zu hinterfragen und gleichzeitig die Entwicklung neuer Körperkonzepte zu beobachten. Der hier vorgenommene Rekurs auf frühe Theoretiker, die sich aus einer kulturgeschichtlichen Perspektive mit überkommenen Vorstellungen des Weiblichen auseinandersetzen, birgt das Risiko einer Affirmation. Durch die gängige Betrachtung weiblicher Selbstinszenierung unter der Annahme eines „Befreiungsgestus“ wird es meines Erachtens aber notwendig zu erläutern, wie diese Befreiung begründet wird bzw.

wogegen sich der Protest weiblicher KünstlerInnen während der 60er und 70er Jahre und im Vergleich dazu dieser Tage richtet. In einem Manifest mit dem Titel „Woman’s Art“, das den programmatischen Untertitel „Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung“ trägt, kritisiert Valie Export, dass die Frauen viel zu lange nicht „zu sich kommen konnten“, weil sie nicht zu Wort gekommen sind. Der Zugriff auf Medien wurde ihnen verwehrt, wodurch sie nicht aktiv an der Herstellung sozialer Wirklichkeit teilhaben konnten; auch der künstlerische Ausdruck war lange Zeit Männern vorbehalten: „Die Kunst, die der Mann uns aufdrängt, verändern, bedeutet, die Facetten der Frau, die der Mann gebaut hat, zerstören“, schreibt Valie Export. Von diesem Standpunkt aus, sehe ich die Notwendigkeit die Konstruktion des Weiblichen immer wieder zu hinterfragen.

Die Annahme es gäbe zwei „feststehende, inkommensurable und gegensätzliche Geschlechter“ ist erst seit dem 18. Jahrhundert vorherrschend. Thomas Laqueurs Buch *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, das in seiner deutschen Übersetzung, den vieldeutigen und weniger aussagekräftigen Titel *Auf den Leib geschrieben* trägt, versucht den Nachvollzug einer historischen Entwicklung des Verhältnisses von biologischem Geschlecht und sozialer Geschlechtsidentität: Die Biologie, also der „gleichbleibende, unhistorische, geschlechtsmarkierte Körper“ wurde zur „Erkenntnisgrundlage für gebieterische Postulate über die gesellschaftliche Ordnung“. (Laqueur, 19) Anhand anatomischer Skizzen und überlieferter medizinischer Aufzeichnungen macht Thomas Laqueur deutlich, dass die Annahme von zwei biologischen Geschlechtern und zwei sozialen Geschlechtern während der Aufklärung vorherrschend wurde, wohingegen zu Zeiten der Renaissance die Vorstellung eines biologischen Geschlechts bei zwei sozialen Geschlechtern mehrheitlich war. Die unterschiedliche Anordnung von Mann und Frau, einmal als hierarchisch bzw. vertikal angeordnete Versionen eines einzigen Geschlechts und ein anderes Mal als horizontal angeordnete Gegensätze, macht die Instabilität von Differenz und Gleichheit deutlich. Thomas Laqueur untersucht in seinem Buch vor allem, warum beide Modelle Repressionen für die weibliche Hälfte der Bevölkerung zur Folge hatten. Den Übergang von der einen zur anderen Vorstellung bringt Laqueur mit sozialen und politischen Veränderungen in Zusammenhang, allerdings ist es seiner Ansicht nach nicht zielführend einzelne Neuerungen – beispielsweise die einsetzende Aufklärung, John Lockes Annahme der Ehe als vertragliche Vereinbarung, die rasch wachsende freie Marktwirtschaft oder geschlechtsbezogene Arbeitsteilung – als Ursache der „Entstehung eines neuen, geschlechtsbestimmten Leibes“ zu sehen: „Die Neuschöpfung des Leibes ist vielmehr jeder einzelnen dieser Entwicklungen inhärent.“ (Laqueur, 24) Bevor die Vorstellung von zwei getrennten biologischen Geschlechtern um sich griff, waren die Geschlechter durch eine gemeinsame Anatomie ihrer Fortpflanzungsorgane verbunden; der Frau wurden dieselben Organe „nach innen gekehrt“ zugeschrieben wie dem Mann; sie erschien dadurch allerdings als „weniger vollkommen“ (vgl. Laqueur, 40), woraus sich ein hierarchisches Denken ergab: Der Mann ist Träger des stärkeren und für die Zeugung ausschlaggebenden Samens, während die Frau nicht in der Lage ist „aus sich selbst heraus“ zu empfangen.

„Geist und Leib sind derart eng miteinander verbunden, dass die Empfängnis verstanden werden kann als ein gedanklicher Einfall und der Leib wie ein Schauspieler auf der Bühne, bereit die Rollen zu übernehmen, die ihm die Kultur zuweist. In meiner Deutung ist nicht nur das soziale, sondern auch das biologische Geschlecht etwas, was inszeniert wird.“ (Laqueur, 78)

Gerrit Hoche konfrontiert in einem 2009 erschienen Aufsatz diese Annahmen mit den Theorien von Judith Butler und weist darauf hin, dass Laqueur immer von einer relevanten Materialität des Körpers ausgeht, die sich trotz einer sprachlich-diskursiv vermittelten Konstitution des Körpers nicht leugnen lässt; er setze sich daher für die Beibehaltung der Unterscheidung von körperlichem Geschlecht (*sex*) und sozialem Geschlecht (*gender*) ein. (vgl. Hoche, 39)

Foucault wendet sich in seinem vielzitierten Werk *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen* von der eindimensional gedachten Annahme einer Repression ab und nimmt sich dieser aus einer alternativen Perspektive an, um die Komplexität von Unterdrückungsmechanismen aufzuzeigen. Foucault schreibt dabei nicht ausschließlich, aber auch über weibliche Sexualität, seine Thesen werden auf das Beispiel der „hysterischen Frau“ angewendet.

Schon auf der ersten Seite gibt Michel Foucault an, dass das bewusste Sprechen von „dem Sex und seiner Unterdrückung“ außerhalb bestimmter festgesetzter Diskursstrukturen einer entschlossenen Überschreitung gleichkommt. Die Annahme einer Unterdrückung der Sexualität hält er für gerechtfertigt, weil sie historisch evident ist. Eine Befreiung von dieser Unterdrückung kann nur nach und nach – als langwieriger Prozess – von statten gehen. (vgl. Foucault, 19) Ob dieser bereits vollendet ist, bleibt mit Blick auf die anschließenden künstlerischen Beispiele zu beantworten. Das 20. Jahrhundert erweist sich für Foucault als die „Wegbereiterin sexueller Heterogenitäten“ (Foucault, 41); vermehrt wird das Fleisch zur Wurzel aller Sünden erklärt, gleichzeitig wird das wichtigste Moment des Aktes ins Begehren und damit auf eine psychische Ebene verlagert. Foucault sieht das Wesen der Macht darin repressiv zu sein; Machtmechanik und der Wille zum Wissen lassen sich allerdings nicht auf bloße Repression – also auf Verbote, Verweigerung und Ausschlussmechanismen aller Art – reduzieren, vielmehr bedeuten sie eine ständige Diskursivierung des Sex. Am Augenfälligsten wird das in Foucaults Auseinandersetzung mit dem Geständnis, als einem wesentlichen Diskursritual: Seit mehreren Jahrhunderten besteht das kategorische Imperativ alles über den Sex zu sagen, nur das Ehepaar in seiner „ordentlichen Sexualität“ ist davon entbunden. Innerhalb der Geständnistradition wurden ganz unterschiedliche Methoden entwickelt, um Wahrheit zu produzieren: Zum einen die (a) *medizinische Prüfung*, seit Sexualität eine „medizinische und medizinerbare Angelegenheit“ geworden war; zudem die (b) *psychiatrische Untersuchung*, die vor allem „hysterische Frauen“ zum Gegenstand hatte und schließlich der (c) *pädagogische Bericht*, der die Familie als Keimzelle jener Kultur des Geständnisses ausweist. (Foucault, 48) Allen drei Formen zugrunde liegt ein „Doppelimpulsmechanismus“ von Lust und Macht:

„Lust, eine Macht auszuüben, die ausfragt, überwacht, belauert, erspäht, durchwühlt, betastet, an den Tag bringt; und auf der anderen Seite eine Lust, die sich daran entzündet, dieser Macht entrinnen zu müssen, sie zu fliehen, zu täuschen oder

lächerlich zu machen. Macht, die sich von der Lust, der sie nachstellt, überwältigen lässt; und ihr gegenüber eine Macht, die ihre Bestätigung in der Lust, sich zu zeigen, einen Skandal auszulösen oder Widerstand zu leisten, findet.“
(Foucault, 49)

Innerhalb des Geständnisses fallen Subjekt und Objekt der Aussage zusammen. Das Geständnis spielt sich immer innerhalb von Machtverhältnissen ab, denn niemand legt ein Geständnis ab ohne einer ihm übergeordneten Instanz, die dieses fordert. Der Zuhörer ist insofern „Herr der Wahrheit“, seine Funktion ist hermeneutisch. Im Gesamten sieht Foucault das Verhältnis von Macht und Sex jedenfalls negativ bestimmt; es ist von Ausschluss und Verwerfung geprägt. Zeitgleich besteht Foucault darauf, dass Widerstand niemals außerhalb herrschender Macht geleistet werden kann. Das bedeutet, dass die Möglichkeit eines Zuwiderhandelns in vorgängigen Machtstrukturen angelegt ist. Der Sex jedenfalls ist nichts Fremdes, das der Macht von Anfang an konträr gegenübersteht, er ist vielmehr ein „besonders dichter Durchgangspunkt von Machtbeziehungen“ (Foucault, 103) und wird von Foucault dreifach bestimmt:

„[A]ls das, was dem Mann und der Frau gemeinsam ist; oder als das, was in erster Linie dem Mann gehört und was der Frau folglich fehlt; aber auch als das, was für sich allein den Körper der Frau ausmacht, indem es ihn gänzlich den Fortpflanzungsfunktionen unterwirft und den daraus folgenden Störungen[.]“ (Foucault, 147)

Es ist insofern die Produktion von Sexualität, die hinterfragt werden muss; sie kann nicht als etwas Naturgegebenes oder dem Reich der Triebe Zuzuschreibendes abgetan werden. Hinzu kommt, dass wir durch „eine bestimmte Falllinie“ im Laufe einiger Jahrhunderte dahin gekommen sind, „die Frage nach dem, was wir sind, an den Sex zu richten“. (Foucault, 80) Der weibliche Körper wurde als „von Sexualität durchdrungen“ beschrieben, in das Feld medizinischer Praktiken integriert und über seine Verantwortung für Fortpflanzung und Erziehung mit einem „Gesellschaftskörper“ in Verbindung gebracht. (vgl. Foucault, 104) Die sichtbarste Form der Hysterisierung offenbart sich in Gestalt der Mutter und ihrem Negativ, der „nervösen Frau“. Abschließend kann festgestellt werden, dass also nach Foucault die Hypothese einer reinen Unterdrückungsmacht eindeutig zu kurz gegriffen ist, vielmehr kam es im 20. Jahrhundert zu einer Verstärkung und Intensivierung des Körpers durch seine ständige Thematisierung. Die Hysterisierung der Frau fand mit Blick auf ihre Verantwortung für die Gesundheit und Erziehung des Nachwuchses und damit auch für den Fortbestand der Familie und das Wohl der Gemeinschaft statt; ihr Körper steht damit im direkten Bezug zu einem „Gesellschaftskörper“. (vgl. Foucault, 141) Diesen Punkt nehmen auch Dietmar Kamper und Christoph Wulf in ihrem Buch *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. auf. Sie weisen darauf hin, dass die „Reduktion der vielgestaltigen Teilkörper auf einen möglichst eindeutigen und gesellschaftlichen Individualkörper“ nur über den Einsatz von Gewalt zu erreichen ist und dass diese sich in Form von physischen, symbolischen oder imaginären Zwängen äußert. (vgl. Kamper/Wulf, 2) Lisbeth N. Trallori sieht die „Zurichtung des menschlichen Körpers“ gar als „für unsere Zeit symptomatisch“. (Trallori 2007, 227) Sie weist auf gängige Praktiken der Körperveränderung im Showbusiness, eine zunehmende Militarisierung und die Möglichkeit der genetischen (Neu-)Programmierung der Nachkommenschaft hin; ich werde in einem späteren Kapitel hierauf zurückkommen.

3.1.4. Über Körper und Kontrollmechanismen

Lisbeth N. Trallori arbeitet seit Jahren auf dem Feld der Körper- und Biopolitik, sowie der Geschlechterverhältnisse in Produktion und Reproduktion. Zu letzterem ist 1996 der oft zitierte Sammelband *Die Entstehung des Lebens* erschienen, indem sie den Körper als mythisches Objekt bezeichnet, das immer in Symbole und Geschichten gekleidet ist. (vgl. Trallori 1996, 200) In ihrem Aufsatz „Transformierte Körper. Wider die Entkoppelung des Realen von Gesellschaft und Geschichte“, der im 2007 herausgegebenen Sammelband *Performance, Politik, Gender* erschienen ist, setzt sich Trallori mit der Geburt eines „Ich-Körpers“ und den sich daraus ergebenden Schwierigkeiten für eine feministische, körperbezogen arbeitende Kunst auseinander. Die Hervorbringung des „Ich-Körpers“ wurde durch Chirurgie und Transplantationsmedizin, Elektronik, digitale Vernetzung und Artificial Life Forschung begünstigt; Lisbeth N. Trallori sieht sie als „technowissenschaftlichen Geburtsakt“ fernab von jeder Politik. Aus feministisch-wissenschaftlicher Perspektive ist trotzdem keine „Entpolitisierung des Körpers“ zu vermeiden. Im Gegenteil; der Körper wurde zu verbesserungswürdigen Entität umformuliert, der weibliche Körper und seine Trägerinnen sehen sich demnach einem „spezifisch formulierten gesellschaftspolitischen Projekt“ ausgeliefert:

„Zur Verfügbarmachung des Körperlichen und seiner Funktionen für gesellschaftliche Interessen und Machtssysteme umfasst Körperpolitik, in allgemeinsten Form ausgedrückt, ein Ensemble unterschiedlichster Interventionen, wobei diese über den Körper der Individuen wirken, ihn formen, verinnerlicht werden und spezifische Modalitäten des Verhaltens repräsentieren.“ (Trallori 2007, 227)

An die Stelle einer Politik der direkten Gewaltanwendung, die Disziplinierung, repressive Beschränkungen und damit normierende Regulative mit sich bringt, tritt ein „selbstverordnetes Kontrollsystem“. (Trallori 2007, 228) Die Ebene der Intervention hat sich verändert, sie zielt jetzt vermehrt auf das Innere des Körpers und seine Materialität ab, weniger auf das äußere Erscheinungsbild. Und: Sie wird von jedem Einzelnen individuell ausgetragen. Nach Lisbeth N. Trallori kann die Intervention in Bezug auf folgende drei ineinandergreifende Phänomene beschrieben werden: Die (A) *Subjektsetzung* geht mit einem erhöhten Maß an Eigenverantwortung einher. Der Körper obliegt der Verfügungsmacht des Selbst und die Organisation der eigenen Körperlichkeit ist nicht mehr Gegenstand eines sozialen Systems, sondern untersteht einem „Regime der Selbstkontrolle“. Gesellschaftlich produzierten Gefährdungen – der zunehmenden Umweltverschmutzung, bedenklichen Arbeitsverhältnissen – ist mit einer „privatisierten Sicherheitspolitik“ zu begegnen und das Individuum wird zum „Unternehmer seiner Selbst“, jeder/jede Einzelne ist dazu angehalten sein „Humankapital“ pfleglich zu behandeln. (vgl. Trallori 2007, 229) Die (B) *Verwissenschaftlichung* resultiert aus der Möglichkeit der Gendiagnostik, die zur Korrektur des eigenen Körpers und des Nachwuchses einlädt. Das Denken über den Körper verändert sich, weil dieser jetzt als ein Resultat seiner Gene wahrgenommen werden kann. Die (C) *Ökonomisierung* wird als Zirkelschluss deutlich: Vermachtung, Verwissenschaftlichung und Vermarktung gehen Hand in Hand.

„Mit den technowissenschaftlichen Angeboten wird deutlich, dass der menschliche Körper selbst eine ausbeutbare Ressource darstellt und nun nichts mehr von diesem Körper unverwertbar bleiben darf.“ (Trallori 2007, 231)

Die Selbstbestimmung wird zur Selbstvermarktung. Menschliche Zellen „erfahren ihre Ablösung vom körperlichen Kontext, indem sie im Labor manipulativ neutralisiert, ent- oder resexualisiert und schließlich kommerzialisiert werden.“ (Trallori 2007, 232) In einem technokratischen Zeitalter der Codes ist die Körperlichkeit dem Materiellen enthoben. Die Vorstellungen von Identität müssen dem angepasst werden. Das Selbst kann als „verdaten- und vernetzbares System“ gedeutet werden. Die eben beschriebenen technopolitischen Manifestationen führen nach Trallori zu der kulturellen Konstruktion einer „Entkörperung“ innerhalb der Cyberkultur. Diese macht dem Kunstkörper zu schaffen, der jetzt, da der Moment der Authentizität und des Lebendigen scheinbar entfällt, nicht mehr mit der gleichen Entschiedenheit gegen die Körperpolitik eines androzentrischen Machtregimes auftreten kann. Das Problem gegenwärtiger feministischer Körperkunst ist also, dass

„...sie beim ästhetischen Rückgriff auf transformierte Körperlichkeit in eine Leerstelle tappt, nachdem es zu einer machtvollen Aufladung des Geistes gegenüber der Materie – symbolisch und real – gekommen ist und lebendige Körperbilder als solche in der Cyberwelt nicht mehr existieren[.]“ (Trallori 2007, 234)

Damit zeitgenössische Kunstkörper weiterhin widerständig agieren können, ist eine „produktive Irritation der symbolischen und realen Gesellschaftsordnung“ von Nöten, diese könnte auch einer „Entkoppelung des Realen aus der Gesellschaft und Geschichte“ entgegenwirken. (vgl. Trallori 2007, 235) Das Verhältnis von Materialität, Diskursivität und Widerständigkeit ist auch einer der zentralen Ansatzpunkte jüngerer Theorie. Lisbeth N. Trallori beschäftigt sich in ihrem Text mit zwei unterschiedlichen Figurationen, die sie einander gegenüberstellt: Einmal die der Cyborg, wie sie in Donna Haraways *Die Neuerfindung der Natur* beschrieben wird, als eine Position, die sich von materiellen Ausschließlichkeiten abwendet und damit eine Alternative zu Dualismen bietet. Und zweitens in der konträren Konzeption eines Körpers „aus Fleisch und Blut“, wie sie von Elisabeth List in *Die Grenzen der Verfügbarkeit* aufgezeigt wird: Körperlichkeit wird ein subversives Potential zugesprochen, insofern sinnliche Empfindungen die Basis jeden künstlerischen Ausdrucks sind. Im Folgenden möchte ich auf diese beiden Denkmodelle genauer eingehen.

Donna Haraways „Ein Manifest für Cyborgs“ entwickelt ein alternatives Konzept Geschlecht zu denken. Carmen Hammer versucht im Vorwort zu dem von ihr neu herausgegebenen Haraway Buch *Die Neuerfindung der Natur*, das auch das Manifest enthält, die äußeren Umstände zu skizzieren, gegen die sich das Konzept Haraways richtet. Sie disqualifiziert die Annahme einer fundamentalen Geschlechterdifferenz und „die Vorstellung einer Geschlechtsidentität der Frauen auf Basis einer alle Frauen verbindenden gemeinsamen Natur, die sie von Männern unterscheidet“. (Hammer, 12) Im Gegensatz zu Judith Butler würde Haraway die heterosexuelle Matrix selbst und die „damit einhergehende Unterstellung einer kohärenten Beziehung von Sex und Gender“ als Ergebnis sich ständig wiederholender performativer Akte denken; was nicht mit der Norm der Zweigeschlechtlichkeit zusammengeht wird verworfen.

Über die Dekonstruktion der heterosexuellen Matrix soll daher die Produktion von genau zwei Geschlechtern ausgesetzt werden. Dabei zeigen sich Frauen, Cyborgs und Primaten

„...als heterogene Verbündete in einem Prozess, der die Konstruktion eines unabhängigen, homogenen, selbstidentischen, aktiven männlichen Subjekts, das sich nur durch seine Abgrenzung gegen Andere (Frauen, Nicht-Weiße, Tiere, Maschinen) erhalten kann, destabilisiert.“ (Hammer 30)

Der Körper wird dabei als Wissensobjekt gedacht, dieses Konzept kann allerdings auch auf nicht-menschliche Akteure also beispielsweise Maschinen ausgedehnt werden. Wissensobjekte sind performativ und können so Bedeutung erzeugen. Körper sind als Wissensobjekte in ihrer Bedeutung sowohl über- als auch unterbestimmt, was daraus resultiert, dass der Körper nicht – wie vielfach angenommen – passiv zu denken ist. Vielmehr ist er generativ, weil er nicht nur neue Körper, sondern auch neue Bedeutungen herstellen kann. Trotz ihrer Konstruiertheit sind Körper niemals ausschließlich diskursiv hergestellt; menschliche Körper besitzen immer eine eigene Dichte und Massivität.

„Sie stellen materiell-semiotische Erzeugungsknoten dar, deren Grenzen der Aushandlung unterliegen und sich in sozialer Interaktion materialisieren.“ (Hammer, 21)

Auf einnehmende Weise schreibt Haraway über eine vorgestellte Welt der Cyborg und deutet an, dass unsere Zeit jene der Cyborgs sein könnte. Sie nennt diese Vorgangsweise eine „postmoderne Strategie“: In ihrer Allgegenwart und Unsichtbarkeit sind die Cyborgs längst schon unter uns vertreten, allerdings sind sie „politisch ebenso schwer zu erkennen wie materiell“. (Haraway, 36) Ein Universum der Cyborgs wird von Haraway auf zwei unterschiedliche Weisen beschrieben: Einerseits könnte es dem Planeten „ein endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle aufzwingen“ und die „restlose Aneignung der Körper der Frauen in einer männlichen Orgie des Kriegs“ bedeuten. Es könnte aber auch eine Wirklichkeit herstellen in der eine Nähe zu Tieren und Maschinen erwünscht ist und die Angst vor „partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen“ obsolet wird. (vgl. Haraway, 40) Haraway weist allerdings darauf hin, dass die jeweils andere Position von der eingenommen aus, ungesehen bleibt. In ihrer Metapher der „verkörperten Vision“ wird die „Vielfalt realer und möglicher Perspektiven [...], die aufgrund ihrer Verkörperung immer an einem bestimmten Ort der Welt gebunden sind, als auch deren Distanz zueinander“ (Hammer, 23f.) deutlich. Die Verknüpfung dieser unterschiedlichen Perspektiven – das gewobene Netz – kann dann als Vision bezeichnet werden, die aber nicht den Anspruch hat, alle Differenzen auf einen Standpunkt zu reduzieren. Vereinfacht und in Haraways Worten heißt das: „Nur eine partiale Perspektive verspricht einen objektiven Blick.“ (Haraway, 82) Der Cyborg-Mythos stellt sich der Annahme der Natur als dem Anderen der Kultur entgegen. In hegemonialen, androzentrischen Erzählungen ist die Herstellung eines handlungsfähigen Selbst nur in der Loslösung, Beherrschung und Überwindung dieser Natur möglich; sie verheißt zugleich Reinheit bzw. Unschuld, wird aber auch als eine Bedrohung wahrgenommen. Durch die „postmoderne Biologie“ erfahren diese Naturvorstellungen eine Transformation: Zum einen wird die orgiasmische Auffassung von Natur dekonstruiert, was zu einer Abwendung von einem Natur-Kultur-Dualismus führt; zum

anderen passiert die Denaturalisierung im Kontext einer Technisierung, was seinerseits eine Bedrohung darstellt. Die Positionierung der Frauen an der Schnittstelle von Natur und Kultur hat ihre Setzung als Subjekte erschwert; sie befinden sich, wie eingangs erwähnt, in einer ähnlich prekären Situation wie Cyborgs und Primaten. Haraway wendet sich vom Phantasma einer notwendigen Befreiung der Frauen ab und setzt ihr Cyborg-Manifest an dessen Stelle:

„Befreiung basiert auf der Konstruktion eines Bewusstseins, das als phantasievolles Erkennen der Unterdrückung neue Handlungsmöglichkeiten eröffnet. Die Cyborg als imaginäre Figur und als gelebte Erfahrung verändert, was am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts als Erfahrung der Frauen zu betrachten ist. Dies ist ein Kampf um Leben und Tod, aber die Grenze, die gesellschaftliche Realität von Science Fiction trennt, ist eine optische Täuschung.“ (Haraway, 34)

Der Cyborg-Mythos hat nichts Feindliches an sich, betont Haraway: Sowohl Körper als auch Leben sind „Topographien der Macht und Identität“ und auch Cyborgs sind diesen unterworfen; mit einem Unterschied: Sie suchen keine eindeutige Identität und erzeugen so keine sich bis in alle Ewigkeit fortsetzenden Dualismen. (vgl. Haraway, 70)

Elisabeth List verfolgt in ihrem Text *Grenzen der Verfügbarkeit. Die Technik, das Subjekt und das Lebendige* wie angekündigt einen anderen Ansatz: Sie spricht von einem diskursiv hergestellten, von seinem Subjekt „gesprochenen“ Körper, der unterschiedlichen Formen der Disziplinierung und regulierenden Praktiken ausgesetzt ist. Gleichzeitig ist der Körper aber auch die „konkrete Erscheinungsform eines Potentials“; seine Möglichkeit zur Subversion ist dem „organisch Lebendigen“ geschuldet. Durch die Vielschichtigkeit des Organischen entzieht sich der Körper einer vollständigen Analyse, was ihn als ein „unverstandenes Anderes“ erscheinen lässt. Elisabeth List bezeichnet das als die „subversive Präsenz des Leiblichen“, welche sich weder ausblenden noch in eine diskursive Festlegung überführen lässt. Besonders der weibliche Körper ist nach List Angriffsfläche für eine Politik der Disziplinierung. Gerade Frauen ist die elementare Freiheit des Körpers, das „Grundrecht auf körperliche Unversehrtheit und Selbstverfügung“ nicht immer zuerkannt worden. Moderne Kunst arbeitet wie bereits angedeutet häufig mit der Verneinung von Machtstrukturen, mit der Negation von Repräsentation. Das proklamierte Nein kann auf einer sprachlichen Ebene geäußert werden; oder aber es wird über den „subversiven Leib“ ausgedrückt:

„Vom subversiven Leib kann man sprechen, insofern die Weise, in der sich solcher Eigen-Sinn im Ästhetischen Ausdruck verschafft, kein Nein im strikten Sinne ist, also nicht eines, das von einem souveränen Subjekt gesprochen würde, sondern eine Art Störgeräusch, das aus seinem Inneren kommt, ihm gewissermaßen ‚entkommt‘. Als eine Form des Widerstands ist es passiver Widerstand, oder auch Renitenz, Ungefügigkeit.“ (List 2001, 198)

Durch die Tatsache, dass sich der lebendige Körper einer vollständigen Kontrolle entzieht, bleibt er Ort der Renitenz, durch ihn drückt sich eine Lust am Widerstand aus. Nur in der absoluten Zurichtung und Disziplinierung, beispielsweise als Folter, ist diese Möglichkeit ausgeschaltet. Das Nein des subversiven Leibes ist immer ein diskursives, insofern es sich gegen etwas Vorhandenes richtet. Elisabeth List betrachtet den Krieg als die äußerste Form dieses Neins und als „kollektiv organisierte Form der Destruktion“. Die Subversion als politische Strategie kann durch ihre physische und materielle Unterlegenheit nicht zentral organisiert sein, jedoch macht sie aus dieser Not eine Tugend:

„Als subversiv produktiver sagt der Leib nicht nein, und was er sagt, widersetzt sich der diskursiv geforderten Eindeutigkeit. Das politische Moment seiner Subversivkraft besteht in seiner Fähigkeit, das Einvernehmliche, Selbstverständliche und Normierte zu irritieren und zu destabilisieren.“ (List 2001, 199)

In diesem Punkt treffen sich Donna Haraway und Elisabeth List, beiden geht es um die Ausschaltung eindeutiger Zuordnungen: Für List ergibt sich diese – wie gezeigt – aus der Unverfügbarkeit des lebendigen Leibes. Nach dieser Darstellung unterschiedlicher Hinsichten auf die Kulturgeschichte des (weiblichen) Körpers und der Vorwegnahme zweier aktueller Ansätze, die bereits einige Verweise auf die künstlerische Praxis enthielten und uns in etwas anderer Form in einem eigenen Kapitel wieder begegnen werden, möchte ich mich im Folgenden aus einer kunstgeschichtlichen Perspektive dem weiblichen Körper annähern.

3.2. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung

3.2.1. Von Bildern und Blicken

Das Buch *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts* hinterfragt Inszenierungsformen des Weiblichen und wirft einen detaillierten Blick auf die weibliche Selbstinszenierung in Performances. Grundsätzlich geht Silvia Eiblmayr von einer den weiblichen Körper objektivierenden Bildtradition aus, die dann Mitte des 20. Jahrhunderts durch unterschiedliche Strategien sukzessive relativiert und unterlaufen worden ist. Für Eiblmayr steht eine strukturelle Verbindung des weiblichen Körpers mit dem Bild im Zentrum der Aufmerksamkeit. Im Rückgriff auf Repressionsthesen, wie ich sie bereits erläutert habe, weist Eiblmayr darauf hin, dass die Rede von der Rekuperation, der Wiederaneignung des Körpers durch die Künstlerin, Gefahr läuft „jene ideologisierte Disziplinierung des Körpers, die eigentlich Gegenstand der Revolte ist“ (Eiblmayr 1993, 18) zu verbergen. Befreiungsdiskurse feiern den weiblichen Körper als Ort weiblicher Authentizität und Identität, doch die Wiederaneignung des weiblichen Körpers kann nicht mit der Befreiung aus einer patriarchalisch konnotierten, kapitalistisch organisierten Ordnung gleichgesetzt werden (vgl. Eiblmayr 1993, 138) und so schlägt Silvia Eiblmayr vor, das befreiende Moment in der künstlerischen Infragestellung von Kategorien zu suchen: Mit dem Einzug des lebendigen Körpers in die bildende Kunst wurden die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Menschen und dem Kunstwerk, dem Körper und dem Material durchlässig. Während jedoch der männliche Künstler die Destruktion dieser Verhältnisse lustvoll vornehmen konnte, ist die Zerstörung des Bildes für die weibliche Künstlerin immer auch Selbstzerstörung, so die zentrale These von Silvia Eiblmayr. (vgl. Eiblmayr 1993, 202) Das Verhältnis des Menschen zu seinem Bild ist von vornherein ein ambivalentes: Im Rückgriff auf Lacan beschreibt Eiblmayr das Erleben des eigenen Körpers als fragmentiert und defizitär; erst die Identifikation mit seinem Abbild ermöglicht dem Menschen eine ganzheitliche Sicht und so „die (imaginierte) Herrschaft über seinen bedrohten und bedrohlichen Körper“. Noch während das Bild Kontrolle verspricht, ist es jedoch so, dass der Mensch durch das Bild „zum angeschauten, kontrollierbaren Objekt unter der Funktion des Bildes“ wird. (vgl. Eiblmayr 1993, 25) Im künstlerischen Kontext ergibt sich

daraus ein besonderes Spannungsfeld zwischen Sehen und Gesehen-Werden; das nicht nur den dargestellten (weiblichen) Körper, sondern auch den (männlichen) Künstler bzw. Betrachter der Instanz des Blicks unterwirft:

„Die Geschichte der Inszenierungen des weiblichen Körpers kann [...] immer auch als Geschichte der Visualisierung jener Spaltung zwischen Auge und Blick gelesen werden. Die Frau als Objekt des ‚phallischen‘ Blicks ist gerade nicht hinlängliche Garant für die Souveränität des männlichen Subjekts[.]“ (Eiblmayr 1993, 34)

Silvia Eiblmayr sieht die Distanz zwischen dem Körper des Betrachters und dem Körper im Bild durch den Blick aufgehoben und fasst diese Verbindung als eine körperliche. Der Blick ist „symbolische Instanz; ihm sind Subjekt und Objekt gleichermaßen unterworfen“. (Eiblmayr 1993, 65) Hält nun das betrachtende Subjekt an der Illusion fest „souveräner Beherrscher des Blicks und damit des gesehenen Objekts zu sein“; bedeutet das für den Körper eine Reduktion entweder auf ein sehendes Subjekt oder auf ein gesehenes Objekt. (vgl. Eiblmayr 1993, 65) Die entscheidende Bedeutung aktionistischer Inszenierung sieht Silvia Eiblmayr in der

„...*Inszenierung der Unmöglichkeit*, dem Menschen einen souveränen und autonomen Körper sowie einen autonomen Subjektstatur zuzuschreiben. In der Inszenierung *als Bild*, zu dem der eigene (oder fremde) Körper erklärt wird, offenbart sich die fundamentale Spaltung des Subjekts[.]“ (Eiblmayr 1993, 60)

Das Bild ist so nicht länger Bürge für die Souveränität des Einzelnen, vielmehr erkennt dieser sich als Teil des Bildes, als dem Bild unterworfen. Das Verhältnis des Menschen zu seinem Bild, das dem des Künstlers zu seinem Werk entspricht, wurde unter Einbeziehung des lebendigen Körpers verhandelt; allerdings wie angedeutet mit unterschiedlichen Vorzeichen für männliche und weibliche KünstlerInnen, da diese sich nicht auf die gleiche Weise gegen das System symbolischer Repräsentation auflehnen konnten. (vgl. Eiblmayr 1993, 103) Auf die Negation illusionistischer Abbildungsverfahren folgte die Definition eines veränderten Bildbegriffs; die Distanz zwischen Körper und Bild verringert sich, als dieser selbst zum Bild erklärt wurde. Die ersten Anzeichen von Destruktivität im Surrealismus sieht Eiblmayr als die Vorwegnahme einer später real vollzogenen Zerstörung des Bildes in seiner symbolischen Form:

„Das Bild wird zum Schauplatz erotischer und fetischistischer Phantasien, sadistischer Attacken sowie zum Ort von Auflösungsphantasien männlicher Subjektivität. Signifikanterweise werden diese Aggressions- und Auflösungsphantasien auf den weiblichen Körper projiziert, der in seiner Doppelfunktion als Zerstörtes und Zerstörendes Kampfplatz der Moderne wird.“ (Eiblmayr 1993, 116)

Die aktive Ausstellung des weiblichen Körpers in seiner Nacktheit und Sexualität wurde als Einbruch in eine männliche Domäne gewertet; vor allem weil der weibliche Akt bis dahin nur zugelassen war, wo die „männlich-weibliche Machthierarchie“ (Eiblmayr 1993, 143) garantiert schien. Die weibliche Künstlerin kann aber auch im Versuch sich vom Bild zu lösen, die ‚repräsentative Verfasstheit‘ ihres Körpers weder bestreiten noch aufheben. (vgl. Eiblmayr 1993, 10) Daraus ergibt sich das wesentliche Dilemma der *Frau als Bild*: Die Frau ist auf das Bild angewiesen, um sich auf der „Bühne der symbolischen Repräsentation“ als Subjekt zu konstituieren. Gleichzeitig aber bedeutet das die Affirmation ihres negativen Bildstatus. Der weibliche Körper scheint auf besondere Weise mit dem Bild verwachsen und die Frage nach der Repräsentation des weiblichen Körpers kann nicht gestellt werden ohne die Entität des Bildes zu

berücksichtigen. Silvia Eiblmayr geht davon aus, dass schließlich die Zerstörung des weiblichen Körpers mit der Zerstörung des Bildes gleichgesetzt werden kann. (vgl. Eiblmayr 1993, 202)

Häufig ist es der nackte, weibliche Körper der in Performances von Künstlerinnen auftaucht; zum Verhältnis von Nacktheit und Identität wurde von Rebecca Schneider in ihrem Werk *The explicit body in performance* folgendes festgestellt: In frühen Happenings trat der nackte, weibliche Körper wiederholt als Objekt zu Tage, zwar auch als „aktives Objekt“ bzw. „entscheidungsfähiges Objekt“, jedoch immer innerhalb eines vom Künstler vorher festgelegten Kontext. Frühe feministische Performance-Arbeiten setzten sich daher zunehmend mit dem Paradox auseinander, zeitgleich Künstlerin und gestaltbarer Körper zu sein. (vgl. Schneider, 38)

“Some works provoked the wrath of the status quo by exploring taboo subjects such as menstruation, the male body through the ‘female gaze’, or active female sexual drive imagined as something other than monstrous and something other than phallobesive.” (Schneider, 38f.)

Das Verhandeln dieser Themen war auch deshalb nötig, weil – wie schon Silvia Eiblmayr angemerkt hat – die Verwendung des eigenen Körpers allein, innerhalb der Arbeit weiblicher Künstlerinnen, nicht in der gleichen Weise als Kritik an sozialen Vorurteilen Geschlecht, Rasse und Klasse betreffend, wahrgenommen wurde, wie in den Arbeiten männlicher Kollegen. (vgl. Schneider, 40) Auch Rebecca Schneider führt diesen Umstand auf die repräsentative Verfasstheit des weiblichen Körpers zurück: „Constructed as a natural unnatural, an unreal real, woman has existence relative only to her representation[.]“ (vgl. Schneider, 51) Sie beschreibt die Künstlerin als von ihrer Repräsentation verfolgt, während sie dieser kontinuierlich nachrennt. Des Weiteren schlägt Schneider einen Bogen zu der unterschiedlichen Rollenverteilung von Männern und Frauen im kapitalistischen Kontext. Während Männer dazu angehalten waren zu produzieren, wurden Frauen in die passive Rolle des Konsumenten bzw. Konsumierbaren gedrängt. Zeitgenössische Künstlerinnen sind daher vermehrt dazu übergegangen ihre Körper unabhängig von der (oder zumindest relativ zur) Geschichte eines „body marked female, the body rendered consumptive in representation“ zu denken und stehen daher zunehmend „neben sich“, um ihr Ringen mit der Geschichte selbstreflexiv und offensiv über ihre nackten Körper auszutragen. (vgl. Schneider, 52)

Diese Betrachtung des nackten, weiblichen Körpers in der Performance Art abschließend, möchte ich kurz auf drei weitere kunstgeschichtliche Aspekte hinweisen: Zwei davon lassen sich auf die Präsentation primärer Geschlechtsorgane beziehen. Ann-Sophie Lehmann setzt sich in dem 2004 erschienen Text „Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst“ mit einem augenfälligen Kanon der westlichen Kunstgeschichte auseinander. Die in der bildenden Kunst dargestellten Frauen weisen häufig keine primären Geschlechtsmerkmale auf.

„Ihre Venushügel sind verschlossen und glatt, überzogen von einer gleichmäßigen Hautschicht, auf der sich keine Spur von Schamhaar, Schamlippen oder Schamspalte finden lässt.“ (Lehmann, 316)

Obwohl der weibliche Akt im öffentlichen Raum eine sehr lange Tradition hat, erscheint die Darstellung der primären Geschlechtsmerkmale als dem privaten Bereich vorbehalten. Während

das männliche Genital in seiner Darstellung im öffentlichen Raum lediglich eine Modifikation erfährt – es wird verkleinert, farblich angepasst und mit einem Büschel Haare versehen – bleibt das weibliche Geschlecht verborgen, „als handele es sich um eine individuelle Abweichung, [...] nicht um einen vollständigen Körperteil“. (Lehmann, 319) Die Fragmentarisierung des weiblichen Körpers im Privaten erlaubte seine „Verklärung (als Urmutter) und Dämonisierung (als *vagina dentata*)“ (Lehmann, 324); in der Öffentlichkeit hingegen war der weibliche Körper Garant der Schaulust, erschien aber als passiv und bewahrte seine Betrachter so vor unangebrachter Erregung. Christina von Braun weist in ihrem Aufsatz „Virtuelle Triebe. Der Einfluss der neuen Medien auf die ‚natürliche Ordnung‘ der Geschlechter“ auf eine weitere geschichtliche Veränderung im Verhältnis der Geschlechter hin, die sich mit der Aufklärung vollzogen hat. Ursprünglich bezeichnete das Wort „Scham“ die sichtbaren Geschlechtsmerkmale beider Geschlechter. Erst in der Renaissance wurde unter diesem Begriff auch das Bedürfnis, diese Geschlechtsmerkmale unsichtbar zu machen, sie zu verbergen, subsumiert. (vgl. Braun 1996, 165) Zudem nimmt das Sehen und Gesehen werden eine sexuelle Bedeutung an: Der Blick wird mit einem Eindringen, mit einer gewaltvollen Penetration gleichgesetzt und das Hinschauen als Unzucht diffamiert. Das führt dazu, dass sich in der Aufklärung ein durch die Augen bestimmtes Verhältnis der Geschlechter ausbildet. Der Sexualakt wird durch das Sehen und Betrachtet werden ersetzt: Während die Frau schamhaft errötet, wenn sie eines Blickes gewahr wird, ist der Mann beschämt, wenn er beim Sehen ertappt wird. (vgl. Braun 1996, 166) Dieses Diktat der Augen ist nach Braun maßgeblich an der Erzeugung von Weiblichkeit als einer Andersheit beteiligt. Der dritte Aspekt, den ich an dieser Stelle noch anschließen möchte, bevor ich auf die häufig angedachte Ineinssetzung von Bild und Körper zurückkommen werde, macht eine Annahme, die bis jetzt zu kurz gekommen ist, deutlicher: Das Phantasma der Zerstückelung des menschlichen Körpers ist Gegenstand ganz unterschiedlicher künstlerischer Auseinandersetzungen, zudem spielt sie eine wichtige Rolle in der Medizingeschichte. Die Zerteilung und Öffnung eines toten Körpers ist als die Voraussetzung wissenschaftlicher Erkenntnis zu werten. (vgl. Wenner, 368) Wie aber kommt es zu den beiden konträren Ansätzen, den Körper einmal als etwas Fragmentiertes und ein anderes Mal als etwas in sich Geschlossenes, Ganzes zu interpretieren? Stefanie Wenner beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern“ auch und vor allem mit dem weiblichen Körper, dessen Betrachtung in fragmentierter Form einen seltsamen Gegensatz zu einer „angeblich größeren Nähe der Frau zu Natur und Ganzheit, die sich in ihrer Fähigkeit zur Reproduktion spiegle“ darstellt. (Wenner, 365) Wie Silvia Eiblmayr greift auch Stefanie Wenner auf Jacques Lacans Theorem des Spiegelstadiums zurück und setzt Unvollkommenheit und Ganzheit in Bezug zueinander: Ein wahrgenommener körperlicher Mangel, der zu einer „Dezentrierung des Subjekts“ und damit zu einer „Verkennung“ im Lacan’schen Sinn führt, manifestiert sich für Wenner in einer „Sehnsucht nach Ganzheit“. Dieses Begehren ist es, das eine „normierte Körperlichkeit“ zur „Heimat des abendländischen Subjekts“ (vgl. Wenner, 374) macht:

„Die Konstitution eines ‚Körpers‘ (der diesen Namen tragen darf) basiert auf einem Teilungsprozess, der eine Beherrschung virtuell erst möglich macht. Der zerstückelte Körper funktioniert also als normatives Phantasma – auch daher rührt die Lust am Fragment, denn wir streben paradoxerweise danach, der Norm einer kollektiven Körperlichkeit zu entsprechen.“ (Wenner, 375)

Obwohl also vom „Phantasma der Zerstückelung“ ein Entsetzen ausgeht, ist diese für die Setzung des Subjekts notwendig. Das erklärt nach Wenner die Bevorzugung des Fragmentierten in der Theorie Lacans. Gleichzeitig weist sie auf Judith Butlers Kritik an diesem heterosexistischen Konzept hin: Für Lacan ist der Phallus „Sitz der Kontrolle“ und „privilegierter Signifikant“, insofern er in der Lage ist, die Signifikationen, für die er verantwortlich ist, selbst zu überprüfen. Der Spiegel fungiert als Produzent, der jenen Körper, den zu leben wir gezwungen sind, über das Imaginäre herstellt. (vgl. Butler 1997, 115) Der Körper vor dem Spiegel ist zerstückelt und ohne Kontrolle, er besitzt keinen Phallus und erscheint als „symbolisch kastriert“; über den Spiegel jedoch wird die Kontrolle wieder hergestellt und der Körper „nimmt den Phallus an“. (vgl. Butler 1997, 121) Sowohl der Phallus als auch das Spiegelbild können nach Wenner als „imaginäre Prothesen einer unvollständigen Körperlichkeit“ gedacht werden. (vgl. Wenner, 368) Damit komme ich auf die strukturelle Verbindung von Körper und Bild zurück.

3.2.2. Von Schmerzen und Schaulust

Helge Meyer weist bereits in der Einleitung zu seiner sehr ergiebigen Untersuchung *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art* auf den Bildstatus der Agierenden in der Performance Art hin – ohne diesen vom Geschlecht abhängig zu machen. Er spricht von der Schaffung einer ephemeren sinnlich wahrnehmbaren Bildhandlung, die den Anspruch hat eine „Wirksamkeit“ zu erzielen. (vgl. Meyer, 37) Der Umweg über eine „kognitive Dechiffrierung“ entfällt dabei, da die Performance natürliche Zeichen liefert, die direkt zugänglich sind. Die gesetzten Handlungen haben keinen Illusionscharakter, sondern verweisen auf sich selbst: In der Schmerz-Performance ist das von besonderer Bedeutung. Für Meyer ist es die Prozessualität der Performance, die ephemere Bilder schafft: „Das Bild entsteht und vergeht im Prozess der Handlung.“ (Meyer, 50) Übrig bleiben nur Relikte des Bildes, seine zu erinnernden Schatten. Es ist also nicht allein der Performer, der als Bild charakterisiert wird, vielmehr stellt er dieses an sich und durch seinen Körper in seinen Handlungen her. Die bildliche Darstellung wird leiblich erarbeitet; muss allerdings vom Zuschauer komplettiert werden:

„Das Bild ist immer Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung. Das meint, das alles, was wir wahrnehmen, in unserer Vorstellung, in einem kognitiven Akt, zu einem Bild gewandelt wird, welches von den kulturellen Grundsätzen der Gesellschaft, in welcher wir leben, geprägt wird. Dazu kommen unsere persönlichen Werte und Urteile. Nun entsteht das Bild in uns, es ist von einem äußeren zu einem inneren Bild geworden.“ (Meyer, 54)

Die Wahrnehmung wiederum wird erst dann aktiv, wenn es etwas gibt das sie affektiv berührt; eine Störung beispielsweise. Die Herstellung schockhafter Szenarien ist so als eine Strategie zu bewerten, die eine „über den durch die Massenmedien eingeübten ‚flüchtigen Eindruck‘“ hinausgehende Erfahrung schaffen soll. Performance-KünstlerInnen, die sich mit autoaggressivem Verhalten beschäftigen tun genau das; sie stellen Bilder her, die den

„kulturell erlernten Umgang mit dem Körper brechen“. (vgl. Meyer, 79) Meyer spricht im Zusammenhang mit dem Transformationspotential der Performance von „Körperwissen“, der Überführung von psychischen Erinnerungsprozessen ins Somatische:

„Performer finden sich grundsätzlich in Auseinandersetzung mit ihrem Körper. Er ist Medium, Arbeitsmaterial und Grundlage für das herzustellende Bild. Durch Handeln werden Erinnerungen in den Körper überführt. Sie werden verkörpert, eingeschrieben und eingebrannt.“ (Meyer, 83)

Die Wahrnehmung einer schmerzhaften Performancearbeit lässt sich nach Meyer am besten mit dem Begriff der „Ansteckung“ greifen. Sie „erinnert an die körperliche Wirkung eines Einflusses von außen, dem wir nicht intellektuell gegenüberstehen können.“ (Meyer, 89) Zu dieser „virulenten Faszination“ von der Helge Meyer spricht, kommt es vor allem, weil der Grad der Selbstgefährdung während einer Performance nicht immer vorhersehbar ist. Die Ansteckung entfaltet ihre volle Wirksamkeit in ihrer Flüchtigkeit und ist abhängig von Raum, Zeit und Körper. Die Performance „formuliert quasi das Bewusstsein um den Tod“, weil sie sich einem dem Vergehen ausgesetzten ephemeren Bild widmet und somit die „Unweigerlichkeit der Abwesenheit“ ausstellt, obwohl sie ein „Medium der Anwesenheit“ ist. (vgl. Meyer, 57)

Andrea Zell beschäftigt sich in ihrem Buch *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. mit der bereits zitierten Künstlerin. Ich möchte ihr Werk als eine Folie betrachten, auf der ich etwas allgemeiner bisher ausgeblendete Aspekte des Verhältnisses von Schmerz und Schaulust erläutern werde. Das Phänomen der (Selbst-)Zerstörung ist zentral für die Destruktionskunst der frühen 60er Jahre. Exports Arbeiten aus den 70er Jahren können nur im Rückgriff auf diese Aktionen betrachtet werden und auch die Beispiele jüngster Vergangenheit, die ich im Folgenden darlegen werde, verweisen implizit auf frühere Schmerzaktionen. Die Verletzung des weiblichen Körpers wird allgemein gleichgesetzt mit der Zerstörung patriarchal codierter Weiblichkeitsbilder. Dabei ist es oft der nackte, weibliche Körper, der besondere Aufmerksamkeit erzeugt, weil er eine erotische Konnotation erfährt – einer objekthaften Betrachtung ausgesetzt wird – um dann im Spannungsfeld von Sexualität und Verletzung keine genussvollen Bilder zu liefern, sondern radikal mit sexuellen Phantasien zu brechen. Die körperliche Einschreibung gesellschaftlicher Normen und Gesetze ist eines der Hauptthemen autoaggressiver Kunst, der weibliche Körper wird dabei zum „Tätigkeitsfeld“ erklärt und zur Möglichkeit sich mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen: Das Erleben des Schmerzes geschieht im kleinen Rahmen selbstbestimmt und kontrolliert, was als Widerstand gegen eine „Zähmung durch die Gesellschaft“ verstanden werden kann. Andrea Zell bringt das Schmerzerlebnis mit Initiationsriten in Verbindung, zeigt allerdings im selben Atemzug das Paradoxon dieser Annahme auf: Ethnologisch verstanden meint die Initiation den Eintritt in eine gesellschaftliche Ordnung, der erlebte Schmerz festigt dabei Konventionen, indem er sie direkt auf dem Körper austrägt; eine künstlerische Auseinandersetzung mit selbstverletzenden Verfahren beabsichtigt zumeist das Gegenteil:

„Der Schmerz als ein Signal des Übergangs wird demnach durchaus von einer Form der Initiation begleitet, aber in eine Welt, die als solche noch geschaffen werden muss bzw. im Begriff ist zu entstehen.“ (Zell, 147)

Zell sieht autoaggressives Verhalten im künstlerischen Kontext also als eine in die Zukunft gerichtete Strategie, die den Abstand zwischen Kunst und Wirklichkeit verringern soll. Der real erlebte Schmerz wirkt dabei als Katalysator. (vgl. Zell, 163) Die Selbstverletzung wird zu einer bewussten Überschreitung, die direkt am Körper des Künstlers ausgetragen wird. In meinen bisherigen Ausführungen erscheint die Zerstörung des weiblichen (Bild-)Körpers als der logische Schlusspunkt einer mehr oder weniger linearen Entwicklung. Dieser Annahme möchte ich jetzt entgegenwirken, indem ich mich zuerst auf einer theoretischen Ebene mit dem Phänomen der Transgression auseinandersetzen werde, um danach Theorien jüngerer Datums daran anzuknüpfen, die in ihrer rhizomatischen Struktur die Weite dieses wissenschaftlichen Feldes erahnen lassen.

4. Eine Annäherung an die Transgression

Im Folgenden möchte ich versuchen dem Phänomen der Transgression auf einer sozialwissenschaftlichen und philosophischen Ebene nachzuspüren, um daran anschließend unterschiedliche Formen der Überschreitung in einem künstlerischen Kontext zu betrachten. Ich werde deshalb schon in den hier angeführten Theorien zur Transgression den Fokus vor allem auf jene Denker legen, die in ihrer Arbeit einen Schluss auf die Kunst zulassen oder diesen bereits andeuten. Basis meiner Darstellung ist das 2003 erschienene Buch *Transgression* von Chris Jenks, das der Vorstellung einer Überschreitung zugrundeliegende Konzepte sehr übersichtlich deutlich macht. Gleichzeitig möchte ich es mir nicht nehmen lassen immer wieder auf Originaltexte der Granden der Transgressionstheorie zurück zu kommen, um beizeiten einen sehr aufschlussreichen Aufsatz von Klaus-Peter Köpping einzuflechten, der das Phänomen der Transgression mit Blick auf den menschlichen Körper und der von ihm ausgehenden Gefahr der Korruption beleuchtet. Wie bereits angedeutet hat Transgression immer mit einer ihr vorausgehenden Definition von Grenzen zu tun. Michel Foucault – dessen Hommage an George Bataille auch Erwähnung finden wird – geht sogar so weit festzustellen, dass wir, als Menschen der Postmoderne, dazu übergegangen sind „uns selbst als Grenze zu entwerfen“. (Foucault 1963, 64) Rebecca Schneider, deren Buch *The explicit body* ich bereits erwähnt habe, gibt in ihrer Einleitung zu bedenken, dass Transgression heute etwas anderes bedeutet, als noch in den 60er Jahren. Während in der frühen Performance Art transgressives Verhalten ein politisches Versprechen darstellte, ist es mittlerweile so, dass der Spätkapitalismus Überschreitung geradezu en vogue gemacht, sie verbraucht und damit ihrer subversiven Wirkung beraubt hat. (vgl. Schneider, 3f.) Philip Auslander folgend stellt Schneider die Unmöglichkeit der Überschreitung in einer unbegrenzten, multinationalen und vom Kapitalismus regierten Welt fest. Historisch gesehen waren es zudem fast immer Männer von denen transgressives Verhalten erwartet und verlangt worden ist, während Frauen dazu angehalten waren zu widerstehen: „Female transgression presented a structural impossibility – almost a double shock.“ (Schneider, 4) Die folgende Untersuchung ist möglicherweise in der Lage Bedenken dieser Art zu entkräften, indem sie aufzeigt, wie das Modell der Transgression auch heute noch fruchtbar

auf unterschiedliche – vor allem künstlerische, aber auch politische – Strategien angewandt werden kann. Chris Jenks geht in seiner Darlegung von ähnlichen Gegebenheiten aus, wie das Rebecca Schneider tut: Die westliche Zivilisation des 20. und 21. Jahrhunderts sieht er als von Überproduktion und Überkonsum geprägt, der Spätkapitalismus neigt sich seinem Ende zu, was gerade die Metapher des Exzesses so ergiebig macht. Basierend auf der Aufklärung, in ihrem Beharren auf die Vollkommenheit des Menschen und Nietzsches Postulat vom Tod Gottes, haben sich die Vorstellungen von Gesellschaft bereits Anfang des 20. Jahrhunderts sehr stark verändert. Die Sozialwissenschaften wandten sich zunehmend von der Annahme eines „Systems“ beziehungsweise einer vorgängigen „Ordnung“ mit festen Normen und Werten ab. Es kann nicht mehr ohne weiteres über „die Gesellschaft“ gesprochen werden, da die Eindimensionalität der eigenen Perspektive bereits im Versuch deutlich wird. Was Anfang des 20. Jahrhunderts begonnen wurde, fand während der 60er Jahre seine Fortsetzung und kommt auch jetzt vermehrt zu tragen: Es sind „instabile Zeiten“, die uns mit veralteten Vorstellungen von Autorität und Tradition konfrontieren und dazu führen, dass uns eine Unsicherheit uns selbst und die Beziehungen zu unserer Umgebung betreffend befällt. Hinzu kommt, dass die Definition kollektiver Identitäten oder Nationen nahezu verunmöglicht wird, was zu einer Atmosphäre führt, in der es schwierig ist sich militant gegen anzukreidende Zustände zu wehren. (vgl. Jenks, 6ff.) Das bereits angedeutete, dem Motiv der Transgression zugrundeliegende Problem besteht nach Jenks in dem verworrenen Verhältnis von Rändern, Grenzen oder Ähnlichem und der Transgression dieser. Jenks ist es wichtig zu betonen, dass transgressives Verhalten die Existenz von Grenzen nicht verneint, vielmehr macht es diese deutlich und kann sogar als konstitutives Element einer Regel gesehen werden:

“Transgression is not the same as disorder; it opens up chaos and reminds us of the necessity of order. But the problem remains. We need to know the collective order, to recognise the edges in order to transcend them.” (Jenks, 7)

Das Denken über Transgression ist nach Jenks sowohl in der platonisch begründeten Philosophie als auch in der christlichen Theologie auszumachen: Beiden ist die Möglichkeit zur Überschreitung inhärent. Neben einer systemtheoretischen und/oder esoterisch-philosophischen Betrachtung der Transgression, ist es jedoch vor allem ein säkulares und rein wissenschaftliches Interesse, das Jenks beobachtet und in seinem Buch darstellt. (vgl. Jenks, 10)

4.1. Sozialwissenschaftliche Thesen zur Überschreitung

Die Untersuchung unterschiedlicher sozialwissenschaftlicher Zugriffe auf dieses Thema erscheint mir als sehr gewinnbringend. Im Folgenden möchte ich kurz die Konzepte von Émile Durkheim, Mary Douglas und Talcott Parsons erwähnen und Chris Jenks folgend einzelne Thesen von Arnold van Gennep, Victor Turner und Sigmund Freud anreißen, wobei ich diese Möglichkeit nutzen werde, um eine Entwicklung nachzuzeichnen, an deren Ende fast schon logischerweise das Denken über Transgression, die Notwendigkeit der Bezeichnung dieses „Übergangs“ steht. Daran anschließend werde ich mich den Thesen Charles Baudelaires und George Batailles widmen. In vorangegangenen Kapiteln habe ich mich bereits mit der Annahme

einer Repression auseinandergesetzt, diese ist auch hier vielfach auszumachen. Émile Durkheim stellt in seinen frühen Werken zwei unterschiedliche Formen von Solidarität einander gegenüber. Wie Jenks zeigt, setzt er Transgression vorerst mit Verbrechen gleich:

“A crime (or transgression) offends against the shared collective consciousness; it is therefore a crime (or transgression) against society itself. The punishment that is always invoked is a symbolic reformation of the collective against the offending individual.” (Jenks, 20)

In der Reaktion der Umgebung auf transgressives Verhalten werden gemeinsame Zeichen und Taboos offensichtlich. Durkheim spricht den sogenannten „social facts“ einen objekthaften Charakter zu und definiert sie in dreierlei Hinsicht: Sie sind (1) *external*, also äußerlich, insofern sie auch unabhängig von individuellen Gedanken an sie existieren. Sie realisieren sich nicht im Einzelnen, sondern sind diesem vorausgängig. Zudem sind sie (2) *constraining*, weil sie bei Verletzung zwingend werden. Das akzeptierte, „gute Benehmen“ ist von ihnen bestimmt, abweichendes Verhalten überschreitet sowohl implizite als auch explizite Regelsysteme und Restriktionen. Und sie erheben Anspruch auf (3) *generality*, wollen allgemeingültig sein, indem sie auf das Mittel der Gesellschaft abzielen. Sie sind langlebig und „moralisch gut“, weil sie das kollektive Leben aufrechterhalten; gleichzeitig aber erlauben sie auch die Transgression. Jenks weist in diesem Zusammenhang auf Durkheims Unterscheidung von normalem und pathologischen Verhalten hin: Die Mitglieder einer Gemeinschaft betreffend, sind Verhaltensweisen „normal“, die der Solidarität und Kontinuität förderlich sind. Als „pathologisch“ werden jene bezeichnet, die sich im Einzelnen manifestieren und zu Individualisierung und Diskontinuität führen. Damit kritisiert Durkheim auch den um die Jahrhundertwende zunehmenden Subjektivismus: Wenn die Konstruktion von Kategorien immer abhängig von einzelnen Erfahrungen ist, so muss davon ausgegangen werden, dass jeder sein individuelles Set an Kategorien anlegt, um die eigenen Empfindungen zu ordnen. Durkheim aber stellt fest, dass diese Kategorien zwar von Gesellschaft zu Gesellschaft variieren, innerhalb einer solchen Gesellschaft aber von universeller und zwingend notwendiger Art sind. Die Einstellungen Einzelner werden nach Durkheim über Regeln zu einer einzigen kollektiven Meinung zusammengefasst; der Mensch kommt demnach nur über ein soziales Gefüge zum Ausdruck: „The collective consciousness is thus the teleological representation of the ultimate and finite reality structure.“ (Jenks, 28) Durkheim schafft eine generelle und sehr starke Trennung zwischen wirklichen und imaginären Vorgängen; religiöse Vorstellungen definiert er als Ausdruck eines kollektiven Bedürfnisses. Damit vergrößert Durkheim bewusst den Abstand zwischen „Profanem“ und „Sakralem“ – diese Begriffe werden uns im Folgenden immer wieder begegnen. Für Durkheim lässt sich das (stark eingeschränkte) Potential individuellen Bewusstseins mit dem Profanen verknüpfen, wohingegen das Sakrale als Repräsentant kollektiven Wissens und sozialer Institutionen gesehen werden kann. Diese These erweitert Chris Jenks mit Mary Douglas Vorstellungen von *Purity and Danger*, auf die ich in einem anderen Zusammenhang noch einmal zurückkommen werde. Sie sieht die Ordnung einer Gesellschaft als von Risiken umgeben an, welche die Fragilität des sozialen Gefüges deutlich machen. Vor allem in Gedanken läuft der Einzelne ständig Gefahr dieses zu paralysieren; daraus

ergibt sich die Wichtigkeit von Ritualen der Reinheit und Unreinheit innerhalb einer Gesellschaft. Diese entwickelt bestimmte symbolische Verfahren, um einer Verunreinigung vorzubeugen bzw. diese zu minimieren. Korruptierendes Verhalten wird als „falsch“ angesehen, die Intention der handelnden Person spielt dabei keine Rolle, betont Jenks, wichtig ist nur der Effekt. Des Weiteren streicht er den Bildcharakter von Douglas' Vorstellung der Gesellschaft heraus: Sie charakterisiert diese als ein System von äußeren Grenzen, inneren Rändern und einer internen Struktur. Die Vorstellung, dass eine von außen bestehende Bedrohung, den inneren Zusammenhalt der Gemeinschaft fördert, hat in der Theorie Douglas' ihren Ursprung: Eine Bedrohung von Innen wird lediglich als eine Störung klassifiziert, wobei die öffentliche Bestrafung eines solchen Verhaltens als Affirmation der gegebenen Strukturen zu werten ist. (vgl. Jenks, 37) Talcot Parsons' Ansatz stellt eine Verschärfung dieses Gedankens dar: Er entwickelt zwei Metaphern, um über gesellschaftliche Zustände nachzudenken. Einmal denkt er das soziale Gefüge als ein System, ein anderes Mal als einen Organismus; in jedem Fall aber wünscht sich dieses soziale System die Synthese – Unterschiede sollen in Gemeinsamkeiten überführt werden. Die Grenzen des sozialen Systems werden als so dicht beschrieben, dass die Vorstellung von etwas Deviantem, das eine Veränderung herbeiführen könnte, eine eigene, ganz spezifische Erklärung erfordert. Diese bleibt Parsons vorerst schuldig, da er in seinem *Stable Unitary Isomorphismus* das Individuum als eine Art Kopie des großen Ganzen denkt:

“This entails that all structural aspects of the social world – from total social systems, through sub-systems and particular institutions down to the constitution of individual personalities – are to be viewed as formally analogous to one another. Thus personalities are microcosmically analogous to total social systems; they share the same form, content and repertoire of responses and they are similarly oriented in relation to the same universal set of choices or ‘pattern variables’.” (Jenks, 41)

Transgressives Verhalten ist demnach nur als eine individuelle Abweichung bei gleichzeitiger Loslösung von der sozialen Welt möglich. Christ Jenks setzt seine Betrachtung der sozialwissenschaftlichen Grundlagen einer Genealogie der Transgression mit der Erwähnung von drei unterschiedlichen Thesen fort, die sich bereits spezifisch mit den Modalitäten einer Überschreitung auseinandersetzen: An den Anfang stellt Jenks die Betrachtung der *rites de passages* von Arnold van Gennep. Diese waren bereits in Erika Fischer-Lichtes Betrachtung der Verwandlung als ästhetische Kategorie von zentraler Bedeutung; an dieser Stelle möchte ich daher nur ergänzen, was bisher keine Erwähnung fand. Nach Van Gennep ist der Übergang bzw. die Transformation immer bedrohlich, gefährlich und zerstörerisch. Sie ist geprägt von einem Statusverlust, einer Uneindeutigkeit und bleibt immer ein vorübergehender Zustand, deren Dynamik und Generalität gerade deshalb so interessant sind. Wie bereits dargestellt geht Van Gennep von drei Phasen der Überschreitung aus. Zwischen *release* und *reaggregation* steht der von Victor Turner als solcher bezeichnete Zustand der *Liminalität*. Er weist auf die erhöhte Ambiguität des so genannten „liminars“ hin. Jenks verknüpft diese unmittelbar mit dem zum Scheitern verurteilten Ansinnen des „transgressors“ in der Liminalität zu verbleiben. Sie kann keinen permanenten Zustand darstellen, da sie immer daran interessiert ist, ihren status quo zu

verändern. Im Rückgriff auf die bereits angedeutete Opposition von Sakralem und Profanem versucht Jenks schließlich noch das Tabu-Konzept Sigmund Freuds anzuknüpfen. Was auf den ersten Blick als etwas weit hergeholt erscheint, wird klarer, wenn Jenks den zweifachen Zugriff Freuds auf das Tabu erläutert: Auf der einen Seite steht das Sakrale und Gesegnete, auf der anderen Seite das Verbotene und Verunreinigte; beides ist gleichermaßen mit einem Tabu belegt. Wichtig ist dabei hinzuzufügen, dass diese bloße Tabuisierung keiner moralischen Wertung entspricht. Eine weitere zentrale Komponente der Theorie Freuds, die Jenks unterstreicht, ist die fundamentale Verknüpfung des Verbotenen mit dem Begehren:

“The banned fuels and magnetises the lust, and the condemned object, place, person or course of action takes on a mesmeric eroticism.” (Jenks, 46)

Den Erotizismus werde ich an anderer Stelle – vor allem in Bezug auf die Ansätze George Batailles – noch näher erläutern. Bei Freud ist die Verbindung der Untersagung mit der Lust gerade das Verbotene zu tun, zentral. Jenks unterstreicht des Weiteren, dass die Androhung einer Strafe bei Verletzung eines Tabus nicht nur den Einzelnen, sondern immer das Kollektiv betrifft. Abschließend gibt Chris Jenks zu bedenken, dass sich die am Anfang dieses Abschnitts erwähnte Repression möglicherweise aus einem Verantwortlichkeitsgefühl des Individuums, das einer Verpflichtung gleichkommt, ergibt. (vgl. Jenks, 47)

4.2. Der Exzess als Transgression par excellence

4.2.1. Bei Charles Baudelaire

Die enge Verbindung von Überfluss und Überschreitung wird in den Überlegungen folgender zwei Theoretiker überdeutlich: Charles Baudelaire und George Bataille, mit letzterem werde ich mich, seinem Ruf als Altmeister der Transgression gerecht werdend, tiefer gehend auseinandersetzen. Charles Baudelaire wird von Chris Jenks als einer der Vordenker der Transgression stilisiert: Während in der Moderne sowohl Künste als auch Wissenschaften eine drängende Vorwärtsbewegung vollführten, war es Charles Baudelaire, der schon sehr früh einige Bedenken an modernen Wahrnehmungsstrukturen äußerte: Er beschreibt das *Moderne* als etwas Flüchtiges, Kontingentes, das immer nur zur Hälfte vorhanden durch ein Ewiges, Unveränderliches ergänzt werden muss. (vgl. Jenks, 83) Der Kunst der Moderne lag viel daran mit bestehenden Darstellungskonventionen zu brechen und das Feld des bisher bekannten zu verlassen. Doch war das Neue mit Problemen behaftet: Der Künstler der Moderne (und damit auch der Literat Charles Baudelaire) war nicht nur das; er war zudem Flaneur, Zuschauer, vielleicht sogar Voyeur und jedenfalls Philosoph. Er entwickelte eine Wahrnehmungsart, die gezielt auf das „nicht-ewige“ gerichtet war.

“Central to Baudelaire’s conception of the modern and his intellectual reaction to modernity was that he negated and transgressed conventional morality in thought, word and deed. He was a waster, a dandy, an addict, a drunk, a dilettante, a depressive, in many instances a malign influence[.]” (Jenks, 84)

Chris Jenks bringt Baudelaire mit einer melancholischen Dekadenz in Verbindung, wie Friedrich Nietzsche zweifelt auch Baudelaire an den moralischen Standards seiner Zeit.

Während Nietzsche jedoch nur in Gedanken mit der Transgression kokettierte, ist diese für Baudelaire von Anfang an mit einer körperlichen Aktion verbunden. Anreiz dabei war es – wie Freud richtig festgestellt hat – zu tun, was keine Akzeptanz fand, was nicht als moralisch „gut“ bezeichnet werden konnte. Jenks weist in diesem Zusammenhang auf Jean-Paul Sartre hin, der einen Unterschied macht, zwischen einem solchen vorsätzlich transgressiven Verhalten und einer „normalen“ Sünde, die im allgemeinen nicht intentional begangen wird. Es verwundert nicht, dass Sartre 1938 seinen Roman *Der Ekel* herausgibt, dessen ursprünglicher Titel nach einem Kupferstich von Albrecht Dürer *Melancholia* sein hätte sollen. Für Baudelaire ist die Instabilität ein zentrales Merkmal der Moderne; mehr noch, sie wird zur Voraussetzung dieser: Moderne Ansichten verlangen das Eingeständnis, dass es der sozialen Erfahrung an Vorhersagbarkeit, Beständigkeit und Reproduzierbarkeit mangelt. Chris Jenks betont, dass postmoderne – auch künstlerische – Strategien ihren Anfang in Verfahrensweisen der Moderne nehmen: Ästhetische Selbstreflexion, Ablehnung narrativer Strukturen bei gleichzeitiger Bevorzugung von Simultanität und Montage, Untersuchung des Paradoxen, des Mehrdeutigen und Unsicheren; die Postmoderne wäre ohne diese Vorarbeit der Moderne undenkbar. (vgl. Jenks, 86)

4.2.2. Bei George Bataille

Der zweite Theoretiker, der in Chris Jenks Buch *Transgression* in Bezug auf den Exzess ausgiebig Erwähnung findet und dessen Denken eine ganze Generation von WissenschaftlerInnen beschäftigt hat, ist George Bataille. Er ist DER Theoretiker der Transgression und hat sich in seinen Werken mit anspruchsvollen Themen, wie dem Exzess, dem Bösen, dem Heiligen, dem Begehren und natürlich dem Tod, auseinandergesetzt. In seiner Art zu schreiben, bleibt er dabei immer unkonventionell. Wichtig ist es aber zu bedenken, dass seine Bücher ihn erst nach seinem Tod zu einem „Propheten der Transgression“ machten. (vgl. Jenks, 88) Batailles Theorien bleiben bis zu einem Grad unverständlich, lassen sich nicht ganz begreifen. Die Ansätze Batailles sind nicht fundamentalistisch, im Gegenteil: Seine Schriften sind als Denkanstöße zu sehen; er propagiert die Genealogie und versucht sie an Stelle der Dialektik zu implementieren.

“He writes so as not to be followed, which truly the transgressiven never can be. So, for example, when Bataille writes about bodily excrement and the politics of excrement he is talking about shit because it is rude [...] The transgressor or transgressiven act can take us to these places without obeying the niceties of manner, politeness and style.” (Jenks, 88f.)

An dieser Stelle möchte ich etwas detaillierter als Chris Jenks auf Michel Foucaults Lesart Batailles eingehen, da diese sich sehr gut mit der an anderer Stelle bereits vorgestellten Infragestellung der Unterdrückung von Sexualität zusammen denken lässt. In seiner „Vorrede zur Überschreitung“, die als eine Hommage an George Bataille konzipiert ist, schreibt Foucault vor allem über die Grenzen der Sexualität. Er hat dabei nicht zuallererst eine Überschreitung im Sinn, sondern weist darauf hin, dass wir selbst die Sexualität an eine Grenze geführt haben:

„Grenze unseres Bewusstseins, denn letztlich diktiert sie die für unser Bewusstsein allein mögliche Lesart unseres Unterbewusstseins; Grenze des Gesetzes, denn sie tritt als der einzige absolut universelle Inhalt des Verbotes in

Erscheinung; Grenze unserer Sprache: Sie bezeichnet den Rand der Gischt desjenigen, was auf dem Sand des Schweigens gerade noch in Reichweite ist.“ (Foucault 1963, 64)

Foucault also sieht die Sexualität selbst als einen Riss; sie entwirft eine Grenze um uns herum und macht uns in gewisser Weise selbst zu einer Grenze. Durch eine weitgehend abgeschlossene Entweihung der Umgebung, muss sich die Sexualität profanieren. Foucault gibt zu bedenken, ob vielleicht darin und in der zeitgleich stattfindenden Bindung der Sexualität an den Tod, die eigentliche Überschreitung stattfindet. Durch den Tod Gottes wird „unserer Existenz die Grenze des Grenzenlosen genommen“; vielleicht musste Gott getötet werden - zugleich weil und damit er nicht existiert. Erst durch die Erfahrung von Gottes Tod entdeckt unsere Existenz „ihr Geheimnis und ihr Licht, als ihre eigene Endlichkeit die grenzenlose Herrschaft der Grenze und die Leere dieser Durchbrechung, in der sie versagt und ausfällt“. (Foucault 1963, 66)

Wir erhalten also nicht eine begrenzte und tatsächliche Welt zurück, sondern vielmehr eine Welt in der sich „die Erfahrung der Grenze auflöst, die in dem Exzess entsteht und vergeht, der sie übersteigt“. (Foucault 1963,67) Die Verbindung der Sexualität des Menschen mit dem Tod Gottes ergibt sich für Foucault also auch und vor allem über den Exzess. Das Nachdenken über Gott und das Nachdenken über Sexualität ist auch bei George Bataille nicht zu trennen: Die Erotik ist für Bataille eine „Erfahrung der Sexualität, die die Überwindung der Grenze mit dem Tod Gottes in sich verbindet“. Foucault definiert die Überschreitung als eine Geste, die die Grenze immer direkt betrifft; er weist auf die spezifische Wechselwirkung von der Grenze und ihrer Überschreitung hin:

„Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig.“ (Foucault 1963, 69)

Foucault fragt, ob die Grenze eventuell sogar eine Geste benötigt, „die sie stolz durchquert und leugnet“; da sie nur in einer drohenden Überschreitung aufwacht, um wiederzufinden und zu erkennen, was sie ausschließt. (vgl. Foucault 1963, 69) Die Überschreitung stellt also vielmehr als einen bloßen Gegensatz der Grenze dar; sie verhilft ihr zum Sein. Chris Jenks beschreibt den Moment der Überschreitung als ein freudiges Ereignis, als eine zu feiernde Kollision:

“Limit finds meaning through the utter fragility of its being having been exposed, and transgression finds meaning through the revelation of its imminent exhaustion. This is an orgasmic juxtaposition.“ (Jenks, 90)

Durch Foucaults Thesen wird die Sicherheit binärer Oppositionen unterlaufen. Die Beziehung zwischen Transgression und Grenze ist eine verbindend einfache, gleichzeitig aber auch kompliziert, weil ihr Verhältnis nicht klar bestimmt werden kann. (vgl. Jenks, 91) Nach Foucault kann Überschreitung nur so gedacht werden, wenn sie aus ihrer Verwandtschaft mit dem Skandalösen und subversiven befreit wird; sie ist weder Gewalt noch Triumph über die Grenzen, nichts an der Überschreitung ist negativ:

„Sie bejaht das begrenzte Sein, sie bejaht dieses Unbegrenzte, in das sie hineinspringt und so erstmals für die Existenz öffnet. Dennoch kann man sagen, dass diese Bejahung nichts Positives hat: Kein Inhalt kann sie binden, da per definitionem keine Grenze sie zurückhalten kann.“ (Foucault 1993, 70)

Foucault definiert dieses Merkmal der Überschreitung als eine „nicht-positive Bejahung“, sie stellt einen Raum her, in dem sich das Göttliche vollziehen kann. Verwandte Kategorien, wie die Verschwendung oder der Exzess, wurden erst mit Anfang des 20. Jahrhunderts bedeutsam. (vgl. Foucault 1963, 82) Das fällt mit der vermehrten Erscheinung der Sexualität zusammen und begründet ihren vielfältigen Wert:

„Sie ist an den Tod Gottes und jene ontologische Leere gebunden, die dieser an den Grenzen unseres Denkens hinterlassen hat. Sie ist ebenso an das noch sinnlose und tastende Auftauchen einer Form des Denkens gebunden, in der das Fragen nach der Grenze an die Stelle einer Suche nach Totalität tritt und in der die Geste der Überschreitung die Bewegung von Widersprüchen ersetzt.“ (Foucault 1963, 83)

Für die Kultur prägend ist die Sexualität nur insofern sie gesprochen wird, das ist Foucault auch an dieser Stelle wichtig zu betonen. Das Auftauchen der Sexualität markiert den Übergang einer Philosophie des arbeitenden Menschen zu einer Philosophie des sprechenden Seins. Durch die Sexualität ist die Sprache nicht mehr der Moment der Enthüllung des Unendlichen. Sie ist im Gegenteil die unmittelbare Erfahrung der Endlichkeit. Durch die Sexualität begegnen wir der Abwesenheit Gottes und unserem Tod, der Grenze und ihrer Überschreitung. (vgl. Foucault 1963, 83) Auf zwei zentrale Thesen Batailles wurde von Foucault bereits hingewiesen, ich möchte sie Chris Jenks folgend noch gesondert erwähnen: Den Erotizismus und die Ökonomie.

Foucaults Arbeit über die Sexualität bei Bataille zugrunde liegen dessen spezifischen Betrachtungen menschlicher Erotik. Auf eine der Hauptthesen, nämlich die unmittelbare Verbindung der Erotik mit dem Tod wurde bereits hingewiesen: Durch das Bewusstsein des eigenen Todes wird eine absolute Grenze, ein unausweichliches Ende markiert. Daraus ergibt sich nach Jenks ein „desire to ‚complete‘ life“. (Jenks, 93) Bataille spricht über das Begehren als eine sinnstiftende Gegebenheit: Die Sexualität des Menschen ist von diesem Begehren geprägt, das sich über einen ihm zugrundeliegenden animalischen Trieb hinwegsetzt, indem es nach einem Gegenüber sucht.

“The erotic, the desire for another, is a constant initiative through which being breaks out into recognition by being affirmed in and through others; otherness always being the predicate of sexual activity. So the communication of the self with the outside is fundamentally stirred through sexuality.” (Jenks, 94)

Bei Bataille wird der Erotizismus zu der das Leben eigentlich antreibenden Energie stilisiert; das Begehren ergibt sich nur in Anbetracht der Diskontinuität des Lebens. Nach Jenks ist der Erotizismus Batailles eine große Feier des Lebendigen, die immer auch auf dessen Vergänglichkeit hinweist; ihm ist ein selbstdestruktives Element inhärent. Spricht Bataille über den Erotizismus als eine „innere Erfahrung“, die durch ihn zum Ausdruck kommt, können Taboos als eine Art „äußere Antwort“ auf eine innere Notwendigkeit der Selbstbeschützung verstanden werden: „The desires we have are multiple and destabilising, the taboos we generate are multiple and stultifying.“ (Jenks, 96) Aus dem Verhältnis von Tabu und Transgression ergibt sich ein dynamischer Prozess der kulturellen Reproduktion: Veränderung werden möglich gemacht, gleichzeitig wird jedoch auch die Aufrechterhaltung sozialer Strukturen sichergestellt. Der Erotizismus Batailles ist zudem immer mit Gewalt assoziiert. Über die Erotik wird Gewalt produziert; sie ist Auslöser dieser. Transgression kann ebenfalls mit Gewalt

gleichgesetzt werden. Chris Jenks weist abschließend auf eine Besonderheit in Batailles Schaffen hin: Der Autor legt selbst transgressives Verhalten an den Tag, wenn er über die Verbrechen des Kindermörders *Gilles de Rais* schreibt. In diesem Buch wird die radikale Gegenüberstellung von Sexualität, Tod und Gewalt mit einer Lust an der Angst und der Anziehungskraft des Verwerflichen verschnitten.

Eine letzte Dimension der Theorie Batailles sieht Chris Jenks in seinen Überlegungen zur Wirtschaft. Grundsätzlich beschäftigt sich diese mit der Verteilung von knappen Gütern. Mit dem Entwurf einer „allgemeinen Wirtschaft“ verortet Bataille den Menschen und seine Beziehungen innerhalb eines von Geld und Reichtum definierten Geflechts. Obwohl Bataille ein Anhänger Karl Marx und durchaus kommunistisch eingestellt war, ist seine Vorstellung von Ökonomie ganz klar von einem destruktiven, anarchistischen Element gekennzeichnet. Marx, der den Kapitalismus ablehnt, sieht die Arbeit als fundamental für den Menschen an. Bataille hingegen wendet sich gegen diese Definition eines *homo laborens* und entwickelt eine Ökonomie der Unproduktivität. Bataille konzentriert sich auf die menschlichen Energien – erotisch, gewaltvoll oder beides – die sich nicht der klassischen Opposition von Produktion und Konsumation unterordnen lässt. In diesem Zusammenhang ist auch der Luxus zu sehen, dem sich Bataille ausgiebig widmet: Er ist Bedarf ohne ein Bedürfnis und damit exzessiv.

“Strong boundaries, a powerful symbolic world of the profane, enhances being. Human being needs to consume excess, to expend energy non-conventionally, it needs to create waste.” (Jenks, 103)

Auf diese Idee des Unrats, des Verfallenen werde ich im Folgenden zurückkommen. Für Bataille ergeben sich nach Jenks zwei zu unterscheidende Formen des Konsums: Erstens jener Konsum der das Überleben und die Aufrechterhaltung der Produktion sichert und zweitens der interessantere Konsum, der ein Ende in sich selbst findet. In diese Kategorie fallen beispielsweise Großzügigkeit, Extravaganz und nicht-fortpflanzungsorientierte Sexualität – sie fungieren als ihr eigener Selbstzweck. Chris Jenks macht im Folgenden deutlich, dass also nicht Nutzen und Notwendigkeit des Überlebens die fundamentalen Probleme des Menschen zu Tage bringen, sondern vielmehr Exzess, Luxus und Kreativität. Die vorangegangenen Erkenntnisse George Bataille betreffend möchte ich kurz zusammenfassen, indem ich auf Fred Botting verweise, der gemeinsam mit Scott Wilson *The Bataille Reader* herausgegeben und damit die Rezeption Batailles erleichtert hat. Zentral für Botting ist die Vorstellung eines *L'érotisme face à la mort*: Die von Bataille beschriebene Erotik beschreibt die hoch emotionale Begegnung mit göttlicher Totalität und der Diskontinuität der Dinge. Für beide Geschlechter beinhaltet die Erotik ein fundamentales Ziehen, eine Öffnung in ein anderes hinein und eine Rückkehr zum vorsouveränen Abjekten. Für Frauen trifft das auf besondere Weise zu:

“Woman embodies the very totality and surplus of existence; a fluid movement beyond bodily constraints peals with a joy repeating ‘encore’; her god-like gaze penetrates the emptiness of male subjectivity immobilized, transfixed, torn apart in its own horrified encounter with a hole within and a joy beyond itself.” (Botting, 13)

Die innere Erfahrung der Erotik ist stark mit einer Überschreitung verbunden, die sowohl die Grenzen eines gesellschaftlichen Systems der Produktion als auch den Ort des Einzelnen in

seinem Verhältnis dazu bestimmt. Der von Tod, Verfall, Schmutz und Sexualität ausgehende Schrecken bindet den Einzelnen an dieses System. (vgl. Botting, 13) Damit zusammenhängend fragt Bataille auch nach der Natur bzw. dem menschlichen Horror vor der Natur. Dieser ergibt sich für ihn einmal aus der Angst vor dem Tode und generell als ein Unbehagen den Körper als nicht gänzlich zu durchschauende Variabel betreffend. (vgl. Bataille in Botting, 249) Das Heilige schält sich nach Bataille aus der Natur heraus, wird durch sie geschaffen:

“In a basic sense, what is sacred is precisely what is prohibited. But if the sacred, the prohibited, is cast out of the sphere of profane life (inasmuch as it denotes a disruption of that life), it nevertheless has a greater value than this profane that excludes it. It is no longer the despised bestiality; often it has retained an animal form, but the latter has become divine.” (Bataille in Botting, 250)

4.3. Die Entgrenzung des Heiligen

Im Folgenden möchte ich auf Klaus-Peter Köpping eingehen; auch er fragt, wie heutzutage noch Grenzen überschritten werden können, deutet jedoch an, dass das „Ende der Transgression“ eventuell bereits in der Moderne seinen Anfang genommen hat. Er definiert die omnipräsente Ausstellung von Sexualität und Nacktheit und die durchgehende Sichtbarmachung sexueller Handlungen „in medialen Repräsentationen und theatralen Performanzen, im mimetischen wie tatsächlichen Nachvollzug“ als ein entscheidendes Identitätsmerkmal, vielleicht sogar als eine Norm des Theaters der Avantgarde. (vgl. Köpping, 139) Diesem Umstand kommt besondere Aufmerksamkeit zu, da Körperlichkeit in der Vergangenheit immer wieder als korrumpierend gekennzeichnet und deshalb ausgeschlossen und verborgen wurde. Klaus-Peter Köpping schlägt in seinem Essay „Heiligung durch Entgrenzung des tabuisierten Körpers. Der rituelle Exzess in Theorien über Tradition und Moderne“ einen Bogen vom Individual- zum bereits erwähnten „Gesellschaftskörper“: Das politische System versucht alles „Verunreinigende als ‚Schmutz‘ auszugrenzen“. Schmutz ist dabei metaphorisch gedacht und meint alles was die kulturtragende Ordnung stört. Ungereimtheiten und Anomalien müssen als Störfaktoren ausgeschaltet werden; sie sind „gefährlich für die Aufrechterhaltung der Ordnung als kollektiv bindendem Kanon“ (Köpping, 133) und sollen daher vom Heiligen ferngehalten werden:

„Der Körper kann in sehr verschiedener Hinsicht als Metapher für das Denken über Gesellschaft benutzt werden. Er kann als eine nach außen hin geschlossene Einheit verstanden werden und daher als Metapher für die Geschlossenheit eines ‚gesellschaftlichen Körpers‘ oder einer ‚politischen Körperschaft‘ gelten, von der alle Gefahren von außen abgehalten werden müssen[.]“ (Köpping, 143)

Die Ausgrenzung des Körperlichen und seine strukturelle Verbindung mit Verwesung und Ekel ist nach Köpping im Wesentlichen eine Erscheinung der Moderne. Erst die Entwicklung eines individuellen und geschlossenen Leibes – als eine Errungenschaft der Neuzeit – veränderte das Verhältnis des Menschen zu seiner Sexualität, der Nahrungsaufnahme bzw. Ausscheidung und bedingte die Verlagerung dieser Vorgänge ins Private. Die postulierten „Verunreinigungsideen und damit zusammenhängenden Vermeidungsstrategien“ (Köpping, 134) sind immer auf die Möglichkeit des Verwischens von Grenzen, auf deren Uneindeutigkeit zu beziehen, die nicht ohne politische Konsequenzen blieben. Gleichzeitig schafft die Angst vor der Überschreitung dieser Grenzen, erst die Möglichkeit „sich des Verschmutzenden als Form der Subversion oder

des Widerstandes zu bedienen“ (Köpping, 135) Auf diese Möglichkeit werde ich später zurückkommen. Seine Thesen untermauert Köpping im Rückgriff auf drei TheoretikerInnen, die sich mit dem Paradox der Transgression im Heiligen und Profanen auseinandergesetzt haben. Die Theorien von Mary Douglas und George Bataille habe ich bereits im vorhergehenden Kapitel angerissen; zu ihnen gesellt sich bei Köpping Michael Bachtin – alle drei Ansätze gehen von einer Unterdrückung der Körperlichkeit in der abendländischen Kultur aus. Klaus-Peter Köpping führt das auf eine grundsätzliche Abneigung der christlichen Tradition gegenüber dem Chaotischen, Uneindeutigen und Ambivalenten zurück. In Bezug auf die Verwendung transgressiver Strategien ist dabei jedoch auf die Unterschiede zwischen christlicher Orthodoxie und volksnahe Ritualglauben zu achten.

Die erste von Köpping untersuchte Position ist jene von Mary Douglas. Wie bereits besprochen, stellt sie fest, dass die Unterscheidung von Reinem und Unreinem in allen bekannten Gesellschaften gängig ist, dass diese jedoch nicht mit der Unterscheidung von Heiligem und Profanem gleichgesetzt werden kann. Im Alltag werden Handlungen, die mit körperlichen Funktionen zu tun haben ausgegrenzt und verborgen. Über den menschlichen Körper – „der in seinen inneren, unbewussten und vom Willen unbeeinflussbaren physiologischen Mechanismen genauso wenig voll beherrschbar ist, wie in seiner äußeren Form, durch die er in die Welt hineinragt“ (Köpping, 133) – erfolgt erstens der Kontakt zu anderen „fremden Körpern“, zweitens aber auch die Aufnahme von „Fremdkörpern“. Bereits diese nicht über ein normales Maß hinausgehende Körperlichkeit wird als „gefährlich“ eingestuft und sanktioniert. Mary Douglas stellt darauf bezugnehmend die Frage, warum verunreinigende Praktiken dann allerdings in das Umfeld des Religiösen einbezogen werden, wo diese doch bereits im Bereich des Profanen mit rituellen Sanktionen bedacht sind. (vgl. Köpping, 133) Douglas ist es, die den Verdacht äußert, dass der Ausschluss von Verunreinigendem vielleicht nur in einem theologischen, schriftkulturellen Rahmen, nicht aber in volksreligiösen Praktiken zu beobachten ist. Während die Orthodoxie den Ausschluss alles Körperlich-Transgressiven verlangt, arbeiten „inoffizielle Bräuche“ anders; sie (re)inszenieren beispielsweise das Leiden Christi und verfahren dabei sehr wohl transgressiv. Nach einer einführenden Betrachtung der Thesen Mary Douglas‘ widmet sich Köpping zwei Theoretikern der Transgression: Michael Bachtin und Georges Bataille. Beide arbeiten nach Köpping an der Auflösung binärer Positionen und implizieren eine etwas andere Sicht des Heiligen. Sie haben ähnliche Ansätze kommen jedoch zu sehr unterschiedlichen Schlussfolgerungen: Michael Bachtin sieht das „Kontingenz der Körperlichkeit als Instrument subalternen Gruppen, die sich gegen eine konkrete Status-Ungleichheit zumindest zeitweise zur Wehr setzen“ (Köpping, 144)

„Das Problem des Kontingenz des Lebendigen in seiner körperlichen Unbegrenzbarkeit wird für Bachtin geradezu zum Ausgangspunkt, die Bedeutung und Funktion der Entgrenzung innerhalb von heiligen Zeiten in der spätmittelalterlichen karnevals- und Lachkultur herauszuarbeiten.“ (Köpping, 156)

Für Bachtin steht die disruptive Kraft des Körperlichen im Vordergrund. Er propagiert die Vorstellung eines Leibes, der in der Lage ist sich amöbenhaft an die Umgebung anzupassen und

zu zerfließen. In der mittelalterlichen Lachkultur sieht er eine gleichermaßen metaphorische, wie auch subversive Kraft gegenüber weltlicher und kirchlicher Hierarchien; diese ergibt sich aus „generativen und kreativen Momente einer Lebensbejahung als Überwindung der Furcht vor kirchlichen und weltlichen Autoritäten und der Sterblichkeit“. (Köpping, 156) In der Lachkultur ist nach Bachtin eine utopische Zeitinsel auszumachen; sie ist von

„... jenem grotesken Leib bestimmt, der sich in einem ununterbrochenen Austausch mit der Welt und mit anderen Körpern befindet, der immer ein werdender (und vergehender) ist, in dem sich Geburt und Tod vereinen, der durch seine Öffnungen die Welt in sich verschlingt, und der von anderen Leibern verschlungen wird.“ (Köpping, 156)

Im Spätmittelalter wird die Formveränderbarkeit des Leibes unterstrichen, was sich beispielsweise im Aufführen übertriebener Analogien von Gesicht und Unterleib äußert. Durch das transformative Potential von Körperlichkeit kann sozialer Widerstand metaphorisch ausgedrückt werden; er bleibt dabei dem „Reich des Imaginären“ zuzuordnen und ist so nicht zu ahnden. George Bataille sieht nach Köpping „die Transgression durch Körperlichkeit im Heiligen als eine zeitweilige Notwendigkeit zur Erneuerung der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (Köpping, 144) und vertritt damit zwar einen verwandten, aber doch anderen Ansatz als Bachtin. Für Bataille ist das Heilige der Ort einer vorübergehenden Übertretung; er betrachtet diese auf Basis einer allgemein ökonomischen Ordnung, die von Verboten und Restriktionen geprägt ist. Wie bereits beschrieben ist es die sozial geforderte Einhaltung dieser Verbote, die den eigentlichen Reiz ausmachen, diese nicht zu beachten. (vgl. Köpping, 159) Auch Köpping weist auf die Verbindung von Gewalt und Sexualität hin und bezieht diese auf den nicht zu leugnenden Zusammenhang von Tod und Leben:

„Alles Leben tendiert zur Kontinuität von diskontinuierlichen Individualitäten, aber die endgültige Kontinuität wird nur durch den Tod garantiert.“ (Köpping, 159)

Zentral ist es für Köpping darauf hinzuweisen, dass Restriktionen vor allem dazu dienen, die Sexualität des Menschen in den Griff zu bekommen. Nach Bataille wird der tierische Sexualtrieb durch das Einsetzen von Verboten in eine menschliche Erotik (franz. *l'érotisme*) geradezu gezwungen, die in ihrer Absolutheit dem Bereich des Heiligen zuzuordnen ist. Sie findet ihr Ziel in sich selbst, in der Verfolgung einer rein sinnlichen Lust. Die natürliche, sexuelle Aktivität, die eine Reproduktion forciert, steht im krassen Gegensatz dazu. George Bataille argumentiert den Erotizismus in die Nähe des Todes, insofern die Brechung sexueller Tabus eine Unordnung mit sich bringt, die der mit dem Tod eintretenden Unordnung sehr ähnlich ist. Batailles Ansatz richtet sich auf die Überwindung einer Ordnung der Vernunft. Köpping sieht die Neigung zur Übertretung wie sie Bataille beschreibt, zum einen in der Triebhaftigkeit des Menschen selbst begründet und zum anderen in der Bereitschaft der Natur sich in ihrer Schöpfung zu verschwenden. (vgl. Köpping, 162)

4.4. Das Grauen als ästhetische Kategorie

Diese theoretischen Überlegungen abschließend möchte ich auf ein Werk von Jean Clair eingehen. Dieser setzte sich 2004 mit seinem Werk *Das letzte der Dinge oder Die Zeit des*

großen Ekels mit einer „Ästhetik des Sterkoralen“ auseinander. Er beschäftigt sich darin mit unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen, die sich auf das Ausgeschlossene, das Andere und das Abjekte konzentrieren. Er fragt: „Hungern, dürsten wir am Ende nach diesem Schauspiel, ebenso wie wir uns nach anderen harmloseren Vergnügungen sehnen?“ (Clair, 17) und spielt damit auf das in der Kunst omnipräsente Interesse am Grauensvollen an. Diesen Ansätzen gemein ist nach Clair ein Bestreben „das Unförmige in Form zu bringen“ (Clair, 22), was beispielsweise in Bezug auf die Kunst der Wiener Aktionisten – allen voran den Materialaktionen von Otto Muehl – wie folgt ausgelegt werden kann: „Der Künstler gibt sich nicht damit zufrieden, ganz und gar in nackt ‚zu machen‘, sondern verspürt das Bedürfnis hervorzuheben, zu retuschieren, zu übermalen...“ (Clair, 22) Nach Clair ist der Einbezug „organischer Absonderungen des Körpers“, also die Verwendung von Haaren, Nägeln und Körpersäften wie Blut, Urin, Speichel oder Sperma, ein hervorstechendes Merkmal vor allem der Kunst seit den 60er Jahren; in Wahrheit aber entwickeln sich diese Praktiken bereits seit der letzten Jahrhundertwende:

„All das geht so vor sich, als ob der Gesellschaftskörper diese Werke des Grauens brauche, als ob er darin die Bedingungen für seinen Zusammenhalt finde. Als ob die Einheit des *socius*, dessen Rolle früher der Priester oder der Politiker spielte, sich nun im öffentlichen Ausdruck einer akzeptierten Skatologie in der Zurschaustellung des nackten Lebens der Organe und des rein Physiologischen manifestieren würde, weil sie weder über das Religiöse noch über das Politische aufrechtzuerhalten sei.“ (Clair, 29)

Thesen dieser Art habe ich bereits ausgeführt, da sie mir als plausibel erscheinen. Nach Jean Clair ist die „Begeisterung für den biologischen Abfall, die Faszination des Todes unter dem Aspekt des Kadavers“ (Clair, 29) darüber zu erklären: Der einzelne Bürger versichert sich durch die Kunst der Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung. Besonders Augenmerk legt Clair auf die Betrachtung der Scheiße in der Kunst. Die Verwendung von Exkrementen hat nach Clair eine ausgesprochen lange Tradition; er sieht eine Analogie zwischen Farbe und Kot; bezeichnet diesen als eine Art ungewöhnliches Pigment und zitiert Picasso, der gesagt haben soll, dass er in Gefangenschaft jedenfalls mit seiner eigenen Scheiße weiter malen würde. Noch ein weiterer Ansatz Clairs lässt sich an Klaus-Peter Köppings Thesen anschließen: Auch Jean Clair weist auf die eng gedachte Verbindung des Heiligen mit dem Sterkoralen hin. Im Rückgriff auf den Religionshistoriker Rudolf Otto bezieht sich Jean Clair auf die Figur des *sacratio* und beleuchtet die ambivalente Beziehung des Göttlichen und des Abscheulichen. Er schreibt, dass „*Sacer*“ ursprünglich „die Unmöglichkeit das Geweihte, das Heilige, das Sakrosancte [...] vom Unreinen, Verdammten, Abscheulichen zu trennen“ (Clair, 37) bedeutet und gibt an, dass das Heilige ohne die Ausgrenzung des Nicht-Heiligen nicht zu definieren wäre. Gleichzeitig setzt auch er sich mit der Möglichkeit diese Grenzen zu überschreiten auseinander:

„Das Heilige setzt die Transgression voraus. Und die Transgression postuliert den Glauben an die Transzendenz. [...] Der alte Gott ist empört. Zumindest ist er noch nicht tot. Und das Verbrechen gibt es noch, weil noch Opfer da sind.“ (Clair, 49)

Nach Jean Clair ist eventuell die zunehmende und teilweise bereits abgeschlossene Säkularisierung des Westens für eine Wiederkehr des Körperlichen in der Kunst verantwortlich zu machen: Der Körper ist der Gegenstand neuer Opfer. Es ist heute von einer Art „Religiosität

auch ohne Religion“ (Clair, 53) auszugehen, was nicht ohne Folge blieb: Die ursprüngliche Unterscheidung von Gut und Böse hat nach Jean Clair ausgedient, an ihre Stelle tritt eine Rückkehr zur Magie. George Bataille schreibt von einer Erwartungshaltung des Menschen, der im künstlich herbeigeführten Exzess eine Art Erleuchtung sucht. Eventuell ist diese in der Transgression zu finden; in diesem Zusammenhang sind die von Clair erwähnten Kunstwerke zu sehen. (vgl. Clair, 60)

„Zu keiner Zeit hatten sie den Zweck, Angst zu erzeugen. Es waren Werke, die vor dem Schrecken schützen sollten. Ihn uns zumindest erträglich erscheinen lassen sollten, indem man ihm einen Sinn gab. Die Kunst war eine prophylaktische und apotropäische Tätigkeit angesichts des Ungeheuren und Unbenennbaren.“ (Clair, 72)

Nach Jean Clair habe sich die Verbindung von Ethik und Ästhetik in den letzten Jahren verkompliziert; ihr Zusammenspiel wird mich auch zu einem späteren Zeitpunkt noch beschäftigen. Die künstlerische Beschäftigung mit dem Sterkoralen in dem heute üblichen Ausmaß nahm ihren Ausgangspunkt im Europa der 30er und 40er Jahre; was eine interessante Koinzidenz mit dem allorts aufkeimenden Faschismus darstellt. Künstler und Literaten, die von Jean Clair beispielhaft angeführt werden sind André Masson, George Bataille, Pablo Picasso, Louis Bunuel und Alberto Giacometti; auch die Arbeit von Antonin Artaud und sein Theater der Grausamkeit finden Erwähnung. (vgl. Clair, 41) Ein Konzept, das ich im Folgenden darstellen werde, geht ursprünglich auf diesen (mehr als nur) Theatermacher zurück. An dieser Stelle möchte ich die grundlegende Betrachtung der Transgression in ihren unterschiedlichen philosophischen Spielarten abschließen, um auf unterschiedliche Modelle zu fokussieren, die den Körper als privilegierten „Ort der Transgression“ auszeichnen.

5. Die Überschreitung des Organischen

5.1. Der organlose Körper nach Deleuze und Guattari

Ein Konzept, das ich bereits erwähnt habe, auf das ich aber noch nicht näher eingegangen bin, ist jenes des organlosen Körpers nach Gilles Deleuze und Félix Guattari. Neben dem Originaltext ist vor allem der von Éric Alliez und Elisabeth von Samsonow herausgegebene Sammelband *Biographien des organlosen Körpers* bemerkenswert, auf den ich mich später beziehen werde. Das Konzept eines organlosen Körpers wurde von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Rückgriff auf eine von Antonin Artaud entwickelte Idee ausformuliert. Der von Deleuze und Guattari verfasste entscheidende Aufsatz trägt in Anlehnung an den wegweisenden Radiobeitrag Artauds den Titel: „28. November 1947“ oder „Wie schafft man sich einen organlosen Körper?“. Im Folgenden werde ich die wichtigsten Eigenschaften des organlosen Körpers hervorheben, eine präzise Beschreibung gestaltet sich nicht nur aufgrund des prozessualen Charakters des organlosen Körpers schwierig:

„Vor allem ist er kein Begriff oder Konzept, er ist vielmehr eine Praktik, ein ganzer Komplex von Praktiken. Den organlosen Körper erreicht man nie, man kann ihn nicht erreichen, man hat ihn immer angestrebt, er ist eine Grenze.“ (Deleuze/Guattari, 206)

Der organlose Körper entsteht in dem Augenblick, da der Körper seiner Organe überdrüssig wird und diese loswerden möchte. Wird nach dem organlosen Körper gefragt, hat man sich unbewusst schon auf diesem eingefunden. Abschreckende Beispiele für diese Art Körper sind der hypochondrische, der masochistische, der paranoische, der Schizo- und der drogensüchtige Körper. Diese ausgehöhlten Körper treten an die Stelle voller Körper, die durchaus destruktiven Züge des organlosen Körpers werden deutlich. Anstatt das Selbst mit aller Kraft zu suchen und aufrecht zu erhalten, soll es Deleuze und Guattari in ihrem Rückgriff auf Artauds Schriften und seine Biographie folgend abgebaut werden. Entfernt werden müssen nicht die Organe als solche, sondern „das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikanzen und Subjektivierungen“.

(Deleuze/Guattari, 208f.) Dieses Phantasma überzieht den menschlichen Körper, wie ein feinmaschiges Netz; es ist der Grund für Deleuze und Guattari sich vehement gegen die Psychoanalyse zu wenden. Sie arbeitet gegen den organlosen Körper, indem sie das Phantasma übersetzt und bekräftigt. Besonderes Augenmerk legen Deleuze und Guattari auf die Unterscheidung von zwei Phasen, um eine Definition des organlosen Körpers vorzunehmen: „Was auf dem oK geschieht, darf man keineswegs damit verwechseln, wie man sich einen schafft, obgleich eines im anderen enthalten ist.“ (Deleuze/Guattari, 209) Auf die Phase der Herstellung des organlosen Körpers, folgt eine zweite Phase, die etwas auf ihm zirkulieren oder geschehen lässt. Die Verfahren der beiden unterschiedlichen Phasen müssen sich nicht unterscheiden, wie Deleuze und Guattari in der sehr eindrücklichen Schilderung einer in zwei Phasen unterteilten Folterung des Körpers zum organlosen Körper deutlich machen. In Bezug auf jeden einzelnen organlosen Körper muss zuerst festgestellt werden, wie dieser hergestellt worden ist bzw. welche Verfahren in der Herstellung angewendet wurden und des weiteren welche Gewohnheiten der organlose Körper entwickelt hat. Wichtig ist dabei zu begreifen, dass dem organlosen Körper ein komplexes Verhältnis von Analyse und Synthese vorgängig ist, das sich unendlich fortsetzt: Was produziert wird, ist Bestandteil der Produktion. Daraus ergibt sich eine Besonderheit auf die Deleuze und Guattari mehrfach hinweisen. Es kann zu einer „doppelten Blockade“ kommen, einmal auf Ebene der Herstellung und ein zweites Mal auf Ebene des Geschehens.

„Der Körper ist nur noch ein Haufen von Klappen, Schleusen, Schleusenammern, Schalen oder kommunizierenden Röhren: einen Eigennamen für jeden, die Bevölkerung des oK, Metropolis, das mit der Peitsche behandelt werden muss. Was bevölkert, was passiert und was blockiert?“ (vgl. Deleuze/Guattari, 210)

Um die „Bevölkerung“ des organlosen Körpers zu beschreiben, greifen Deleuze und Guattari auf den Begriff der Intensität zurück. Sie beschreiben den organlosen Körper nicht als einen Schauplatz oder einen Raum; er ist auch nicht „etwas in einem Raum“. Vielmehr ist der organlose Körper Materie, die einen Raum bis zu einem bestimmten Grad, aber nicht weiter, besetzt. Dieses Verhalten kann als Intensität beschrieben werden, wobei die Intensität bei Deleuze und Guattari weder negativ noch positiv bestimmt ist. Die Organe des Körpers erscheinen und funktionieren in dieser Vorstellung als reine Intensitäten, sie sind einer ständigen Veränderung unterworfen. Der organlose Körper tritt zeitgleich als Kontinuum und Immanenz in Erscheinung. Es gilt dabei zu beachten, dass sich Gille Deleuze‘ Immanenzbegriff

von der klassischen Auffassung der Immanenz als Gegenstück zu Transzendenz unterscheidet. Stephan Günzel setzt sich in seinem Buch *Immanenz: Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze* auf fast zweihundert Seiten detailliert mit Deleuze' Ansatz auseinander, die Immanenz als ein aus sich selbst Bestimmtes zu begreifen. (vgl. Günzel, 89f.) Der organlose Körper wird bei Deleuze und Guattari zu einer „immanenten Grenze“; was wiederum die Frage nach der Gesamtheit aller organlosen Körper aufwirft:

„Es ist nicht das Problem des Einen und des Vielen, sondern der Mannigfaltigkeit der Verschmelzung, die tatsächlich über jeden Gegensatz von Einem und Vielem hinausgeht.“ (Deleuze/Guattari, 211)

Der organlose Körper wird bei Deleuze und Guattari als uneingeschränktes Immanenzfeld des Begehrens erklärt; die Gesamtheit aller organlosen Körper kann daran anschließend als die „Konsistenzebene des Begehrens“ beschrieben werden. Die Notwendigkeit eines organlosen Körpers machen Deleuze und Guattari deutlich, indem sie auf den dreifachen Verrat des Begehrens durch den Priester eingehen und angeben, dass dieser sich in modernen Gesellschaften gerne auch in der Rolle des Psychoanalytikers zeige: Das (1) *negative Gesetz* definiert das Begehren über einen Mangel. Dieser Mangel wird zum handlungsweisenden Prinzip und erfährt eine strukturelle Verbindung mit der Lust; sie verspricht das Begehren zu mildern. Dem Priester verlangt das das Opfer der Kastration ab. Die (2) *äußere Regel* besagt, dass das zweite Opfer des Priesters in der Masturbation liegt. In der lustvollen Entladung und dem absichtlichen Veräußern einer Körperflüssigkeit erfährt das Begehren eine kurzfristige Unterbrechung. Das (3) *negative Ideal* fordert ein drittes Opfer von Seiten des Priesters: Das bereits erwähnte Phantasma. Obwohl die Lust dem Begehren eingeschrieben ist, liegt das Ideal des Begehrens in der Unmöglichkeit seiner Verwirklichung. Das von Deleuze und Guattari beschriebene Begehren ist weder auf Fortpflanzung ausgerichtet, noch der Genitalität unterworfen. Es besteht also auch die Möglichkeit sich dieser Spirale des Begehrens bewusst zu entziehen. Deleuze und Guattari erwähnen zwei Beispiele: Zum einen wäre das etwa ein Masochist, der nicht zum Analytiker geht und es so schafft ein Immanenzfeld des Begehrens abzustecken und dieses auszufüllen (vgl. Deleuze/Guattari, 214); zum anderen die höfische Liebe, die in ihrem Verzicht auf die angebliche Erfüllung zeigt, dass sie den andernorts erstrebten Zustand des „Nicht-Begehrens“ bereits erreicht hat.

„Die Lust ist die Affektion einer Person oder eines Subjektes, sie ist das einzige Mittel für eine Person, sich im Prozess des Begehrens, der sie überflutet, ‚wiederzufinden‘; selbst die künstlichsten Lüste sind Reterritorialisierungen.“ (Deleuze/Guattari, 214)

Der organlose Körper muss also geschaffen werden, damit Intensitäten sich auf ihm bewegen können. Sie bewirken schließlich, dass die strenge Unterscheidung zwischen dem Ich und dem Anderen aufgehoben werden kann. Mit dem organlosen Körper wird die Herstellung eines absoluten Außen angestrebt, dem sowohl Inneres als auch Äußeres auf Ebene der Immanenz angehören. Nicht die Lust oder der Mangel sollen fortan Inhalt des Begehrens sein, sondern reine Positivität: Ihr Ziel ist die Schaffung des Immanenzfeldes und der Konsistenzebene.

„Die Konsistenzebene ist die Gesamtheit aller organlosen Körper, die reine Mannigfaltigkeit der Immanenz, von der ein Stück chinesisch sein kann, ein anderes amerikanisch, mittelalterlich oder auch ein bisschen pervers – aber in einer

allgemeinen Deterritorialisierungsbewegung, wo jeder nimmt und macht, was er kann, ganz nach seinen Vorlieben, die er erfolgreich von einem Ich abstrahiert hat, einer Politik oder Strategie folgend, die man erfolgreich aus einer bestimmten Formation abstrahiert hat, nach einem bestimmten Verfahren, das man von seinem Ursprung extrahiert hat.“ (Deleuze/Guattari, 216)

Im Wesentlichen lässt sich die Erforschung des organlosen Körpers nach Deleuze und Guattari auf drei Prozesse reduzieren: Sie fragen nach organlosen Körpern, die als Typen voneinander zu unterscheiden sind, haben zweitens ein Interesse daran zu erfahren, was auf jedem dieser Typen passiert und betrachten drittens die Möglichkeit einer Gesamtheit aller organlosen Körper, was sie als Konsistenzebene bezeichnen. Neben der bereits besprochenen Herstellung und Befüllung der organlosen Körper mit Intensitäten, verspricht also auch das anschließende „Zusammennähen aller organlosen Körper“ eine Erkenntnis. Die Frage nach der Immanenz beantworten Deleuze und Guattari, indem sie den organlosen Körper als die Summe einzelner „Plateaus“ beschreiben. Den Plateaubegriff entlehnen Deleuze und Guattari dem Schizophrenie-Theoretiker Gregory Bateson; sie verwenden diesen auch in ihrer wissenschaftlichen Praxis. Das Buch *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* gliedert sich nicht in einzelne Kapitel, die mit Blick auf die Gesamtheit des Werkes angeordnet werden, sondern besteht aus für sich wirkenden Plateaus. (vgl. Günzel, 96) In Bezug auf den organlosen Körper kann das einzelne Plateau als ein Stück Immanenz gedeutet werden. Die Kommunikation zwischen einzelnen organlosen Körpern findet dann auf Ebene der Konsistenz statt. Deleuze und Guattari betonen mehrfach, dass der organlose Körper nicht als das Gegenteil eines Körpers mit Organen gedacht werden kann. Das Feindbild des Körpers sind nicht seine Organe, sondern vielmehr der Organismus. Auch Antonin Artaud wendet sich in erster Linie gegen diese Organisationsstruktur:

„Der Körper ist der Körper. Er ist allein. Und braucht keine Organe. Der Körper ist niemals ein Organismus. Die Organismen sind die Feinde des Körpers. Der oK ist kein Gegensatz zu den Organen, sondern widersetzt sich mit seinen ‚echten Organen‘, die zusammengesetzt und an die richtige Stelle gebracht werden müssen, dem Organismus, der organischen Organisation der Organe.“ (Deleuze/Guattari, 218)

Der Organismus kann nach Deleuze und Guattari also als eine Schicht auf dem organlosen Körper gedacht werden, als ein „Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen, Funktionen, Verbindungen dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Tendenzen aufzwingt, um daraus nützliche Arbeit zu extrahieren“. (Deleuze/Guattari, 218) Um den Zusammenhang zwischen den einzelnen Schichten darzustellen, greifen Deleuze und Guattari auf das biologische Motiv der Stratifizierung zurück: Der angestrebte organlose Körper besteht aus dicht nebeneinander liegenden Schichten, den „Oberflächen der Stratifizierung, die ihn blockieren und zurückdrängen“; sie stehen in einer ständigen Auseinandersetzung mit der „Konsistenzebene, die den organlosen Körper befreit und alle Schichten durchläuft“. (vgl. Deleuze/Guattari, 219) Die drei Schichten des Körpers auf die Deleuze und Guattari gesondert eingehen, sind jene des Organismus, der Signifikanz und der Subjektivierung. Wird der Mensch von außen dazu angehalten seinen Körper zu organisieren, so macht er diesen willentlich zu einem Organismus, um einer gesellschaftlichen Norm zu entsprechen. Zudem muss der Körper als Signifikat und

Signifikant funktionieren und er hat ein klar definierbares Subjekt zu sein. Sowohl der Mensch als auch sein Körper müssen fixierbar sein – diesem Zwang begegnet der organlose Körper mit Desartikulation und ständiger Bewegung; er stiftet Verwirrung.

Interessant ist dabei, dass die Ebene des Organismus nach Deleuze und Guattari nicht stärker mit dem Körper verwachsen ist, als die beiden anderen Ebenen. Eine Loslösung vom Organismus wird als ganz einfach propagiert: In der Demontage spielt der Mensch mit dem Tod, jedoch darf die Auflösung des Organismus, die die Selbstzerstörung fordert, nicht mit einem freud'schen Todestrieb verwechselt werden. Denn obwohl sich der organlose Körper gegen alle drei beschriebenen Schichten nach Kräften wehrt, ist es ebenso wichtig für ihn einen unerheblichen Teil des Organismus zu bewahren und auch kleine Vorräte an Signifikanz und Subjektivität anzulegen, damit die Schichten des Körpers im Falle des Falles nachgeahmt werden können. Deleuze und Guattari betonen, dass der organlose Körper dem Organismus nicht vorgängig ist; er ist allerdings benachbart und ständig damit beschäftigt sich zu bilden; immer auch als eine zeitgenössische und schöpferische Rückbildung durch die die Organe auf dem Körper neu verteilt werden können:

„Es handelt sich keineswegs um einen zerstückelten oder zerstörten Körper oder um Organe ohne Körper. Der oK ist das glatte Gegenteil. Es gibt weder zerstückelte Organe im Verhältnis zu einer verlorenen Einheit, noch eine Rückkehr zum Undifferenzierten im Verhältnis zu einem differenzierbaren Ganzen.“ (Deleuze/Guattari, 225)

Nach Deleuze und Guattari wäre es fatal die Stratifizierung des Körpers unbedacht und voreilig zu einem „selbstmörderischen oder unsinnigen Zusammenbruch“ (Deleuze/Guattari, 221) zu treiben. Sie geben zu bedenken, dass die Gesellschaft innerhalb derer wir uns bewegen vorsichtig untersucht werden muss, um das zugrundeliegende Gefüge sanft ins Wanken zu bringen. Eine zu schnelle Sedimentierung führe zu der Ausbildung totalitärer und faschistischer, organloser Körper. Immer ist der organlose Körper auch Begehren und dieses Begehren verlangt auch die eigene Vernichtung bzw. das, was die Macht dieser Vernichtung besitzt – das Geld, die Armee, die Polizei oder der Staat – selbst der Faschismus findet seine Erklärung nach Deleuze und Guattari in diesem Begehren. Der organlose Körper selbst vertritt keine Ideologie. Und trotzdem ist auf Ebene der Konsistenz nicht von einer unreflektierten Gesamtheit aller organlosen Körper auszugehen. Vielmehr wird in der Zusammenstellung der organlosen Körper eine Wahl getroffen; die Konsistenzebene schafft es einzelne organlose Körper zu verwerfen: Sie bildet die Gesamtheit aller vollen und vorausgewählten organlosen Körper.

Monique David-Ménard hinterfragt mit ihrem Aufsatz „Was tun mit dem organlosen Körper?“ diese Vorgangsweise Gilles Deleuzes und Félix Guattaris und gibt zu bedenken, dass sie sich nur unvollständig von der Psychoanalyse emanzipiert hätten. Sie weist darauf hin, dass Deleuze und Guattari in ihrer Entwicklung unbesetzter Begriffe – der organlose Körper, die Deterritorialisierung bei gleichzeitiger Reterritorialisierung – auf Praktiken der Psychoanalyse zurückgreifen. Sie geht daher auf die Ursprünge des organlosen Körpers bei Antonin Artaud zurück; von Anfang an habe der organlose Körper zwei unabhängig voneinander zu betrachtende Seiten besessen:

„Er ist der Körper, den ein Künstler fordert, wenn er sich der Deregulierung seiner sämtlichen Sinne anheimgibt, wodurch die gewohnte Ordnung der organischen und sexuellen Totalität sowie die Ordnung der von der Gesellschaft geprägten und akzeptierten Empfindungen herausgefordert wird. Und gleichzeitig ist der organlose Körper der Ort des Eindringens der Gesellschaft in den Künstler, die ihn daran hindert, zu erleben, was er nun einmal zu erleben hat.“
(David-Ménard, 80)

Im Folgenden möchte ich auf zwei Texte eingehen, die ebenfalls in dem von Éric Alliez und Elisabeth von Samsonov herausgegebenen Sammelband *Biographien des organlosen Körpers* erschienen sind. Durch diese wird hoffentlich klar, warum es mir ein Anliegen war das Konzept des organlosen Körpers nach Deleuze und Guattari in dieser Ausführlichkeit zu besprechen und wie sich dieses in einen künstlerischen Kontext bringen lässt.

5.2. Der organlose Körper des Künstlers

5.2.1. Der Körper als Material: Durchdringung und Veräußerung

Der organlose Körper wurde in der Vergangenheit auch als eine Körperskizze gedacht, über die eine alternative Verwendung des Körpers in der Performance Art untersucht werden kann. Als besonders interessant erscheint mir der Aufsatz *„Der Körper und sein Double – Artauds ‚horizontaler Körper‘ als ambivalente Vorwegnahme einer idealisierten Körperskizze in der postfeministischen Performance“* von Felicitas Thun. Im Rückgriff auf Gilles Deleuze und Félix Guattari und ihr Werk *Anti-Ödipus*, in dem der organlose Körper erstmals Erwähnung findet, stellt Thun fest, dass wir uns am Ende des geschichtlichen Wissens und damit am Ende des linearen Fortschritts befinden: Unsere Gegenwart ist geprägt von einer erhöhten Medialität und horizontalen Textstrukturen. Die sich daraus ergebende Zweidimensionalität der Zeichen bringt eine explosive Entwicklung des Raumes mit sich, dem durch seine virtuelle Natur ein „halluzinatorisches Wesen“ zukommt. Der Austausch von Symbolen auf dem das kapitalistische System dieser Tage beruht, fordert von den Beteiligten die „halluzinatorische Bewusstheit abstrakter Räume“. (vgl. Thun, 111) Das Eindringen in die Mikro- und Makrowelten der Dinge und Psychen wurde vor ungefähr einhundert Jahren programmatisch; dies führte zu einer „Pornographie des Organischen [...], die uns optisch öffnet, den Körper auf eine andere Art transparent werden lässt“. (vgl. Thun, 112) Der Mensch funktioniert heute als eine „zivilisierte kapitalistische Maschine“, deren Aufgabe die „Decodierung und Entterritorialisierung allen sozialen Lebens und seiner Mechanismen“ ist. (vgl. Thun, 113) Der Kapitalismus erklärte das private Individuum zum Zentrum der Aufmerksamkeit, seine Freiheit wurde durch den zunehmenden Verzicht auf das Heilige garantiert; Repressionsmechanismen wurden zumindest theoretisch nach und nach entkräftet. Die Realität des Kapitalismus ist nach Felicitas Thun jedoch immer noch Repression, da Decodierung und Deterritorialisierung immer von Reterritorialisierung und Recodierung begleitet sind. Deleuze und Guattari entwerfen das Konzept des organlosen Körpers im Rückgriff auf Artaud, um der marxistischen und/oder freudianischen Struktur des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu entkommen. Ihr Konzept des organlosen Körpers bringt Felicitas Thun mit Jacques Derridas Betrachtung des Subjektils in

Zusammenhang; sie denkt eine Gleichsetzung an, da das Subjekt in beiden Fällen als „begehrende Maschine“ erscheint:

„Einem Subjekt, welches in einer Art aktiver Passivität, einer schizoiden Bewusstheit, in einer pendelnden Bewegung gleichzeitig verharrend aber auch hellwach, die Bedingungen, in denen es existiert, genießend, aber eben schweigend, wahrnimmt.“ (Thun, 115)

Thun weist darauf hin, dass Artaud sich selbst als Subjekt imaginiert hat, als etwas (nach Derrida) Unbestimmtes oder (nach Deleuze und Guattari) Rhizomatisches. Er ist zeitgleich sowohl „passives Subjekt“, nimmt in sich auf und ist insofern weiblich besetzt, als auch „Projekt“, etwas Hervorstehendes, Gesetzgebendes, das männlich konnotiert ist. Thun gibt an, dass das Subjekt dem zufolge nicht mehr linear bestimmt werden kann, sondern lediglich über „Aufspaltungs- und Entäußerungsdynamiken“ – die frei gelegten schizoiden Persönlichkeitsstrukturen vermitteln sich ausschließlich über fluide Prozesse. Hier zeigt sich die Aktualität ihres Ansatzes: Die Ausgesetztheit Artauds – nicht nur Jacques Derrida, auch Felicitas Thun widmet sich einer ausführlichen Darstellung seiner Biographie – bringt die „Notwendigkeit der Neukonstituierung des Körpers“ (Thun, 119) mit sich. Derrida spricht in diesem Zusammenhang von der ständigen „Erwartung einer Enteignung“, der nur mit der radikalen Neuerziehung der eigenen Organe zu begegnen ist. (Derrida 1976, 351f.) Wie Thun zeigt, vermittelt sich diese in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts über die Verletzung des Körpers durch eine mechanische Intervention; sie nennt das eine „symbolische Geste“. Artaud aber ist in seiner psychodramatischen Umgebung nicht in der Lage, eine solche Geste auszuführen. Sein einziger Ausweg ist die Isolation, ein gewissermaßen „innerer Nomadismus“.

„Eine perfide Rückholaktion des, wie es Deleuze und Guattari formulieren würden, organlosen Körpers in einen kollektiven repressiven Organismus, eine andere Form der Liquidierung, gegen die sich Artaud in seiner eigenen Wirklichkeit verzweifelt ausgesprochen hat und die ihn letztlich für folgende Generationen zu einem Identifikationssubjekt gemacht hat.“ (Thun, 120)

Artaud befand sich in einem ständigen Kampf mit kollektiven Systemen. Seine Zeichnungen können nach Thun als Wanderkarten über den eigenen, horizontal ausgelegten Körper gedeutet werden. Ein intermedialer Ansatz durchzieht das gesamte Werk Artauds; durch die ständige Präsenz des Körpers, das Eindringen in den eigenen Körper soll Kunst in die Wirklichkeit vorstoßen. Die von Artaud angedachte radikale Repräsentationskritik beeinflusste die Theaterpraxis nachhaltig, vor allem die in der bildenden Kunst entwickelte performative Geste wirkte auf das Theater zurück: Sie vereinte Repräsentation und Repräsentationskritik. Nach Thun entstehen dadurch neue Kunstwerke, die als „artifizielle und artifaktische Objekte“ von Artaud als „Exkremite des Geistes“ bezeichnet wurden und eine fluide, rhizomatische Qualität besitzen. Sowohl Schmerzperformances als auch dem Einsatz von Körpersäften innerhalb der performativen Kunst können „die von Artaud ständig beschwören subversiven Qualitäten körperlicher Entäußerungen“ zugesprochen werden. (vgl. Thun, 123) Die künstlerische Arbeit Artauds lässt sich über einen weiteren Aspekt mit der Performance Art der 1960er Jahre kurzschließen. Seine Zeichnungen waren ihrer bewussten Zerstörung ausgeliefert, beispielsweise hat er das Papier mit brennenden Zigaretten bearbeitet:

„Dieser Geste des Durchdringens und Einwirkens, der maskulinen Aggression steht [...] auch die gestische Demonstration der lustvollen Konvulsion, des Ausscheidens als Reaktion auf das Eindringen gegenüber.“
(Thun, 124)

Interventionen, die mit performativer Geste direkt auf dem Körper ausgetragen werden, verweisen immer auch auf die Möglichkeit der Entäußerung. Hier sieht Felicitas Thun einen Anschlusspunkt dieser Überlegungen zur Verwendung von Ausscheidungen und Exkrementen in der Performance Art. Sie denkt die Kunst Artauds in Verbindung mit seinen theoretischen Schriften und im Rückgriff auf Deleuze und Guattari bzw. Derrida als eine „ambivalente Vorwegnahme eines postfeministischen Ideals von Performance“ (vgl. Thun, 125) und macht dies deutlich indem sie die Performances „Meat Joy“ (1964) von Carolee Schneemann und „Die Versumpfung der Venus“ (1963) von Otto Muehl nebeneinander stellt, um auf strukturelle Unterschiede bei Verwendung ähnlicher, künstlerischer Verfahren hinzuweisen. Während Muehl in der intimen Atmosphäre seines Ateliers autoritär-destruktiv agiert und den unbestimmten Objektcharakter des weiblichen Körpers ausstellt, konzentriert sich Schneemann auf die öffentliche Aufführung eines „demokratischen psychodramatischen Ablaufs“. Thun weist ganz dezidiert darauf hin, dass sie mit dieser Beschreibung keine Wertung vornehmen möchte; sie verweist lediglich auf die Ambivalenz beider Positionen und Artauds Vorwegnahme dieser Ansätze. Auch hier ist die über das Primat der Handlung hergestellte subversive Energie der Performance Art zentral:

„Dieses subversive Element führt zurück zum Werk Artauds und seiner Vision eines organlosen, schwebenden, fluiden, schweigend genießenden Körpers, von dem auch Deleuze und Guattari nicht sagen können, ob man ihn sich herbeiwünschen oder vergessen soll.“ (Thun, 131)

5.2.2. Der Körper als Eigentliches: Spur und Abdruck

Ein weiterer sehr interessanter Aufsatz, der sich mit dem organlosen Körper und seiner Verwendung in der bildenden Kunst auseinandersetzt – und auch in direktem Zusammenhang mit oben erwähnten Text von Jean Clair gesehen werden kann – ist der Text „Spur und Abdruck - Ästhetik der Eigentlichkeit“ von Elisabeth von Samsonow. Sie sieht die Aufwertung des Körpers in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einer Auseinandersetzung mit seinen Hinterlassenschaften begründet, ursprüngliches Ansinnen war es den Weg zwischen Ausdruckswillen und Kunstprodukt zu verkürzen. Sie schreibt der Körperkunst des 20. Jahrhunderts eine „Ästhetik der Eigentlichkeit“ zu; Spur und Abdruck fungieren im Kunstwerk plötzlich als „Ausweis, Beweis oder Beleg eines bestimmten Körpers“ – der Autor erscheint in seinem Werk als direkt anwesend. Diese besondere Wertschätzung des ‚Eigentlichen‘ ist unter rein ästhetischen Gesichtspunkten nicht zu erklären, sie resultiert aus der bloßen Tatsache, dass ein wirklicher Mensch sich sowohl geistig als auch körperlich in ein Kunstwerk „eingelassen“ hat. (vgl. Samsonov, 203) George Didi-Huberman folgend spricht Samsonow von einer um sich greifenden „Obsession für den Abdruck bzw. für die Spur“ – allerdings kann ihrer Ansicht nach nicht davon ausgegangen werden, dass diese „primitive oder simplifizierte Konzepte des Bildes“ wären, ein Wille zur Kunst muss gar nicht unbedingt vorhanden sein. Während sich George Didi-Huberman in seinem Buch *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie,*

Anachronismus und Modernität des Abdrucks vor allem dem „Werk“ zuwendet, konzentriert sich Samsonow auf den spezifischen Autorstatus, der Abdruck und Spur begleitet. Einleitend stellt sie fest, dass der Autor einer Spur oder eines Abdruckes sicher nicht das Ende einer kreativen Evolution darstellt, sondern vielmehr an deren Anfang zu suchen ist. Besonderes Augenmerk legt Samsonow darauf die Begriffe Spur und Abdruck voneinander zu trennen; sie schlägt behelfsmäßig folgende Unterscheidung vor: „[D]ie Spur bringt ein Innen nach Außen, der Abdruck legt zwei Außen aneinander“ (Samsonow, 205) – den Körper bezeichnet Samsonow als „Archetypus des Ausdrücklichen“, was allerdings nicht bedeutet, dass dieses sich alleine über den Körper greifen lässt. Die Spur fordert, wie sie von Samsonow gedacht wird, einen sehr starken Autorenbegriff; gleichzeitig aber ist es so, dass dieser Autor erst durch seine Hinterlassenschaft erzeugt wird. Der Autor kann als „Subjekt der Artikulation“ gesehen werden; sein Ausdruck ist die Form eines Auswendigmachens. Im Rückgriff auf Claude Lévi-Strauss beschreibt Samsonow zwei konträre südamerikanische Mythen: In dem einen wird die Defäkation des Faultiers als ein welterschütternder Vorgang dargestellt, in dem anderen erfährt der alles-in-sich-hineinschlingende Schlund der Nachtschwalbe eine besondere Betrachtung. Von Samsonow bringt diesen Text mit Erik H. Erikson in Verbindung, der das Kind als „Hybrid zwischen Faultier und Nachtschwalbe“ beschreibt,

„als etwas, das sich über die durch Mund und Anus sich ergebenden Kontaktnahmen herstellt und alle Empfindungen von diesen dominieren und regieren lässt.“ (Samsonow, 210)

Der Urstoff der plastischen Besessenheit des Menschen ist nach Samsonow das Exkrement, spezifischer der eigene Kot. Das Kind nimmt diese Ausscheidung einmal als „wirkliche Hervorbringung“, ein anderes Mal als „Verlust und Horrorwahrheit des Lochs“ wahr. (vgl. Samsonow, 211) Diese Ausscheidungsvorgänge werden bei Samsonow als Prototypen der Kreativität deklariert; sie vergleicht diese mit dem unwillkürlichen Spureziehen einer Hand auf Papier: Das kitzelnde Kind erfährt seine Striche und die damit erzeugten Objekte, nicht als losgelöst von ihm selbst, sondern als seine „wunderbare Ausweitung“ – einen ähnlichen Effekt erzielen Erwachsene mit dem künstlerischen Verfahren der „écriture automatique“, durch diese wird die Hand erneut zu einem „Ventil einer ursprünglichen Ausdrücklichkeit“. (vgl. Samsonow, 212) Während der Fokus in Bezug auf die Spur also in dem komplexen Verhältnis von Körper und Hinterlassenschaft liegt, ist es in Bezug auf den Abdruck, die Beziehung des Körpers zur Außenwelt, die eine gesonderte Betrachtung wert ist. Im Abdruck artikuliert sich der Körper in einer direkten Konfrontation mit geeignetem Material. Obwohl der Abdruck grundsätzlich als ein Dokument der Lebendigkeit des Körpers gesehen werden kann, wird er zeitweise auch zum Zeichen für den eingetretenen Tod. Er ist Hinterlassenschaft auch in einem wörtlichen Sinne, da er den Tod des Körpers überdauert, was seine Popularität im Totenkult begründet. Ein Abdruck erscheint als eine Vertiefung, die durch den Druck des Körpers auf ein weiches Medium entstanden ist. Auch die Schrift fand darin ihre Anfänge. Sehr schnell war neben Körper und Medien noch ein drittes, ein Kontrastmittel üblich:

„Ein solches Verfahren macht aus dem Körper selbst einen gewaltigen Stift oder überdimensionalen Pinsel, der selbst in die Farbmaterie eingetaucht werden muss.“ (Samsonow, 219)

Der Körper wurde sehr früh zum Material der Malerei. Im Aktionismus der 1960er Jahre sollten unter Zuhilfenahme des menschlichen Körpers die Standards akademischer Kunst gebrochen werden, was eigenartiger nicht zu neuen, avantgardistischen Formen, sondern zu einem Rückgriff auf frühere Praktiken führen: Dem (Ab-)Druck des Körpers wurde und wird dabei eine spezifische Bedeutung zugeschrieben. Den Zusammenhang zu Antonin Artaud und Gilles Deleuze bzw. Félix Guattari stellt Samsonow her, indem sie das sich abdrückende Selbst als intensiv und organlos beschreibt. Es ist weder zergliedert, noch beherrscht. Vielmehr ist seine ganze Verfasstheit magisch. (vgl. Samsonow, 221) Eine weitere Anleihe nimmt Samsonov bei dem Psychoanalytiker Didier Anzieu, der das wegweisende Buch „Das Haut-Ich“ verfasst hat. Sie hebt seine Überlegungen zur Kommunikation und Operation über Druck und Gegendruck hervor und führt das folgendermaßen aus:

„Narzisstisch ist der Abdruck insofern, als das Haut-Ich nur so weit Kenntnisse über sich besitzt, als diese sich auf die empfindliche Fläche beziehen, die es darzustellen glaubt, wenn auch in mannigfacher Faltung, Verwerfung, Aus- und Einstülpung. Über sein Sich-Aufmalen, sein Sich-auf-eine-andere-Fläche-Übertragen gewinnt es ein blindes Spiegelbild seiner selbst, das gleichsam mit der Bettwärme dieses Selbst durchtränkt ist. (Samsonow, 220)

Elisabeth von Samsonov lässt so die Bedeutung der Haut für die menschliche Psyche bzw. die Ich-Konstitution bereits anklingen. Ich möchte im Folgenden auf Didier Anzieus Werk „Das Haut-Ich“ gesondert eingehen; seine detaillierte Betrachtung der Haut aus einer psychologischen Perspektive ist äußerst interessant und lässt sich mit meinen anschließenden Ausführungen, die Haut des (Künstler-)Körpers betreffend kurzschließen.

6. Die Berührung der Haut

6.1. Das Haut-Ich nach Didier Anzieu

Didier Anzieu bringt in seinem Buch sehr viele Beispiele aus der therapeutischen Praxis ein; natürlich interessiert auch er sich vor allem für das Deviante, für den Moment der Dysfunktion. Ich werde in meiner Darstellung des Haut-Ichs nach Didier Anzieu auf diese Beispiele weitgehend verzichten und besonderes Augenmerk auf seine Verweise zur künstlerischen Praxis legen. Die Haut definiert Anzieu grundsätzlich als eine „organische und imaginäre, originäre Gegebenheit, sie ist Schutzvorrichtung unserer Individualität, sowie erstes Instrument und Ort des Austausches mit dem Anderen“ (Anzieu, 13) – in einem Eingangskapitel widmet er sich in besonderem Maße der Darstellung einer biologischen Grundlage: Jedes Lebewesen – auch der menschliche Embryo – besteht zu allererst aus zwei Schichten, einer inneren und einer äußeren. Interessant dabei ist, dass sich aus dem Ektoderm, also aus der äußeren Schicht, nicht nur die Haut und all ihre Sinnesorgane, sondern auch das menschliche Gehirn entwickelt. Hier ergibt sich für Anzieu die unzweifelhafte Verbindung der Haut mit der Psyche des Menschen. Mit dieser ist nach Anzieu auch das westliche Erkenntnisparadigma in Zusammenhang zu bringen: „Erkennen heißt die Schale zertrümmern, um an den Kern zu kommen.“ (Anzieu, 20) Nach

Didier Anzieu beruht das menschliche Denken auf insgesamt drei Fundamenten: Der Haut, dem Großhirn und der sexuellen Vereinigung. Diese stellt er den „drei Varianten der Oberfläche“ der Haut gegenüber: Sie erscheint als Hülle, Haube oder Tasche. Gleichzeitig ist sie ein Feld der Widersprüche, sie ist „durchlässig undurchlässig“, „oberflächlich tiefgründig“ und „wahrhaftig trügerisch“ (vgl. Anzieu, 31) – die Probleme unserer Zeit lastet Anzieu einem gestörten Verhältnis von Haut-Ich und Körper-Ich an. Nach Anzieu leben wir in einer Zeit maßloser Ansprüche und verlangen von unserer Umgebung (und auch und vor allem in Paarbeziehungen) die totale Versorgung. Zwanghaft hochgehaltene Grenzen werden nur in einer künstlich hergestellten Ekstase abgebaut; nach Anzieu begünstigt diese Kultur unreifes Verhalten; was eine Zunahme psychischer Grenzzustände zur Folge hat.

„Aus der Unfähigkeit, irgendwo Grenzen zu setzen, entsteht das pessimistische Lebensgefühl, dass sich die Menschheit der Katastrophe nähert, deren Unvermeidbarkeit zeitgenössische Denker und Künstler – sich im Schlimmsten überbietend – immer wieder darstellen.“ (Anzieu, 19)

Die Vorstellung eines Haut-Ichs und seinen Funktionen beruht auf den unterschiedlichen Funktionen der Haut als Organ. Didier Anzieu widmet sich dieser Darstellung aus zwei unterschiedlichen Perspektiven: Die drei grundsätzlichen Wesenszüge der Haut sind ihre Funktion als (a) *Tasche*, welche das Gute und die Fülle in ihrem Inneren festhält, was Anzieu mit frühkindlichen Erfahrungen kurzschließt; des weiteren ihr Erscheinen als eine (b) *Grenzfläche* im Sinne einer Abgrenzung zur Außenwelt; einer Barriere, die vor der Gier und Aggression anderer Individuen schützt und (c) als eine *Oberfläche*, als ein Ort der Kommunikation, der maßgeblich an der Entstehung zwischenmenschlicher Beziehungen beteiligt ist. Basierend auf dieser rudimentären Beschreibung der organischen Komponente des Haut-Ichs erstellt Didier Anzieu eine Abhandlung über „Die neun Funktionen des Haut-Ichs“, welche sich analog zu den Funktionen der Haut als Organ ergeben. Zuallererst kommt Haut und Haut-Ich eine (1) *Stützfunktion* zu. Während die Haut dem Fleisch eine Stütze ist, fungiert das Haut-Ich als Stütze der Psyche. Diese Übertragung ergibt sich ebenfalls aus der frühkindlichen Bindung des Kindes an die Mutter, diese hält das Kind an sich gepresst und unterstützt es dadurch in der Entwicklung, was Anzieu als *holding* bezeichnet. Die (2) *umfassende Funktion* des Haut-Ichs entspricht ebenfalls der der Haut, „die die ganze Körperfläche bedeckt und in die alle äußeren Sinnesorgane eingebettet sind“ (Anzieu, 134); das Haut-Ich wird dabei als eine Art Behälter imaginiert, der den ganzen psychischen Apparat umschließt. Er wird als eine Rinde begriffen, die den Kern – Anzieu sieht das freud'sche Es und seine Triebe an dieser Stelle – umfasst. Zudem funktioniert das Haut-Ich als eine Art (3) *Reizschutz*. Wie die Haut besteht auch das Haut-Ich aus mehreren unterschiedlich empfindlichen Schichten. Das Haut-Ich übernimmt eine (4) *Individuationsfunktion* des Selbst, der Mensch erhält dadurch das Gefühl einzigartig zu sein. Anzieu stellt hier eine Beziehung zu den einzelne Zellen umschließenden Membranen her, die ebenfalls eine Art Abgrenzung und damit Definition der einzelnen Zellen vornimmt. Die (5) *Intersensorialität* definiert Anzieu folgendermaßen:

„Die Haut ist eine Oberfläche mit Taschen und Vertiefungen, in denen sich – abgesehen vom Tastsinn, welcher in der Epidermis selbst liegt – die übrigen Sinnesorgane befinden. Das Haut-Ich ist eine psychische Oberfläche, die

Empfindungen verschiedener Art miteinander verbindet und sie als Figur auf dem von der taktilen Hülle gebildeten ursprünglichen Hintergrund erscheinen lässt: Es ist die Funktion der Intersensorialität des Haut-Ichs, die zur Bildung eines „gemeinsamen Sinnes“ führt [...], der letztlich auf dem Tastsinn beruht.“ (Anzieu, 137)

Diese Ausbildung eines gemeinsamen Sinnes, lässt sich mit der Konsistenzebene als Gesamtheit aller organlosen Körper bei Deleuze und Guattari in Zusammenhang bringen. Haut und Haut-Ich bilden des Weiteren die Grundlage der (6) *sexuellen Erregung*. Eine enge Verbindung von Hautpflege und Sexualität ist bereits in der frühkindlichen Obsorge angelegt. Die erogenen Zonen finden nicht nur auf der Haut, sondern auch auf dem Haut-Ich ihren Platz; daraus ergibt sich eine Entsprechung der Haut und des Haut-Ichs in ihrer (7) *libidinösen Aufladung*. Die letzten beiden von Anzieu beschriebenen Funktionen der Haut und des Haut-Ichs erweisen sich als etwas komplexer: Die (8) *Einschreibung* ergibt sich aus der Kommunikation des Selbst mit der Außenwelt über die Haut. Diese ist mit taktilen Sinnesorganen ausgestattet, die direkte Informationen über den Zustand der Außenwelt liefern. Gleichzeitig erfüllt aber auch das Haut-Ich eine Funktion der „Einschreibung der taktilen sensorischen Spuren“ (vgl. Anzieu, 139) und zwar in zweierlei Hinsicht: Zu allererst biologisch, indem sich auf der Haut ein zu überprüfendes Abbild der Realität ergibt. Zweitens sozial, da die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe (nicht nur, aber auch) über die Haut ausgedrückt werden kann:

„Das Haut-Ich ist das originäre Pergament, das wie ein Palimpsest die durchgestrichenen, weggekratzten und dann überschriebenen Entwürfe einer ‚ursprünglichen‘ präverbalen Schrift aus Hautspuren konserviert.“ (Anzieu, 140)

Die letzte von Anzieu beschriebene Funktion ist eigentlich eine Anti-Funktion, sie beschreibt die (9) *Möglichkeit zur Selbstzerstörung* - um diese deutlich zu machen weist Anzieu auf Autoimmunerkrankungen hin, durch die einzelne Organe vom Organismus angegriffen werden. Eigentlich soll die „zelluläre Armee“ gegen das Nicht-Selbst, also gegen fremdes Gewebe vorgehen, zeitweise aber kommt es zu einer Verwechslung: Das „Vertrauen in das natürliche Funktionieren des Organismus“ (Anzieu, 142) wird zerstört, was nicht ohne Folgen bleibt. Dieses biologische Beispiel ist gleichzusetzen mit Angriffen des Unterbewusstseins auf den „psychischen Behälter“, diese resultieren nach Anzieu aus dem Selbstzerstörungstrieb des freud'schen Es. Didier Anzieu weist schließlich darauf hin, dass diese Liste fortgesetzt werden könne, beispielsweise in der Betrachtung der Speicherfunktion, der generativen Funktion oder der Ausscheidungsfunktion von Haut und Haut-Ich; im hier besprochenen Band verzichtet er allerdings darauf. *Das Haut-Ich* von Didier Anzieu erscheint mir als ein dichter Knotenpunkt, der vielseitig anschließbar und deshalb für meine Arbeit unverzichtbar ist. Ich möchte abschließend noch auf eine letzte These Anzieus eingehen, die sich auf frühere Kapitel beziehen lässt. Wieder geht Anzieu von der Persönlichkeitsentwicklung des Kindes aus und betont, wie zentral die Berührung der Haut eines Säuglings für dessen Psyche ist; zeitgleich verweist Anzieu auf ein doppeltes Berührungsverbot, von dem unsere Gesellschaft geprägt ist. Sein erster Ansatz, nämlich das (a) *implizite Berührungsverbot* bei Freud lässt sich direkt mit Foucaults These einer Geständniskultur verbinden:

„Die Berührung kann erst dann grundlegende Bedeutung erlangen, wenn sie zum richtigen Zeitpunkt verboten wird. Zur Vorschrift, alles zu sagen, gehört untrennbar nicht nur das Verbot zu handeln, sondern, spezifischer, das Verbot zu berühren.“ (Anzieu, 184)

Das (b) *ausgesprochene christliche Verbot* führt Anzieu auf das Evangelium des Johannes zurück, der als einziger der Evangelisten einen verbietenden Befehl Jesus Christus wiedergibt: Der Auferstandene trifft an seiner verlassenen Grabstätte Maria Magdalena und begegnet ihr mit den Worten „Noli me tangere.“, was so viel bedeutet wie „Halte mich nicht fest!“ oder auch „Berühre mich nicht.“ – hier lässt sich nach Anzieu eine Bevorzugung der Fernsinne, gegenüber den Nahsinnen in der westlichen Welt festmachen. (vgl. Anzieu, 189)

6.2. Die Haut als Ort der Transgression

6.2.1. Die Haut als Grenzfläche

Die Haut kann auf besondere Weise als ein Ort der Überschreitung gedacht werden. Sie erscheint als eine Grenzfläche, die am eigenen Körper erfahrbar ist – ich möchte daher an dieser Stelle einige theoretische Zugriffe auf die Haut exemplarisch nachvollziehen. Einen zentralen Aspekt habe ich bereits in einem früheren Kapitel ausgiebig betrachtet: Teilweise wurde und wird die Haut als eine konkrete Trennlinie zwischen einem Innen und einem Außen verstanden. Der Schnitt durch die Haut kann so als eine Berührung imaginiert werden: Die Künstlerin verwendet vorzugsweise ein Material, das ihre Umgebung – also die sie umgebende Kultur, das Gesundheitswesen, ein politisches System oder ähnliches – repräsentiert, im Falle Valie Export war das beispielsweise Glas und versucht damit, obwohl dieses Verhalten normalerweise einem psychopathologischen Feld zugeordnet wird, eine Öffnung des Körpers nach Innen:

„Der Schnitt der Scherben in die Haut ist das Ergebnis einer Berührung mit der Umgebung; er ist aber auch ein Öffnen nach innen, eine Erfahrung mit sich selbst.“ (Zell, 69)

Auch verweisen die Schnitte darauf, dass die Wirklichkeit nicht nur in den äußeren Schichten des weiblichen Körpers zu suchen ist; vielmehr wird der Körper als eine Schnittstelle – auf diesen vielfach verwendeten Begriff möchte ich später zurückkommen – zwischen Privatheit und Öffentlichkeit inszeniert: Der konkret ausgeführte Schnitt verbindet diese beiden Ebenen über den Körper. (vgl. Zell, 69) Allgemein betrachtet, kann der von der Künstlerin erlebte und von den Zuschauern nachvollzogene Schmerz dazu beitragen, die Wirklichkeit in die Kunst einzubringen bzw. den Abstand zwischen beidem zumindest zu verringern (vgl. Zell, 163) – darauf habe ich an anderer Stelle bereits hingewiesen.

Neben der Möglichkeit die Haut durch eine konkret am Körper ausgeführte Verletzung als einen Ort der „Berührung“ mit der Außenwelt zu inszenieren, erscheint die Haut häufig als eine bloße Oberfläche, die als solche zur Projektions- und Einschreibefläche wird. Träger des Bildes oder Textes ist dabei ein vorgestelltes Außen, das ein Inneres umhüllt und damit verbirgt. Schon Judith Butler weist auf das grundsätzliche Paradox einer solchen Denkweise hin: Sie entlarvt die Vorstellung EINES Körpers als bloße Konstruktion. Der Körper entspricht keinesfalls einer festen Größe, sondern ist „als eine variable Begrenzung, eine Oberfläche, deren Durchlässigkeit

politisch reguliert ist“ (Butler 1991a, 204) zu begreifen. Judith Butler wendet sich damit dezidiert gegen die Annahme eines „passiven und dem Diskurs vorgängigen Körpers“, der als stumme Faktizität angenommen wird und eine „kulturelle Einschreibung“ erfährt. (vgl. Butler 1991a, 191f.) Vielmehr muss die Konstruktion fester Körpergrenzen als eine Form systematischer Machtausübung verstanden werden. Ein komplexes Regelsystem gibt vor, was innerhalb und was außerhalb dieser Grenzen zu sein hat:

„Die Begriffe ‚Innen‘ und ‚Außen‘ haben nur dann einen Sinn, wenn sie sich auf eine vermittelnde Grenze zurückbeziehen, die um Stabilität bemüht ist. Diese Stabilität, diese Kohärenz werden zum großen Teil durch kulturelle Anordnungen bestimmt, die das Subjekt sanktionieren und seine Differenzierung vom Verworfenen erzwingen.“ (Butler 1991a, 197)

Der Körper wird zum Schauplatz unterschiedlicher Signifikationsprozesse und damit zu einer Kategorie über die nach den Umständen der Bedeutungserzeugung gefragt werden kann. Hartmut Böhme setzt sich in seinem Text „Der sprechende Leib“ mit unterschiedlichen Semiotiken des Körpers auseinander. Er sieht die Haut

„[...] von immer neuen, schwer entzifferbaren Texten überzogen, von den komplizierten Semiotiken der Kleidung, den differenzierten Gestiken des Comments, den feinsten Spuren der Lebensgeschichte, den lasterhaften Verirrungen und tugendhaften Vorzügen in den Chiffren der Physiognomie.“ (Böhme, 145f.)

Die bürgerliche Unterscheidung von Rolle und Identität führt zu der Annahme ein authentisches Selbst sei aus den „Systemen der Körperzeichen und Verhaltenscodes“ auszuschneiden, doch offenbart sich die Unmöglichkeit dieses Deutungsmusters eines „inneren“, „natürlichen“ Selbst und seiner maskierten Veräußerung hier besonders schnell: Während das Selbst unsichtbar bleibt, soll es sich gerade im Ausdruck zeigen. Feministischen KünstlerInnen wird auch von Hartmut Böhme nachgesagt, sie würden die Körperschrift Schicht für Schicht abtragen, um ein erhofftes „Natürliches“ zu finden. Nach Andrea Zell kann die Selbstverletzung in der weiblichen Performance Art auch als ein Verfahren beschrieben werden, das die Vergeblichkeit dieses Ansinnens und den damit verbunden Schmerz ausdrückt. (vgl. Zell, 73f.)

6.2.2. Die Haut als Angriffsfläche

Für den Psychoanalytiker Karl Josef Pazzini ist die Haut erklärter Austragungsort von autoaggressivem Verhalten. Er beschreibt die Oberfläche eines Körpers in seinem Artikel „Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz“ als „Schauplatz des Masochismus, aber auch des Sadismus“; die Haut kann als eine von innen und außen stimulierte Differenzfläche definiert werden, die zwei, auf bestimmte Weise voneinander getrennte Räume schafft. Gleichzeitig weist Pazzini darauf hin, wie wenig statisch diese Oberfläche bei genauerer Betrachtung ist, weil sie kein Ende hat und unversehens, ohne einen klar markierten Punkt des Übergangs zum Innen wird. (vgl. Pazzini, 161) Auch er beschreibt die Haut als eine äußere Projektionsfläche, als ein Medium, von dem aus auf ein Innen geschlossen wird:

„An und auf der Haut und durch sie hindurch findet ein Grenzgeschehen statt. Sie ist Projektionsfläche, eröffnet einen dahinter liegenden Projektionsraum. Sie hält zusammen durch diese Vorgänge und dient so sowohl der Präsentation nach außen als auch als Einschreibungsfläche.“ (Pazzini, 158)

Der Status der Haut ist jedenfalls als prekär zu bezeichnen. Auch George Didi-Huberman, der bereits als einer der Paten von „Spur und Abdruck“ nach Elisabeth von Samsonow Erwähnung gefunden hat, sieht die Haut in seinem Aufsatz „Graphische Ekstase“ in ihrer Doppelgestalt: Sie ist sowohl Oberfläche als auch Subjekt der Einschreibung; gleichzeitig muss sie als von außen beschrieben vorgestellt werden, da ihr der Sinn der Einschreibung nur von außen zukommen kann. (vgl. Didi-Huberman 2000, 289) Er weist auf das Phänomen des *Dermographismus* hin und definiert diesen im Rückgriff auf psychoanalytische Annahmen als „einen spektakulären Effekt der Berührung – und des Blicks – des Anderen“. Das Auftreten des Graphischen auf der Haut ist ein möglicher Einbruch des Fiktionalen in die Wahrheit des Körpers. (vgl. Didi-Huberman 2000, 291) Auch die an anderer Stelle bereits ausgiebig zitierte Elisabeth List setzt sich mit diesem Aspekt auseinander: Sie weist darauf hin, dass der Mensch ein *animal symbolicum* ist, das sich selbst und die es umgebende Welt in und über Zeichen begreift:

„Schon in der Reflexion der literalen Kultur der Antike verschwindet der Leib der Sprechenden, als Agens des Realen, hinter den Zeichen, hinter jenen Zeichen, die auf der Bühne des Welttheaters des Geistes die Heldenrolle spielen.“
(List 1996, 204)

Zunehmend haben wir es demnach mit einem *embodied self* zu tun, mit einem „entkörpernten Selbst“: Der Mensch in seiner leibgebundenen Form läuft Gefahr abgeschafft zu werden; dem Körper in seiner Unzulänglichkeit bleibt der Zugang zu einer neu geschaffenen, immateriellen Welt verwehrt. Auch Anne Fleig weist in ihrer Einführung *Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis* auf dieses Paradoxon des Medienzeitalters hin: „Entkörperung und Körperkult stehen einander gegenüber und bedingen einander zugleich.“ (Fleig, 7) Sie spricht von einer zunehmenden Körperbesessenheit in Künsten und Alltagskultur, während die „Möglichkeiten der Telekommunikation und der Navigation in virtuellen Welten“ zeitgleich eine Entkörperung vorantreiben. (vgl. Fleig, 8)

Einen ähnlichen Ansatz vertritt Christina von Braun, die in ihrem Aufsatz „Virtuelle Triebe. Der Einfluss der neuen Ordnung auf die ‚natürliche Ordnung‘ der Geschlechter“ einen Zusammenhang zu dem unsicheren Verhältnis von Individuum und kollektiv Imaginären herstellt. Das Individuum sieht sich der Aufgabe ausgesetzt zwischen kollektivem und individuellem Selbst- und Fremdbild zu unterscheiden; eine bewusste Abgrenzung von den es umgebenden Objekten und Subjekten wird verlangt. Das ist vor allem deshalb mit Schwierigkeiten behaftet, weil das moderne kollektive Ich nicht mehr immer als ein imaginäres Konstrukt zu erkennen ist. Nach Christina von Braun tragen dazu vor allem die Bildmedien bei, die immer nur vorgeben können eine Wirklichkeit abzubilden. (vgl. Braun 1996, 159) Sie weist weiters auf die Rolle des Kollektives als „phantasmatische Mutter“ hin und sieht in der Entstehung des modernen Wohlfahrtsstaates, die Ursache für den Hungerstreik als eine Form des gewaltfreien Protestes: Als eine „Waffe des Verschwindens“ bedient sich der Hungerstreik optischer Medien, um zu funktionieren. Der kollektiven Mutter wird ganz bewusst ihr Recht auf Fürsorge verweigert. (vgl. Braun 1996, 160) Ansätze wie jene von Anne Fleig und Christina von Braun lassen bereits anklingen, was ich im Folgenden näher ausführen möchte: Der

menschliche Körper ist in Zeiten virtueller Welten veränderten „Medienbedingungen“ ausgesetzt, was eine Veränderung nicht nur der Wahrnehmung des Einzelnen zu Folge hat. In den folgenden Kapiteln möchte ich mich auf einige Theorien konzentrieren, die den menschlichen Körper als eine Schnittstelle denken: Die Möglichkeiten der Konfrontation des Körpers mit anderen Systemen sind vielfältig, besonders Augenmerk möchte ich aus gegebenem Anlass auf das enger werdende Verhältnis von Mensch und Maschine legen.

7. Der Mensch und die Maschine

7.1. Die Erweiterung des Körpers

Während ich mich bisher vor allem mit direkt auf den Körper applizierten Annahmen auseinandergesetzt habe, möchte ich das folgende Kapitel der „Erweiterung“ des Körpers im Medienzeitalter widmen. Meine Analyse geht auf die Ursprünge dieser Verquickung des Menschen mit technischen Apparaten ein und beschäftigt sich mit neuen, ästhetischen Vorgaben, die daraus hervorgehen. An den Anfang möchte ich die Betrachtung eines wegweisenden Textes von Marie-Louise Angerer stellen. Sie beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „The Body of Gender“, der als Eingangskapitel des von ihr herausgegebenen, gleichnamigen Sammelbandes erschienen ist, mit drei unterschiedlichen Phänomenen, die sich aus der zunehmenden Verschmelzung von Mensch und Maschine ergeben. An den Anfang stellt sie die (1) *Verunsicherung*, die mit der Verortung des Körpers an einer „Position des Unbekannten“ (Angerer 1995, 17) einhergeht. Diese Verunsicherung ist vor allem in Bezug auf eine körperlich-geschlechtliche Identität auszumachen und wird noch mehrfach Erwähnung finden. Marie-Louise Angerer fragt, wie sich diese Verunsicherung ausdrückt und warum die Materialität des physischen Körpers heute kein Garant mehr für eine solche Identität ist. Gleichzeitig fragt sich nach einer Analogie der Bezüge zwischen Technologie und Theorie beziehungsweise zwischen Körper und Geschlecht. Als zweites Phänomen sieht Marie-Louise Angerer die (2) *Auflösung von Grenzen*, was sie als ein „Charakteristikum des Zeitalters virtueller Identitäten“ (Angerer 1995, 18) betrachtet. Die ursprünglichen Raum-Zeit-Grenzen haben sich verschoben, was vor allem eine Restrukturierung der räumlichen Ordnung notwendig macht. Hinzu kommt eine Verschiebung zwischen Individuum und Masse. In Anlehnung an Gérard Raulet geht Marie-Louise Angerer davon aus, dass wir dieser Tage vermehrt den Bildern anderer Menschen begegnen, anstatt diesen Menschen selbst, was zu Vereinzelung und Isolation führen kann.

„In der neuen Überfülle von Zeit und Raum entfalten sich in einer Dezentrierung von Mobilität und Erfahrung, von Isoliertheit und Vernetzung, von Nähe und Distanz, von Monolog und Multilog Figuren, die sich um den Körper, seine Oberfläche, seine Texte zentrieren, in und durch die seine geschlechtlichen und anderen Identitäten sich performativ artikulieren.“ (Angerer 1995, 19)

Auch spricht sie von einer (3) *Neuordnung von Interfaces*, die in nächster Zukunft vorzunehmen ist: Die veränderten (Medien-)Bedingungen zersetzen bestehende Kategorien.

(vgl. Angerer 1995, 19) Schon Marshall McLuhan begriff Medien als „Prothesen des menschlichen Körpers“, in diesem Sinne wurde die Vervollkommnung des Menschen zum erklärten Ziel des Fortschritts. Den Anfang einer theoretischen Auseinandersetzung sieht Angerer in Donna Haraways Ausformulierung des Cyborg-Manifests Mitte der 80er Jahr; ihre hier bereits vorgestellten Thesen werden immer wieder auch in technowissenschaftlichen Körperdiskursen aufgegriffen. Die Annahme, dass feministische Künstlerinnen bewusst in den Körper eingreifen, wird umgedeutet: Es kann heute nicht mehr darum gehen eindeutige Identitäten zu produzieren. Marie-Louise Angerer lässt hier bereits anklingen, was ich im Folgenden deutlich machen möchte; dazu werde ich unterschiedliche Zugriffe auf den weiblichen Körper innerhalb eines technowissenschaftlichen Kontextes darstellen.

„Das Spiel der geschlechtlichen Identitätsmasken ist keins der Verhüllung und Verkleidung, dem die Entschleierung ein Geheimnis entreißen könnte, sondern vielmehr das einzig mögliche, um die Leerstelle des Identischen zu umgehen.“
(Angerer, 1995, 28)

Marie-Louise Angerer spielt damit auch auf den Begriff der „Repräsentation“ an, der bereits an anderer Stelle kritisiert wurde. Angerer weist darauf hin, dass es immer zu kurz gegriffen ist von „der Repräsentation“ zu sprechen, selbst wenn man die dreifache Begriffsbedeutung der Repräsentation als Darstellung, Vertretung und Vorstellung mitdenke. Nach Marie-Louise Angerer bleibt mit dem Begriff der Repräsentation immer eine Leerstelle offen, die damit nicht berührt werden kann. Sie konzentriert sich darauf „was außen vor bleibt“ zu befragen und bringt das mit dem „Imaginären“ in Verbindung; von wo aus auch über die Funktionsweise virtueller Räume nachgedacht werden kann. Im Folgenden werde ich versuchen die Annäherung von Mensch und Maschine nachzuvollziehen. An dieser Stelle möchte ich noch auf einen zweiten in *The Body of Gender* veröffentlichten Aufsatz hinweisen: Silvia Eiblmayr führt in „Automatismus und Medien: Die Frau als Symptom“ ihre vorher bereits dargelegte These einer Verbindung von Frau und Bildmedium weiter. In dem sie auf die Verquickung von Mensch und Maschine im Surrealismus und einem zeitgleich zunehmenden Produktcharakter des Weiblichen eingeht, macht Eiblmayr auf den besonderen Status des weiblichen Körpers in seiner Berührung mit dem Maschinellen aufmerksam. Auf den folgenden Seiten werde ich mich mit unterschiedlichen Körperbildern beschäftigen, die aus der Verbindung von Mensch und Maschine resultieren – nicht immer wird es dabei explizit, um weibliche Körper gehen. Umso wichtiger wird es deshalb sein beizeiten die Unterschiede zwischen der Verbindung von Mensch und Maschine generell und der Verquickung von Frau und Maschine im Speziellen herauszuarbeiten.

7.2. Der Körper als Schnittstelle

Wolf-Dieter Ernst nimmt in seinem Buch *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen* eine grundsätzlich Annäherung an dieses Modell vor: Als „Schnittstelle“ wird die Kopplung zweier voneinander unabhängig funktionierender Systeme bezeichnet. Die Verbindung von Mensch und Maschine erscheint dabei als besonders interessant; sie hat in der

Vergangenheit die Phantasie sehr vieler Literaten und anderer Künstler beflügelt und wird heute in der Konfrontation des Körpers mit den neuen Medien aktualisiert. Marie-Louise Angerer, die auch von Wolf-Dieter Ernst zitiert wird, geht in ihrem Sammelband *Body Options*, sogar soweit, die nicht-fassbare Materialität des Körpers als „medientheoretisches Problem“ zu bezeichnen.

„Die Schnittstelle verweist [...] auf das kulturell, anthropologisch und philosophisch bestimmte Verhältnis von Mensch und Technik bzw. Maschine. Im Kontext der Performance-Kunst wird die Schnittstelle nicht nur als maschinelle Kopplung verstanden, sondern umfasst auch die *metaphorische Bedeutung der Wunde* und der *Bühne*.“ (vgl. Ernst, 26f.)

Traditionell wird die Schnittstelle entweder medial-technisch oder kunsthistorisch als *Interface* betrachtet. Ernst geht es jedoch um die Schnittstelle als ein „situitives und zeitgebundenes Zusammentreffen von Körper und Medientechnik“; dieses macht er an zwei unterschiedlichen Phänomenen fest: Die (1) *Verzögerung* kann als eine Absage an die bereits ausgeführten Konzepte von Unmittelbarkeit und Präsenz in der Performance gewertet werden. In der Verwendung neuer Medien ist von einer wiederkehrenden, grundsätzlichen Trennung zwischen Darstellung und Betrachtung auszugehen. Dazu kommen „Effekte von Nachzeitigkeit, die ein erweitertes Verständnis der Medien der Künste mit sich bringt“. (Ernst, 27) Die Verzögerung ist also nicht als eine rein zeitliche zu verstehen, sondern eine Folge der derzeitigen Praxis Kunst unter Zuhilfenahme verschiedenster Medien zu produzieren und zu vermitteln. Die (2) *Durchdringung* ergibt sich nach Ernst aus der zunehmenden Verbindung und Ineinssetzung von Körper und Medien. Ihr Verhältnis ist längst schon symbiotisch und nicht mehr zu trennen. Ernst entlarvt damit eine veraltete „Denk-Figur des anthropozentrischen Medien- und Körperdiskurses“ (Ernst, 27) innerhalb dessen Körper und Technik als wechselseitige Projektionen und damit als sich gegenseitig ausschließend begriffen wurden.

„Der Körper ist nicht isoliert von der Medientechnik zu sehen, wie es eine auf Kommunikation setzende Interface-Theorie aus den Computerwissenschaften suggeriert. Durchdringen geht daher über den Begriff der Interaktion von Mensch und Maschine hinaus.“ (Ernst, 27)

Die Schnittstelle ist hier also mehr als eine bloße Vermittlungsebene zwischen Mensch und Maschine. Sie ist vielmehr ein prozessuales Dazwischen, das eigentlich nicht mit einem statischen Begriff bezeichnet werden kann. Ernst schlägt eine erweiterte Definition der Schnittstelle bzw. des Interface vor, „die geeignet ist, die ästhetischen, kulturellen und sozialen Prozesse der Vermittlung insbesondere von Körper und Medientechnik zu thematisieren“. (Ernst, 32) Nach Theodor W. Adorno bezeichnet Ernst den menschlichen Körper als „geschichtliches Material“, er ist das Produkt eines ununterbrochenen Prozesses und ständigen Veränderungen unterworfen. Nur dadurch wird der Körper zum Diskursereignis, erregt in seinen ständig neuen Erscheinungsformen immer noch Aufsehen und ist weiterhin Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung.

„Die Kritik reiht sich hier ein in eine Vorstellung von Kultur als Ablösung vom Körper – eine Annahme, die nicht weiter hinterfragt wird. In diesem Prozess der Entkörperung, bzw. der Vervollkommnung des Körpers über Externalisierung, Verstärkung und Ersetzung durch Technik, seien Medien maßgeblich und zwar nicht als Kulturprodukte, sondern als nicht hintergehbare technische Funktionen, da sie ja unmittelbar auf den Körper wirkten und Kognition unterliefen.“ (Ernst, 42)

Nach dieser ersten Annahme einer Verbindung des Körpers mit der Maschine durch seine Kennzeichnung als „Schnittstelle“, möchte ich im Folgenden auf unterschiedliche Spielarten dieser Verknüpfung von Körper, Medien und Maschinen eingehen und die historische Komponente dabei nicht außer Acht lassen. Sie erscheint mir als ein zentraler Ausgangspunkt in der zeitgenössischen, künstlerischen Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper. Wird heute über den Körper gesprochen bzw. gearbeitet, können die technokratischen Tendenzen jüngerer Vergangenheit nicht mehr ausgeblendet werden.

7.3. Die Überwindung des Körpers

Eduard Kaeser nähert sich dem Körper als „Interface“, „Schnittstelle“ oder „Dazwischen“ aus einer philosophischen Perspektive an und schreibt in seinem Buch *Der Körper im Zeitalter seiner Entbehrlichkeit. Anthropologie in einer Welt der Geräte* über die heute stattfindende gleichzeitige Auf- und Entwertung des menschlichen Körpers. Auch er greift auf den Begriff der Schnittstelle zurück, betrachtet den ganzen Menschen als eine solche und fragt, was das aus einer anthropologischen Sicht bedeuten mag. Die bisher beobachtbare Tendenz zur Abschaffung des Körpers bei gleichzeitiger Höher- und Höchstbewertung des Körperlichen ergab sich nach Kaeser beiläufig, als ein Effekt der Möglichkeiten, die die zunehmende Technisierung bietet. Das „Mängelwesen Mensch“ wird unter Zuhilfenahme neuer Technologien erweitert.

„Unsere naturwüchsige physische Verfassung unterwirft sich der Anverwandlung an eine überhandnehmende Welt von Artefakten und Prothesen. Nicht das Überhandnehmen ist dabei alarmierend, sondern die zuversichtliche Unbekümmertheit, mit der wir uns zu Geräten unter Geräten umzudefinieren gewillt sind[.]“ (Kaeser, 21)

Schon Günther Anders weist in seinem 1956 erschienenen Band *Die Antiquiertheit des Menschen 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* auf diesen Umstand hin. Dem Körper wird heute eine „Betriebs- und Funktionstüchtigkeit“ abverlangt; es kommt zu einer zweifachen Entkörperung, einmal durch die zunehmende Nutzung technischer Geräte im Alltag und ein zweites Mal, da wir immer öfter nur als immaterielle Geistwesen in Erscheinung treten. Die Apparatisierung des Körpers ist nach Kaeser nichts Neues, heute aber ist sie mit einem gewissen Konsumverhalten verknüpft: Der Körper und seine Ersatzteile werden „verbraucht“. Hinzu kommt, dass durch Neuroimplantation und -prothetik die Veränderungen des Körpers nicht mehr unbedingt als solche zu erkennen sind:

„Das eigentlich Neuartige ist nicht so sehr die Unsichtbarkeit, sondern der Umstand, dass die Grenzziehung zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Physis und Prothese, sich tendenziell als zunehmend willkürlich herausstellt.“ (Kaeser, 25)

Eduard Kaeser beschreibt daran anknüpfend drei unterschiedliche Formen, die die Computer- und Robotikwissenschaften heute beschäftigen. Der (1) *Homo Cyber Sapiens* entsteht aus der Erweiterung und Verbesserung des menschlichen Körpers durch künstliche Systeme. Diese stellt eine Weiterführung der klassischen Prothetik dar; während früher Funktionsstörungen des Körpers behoben wurden, ist heute eine Funktionserweiterung das Ziel. Der (2) *Robot Hominidus Intelligens* basiert auf der Möglichkeit eines künstlichen Systems sich autonom weiter zu entwickeln: Aus einem „artificial life approach“ ergeben sich wissensbasierte

Roboter; diese sollen als künstliche Systeme eine auf Mutation und Selektion beruhende Evolution durchmachen, die jener des Menschen gleicht. Sie sollen im klassischen Sinne „wachsen“. Die (3) *Software Agenten* fungieren als virtuelle Stellvertreterkörper im Netz. Aus einer technischen Perspektive sind sie mobile Programme, die die Kommunikationsfähigkeit des Menschen im Netz vergrößern. (vgl. Kaeser, 25f.) Alle drei Ansätze arbeiten quasi an einer „Überwindung des Körpers“; sie drängen auf eine Verschmelzung von Mensch und Maschine. Mittlerweile erscheint die dauerhafte Kopplung organischer und künstlicher Nervensysteme als möglich: Eduard Kaeser zitiert Marvin Minsky, der als Mathematiker nach der Realisation künstlicher Intelligenz strebt. Er beschreibt die Wiedergeburt des Menschen in einer „himmlischen Welt“; diese zeichnet sich dadurch aus, dass Computer über Gedanken gesteuert werden können.

„In einer Art Neuauflage der frühchristlichen, gnostischen Trennung der Welt in das dunkle Reich des Körpers und das lichtvolle Reich des Geistes erscheint der Cyberspace nun nicht bloß als Metapher für körperlose Existenz, sondern er wird buchstäblich als neue körperlose, angelisierte Lebensform gefeiert.“ (Kaeser, 29)

Kaeser beschreibt unsere Generation als in einer Welt des Gegenständlichen gefangen; in dieser sind Kategorien wie Eigentum, Freiheit oder Ähnliches noch notwendig. Demgegenüber stellt er seine Vorstellung einer Welt des Immateriellen. Er imaginiert einen Menschen, der vollständig seiner Körperlichkeit enthoben, als bloßer Geist im Cyberspace existiert. Deutlich macht er die Vorzüge einer solchen Welt in dem er einen Menschen mit amputierten Gliedmaßen als befreit darstellt, was an die Vorstellung des organlosen Körpers von Gilles Deleuze und Félix Guattari erinnert. In Bezug auf das weiter oben angeführte Zitat, dass die Trennung von Physis und Prothese als einer Willkür unterliegend darstellt, betont Kaeser, dass sichergestellt werden muss, dass die Entscheidung eine Technologie als Erweiterung des eigenen Körpers zu begreifen, auch weiterhin bei dem Menschen liegen muss; das erfordert ein bestimmtes Maß an Subjektivität, das nicht verloren gehen darf.

„Die Willkür muss eben auch unsere Willkür bleiben, es liegt an uns, Grenzen zu ziehen und nach wie vor sind wir verkörperten Menschen es, die sich der Frage stellen müssen, wo und wie sie diese Grenzen gezogen haben wollen.“ (Kaeser, 39f.)

Technologie kann nach Eduard Kaeser nicht als völlig neutral angesehen werden. Sie unterläuft den Subjektstatus des Menschen, wenn es zu einer „Erosion unseres Selbstbildes als Entscheidungsträger“ (Kaeser, 31) durch die Technologie kommt. Daran anschließend stellt Kaeser eine Frage, die sich an die sehr viel früher und immer wieder angedeutete – und vergebliche – Suche nach einem „wahren, natürlichen Inneren“ anknüpfen lässt, nämlich, in welchem Ausmaß das gattungsgeschichtliche Erbe des Menschen überhaupt verbesserungswürdig ist. Er zweifelt die unbedingte Notwendigkeit einer Verbesserung an, will diese Aussage aber nicht rückwärtsgewandt verstanden wissen, da sie positiv formuliert bedeuten kann, einen neuen Umgang mit dem eigenen Körper zu erlernen.

„In diesem Sinne ist unsere Physis, unser „Wuchs“, nun nicht einfach mehr biologisches Faktum und Fatum, sondern eine bewusste Option des solcherart körper-mündigen Menschen: Wir haben, wenn wir nur wollen, zu unserem Körper zu stehen. Und erst so können wir Technologie als seine Erweiterung begreifen.“ (Kaeser, 32)

Kaeser weist darauf hin, dass der Körper das absolut ursprünglichste Medium darstellt; er ist ‚Ausgangspunkt‘ jeder zwischenmenschlichen Kommunikation: „Durch ihn begegnen sich Menschen, drücken sich aus, schaffen sie sich eine gemeinsame Welt, eine gemeinsame körpervermittelte Wirklichkeit.“ (Kaeser, 32f.) Auch mit diesem Argument schreibt Kaeser gegen den Körper als etwas heutzutage „Entbehrliches“ an.

„Seine Apparatisierung, sowie der seltsame und hartnäckige Wunsch des Menschen (des Mannes?), sich aus den Fesseln des Fleisches zu befreien, sind dabei die eine Seite des Fortschritts. Die Besinnung darauf, was alles wir eigentlich an unserer Physis haben, wäre die andere.“ (Kaeser, 33)

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass Moral und Ethik sich in ihrer Definition sehr häufig auf den Körper des Menschen berufen. Wird dieser entbehrlich, so bleibt das für diese Entitäten nicht ohne Konsequenzen. Es kann – so Kaesers zentrale These – weder um die Rückgewinnung einer Natürlichkeit des Körpers gehen, noch um seine Beherrschung. Kaeser fordert daher die Anerkennung des Körpers als „Medium lebender Kultur“. Immer schon war der Körper des Menschen doppelt bestimmt, einmal als Tier unter Tieren und ein anderes Mal als ein Gerät unter Geräten. Nach Kaeser ist das auf die aristotelische Unterscheidung der *physis* und der *techne* zurückzuführen – ab dem Mittelalter wurden andere Strömungen virulent, die schließlich von René Descartes zu einem prägenden Bild vereint wurden: Die Natur erschien plötzlich als „göttliche Maschinenbauerin“. (vgl. Kaeser, 39) Damit wurde die Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine vorerst hinfällig. Sogar die Seele erschien zu jener Zeit als ein immaterieller Automat; durch sie konnte der Mensch vom Tier abgegrenzt werden. Noch Immanuel Kant ging im 18. Jahrhundert nicht davon aus, dass eine allgemeingültige „Mechanik des Lebens“ auszumachen sei. Mit seinem Buch *Über die Entstehung der Arten* bewies Charles Darwin das Gegenteil. Als anstößig wurde die Theorie Darwins vor allem deshalb empfunden, weil er von der Annahme eines „Züchters“ der Natur abgesehen hat; plötzlich gab es niemanden mehr der auswählt, was in gewisser Weise den Tod Gottes, wie ihn wenig später Friedrich Nietzsche proklamieren sollte, vorwegnahm. Schon damals wurde der Anfang der Verquickung von Mensch und Maschine gemacht; Kaeser beschreibt insgesamt vier Technisierungsschübe. Ich möchte diese hier kurz zusammenfassen, da sie die Entwicklung der Robotik und ihre anthropologischen Konsequenzen deutlich machen. Der erste Schritt ist jener (1) *Vom Werkzeug zur Maschine*. Werkzeuge basieren auf der Optimierung menschlicher Fähigkeiten. Mit der Entwicklung der Maschine, als einer Kombination von Werkzeugen unter Ausnutzung physikalischer Erkenntnisse erfolgte eine Loslösung von der Hand des Ausführenden. Aus der Benutzung wurde eine Bedienung; darin angelegt findet sich bereits die Lust an der Automatisierung, die in (2) *Von der Maschine zum Automaten* zum Tragen kommt. Automatisierung kann als „Selbstbewegung der Maschine“ übersetzt werden. Die Vorstellung eines Automaten ist nicht an eine bestimmte Materialität gebunden, also unabhängig von der verwendeten Technik zu denken. Der Automat offenbart sich vielmehr in seiner auf Algorithmen basierenden logischen Architektur. Mit dieser Art der Rechnung werden die Grenzen zwischen Mensch und Maschine bereits aufgeweicht. Bei (3) *Vom Automaten zum Autopoieten* geht es schließlich um die Fortpflanzungsunfähigkeit der Maschinen. Automaten

können keine Automaten zeugen. Kaeser verweist auf John Von Neumann der bereits Mitte des 20. Jahrhunderts das Modell eines sich selbst reproduzierenden Automaten entwickelte; was mit der Entschlüsselung der menschlichen DNA zusammen fiel. Langsam wurde klar, dass die Fortpflanzung des Menschen letztlich ebenfalls auf der Fähigkeit beruhte, die eigene DNA zu kopieren. Problematisch ist lediglich die Komplexität dieses Vorgangs; da sich die Rechenleistung der Automaten aber ständig vergrößert, handelt es sich nach Eduard Kaeser nur um eine Frage der Zeit:

„Ein Horizont öffnet sich, in dem natürliches Leben und künstliches Leben nicht mehr als Gegensätze erscheinen, sondern als Untersuchungsobjekte eines einzigen, vereinheitlichenden, vergleichenden Blicks. Noch sind wir nicht in der Lage, künstliche Lebewesen oder lebende Artefakte herzustellen. Aber der Gedanke sitzt wie ein Virus in den Köpfen. Dem Machbaren geht das Denkbare voraus.“ (Kaeser, 52)

In (4) *Vom Autopoieten zum künstlichen Subjekt* geht es schließlich um die Frage nach einem Geist der Maschinen. Die Simulation menschlichen Denkens ist mittlerweile sehr ausgereift, nach der „Evolution neuronaler Maschinen“ steht jetzt die Spiritualität von Maschinen zur Diskussion: Woraus ergibt sich ein „Selbst“ der Maschinen und wie kann dieses entwickelt werden? Kaeser geht von einer „schleichenden Grenzaufweichung zwischen natürlicher und künstlicher Subjektivität“ (Kaeser, 55) aus. Wird hier von künstlichen Subjekten gesprochen, so bedeutet das eine bereits abgeschlossene Ausweitung der Subjektivität auch auf künstlich hergestellte Artefakte; und die Entwicklung dezentral selbstorganisierter, lernender Maschinen wird immer weiter vorangetrieben. Seine Untersuchungen abschließend greift Kaeser auf einen Slogan der 1968er Bewegung zurück: Der gleichzeitigen Auf- und Entwertung des Körpers ist mit Körpermündigkeit zu begegnen. Der Mensch soll sich mutig seines Körpers bedienen.

„Körpermündigkeit scheint mir einen buchstäblichen gangbaren Mittelweg zwischen der Utopie einer Rückkehr zur Natürlichkeit und der technologischen Abschaffung des Körpers anzubieten.“ (Kaeser, 180)

Die Beherrschung des Natürlichen mit der sich die Zivilisation brüstet ist dann beunruhigend, gibt Kaeser abschließend zu bedenken, wenn sie uns leichtfertig auf eine neue Unmündigkeit zusteuern lässt. (vgl. Kaeser, 180)

7.4. Der Widerstand des Lebendigen

Damit komme ich schließlich zu Jutta Weber, die die Schnittstelle von Mensch und Maschine als eine Möglichkeit begreift über alternative Körperkonzepte und deren politische Konsequenzen nachzudenken. Ihre Thesen lassen sich teilweise an die hier im zweiten Kapitel besprochenen Körperkonzepte von Donna Haraway und Elisabeth List anschließen. Auch Jutta Weber beschäftigt sich mit der Annahme einer zunehmenden Entkörperung und fragt in ihrem Text „Turbulente Körper und emergente Maschinen. Über Körperkonzepte in neuerer Robotik und Technikkritik“ nach einem möglichen Zusammenhang von Entkörperung und Technowissenschaften. Ihr Ausgangspunkt ist dabei die Vorstellung, dass der Körper immer „mehr als die Summe seiner Teile“ ist, was stark an Elisabeth Lists Vorstellung eines subversiven Potentials unverstellter Körperlichkeit erinnert. Die mangelnde Berücksichtigung des „Lebendigen“ ergibt sich nach Weber aus der traditionellen, cartesianischen Trennung von

Körper und Geist. Das „Lebendige“ wurde als „das Andere des rationalen, autonomen bürgerlichen Subjekts“ imaginiert – was sich auch mit Thesen über Frauen als „das Andere“ zusammendenken lässt. Immer wieder wurde die spezifische Betrachtung dieses Anderen eingefordert; auch daraus ergibt sich die Forderung nach einer alternativen und nicht-hierarchisch konzipierten Körperpolitik. Neuere Ansätze der Robotik grenzen sich sehr stark von einem kognitivistischen Ansatz ab und fordern die Dekonstruktion von Top-Down Modellen, die den Geist als auf den Körper aufgesetzt erscheinen lassen. (vgl. Weber, 120) Innerhalb des technowissenschaftlichen Diskurses kam es daher zu einer radikalen Verschiebung des Forschungsparadigma. Der alte, funktionalistische Ansatz, der Intelligenz als eine bloßen Rechenprozess begreift und der die Informationsverarbeitung und nicht die Interaktion mit der Welt als die Hauptaufgabe von Automaten begreift, wird zugunsten eines neuen, verhaltensbasierten Ansatzes aufgegeben:

„Nur mit verkörperten, mobilen Agenten, deren sensomotorische Rückkopplungsschleifen eine Interaktion mit der Umwelt ermöglichen, können man künstliche intelligente Systeme erfolgsversprechend konstruieren, die nicht an einfachsten Aufgaben wie Gehen, Objekterkennung oder Navigation scheitern.“ (Weber, 121)

Intelligenz besteht also nicht mehr im luftleeren Raum des Geistes, vielmehr sind ihre Schlüsse abhängig von Erkenntnissen, die nur über den Körper gemacht werden können. Intelligenz muss daher „unter Einbezug der körperlichen Bedingtheit von Erfahrung [...], in Auseinandersetzung mit der realen Umwelt der künstlichen System und bottom-up konstruiert werden“. (Weber, 122) Die Robotik setzt sich daher vermehrt mit der Erforschung von Reflexen auseinander, es wird untersucht wie ein bestimmtes Verhalten Robotern antrainiert werden kann. Als „Schlüssel zur Intelligenz“ wird von RobotikerInnen das sogenannte „emergente Verhalten“ gesehen, dieses ergibt sich aus der Kombination einzelner, einprogrammierter Verhaltensweisen und den sich daraus ergebenden zusätzlichen Handlungsmöglichkeiten. (vgl. Weber, 123) Durch diesen Ansatz können biologische Prozesse als die Grundlage intelligenten Verhaltens begriffen werden. Der Begriff der „Emergenz“ wird zentral; der Organismus wird als flexibel und dynamisch entworfen, er ist permanenter Veränderung unterworfen:

„Der Körper ist eben nun kein hierarchisch organisiertes, fest vorgegebenes Gerüst aus Organen, Sensoren, Muskeln mehr, sondern wird als dynamisches System mit der Fähigkeit zur Produktion von Neuem, mit evolvierenden Eigenschaften und Möglichkeiten interpretiert.“ (Weber, 124)

Die Basis „lebendiger Maschinen“ bilden nach Jutta Weber Feedbackschleifen, durch die das Unerwartete produziert werden kann. Ziel ist es dabei Artefakte herzustellen, „die komplexe Aufgaben übernehmen und mit und an ihnen wachsen“. (Weber, 125) Während der Körper sich also dadurch auszeichnet „mehr als die Summe seiner Teile“ zu sein, wird gleichzeitig versucht diese „Spontanität und den Überschuss zu formalisieren und zu instrumentalisieren“. (vgl. Weber, 125) Der Körper wird nicht länger als natürlich und gegeben imaginiert, obwohl seine Fähigkeiten zu „Mutation, Variation und Veränderung“ seiner Natürlichkeit zugeschrieben werden. Der Körper wird also denaturalisiert, indem er als veränderbar begriffen wird. Von den Technowissenschaften kann der Körper so als eine Art „Baukasten“ verstanden werden; es kommt zu einer „Verschiebung in der Vorstellung eines Überschusses des Lebendigen [...], von

der Idee natürlicher, harmonischer Prinzipien hin zur Dynamisierung und damit zur Denaturalisierung“. (Weber, 125f.) Die Lebendigkeit wird nicht länger geleugnet; eventuell könnte sich nach Weber aus diesem Ansatz eine nicht-reduktionistische Politik entwickeln, die unüberlegte Reifikationen vermeidet:

„Material bzw. die materiale Beschaffenheit des Systems wird nun in vielen neuen Ansätzen als ein relevanter und wichtiger Faktor anerkannt. Die Bedeutung der ‚Eigenlogik‘ natürlicher wie künstlicher Systeme wird ernst genommen und die Körper erhalten über diese Aufmerksamkeit eine andere Dignität.“ (Weber, 126)

Die Überwindung althergebrachter Dichotomien – wie jener von Körper und Geist – wird nach Jutta Weber so vorangetrieben. Sie rekurriert auf das Modell der Verkörperung nach Donna Haraway, um diese Verkörperung wie Haraway als einen dynamischen Prozess zu beschreiben. Der Körper ist einer permanenten Veränderung, Unsicherheit und Verschiebung unterworfen. Eine Analogie der Technowissenschaften zu den Thesen Donna Haraways ergibt sich nach Weber nicht nur hinsichtlich der Dynamik, sondern auch in ihrer Vision einer Auflösung des ursprünglich eindeutigen Subjekt/Objekt-Verhältnisses und der Vorstellung von Wissensobjekten als eigenständige, aktive Entitäten. Wenn Roboter in Zukunft in der Lage sein werden sich selbst weiter zu entwickeln, stellt das natürlich die Position des Wissenschaftlers bzw. der Wissenschaftlerin in Frage. Die „Opposition von der Wissenden und dem Gewussten“ wird langsam aber sicher instabil; vor allem da moderne Robotik und die „artificial intelligence“-Forschung das Feld der alten Technowissenschaften längst hinter sich gelassen haben. Für beide gleichermaßen problematisch ist der naheliegende Verdacht der Renaturalisierung; vereinzelt wird die Natur jetzt als Ingenieurin imaginiert, als „bastelnde Technowissenschaftlerin“, was an Descartes „göttliche Maschinenbauerin“ erinnert und reduktionistische Tendenzen zur Folge haben kann: „Die Dynamisierung, Offenheit und der – zumindest teilweise – nicht-klassische Weltzugang der Kybernetik, Robotik etc. scheint jedenfalls nicht per se vor reduktionistischen Tendenzen zu bewahren“ (Weber, 131) und ist deshalb mit Vorsicht zu genießen. Wichtig ist vor allem den Umgang mit Unbekanntem zu überdenken. Jutta Weber macht darauf aufmerksam, dass jene WissenschaftlerInnen, die sich aufmachen im Experiment auf etwas Neues zu stoßen, eine Verantwortung haben, derer sie sich bewusst sein sollten. Teilweise wird

„[...] der Umgang mit Natur sowie die Interaktion von Mensch und Nichtmenschlichem als Spielweise inszeniert, auf der man eine neue Weise des Experimentierens gefunden hat, von der man (wer?) sich eine neue Nähe zu den Dingen (welchen?) erhofft.“ (Weber, 132)

Die immer noch virulenten Sehnsüchte nach einer Versöhnung mit der Natur bzw. nach der Aufhebung des Bruches zwischen Subjekt und Objekt sind also weiter zu hinterfragen, weil sie eine Renaturalisierung begünstigen könnten. Jutta Weber setzt sich mit ihrem Aufsatz für eine kritische Option politischen Handelns ein und versteht ihre technowissenschaftliche Arbeit als eine dezidiert politische. Sie räumt ein, dass die Widersprüchlichkeiten in dem Verhältnis des Menschen zum Künstlichen wahrscheinlich niemals völlig gelöst werden können und hält daher ein Plädoyer für den Skeptizismus.

8. Das perfekte Bild

Nachdem ich im vorhergehenden Kapitel die Verquickung von Mensch und Maschine auf einer sehr theoretischen Ebene angegangen bin, möchte ich mit diesem letzten Kapitel nach tatsächlichen körperverändernden Maßnahmen fragen, die möglicherweise diesen Entwicklungen geschuldet sind. Vorher aber möchte ich – auch im Hinblick auf die bereits eingangs erwähnte und immer wieder auftauchende Ineinssetzung von Körper und Bild – exemplarisch auf zwei weitere „Bilder“ des menschlichen Körpers eingehen, die das gegenwärtige Bewusstsein prägen.

8.1. Exkurs: Der digital hergestellte (Ideal-)Körper

Der im vorherigen Kapitel zitierte Aufsatz von Jutta Weber ist Teil eines von ihr in Zusammenarbeit mit Corinna Bath herausgegebenen Sammelbandes, der 2003 erschienen ist. Dieser trägt den vielversprechenden Titel *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaft*. Im Folgenden möchte ich kurz auf (weibliche) Körperbilder fokussieren, wie sie innerhalb eines technozientistischen Diskurses evoziert werden und dazu auf zwei weitere Aufsätze zurückgreifen, die in diesem Band veröffentlicht wurden: Karin Esders beschäftigt sich mit der „(Un-)Wirklichkeit digitaler Körperbilder“ und Sigrid Schmitz schreibt über biomedizinische Körperbilder und ihr Einwirken auf einen gesellschaftlichen Diskurs, der weiterzuführen ist.

8.1.1. Veränderliche Geschlechtsidentitäten

In ihrem Aufsatz „‘You make me feel like a natural woman...’ Von der (Un-)Wirklichkeit digitaler Körperbilder“ beschäftigt sich Karin Esders mit dem Zusammenwirken von Geschlechtsidentität und digitalen Medien. An den Anfang stellt Esders die Betrachtung digital hergestellter Bilder des weiblichen Körpers: Sie nennt diese nach der Art ihrer Darstellung und den gezeigten Posen „digitale Pin-Ups“. Gleichzeitig stellt Esders fest, dass das vorgefundene Setting sehr häufig dem der klassischen Malerei entspricht. Die althergebrachten Positionen von Subjekt (männlicher Maler) und Objekt (weibliches Modell) werden wiederholt. Für die weibliche Betrachterin dieser Art Bilder ergeben sich nach Karin Esders zwei unterschiedliche Möglichkeiten der Rezeption. Sie zitiert die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey, deren Thesen sie folgendermaßen zusammenfasst:

„Die Zuschauerin wird dabei in einer narzisstischen Identifikationsspirale fixiert: die sich mit dem Bild identifizierende Frau will selbst zum Bild werden, um das Begehren der (männlichen) Betrachter auf sich zu ziehen.“ (Esders, 185)

Ohne näher darauf einzugehen entkräftet Esders diese Annahmen, indem sie auf die fluide gewordenen Positionen der Geschlechtsidentität hinweist. Eine zweite Möglichkeit diese Bilder wahrzunehmen ergibt sich über das Modell der „widerständigen Rezipientinnen“; diese lesen ein Bild ganz bewusst entgegen seiner ursprünglichen Intention. In diesem Fall aber gestaltet sich auch das problematisch, da nach Esders gerade in Bezug auf die digitale Herstellung von

Bildern auch die Grenzen zwischen Produktion und Konsum durchlässig geworden sind. Es kann also nicht mehr eindeutig unterschieden werden. Eine maßgebliche Veränderung der Position des Publikums ist nach Karin Esders allgemein auszumachen. Sie zitiert eine Analyse der Soziologen Nicholas Abercrombie und Brian Longhurst, die von einer „Durchdringung des Alltags mit medialisierten Erfahrungen“ ausgehen. (vgl. Esders, 186) Dass der Einzelne sich als Teil eines Publikums begreift, ist heute nichts Besonderes mehr, sondern ein „völlig gewöhnlicher und gewohnheitsmäßiger Zustand“. (Esders, 186) Hinzu kommen die unzähligen Möglichkeiten sich in Fernsehen und Internet selbst darzustellen beziehungsweise selbst Inhalte zu produzieren. Die Grenzen zwischen „Kunstgenuss und Medienkonsum“ lösen sich auf; langsam aber sicher wird das Leben selbst zur Performance:

„In ständigen performativen Inszenierungen stilisiert sich das Selbst in komplexer, durchaus reflexiver Interaktion mit medialisierten Erfahrungen und schafft sich Identität und Anerkennung.“ (Esders, 187)

Im Rückgriff auf Judith Butler stellt Karin Esders daher fest, wie schwierig es geworden ist heute noch zwischen Original und Kopie zu unterscheiden; sie fragt nach der Notwendigkeit an einer solchen Unterscheidung festzuhalten. Judith Butler hat bereits in ihrem 1991 erstmals erschienen Aufsatz „Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“ erklärt, dass Geschlechtsidentität eine Imitation sei, zu der es kein Original gäbe. (Butler 1991b, 26) Nach Esders ist sie die „ungenannte Patin“ der Thesen von Abercrombie und Longhurst: Die heterosexuelle Geschlechtsidentität ist ohne Original und performativ hervorgebracht. Dasselbe muss nach Abercrombie/Longhurst auch für die Unterscheidung von alltäglichen Performanzen und inszenierte (oft medialisierten) Performances gelten.

„Keine der beiden Varianten kann beanspruchen ein ursprüngliches Konzept zu aktualisieren, vielmehr durchkreuzen originale und imitierte, nicht-medialisierte und medialisierte Positionen einander, was die Möglichkeit ihrer stabilen Verortung vereitelt. Real existierende Geschlechtskörper und medial kursierende Körperbilder durchdringen sich gegenseitig, interagieren miteinander, und weder die einen noch die anderen können als originär oder natürlich bestimmt werden.“ (Esders, 188)

Es kommt zu einem unmarkierten und wiederholten Wechsel zwischen Original und Imitation; dieser wird unter anderem durch die zunehmende „Manipulierbarkeit von Bildern und Körpern“ bedingt. In der digitalen Herstellung von Körperbildern ist nach Esders eine sexualisierende Körperstilisierung zu beobachten. Sie geht davon aus, dass in einer Zeit, da der „Geschlechtskörper als ‚Original‘ und ‚Natur‘ theoretisch, wissenschaftlich und praktisch zur Disposition steht“ und „Sicherheit versprechende Grenzziehungen zunehmend brüchig werden“, der Körper zu einer (künstlich bewahrten) sexuellen Eindeutigkeit angehalten wird: Geschlechterdifferenz wird „auffällig aufgeführt“ und erscheint dadurch wieder sicherer und wirklicher. (vgl. Esders, 188) Das Ideal der einfach zu fixierenden Geschlechtsidentität ist nach Esders ein Phantasma, dem sich das Subjekt unterwirft, um die erstrebte „geordnete Wirklichkeit“ (wieder-)herzustellen. Bedrohte Grenzziehungen werden stabilisiert und die Phantasmen von „Mann“ und „Frau“ gefestigt. Wichtig aber ist, dass sich diese Körperinszenierungen bei näherem Hinschauen als genauso instabil und zum Scheitern verurteilt erweisen. Die von Esders untersuchte Verflüchtigung der Differenz von Original und

Imitation wird auch in Bezug auf die Beschaffenheit der oben erwähnten digitalen Bilder des weiblichen Körpers deutlich. Mit sehr hohem Zeitaufwand werden überdeutliche Bilder hergestellt, deren Ziel es ist als glaubwürdig oder mehr noch als „echt“ zu gelten. Einige Schwierigkeiten bereiten dabei realistische Details, wie beispielsweise Haare oder Haut – besonderes Augenmerk wird auch auf die dreidimensionale Ausformung von Beinen, Hüften und Brüsten gelegt, was Enders durch die „fetischistische Besetzung bestimmter Partialobjekte“ bedingt sieht. (vgl. Esders, 189) Obwohl oder gerade weil in der Herstellung digitaler Frauenfiguren ein unverhältnismäßig hoher Aufwand betrieben wird, wirken die entstehenden Bilder durch ihre Perfektion unecht:

„Die spektakuläre Inszenierung von geschlechtlich eindeutigen Körperskulpturen und das Zitieren von Fetischobjekten [...] wirken wie ein Ablenkungsmanöver gegen die unbehagliche Leblosigkeit der virtuellen Schönheiten. So erscheint das Streben nach einem Ideal von Echtheit und Authentizität als ein phantasmagorisches Begehren, dem sein Scheitern von vornherein eingeschrieben ist.“ (Esders, 190)

Karin Esders geht davon aus, dass die digitale Darstellung weiblicher Reize als die Darstellung idealisierter Weiblichkeit aus einer männlichen Perspektive zu begreifen ist. Das bereits kritisierte Konzept eines Originals und seiner Kopie wird nach Esders auch deshalb unterlaufen, weil digital vorhandene Daten eins zu eins kopiert werden können. Nicht zuletzt durch das Internet stellt sich zudem eine neue Bildökonomie ein: BetrachterInnen werden zu aktiven ProduzentInnen, da sie Bilder auch ohne großartiges technisches Know-How eigenhändig am Computer manipulieren können. Insgesamt kommt es dadurch zu einer erhöhten Beweglichkeit und Vermehrung von visuellen Zeichen, was deren Serialisierung und Destabilisierung bedingt. Jeder Teil eines Bildes kann einzeln bearbeitet werden; oft wird dadurch der Vorwurf von Fälschung und/oder Täuschung laut: Eine allgemeine Skepsis gegenüber digitalen Bildern greift um sich. Interessant ist, dass Esders nicht nur den mittlerweile gängigen Eingriff in die Welt der Bilder betrachtet, sondern diesen direkt mit dem Zugriff auf den eigenen Körper in Zusammenhang bringt. Auch der Körper erscheint heute als form- und veränderbares Material:

„Der Körper wird zum Baukasten einer lustvollen und leidenschaftlich besetzten Selbstmodellierung, wobei sich die phantasmatischen Positionen von Original und Imitation weiter ineinander verschieben.“ (Esders, 193)

In der Schönheitschirurgie treffen Körper- und Bildmanipulation aufeinander; aus „geschönten Bildern werden bildschöne Körper“ (Esders, 194) – in Abgrenzung zu der amerikanischen Medienwissenschaftlerin Anne Balsamo, die den technisch-medizinischen Blick dafür verantwortlich macht, dass der weibliche Körper von gesellschaftlichen Normen in Form gezwungen wird, geht Karin Esders davon aus, dass die „Aneignung einer homogenisierenden Idealnorm auf den eigenen Körper“ nicht als ein bloßer Akt der Unterwerfung abgekanzelt werden kann. (vgl. Esders, 195) Sie vertritt vielmehr die Ansicht, dass das Außen des Körpers heute als „Image“ zu beschreiben ist, das Persönlichkeit nach außen trägt und dadurch gesellschaftliches Ansehen garantiert. Jedoch ausschließlich dann, wenn der Körper bzw. sein Bild den allgemein gängigen Vorstellungen auch entspricht: Andernfalls muss der Körper einer Veränderung unterworfen werden; er wird zum „optischen Schaustück“, damit er an- und nicht übersehen wird. (vgl. Esders, 195f.) Nach Esders kann heute nichtmehr von einer „Maske der

Weiblichkeit“ gesprochen werden, die in Form von Farbe und Stoffen auf den weiblichen Körper aufgebracht wird; vielmehr wird der Körper selbst moduliert: „Der wahrnehmbare Körper verrät immer weniger über die ‚Natur‘ oder das ‚Geschlecht‘ seiner Inhaberin.“ (Esders, 196) Zusammenfassend kann nach Karin Esders festgestellt werden, dass die zunehmende Hinterfragung und Auflösung der Grenzen von Mensch und Maschine, von Natur und Kultur zu einer Unsicherheit führt, die eine Art Rückversicherung fordert. Esders zentrale These besagt, dass die Übersteigerung von Sexualität und Körperlichkeit in der digitalen Darstellung als eine solche gedacht werden kann. Sie weist die Geschlechtsidentität als die zeitweise „letzte Bastion gegen Verunsicherung und Vermischung“ aus. (vgl. Esders, 197)

8.1.2. Verkörperte Erfahrungen

Auch Sigrid Schmitz fragt nach neuen Normierungen, die sich aus der Bebilderung des menschlichen Körpers, in einer Zeit da Innen und Außen des Körpers sichtbarer denn je sind, ergeben. Allerdings geht es ihr nicht so sehr um die auf Hochglanz polierten digitalen Bilder, die im weitesten Sinne mit einer „Unterhaltungsindustrie“ in Verbindung zu bringen sind, sondern um jene digitalen Bildern, die seit ungefähr zwei Jahrzehnten den medizinischen Diskurs prägen. In ihrem Aufsatz „Neue Körper, neue Normen? Der veränderte Blick durch bio-medizinische Körperbilder“ beschäftigt sich Sigrid Schmitz mit neuronalen und biologischen Gegebenheiten des menschlichen Körpers und eventuell darin eingeschriebenen, gesellschaftlichen Normen, da neuere Forschungsergebnisse zeigen, dass sich die „Variabilität unserer Gehirne aus Verkörperungen“ ergibt. (vgl. Schmitz, 219) Das bedeutet, dass das Gehirn in seiner organischen Verfasstheit von den jeweils spezifisch gemachten Erfahrungen des Einzelnen abhängig ist. Schmitz beschäftigt sich mit dem Anfang der 90er Jahre endlich umsetzbaren Ansinnen den menschlichen Körper und das menschliche Gehirn umfassend und in hoher Auflösung darzustellen. Das von der National Library of Medicine durchgeführte *Visible Human Project* und das von dem National Institute of Health finanzierte *Human Brain Project* widmeten sich einer genauen Visualisierung des Körper und des Gehirns; auffallend dabei ist, dass das dargestellte „Norm-Gehirn“ frei sein musste von etwaigen Abweichungen und der ausgewählte „Norm-Körper“ ein weißer Körper mittleren Alters in zweifacher Ausführung – einmal „männlich“, einmal „weiblich“ – sein musste; dieser Umstand ist Sigrid Schmitz der erste Anlass ihrer Kritik. Das oben bereits angedeutete „Embodiment individueller Erfahrung im Gehirn“ lässt sich folgendermaßen verstehen: Nach der Geburt passt sich das menschliche Gehirn an Quantität und Qualität der Informationen, die es zu verarbeiten hat an. Erst durch äußere Einflüsse ergeben sich die notwendigen Nervenverbindungen zur Informationsverarbeitung:

„Verbindungen und Neuronennetze werden stabilisiert, wenn sie häufig und synchron ähnliche Informationen verarbeiten müssen. [...] Die Netzwerke aus Nervenzellen und Synapsen, die Informationen verarbeiten und Verhalten regulieren, benötigen also Input aus der Welt, die wir wahrnehmen und in der wir uns verhalten.“ (Schmitz, 228)

Interessant daran ist nach Sigrid Schmitz vor allem der dadurch mögliche Schluss, dass sich das Muster der Information „strukturell und funktionell in der körperlichen Materie“ abbildet. (vgl.

Schmitz, 228) Es muss also davon ausgegangen werden, dass jeder Mensch innerhalb einer bestimmten Sozialisation aufwächst und dass diese (auch frühkindlichen) Erfahrungen im Gehirn „verkörpert“ und damit erkennbar werden. Eine „geschlechtshierarchische Gesellschaft“ prägt so auch das Gehirn, der ihr angehörenden Individuen. Hinzu kommt, dass nach Schmitz die Wirkung dieser biomedizinischen Körperbilder zu überprüfen ist: Sie gelten als sehr überzeugend, da sie in direkter Verbindung zum dreidimensionalen Körper gedacht werden. Außerdem lassen sie sich „auf den gespiegelten biologischen Körper als direktes Abbild der Realität“ (Schmitz, 229) beziehen. Die biomedizinische Verbildlichung des menschlichen Körpers wird begleitet von wissenschaftlichen Verfahren und gibt sich dadurch objektiv und neutral. Schmitz aber warnt davor, dass verdeckt gesellschaftliche Normierungen und Stereotype darin fortgeschrieben werden: „Die Aufdeckung dieser Normierungen, die der naturwissenschaftlichen Praxis vorausgehen, enttarnt gleichzeitig die Spiegelbilder als Zerrbilder.“ (Schmitz, 230) Die Vertreter der Naturalisierung stehen heute jenen der neuronalen Plastizität gegenüber; sie arbeiten jedoch selten zusammen. Für Schmitz ergibt sich eine „deutliche Renaissance der Naturalisierung von Verhaltensunterschieden insbesondere entlang der Geschlechtergrenze“ (ebd.); dies sieht sie auch in der Tatsache begründet, dass der Naturalismus den gesellschaftlichen Geschlechterdiskurs in höherem Maße prägt, als die hier vorgestellte Annahme der neuronalen Plastizität, die noch nicht deutlich genug kommuniziert worden ist. Sigrid Schmitz führt das einerseits auf die gesellschaftliche Unmöglichkeit einer Aufhebung der biologisch begründeten Geschlechterdifferenz zurück, da eine solche die kollektive Ordnung gefährden und Unruhe nach sich ziehen würde. Andererseits unterdrückt die Annahme eines „Naturzustand des Menschen“ eine individuelle Unsicherheit.

„Die Verantwortung für das eigene Verhalten wird reduziert und stattdessen werden festgelegte (Deutungs- und Handlungs-) Muster vorgegeben. Die neuen Körperbilder zeigen uns die alten Geschlechterdichotomien erneut, allerdings noch wissenschaftlicher, noch objektiver, noch wahrer.“ (Schmitz, 231)

An der Differenz der Geschlechter – auch an der biomedizinischen Sichtbarkeit dieser Differenz – wird also weiterhin eine Normierung der Geschlechtsidentität, die den Mann gegenüber der Frau bevorzugt, festgemacht. Schmitz geht es vor allem darum zu zeigen, dass die Plastizität und Variabilität des menschlichen Gehirns Erfahrungen übersetzen kann; sie werden „verkörpert“ und dadurch ins Fleisch eingebracht. Möchte man dieses Konzept ausweiten, kann der Körper als die Gesamtheit seiner Erfahrungen gedacht werden. Nicht nur für Sigrid Schmitz ergibt sich daraus die Notwendigkeit diese Erkenntnisse in den gesellschaftlichen Diskurs einzubringen und noch mehr Vorsicht zu fordern.

8.2. Körperverändernde Maßnahmen

8.2.1. Kapitalistischer Körperkult

Nach diesem kurzem Exkurs zwei Bilder des menschlichen Körpers betreffend möchte ich nun abschließend auf die Möglichkeit eingehen den eigenen Körper an das von Maschinen gelieferte „perfekte Bild“ des Körpers anzupassen. Mit „Hart an der Grenze. Skizze einer Anamnese

spätmodernen Körperkults“ fasst Arnd Pollmann die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten körperverändernder Praktiken eindrucksvoll zusammen. Er fragt nach dem Warum weit verbreiteter Körperveränderungen und stellt fest, dass Spaß und/oder Schönheit ungenügende Gründe darstellen. Auch ein oft erklärend herangezogenes Bewusstsein für Mode und daraus resultierende Tendenzen körpertechnische Verfahren anzuwenden erscheint Pollmann als nicht hinreichend. Er sieht „die ebenso schmerzliche wie unvermeidliche Einsicht, dass menschliche Makellosigkeit nur in den seltensten Fällen naturgegeben ist“ (Pollmann, 307) als den ursprünglichen Ausgangspunkt aller körperverändernder Praktiken. Hinzu kommt das monetäre Moment: Die angestrebte Perfektion kostet Courage und Geld. Pollmann bezeichnet das als ein „Wettrüsten gegen das eigene Selbst“, dessen Freiwilligkeit er bezweifelt:

„Vielmehr ist ein eher zwanghaftes Traktieren jener zunehmend als fremd erfahrenen und doch eigenen ‚Hülle‘ zu verzeichnen, die als Hautgrenze das Innen und das Außen trennen soll, dafür aber zu weich und zu durchlässig scheint. Die These wird lauten: Wer hart zu sich und entsprechend hart an der eigenen Grenze zu Gange ist, will sich eben dieser Demarkationslinie vergewissern.“ (Pollmann, 308)

Nach Pollmann ist es jedoch zu einfach gedacht die Ursachen „manipulativer Körperselbsttechniken“ in Selbstentfremdung und gesellschaftlicher Desintegration einzelner Individuen zu suchen; trotzdem macht er ein Bestreben aus, eine verloren geglaubte Identität über Techniken dieser Art wiederzugewinnen. Das „verwahrloste spätmoderne Individuum“ reagiert auf die „seelische Formlosigkeit unserer Kultur“ nach Pollmann mit dem Ansinnen dem eigenen Körper eine neue Form zu verleihen; radikal formuliert heißt das: „Wenn Grenzlinien zu verschwimmen drohen, wird man sie nachziehen müssen.“ (Pollmann, 308)

Arnd Pollmann arbeitet in seinem Aufsatz vier Motive aus über die er eine Anamnese des spätmodernen Körperkultes vornimmt und die ich auch hier miteinander in Zusammenhang bringen möchte. Zuallererst ist der spätmoderne Mensch von einem (1) *Leiden an Unverfügbarkeit* gezeichnet. Biotechnische Revolutionen jüngster Vergangenheit waren darauf aus das „Unverfügbare des Lebendigen“ verfügbar zu machen. Gesundheit und der menschliche Körper wurden zum Produkt erklärt für das gearbeitet werden musste. Nach Pollmann wurde das moderne Subjekt so überwunden, was nicht ohne Konsequenzen geblieben ist: Entitäten wie Freiheit, Selbstbestimmung und die Würde des Menschen mussten aufgrund der geänderten Vorzeichen neu bestimmt werden; wie Eduard Kaeser geht auch Arnd Pollmann davon aus, dass moralischen Überlegungen ihre Grundlage entzogen wurde. Zeitdiagnostisch sieht Pollmann das Problem, dass der „Kontrollzwang der technologisierten Spätmoderne“ (Pollmann, 311) eventuell zu neuen Unverfügbarkeiten führen wird. Er zitiert Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, die schon 1969 in ihrer *Dialektik der Aufklärung* davor warnten, dass „zivilisatorische Naturbeherrschung und Selbstbehauptung langfristig in Naturzerstörung und Selbstvernichtung ausarten müssen“. (Pollmann, 312) Auf Ebene des Einzelnen führen die neu hergestellten Unverfügbarkeiten des 21. Jahrhunderts zu einem (2) *Prometheischen Selbsthass*; dieser ergibt sich aus der Tatsache, dass der Mensch nicht mehr in der Lage ist zu begreifen, was er potentiell herzustellen vermag. Gleichzeitig erfüllt ihm der Fortschritt auch nicht alle seine ursprünglich geträumten Träume einer Welt ohne körperliche Dysfunktion. Pollmann leitet daraus ein

„Unbehagen an der Medizin“ ab, das viele Menschen befällt. Er legt das von Odo Marquard beschriebene „Prinzessin-auf-der-Erbse“-Syndrom auf die Biopolitik um: Der Mensch überhöht kleine Leiden, weil er keine großen mehr hat und erwartet vom Fortschritt die endgültige Befreiung von jeglichem Leiden – nur gibt es diese leider nicht. Der dabei entstehende Frust ist nach Pollmann, sowohl auf die Medizin gerichtet, die ihre Versprechen nicht einlöst, als auch gegen den eigenen Körper, der als unfügsam und widerständig erscheint.

„[J]e mehr Leiden beseitigt werden, desto stärker wird die autoaggressive Sucht und Sehnsucht, den eigenen Körper für seine Unverfügbarkeit haftbar zu machen. Das aber bedeutet auch: Je mehr Leiden künstlich beseitigt werden, umso mehr Schmerzen müssen ebenso künstlich geschaffen werden.“ (Pollmann, 314)

Bemerkenswert ist nach Pollmann die positive Bewertung dieses Schmerzes. Ein Leben ohne Leiden ist kein Leben und weil Schmerzlosigkeit zu Abgestumpftheit führt, muss der Mensch autoaggressiv handeln. Einfach gedacht begegnet er damit einer inneren Konturlosigkeit, woraus sich die (3) *Gewaltsamen Verfahren* ergeben. Pollmann stellt ein interessantes Modell vor, das gewaltsame Verfahren der Körperbeherrschung, die im 21. Jahrhundert angewandt werden auf gewaltsame Verfahren der Naturbeherrschung im 20. Jahrhundert bezieht; er verwendet vier physikalische (Krankheits-)Bilder – Explosion, Implosion, Kernspaltung und Kernfusion – um auf die Grundstruktur dieser Handlungen aufmerksam zu machen. Die (a) *Explosion* ergibt sich aus dem beständigen Streben nach Anerkennung. Sehr häufig sind diese Körpertechniken narzisstisch motiviert: „Das tendenziell größenwahnsinnige narzisstische Selbst bläht sich so lange auf, bis es platzt.“ (Pollmann, 316) Die (b) *Implosion* steht dem gegenüber: Ihr zugrunde liegt die Angst vor der Vergänglichkeit und der daraus resultierende Wunsch unvergängliche Fakten zu schaffen. Nach außen zeigt sich dieses Bestreben in unterschiedlichen Neurosen, durch die das Verlangen nach Ordnung und Disziplin über den Körper ausgetragen wird. Das Kontroll-Selbst rotiert nach Pollmann so lange, bis es in sich zusammenfällt. Mit dem Motiv der (c) *Kernspaltung* beschreibt Pollmann eine innere Zerrissenheit, die über das Außen zum Ausdruck gebracht werden kann. Die Identitätsarbeit am eigenen Fremdkörper beruht auf einem schizoiden Grundkonflikt: Der Borderliner hasst und liebt seine Abhängigkeit von anderen Menschen gleichermaßen. Die Selbsttechniken helfen ihm die Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich festzusetzen: „Das zwischen Nähe und Distanz pendelnde, innerlich zerrissene Selbst grenzt und spaltet sich ab, bis es selbst nichts anderes mehr als Grenze und Spalte ist.“ (Pollmann, 317) Die (d) *Kernfusion* ergibt sich nach Pollmann vor allem bei depressiven Charakteren. Sie wird bedingt von der unerfüllten Sehnsucht von anderen umsorgt zu werden und andere zu umsorgen. Häufig haben die angewandten Körpertechniken direkt etwas mit dieser „Sucht nach dem Versorgenden“ zu tun. Angestrebt wird die vollkommene Verschmelzung mit einer anderen Person, der depressive Mensch ist dazu geneigt sich selbst für einen anderen aufzugeben. Im Allgemeinen geht es Pollmann in diesem Abschnitt darum zu zeigen, wie eine schmerzhafte Praxis der Grenzziehung aussehen kann. Häufig geht es um die Wiedergewinnung einer „gesunden Distanz“ zur Außenwelt; durch die erlebten Schmerzen wird ein Identitätsgewinn angestrebt. (vgl. Pollmann, 319) Pollmann warnt jedoch vor einer voreiligen Pathologisierung dieses Verhaltens, da es auch mit

(4) *Kapitalistischen Tauschbeziehungen* in Verbindung zu bringen ist. Auf der einen Seite ist es das „Ausbleiben echter Grenzerfahrungen“, das den spätmodernen Menschen dazu bringt diese am eigenen Körper nachzuholen. Nicht vergessen werden darf jedoch, dass eine ganze Industrie an diesen Körpertechniken hängt und aus dieser ergeben sich sozioökonomische Notwendigkeiten. In gewisser Weise ist die Modellierung des eigenen Körpers auch ein „ökonomisch induziertes Entfremdungsphänomen der sich ausweitenden konsumistischen Industriegesellschaft“ (Pollmann, 320) und als solches zu bewerten. Ein absolutes Außen gibt es nicht mehr, da dieses durch den „Markt“ ersetzt wurde. Der Einzelne ist Unternehmer in der eigenen Sache und die Haut wird zu seiner Marke – auf diese sich ergebende Eigenverantwortlichkeit für die Funktionstüchtigkeit des Humankapitals Körper bin ich bereits an anderer Stelle eingegangen. Während im Kapitalismus die strikte Trennung von Arbeit und Leben durchgebracht wurde, bewirken spätkapitalistische Strömungen das Gegenteil: Arbeit und Leben werden zusehends wieder in Eins gesetzt und der Körper erscheint, wie bereits beschrieben, als eine vielfältige Schnittstelle. Pollmann möchte jedoch davon absehen den Spätkapitalismus allein für diese Entwicklung verantwortlich zu machen:

„Nach einer Art ‚Wahlverwandtschaft‘ gehen pathogene Körperselbstdisziplinierungen und spätkapitalistische Arbeits-, Produktions- und Konsumverhältnisse eine parasitäre Symbiose ein.“ (Pollmann, 322)

Abschließend erklärt Pollmann, dass das „Stigma“ – als das sichtbare Zeichen einer Veränderung – von einem Minderheitenprogramm zu einem Massenphänomen wurde. Während Körperselbsttechniken noch vor wenigen Jahren einen Ausbruch aus der bürgerlichen Gesellschaft symbolisierten, dienen sie heute der Inklusion. Und obwohl sich Arnd Pollmann nicht auf eine Kapitalismuskritik festnageln lassen möchte, sieht er ein „zeittypisches Unbehagen“, das unbewusst über den Körper ausgetragen wird:

„Die sich derzeit massenhaft selbst verstümmelnden Individuen reagieren bloß folgerichtig auf die seelische Formlosigkeit und Verwahrlosung einer Welt, die es ihnen unmöglich macht, ganz ohne Gewalt am eigenen Körper individuelle Identitätsgrenzen nach innen fühlbar, sowie nach außen erkennbar werden lassen.“ (Pollmann, 323)

Auch Arnd Pollmann macht die Forderung nach klaren Fronten und Konturen verantwortlich für den Hang des spätkapitalistisch geprägten Menschen seinen eigenen Körper als eine Baustelle zu begreifen. Versöhnlich weist Pollmann darauf hin, dass der scheinbar kranke Körperkult, eine Möglichkeit seelischer Gesundung beinhalten mag. (vgl. Pollmann, 323)

8.2.2. Schönheit und/oder Ästhetik

Eine letzte Kategorie, die ich bisher nicht betrachtet habe, da sie meiner Ansicht nach per se ein philosophisches Problem darstellt, ist jene der Schönheit des menschlichen Körpers. Obwohl sie nicht greifbar ist, sie eigentlich nicht beschrieben werden kann und sie – wie allgemein gerne angegeben – im Auge des Betrachters liegt, wird ständig von ihr gesprochen: In besonderem Maße, wenn von weiblichen Körpern die Rede ist. Ich möchte daher noch einmal explizit fragen, wie der weibliche Körper zugerichtet wird, um diesen „Schönheitsidealen“ zu entsprechen, um dann zu überlegen, ob von einer bewussten Überschreitung ausgegangen werden kann, wenn diese Normen nicht eingehalten werden. Eine entscheidende Frage wird

sein, warum gewisse Körperformen als ästhetisch wahrgenommen werden und andere nicht und inwiefern diese Präferenzen von gesellschaftlichen Normen abhängig sind. Hinzu kommt die Frage, warum dem Urteil über die Schönheit eines Körpers eine so große Bedeutung zukommt. Johann S. Ach weist in seinem Artikel „Komplizen der Schönheit? Anmerkungen zur Debatte über die ästhetische Chirurgie“ schon eingangs darauf hin, dass schönheitschirurgische Maßnahmen heute kein Minderheitenprogramm mehr darstellen. Die medizinische Legitimation dieser Eingriffe ist allerdings nach wie vor fraglich, da es sich um an sich gesunde Körper handelt, die einer Operation unterzogen und damit einer Gefahr ausgesetzt werden. Nach Ach sind die allermeisten Schönheitschirurgen darum bemüht als „Ärzte“ anerkannt zu werden; gleichzeitig „begreifen sich nicht wenige Schönheitschirurgen zugleich auch als Künstler – als Künstler freilich, die mit besonderem ‚Ausgangsmaterial‘ arbeiten[.]“ (Ach, 192) Eindeutige ästhetische Ideale nach denen sich Schönheitschirurgen richten, sind nicht zu definieren: Natürlichkeit, Jugendlichkeit und Symmetrie sind jedoch Kriterien, die häufig angelegt werden. Ach kennzeichnet das als ein besonderes Paradoxon der Schönheitschirurgie: Während das klar definierte Ziel ist, das äußere Erscheinungsbild der Patientinnen zu verbessern, soll das Ergebnis möglichst unsichtbar bleiben bzw. „natürlich“ erscheinen. Auch deshalb formulieren Schönheitschirurgen ihre ästhetischen Ideale nicht: Sie richten sich ganz nach den Wünschen der Patientinnen und rechtfertigen diese Entscheidungen mit einem auffällig forsch eingeforderten Recht auf Selbstbestimmung. Ich möchte zeigen, wie und mit welchen Argumenten Johann S. Ach diese Selbstbestimmung in Zweifel zieht. Er geht in seinem Aufsatz auf eine Studie von Kathy Davis ein, die amerikanische Frauen kurz vor bzw. nach einer Schönheitsoperation befragt hat. Das Ergebnis dieser Studie ist interessant, da die allermeisten der Frauen gar nicht nach „objektiver Schönheit“ strebten, sondern nach einer Normalität, der ihr Körper ohne Korrektur in der Selbstwahrnehmung nicht entsprach. So gesehen

„...eröffnet die ästhetische Chirurgie Frauen die Möglichkeit, ihre Beziehung zum eigenen Körper und damit zugleich die Beziehung ihres Körpers zur Welt um sie herum neu zu justieren. Ästhetische Chirurgie erscheint aus dieser Perspektive als eine (weitere) Option, die Frauen nutzen, um einen Zustand herbeizuführen, indem sie sich ‚in ihrem Körper‘ zu Hause fühlen.“ (Ach, 195)

Auch bei schönheitschirurgischen Eingriffen gehe es daher nicht um Schönheit im klassischen Sinn, sondern um die Schaffung einer entsprechenden Identität und die Möglichkeit zur Selbstbestimmung. In der Transformation des eigenen Körpers erfährt sich der Einzelne als selbstbestimmt und mit sich selbst identisch; das wirkt sich nach Johann S. Ach positiv auf Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl der PatientInnen aus. Gleichzeitig macht er allerdings auf dreierlei Widersprüche aufmerksam, in die sich Menschen – vornehmlich Frauen –, die sich einer Schönheitsoperation unterziehen, gerne verstricken: Die (1) *Konformität* ergibt sich paradoxerweise aus dem Ansinnen eine neue, nicht von außen bestimmte Identität herzustellen. Nach Ach sind Körpermanipulationen aber nur vermeintlich selbstbestimmt, da sie eine unbewusste Komplizenschaft mit ungeschriebenen Normen eingehen. Die angestrebten Körper sind nach Johann S. Ach zumeist weiß und westlich, was er als (2) *Kolonisation* bezeichnet: Der Körper erscheint als „Rohmaterial“ für die Realisierung ästhetischer Normen oder Standards“

(Ach, 198); auch Johann S. Ach spricht von einer Art Befreiung, die von Frauen angestrebt wird. In Wahrheit aber wird eine körperliche Kolonisation wirksam, da die angesprochenen Normen und Standards jene einer von Männern dominierten Kultur sind. Daraus ergibt sich auch der (3) *Zwang zur Unterwerfung*: Obwohl die PatientInnen leugnen, dass sie sich aufgrund äußerlicher Einflüsse für bestimmte Eingriffe entscheiden, ist anzunehmen, dass diese häufig von einem „technologischen Schönheitsimperativ“ (Ach, 198) angeregt werden. Dieser lässt Frauen zwar die Wahl, zwingt sie jedoch unterbewusst doch in Richtung körperverändernder Maßnahmen. Nach Johann S. Ach ist also durchaus davon auszugehen, dass Schönheitsoperationen extern beeinflusst sind. Viele der sozialen Normen, denen Frauen ausgesetzt sind, weisen nach Ach die Tendenz auf diese zu objektivieren. Hier greift Achs zentrale These: Er spricht von einer Komplizenschaft, wobei er als Komplize eine Person definiert, die sich an einer unmoralischen Handlung – wissentlich oder unwissentlich, das ist irrelevant – beteiligt, ohne ursächlich dafür verantwortlich zu sein.

„Die ästhetischen Normen, an denen die Schönheitschirurgie sich orientiert und die sie bedient, sind Ausdruck eines zugrundeliegenden Systems von Einstellungen und Handlungen, die moralisch zumindest zweifelhaft, wenn nicht sogar inakzeptabel sind.“ (Ach, 199)

Sowohl die Chirurgen, von denen körperverändernde Operationen ausgeführt werden, als auch deren Patienten werden so zu „Komplizen“ eines solchen Systems. Zweifelhafte ästhetische Normen und der Wunsch nach Gesundheit und Normalität werden miteinander verschnitten. Sexistische und rassistische Tendenzen kommen zum Tragen bzw. werden durch die Schönheitsindustrie verstärkt. Die bloße Ablehnung und der Verzicht auf körperverändernde Maßnahmen sind nach Johann S. Ach keine ausreichende Antwort auf diese Strömungen. Auch die wenig realistische, gezielte Destabilisation des Systems, wie sie beispielsweise von Kathryn Pauly Morgan vorgeschlagen wurde, erweist sich als nicht zielführend. Wichtig ist es nach Johann S. Ach vor allem zu begreifen, dass handlungsleitende Normen stets „kulturell und sozial vorgeprägt“ sind, was die Aufrechterhaltung sexistischer Stereotypen, Stigmatisierungen und Diskriminierungen begünstigt. Ablehnung ist ein möglicher, aber nicht der beste Weg, dem zu begegnen. Eine andere Möglichkeit liegt in der Frage nach den wirklichen Motiven der PatientInnen und einer umfassenden Aufklärung, sodass potentielle PatientInnen in Zukunft zu einer wirklich selbstbestimmten Entscheidung kommen können.

Der gesamte vorausgehende Abschnitt hat eines bereits anklingen lassen: Die Möglichkeiten der Zurichtung des menschlichen Körpers haben sich in den vergangenen Jahren vervielfältigt und eine Verbindung dieser Tendenzen mit Normen und anderen Verhaltensregeln ist nicht zu leugnen. Um meine Überlegungen abzuschließen und einen Bogen zu dem ersten von mir ausgewählten Beispiel zu schlagen, möchte ich auf den eindrucksvollen Aufsatz „Die kulturellen Implikationen des Dick-Seins“ von Laura Kipnis eingehen. Dieser ist 1995 in dem bereits erwähnten Sammelband *The body of Gender* von Marie-Louise Angerer erschienen. Ich möchte an die Thesen von Laura Kipnis anschließen und auf eine angenommene Überschreitungsgeste des dicken Körpers fokussieren. Ausgangspunkt für Laura Kipnis ist eine

von ihr gemachte Beobachtung: Während dicke Körper im Alltag der amerikanischen Kultur mit negativen Konnotationen aufgeladen sind und ausgegrenzt werden, erfahren sie eine besondere Beachtung in der Pornographie: „Dicksein, so scheint es, ist an sich pornographisch.“ (Kipnis, 113) Laura Kipnis geht davon aus, dass „die zeitgenössischen Subgenres der Pornographie ihren Angelpunkt in Kategorien oder Bereichen kulturell verbotener oder problematischer Bedeutungen haben“ (Kipnis, 114) – das bedeutet es besteht ein Zusammenhang zwischen der Verachtung dicker Menschen, ihrer Behandlung mit „beispielloser Bösartigkeit“ und dem Auftauchen des dicken Körpers in einer pornographischen Subkultur. „Das Dicksein ist Träger tiefer gesellschaftlicher Widersprüche“ (Kipnis, 114); der erste Schritt muss nach Laura Kipnis also sein diese Widersprüche zu erkennen und unvoreingenommen wiederzugeben. Sie weist zuallererst darauf hin, dass dicke Körper immer im Gegensatz zu (ver-)hungernden Körpern gedacht werden müssen. Häufig wird angenommen, dass die Schuld an Anorexie und Bulimie in einem von der Modeindustrie hervorgebrachten Schlankheitskult zu suchen ist; den betroffenen Personen wird eine „Psychologie der Bedürftigkeit“ zugeschrieben. Nicht unterschätzt werden darf die Verbindung von Essstörungen mit Fragen der (Selbst-) Kontrolle.

„[D]as Schlanksein spricht für das Selbst, es verkörpert die Fähigkeit zur Steuerung von Trieben und zur Beherrschung von Begierden in einer Gesellschaft, die uns geradezu drängt, angesichts von begehrenswerten Waren die Kontrolle zu verlieren: der schlanke Körper deutet auf ein gut organisiertes Ich hin.“ (Kipnis, 117)

Die Gründe dicke Körper zu verurteilen sind vielfältig: Dicksein wird allgemein als unästhetisch und ungesund wahrgenommen. Kipnis geht in diesem Zusammenhang allerdings von einer Art „medizinischen Ideologie“ aus, die die allgemeine Präferenz für den schlanken Körper mitbegründet. Zudem ist eine Verbindung von Körpergewicht und sozialem Status auszumachen: Die Angst vor dem Dicksein und die Angst vor dem Arm sein sind eng miteinander verschränkt. Das Dicksein bedeutet nicht nur den Verlust der Selbstbeherrschung, sondern auch den Verlust der Klassenzugehörigkeit. Laura Kipnis macht deutlich, dass dicke Körper mit einer Art „imaginierten Erzählung“ verbunden sind, da in dem Moment da dicke Körper betrachtet werden auch ihre Geschichten, das „Wie konnte es so weit kommen?“ von Bedeutung sind. Es ist eine „Geschichte der Völlerei und des übertriebenen Konsums“, die nach Laura Kipnis in den Köpfen vorherrschend ist: „Die Dicken werden als Menschen betrachtet, die Territorialgrenzen übertreten: Sie nehmen zu viel Platz in Anspruch, zu viele Mittel[.]“ (Kipnis, 121) Nach Laura Kipnis ist das der Grund für eine bestimmte Erwartungshaltung, die Dicken entgegengebracht wird. Sie erscheinen als die „personifizierte Erwartung einer Veränderung“ (Kipnis, 122) und kommen dieser nicht nach.

„Der Skandal am Dicksein liegt darin, dass es eine Beleidigung der kollektiven Veränderungsphantasien ist, ein Affront, ausgehend von einem Körper, der es wagt, dick und unverändert zu bleiben.“ (Kipnis, 122)

Nach Laura Kipnis besteht ein großes gesellschaftliches Interesse an Veränderung. Durch das Fett wird auch ein „Geist der Unersättlichkeit“ beschworen, den der westliche Mensch zu unterdrücken gelernt hat. Das Fett bringt diese Bedürfnisse wieder zum Vorschein und damit

auch die Angst, dass die Ressourcen nicht ausreichen werden, um alle diese Bedürfnisse völlig zu befriedigen.

„Ein dicker Mensch ist die personifizierte Plünderung – als ob Anarchie herrschte, der Aufstand ausbräche und man die Schaufenster einschläge, um sich zu holen, was man will, wann man es will, ohne sich um Artigkeiten wie Respekt vor dem Eigentum anderer zu kümmern[.]“ (Kipnis, 123)

Dem dicken Menschen wird oft unreflektiert ein Hang zu übermäßigem Konsum nachgesagt. Die eigentlichen Ursachen von Übergewicht spart Laura Kipnis aus; sie gibt lediglich an, dass noch zu klären ist, ob eine genetische Komponente oder Stoffwechselkrankheiten mitverantwortlich gemacht werden können. Interessant ist nach Kipnis allerdings die Argumentation von Pro-Fat AktivistInnen, die sich auf eine genetische Veranlagung berufen, anstatt Dicksein als etwas darzustellen für das sich Menschen bewusst entscheiden können. Sie wertet das als eine Diskriminierung aus den eigenen Reihen. Auch anderweitig sehen sich dicke Menschen vielfältigen Diskriminierungen ausgesetzt. Nur in der Pornographie wird Dicksein zumindest in bestimmten Kreisen uneingeschränkt bejaht und sogar forciert. Trotzdem wird die sexuelle Bevorzugung dicker Körper als eine Devianz gewertet und erfährt als solche eine Fetischisierung. Doch auch in der „normalen“ Partnerwahl ist das Körpergewicht potentieller Kandidaten ausschlaggebend:

„Fragen der Fülle und Größe hatten schon seit langer Zeit komplizierte Implikationen der menschlichen Geschichte. Einerseits rührt ein größerer Leibesumfang, und besonders das Fett sein, an unseren geladenen und verwirrten Phantasiebeziehungen zu Fragen des Konsums, und im weiteren Sinne zu Problemen der Ressourcen, der Verteilung und der Gerechtigkeit.“ (Kipnis, 128)

Die zentrale These Laura Kipnis, dass die Pornographie mit ihrer Behandlung dicker Körper etwas ins Blickfeld bringt, was in der Alltagskultur ausgegrenzt wird, bringt das bewusste Ausstellen dicker Körper in die Nähe einer sozialkritischen Haltung: „Die Pornographie der Dicken erinnert sozusagen an die Körper, die sich der gesellschaftlichen Lenkung entziehen, das heißt mit gefräßigen, fordernden, nicht ordentlichen und die Spielregeln verletzenden Körpern.“ (Kipnis, 130) Die Pornographie leistet insofern einen Dienst an der Gesellschaft; mit dieser Argumentationslinie kann die bewusste Entscheidung für den dicken Körper durchaus auch als ein Akt der Überschreitung gedeutet werden.

9. Aktuelle Arbeiten

Ich habe versucht in den vorherigen Kapiteln eine umfassende Zusammenfassung der möglichen philosophischen, wissenschaftstheoretischen und zuletzt auch psychologischen Hintergründe transgressiven Verhaltens zu liefern. Daran anschließend möchte ich nun anhand von vier Beispielen aus der aktuellen Wiener Performance Szene zeigen, wie die von mir dargestellten Theorien auf Arbeiten der jüngsten Vergangenheit anwendbar sind. Ich werde mich mit diesen Beispielen in gewisser Weise rückwärtsgewandt wieder durch meine Arbeit bewegen, in dem ich mit einer Analyse von Doris Uhlichs Arbeit „mehr als genug“ beginne, dann weiter gehe zu „Magical“ von Anne Juren und Annie Dorsen; daran „37 Jahre zu spät: Die Show“ von Andrea Salzmann und Julia Kläring anknüpfe und mit meinen Überlegungen zu

Doris Stelzers „gender jungle – wo/man“ schließlich zum Ende und in gewisser Weise wieder zum Anfang komme. Im Gesamten betrachtet habe ich dann einen Kreis beschrieben, durch dessen Form das Ziehen ständig neuer Querverbindungen erleichtert werden soll. Die von mir ausgewählten Beispiele lassen sich auf vielfältige Weise an die bisher besprochene Theorie anschließen; jede der von mir ausgewählten Performances wird mit ihrer jeweiligen Thematik ein weiteres Feld öffnen, das bisher außen vor geblieben ist. Ich werde versuchen diese mit gesonderter Aufmerksamkeit zu betrachten. Bei Doris Uhlich ist das die philosophische Frage nach dem Schönen, die bisher lediglich angerissen wurde, bei Anne Juren die Verbindung des weiblichen Körpers mit dem Kinematographen, bei Andrea Salzmann die Suche nach einer Wahrheit zwischen *fact* und *fiction* und bei Doris Stelzer die Kommunikation von Geschlechtsidentität über Textilien. Im Folgenden wird es mir darum gehen, die vier Performances, die alle innerhalb der letzten zwei Jahre in Wien erarbeitet und uraufgeführt wurden, möglichst detailliert zu beschreiben; zusätzlich werde ich auf einzelne Kritiken aus Online- und Printmedien eingehen, um auf der Rezeptionsebene die eigene einer fremden Wahrnehmung gegenüberzustellen.

9.1. Doris Uhlich – „More than enough“

Eine Frau in einem schwarzen Pelzmantel, das Haar wild toupiert und zu einem großen Knoten auf den Oberkopf gebunden, die Füße in zarte, goldene Stilettos geschnürt, betritt eine bis auf drei Sessel und ein Telefon völlig leere Bühne. Unter dem Pelzmantel trägt die Frau blaue Jeans und ein weißes Shirt. Sie zieht sich aus und ihr Körper wird unverhüllt sichtbar. Sie tanzt, bringt fragmentierte einzelne Tanzschritte auf die Bühne, wiederholt diese. Die Kritiker schreiben, das Publikum sei mit ihrer Körperlichkeit „konfrontiert“: Weil Doris Uhlichs Körper nicht der Norm eines Tänzerkörpers entspricht, wird sie als „corpulent dancer“ beschrieben. Ihr Körper erfüllt nicht das aus dem klassischen Ballett stammende Ideal des jungen, sehr, sehr schlanken und damit grazilen Mädchenkörpers. Hinzu kommt, dass sich Doris Uhlich in ihren Arbeiten nahezu immer mit anderen, also „von der Norm abweichenden“ Körpern auseinandersetzt. Sie bringt die Körper von Pensionären auf die Bühne – beispielsweise in „und“ -, weite die Körper alternder Tänzer – in „Spitze“ – und eben ihren eigenen Körper, mit dem sie sich ebenfalls immer wieder auseinandersetzt, zuletzt in „Rising Swan“. In „mehr als genug“ kommt hinzu, dass Doris Uhlich sich anscheinend eine Collage über die Schönheit und ihre (Über-) Fülle vorgenommen hat. Sie rezitiert Charles Baudelaires Gedicht „Hymne à la Beauté“ auf Französisch mit österreichischem Akzent:

„Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
 Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,
 Verse convusément le bienfait et la crime
 Et l'on peut pour cela te comparer auf vin.

Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;
 Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
 Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
 Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

„Kommst du vom Himmel, Schönheit, oder aus den Tiefen?
 Gibst gute Taten und Verbrechen ein,
 Die deine Blicke höllisch-göttlich riefen,
 Und darin gleichst du wohl dem Wein.

In deinen Augen die Sonne steigt und sinkt,
 Verströmt die Düfte der Gewitternacht ;
 Von deinen Lippen man den Zauber trinkt,
 Der Helden feige, Knaben mutig macht.

[...]

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! -
L'universe moins hideux et les instants moins lourds?"
(Baudelaire, 46f.)

[...]

Von Gott, von Satan, Engel oder Zauberin?
Gleichviel, wenn nur dein Duft und deine Pracht,
Dein Gang, dein samtener Blick, o meine Königin! -
Die Welt mir schöner, Zeit mir leichter macht."

Mit diesen Zeilen bringt sie nicht nur die Frage nach dem Schönen zwischen Göttlichem und Profanem, die Verbindung von Heiligem und Skatoralen auf die Bühne: Gleichzeitig ist es so als würde sie mit Baudelaire „die Frau“ mit „der Kunst“ gleichsetzen. Die Verehrung Baudelaire für die Schönheit der Frau ist zeitgleich eine Verehrung der Schönheit der Kunst – eine ästhetische Auseinandersetzung. Bereits zu Zeiten Baudelaire wurde über die Ästhetik des Devianten geschrieben. Nicht umsonst hat sich Uhlich diesen Schriftsteller ausgesucht, dessen Hauptwerk *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen* mit ihrem erstmaligen Erscheinen 1857 geradezu den Inbegriff der Auseinandersetzung mit dem Andersartigen darstellt und der wie bereits beschrieben theoretische Überlegungen angestellt hat, die sich direkt mit dem Phänomen der Transgression zusammen bringen lassen. Doris Uhlich richtet die Frage nach dem Schönen an einzelne, von ihr ausgewählte Personen: In Wien waren das die ehemalige Tänzerin Susanne Kirnbauer, der blinde Musiker Otto Lechner, die Gesundheits- und Tanzpsychologin Virginie Roy-Nigl und ein glatzköpfiger Unbekannter. Jede dieser Personen wurde von Doris Uhlich gefragt, was für sie „schön“ sei und woraus sich diese Schönheit denn ergebe.

Erwartungsgemäß wurden von den unterschiedlichen Personen, ihren unterschiedlichen Hintergründen entsprechend sehr divergierende Antworten gegeben. Auffallend ehrlich war das Interview mit der ehemaligen Tänzerin Susanne Kirnbauer, die der Auffassung ist, dass nur ein schlanker Körper „schön“ sein könne. Am Telefon bekannte sie sich zu diesem verinnerlichten Ideal, während Uhlich, die diesem ganz offensichtlich nicht entspricht, unberührt zuhörte und weitere Fragen stellte. Der Blinde Otto Lechner geht trotz mehrmaliger Versuche nicht ans Telefon. Doris Uhlich versucht zu erklären, was er gesagt haben könnte: Beispielsweise, dass sich die Schönheit eines Körpers und seiner Umgebung nur über die Berührung erschließe. Dass er ohne die Möglichkeit zu sehen, darauf angewiesen sei alles um ihn herum in einem wortwörtlichen Sinne zu begreifen, ein Urteil über die Schönheit einzelner Gegenstände und/oder Personen sich so nur über den Tastsinn ergeben kann. Ein älterer Mann mit Glatze, der bereits an anderen Projekten Doris Uhlich mitgewirkt hat, legt seinen Aussagen ein Schönheitsideal zu Grunde, das eigentlich gar keines ist, vielmehr gibt er eine Handlungsanweisung: Er tritt auf gefällige Weise dafür ein, die Schönheit eines Menschen nicht an Äußerlichkeiten festzumachen, sondern diese am Charakter des Einzelnen zu messen. Die von Doris Uhlich via Telefon geführten Interviews sind in ihrer Art zu fragen nicht beschränkend, die Antworten der jeweiligen Personen sind allerdings auch keine große Überraschung. Anzukreiden ist vielleicht die nicht als zufällig zu bezeichnende Auswahl der InterviewpartnerInnen: Die teilnehmenden Personen waren der Künstlerin Doris Uhlich bekannt, nur so konnte sie mit bestimmten Antworten rechnen. Eventuell wäre es ergiebiger gewesen völlig Unbeteiligte via Telefon zu kontaktieren und diese zu befragen. Neben der

Wiener Version waren zuvor andere Fassungen in Lyon und Paris zu sehen. Die Gäste, die Doris Uhlich in Frankreich per Telefon kontaktierte, blieben ihr in Wien nur zum Teil erhalten, einige wurde ausgewechselt. Auch die aufwändige Inszenierung ihres Äußeren kam erst in der Wiener Variante hinzu: Immer wieder werden Doris Uhlchs Körpermaße als „barock“ bezeichnet; das von Uhlich in „mehr als genug“ getragene Kostüm – der schwarze Pelzmantel, die goldenen Schuhe – und zusätzlich die pompöse Gestaltung des Haupthaars verstärken diesen Eindruck zusätzlich. Medienberichte zitieren häufig ein „barockes Schönheitsideal“, dem Uhlich angeblich entspricht und kommen auf die Frauenfiguren Peter Paul Rubens zu sprechen: „Mehr als genug“ ist die erste Arbeit in der sich Doris Uhlich selbst dieser gedachten Verbindung annimmt. Ihr schwarzer Mantel, den sie sich im Laufe der Performance immer wieder auch über den nackten Körper anzieht, kann als ein Verweis auf „Das Pelzchen“ von Rubens gesehen werden, jedenfalls ist diese Bild im Programmheft abgedruckt, was die Assoziation sehr naheliegend macht. Die Kulturtheoretikerin Elke Krasny verweist in ihrem auf Corpusweb.net erschienen Artikel „Die Wahrheit ist nackt“ auf einen weiteren Aspekt der Arbeit: Sie stellt eine Verbindung zu Madeleine de Scudéry's Text „Conversation sur divers sujets“ her und bezeichnet die „Kunst der gepflegten Unterhaltung“ als ein „barockes Gesellschaftsspiel“. Auch Doris Uhlich betreibt demnach Konversation; sie setzt das Gesprächige der „Tyrannei von Konvention“ entgegen. (vgl. Krasny) Ein weiteres barockes Element, das in „mehr als genug“ Verwendung findet ist weißer Puder. In einer sehr eindrucksvollen Szene wird der Körper Doris Uhlchs erneut zum Hauptakteur. Mit dem Rücken zum Publikum bedeckt Uhlich ihren zusammengekauerten Körper zu Antonio Vivaldis „Die Vier Jahreszeiten – Der Winter“ mit weißem Körperpuder. Durch schnelle Muskelkontraktionen fällt der aufgestreute Puder wieder von der Haut, eine weiße Staubwolke entsteht. Im Takt der Musik springt Uhlich auf und zieht sich wieder auf den Boden zurück. Die Staubwolke wird noch größer. Neben der klassischen Musik von Vivaldi kommt in „mehr als genug“ noch ein zweites Musikstück zum Einsatz; es handelt sich dabei um ein Chanson von Edith Piaf, das von Uhlich mit charmantem Akzent mitgesungen wird: „Non! Rien de rien ... Non! Je ne regrette rien ... Ni le bien, qu'on m'a fait. Ni le mal, tout ça m'est bien égal!“

Ich habe dieses Beispiel ausgewählt, da es sich in meinen Augen ausgesprochen gut, mit den letzten Kapiteln meiner theoretischen Abhandlung verbinden lässt. Wenn Doris Uhlich ihren sehr durchtrainierten, aber doch übergewichtigen Körper auf einer Performancebühne bewegt, wird das von der Kritik anders bewertet, als wäre es ein schlanker Tänzerkörper. Dass dieser Unterschied gemacht wird, ist für mich Anlass genug zu fragen, woher diese „Schönheitsideale“ kommen und was Menschen bereit sind zu tun, um diesen Idealen zu entsprechen.

Körperverändernde Maßnahmen werden von Schönheitschirurgen angeboten und dieses Angebot wird von willigen Patientinnen angenommen, die sich für die Perfektionierung ihres Körpers – und damit ein Stück weit auch zur Korrektur ihrer Selbstwahrnehmung – unter das Messer legen. Hinzu kommt die Frage nach dem Schönen. Obwohl in dieser Performance nicht direkt auf die Verbindung von Mensch und Maschine angespielt wird, erscheint sie mir doch als

symptomatisch für unsere Zeit. Die Tatsache, dass der menschliche Körper heute eine so vielfältige Veränderung durchmacht, ist vielleicht Anlass genug, ihn vermehrt ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Ulich stellt ihren Körper aus und zeigt sich, ohne Vorbehalt. In zweierlei Hinsicht überschreitet sie damit eine Grenze, was die Kritik auf den Plan ruft: Sie diskreditieren die Körperlichkeit der Doris Ulich, zeichnen ihn als „abweichend von der Norm“ aus und machen sich damit seiner habhaft. In der nun folgenden Analyse der Performance von Anne Juren und Annie Dorsen kommt eine ganz andere Strategie zu tragen.

9.2. Anne Juren – „Magical“

Sie laden zu einer Zaubershow ein, unter dem Titel „Magical“ vereinen Anne Juren und Annie Dorsen unterschiedliche, illustre Nummern, die sich zu einem etwa einstündigen Programm aneinanderreihen. Die einzelnen Abschnitte sind miteinander verwoben, beziehen sich aufeinander und verweisen nahezu alle auf frühere, feministische Performances. Im ersten Abschnitt ist ein Würfel mit etwa 50 Zentimeter Kantenlänge auf der Bühne zu sehen. Wie von Zauberhand bewegt sich der Würfel, hin und her, dazu Sounds, wie von einem Roboter, einem Automaten und die Stimme von Carolee Schneeman, die über ihre 1975 entstandene und in New York und Colorado gezeigte Arbeit „Interieur Scroll“ spricht. Der von ihr gesprochene Text ist verfremdet, wird immer wieder unterbrochen von anderen Geräuschen und bleibt so unverständlich. Sie spricht über das Innere des weiblichen Körpers, das sie mit ihrer Arbeit zum Ausdruck bringen möchte. Schneeman reflektiert über die Basis von Wissen und fragt, wie dieses generiert werden kann. Im Veräußerlichen des Inneren und in der Bewegung des Körpers sieht sie eine Möglichkeit alternatives Wissen zu schaffen. Schneeman fügt hinzu, dass es ihr mit ihrer Arbeit „Interieur Scroll“ nicht darum ging ein „ganzes Bild“ zu produzieren, vielmehr ist „Interieur Scroll“ die Umsetzung einer nur potentiellen Form und damit eine nicht intendierte Verkörperung von Wissen. Der weiße Vorhang schließt und öffnet sich wieder. Zum Vorschein kommen ein Küchentisch und eine Art Beistelltisch, beides beladen mit Küchengeräten. Anne Juren tritt in einem nachtblauen Kleid hinter den Tisch. Im folgenden Teil ihrer Performance beziehen sich Annie Dorsen und Anne Juren auf eine ebenfalls 1975 entstandene Arbeit von Martha Rosler. In ihrem sechsminütigen Film „Semiotics of a Kitchen“ karikiert Rosler das Bild der „Hausfrau“, indem sie unterschiedliche Küchenutensilien, dem Alphabet gemäß vorführt und ihre jeweilige Benutzung zeigt. Auffallend ist dabei, dass die verwendeten kämpferischen Gesten im Original bedrohlich erscheinen. Messer, Gabel und Eispick werden als Küchengeräte dargestellt, die zum Zustecken und damit zur Austragung von Aggressivität sehr gut geeignet sind. Genauso interessant sind die immer wieder vorkommenden Gesten des „Wegschützens“ oder „Hintersichwerfens“: Rosler verwendet eine Löffel, eine Kelle und ähnliches und führt deren Verwendung vor; sie schöpft aus einem imaginären Behältnis und wirft den nicht vorhandenen Inhalt ruckartig über ihre linke Schulter. Bei Annie Dorsen und Anne Juren wird den Gesten von Martha Rosler ihre Kraft etwas genommen: Auch Anne Juren sticht mehrmals zu und „verwirft“ den Inhalt ihrer Schüsseln. Gleichzeitig aber scheint sie sich dem Original

von Martha Rosler mit einer ironisch-distanzierten Haltung anzunähern: Anne Juren legt eine Schürze (**apron**) an, holt eine Schüssel (**bowl**) hervor und deutet ein Umrühren an. Dann lässt sie ein Wiegemesser (**chopper**) mehrmals in eine Schüssel fallen. Bereits an dieser Stelle entfernt sich Anne Juren vom Original und das Selbstverständnis von „Magical“ als feministische Zaubershow wird klar: Anne Juren lässt auf unterschiedliche Varianten Wasser verschwinden. Charakteristisch ist dabei das mehrmals wiederholte „Cup. Pot. Water.“, das rhythmisch gesprochen, die einzelnen Tricks verbindet, indem Juren immer wieder die Gegenstände „Cup. Pot. Water.“ vorführt. Anne Juren wiederholt die Zusteckbewegungen von Martha Rosler mit einer Gabel, zeigt den kraftvollen Einsatz einer Hamburger- und einer Saftpresse, und verquirlt nicht vorhandene Eier auf einer Tischplatte. Dann zaubert sie tatsächlich ein Ei hervor, indem sie Salz aus einer großen Dose auf den Tisch rieseln lässt. Eine Minute später wird das Ei mit einem Geschirrtuch wieder zum Verschwinden gebracht, nur um es dann erneut hervorzuzaubern, irgendwo hinter der Schürze zwischen Bauchnabel und Vagina. Das Ei schlägt Anne Juren in eine Schüssel. Hinzu kommt Milch, die Anne Juren hinter vorgehaltenem Trichter aus ihrer Brust presst und in ein Glas laufen lässt. Sie kostet und schüttet die Milch in die Schüssel mit dem Ei. Sie verschließt die Schüssel mit Ei und Milch mit einem Deckel. Schüttelt sanft, öffnet den Deckel wieder und siehe da: Statt dem unansehnlichen Gemisch von vorher erscheint ein hautfarbener Büstenhalter, den Anne Juren demonstrativ durch die Luft wirbelt und in einen Topf fallen lässt. Schließlich nimmt sie ein Streichholz zur Hand und entzündet ihre Handfläche. Mit der Flamme in der Hand blickt sie auffordernd, um sich. Dann wirft sie das Feuer in den Topf, der Büstenhalter (oder etwas anderes?) geht in Flammen auf. Der Vorhang schließt sich. Entscheidend für diesen Abschnitt ist, wie ich schon angedeutet habe die Haltung von Anne Juren und die Art der Inszenierung. Die gesamte Szene ist mit mysteriös anmutender Musik hinterlegt, der Gestus von Anne Juren erscheint bedrohlich; allerdings in einer Absichtlichkeit, die eine subversive Gefahr, die von der Szene ausgehen könnte, wieder abschwächt. Mit dem gleichen Ausdruck irgendwo zwischen Unbeteiligung und Desinteresse nimmt sich Anne Juren, dem 1964 in Tokio und 1965 in New York gezeigten „Cut Piece“ von Yoko Ono an. In diesem dritten Teil ihrer Performance sitzt sie ruhig vor dem Publikum, hinter ihr der geschlossene weiße Vorhang, vor ihr eine schwere, metallene Schere auf dem Boden. Entschlossen nimmt sie die Schere und schneidet sich ein kleines Stück Stoff vom Körper. Bei Anne Juren ist es nicht mehr das Publikum, das unter der Verwendung der Schere, die Künstlerin nach und nach auszieht und unter den Augen der Zuschauer immer nackter werden lässt. Die Künstlerin selbst greift zur Schere, immer wieder, legt die Schere zwischendurch auf den Boden, um sie dann von neuem aufzunehmen und anzusetzen. Sie schneidet das blaue Kleid in Stücke, ein pinkfarbener Büstenhalter kommt zum Vorschein – auch dieser wird nach und nach zerschnitten. Anne Juren blickt dabei das Publikum auffordernd an; wendet den Blick nicht ab. Sie dreht damit die Annahme eines „männlichen Blickes“ um, schaut zurück und verlässt damit eine bei Yoko Ono noch vorhandene Position als Objekt. Schließlich, wenn Anne Juren völlig nackt vor dem Publikum sitzt, nimmt sie die Schere und

rammt sich deren spitzes Ende in den Unterarm. Kunstblut fließt in feinen Linien ihren Arm herab. Anne Jurens Ausdruck bleibt unverändert. Das Blut tropft vom Unterarm auf ihren Oberschenkel. Sie legt die Schere weg, rafft ihre Kleider zusammen und nimmt ein großes Stück Stoff, das übrig geblieben ist, um sich dieses um den Kopf zu schlingen. Was nun kommt, ist wohl am schwersten zugänglich. Fast fünf Minuten lang tanzt der durch den blauen, den Kopf bedeckenden Stoff anonymisierte Körper zu monotonen Rhythmen, zwischendurch unterbrochen von einzelnen, unverständlichen Gesangszeilen – schließlich wird der Tanz wilder, die Bewegungen werden größer und gleichzeitig mechanischer. Anne Juren tanzt mit steifen Gliedmaßen, einem Roboter gleich. Es folgt der vierte Teil der Performance; dieser wird mit einer Projektion eingeleitet. Die Bilder zeigen Sequenzen aus Carolee Schneemans Performance „Meat Joy“, die 1964 in Paris uraufgeführt und wenig später in New York City aufgezeichnet wurde. Von hinten auf den geschlossenen, weißen Vorhang geworfen, zeigen die Bilder nackte Körper, die neben und aufeinanderliegen. Der Vorhang öffnet sich. Anne Juren steht auf einem etwa ein Meter hohen, schwarzen Podest. Immer wieder zaubert sie jetzt ein kleines rotes Tuch weg und wieder her. Sie lässt es verschwinden, indem sie es in ihre geschlossene Faust stopft und über ein Ohr, die Nase oder den Bauchnabel wieder zum Vorschein kommen. Schließlich verschluckt sie das Tuch mehrmals und zaubert es über Anus und Vagina wieder hervor. Bei letzterem bleibt es nicht bei dem kleinen Tuch. Anne Juren zieht an dem Stoff und ein langer Seidenschal in Regenbogenfarben kommt zum Vorschein; er wird etwa zwei Meter lang. Anne Juren posiert mit dem aus ihrer Vagina hängenden, länglichen Stück Stoff und erinnert damit an die Bilder, die von Carolee Schneemans Arbeit „Interieur Scroll“ überliefert sind. Sie zieht erneut an dem Schal und entfernt ihn damit. Nach einigen Dehnungsübungen – während derer sich Juren immer wieder auf dem Podest hin und her bewegt und für das Publikum posiert – zaubert sie weitere Gegenstände scheinbar „aus ihrem Inneren“ – in Wahrheit aber aus dem schwarzen Podest – hervor: Zwei große Batterien kommen zum Vorschein, eine Schere, dann eine Leuchtkette, deren kleine Lämpchen Juren effektiv eines nach dem anderen zwischen ihren Beinen hervorzaubert. Schließlich wird es noch dunkler im Saal. Anne Juren hält eine kleine Leinwand vor sich, darauf ist wieder eine Rückprojektion zu sehen: Weitere Szenen aus Schneemans „Meat Joy“ werden gezeigt. Anne Juren legt die kleine Leinwand ab und es wird klar, wo die Projektion ihren Ursprung nimmt. Breitbeinig verlässt Anne Juren das Podest und projiziert ihre Bilder über das Publikum. Dann setzt sie sich mit gespreizten Beinen und dem Rücken zum Publikum auf den Boden und betrachtet den Film, den sie projiziert. Die Szenerie ist untermalt von einer sehr sanften, fast schon einschläfernden Melodie, die an Fahrstuhlmusik erinnert. Nach der Projektion verlässt Juren die Bühne, der Vorhang schließt sich, öffnet sich wieder und Anne Juren steht in Valie Exports „Aktionshose: Genitalpanik“ und mit einer Waffe in den Händen vor dem Publikum. Der Vorhang schließt sich erneut und Anne Juren verbeugt sich, in einem roten Kleid mit Stoffblumen im Haar.

Sehr viele, der hier beschriebenen Aktionen lassen sich mit meinen vorausgehenden theoretischen Überlegungen zusammendenken: Die Selbstverletzung – wenn in diesem Fall

auch nur angedeutet – kann als ein Akt der Überschreitung gesehen werden. Ebenfalls das „Hervorzaubern“ von Gegenständen aus dem Unterleib der Frau. Bisher nicht besprochen wurde ein weiterer Aspekt: Jener des Kinos. Das Bild einer Frau, die vorne etwas erhöht auf einem Podest steht und Filmbilder aus ihrem Inneren über ein Publikum wirft bzw. dieses damit blendet. Das Dispositiv Kino gerät hier völlig aus den Fugen. Traditionell männlich konnotierte Sichtlinien werden hier aufgelöst, auch kann nicht länger strikt zwischen Produktion und Konsumation der Filmbilder unterschieden werden. Im Ersten ist es nicht der projizierte Film, der angeschaut wird, sondern diejenige, die sie projiziert: Der „Filmvorführer“ tritt so ins Bild. Hinzu kommt die Filmauswahl, die sicher nicht als zufällig zu bezeichnen ist. Carolee Schneeman nimmt mit ihren Filmen zumeist eine dezidiert feministische Position ein. In ihrem 1983 erschienenen Buch *Woman & Film. Both sides of the camera*. schreibt E. Ann Kaplan über Blickpositionen des klassischen Hollywoodkinos und macht Unterschiede zum avantgardistischen Kino deutlich. In ihrer Einleitung gibt sie an, dass charakteristischer Weise der männliche Blick den weiblichen Körper kontrollieren sollte, wie auch der Filmtext patriarchal überwacht wurde:

„Embedded in a particular social and institutional context, the cinema works to suppress discourse, to permit only certain ‘speakers’, only a certain ‘speech’.” (Kaplan, 12)

Diese Kontrolle wird zuallererst über den Blick ausgetragen und das in dreierlei Hinsicht: Innerhalb des Filmtextes sehen Männer Frauen an – der weiße, weibliche Körper wird zum angeschauten Objekt, was beispielsweise auch in Richard Dyers Aufsatz „Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Filmbild“ deutlich wird. Der Zuschauer identifiziert sich schließlich mit diesem männlichen Blick und nimmt daher ebenfalls eine Objektivierung der dargestellten Frauenfiguren vor. Hinzu kommt schließlich, dass von einem „Kamerablick“ auszugehen ist, von einem dem Film eingeschriebenen männlichen Blickwinkel, da gerade im klassischen Hollywoodkino vor allem Männer hinter der Kamera saßen. (vgl. Kaplan, 15) Nach Kaplan ist das Kino in besonderer Weise als ein Medium der Lust zu betrachten, da es die lustvoll-voyeuristische Möglichkeit zum ungestraften Hinschauen bietet. Kaplan stellt hier einen ursächlichen Zusammenhang mit dem Fehlen der weiblichen Stimme im klassischen Hollywoodkino her. Sie wird den Frauen bewusst verweigert, um so über Umwege das weibliche Begehren unter Kontrolle zu halten. (vgl. Kaplan, 7f.) Wenn nun Anne Juren Carolee Schneemans Filmbilder unter Einsatz ihres nackten Körpers über das Publikum wirft, bleibt keine einzige der oben angeführten klassischen Blickpositionen bestehen. Innerhalb des Filmtextes von Carolee Schneemans Film „Meat Joy“ liegt der Fokus ganz eindeutig auf einer nicht repressiven Darstellung weiblicher Sexualität. Hinzu kommt, dass das Publikum, das Anne Jurens Körper und wenig später auch die projizierten Bilder wahrnimmt nicht in die Lage versetzt wird sich in irgendeiner Weise mit den dargestellten Personen, der Filmvorführerin oder Ähnlichem zu identifizieren, da die Rollen ständig changieren und nicht festzumachen sind. Außerdem habe ich bereits vorher auf den fordernden Blick Anne Jurens hingewiesen, der nahezu das ganze Stück durchzieht. Im Ganzen erscheint mir „Magical“ als eine gelungene

Arbeit, da sie aus einer ironischen Haltung heraus die Geschichte der feministischen Körperkunst kommentiert und einzelne Aktionen wiederholt ohne anbiedernd zu werden. Der postdramatische und vielleicht auch postfeministische Ansatz Anne Jurens wird in der Zusammenstellung der einzelnen Arbeiten und deren Verwendung als distinkte Fragmente einer magischen Revue deutlich.

9.3. Andrea Salzmann – „37 Jahre zu spät: Die Show“

Die folgende Performance von Andrea Salzmann, die in Zusammenarbeit mit Julia Kläring entstanden ist, habe ich ausgewählt, weil auch sie auf eine frühere Performance rekurriert. Insgesamt verfolgen Andrea Salzmann und Julia Kläring mit ihrer künstlerischen Arbeit eine ähnliche Strategie, wie ich sie selbst innerhalb dieser Arbeit anwende. Sie fragen nach dem bestehenden subversiven Gehalt einer frühen feministischen Performance: „37 Jahre zu spät – Die Show“ erscheint als die abstruse Aneinanderreihung einzelner Szenen, die Grenzen zwischen wahrer Überlieferung und erzählter Legende sind fließend. Kläring und Salzmann scheinen sich bewusst darauf zu konzentrieren *fact* und *fiction* verschmelzen zu lassen. Im Folgenden werde ich versuchen die Performance mehr oder weniger unkommentiert zu beschreiben: Auf der ganz in schwarz gehaltenen Bühne des Brut Wien stehen drei verspiegelte Rednerpulte nebeneinander, darauf stehen einzelne volle Gläser mit Milch. Auf dem Boden und an der rechten Wand sind drei unterschiedlich große Rechtecke mit weißem Klebeband abgeklebt. Auf einem vierten verspiegelten Kasten steht ein Fernsehgerät, an der linken Wand sind einige Milchflaschen kopfüber in einer speziellen Halterung aufgereiht, darunter stehen Gläser. An der hinteren Wand befinden sich eine Leinwand, auf die im Laufe der Performance projiziert wird und ein von gelb leuchtenden Glühbirnen umgebener Eingang. Andrea Salzmann und Julia Kläring stellen sich an zwei der drei Pulte. Sie geben an, dass es sich bei ihrer Show im Grunde nicht um eine „Show“ im eigentlichen Sinne handle, vielmehr sei ihre Arbeit als eine „emotional lecture“ zu verstehen. Die beiden kündigen an sich mit Gina Pane – DER Schmerzkünstlerin und Aktionistin der 1970er Jahre – auseinandersetzen zu wollen. Leider kann die Künstlerin selbst nicht anwesend sein. Bereits in dieser Ankündigung wird die Haltung deutlich mit der sich Andrea Salzmann und Julia Kläring auf die Suche nach der „Wahrheit“ hinter der Performance „Autoportraits“ von Gina Pane machen, die am 11. Jänner 1973 in Paris stattgefunden hat. Der Tag wird als kalt und dunkel beschrieben, in der Galerie Stadler sei es heiß und stickig gewesen. Salzmann und Kläring erklären, dass lediglich die Rahmenbedingungen der Performance als gesichert zu bezeichnen sind, was wirklich damals – am 11. Jänner 1973 – passiert ist, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Die Künstlerinnen trinken jeweils einen Schluck Milch aus den vor ihnen stehenden Gläsern. In einem ersten Teil stellen die beiden Künstlerinnen den Ablauf der Performance von Gina Pane vor: Diese gliedert sich in drei Teile – die Phasen der Konditionierung, des Zusammenziehens und des Verweigerns reihen sich aneinander. Die beiden Künstlerinnen konfrontieren diesen überlieferten Ablauf mit der auf den Eintrittskarten angegebenen Abfolge, die nicht mit der

tatsächlichen übereinstimmt. Zudem lassen sie die Künstlerin selbst zu Wort kommen, um einen ersten Zugriff auf die selbstverletzende Strategie Gina Panes zu wagen:

„Ich bin Optimistin und ich liebe das Leben. Ich hasse Leiden und Schmerz, aber ich muss sie auf mich nehmen, um eine betäubte Gesellschaft überhaupt erreichen zu können.“ (Gina Pane zitiert in „37 Jahre zu spät – Die Show“)

Gina Panes Körper erscheint in der Performance von Kläring und Salzmann als unerreichbarer „Starkörper“. Salzmann und Kläring stellen fest, dass der Titel der Arbeit Gina Panes einen direkten Einblick in die persönliche Welt der Künstlerin versprechen würde. In Wahrheit aber sei alles – auch jede überlieferte Fotografie – einen bestimmten Zweck dienend inszeniert worden. Und so seien auch die Selbstporträts der Gina Pane als eine Selbstinszenierung zu verstehen. Während direkt vor Ort eine Ineinsetzung von Subjekt und Objekt angedacht war und die ZuschauerInnen partizipieren bzw. mit dem Künstlerkörper verschmelzen sollten, um damit Teil der Künstlerin zu werden, sind Julia Kläring und Andrea Salzmann 37 Jahre zu spät dran. Ein Bezug zu der damaligen Performance ist für sie nur noch über eventuelle Artefakte möglich. Die beiden sind erstaunt über diese Tatsache, da sie doch der Künstlerin Gina Pane sogar ähnlich sehen, ähnliche Kleidung tragen und eine Verwandlung effektiv anstreben. Eine Todesanzeige Gina Panes wird projiziert. Kläring und Salzmann reflektieren die Möglichkeit eine Performance zu wiederholen: Eine bloße Nachahmung der Performance von Gina Pane wäre möglich und einige Reenactments wurden auch versucht; zumeist auf Grundlage der Farbfotografien von Françoise Masson. Andrea Salzmann legt einzelne dieser Fotografien in die dafür vorgesehenen Rechtecke. Schließlich legt sie sich neben das größte Rechteck, das auf den Boden aufgebracht ist und gibt eine detaillierte Beschreibung des ersten Teils der Performance von Gina Pane. Die Künstlerin lag damals angeblich 24 Minuten lang auf einem Metallbett unter dem 15 Kerzen brannten. Gina Pane gab keine Geräusche von sich, ihre einzige Ausdrucksmöglichkeit war ein Zusammenballen der Fäuste und das Hin- und Herwerfen des Kopfes. Julia Kläring hält für einige Minuten ihre Hand über die Flamme eines Feuerzeuges. Die beiden Künstlerinnen halten dazu an die Rolle der Fotografin zu hinterfragen: Françoise Massons Bilder sind inszeniert und ihr Inhalt wurde im Vorfeld sehr detailliert abgesprochen. Kläring und Salzmann „befragen“ eine Zeugin, die damals vor Ort dabei war. Auf dem Bildschirm erscheint das Gesicht Salzmanns. Sie sagt, sie hätte damals nichts sehen können, weil sie zu spät in die Galerie gekommen wäre und dann ganz hinten stehend nur gelegentlich einen Blick auf die Bühne werfen können. Wenn es ihr denn gelang nach vorne zu blicken, war fast immer die Fotografin Françoise Masson im Weg. Die beiden Künstlerinnen weisen darauf hin, dass Masson sich ihrer Rolle innerhalb der Performance durchaus bewusst gewesen wäre. Die Fotografien entstanden in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin selbst. Überliefert sind einzelne Totalen und sehr viele fragmentarische Aufnahmen. Ein Video, das ebenfalls an diesem Abend aufgenommen worden ist, zeigt nach Salzmann und Kläring auch das „davor“ und „danach“ der Performance. Eine zweite Zeugin soll befragt werden. Das Gesicht Klärings erscheint auf dem Bildschirm. Sie beschreibt die Zeit, in der die Performance von Gina Pane stattgefunden hat. Während der Performance saß sie in der ersten Reihe neben

ihr eine Kamerafrau, die aufzeichnen wollte, was sie gesehen hat. Kläring – als Zeugin – berichtet, dass sie die Performance von Gina Pane wirklich „verstanden“ habe und hofft, dass auch die Kamera in der Lage gewesen ist, sie zu begreifen und das damit zusammenhängende Gefühl aufzuzeichnen. Bei der Kamerafrau handelte es sich um die bereits verstorbene Carole Roussopoulos. Kläring und Salzmann geben bekannt, dass ihre Suche und das Begehren nach der Wahrheit hinter der Performance von Gina Pane sie in die französische Hauptstadt geführt hätte. Sie hätten dort in Paris begriffen, dass zwischen Ihnen und der Künstlerin eine besondere Verbindung besteht und sie hätten sich schließlich eingestehen müssen, dass sie sich in Gina Pane verliebt hatten. Daraufhin hätten sie eine performativ-esoterische Methode entwickelt, um mit dem Geist der Künstlerin in Verbindung zu treten. In dem Bogen aus gelblich glühenden Lampen stehen die beiden und wiegen sich sanft hin und her, die Hände an die Schläfen gedrückt. Während Salzmann leise einzelne Töne summt, gibt Kläring eine Publikumsbeschreibung ab. Sie beschreibt einige Personen, die sich im anwesenden Publikum befinden, was dementsprechend Gelächter auslöst. Das Licht geht aus, im Schwarz wird das Geräusch von prasselndem Regen hörbar. Die beiden Künstlerinnen stehen jetzt wieder vorne in unmittelbarer Nähe zum Publikum, auf ihrem Rücken sind nun kleine verbrannte Stellen zu sehen. Kläring und Salzmann beschreiben das Ende der ersten Phase. Gina Pane steigt nach 24 Minuten von dem Metallbett herunter und kniet sich auf den Boden. Sie befühlt sanft Gesicht und Nacken. Jemand löscht im Hintergrund die Kerzen aus. Dann befühlt Pane ihren schmerzenden Rücken. Auf dem überlieferten Video seien dann einzelne Zuschauerinnen zu sehen, die reden und lachen. Nach einem Schnitt verfolgt die Kamera Gina Pane in ein anderes Zimmer (oder an eine andere Wand) – der Hintergrund ist jetzt weiß, es folgt der zweite Teil. Gina Pane nimmt ein Taschentuch aus ihrer Hosentasche. Darin eingewickelt ist eine Rasierklinge. Mit dieser schneidet sich Gina Pane jetzt die Haut an ihren Fingernägeln auf; sie versteckt ihre Hände dabei hinter einem Taschentuch. In einer kontradiktorischen Satzfolge verschneiden Salzmann und Kläring Zitate der Künstlerin und ihre Interpretation dieser und ihrer eigenen Arbeit: „Ich werde nichts zeigen. Wir werden alles offen legen. Wir werden keinen einzigen Gedanken zurück halten. Wir sind unsere Arbeit. [...] Ich muss entspannt sein. Sie werden nichts sehen. Wir sollten jetzt nackt sein. Wir sind nackt.“ (Kläring/Salzmann in „37 Jahre zu spät: Die Show“) Wieder wird die Bühne schwarz. Kläring und Salzmann kehren an ihre Rednerpulte zurück. Während im Hintergrund Musik läuft sprechen die beiden Vortragenden von einem Einbruch in die Galerie Stadler. Zwei unbekannte hätten eine Vitrine, in der sich einzelne Gegenstände – Artefakte – der damaligen Performance von Gina Pane befanden, entwendet. Darin hätten sich die gebrauchte Klinge, einige blutige Taschentücher und ein kaputtes Mikrophon befunden. Nach einigen Tagen sei die Vitrine wieder zurückgegeben worden. Allerdings wären die Artefakte ausgetauscht worden. Eine sauber Rasierklinge, frische Taschentücher und ein Mikrophon mit sauber aufgerolltem Kabel seien zurückgegeben worden. Die echten Artefakte wären nicht mehr aufgetaucht. Kläring und Salzmann machen so auf den ephemeren Charakter performativer Kunst aufmerksam und verweisen auf die zentrale

Bedeutung von Artefakten. Den dritten Teil der Performance von Gina Pane möchten Andrea Salzmann und Julia Kläring nicht nur beschreiben: Pane hatte so lange mit Milch gurgelt und die Reste in eine Schüssel gespuckt bis die Milch vom Blut der Künstlerin eine rote Färbung annahm. Dieser Teil eignet sich nach Kläring und Salzmann ausgesprochen gut für einen Selbstversuch. Während Kläring die Videokamera hält, holt sich Salzmann ein Glas Milch in dem sie eine der kopfüberhängenden Flaschen öffnet und die Milch ins Glas fallen lässt. Sie gurgelt, wird dabei gefilmt und spuckt die Milch vor sich auf dem Boden. Sie gibt ein weiteres Zitat von Gina Pane wieder: „Ich löse mich von meiner Mutter, spucke die Muttermilch aus.“ (Gina Pane zitiert in „37 Jahr zu spät: Die Show“) Kläring reicht Salzmann die Kamera und holt sich ihrerseits Milch. Sie gurgelt, spuckt aus und erzählt von einem Arzt, der sich im Publikum Gina Panes befunden hätte. Eine Wunde hätte sich schließlich im Mund der Künstlerin geöffnet und die Milch rot gefärbt. Salzmann holt sich ein weiteres Glas Milch, gurgelt und spuckt rote Flüssigkeit auf den Boden. Kläring öffnet eine weitere Flasche, doch anstatt weißer Milch fällt eine rote Flüssigkeit in das Glas. Sie gießt diese über eine der Photographien. Andrea Salzmann zündet indes eine andere Fotografie an und lässt diese verbrennen. Beide holen sich frische Gläser mit Milch und knien sich auf den Boden. Die folgenden zehn Minuten verbringen sie damit sehr konzentriert – den Kopf im Nacken – mit der Milch zu gurgeln und diese zwischendurch auf den Boden vor sich zu spucken. Währenddessen wird im Hintergrund ein weiteres Video eingespielt. Kläring und Salzmann erklären darauf in Moderatorenmanier, dass die entwendeten Gegenstände wieder aufgetaucht seien: Die Kerzenstummel, die Rasierklinge, das Taschentuch und das Mikrofon seien entwendet worden, um sie wieder in den Kreislauf der Performance einzugliedern und um damit den politischen Gehalt der Performance von Gina Pane erneut herzustellen. Sowohl die Gegenstände als auch die Gestalten hätten sich aber schließlich als eine Fälschung herausgestellt. Deshalb kann die zu Anfangs gestellte Frage nach der Funktion der Selbstverletzung dieser Tage leider nicht beantwortet werden.

Interessanterweise lässt sich diese Arbeit vor allem in ihrem Rückgriff auf eine in mehrfacher Hinsicht transgressiven Performance der 1970er Jahre an meine vorherigen Ausführungen anschließen. Die Milch und das Blut erscheinen als abjekte – nach George Bataille „formlose“ – Flüssigkeiten. Die selbstverletzenden Strategien der Gina Pane lassen sich direkt mit meinen Ausführungen die weibliche Selbstverletzung betreffend zusammenbringen. Interessant ist vor allem, dass Kläring und Salzmann anscheinend eine ähnliches Interesse an dieser Performance haben, wie es sich in meiner Arbeit ebenfalls ausdrückt. Auch sie fragen nach der Tragweite transgressiven Verhaltens auf der Bühne dieser Tage, stellen politische Implikationen zur Diskussion. Eine dezidierte Antwort aber bleiben sie schuldig.

9.4. Doris Stelzer – „Gender Jungle - wo/man“

Doris Stelzers „gender jungle – wo/man“ ist was schon sein Titel annehmen lässt: Ein charmantes Spiel mit Geschlechterrollenklischees, das über Bewegungsmuster und

Kleidungsformen ausgetragen wird. Ein Mann betritt einen Raum, er trägt eine schwarze Hose und eine schwarze Tasche in der Hand. Die Tasche stellt er ab. Er schüttelt seinen nackten Oberkörper. Eine Frau und ein weiterer Mann betreten ebenfalls die Bühne. Beide tragen eine dunkle Hose und eine schwarze Tasche in der Hand. Auch sie suchen sich einen Platz auf der Bühne, die Frau bleibt vom Publikum aus gesehen halbrechts hinten, der zweite Mann, dem ersten Mann gegenüber, vorne links. Alle drei Personen auf der Bühne sind durchtrainiert, muskulös und haben kurze, dunkle Haare. Im Wesentlichen arbeitet Doris Stelzer in dieser Tanzperformance mit zwei Elementen: Zuallererst mit Bewegungen, mit unterschiedlichen Gesten und Posen, die traditionell einem bestimmten Geschlecht zugeordnet werden. Dabei kommt vor allem eine Tatsache zu tragen: Die Körper der Tänzer sind unabhängig vom Geschlecht zuallererst ähnlich, nicht verschieden. Zum zweiten arbeitet Doris Stelzer mit unterschiedlichen Requisiten und Kostümteilen; diese geben zu bedenken, wie sehr Klischees und Stereotypen heute auch industriell hergestellt werden. Die drei Personen auf der Bühne in ihren schwarzen Hosen verschränken die Arme vor der nackten Brust, bewegen die Hüften, erst voreinander, dann nebeneinander. Ihre Bewegungen sind fließend, sie tanzen synchron zu „Pass This On“ von The Knife. Sie lösen die Formation auf, begeben sich zu ihren Taschen. Die Frau schlüpft in hohe schwarze Schuhe. Der erste Mann und die Frau stellen sich nebeneinander mit dem Rücken zum Publikum auf die Bühne. Sie heben die Arme und präsentieren ihre Schultermuskulatur. Durch die Lichtsetzung hebt sich das Dreieck des Rückens hell vor dem dunklen Hintergrund ab und wieder wird deutlich, dass sich die Körper des Mannes und der Frau gleichen. Nummer Drei tritt hinzu. Wirft sich in eine Pose. Mann Eins und die Frau drehen sich halb zum Publikum um, auch sie nehmen wieder Pose ein. Nummer Drei fasst sich an die Brust, schüttelt den linken Brustmuskel und klopft sich auf den schweißnassen Oberkörper. Er schüttelt wieder und wieder den Kopf. Eins und Zwei ziehen sich zwischenzeitlich T-Shirts an. Stellen sich vorne mittig auf. Drei holt sich ebenfalls ein Shirt, nimmt seinen Platz zwischen den beiden ein. Die Drei stehen seitlich zum Publikum; ihre Körper unterscheiden sich lediglich in der Größe, wobei die Drei im Orgelpfeifenprinzip angeordnet sind. Wieder erklingt „Pass This On“ von The Knife, dieses Mal in einer instrumentalen Variante. Alle drei verlagern das Gewicht von einem Fuß zum Anderen und kommen dadurch langsam in Bewegung. Die Seitenwechsel werden größer. Der Reihe nach zieht jede der Personen die Ärmel ihres T-Shirts hoch. Schon entsteht, allein durch das Sichtbarwerden der Oberarme ein anderes Bild. Die Bewegungen der drei Tänzer werden smoother. Sie binden sich das Shirt an der Brust zu einem Knoten, so dass ihre Bäuche sichtbar werden. Die Bewegungen werden noch exaltierter. Sie nehmen die Hände hoch, berühren ihre Körper und hüpfen rhythmisch hin und her. Ohne damit aufzuhören, die Hüften zu bewegen, ziehen sie ihre Hosen tief nach unten, sodass das obere Drittel des Pos sichtbar wird. Ihre Stoßbewegungen werden heftiger. Sie bewegen sich jetzt nicht nur von links nach rechts, sondern auch von vorne nach hinten. Die Abstände zwischen den einzelnen Tänzern werden kleiner und die Bewegungen werden freier, fallen aus der bis dahin gehaltenen Synchronität. Sie drehen sich auseinander. Den Rücken und damit den Po zum

Publikum und ziehen ihre Hosen weiter nach unten. Alle drei bewegen sie die Hüften hin und her. Der mittlere Mann reicht den beiden anderen seine Hände und bewegt sich mit ausladenden Hüftbewegungen in Richtung Boden, er präsentiert seinen Hintern dem Publikum. Abrupt drehen sich alle drei um und nehmen eine selbstbewusste Haltung ein, eine Hand in die Unterhose eingehakt, die andere in der Hüfte abgestützt. Die Pose wird abgelöst und alle drei kramen wieder in ihren Taschen. Der zweite Mann und die Frau ziehen sich Strumpfhosen über T-Shirt und Unterhose. Sie stellen sich nebeneinander, den Rücken zum Publikum und spannen ihre Oberschenkelmuskulatur wieder und wieder an. Die Muskelzuckungen sind unter den dünnen Strumpfhosen sehr gut sichtbar. Dann führen sie eine Hand unter der Strumpfhose in Richtung Gesäß und schütteln das Bindegewebe. Sie verlassen die Mitte der Bühne, ziehen sich die Strumpfhosen aus und die normalen Hosen wieder an. Mann Nummer Eins nimmt indessen ein Bikinioberteil und zieht sich dieses an. Wieder präsentiert er die Muskeln seines Oberkörpers, was mit dem visuellen Eindruck des mit Leopardmuster bedruckten Bikinitops nicht zusammen geht. Auch Mann Nummer Zwei zieht ein Bikinioberteil an, beide stehen mit etwas Abstand auf der Bühne und präsentieren ihre Körper in unterschiedlichen Posen. Es scheint als kopierten sie „weibliche Posen“ wie sie beispielsweise auf Werbeplakaten dargestellt werden. Gleichzeitig werden diese Bilder gebrochen, indem sie ihre Muskeln spielen lassen. Es entstehen so interessante Kippbilder – eine weitere Dimension erhalten diese in dem Moment, da die Männer die Bikinioberteile öffnen und diese nur noch lose am Hals baumeln, die vorher gezeigten Posen jedoch unverändert wiederholt werden. In einem dritten und vorletzten Abschnitt zieht die Frau ein Kleid - wieder mit Leopardmuster - an. Sie stellt sich seitlich zum Publikum, zieht das Kleid hoch, sodass der Beinausschnitt ihre Unterhose sichtbar wird. Auch diese zieht sie mit hoch, sodass ihr Bein plötzlich als überlang und seltsam deformiert erscheint. Während sie ihre Hüften und damit den daran befindlichen Hüftspeck schüttelt, posiert Mann Eins in Leoprintstrumpfhosen und oben ohne hinten links auf dem Boden. Er zeigt seine Beweglichkeit, deutet einen Spagat an und räkelt sich. Mann Zwei zieht Stöckelschuhe an, wagt einen kurzen Gang darauf, um sich dann zu setzen und die Frau zu beobachten. Währenddessen zieht diese ihre Kleid runter und trägt es als Rock. Das erst noch sorgsam an die richtige Stelle gerückte Bikinioberteil zieht die Frau jetzt aus. Oben ohne zeigt auch sie die Muskulatur ihres Oberkörpers. Die Form ihrer Brüste geht dabei vollkommen verloren. Von vorne betrachtet, ist kein Unterschied zu den vorher von Mann Eins gezeigten Posen zu bemerken. Nach und nach entspannt sie ihren Oberkörper, sie verbirgt ihre Brüste hinter ihren Händen und bewegt sich zurück zu ihrer Tasche. Im letzten Abschnitt ziehen sich die drei Personen wieder vollständig an, jedoch nicht mit den ursprünglich getragenen Dingen, vielmehr nehmen sie aus ihren Taschen unterschiedliche Textilien, die jeweils ebenfalls mit Leopardmuster auf beigem oder violetter Grund bedruckt sind. Zu The Knife tanzen sie die Anfangssequenz rückwärts. Durch die Kleidung wirken die Bewegungen völlig anders. Sie werden freier und bewegen sich auseinander. Nach einem weiteren Outfit-Wechsel tragen alle drei Personen hohe Schuhe. Nach einem kurzen Gang über die Bühne und einer

Soundüberblendung mit „The Lion Sleeps Tonight“; verlassen die drei PerformerInnen die Bühne durch das Publikum. Da ich unterschiedlichen Kleidungsstrategien und der damit zusammenhängenden Bedeutung von Mode für die Identitätsfindung des Menschen bis jetzt nahezu keine Aufmerksamkeit geschenkt habe, möchte ich im Folgenden eine letzte Abschweifung wagen, um der Frage nach zu gehen, wie Fashion und Identität verbunden sind.

Die Verkleidung des menschlichen Körpers ist eine Möglichkeit die Oberfläche dieses Körpers zu verändern. Ich möchte diese Verkleidung – vielleicht sogar „das Kostüm“ – als etwas begreifen, das nicht nur auf Performance- und Theaterbühnen Anwendung findet. Vielmehr ist die Inszenierung der eigenen Person vermehrt von materialistischen Gegebenheiten abhängig. Mode und Fashion werden als Möglichkeiten erkannt ein „Selbst“ auszudrücken. Der von Ana Marta Gonzáles und Laura Bovone herausgegebene Sammelband *Identities through fashion. A multidisciplinary approach*. versucht den Zusammenhang zwischen textiler Oberfläche und Identität zu klären; ich möchte zwei Aufsätze herausgreifen, um gesondert auf diese einzugehen: In „The western fashion pattern, it’s function and relationship to identity“ weist Colin Campell auf die zwei Bedeutungsebenen der Fashion hin: Zum einen ist die Fashion als Mode zu begreifen, im Sinne eines angesagten Kleidungsstils, dessen Präferenzen einer ständigen Veränderung unterworfen sind. In zweiter Hinsicht ist die Fashion als effektives Produkt zu verstehen, welches industriell hergestellt werden kann. In beiden Fällen steht die Fashion in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Konsum. Durch die Aufladung einzelner Produkte mit bestimmten Gedanken, einer bestimmten Haltung, kurz einem Versprechen, kann ein Begehren evoziert werden, das in dieser Form vorher nicht vorhanden war. Der Konsument entscheidet sich so nicht nur dafür ein bestimmtes Produkt zu kaufen; er entscheidet sich damit auch für ein bestimmtes Lebensgefühl, das über das Produkt vermittelt wird. Zeitgleich darf nicht vergessen werden, dass es für die Hersteller textiler Produkte auch darum geht einen möglichst hohen Gewinn zu erzielen. Campell gibt in seinem Aufsatz einen weiteren entscheidenden Hinweis: Mit dem Verkaufsaspekt im Hinterkopf wird von der Modeindustrie nach einer Ästhetik gefahndet, die die oben erwähnten Strategien begünstigt. Gleichzeitig soll das Design möglichst wenig Anstoß erregen, um einen möglichst großen Kundenkreis anzusprechen. Es ist nach Campell also von einer unbedingt angestrebten Durchschnittlichkeit auszugehen. (vgl. Campell, 14) In einer etwas anderen Form habe ich auf diese zwanghafte Normalität, die die Normierung des Einzelnen forciert bereits mit Johann S. Ach hingewiesen. Campell fragt weiter inwiefern Fashion und Identität zusammenzubringen sind, wenn die Präferenzen des Einzelnen durch wirtschaftliche Schachzüge ebenfalls „produziert“ werden. Campell geht von einem materialistischen Ansatz aus und nimmt an, dass der Mensch sehr häufig an seinen Besitztümern gemessen wird. Er fügt hinzu, dass das nichts wirklich Neues ist. Jedoch ist heute davon auszugehen, dass keine festgeschriebenen Bekleidungsvorschriften mehr existieren, die direkt den sozialen Status des Trägers verraten würden. Die Sache ist also wesentlich komplexer geworden. Hinzu kommt, dass die „Fashion“ – in beiderlei Bedeutungen – einem sehr schnellen Wechsel unterworfen ist. Nach Campell ist jedoch nicht anzunehmen,

dass der Mensch (bzw. in diesem Fall der Konsument) seine Identität jährlich oder sogar saisonal wechselt. (vgl. Campell, 16)

„Thus identity (or at least an aspect of identity) would seem to be linked, not to particular styles as such, but rather to an individual's position in the ever-changing fashion cycle. But then, of course, this is simply to recognize that the valuation of an sensitivity to fashion is necessarily an element in a person's overall complex of cultural values and beliefs, and hence to cast it as a product of an individual's social identity, and not as its cause.“ (Campell, 16)

Campell geht von insgesamt drei führenden Verbindungen von Identität und Aussehen aus. Zuerst kann über die eigene Erscheinung eine (1) *Zugehörigkeit* zu einer bestimmten sozialen Gruppe ausgemacht werden. Während Jugendliche sich sehr stark verändern und vielleicht auch deshalb ein Bedürfnis verspüren sich äußerlich an diese Entwicklung anzupassen, ist dieser Drang bei älteren Personen nicht mehr in dieser Form gegeben. (vgl. Campell, 17) Zweitens kann davon ausgegangen werden, dass die Definition des Selbst immer über den (2) *Vergleich* mit anderen und dem Bild der anderen das eigene Selbst betreffend erfolgt. Als dritte Verbindung sieht Campell eine (3) *Unsicherheit*, die die Menschen dieser Tage vermehrt befällt, da ursprünglich eindeutige Identitätsmerkmale (Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit und ähnliches) zunehmend ausgeschaltet werden. Campell würde – so scheint es zumindest – einen direkten Zusammenhang von Identität und Aussehen gerne leugnen; er muss jedoch einlenken und schlägt deshalb vor von einem „concept of taste“ zu sprechen. (vgl. Campell, 19) Der Geschmack des Einzelnen sei es, der dessen Äußeres bestimmt. Schlussendlich werden auch in diesem Aufsatz Subjektivitätsfragen verhandelt; vor allem wenn Campell darzustellen versucht, wie Subjektivität in einem Zeitalter der Objekte aussehen könnte. Die postmoderne Umgebung stellt nach Campell eine Bedrohung für die Subjektivität des Einzelnen dar. Dieser erfährt sich als losgelöst von der Umgebung und hat gleichzeitig Schwierigkeiten sich klar davon abzugrenzen. Diese Entwicklung wird nach Campell vom kapitalistischen Konsumkreislauf zusätzlich beschleunigt. Von zentraler Bedeutung ist nach Campell der individuelle Wunsch, der von ihm proklamierte Lösungsansatz bezieht sich auf zwei Sprichwörter: Die beiden Sätze „Über Geschmack lässt sich nicht streiten.“ und „Der Kunde ist König.“ eignen sich nach Campell um Autoritäten zurück zu weisen. Ein zweiter Ansatz, der in dem oben erwähnten Sammelband vertreten ist, ist jener von Ann Margaret Brach: Sie verbindet in „Identity and Intersubjectivity“ diese beiden Entitäten und konzentriert sich auf die Mode-Seite der Fashion. Brach sieht die Beziehung von Fashion und Identität geprägt von einem sehr hohen Maß an Ambiguität, vielleicht sogar behaftet mit allerlei Konflikten. Auch sie geht davon aus, dass Mode ursprünglich sehr viel mit Konformität zu tun hatte; heute tritt an deren Stelle eine ganz spezifische Unterscheidung dessen was „In“ ist und was „Out“. Erwähnenswert erscheint mir vor allem die von Brach sehr eng gedachte Verbindung von (Einzel-)Identität und Intersubjektivität. Diese gehen nach Brach eine sehr interessante Koexistenz ein und beeinflussen sich gegenseitig. Im Rückgriff auf Edmund Husserl zeigt Brach, dass die Identität des Individuums nicht ohne andere Personen zu definieren ist. Vielmehr ist die Intersubjektivität als eine Voraussetzung der Identität zu betrachten. (vgl. Brach, 58) Außerdem weist Ann Margaret Brach auf einen Ansatz des

Philosophen Robert Sokolowski hin, der einen Bruch innerhalb des Individuums ausmacht, da dieses sich immer zugleich als imaginiert und imaginierend wahrnimmt. Die strukturelle Verbindung von Identität und Intersubjektivität hat zur Folge, dass der Angriff auf das eine immer auch das Andere betreffe (vgl. Brach, 59); sie fasst das folgendermaßen zusammen:

„To remove or weaken identity one must de-subjectify the person, which can be accomplished by reducing the possibility of intersubjective constitution of identity, especially the identity of the subject herself.“ (Brach, 59f.)

Hinzu kommt, dass Fashion nicht ohne Bilder gemacht werden kann. Ohne die Bildkultur der gegenwärtigen Gesellschaft wäre Fashion und die Konstruktion einer Identität über Fashion nicht möglich. (vgl. Brach, 62) An dieser Stelle möchte ich auf Doris Stelzers „Gender Jungle“ zurückkommen. Auch ihre Performance, wäre nicht denkbar ohne medial vermittelte Bilder, die sie mit ihrer Arbeit zu karikieren versucht. Ob die Wiederholung als eine Form der Kritik dabei ein adäquates Mittel ist, kann nicht ohne weiteres festgestellt werden. Kann es sein, dass in ihrer Nachahmung bestehende Klischees und Vorurteile verfestigt werden? Oder ergibt sich gerade aus der Distanz die Möglichkeit Verhalten zu reflektieren, das im Alltag nicht hinterfragt werden kann? Im Interview mit Doris Stelzer erwies sich deren Fokus auf die Alltagswelt als bedeutsam: Wien 2012. Nach Doris Stelzer ist dieses Wien noch lange nicht so weit, wie eventuell die Theorie. Vielmehr hinkt die Stadt den theoretischen Überlegungen hinterher. Während im künstlerischen und universitären Kontext die Diskussion von Gender und Geschlecht zurück geht bis in die 70er Jahre, scheinen diese Themen den Alltag erst vor wesentlich kürzerer Zeit erreicht zu haben. Doris Stelzer gibt an, sie müsse leider davon ausgehen, dass nicht besonders viele der theoretischen Errungenschaften in diesen eingedrungen seien. Deshalb ist es nach Stelzer wieder und wieder nötig, sich den Fragen nach Gender und Geschlecht künstlerisch anzunähern. Als besonders auffallend und etwas beängstigend empfand Doris Stelzer das Aufkommen von Leopard- und anderen Tierprints im Sommer 2008. Diese wurden auch von sehr jungen Frauen getragen. Die sexuelle Konnotation dieser Stoffe und das fehlende Reflexionspotential ihrer TrägerInnen gaben Doris Stelzer zu denken. In ihrer Arbeit fragt sie nicht so sehr danach, woher die von ihr zitierten Stereotypen kommen; vielmehr überzeichnet sie diese und führt sie damit ad absurdum. Die von den PerformerInnen auf der Bühne eingenommenen Positionen wurden im Kollektiv erarbeitet. Das Spiel mit unterschiedlichen Körperformen weicht die Vorstellung eines spezifisch „weiblichen“ oder „männlichen“ Körpers auf. In einem Interview mit diestandard.at gibt Doris Stelzer an, dass es ihr ganz bewusst darum gehe eine Oberfläche zu zeigen und weniger darum eine intellektuelle Annäherung an die Genderdebatte vorzunehmen. (vgl. diestandard.at)

10. Schlusswort

Im Grunde habe ich diese Arbeit verfasst, um einzelne Performances, die ich in den vergangenen zwei Jahren in Wien gesehen habe – und die mich beeindruckt haben – in einem weiteren Kontext verorten zu können. Gleichzeitig war es mir ein Anliegen auf unterschiedliche Körperkonzepte einzugehen und darüber nachzudenken inwiefern heute – im Zeitalter neuer

Medien und veränderter (Medien-) Bedingungen für den menschlichen Körper – die Voraussetzungen für feministische Performances andere sind. Während meiner Recherche ist mir vermehrt bewusst geworden, dass sich diese Bedingungen nicht nur für Arbeiten mit dem weiblichen Körper verändert haben. Vielmehr scheint es als wäre der Einbezug des eigenen Körpers in die performative Kunst dieser Tage wieder eine allgemein favorisierte Vorgangsweise, ganz unabhängig von Geschlechtszugehörigkeit und/oder geschlechtlicher Identität. Trotzdem habe ich mich für die Analyse von Beispielen entschieden, die ausschließlich von Frauen erarbeitet und gezeigt wurden. Dies ist auch der Tatsache geschuldet, dass sich so eine Art „Entwicklung“ nachvollziehen lässt, die aufzeigt, inwiefern die Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper heute unter anderen Vorzeichen geschieht als noch vor 30 oder 40 Jahren. Weibliche Körperkunst setzt sich auch heute noch mit Normierungen auseinander; doch während die frühe feministische Performance-Kunst stark auf patriarchale Machtstrukturen fixiert war, sind es heute vielleicht nicht-fixierbare Identitäten, die eine weiterführende Auseinandersetzung fordern.

Der Reiz der Transgression war es zunächst Grenzen zu überschreiten, die dieser vorgängig waren. In meiner Annäherung an das Phänomen der Transgression habe ich versucht zu zeigen, inwiefern die Möglichkeit der Überschreitung diesen Grenzen bereits eingeschrieben ist. In einer Zeit da Grenzen zunehmen unsicherer werden – und es ist auffallend, dass nahezu alle in den letzten Kapiteln zitierten TheoretikerInnen von einer solchen, das Individuum in einer postmodernen, spätkapitalistischen Welt befallenden Unsicherheit ausgehen – kommt der Transgression eventuell eine zusätzliche Funktion zu: Wie ich versucht habe es mit Arnd Pollmann zu beschreiben, zieht ihre Transgression in Auflösung begriffene Grenzen gleichsam gewaltsam nach und markiert sie so aufs Neue. In ihrer Überschreitung werden Grenzen sichtbar gemacht. In gewisser Weise habe ich mit dieser Arbeit den Begriff der Transgression ausgeweitet, habe ihn nicht nur in einem spezifisch philosophischen Sinne gebraucht, sondern direkt auf den weiblichen Körper angewendet. Transgressiv ist die am Körper ausgeführte Aktion, insofern die Haut der Künstlerin durchdrungen wird. Die Grenze zwischen Innen und Außen wird durchlässig. Transgressiv ist auch der Körper, der bestimmten (ästhetischen) Normen bewusst nicht gerecht wird und diese so außer Kraft setzt. Auch ein neuer Umgang mit Geschlechtsidentitäten, der nicht länger darauf abzielt diese zu fixieren, kann transgressiv sein. Das gesteigerte, auch und vor allem künstlerische Interesse an transgressiven Strategien ergibt sich für mich aus dem innigen Ineinandergreifen von Grenze und Überschreitung. Außerdem aus der Tatsache, dass sich diese gegenseitig bedingen und hervorbringen. Bis heute verspricht das ein anhaltendes, subversives Potential der Transgression. Der transformatorische Anspruch performativer Kunst kann sich in der Überschreitung von Grenzen einlösen.

11. Literaturverzeichnis

11.1. Bücher und Aufsatzsammlungen

- Ach, Johann S. (2006) Komplizen der Schönheit? Anmerkungen zur Debatte über die ästhetische Chirurgie. In: ders. (Hg.) und Pollmann, Arnd (Hg.): „no body is perfect“: Baumaßnahmen am menschlichen Körper – Bioethische und ästhetische Aufrisse. Bielefeld: transcript. S. 187 – 206.
- Alliez, Éric (Hg.) und Samsonow, Elisabeth von (Hg.) (2003) Biographien des organlosen Körpers. Wien: Turia + Kant.
- Allsopp, Ric (Hg.) und Lahunta, Scott de (Hg.) (1996) The Connected Body? An Interdisciplinary Approach to the Body and Performance. Amsterdam: School of the Arts.
- Angerer, Marie-Louise (Hg.) (2000) Body Options. Körper, Spuren, Medien, Bilder. Wien: Turia + Kant.
- Angerer, Marie-Louise (Hg.) (1995) The Body of Gender. Wien: Passagen Verlag.
- Anzieu, Didier (1991) Das Haut-Ich. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Apfelthaler, Vera (2001) Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance. Sankt Augustin: Gardez! Hochschulschriften. Band 7.
- Arns, Inke (2007) History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance. In: Arns, Inke (Hg.) und Horn, Gabriele (Hg.): History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance. Frankfurt/Main: Revolver. S. 37 – 64.
- Auslander, Philip (1999) Liveness – Performance in a mediatized culture. London; New York: Routledge.
- Austin, John L. (1972) Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam.
- Baudelaire, Charles (1980) Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Französisch / Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart: Reclam.
- Böhme, Hartmut (1989) Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition. In: Kamper, Dietmar (Hg.) und Wulf, Christoph (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 144 – 181.
- Bovenschen, Silvia (1979) Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Brach, Ann Margaret (2012) Identity and Intersubjectivity. In: Gonzáles, Ana Marta (Hg.) und Bovone, Laura (Hg.) (2012) Identities through fashion. A multidisciplinary approach. London; New York: Berg. S. 48 – 63.
- Brandstätter, Ursula (2008) Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag.
- Braun, Christina von (1996) Virtuelle Triebe. Der Einfluss der Neuen Medien auf die „natürliche Ordnung“ der Geschlechter. In: Trallori, Lisbeth N. (Hg.): Die Eroberung des Lebens: Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 155 – 176.
- Butler, Judith (1991a) Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Butler, Judith (1991b) Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Hark, Sabine (Hg.) (1996) Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin: Querverlag. S. 15 – 37.
- Butler, Judith (1997) Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Butler, Judith (1998) Hass spricht. Berlin: Berlin Verlag.
- Campbell, Colin (2012) The modern western fashion pattern, its functions and relationship to identity. In: Gonzáles, Ana Marta (Hg.) und Bovone, Laura (Hg.) (2012) Identities through fashion. A multidisciplinary approach. London; New York: Berg. S. 9 – 22.
- Gonzáles, Ana Marta (Hg.) und Bovone, Laura (Hg.) (2012) Identities through fashion. A multidisciplinary approach. London; New York: Berg.
- Hark, Sabine (Hg.) (1996) Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin: Querverlag.
- Hélène Cixous (1980) Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve.
- David-Ménard, Monique (2003) Was tun mit dem organlosen Körper? In: Alliez, Éric (Hg.) und Samsonow, Elisabeth von (Hg.): Biographien des organlosen Körpers. Wien: Turia + Kant. S. 78 – 94.
- Degele, Nina (2008) Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1974) 28. November 1947 – Wie schafft man sich einen organlosen Körper? In: dies. (1992) Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Hg. v. Günther Rösch. Berlin: Merve. S. 205 - 227.
- Derrida, Jacques (1971) Signatur Ereignis Kontext. Übers. von Werner Rappl unter Mitarb. von Dagmar Travner. In: Derrida, Jacques (2004) Die différance. Ausgewählte Texte. Stuttgart: Reclam. S. 68 – 109.
- Derrida, Jacques (1976) Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Didi-Huberman, Georges (2000) Graphische Ekstase. In: Eiblmayr, Silvia (Hg.), Snauwaert, Dirk (Hg.) und andere: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München: Oktagon. S. 288 – 301.
- Douglas, Mary (2003) Purity and Danger. New York: Routledge.
- Dyer, Richard (1995) Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Filmbild. In: Angerer, Marie-Louise (Hg.) (1995) The Body of Gender. Wien: Passagen Verlag. S. 151 – 169.
- Eiblmayr, Silvia (Hg.), Snauwaert, Dirk (Hg.) und andere (2000) Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München: Oktagon.
- Eiblmayr, Silvia (1995) Automatismus und Medien. Die Frau als Symptom. In: Angerer, Marie-Louise (Hg.) (1995) The Body of Gender. Wien: Passagen Verlag. S. 171 – 185.
- Eiblmayr, Silvia (1993) Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer.
- Ernst, Wolf-Dieter (2003) Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen. Wien: Passagen Verlag.
- Esders, Karin (2003) „You make me feel like a natural woman...“ Von der (Un-)Wirklichkeit digitaler Körperbilder. In: Weber, Jutta (Hg.) und Barth, Corinna (Hrsg.): Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur. Opladen: Leske + Budrich. S. 183 – 199.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika und Roselt, Jens (2001) Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: Paragrana, Bd. 10, 2001, Heft 1 „Theorien des Performativen“; S. 237 – 253.

- Fischer-Lichte, Erika (Hg.) und Fleig, Anne (Hg.) (2000) Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.), Kreuder, Friedemann (Hg.) und Pflug, Isabel (Hg.) (1998) Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen, Basel: A. Francke.
- Fleig, Anne (2000) Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.) und Fleig, Anne (Hg.): Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto Verlag. S. 8 – 17.
- Foucault, Michel (1977) Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (1963) Vorrede zur Überschreitung. In: Defert, Daniel (Hg.) und Ewald, Francois (Hg.) (2003) Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 64 – 85.
- Gernig, Kerstin (Hg.) (2002) Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Köln: Böhlau Verlag.
- Günzel, Stephan (1998) Immanenz: Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze. Essen: Verlag der blauen Eule.
- Haraway, Donna/Hg. von Hammer, Carmen (1995) Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/Main: Campus.
- Harding, Sandra (1994) Das Geschlecht des Wissens. Frauen denken die Wissenschaft neu. Frankfurt/New York: Campus.
- Hark, Sabine (Hg.) (1996) Grenzen lesbischer Identität. Berlin: Querverlag.
- Hempfer, Klaus W. (Hg.) und Volbers, Jörg (Hg.) (2011) Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript.
- Hoche, Gerrit (2009) Sprache – Fleisch – Geschlecht. Geschlechtertheoretische und kulturwissenschaftliche Überlegungen im Anschluss an Thomas Laqueurs ‚Auf den Leib geschrieben‘ (1992). In: Villigster Werkstatt Interdisziplinarität (Hg.) (2009) Haut – Zwischen Innen und Außen. Berlin: LIT Verlag. S. 29 – 45.
- Honegger, Claudia (1992) Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 – 1850. 2te Auflage. Frankfurt/New York: Campus.
- Jappe, Elisabeth (1993) Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel-Verlag.
- Jenks, Chris (2003) Transgression. London & New York: Routledge.
- Kamper, Dietmar (Hg.) und Wulf, Christoph (Hg.) (1989) Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Kaplan, E. Ann (1983) Women & Film. Both sides of the camera. London; New York: Routledge.
- Kipnis, Laura (1995) Die kulturellen Implikationen des Dickseins. In: Angerer, Marie-Louise (Hg.) (1995) The Body of Gender. Wien: Passagen Verlag. S. 111 – 130.
- Köpping, Klaus-Peter (2002) Heilung durch Entgrenzung des tabuisierten Körpers. Der rituelle Exzess in Theorien über Tradition und Moderne. In: Gernig, Kerstin (Hg.) (2002) Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Köln: Böhlau Verlag.
- Laqueur, Thomas (1992) Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt/Main; New York: Campus.
- Lehmann, Ann-Sophie (2001) Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst. In: Benthien, Claudia (Hg.) und Wulf, Christoph

- (Hg.) (2001) *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. S. 316 – 339.
- List, Elisabeth (2001) *Die Grenzen der Verfügbarkeit. Die Technik, das Subjekt und das Lebendige*. Wien: Passagen Verlag.
- List, Elisabeth (1996) *Der Körper, die Schrift, die Maschine. Vom Verschwinden des Realen hinter den Zeichen*. In: Trallori, Lisbeth N. (Hg.): *Die Eroberung des Lebens: Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 191 – 207.
- McLuhan, Marshall (1964) *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden; Basel: Verlag der Kunst. 2te erweiterte Auflage von 1995.
- Mersch, Dieter (2004) *Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste*. In: Lischka, Gerhard Johann (Hg.) und Weibel, Peter (Hg.): *ACT! Handlungsformen in Kunst und Politik*. S. 43 – 63.
- Meyer, Helge (2008) *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Bielefeld: transcript.
- Nietzsche, Friedrich (2000) *Die Fröhliche Wissenschaft*. Stuttgart: Reclam.
- Pazzini, Karl Josef (2001) *Haut. Berührungsehnsucht und Juckreiz*. In: Benthien, Claudia (Hg.) und Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. S. 153 – 173.
- Phelan, Peggy (1996) *Unmarked. The politics of performance*. London & New York: Routledge.
- Pewny, Katharina (2011) *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Berlin: transcript.
- Pewny, Katharina (2007) *Postkoloniale Dimensionen des Performativen*. In: Niederhuber, Margit (Hg.), Pewny, Katharina (Hg.) und Sauer, Birgit (Hg.): *Performance, Politik, Gender*. Wien: Löcker. S. 47 – 58.
- Pollmann, Arnd (2006) *Hart an der Grenze. Skizze einer Anamnese spätmodernen Körperkults*. In: Ach, Johann S. (Hg.) und Pollmann, Arnd (Hg.): *„no body is perfect“: Baumaßnahmen am menschlichen Körper – Biotheische und ästhetische Aufrisse*. Bielefeld: transcript. S. 307 – 324.
- Probyn, Elspeth (1993) *Sexing the Self. Gendered Positions in Cultural Studies*. London; New York: Routledge.
- Samsonow, Elisabeth von (2003) *Spur und Abdruck. Ästhetik der Eigentlichkeit*. In: Alliez, Éric (Hg.) und Samsonow, Elisabeth von (Hg.): *Biographien des organlosen Körpers*. Wien: Turia + Kant. S. 202 – 222.
- Schmitz, Sigrid (2003) *Neue Körper, neue Normen? Der veränderte Blick durch bio-medizinische Körperbilder*. In: Weber, Jutta (Hg.) und Barth, Corinna (Hg.): *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur*. Opladen: Leske + Budrich. S. 217 – 233.
- Schneider, Rebecca (1997) *The explicit body in performance*. London: Routledge.
- Schumacher, Eckhard (2002) *Performativität und Performance*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 383 – 402.
- Searle, John R. (1989) *How performatives work*. In: *Linguistics and Philosophy* 12. S. 535 – 558.

- Tambiah, Stanley J. (2002) Eine performative Theorie des Rituals. In: Wirth, Uwe (2002) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Thun, Felicitas (2003) Der Körper und sein Double – Artauds ‚horizontaler Körper‘ als ambivalente Vorwegnahme einer idealisierten Körperskizze in der postfeministischen Performance. In: Alliez, Éric (Hg.) und Samsonow, Elisabeth von (Hg.): Biographien des organlosen Körpers. Wien: Turia + Kant. S. 110 – 132.
- Tobias, Jennifer (2002) Artificial Skin. Ingrown and outsourced. In: Lupton, Ellen (Hg.) (2002) SKIN. Surface, substance + design. London: Laurence King Publishing Ltd. S. 29 – 54.
- Trallori, Lisbeth N. (2007) Transformierte Körper. Wider die Entkoppelung des Realen von Gesellschaft und Geschichte. In: Niederhuber, Margit (Hg.), Pewny, Katharina (Hg.) und Sauer, Birgit (Hg.): Performance, Politik, Gender. Wien: Löcker.
- Trallori, Lisbeth N. (1996) Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- VALIE EXPORT (1972) Woman's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972. In: Niederhuber, Margit (Hg.), Pewny, Katharina (Hg.) und Sauer, Birgit (Hg.) (2007) Performance, Politik, Gender. Wien: Löcker.
- Wagner, Simon (2003) Organlosigkeit als Organ-Werden. Ansätze zu einer Organphilosophie. In: Alliez, Éric (Hg.) und Samsonow, Elisabeth von (Hg.): Biographien des organlosen Körpers. Wien: Turia + Kant. S. 223 – 246.
- Weber, Jutta (2003) Turbulente Körper und emergente Maschinen. Über Körperkonzepte in neuerer Robotik und Technikkritik. In: Weber, Jutta (Hg.) und Barth, Corinna (Hrsg.): Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur. Opladen: Leske + Budrich. S. 119 – 136.
- Wegenstein, Bernadette (2010) Der kosmetische Blick. Zur Geschichte und Theorie der Körpermodifikation von Platon bis Michael Jackson. In: Lissmann, Konrad Paul (Hg.) (2010) Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung. Wien: Paul Zsolnay. S. 173 – 196.
- Wenner, Stefanie (2001) Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern. In: Benthien, Claudia (Hg.) und Wulf, Christoph (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. S. 361 – 380.
- Wirth, Uwe (Hg.) (2002) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Zell, Andrea (2000) Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

11.2. Internetquellen

- Diestandard.at (2010) Doris Stelzer: Ich sehe einen Rückschritt. Unter: <http://diestandard.at/1262209438989/Gender-Jungle-Ich-sehe-einen-Rueckschritt> (Letzter Zugriff am 16.06.2012)
- Krasny, Elke (2010) Die Wahrheit ist Nackt. Doris Uhlich hat „mehr als genug“ im Wiener Brut. Eine dritte Erstaufführung. Unter: <http://www.corpusweb.net/die-wahrheit-ist-nackt.html> (Letzter Zugriff am 22.05.2012)
- Peterle, Astrid (2010) Gender Jungle – wo/man. Unter: <http://dorisstelzer.at/works.php> (Letzter Zugriff am 16.06.2012)

11.3. Performances

Juren, Anne und Dorsen, Annie (2011) Magical. Performance. Brut Wien: 30.12.2011

Salzmann, Andrea (2011) 37 Jahre zu spät: Die Show. Burt Wien: 23.04.2011

Stelzer, Doris (2010) Gender jungle – wo/man. Performance. Tanzquartier Wien: 16.01.2011

Uhlich, Doris (2011) More than enough. Performance. Tanzquartier Wien: 07.08.2011

Abstract

Die vorliegende Arbeit versucht drei Größen zusammenzudenken: Den weiblichen Körper, die Performance Art und die Transgression. Ausgangspunkt war die Frage nach transgressiven Strategien in der weiblichen Performance Art, hinzu kommt der historische Aspekt und damit die Frage, inwiefern sich die Voraussetzungen für (feministische) Körperkunst durch neue (Medien-) Bedingungen verändert haben. Auch von Bedeutung ist dabei die Frage nach dem transformatorischen Potential der performativen Kunst. In sieben theoretischen Kapiteln wird versucht eine Antwort auf diese Fragen zu geben.

Am Anfang steht die Betrachtung performativer Kunst. Es wird geklärt, inwiefern sich diese in Richtung Theater und bildende Kunst abgrenzen lässt und ob sie transgressive Strategien eventuell bevorzugt behandelt. In einem weiteren grundlegenden Kapitel wird auf die Kunst- und Kulturgeschichte des nackten, weiblichen Körpers eingegangen. In einem dritten Kapitel wird schließlich das Phänomen der Transgression auf einer sehr abstrakten Ebene behandelt; seine philosophischen Ursprünge werden untersucht. Die darauf folgenden Kapitel widmen sich der Darstellung unterschiedlicher Körperkonzepte, die mit transgressivem Verhalten in Verbindung gebracht werden können: Die Vorstellung eines organlosen Körpers von Gilles Deleuze und Félix Guattari wird befragt, daran anknüpfend wird mit Didier Anzieu über die Verbindung von Haut und menschlicher Psyche nachgedacht: Die Haut wird dabei als Schauplatz der Transgression inszeniert. In einem weiteren Kapitel wird der Körper als eine Schnittstelle gezeigt; das Verhältnis von Mensch und Maschine wird untersucht. Das führt zu der Betrachtung körperverändernder Maßnahmen und der Frage, inwiefern das industriell hergestellte Bild eines perfekten Körpers den tatsächlichen Körper Zwängen unterwirft.

An diese theoretische Abhandlung anschließend werden in der vorliegenden Arbeit vier unterschiedliche Performances analysiert: Den Anfang macht Doris Uhlich's „mehr als genug“, der Fokus liegt dabei auf der Möglichkeit ästhetische Normen zu überschreiten. Eine zweite transgressive Strategie ergibt sich aus dem direkten Einsatz des weiblichen Körpers, beispielsweise in „Magical“ von Anne Juren und Annie Dorsen, vor allem in deren Rückbezug auf frühere Performances aus den 60er und 70er Jahren. Auch „37 Jahre zu spät – Die Show“, eine Lecture von Andrea Salzmann und Julia Kläring funktioniert nur auf der Folie einer früheren Arbeit, sie beziehen sich auf Gina Panes Aktion „Autoportraits“. Die letzte innerhalb dieser Arbeit behandelte Performance wurde von Doris Stelzer konzipiert; sie hinterfragt in „gender jungle – wo/man“ die Fixierung von Geschlechtsidentitäten über die Wiederholung von Bewegungsmustern.

Insgesamt versucht diese Arbeit einen Überblick über unterschiedliche transgressive Strategien in der weiblichen Performance Art zu geben. Unter besonderer Berücksichtigung technoscientistischer Literatur kann die Frage nach geänderten Medienbedingungen für den menschlichen Körper bejaht werden: Für zeitgenössische KünstlerInnen ergibt sich daraus ein veränderter Bedeutungszusammenhang.

Curriculum Vitae

Andrea Imler
Kaiseraufstieg 10
6330 Kufstein

Geboren am 17. März 1989 in Kufstein.
Staatsangehörigkeit: Österreich.

Ausbildung

- Seit 2009 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Wien
Diplomarbeit: Über das transgressive Moment in der weiblichen Performance.
- 2012 Förderstipendium queer-feministischer NachwuchswissenschaftlerInnen
der Österreichischen HochschülerInnenschaft an der Universität Wien
- 2010 Leistungsstipendium der Universität Wien
- 2008 Matura mit Auszeichnung bestanden
- 2003 – 2008 HLW Kufstein, Schwerpunkt Medieninformatik
- 1999 – 2003 Hauptschule Ebbs
- 1995 – 1999 Volksschule Ebbs
- 2010 Schreibwerkstätte des *gleichzeit.verlagtheater* in Wien
- 2008 Schreibwerkstätte des *turbund* in Innsbruck
- 2007 – 2009 Regielehrgang des Theaterverbandes Tirol

Berufstätigkeit

- Seit 2010 Hörspielregieassistenzen, Radio Programm Österreich 1
Gutachten über Hörspielmanuskripte und -produktionen
Literaturkritiken für *Ex Libris*, Radio Programm Österreich 1
- 2012 Praktikum in der Abteilung *Aktuelle Kultur* des ORF
- 2011 Regiehospitanzen am Burgtheater Wien
- 2010 Theaterkritiken für *www.kultiversum.de*
- 2010 Praktikum in der Abteilung *Literatur, Hörspiel und Feature* des ORF
- 2009 Praktikum in der Kulturredaktion der *Tiroler Tageszeitung*

