# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Schmerzperformance - Untersuchung zur Diversität einer Kunstgattung"

verfasst von / submitted by

Sophia Schug, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

| | |
|---|---|
| Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet: | A 066 582 |
| Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet: | Masterstudium Theater-, Film-, und Medientheorie |
| Betreut von / Supervisor: | ao.Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall |

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Oktober 2018

Inhaltsverzeichnis

**1. Einleitung** ..... 3
1.1. Schmerzperformance ..... 3
1.2. Wichtige Positionen in der Performance ..... 7
1.3. Zum Phänomen des Schmerzes ..... 10

**2. Tran Luong: Ein Künstler Vietnams** ..... 14
2.1. Historischer Abriss zur jüngeren Geschichte Vietnams ..... 14
2.2. Kurzbiografie des Künstlers Tran Luong ..... 18
2.3. Exkurs zur Quellenlage ..... 19
2.4. Welts/Lap Lóe – Performance Tran Luong ..... 21
2.5. Hintergrund zur Videoinstallation Welts/Lap Lóe ..... 23
2.6. Kunstbegriff in Vietnam ..... 25

**3. Analyse Welts/Lap Loe** ..... 29
3.1. Das Tuch in Welts /Lap Loe ..... 29
3.2. Das Tuch als Verweis auf den Schmerz ..... 31
3.3. Der Körper des Performers in „Welts“ ..... 33
3.4. Funktion des Schmerzes in der Performance „Welts“ ..... 34
3.5. Vietnam – eine verstummte Gesellschaft? ..... 37

**4. Kira O’Reilly** ..... 40
4.1. Kurze Biographie der Künstlerin ..... 40
4.2. Kira O’Reilly – Syncope ..... 41
4.3. Haut als Ort der Kommunikation des Schmerzes ..... 46
4.4. Der schmerzhafte Blick ..... 49
4.5. Ansteckung als Widerstand ..... 54

**5. Christoph Schlingensief** ..... 61
5.1. Leben und Wirken des Künstlers ..... 61
5.2. Angst vor dem Fremden in mir – Eine Schmerzperformance? ..... 64
5.3. Eine Kirche für Schlingensief – Aufbau der Performance ..... 66

5.4. Der Doppelgänger – Strategien des Widerstandes ..... 71

5.5. Krise und Autonomie - Der Schmerz in „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ ..... 77

5.6. Über den Schmerz sprechen ..... 85

5.7. Abschied nehmen – im eigenen Bild sterben ..... 89

**6. Fazit: Schmerz kommunizieren** ..... 94

**7. Quellenverzeichnis** ..... 100

**8. Abstract** ..... 107

# 1. Einleitung

## 1.1. Schmerzperformance

Die Kunstgattung Schmerzperformance ist ein überaus facettenreicher Bereich der Performancekunst und hat viele interessante Vertreter. Mit einigen dieser Kunstschaffenden möchte ich mich in dieser Arbeit auseinandersetzen.

Besonderes Augenmerk soll daraufgelegt werden, wie unterschiedlich diese Gattung ausgelegt und von KünstlerInnen angewendet werden kann. Zu Beginn möchte ich auf das Phänomen des Schmerzes in seiner kulturellen und gesellschaftspolitischen Dimension eingehen. Was ist die Bedeutung von Schmerz für den menschlichen Organismus? Welchen Stellenwert hat er in der Gesellschaft?

Hier möchte ich mich direkt von Schmerz oder Verletzung in Bezug auf rituell beziehungsweise religiös verortete Handlungen distanzieren. Dies ist zwar ein wichtiger Aspekt, jedoch würde dieses Themengebiet den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Auch möchte ich absehen von der Body-Art im Stile von Orlan oder den PerformancekünstlerInnen, die sich mit ihren Performances auf eine bestimmte sexuell konnotierte Ästhetik oder Praktik beziehen.

Anhand ausgewählter KünstlerInnen und deren Schaffen werden verschiedene Performances beschrieben und analysiert, die unter dem Begriff der Schmerzperformance versammelt werden könnten. Ziel dieser Arbeit soll es sein, zu untersuchen, welche Themen die KünstlerInnen in ihren Performances verarbeiten und welche Fragen sie mittels ihrer spezifischen Präsentationsform (von außen zugefügter Schmerz, selbstzugefügter Schmerz, psychischer Schmerz oder Ähnliches) aufwerfen.

Die Art und Weise des Vorgehens in den Performances der KünstlerInnen ist so divers wie die dort behandelten Themen. Dennoch gibt es ein einendes Element: Die Kunstschaffenden nutzen das Motiv des Schmerzes, um ihre

unterschiedlichen Anliegen und Sujets auszudrücken und diese dem Publikum zu kommunizieren.

Daran schließen sich auch die wichtigen Fragen an: wie vermitteln die KünstlerInnen dem Publikum den Schmerz, den sie erfahren? Wie machen sie den Schmerz mitteilbar? Welche Bedeutung hat dieser in ihren Performances?

So möchte ich mich eingangs mit Tran Luong und seiner Performance „Lâp Lòe“ beschäftigen. Tran Luong ist ein Künstler aus Vietnam. Seine Performance war 2012 das erste Mal zu sehen und begegnete mir im März 2017 in Form einer Videoinstallation im Rahmen der Ausstellung „Political Acts. Pioneers of Performance Art in Southeast Asia“ im Melbourne Arts Center in Australien.[1] Wie bereits vorher angesprochen, soll bei ihm besonders darauf geachtet werden, welche Bedeutung der Schmerz in seiner Performance hat und wie das Motiv des Schmerzes in seiner Kultur verankert ist. Kernthema seiner Arbeit ist, die durch Krieg und Traumata verschütteten Emotionen seiner Landsleute wieder an die Oberfläche eines gemeinschaftlichen Bewusstseins gelangen zu lassen und so einen Dialog in Gang zu bringen.

Allerdings ist die Situation für Luong und andere Künstler in seinem Land nach wie vor so prekär, dass nur wenige ihrer Arbeiten tatsächlich einem breiteren Publikum zugänglich sind. Insbesondere die kritische Haltung des Künstlers macht es ihm schwer sich in seinem Heimatland aufhalten zu können. Trotz offizieller Lockerungen der rigiden staatlichen Strukturen werden öffentliche kritische Äußerungen kaum toleriert. Umso eindrucksvoller sind die Projekte Tran Luongs, die er unbeirrt seit mehreren Jahrzehnten in Zusammenarbeit mit vielen Künstlern, auch international, realisiert.

Um im Weiteren die Vielschichtigkeit der Schmerzperformance zu verdeutlichen, möchte ich mit einer weiblichen Vertreterin aus Großbritannien fortfahren, Kira O’Reilly. Es erscheint mir in dieser Arbeit von besonderer Wichtigkeit Vertreter verschiedener Geschlechter vorzustellen, um zu verdeutlichen, dass Schmerz ein allumgreifendes Phänomen ist und sich nicht

[1] Vgl. *Political Acts. Pioneers of Performance Art in Southeast Asia.*

von gesellschaftlich gesetzten Normen oder Geschlechterrollen reglementieren lässt.

Besonders vielversprechend für diese Untersuchung erscheint ihre Arbeit von 2007 in London. Der Name dieser Performance lautet „Syncope“. Übersetzt bedeutet der Titel Ohnmacht. Die Künstlerin sucht im Verlauf ihrer Arbeit nach Strategien, diese Ohnmacht und ihren Ursprung aufzudecken und sich dieser zu widersetzen.

Auf dieser Suche nutzt O‘Reilly ihren Körper und die Verletzung von ebendiesem. Genauer verwendet die Künstlerin ihre Leiblichkeit, um eine Form der Kommunikation mit dem Publikum zu ermöglichen, die nach ihren Aussagen auf der verbalen Ebene nicht möglich sei.[2] Durch die direkte Einbeziehung des Publikums während ihrer Performances macht sie es den Zuschauenden unmöglich, Distanz zu den Verletzungen zu wahren, die sie sich während ihrer Performances zufügt.

Als dritten und letzten Künstler möchte ich mich mit Christoph Schlingensief beschäftigen, insbesondere mit „Kirche der Angst“ aus dem Jahr 2008, die im Rahmen der Ruhrtriennale realisiert wurde. Die Performance verarbeitet auf höchst persönliche Art und Weise die schwere Krebserkrankung Schlingensiefs, die letztlich zum Tod des Künstlers führte. Intime Materialien wie das Tagebuch des Regisseurs, sowie Röntgenaufnahmen seines von der Erkrankung gezeichneten Körpers und einige weitere Materialien werden verwendet.

Der Schmerz ist in diesem Stück allgegenwärtig. Zwar finden keine verletzenden Aktionen auf der Bühne statt, doch mittels der erwähnten Materialien wird einem das Leiden des Erkrankten verdeutlicht: der Schmerz, sich seines Endes bewusst werden zu müssen, der körperliche Schmerz durch die medizinischen Eingriffe und Therapien und der Verlust der eigenen Autonomie. Besonderes Augenmerk soll hier darauf gerichtet werden, dass in

[2] Vgl. Duggan, „The touch and the cut.“, S. 319.

dieser Arbeit kein Unterschied zwischen physischen und psychischen Schmerzen gemacht werden soll. Die Wichtigkeit dieses Aspektes soll im weiteren Verlauf ausgeführt werden.

Schlingensief inszeniert seinen eigenen Tod und sein Begräbnis. Auch hier geht es um einen Körper, der versehrt ist, auch hier wird Kritik geübt. Schlingensief möchte im „eigenen Bild“ sterben und verarbeitet öffentlich sein Leiden und sein Sterben.[3]

„Performance Art hat ihre Wurzeln […] weniger im Darstellenden [sic!] Spiel als im Leben.“[4]

Dies trifft auf besondere Weise auf die hier erwähnten KünstlerInnen zu. Die Arbeiten sind alle auf ihre Weise eng mit den Kunstschaffenden und ihren Biografien verwoben, ebendieser Aspekt ist von zentraler Wichtigkeit in dieser Arbeit.

[3] Vgl. Schlingensief. *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 73.
[4] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 15.

## 1.2. Wichtige Positionen in der Performance

Aufgrund dessen, dass in dieser Arbeit auf die Vielfalt der unterschiedlichen PerformancekünstlerInnen eingegangen werden soll, erscheint es wenig sinnvoll, sich auf eine spezifische Performancetheorie festzulegen. Vielmehr ist es zielführend, einzelne Aspekte verschiedener Theorien in diesem Kapitel zusammenzutragen, die sich für die Performances der KünstlerInnen als wichtig erweisen werden.

Grundlegendes Element der Performance ist die physische Präsenz, sowohl des Publikums als auch des/der Performenden. „The audience and the performer share their time and space in the here and now. And they share the same concept of the human being: both own a body with which they can express feelings, experience pain and compassion."[5] Der Autor Helge Meyer betont, dass in der Performance der tatsächliche Leib der KünstlerIn im Vordergrund steht und, anders als im Theater, keine Rolle gespielt wird.[6] Doris Kolesch führt diesen Gedanken noch weiter: „Was passiert eigentlich in der Performance-Kunst? Performances unterlaufen mit ihrer Aufkündigung einer Repräsentationsästhetik die Wahrnehmungshaltung der ästhetischen Distanz, welche für die bürgerliche Ästhetik konstitutiv war."[7]

Die Performance unterwandert also eines der wichtigsten Paradigmen des Theaters, die strikte Trennung zwischen Akteuren und Publikum. Die Autorin schreibt weiter über die Auswirkungen der Auflösung dieser Distanz: „Zuschauer werden zu Teilnehmern, die für das, was sie gesehen, gehört und erlebt haben, verantwortlich sind – und zwar in zweierlei Hinsicht: zum einen durch die Teilhabe am Geschehen, zum anderen durch die mit dieser eng verbundenen Verantwortung für die Begebenheiten und für das, was man

[5] Meyer, „Empfindnis and Self-inflicted Pain in performance Art", S. 40.
[6] Meyer, „*Schmerz als Bild*." S. 92.
[7] Kolesch, „Die Schmerzen anderer betrachten." S. 97.

jeweils gehört und gesehen hat, denn es wird keine zentrale Perspektive, keine dominante Lesart, keine hegemoniale Deutung angeboten.“[8]

Kolesch betont damit zwei eminent wichtige Aspekte der Performancekunst: ZuschauerInnen sind nicht mehr passiv, sondern sind dazu angehalten, aktiv mitzuwirken und haben somit auch Anteil am Verlauf der Performance. Daraus resultierend und von entscheidender Wichtigkeit ist, dass die Performance einem starren Narrativ entbehren kann; die Performance birgt wie ein Prisma eine enorme Vielfalt von Blickwinkeln, die, beliebig zusammengesetzt, immer wieder verschiedene Zusammenhänge hervorbringen können. Wie Kolesch passend formuliert, gibt es keine primäre Deutungshoheit, sondern viele verschiedene, gleichwertige Versionen.

Die Autorinnen Schaub und Suthor verweisen in eine ähnliche Richtung: „Es ist eine der vornehmsten Aufgaben der Kunst immer gewesen, mit vertrauten Wahrnehmungsmustern und bekannten Interpretationen zu brechen und seine Betrachter und Betrachterinnen dazu zu nötigen, eine Revision des vermeintlich Bekannten vorzunehmen.“[9] Ziel der Performance ist es, das Gewohnte loszulassen und einen Riss zu erzeugen, der möglicherweise Platz schafft für einen neuen Diskurs. Daraus folgernd möchte Performancekunst in den Alltag eingreifen.

„Der Begriff des Performativen betont insbesonderheit [sic!] das Moment seiner Realisation, das Faktum, dass eine Handlung instantiiert werden muss, dass sie *als Akt* in eine Welt eingreift.“[10] Dieser Eingriff ist häufig ein Bruch mit einer Ordnung, sei sie ästhetischer, sozialer oder kultureller Natur.[11]

Häufig ist das primäre Werkzeug der Kunstschaffenden ihr eigener Körper. Dieser ist auch gleichzeitig das wichtigste Kommunikationsmedium zwischen Künstler/in und Umfeld. Es ist also nicht die sprachliche Kommunikation, die

---

[8] Kolesch, „Die Schmerzen anderer betrachten.“ S. 97.
[9] Schaub/Suthor, „Einleitung“, S. 10.
[10] Mersch, „Ereignis und Respons.“, S. 70.
[11] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 103-104.

hier im Vordergrund steht, sondern häufig eine Art der Kommunikation die sich „abseits und ‚zwischen' den Worten" abspielt.[12]

Der Performancekunst haftet etwas Widerständiges an und so präsentieren auch die hier gesammelten Aspekte einen vielfältigen und äußerst komplexen thematischen Grundriss, der sich gegen eine kurze homogene Definition sträubt.

Gerade diese Eigenschaften verweisen auf die Ursprünge der Performancekunst, die auch auf die DADA-Bewegung zurückzuführen sind.[13] Die Mitglieder dieser Bewegung waren enorm unterschiedlich und kamen aus diversen Disziplinen, so etwa dem Theater und der Literatur, aber auch aus den bildenden Künsten, wie Hannah Höch oder den Medien, wie die Gebrüder Herzfeld.

Ziel dieser Gruppierung war es sich über die bisherigen Definitionen der Künste hinwegzusetzen, zu provozieren, Grenzen zu verwischen und mit so entstandenen hybriden Kunstformen zu experimentieren. Jene Hybride waren die Vorläufer der heutigen Performancekunst.[14]

---

[12] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild*." S. 129.
[13] Ebd. S. 30.
[14] Vgl. ebd.

## 1.3. Zum Phänomen des Schmerzes

Die Thematisierung und Darstellung von Schmerz gehört zu den zentralen Motiven des Theaters, ein Phänomen, das auch eine fixe Konstante in der Performancekunst ist; jedoch unter anderen Gesichtspunkten.

„Absolut nicht konstant, sondern vielmehr äusserst [sic!] variabel und von vielfältigen historischen, kulturellen, gesellschaftlich-sozialen und technisch-medialen Aspekten abhängig ist allerdings, wie Schmerz jeweils empfunden, wie er dargestellt, verstanden und konzeptualisiert wird sowie schliesslich [sic!] wie einzelne oder ganze Gesellschaften mit der Existenz und Erfahrung von Schmerz umgehen.“[15]

So mannigfaltig der Schmerz ist, so schwer ist es auch, dieses Phänomen auf nur einigen wenigen Seiten zu skizzieren. So soll im Folgenden auf einige ihn charakterisierende Eigenschaften eingegangen werden. Jedoch möchte ich darauf hinweisen, dass diese Charakterisierung keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat, sondern nur die für diese Arbeit wichtigen Elemente beleuchtet werden.

Helge Meyer beschreibt Schmerz nicht als rein medizinisches Phänomen, sondern vielmehr fordert er in seiner Arbeit die Notwendigkeit, den Schmerz unbedingt als interdisziplinären Forschungsgegenstand zu handhaben.[16]

Trotzdem soll kurz auf den Schmerz in seiner Grundfunktion eingegangen werden. Schmerzen, genauer gesagt akute Schmerzen, werden von Meyer als insofern sinnvoll bezeichnet, als dass sie eine gewisse Schutzfunktion für den menschlichen Organismus innehaben.[17] Schmerzen können als Warnsignal dienen und lösen körperliche Reaktionen aus, die auf eine Vermeidung eines erneuten Schmerzimpulses ausgerichtet sind.[18] Der Körper möchte Schmerzen und Situationen, die ihn hervorrufen können, vermeiden, um seine

---

[15] Kolesch, „Die Schmerzen anderer betrachten“, S. 88.
[16] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 151.
[17] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 126.
[18] Vgl. Ebd. S. 145.

Unversehrtheit sicherzustellen. Schmerz dient dem menschlichen Organismus also als Anzeichen von Verletzung und führt zu Reaktionen im gesamten Körper, die darauf ausgerichtet sind, den Schmerz zu orten und den Körper zu schonen, bis dieser sich regeneriert hat.[19]

„Pain is impossible to ignore; it becomes the principal feeling, and it obscures or covers over other emotions.“[20] Schmerz durchdringt den Menschen vollkommen und verdrängt andere Empfindungen. In dieser Arbeit soll, wie eingangs erwähnt, prinzipiell kein Unterschied gemacht werden zwischen physischen und psychischen Schmerzen. Denn Meyer schreibt, dass körperliches Leiden sehr wohl eine emotionale Komponente hat und psychische Leiden wiederum sich in physischen Schmerzen ausdrücken können.[21] Es ist also naheliegend, diese beiden Phänomene nicht getrennt voneinander zu betrachten, sondern ihre gegenseitige Wechselwirkung zu betonen.

„Schmerz gehört zu den Empfindungen, die die Menschen auf einer gewissen Ebene einen: […] Schmerz trifft jeden.“[22] Schmerzen sind allen bekannt, jeder sammelt Erfahrungen und Erinnerungen von schmerzhaften Momenten im Verlauf seines Lebens. Dennoch erscheint es enorm schwer, den Schmerz in Worte zu fassen. So schreibt Elaine Scarry: „ Thus pain comes unsharably into our midst as at once that which cannot be denied and that cannot be confirmed. Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language.”[23] Obwohl Schmerz ein allen vertrautes Phänomen darstellt, widersetzt sich dieses einer klaren Sprache, mehr noch, es zersetzt diese. Man ist also gezwungen, auf Surrogate zurückzugreifen, um den Schmerz zu umschreiben, wobei diese das Erlebte nicht vollständig beschreiben können und somit zur zwangsläufigen Unvollständigkeit führen.

---

[19] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 124-125.
[20] Meyer, „Empfindnis and Self-inflicted Pain in performance Art“, S.41.
[21] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 149.
[22] Ebd. S. 145.
[23] Scarry, „*Body in Pain.”* S. 4.

„Zwar sind Schmerzen etwas Allgemeines, aber ihre Erfahrung ist ganz individuell. Deshalb können die Worte, die für die Kommunikation der Schmerzen genutzt werden, auch immer nur individuelle, ‚meine' Worte sein."[24] Das meint Scarry, wenn sie schreibt, dass der Schmerz sprachlich kaum mitteilbar ist. Der Schmerzen Leidende muss seine Versehrtheit rechtfertigen, ohne diese jemals tatsächlich dem Anderen belegen zu können.

Wo die Sprache an ihre Grenzen stößt, könnte die Performancekunst eine Fülle an Ausdrucksmöglichkeiten bieten, die über Rhetorik hinausgehen. „Dem eigentlich sprachlosen Schmerz, dessen Vorhandensein beim Leidenden von seinem Gegenüber nur geglaubt, jedoch nicht bewiesen werden kann, lässt sich im Livebild der Performance ein Bild zuordnen, welches vom Betrachter nachempfunden werden kann."[25] Die Künstler integrieren den Schmerz in ihre Performance, um ihn sinnvoll für ihre Arbeit zu nutzen. „Schmerz kann in einem komplexen Prozess innerhalb der Performance Art verbildlicht werden und somit als Kommunikationsgegenstand genutzt werden."[26]

Doch was befähigt den Menschen, diese Handlungen nachzuempfinden, Empathie zu verspüren? Meyer führt dies auf Spiegelneuronen zurück, diese „[…] sind imstande das Handeln anderer Personen für unsere Wahrnehmung zu codieren beziehungsweise zu encodieren, sodass wir ähnliche oder gar vergleichbare Empfindungen zu verspüren imstande sind und unser Handeln dementsprechend empathisch gestalten."[27]

Dabei „genügt bereits die Erwartung, dass einem Gegenüber im nächsten Moment Schmerz zugefügt werden könnte, um die Resonanzreaktion im eigenen Schmerzgefühl auszulösen."[28] Diese Aspekte sind von zentraler Wichtigkeit für die PerformancekünstlerInnen, deren Werke in dieser Arbeit analysiert werden sollen. Denn die KünstlerInnen kommunizieren nicht nur den Schmerz in ihren Performances, sondern nutzen ihn, wie beschrieben werden

---

[24] Meyer, „*Schmerz als Bild*." S. 130.
[25] Ebd. S. 11.
[26] Ebd.
[27] Ebd. S. 144.
[28] Ebd. S. 271.

wird, als Kommunikationsmedium für ihre Anliegen. Welche das im Einzelnen sein werden, wird in den folgenden Kapiteln skizziert werden.

## 2. Tran Luong: Ein Künstler Vietnams

Im Verlauf dieser Kapitel soll auf die Projekte des Vietnamesen Tran Luong eingegangen werden. Der Künstler ist seinem Heimatland sehr verbunden, jedoch zwingen ihn politische Umstände in Vietnam dazu häufig im Ausland tätig zu sein. So ergab sich die Möglichkeit eine Installation des Kunstschaffenden in Australien zu sehen. Seine Arbeiten beziehen sich meistens auf Themen die direkt mit seiner Herkunft zusammenhängen, so erscheint es wichtig zu Beginn einige wichtige Ereignisse in Vietnam zusammenzufassen.

### 2.1. Historischer Abriss zur jüngeren Geschichte Vietnams

Im Folgenden soll hier ein kurzer Überblick zu Vietnams historischen Eckdaten gegeben werden. Dieser hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll lediglich die für diese Arbeit relevanten Fakten skizzieren.

Bereits früh in der Geschichte Vietnams ereigneten sich militärische Auseinandersetzungen mit dem Nachbarland China, welches mehrmals Vietnam annektierte.[29] Dies hatte zur Folge, dass China großen Einfluss auf Vietnam hatte und das Land kulturell als auch politisch prägte.[30] Dies fand ein jähes Ende, als Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts Vietnam, trotz heftiger Widerstände in der Bevölkerung, zur Kolonie machte.[31] Vietnam war nun ein Teil Indochinas.[32]

---

[29] Platz, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus“, S. 29.
[30] Vgl. ebd.
[31] Vgl. ebd. S. 33.
[32] Vgl. ebd.

Mit der Kolonialisierung wurde auch eine explizit europazentrierte Kultur und Philosophie eingeführt, die durch Missionare und militärische Präsenz aggressive Verbreitung erfuhr.[33]

Vollendung fand diese Struktur im Jahre 1885, als die französische Kolonialmacht sämtliche bisherigen vietnamesischen Institutionen schloss und an ihrer Stelle ein europäisches/ französisches Verwaltungssystem platzierte.[34] Rambo spricht in diesem Zusammenhang von tiefgreifenden Veränderungen : „The French, in defeating and humiliating the emperor, did not just destroy Vietnamese military and political strength; they shattered the ideological system that had bound Vietnamese society together as well.“[35]

Auch kulturell sollte Vietnam einem europäischen Standard angeglichen werden, so eröffnete 1925 eine Kunstschule. „In 1925 the French artist Victor Tardieu opened his Ecole des Beaux-Arts d'Indochine, Hanoi's first art academy.”[36] Doch hierzu später mehr.

Im Zuge des 2. Weltkrieges, des Indochinakrieges und des Vietnamkrieges, sowie mehrerer Putschversuche, wurde Vietnam zeitweilig geteilt, von mehreren Parteien annektiert, wieder zurückerobert und von anhaltenden kriegerischen Handlungen nachhaltig zerrüttet.[37] Insbesondere prägend war der Vietnamkrieg von 1965 bis 1975. In welchem der Süden Vietnams den Norden des geteilten Landes bekämpfte. Diese Zehn Jahre andauernde kriegerische Auseinandersetzung wurden von China und der damaligen Sowjetunion, welche den Norden des Landes subventionierte und von Amerika, welches den Süden unterstützte, grundlegend angetrieben.[38] Anfang der 1970er zogen sich die US-Truppen aus dem Süden des Lands zurück, nachdem keine Lösung auf militärischem Weg ersichtlich war.[39]

---

[33] Vgl. Thi ha Hai, „Vietnam and the Great Powers”, S.39.
[34] Vgl. Platz, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus“, S. 34.
[35] Rambo, *Searching for Vietnam*, S.79.
[36] Taylor, „Why have there been no great vietnamese Artists?”. S. 152.
[37] Vgl. Langlet/Thanh Tam, „Vietnam nach 1945“, S.100-108.
[38] Vgl. ebd. S. 107.
[39] Vgl. ebd.

Im Frühjahr des Jahres 1975 wurde der Süden des Landes vom sozialistischen Norden annektiert.[40] Rambo analysiert die Folgen der langandauernden Ausschreitungen und Eskalationen im Land folgendermaßen: „It's core Institutions- the military, police, and civil service- were already showing signs of disintegration. […] [T]here was actually no social system."[41]

Infolgedessen wurden mehrere Generationen der vietnamesischen Bevölkerung vertrieben und aufs Schwerste traumatisiert. Die einzelnen Ereignisse und Zusammenhänge der Auseinandersetzungen und Konflikte im Detail zu erläutern würde hier zu weit führen, jedoch ihre Auswirkungen auf die gesellschaftliche Struktur, wie bereits kurz erwähnt, werden im weiteren Verlauf für die Arbeiten von Tran Luong von großer Wichtigkeit sein

Nach 30 Jahren der ununterbrochenen militärischen Unruhen im geteilten Vietnam wurde das Land unter der Kommunistischen Partei KPV wiedervereinigt.

„Die Sozialistische Republik Vietnam (SRV) wurde am 2. Juli 1976 durch die Wiedervereinigung von Nord- und Südvietnam gegründet, Saigon, die ehemalige Hauptstadt Südvietnams in Ho-Chi-Minh-Stadt umbenannt."[42] Die alleinige Machtposition der KPV in allen politischen Belangen wurde in die Verfassung aufgenommen, ganz nach dem sowjetischen Vorbild.[43] Vietnam war nun eine Diktatur, mit einem zentralen Regierungsorgan, das sämtliche Entscheidungsgewalt des Landes in sich bündelte.

10 Jahre nach der Vereinigung war es notwendig, eine Reform, genannt Doi moi, durchzuführen.

„The year 1986 remarked a turning point in evolution of the country, when the communist Party of Vietnam announced a decisive policy 'Doi moi' (economic reform policy). Vietnam inclined to choose *gradualist approaches* […]."[44]

---

[40] Vgl. Langlet/Thanh Tam, „Vietnam nach 1945", S. 108.
[41] Rambo, *Searching for Vietnam*, S. 237.
[42] Platz, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus", S. 40.
[43] Vgl. ebd. S. 54.
[44] Thi ha Hai, „Vietnam and the Great Powers", S. 7.

Diese hatte die Gesinnung der Erneuerung und wurde als „reform of rethinking“ bezeichnet.[45] Diese Zeit der Reform und Erneuerungen betraf hauptsächlich die Bereiche der Wirtschaft und des Finanzsektors, hatte jedoch auch Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung.[46] Diese Erneuerung ermöglichte es Kunstschaffenden, in relativer Eigenständigkeit ihren Projekten nachzugehen, solange diese keine kritischen politischen Äußerungen beinhalteten.[47] Dennoch ist anzumerken, dass bis heute trotz der Neuerungen keine Lockerung in den strikten diktatorischen Strukturen absehbar scheint.

„ […] Vietnamese leaders have rejected any significant move toward political pluralism and a multiparty system […].”[48] Vietnam ist also noch immer ein autoritärer Staat. Michael Platz fasst passend zusammen: „Vielmehr versucht die KPV sich als ‚rotes Mandarinat‘ durch eine beständige Mythologisierung des Unabhängigkeitskampfes und eine ‚Politik des dreifachen Nein‘ (kein Meinungspluralismus, kein Mehrparteiensystem, keine Opposition) zu behaupten.“[49]

Inwiefern die eben ausgeführten Entwicklungen und Strukturen in Vietnam den Performancekünstler Tran Luong geprägt haben, soll im Folgenden ausführlich untersucht werden.

---

[45] Vgl. Thi ha Hai, „Vietnam and the Great Powers”, S. 65.
[46] Vgl. ebd.
[47] Vgl. Thi Hoai, Pham, The Machinery of Vietnamese Art and Literature. S. 2.
[48] Rambo, *Searching for Vietnam*, S. 264.
[49] Platz, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus“, S. 132.

## 2.2. Kurzbiografie des Künstlers Tran Luong

Tran Luong wurde 1960 in Hanoi geboren.[50] Luong verbrachte als Kind, während den kriegerischen Auseinandersetzungen, einige Jahre außerhalb der Stadt in den ländlichen Gebieten.[51] Diese Zeit beschrieb er als sehr prägend insofern, dass für ihn und die Kinder der Umgebung kein regelmäßiger Schulunterricht möglich war und Elemente des Krieges, beispielsweise Bombenangriffe, zu einem Teil des kindlichen Alltags wurden.[52] Bis 1983 studierte er erfolgreich an der ehemaligen Ecole des Beaux-Arts d'Indochine, jetzt genannt University of fine Arts.[53]

Seine Karriere begann Luong in den 1990er Jahren als Gründungsmitglied der „Gang of Five".[54] Diese Gruppe beschäftigte sich mit abstrakter und expressionistischer Malerei. Später baute er mit zahlreichen anderen Kunstschaffenden „Nha San Studio" bzw. „Nha San Duc" auf.[55] Einen Ort für Ausstellungen und Workshops für Kunstschaffende, die sich außerhalb des fest reglementierten Kunstverständnisses in Vietnam bewegten. Auf jenes Verständnis wird im weiteren Verlauf noch näher eingegangen werden. Mit dem Jahrtausendwechsel wandte sich Luong den Videoinstallationen und Performances zu.[56] Tran Luong ist vor allem erfolgreich im Ausland, so hat er bereits in den USA, Singapur, Australien und Japan gastiert.[57] Trotz der Tatsache, dass Luong in Vietnam lebt, kann er seine Projekte dort weniger häufig präsentieren als im Ausland, mögliche Gründe sollen im Verlauf dieser Arbeit aufgezeigt werden.

---

[50] Vgl. Guggenheim Museum, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tran-luong, 03.06.2018.
[51] Vgl. Appy, *Patriots*, S. 520-521.
[52] Vgl. ebd.
[53] Vgl. Guggenheim Museum, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tran-luong, 03.06.2018.
[54] Vgl. ebd.
[55] Vgl. ebd.
[56] Vgl. Fyfe, „Tran Luong", S. 44.
[57] Vgl. Guggenheim Museum, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tran-luong, 03.06.2018.

## 2.3. Exkurs zur Quellenlage

Im Folgenden soll hier auf zwei problematische Aspekte zur Quellenlage eingegangen werden, zum einen in Bezug auf Performances allgemein und zum anderen auf die Quellenlage im speziellen bei dem Künstler Tran Luong.

Leider war es mir nicht möglich, die in dieser Arbeit vorgestellten Performances direkt mitzuerleben, sondern ich konnte diese nur diese als Videomaterial, bzw. bei Tran Luong als Videoinstallation im Melbourne Museum, sichten. So ist es mir nicht möglich, auf die unmittelbaren Eindrücke bzw. auf die Reaktionen der Zuschauer umfassend einzugehen, oder eigene persönliche Assoziationen während der Performance zu skizzieren.

Das Videomaterial ist somit nicht vollständig auswertbar im Vergleich zu einer miterlebten Live-Performance und könnte sogar irreführend sein. Dennoch liefern solche Dokumente wichtige Belege für eine wissenschaftliche Arbeit. Christine Czymoch schreibt hierzu in Bezug auf die Schmerzperformance, dass durch das Videomaterial dennoch eine gewisse Interaktion ersichtlich ist und deren Auswirkungen dort durch die Distanz noch verstärkt wiedergegeben werden können.[58]

Um trotzdem über diese Performances berichten zu können, sind diese Aufnahmen geeignet, sofern man sich über die oben angeführten Aspekte im Klaren ist.

Die Recherche zu Tran Luong erwies sich als durchaus beschwerlich, da kaum deutschsprachige und nur wenig englischsprachige Literatur erhältlich war. Viele Quellen und Interviews waren leider nur in der Muttersprache des Künstlers, vietnamesisch, vorhanden. Erschwerend hinzu kommt, dass die Arbeiten Tran Luongs in Vietnam kaum als Kunst anerkannt werden, was einen Dialog auf dieser Ebene noch verkompliziert. So sind viele Quellen, die hier Verwendung finden, Auszüge aus Interviews mit dem Künstler. Auch beziehen

[58] Vgl. Czymoch, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art,* S. 54.

sich meine Quellen häufig auf den Kunstbetrieb Vietnams allgemein und werden infolgedessen von mir hinsichtlich ihrer Unvollständigkeit in Bezug auf die Performancekunst problematisiert. So ist, nach ausgiebiger Recherche, das Kapitel über Tran Luong der erste deutschsprachige wissenschaftliche Text, der sich mit dem Schaffen des Künstlers beschäftigt und kann so lediglich als erster Vorstoß in diese Thematik gesehen werden.

## 2.4. Welts/Lap Lóe – Performance Tran Luong

Im Frühjahr 2017 besuchte ich im Arts Centre Melbourne in Australien die Ausstellung „Political Acts – Pioneers of Performance Art in Southeast Asia“.[59] Im Rahmen dieser Ausstellung hatte ich die Möglichkeit, eine Videoinstallation des Künstlers Tran Luong zu besichtigen. Die folgenden Beschreibungen entstammen eigenen Notizen, die ich währenddessen angefertigt habe. Die Installation war in einem separierten und abgedunkelten Bereich des Ausstellungsraumes platziert.[60]

Der Name der Installation „Welts“ bedeutet Striemen. Wie sich in der folgenden Beschreibung zeigen wird, ist der Name bereits ein Verweis auf das zentrale Motiv der Installation.

Sie bestand aus drei Bildschirmen, jeder umfasste ca. 2,5 m in der Länge und 1,5m in der Breite. Die Anordnung war so gestaltet, dass der mittlere Bildschirm von den beiden äußeren Monitoren flankiert wurde. Die äußeren Monitore waren etwas schräg in den Raum hinein angebracht, sodass sie den Besucher zu umschließen schienen.

Begleitet wurden diese von einer Audiospur, die abgestimmt auf die Videosequenzen auf den Bildschirmen, sich endlos zu wiederholen schien. Auf dem linken und rechten Bildschirm waren Aufnahmen eines roten Tuches zu sehen, welches in etwa die Größe eines Schales besaß. Das Tuch war dreieckig, hatte eine Textur ähnlich der von Baumwolle und war schlicht, ohne Zierrat und Fransen. Das Rot war von einer kräftigen Intensität, wie Karmesin, die besonders hervorstach, da der Hintergrund von einem verwaschenen Blau war, vermutlich der Himmel. Die Aufnahmen erschienen in Stop-Motion aufgenommen worden zu sein und wirkten abgehakt. Das Tuch auf den äußeren Bildschirmen schien sich auf den ersten Blick im Wind zu bewegen,

[59] Vgl. *Political Acts. Pioneers of Performance Art in Southeast Asia.*
[60] Vgl. *Welts. Lap Lóe.*

doch ab und an war eine Hand zu sehen. Es war also eine Hand, die das Tuch in Bewegung versetzte, anscheinend in die Luft warf und wieder fing, um es wieder zu schnalzen und in die Luft zu schwingen. Von den äußeren Bildschirmen eingerahmt, lief eine andere Videosequenz in der Mitte. Auf dieser war ein männlicher Oberkörper zu sehen, genauer gesagt eine Schulter, ein Oberarm und eine nackte Brust. Diese Körperteile wiesen eine Vielzahl von geröteten Stellen und Striemen auf. Ihr Ursprung wurde im Verlauf der Sequenz geklärt, indem ein rotes Tuch, wie aus den vorher beschriebenen Sequenzen der seitlichen Bildschirme, erschien und wiederholt mit einiger Wucht gegen Schulter, Brust und Arm geschnalzt wurde.

Die vormals verspielt wirkenden Sequenzen der durch die Luft wirbelnden Tücher auf den seitlichen Bildschirmen verloren in dem Moment jedwede Harmlosigkeit, als sie mit dem mittleren Bildschirm in Beziehung traten. Mit einem Mal erschien das rote Tuch bedrohlich und aggressiv. Unterstützt wurde dieser Eindruck von der Audiospur, die wieder und wieder ein peitschendes Geräusch abspielte, sobald der bloße Körper ein weiteres Mal zugefügt bekam. Je länger man sich in dieser Installation aufhielt, desto beklemmender wurde die nicht enden wollende Bearbeitung des Körpers für den Zusehenden, die in einem irritierend gleichmäßigen Rhythmus vor sich ging.

## 2.5. Hintergrund zur Videoinstallation Welts/Lap Lóe

Nähere Informationen zum Hintergrund der Videoinstallation bietet ein aufgezeichnetes Gespräch, das June Yap 2016 im Auftrag des Guggenheim Museums mit Tran Luong führte. [61]

So wird erläutert, dass die Performance 2007 in 11 Städten in Asien durchgeführt wurde. Luong gastierte in China, Japan und Indonesien.

Luong begann die Performance, indem er selbst anfing das rote Tuch zu schwingen und zu schnalzen. Im weiteren Verlauf gibt der Künstler das Tuch an das Publikum weiter und bittet es, dieses zu verwenden.

„Then he would ask the audience to take the red scarf and fight with him […].“[62]

Die Reaktionen auf diese Bitte fielen sehr unterschiedlich aus, so war auch die Verwendung des Tuchs vielfältig. Zum Einen gingen einige auf dieses Angebot ein, reagierten aggressiv und verwendeten das Tuch tatsächlich, um den Oberkörper des Performers mit Striemen zu versehen, also den Künstler auszupeitschen.[63] Zum Anderen bekam das Tuch auch einen anderen Verwendungszweck zugeordnet. So konnte es auch als Fessel dienen, als Behälter oder als Kopfschmuck.[64]

Die Videoinstallation, die in Melbourne zu sehen war, sollte als Referenz zu diesem Performance-Zyklus dienen und sollte die Ambivalenz und Vielschichtigkeit der Geschehnisse während der Performance 2007 reflektieren.

Diese Funktion der Referenz und Reflektion scheint mir in der Videoinstallation schlüssig realisiert, da tatsächlich die Mehrdeutigkeit des Tuches durch das Zusammenspiel der verschiedenen Videosequenzen zur Diskussion gestellt wird. Aber es werden auch die eigenen Sehgewohnheiten in Frage gestellt,

---

[61] Vgl. *Artist Profile: Tran Luong on Lap Lóe and Welts*.
[62] Ebd. 00:01:48 – 00:01:55.
[63] Ebd. 00.02:52.
[64] Ebd. 00:03:09 – 00:03:26.

denn wie bereits vorher schon beschrieben, nimmt die Intensität der Installation mit der Dauer der Seherfahrung exponentiell zu und wirkt immer bedrückender und eindringlicher. So muss sich der Zuschauer damit auseinandersetzen, wann seine persönliche Grenze dessen was er zu sehen oder zu hören vermag erreicht ist und er sich abwenden muss.

Wie bereits vorhergehend bemerkt, hat Luong selten die Möglichkeit, seine Kunst in seiner Heimat Vietnam auszuüben. Dies ist auch der Fall bei Welts/Lap Lóe. So erscheint es mir unumgänglich, einen Exkurs zum Kunstbegriff in Vietnam vorzunehmen.

## 2.6. Kunstbegriff in Vietnam

Nora Taylor beschreibt im Folgenden ihre Erfahrungen mit dem Kunstbegriff: „[…] after viewing my pictures of various art events and happenings over the course of the year, several scholars rose to inform me that my research material could not be considered ‚art', and that these artists, furthermore, were not ‚Vietnamese'."[65]

In der weiteren Ausführung werden die Performances als „not traditional" beziehungsweise „ugly" bezeichnet und abwertend als „copied from the West" und somit nicht als tatsächlich vietnamesische Kunst definiert.[66] Offenkundig erscheinen in dieser Diskussion zwei Aspekte von besonderer Wichtigkeit: Tradition und eine gewisse geografische Verortbarkeit der Werke. So stellt sich die Frage, in welcher Tradition die Kunstschaffenden in Vietnam stehen beziehungsweise stehen sollen.

Wie bereits im historischen Überblick kurz erwähnt, eröffnete während der französischen Kolonialzeit die Ecole des Beaux-Arts d'Indochine. Der Gründer Victor Tardieu „[…] believed in the colonial mission civilisatrice or ‚civilizing mission', that it was the duty of the French administration to ‚civilize' the indigenous population through education, professional training, and other cultural projects."[67] In diesem Bestreben, einen Europa fokussierten Standard einzuführen, ohne die bereits vorhandenen Strukturen und Fertigkeiten anzuerkennen, erkennt Taylor eine gewichtige Problematik: „The native population was thus not only deemed inferior to the foreigner but began to feel inferior as well."[68] Diese Struktur der Unterordnung war nach Beendigung der französischen Herrschaft Nährboden für nationalistische Gegenströmungen,

[65] Taylor, „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists.", S. 108.
[66] Ebd.
[67] Taylor, „Why have been there no great vietnamese Artists?", S.152.
[68] Ebd. S.153.

die gegen das eingeführte europäische Kunstverständnis arbeiteten.[69] So entstand ein Themenkanon, der sich hauptsächlich in der Malerei um „National Heroes“ und um „contributions to the revolution“ drehte.[70]

„[…] [T]hese artists created drawings and paintings that contributed toward patriotic visions of Vietnam, including landscapes of the northern part of the country, the victory flags […], women bearing arms, soldiers marching in the forest, and the like.“[71] Ziel dieser Arbeiten war es, ein idealisiertes Bild Vietnams zu erschaffen, das Stärke und Selbstbewusstsein medial wirksam reproduzieren sollte.

In den Jahren des Doi Moi entstand eine Mentalität, die Pham Thi Hoai, in Bezug auf die Literatur, als „You can do whatever you want als long as you avoid politics“ beschreibt.[72] Hier ist natürlich eine vornehmlich regierungskritische Position gemeint, die es zu vermeiden galt. Wer sich nicht diesem Gebot fügen wollte, musste mit Strafen rechnen: „They otherwise stayed sequestered in their homes.”[73] Die Kunstschaffenden wandten sich sowohl von politischen, als auch von hochgradig propagandistischen Motiven ab: „the artists were motivated not by government regulations dictating the content of art or by a desire to promote patriotic images but rather by a desire to counter the officially dictated views of the nation and create images that celebrated the country’s tourist sites, local traditions, and ancient heritage—in other words, Vietnam’s precommunist and precolonial past.“[74]

Ein Rückgriff auf diese Zeit ermöglichte es den Kunstschaffenden den staatlichen Regulationen auszuweichen. Den größten Absatz fanden diese Bilder, die häufig einen romantisierend- verklärenden und folkloristischen Charakter hatten, wiederum nicht bei der einheimischen Bevölkerung, sondern bei Touristen, die ab den 90er Jahren in das Land strömten. Dieser Einfluss

---

[69] Taylor, „Why have been there no great vietnamese Artists?“, S.153.
[70] Vgl. ebd. S. 155.
[71] Taylor, „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists.“, S.111.
[72] Thi Hoai, Pham, The Machinery of Vietnamese Art and Literature in the Post-Renovation, Post-Communist (and Post-Modern) Period, UCLA, 04.02.2004.
[73] Taylor, „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists.“, S.111.
[74] Ebd. S. 112.

wirkte sich spürbar auf den Kunstbetrieb aus.[75] Nora Taylor schreibt hierzu: „The kind of language used in exhibition catalogues often echoes the language used in tourist pamphlets."[76]

Ein weiteres Mal orientierten sich die Kunstschaffenden also an einer ausländischen Ästhetik, ähnlich wie in der französischen Kolonialzeit. Die Frage nach einem typisch vietnamesischen Kunstbegriff ist also schwer zu beantworten und erscheint zu sehr mit politischen und wirtschaftlichen Interessen verwoben, als dass man hier eine Definition erarbeiten könnte, die auf Stilistik und Methodik fundiert. Auch anzumerken sei, dass Strömungen wie die abstrakte Malerei zwar vorhanden sind in Vietnam, jedoch kaum in diesen Diskurs miteinfließen. Ha Thuc fasst abschließend zusammen: „The Vietnamese communist party, at the head of a one party state, still dominates the definition and supervision of cultural policy, […] the state supports only traditional art made in keeping with socialist realist canons and rejects contemporary art."[77]

All das, was hier nun als grobe Umschreibung eines Kunstverständnisses skizziert wurde, klammert die Performancekunst rigoros aus. Wie im Eingangszitat ersichtlich, wird die Performancekunst prinzipiell nicht als Kunst anerkannt, sondern als Radau abgetan.[78] Warum nun setzen sich dennoch viele Kunstschaffende mit der Performance auseinander?

Nora Taylor beschäftigte sich intensiv mit dieser Thematik und kommt zu dem Schluss, dass die Performance Platz schafft „[…] to create a type of ‚anti-Vietnamese mainstream art'".[79] Weiter führt sie aus, dass gerade die Performancekunst sich anbietet, um neue Örtlichkeiten, abseits von Kunstgallerien, Museen und touristischer Folklore, zu erkunden. Taylor schreibt

---

[75] Taylor, „Why have been there no great vietnamese Artists?", S. 157.
[76] Ebd. S.162.
[77] Ha Thuc, Caroline, „Vietnamese Art: Urgency", Art Press, https://www.pressreader.com/france/art-press/20170121/282054801749083 21.01.2017, 11.06.2018.
[78] Taylor, „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists.", S. 113.
[79] Vgl. ebd. S. 109.

hierzu: „Performance art lends itself easily to experimentation because it can take place anywhere […].“[80]

Der eingangs erwähnte Einwand, dass Performancekunst nicht vietnamesisch sei, mag in seinen Ursprüngen zwar berechtigt sein. Dennoch sind die Themen, die in diesen Performances Verwendung finden, eng mit den KünstlerInnen und ihrer Heimat Vietnam verknüpft. So beschäftigen diese sich mit Fragen der Identität, etwa was gilt als klassisch vietnamesisch beziehungsweise wer entscheidet dies?[81] „Most of them seek to deconstruct existing narratives in order to provide new perspectives on the country's history and situation.”[82] Tran Luong begann früh, sowohl Orte für diese Fragen als auch für seine Performances zu suchen und zu schaffen. Einer dieser Orte ist das Nha San Studio, das Luong in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern 1998 gründete.[83]

Abschließend ist noch einmal hervorzuheben, wie schwer es ist, einen homogenen Kunstbegriff, abseits der Politik, für Vietnam zu skizzieren. Caroline Ha Thuc wagt dennoch einen Versuch: „Vietnamese art draws on the many traditions distilled by the cultural influences absorbed by the country over its long history.”[84]

Es erschien mir wichtig, diese Aspekte hervorzuheben, um die Motive von Performern wie Tran Luong in einen gewissen Kontext setzen zu können. Denn die Arbeiten von Luong finden häufig an Orten statt, die sich dezidiert außerhalb des reglementierten Kunstbetriebes befinden und Themen verhandeln, die bisher ausgeklammert wurden.

---

[80] Vgl. Taylor, „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists.“, S.109.
[81] Ebd. S. 110.
[82] Ha Thuc, Caroline, „Vietnamese Art: Urgency“, Art Press, https://www.pressreader.com/france/art-press/20170121/282054801749083 21.01.2017, 11.06.2018.
[83] Vgl ebd.
[84] Ebd.

## 3. Analyse Welts/Lap Loe

Die folgende Analyse soll sich hauptsächlich auf die beschriebene Videoinstallation und weniger auf den Performance-Zyklus beziehen. Dies erscheint deswegen sinnvoll, da ich die Möglichkeit hatte, die Installation zu besichtigen und es leider nur sehr kurze, unvollständige Videoaufzeichnungen des Performance-Zyklus gibt. Dennoch soll nicht ausgeklammert werden, dass sich diese beiden Werke aufeinander beziehen. So werde ich mich nötigenfalls auch auf die Aufzeichnungen des Zyklus 2007 beziehen, um die Arbeit Luongs in gebührendem Ausmaß analysieren zu können.

### 3.1. Das Tuch in Welts /Lap Loe

In dem bereits erwähnten Interview, dass June Yap mit Tran Luong für das Guggenheim Museum führte, erläutert der Künstler die persönliche Bedeutung des roten Schals.[85] So erzählt Luong, dass vor einigen Jahren sein zehnjähriger Sohn von der Schule heimkam und ein rotes Halstuch trug. Im Interview äußert Luong die Überraschung, die ihn erfasste, da das rote Tuch zu seiner eigenen Schulzeit ein Zeichen des Kommunismus und es patriotische Pflicht war, diese Tücher zu tragen. Diese dienten jedoch auch gleichzeitig, aus Mangel an anderen Habseligkeiten während des Krieges, als Spielzeug. So sah er seine Kindheit widergespiegelt in seinem Sohn, anhand des Tuches.

June Yap beschreibt das Tuch, das in der Performance eine tragende Rolle spielt, als „ambiguous object, that meaning gets imposed on it“[86]. In der Tat ist das Tuch mit vielfältigen Bedeutungsebenen belegt, so ist es eine persönliche Erinnerung des Künstlers. Aber es ist auch Symbol für die Geschichte des

[85] Artist Profile: *Tran Luong on Lap Lóe and Welts.* 00:00:51 – 00:01:35
[86] Ebd. 00:00:48

Landes und die noch immer fortgeführte Reproduktion bestimmter Narrative, die sich seit der Kindheit des Performers kaum verändert zu haben scheinen.

Weitere Bedeutungsebenen erhält das Tuch durch den Künstler, der ebenjenes in seine Performance einbindet. Der vorhergehend erwähnte spannungsgeladene Charakter des Tuches in der Videoinstallation ist hier besonders bedeutsam. Die Mischung zwischen unbeschwertem Spiel, das in Aggression umschwenkt, könnte einen Verweis auf die Kindheit Luongs darstellen. So wurde an mehreren Stellen in dieser Arbeit auf die von Kriegen geprägten Umstände hingewiesen, in denen der Künstler aufwuchs. Denn, so beschreibt er, wusste man nicht, wie lange das Spielen draußen ungefährlich war und wann der nächste Ernstfall kommen würde. Situationen konnten innerhalb von Augenblicken ihren Charakter wechseln und schlimmstenfalls lebensbedrohlich werden.[87] In dem Tuch wird also eine gewisse Mehrdeutigkeit widergespiegelt, die als Teil des kindlichen Alltags und darüber hinaus enorm prägend war.

[87] Vgl. Appy, *Patriots*, S. 520-521.

## 3.2. Das Tuch als Verweis auf den Schmerz

Das rote Tuch bekommt in der Schmerzperformance „Welts“ noch eine weitere Bedeutung von Luong übertragen. Doris Kolesch schreibt, dass das Phänomen des Schmerzes sich der präzisen Artikulation widersetzt, im Gegenteil sogar dieser entgegengesetzt arbeitet. „Schmerz zerstört die Sprache, er ist gerade nicht auf den Punkt oder auf das Wort zu bringen, er unterminiert die Möglichkeit von Kommunikation.“[88] Wie also den Schmerz übermitteln?

Helge Meyer beschreibt hierzu, dass der Aspekt des Schmerzes, der sich der sprachlichen Artikulation widersetzt, mittels einer Verbildlichung, im Falle von „Welts“ das rote Tuch, kommuniziert werden kann.[89] Diese Verbildlichung des Schmerzes durch das Tuch, welches die schmerzhaften Striemen hervorruft, also der „Verursacher“ des Schmerzes ist, macht diese dem Gegenüber assoziativ erfahrbar.[90] Scarry schreibt passend zum Begriff des Verursachers: „[…] weil er Form, Ausdehnung und Farbe besitzt, weil er entweder existiert […] oder als an der äußeren Begrenzung des Leibes existierend vorgestellt werden kann […], beginnt er sich zu externalisieren, sich zu objektivieren und macht auf diese Weise mitteilbar, was ursprünglich ein inneres, nicht mitteilbares Empfinden war.“[91]

Das rote Tuch macht es möglich, alleine mittels seiner Textur, Farbe und seiner Verwendung als Verursacher der schmerzhaften Striemen, die eigentlich kaum mitteilbaren „inneren“ Empfindungen des Performers nach außen zu tragen und dem Gegenüber zu kommunizieren. Das Tuch verweist also nicht nur auf sich selbst als Verursacher, sondern auch auf die Schmerzen, die es zufügt. Diesen verweisenden Charakter nutzt Luong in seiner Performance. Der Schmerz, der auf diese Weise mit dem realen Gewebe des Tuches verknüpft wurde, bekommt so eine „greifbare“ und erfassbare Textur, welche nun für das

---

[88] Kolesch, „Die Schmerzen anderer betrachten.“ S. 98.
[89] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 133.
[90] Vgl. Scarry, *Der Körper im Schmerz*, S. 29.
[91] Ebd.

Publikum tatsächlich erfahrbar und fühlbar wird. So könnte man auch meine eigene Erfahrung innerhalb der Installation in diesen Kontext einordnen.

Wie vorher beschrieben, hielt ich fest, dass der längere Aufenthalt in dem separierten Raum eine sehr bedrückende Wirkung auf mich hatte, das Tuch bedrohlich und aggressiv anmutete und ein längeres Verweilen außerordentlich beklemmend wirkte. Gerade das rote Tuch, welches durch die drei Bildschirme multipliziert wurde, hatte starke Wirkkraft. Setzt man diese Eindrücke nun in Beziehung zur Verursacher-Funktion des Tuches, erklärt sich diese Wirkung. Der schmerzhafte Aspekt, den das Tuch mittels seiner Textur kommuniziert, wird durch Vervielfachung der Tücher auf den Monitoren ebenfalls gesteigert. Durch die begleitende Audiospur noch verstärkt, peitschen die Tücher kontinuierlich gegen den nackten Oberkörper auf dem mittleren Bildschirm. Zusammen mit diesem nicht enden wollenden Rhythmus und der Verbildlichung des Schmerzes durch das Tuch entsteht beim Gegenüber eine äußerst eindrückliche und bedrückende Erfahrung, welche tatsächlich auch körperlich zu wirken scheint und sich in Unbehagen oder ähnlichem äußert. So sah ich mich damals außer Stande, jenen Eindrücken länger Stand zu halten und verließ den Raum, ohne allerdings meine Empfindungen ebenfalls hinter mir lassen zu können.

## 3.3. Der Körper des Performers in „Welts“

Nicht nur das Tuch verweist in der Performance auf den erfahrenen Schmerz, auch der Körper des Performers selbst erzielt diese Wirkung. So beschreibt Meyer, wie die Interaktion zwischen Individuen über den Körper eines Performers ablaufen und ebenso eine Art der Kommunikation entstehen kann.

„In der Berührung mit dem Anderen erkennt der Mensch seine eigene Leiblichkeit und die Übereinstimmung mit anderen Leibern.“[92] Hier kann der Terminus der Berührung über einen haptischen Reiz hinausgehen und jedwede Form der Interaktion inkludieren. Durch diese Berührungen sind Menschen fähig, von anderen auf sich selbst zu referenzieren und umgekehrt. Meyer führt weiter aus: „Die geteilte Möglichkeit der sinnlichen Empfindung des Gegenübers macht also die Wahrnehmung des Anderen erst möglich und führt damit auch zu der für diese Untersuchung wichtigen Intersubjektivität.“[93]

Der Autor geht hier also noch weiter und umschreibt mit dem Begriff der Intersubjektivität die Möglichkeit eines gemeinsamen Erlebens und Empfindens, das für die Performance von Tran Luong von besonderer Wichtigkeit ist. Indem Luong als Teil seiner Performance 2007 mit dem roten Tuch seinen Körper selbst verletzte und bearbeiten ließ, sich für alle sichtbar und erfahrbar präsentierte, setzte er eine Interaktion in Gang, die sich nicht auf die aktiv teilnehmenden ZuschauerInnen beschränkte, sondern sich auf alle Anwesenden ausdehnte. „Das Gegenüber wird als Verlängerung des eigenen Menschseins betrachtet.“[94] Durch diese Erweiterung des eigenen Empfindens ist es der wahrnehmenden Person möglich, die Aktionen Luongs leiblich zu erfahren und zu erfühlen.[95] Dem Performer ist es auf diese Weise möglich die Intensität dieser Erfahrung an das Gegenüber direkt zu adressieren, ohne den

[92] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 88.
[93] Ebd.
[94] Ebd. S. 162.
[95] Vgl. ebd. S. 89.

Umweg einer sprachlich zwangsläufig unzureichenden Umschreibung gehen zu müssen.

## 3.4. Funktion des Schmerzes in der Performance „Welts“

Wie vorhergehend skizziert, ist Luong, mittels des Tuchs als Verursacher und seinem Körper als Verlängerung des Gegenübers in der Lage, sein Empfinden während der Performance mit denjenigen zu teilen und die schmerzhaften Aktionen direkt für diese erfahrbar und erfassbar zu machen.

„Die Performer finden in ihren Körperbildern einen Weg, den Schmerz zum Bild werden zu lassen, indem sie ihn durchqueren und dies vor den Augen einer Öffentlichkeit […].“[96] Den Schmerz zu ‚durchqueren‘ erscheint hier ein wichtiger Begriff, der auf den Zustand vor der schmerzhaften Aktion Bezug nimmt. Meyer bezieht sich auf einen Zustand der Isolierung des eigenen Ichs, der durch den Körper als Grenze zur Außenwelt markiert wird. [97] Durch das Zufügen von Schmerzen und die Vermittlung ebendieser Eindrücke mittels des Verursachers und des Körpers selbst, soll ein Weg heraus aus der Isolation des reinen subjektiven Ichs hin zu einem Zustand eines erweiterten gemeinsamen Erlebens gefunden werden. Luong berichtet im Interview mit June Yap, dass er sich während der Performance mit dem Publikum verbunden gefühlt und nicht mehr nur er selbst für sich gewesen wäre, sondern sich als Teil einer größeren Gemeinschaft empfunden hätte und mit ihr die Performance erlebt hätte. Viele Menschen wären nach der Performance auf ihn zugegangen und hätten ihre Eindrücke mit ihm geteilt und auch ihre Besorgnis um seine körperliche Verfassung geäußert.[98] Hier wird also ebenjener Vorgang

[96] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 131.
[97] Vgl. ebd. S. 207.
[98] Vgl. Artist Profile: *Tran Luong on Lap Lóe and Welts.* 00:02:00 – 00:02:30.

beschrieben, in welchem der Performer durch die schmerzhafte Aktion seine körperliche Isolation überwindet und das Angebot eines gemeinsamen Empfindens an das Publikum macht. Luong möchte die Empathie seiner Zuschauer wecken und diese einladen zu fühlen was er empfindet. Durch diesen Vorgang entsteht nicht nur ein intersubjektives Erleben, es ist auch Kommunikationsangebot der speziellen Art.[99]

So beschreibt Luong im Interview, dass er während seinen Performances die Erfahrung machte, dass die von Kriegen zerrüttete Vergangenheit nicht nur die älteren Generationen prägte, sondern gerade die Jüngeren bestrebt sind, sich mit dieser auseinander zu setzen.[100] Für diese jüngeren Menschen ist es jedoch schwer an Wissen zu gelangen, welches nicht konform mit der Informationspolitik der staatlichen Regierungsorgane ist. Denn bis ungefähr 1990 waren sämtliche Zeitungen, Rundfunk- sowie Fernsehanstalten vollkommen unter staatlicher Kontrolle.[101] Auch heute noch existiert eine starke Zensur, wie der Leiter des Goethe Instituts in Hanoi, Franz Xaver Augustin, in einem Interview berichtet was seine Arbeit vor Ort enorm erschwert.[102] Eine differenzierte und vielschichtige Auseinandersetzung mit diesem hochkomplexen und sehr emotionalen Themengebiet erscheint unter diesen Umständen kaum möglich.

Ha Thuc schreibt zu der Arbeit von Künstlern wie Luong: „For these artists, their work often provides an opportunity to carry out research, to discover the culture and history of their own country, which has many gaps."[103] Luongs Angebot in seiner Performance ist also das der gemeinsamen Erforschung der Geschichte Vietnams und die gemeinsame Generierung von Wissen, abseits der rigiden Informationspolitik. Luong versucht mittels seiner Performance ebenjene Lücken in der Geschichte zu füllen, auf die Ha Thuc verweist.

---

[99] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild.*" S. 131.
[100] Artist Profile: *Tran Luong on Lap Lóe and Welts.* 00:03:00 – 00:03:10.
[101] Vgl. Platz, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus", S. 62.
[102] Vgl. Fellmeth, „Die Kunst muss fließen.", S.16.
[103] Ha Thuc, Caroline, „Vietnamese Art: Urgency", Art Press, https://www.pressreader.com/france/art-press/20170121/282054801749083 21.01.2017, 11.06.2018.

„The production of knowledge seems to be one of the fundamental attributes of Vietnamese contemporary art."[104] Viele Künstler haben sich, wie Tran Luong, dieser Form der Aufarbeitung verschrieben. Auch Helge Meyer schreibt diesbezüglich zur besonderen Eignung der Performance für diese Prozesse: „Performance kann als Mittel angesehen werden, ein kulturelles Gedächtnis aufzubauen, auszuweiten und zu hinterfragen. Hierbei spielt der Leib eine eminent wichtige Rolle."[105] So kann mittels des gemeinsamen Empfindens innerhalb der Performances ein thematischer Austausch stattfinden, den Meyer als kulturelles Gedächtnis umschreibt. Auch hier ist der Körper des Performers von besonderer Wichtigkeit: „Er ist Medium, Arbeitsmaterial und Grundlage für das herzustellende Bild. Durch Handeln werden Erinnerungen in den Körper überführt."[106]

[104] Ha Thuc, Caroline, „Vietnamese Art: Urgency", Art Press, https://www.pressreader.com/france/art-press/20170121/282054801749083 21.01.2017, 11.06.2018.
[105] Meyer, „*Schmerz als Bild*." S. 96.
[106] Ebd. S. 83.

## 3.5. Vietnam – eine verstummte Gesellschaft?

Ich möchte hier nochmal auf den Begriff der Isolation in Bezug auf das kulturelle Gedächtnis in Vietnam zurückkommen. Taylor beschreibt in ihrem Artikel, dass es außerhalb der Performance Kunst in Vietnam kaum öffentlichen Raum für Emotionen gibt, also es nicht üblich, wenn nicht sogar inakzeptabel ist, seine Gemütszustände öffentlich zur Schau zu stellen.[107] Die Menschen klammern also einen gewissen Teil ihres Verhaltens aus und scheinen diesen aus ihrem Alltag auszuschließen. Doch worauf könnte dieses Verhalten gründen und worauf könnte es hinweisen?

Terry Rambo untersucht dieses Phänomen und glaubt, dessen Ursprünge im Verfall der gesellschaftlichen und sozialen Strukturen während der kriegerischen Auseinandersetzungen ab den 1950er Jahren belegen zu können.[108] Wie bereits im historischen Abriss erläutert, dauerten diese gewaltvollen, kriegerischen Unruhen 30 Jahre an und mündeten in einem diktatorischen Regime. Im Verlauf dieser Zeit fielen unzählige Menschen, Dörfer und Gemeinschaften den heftigen Auseinandersetzungen zum Opfer.

Meyer schreibt hierzu: „Die Art und Weise, wie der gesellschaftliche Körper im Krieg missachtet und zerstört wird, zerstört zugleich auch die These von der Sicherheit des eigenen Körpers. Die Annahme, das eigene Leben kontrollieren zu können, wird durch die ständige Bedrohung ad absurdum geführt.“[109] Der Autor beschreibt hier eine äußerst tiefgreifende und anhaltende Verunsicherung einer ganzen Bevölkerung.

Diese traumatisierenden Vorgänge in Vietnam erzeugten, laut Rambo, einen enormen psychischen Stress, der sich in folgender Weise äußerte: „They argue that stress is cumulative so the more you suffer, the more higher it builds, until ultimately you will experience a variety of mental and/ or physically dysfunctions […] most commonly, extreme social apathy and inability to act. Both high

[107] Vgl. Taylor, „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists.“, S.119.
[108] Vgl. Rambo, *Searching for Vietnam*, S. 236.
[109] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 277.

individual stress levels and signs of social disintegration were clearly evident […]."[110] Rambo diagnostiziert für die vietnamesische Bevölkerung eine Apathie, also einen Zustand der Gleichgültigkeit und ein Ausblenden jedweder tiefgehender Gefühle. Diese Aussage ähnelt dem, was Taylor eingangs beschreibt. Die Menschen haben ihre Emotionen ausgeblendet und sich von ihnen isoliert, weil sie diese zu ertragen nicht mehr im Stande waren. So verstummten die Menschen in einer gewissen Weise und räumten ihren Emotionen keinen Platz in der Gesellschaft ein. Allerdings isolierten die Menschen nicht nur ihre Emotionen, sondern separierten sich damit auch selbst von dem gemeinschaftlichen Gefüge. Rambo spricht in diesem Zusammenhang von „rampant indiviualism".[111] Weiter führt er aus: „People are essentially out to take care of themselves or their immediate families. There is very little social concern displayed."[112] Die Menschen standen so lange Zeit unter einem enormen Druck, sowohl emotional als auch gesellschaftlich, dass sie sich soweit wie möglich aus diesen Strukturen zurückzogen und abschotteten.

Luong versucht nun mit seiner Performance einen Weg aus dieser duplizierten Isolation zu finden und wieder zurück zu einem gemeinsamen Empfinden, also einem empathischen Zustand, zu gelangen. Der Performer möchte den Menschen so die Fähigkeit zurückgeben geben, über ihre eigene Betroffenheit der Geschehnisse, während der kriegerischen Auseinandersetzungen, zu reflektieren und mit anderen und ihrer Geschichte mitfühlen zu können. Wie bereits beschrieben, findet der Performer durch den Schmerz in der Performance einen Weg hinaus aus der Isolierung, hin zu einem gemeinschaftlichen, empathischen Empfinden. Im Falle von Luong ist nicht nur die Isolierung des Individuums gemeint, sondern auch die weitestgehende Isolierung der Emotionen aus dem öffentlichen Raum in Vietnam, die er überwinden möchte. Um dies zu erreichen, nutzt Luong seine Performances,

---

[110] Rambo, *Searching for Vietnam*, S. 236
[111] Vgl. ebd. S. 273.
[112] Ebd. S. 273.

„[…] um sich in einer Gesellschaft der Verstummten, dank des eigenen Körpers, eine Stimme zu verschaffen.“[113] Indem er versucht durch einen gemeinschaftlichen Dialog ein kulturelles Gedächtnis zu aktivieren, um Emotionen und Empathie wieder einen Platz in der vietnamesischen Gesellschaft zuordnen zu können, widersetzt sich Luong vehement der herrschenden Apathie und der ideologischen Indoktrination durch den Staatsapparat.

Luong erkannte genau dessen einschränkende Mechanismen und verarbeitete diese in seiner Performance Welts/Lap Loe. Durch den Schmerz in dieser suchte er, wie ausführlich beschrieben wurde, eine direkte Art der Kommunikation mit den Anwesenden, um seine Anliegen und Emotionen zu vermitteln, ohne auf den zwangsläufig unzureichenden Umweg der sprachlichen Kommunikation zurück greifen zu müssen.

Meyer charakterisiert abschließend: „Die extreme Umgangsweise mit dem eigenen Körper spiegelte hier die äußere Realität der Gewalt wider und war deshalb von gefährlicher Intensität. Hier erscheint mir der Begriff des Seismographen von Bedeutung zu sein.“[114] Der Begriff des Seismographen erscheint mir für Luong ebenfalls sehr passend. Der Künstler fungiert als Gradmesser für den Zustand einer Gesellschaft und testet auch deren Grenzen aus. Der Zustand in Vietnam ist der einer tief traumatisierten Gemeinschaft, die sich ihre eigene Geschichte und die dazugehörigen, sehr komplexen geschichtlichen und sozialen Zusammenhänge, abseits einer staatlichen Doktrin, erst mühsam erarbeiten muss. Auf Grenzen stößt der Künstler mit seinen Projekten bei der erwähnten „Politik des dreifachen Nein“ (kein Meinungspluralismus, kein Mehrparteiensystem, keine Opposition). Diese erschwert das Arbeiten der Kunstschaffenden enorm und wird es noch auf längere Sicht erschweren, dass Luong und andere Künstler ungehindert in Vietnam auftreten dürfen.[115]

---

[113] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 280.
[114] Ebd. S. 277.
[115] Platz, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus“, S. 132.

## 4. Kira O'Reilly

Die Künstlerin Kira O'Reilly tritt auf spezifische Art und Weise mit ihrem Publikum in Kontakt und stellt Fragen, die von großer Brisanz in der Gesellschaft sind. Eines der Kernthemen der Künstlerin ist der weibliche Körper. So stellt die Performerin in den meisten ihrer Arbeiten ihren eigenen nackten Körper in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die ist auch in ‚Syncope' der Fall, welche Fragen und Anliegen die Künstlerin mit ihrem nackten Körper verknüpft, soll in den folgenden Kapiteln erläutert werden.

### 4.1. Kurze Biographie der Künstlerin

O'Reilly wurde 1967 in Irland geboren.[116] Sie studierte in Cardiff an der University of Wales im Department der Fine Arts.[117] Dieses Studium schloss sie 1998 erfolgreich ab. Bereits früh experimentierte sie mit Performances und beschäftigte sich mit Themen der feministischen Kunst und der Positionierung des Körpers und der Sprache in der Gesellschaft.[118]

Über den Themenkomplex der weiblichen Hysterie in der frühen Psychoanalyse und der Behandlungsform des Aderlasses näherte sich die Künstlerin der Schmerzperformance, indem sie begann sich während ihrer Performance selbst zu verletzen.[119] O'Reilly hatte die Möglichkeit ihre Performances in Europa, China und Australien aufzuführen.

Im Folgenden möchte ich mich mit ihrer Performance „Syncope" von 2007 beschäftigen. Ich verwende hierfür eine Aufzeichnung, die ebenfalls 2007 in

---

[116] Vgl. Meyer, „*Schmerz als Bild*." S. 215.
[117] Vgl. „The Art of Kira O'Reilly". S. 85.
[118] Vgl. ebd.
[119] Vgl. ebd.

den „SHUNT Vaults“ in London aufgenommen wurde. [120] Ergänzend zu der Videoaufzeichnung werde ich mich auf den Text von Patrick Duggan beziehen, der die Möglichkeit hatte, jener Performance beizuwohnen. „Syncope“ bedeutet Ohnmacht. Dieser Titel ist bereits schon ein wichtiger Verweis auf bestimmte Aspekte, die von großer Wichtigkeit in O’Reillys Arbeiten sind. Auf diese Aspekte soll im Weiteren näher eingegangen werden.

## 4.2. Kira O’Reilly – Syncope

Die Performance findet in einer Art Gewölbe statt, wie der Name „Vaults“, also Höhle oder Gewölbe, bereits verrät, und ist mit spärlicher Beleuchtung ausgestattet.[121] Die Räumlichkeiten erscheinen riesig und verzweigt. Situiert sind diese unter der Londonbridge in London. Den ersten Blick auf die Performerin erlangt man, als diese sich in einem Gang dem Publikum nähert. Die Künstlerin ist nackt bis auf rote Lackpumps und einen schwarzen Kopfschmuck, einen kleinen Hut mit einem übergroßen Federschmuck, der über dem Kopf der Künstlerin aufragt. Sie ist geschminkt mit glänzendem, hellem Lidschatten auf den Augen und einem kräftigen roten Lippenstift, der sein Echo in den glänzenden Pumps zu finden scheint.

O’Reilly nähert sich rückwärts dem Publikum. Jeder ihrer Schritte erscheint mit Bedacht gewählt. Während dieses langsamen Ganges in Richtung Zuschauer, hält sie einen Handspiegel und mustert aufmerksam die Menge, auf die die Künstlerin zusteuert. Am Handspiegel festgeklemmt, ist ein kaum erkennbares schmales Instrument.[122] Der Vorgang des Eintretens der Performerin, ereignet sich in vollkommener Stille. Als sie bei den Zuschauern ankommt, nähert sie sich ihnen, nimmt einen unbekannten Mann aus dem Publikum bei der Hand

---

[120] *Untitled (Syncope).*
[121] Vgl. ebd.
[122] Vgl. Duggan, „The touch and the cut.“, S. 310.

und führt diesen in einen angrenzenden Raum. Sie ist immer noch mit dem Rücken zum Publikum, geht allerdings jetzt vorwärts. Sie behält dabei den Spiegel in der Hand und blickt weiterhin auf das Publikum, welches ihr mit etwas Abstand folgt. Ab diesem Moment hört man ein Metronom, das zunächst in einem ruhigen Takt von nun an die Performance O'Reillys pointieren wird.

Die Künstlerin führt die Zuschauer in den nächsten Raum. Dieser ist nun mit Scheinwerfern gut ausgeleuchtet und verspricht gute Sicht auf den Körper der Performerin. Auch zwei Lautsprecher sind in dem großen Raum angebracht, die den schlagenden Rhythmus des Metronoms übertragen. Ansonsten erinnert nichts an einen klassischen Aufführungsraum, wie z.B. in einem Theater. Die Wände sind aus Backsteinen und unverputzt, die Beleuchtung provisorisch. Es ist nicht ersichtlich, ob es eine Aufteilung des Raumes gibt, die jeweils der Künstlerin und dem Publikum zugewiesen wäre. Im Gegenteil, bis auf die Performerin und ihr Publikum erscheinen die Räumlichkeiten leer und verlassen. Jeder der im Raum Anwesenden muss selbst entscheiden, wie er sich positioniert. O'Reilly platziert sich im Raum und wartet, bis das Publikum sich in einem weiten Kreis um sie herum aufgestellt hat, sie verfolgt dies weiterhin mit ihrem Handspiegel.

Im Folgenden ist die Künstlerin wieder von hinten zu sehen, dieses Mal dem Publikum zugewandt. Das Publikum hat sich in einem weiten Halbkreis platziert, zwischen Künstlerin und der Menge ist nun der Handspiegel zu sehen mit dem schmalen Gegenstand darauf. Der Blick der Menschen ist auf den Körper der Künstlerin gerichtet. Der Körper der Performerin ist von vielen kleinen Schnittnarben gezeichnet.

O'Reilly steht aufrecht mit geschlossenen Augen da und scheint sich vollkommen auf ihre Atmung zu konzentrieren. Mit dem linken Arm in die Höhe gestreckt hält sie diesen, bis sie stoßweise ausatmet und wieder tief einatmet und die Übung mit dem rechten Arm wiederholt.[123] Hier ist der Fokus allein auf den Körper selbst und seine elementarsten Fähigkeiten gelegt, atmen und bewegen. Die Haut der Künstlerin mit ihren unzähligen Malen tritt in den

[123] Vgl. Duggan, „The touch and the cut.", S. 310.

Vordergrund, durch die Atemübungen wird diese stark durchblutet und die Narben von vorherigen Performances treten noch deutlicher in Erscheinung.[124]

Als nächstes nimmt sie den schmalen Gegenstand vom Handspiegel, der sich als Skalpell erweist. Mit diesem schneidet sie sich in jede Wade ein Kreuz in die Haut. Es sind bereits kreuzförmige Narben von vorherigen Aktionen vorhanden. Die Performerin schneidet genau diese junge empfindliche Haut der Narben ein, und handelt so genau gegen den eigenen Impuls, gerade diese junge heilende Haut zu schützen. Die Künstlerin öffnet gute 10 cm pro Schnitt ihrer Haut. Sie tut dies ruhig und routiniert. Blut tritt aus den Wunden hervor und rinnt hinunter in Richtung der Lack Pumps, das Rot der Schuhe wirkt deplatziert und irritierend. Die Performerin legt behutsam das Skalpell auf den Handspiegel am Boden und richtet sich wieder auf.

Nun umschlingt am Rücken entlang ihr rechter Arm die linke Hüfte der Künstlerin und wird von der linken Hand in dieser unnatürlichen und sicherlich sehr unangenehmen Position festgehalten. O'Reilly biegt ihren Oberkörper in einem extremen Hohlkreuz durch und beginnt, mit starrem Blick, rückwärts zu gehen. Allerdings ist dies kein schlendernder, entspannter Gang, sondern wirkt steif, wankend und unnatürlich.

Der vom Metronom vorgegebene Rhythmus beschleunigt sich und treibt die Performerin zu schnelleren, noch abgehakteren Schritten. Das Publikum folgt der Performerin durch den Raum, diese jedoch wechselt häufig die Richtung und das Tempo ihres Stechschrittes und taumelt in die Menschenmenge. Diese versucht schnell auszuweichen, was nicht immer gelingt und man berührt einander. Durch die Folge- und Ausweichbewegung entsteht eine gewisse Dynamik, oder eher Hektik im Raum. Zuschauer und Performerin sind in Bewegung, umkreisen einander und versuchen die Bewegungen des anderen vorauszuahnen, um einer Berührung zu entgehen oder eine zustande zu bringen. Die Bewegungen der Künstlerin wirken fremdbestimmt und abgehakt,

[124] Vgl. Duggan, „The touch and the cut.", S. 310.

als würde sie von jemand anderem gesteuert und zu ihrem eigenartigen Tanz getrieben werden.

Nach einer gewissen Zeit zieht die Performerin die Schuhe aus und nimmt den Hut ab. Sie legt ihre Requisiten behutsam weg, dafür geht sie direkt durch das Publikum mit aufrechtem Gang, offenem entspannten Blick, der den Blickkontakt mit den sie umgebenden Menschen sucht. Ihr Gang ist ebenfalls entspannt. Das Publikum reagiert sofort und wechselt von hektischen Ausweichmanövern zu einem behäbigeren Tempo.

Das vorgegebene Tempo des Metronoms ist immer noch ein aufreibend schnelles und nach der kurzen Beruhigung durch das Weglegen der Requisiten beginnt die Performerin erneut mit Bewegungen, die der Schnelligkeit des Taktes folgen. Jedoch ist die Künstlerin nun vollkommen nackt und durch ihre Bewegungen und Positionen in denen sie zeitweilig verharrt, sind die Einblicke, die die Künstlerin auf ihren Körper gewährt, ohne jedes Tabu. Sie zeigt jede Stelle ihres Körpers, ob Schambereich, After, Falten oder Narben. Sie kaschiert keine körperlichen Anzeichen des Alterns oder der Anstrengung, die ihr die Performance abverlangt.

Wieder beginnt sie mit ihrem abgehakten Gang durch den Raum, verharrt jedoch immer wieder, um auf den Zehenspitzen stehend mit den erhobenen Armen zu rudern, um das Gleichgewicht zu halten. So verfährt sie, aufrecht stehend, oder mit angewinkelten Beinen nach vorne gebeugt. An anderer Stelle wiederum ist die Künstlerin auf dem Boden, nur die Knie und der Kopf berühren den Boden. Die Füße sind an den Körper gezogen, der Rücken nach oben gewölbt und die Hände steif in die Höhe gestreckt. Das Blut, das während dieser Aktionen ungehemmt an ihrem Körper hinunterfließt, ist immer präsent. In dieser knienden Figur sieht man auch wie sich das Blut mit dem Staub vom Boden an ihren Füßen mischt und zu einer zähflüssigen Masse wird, das an dem nackten Körper der Künstlerin haftet. O’Reilly versucht zu keinem Moment in der Performance, den Blutfluss der Wunden zu stoppen oder diese medizinisch zu versorgen. Auch die Anstrengung, die die Künstlerin ihren Körper erfahren lässt, ist mit fortschreiten der Performance mehr und mehr

erkenntlich. Ihre Muskeln sind extrem angespannt und das Verharren in den beschriebenen Positionen ist enorm anstrengend. Die Atmung geht beschleunigt und die Muskeln beginnen zu zittern, um die Anstrengung zu bewältigen und den Balanceakt zu vollenden. Schweiß und Schmutz mischen sich zusammen mit dem austretenden Blut. Immer ist sie den Blicken der Zuschauer ausgesetzt.

In einer letzten Balanceübung steht die Performancekünstlerin auf einem Bein und holt mit dem anderen aus, auffällig hier ist, dass der Rhythmus des Metronoms bedeutend langsamer geworden ist und wieder an den Beginn der Performance erinnert. Bedächtig wiederholt sie dies mehrfach, bis sie das schwingende Bein hinter ihr absetzt und langsam beginnt, rückwärts aus dem Raum zu gehen. Langsam und mit Blick auf das ihr folgende Publikum verlässt O'Reilly rückwärtsgehend den Aufführungsraum in einen dunklen Gang. War ihr Eintreten von einem indirekten Blick durch den Spiegel begleitet, verlässt sie ihn nun mit direkten Blickkontakt zum Publikum. Begleitet wird sie von dem selben langsam schlagenden Rhythmus.

Diese Eindrücke, die ich, wenn auch nur mittels der Aufzeichnung, sammeln konnte, sind vielfältig und sollen in geordneter Weise im folgenden Kapitel analysiert werden.

## 4.3. Haut als Ort der Kommunikation des Schmerzes

In ihrer Performance „Syncope“ ist das Hauptaugenmerk O’Reillys auf ihren Körper gerichtet. Wie bereits beschrieben, ist sie während dieser Performance nackt und trägt lediglich Schuhe und eine Art Hut, zu diesen jedoch später mehr. Als Begründung warum, die Künstlerin in ihrem Werken hauptsächlich ihren eigenen Körper einsetzt, sagt sie in einem Interview: „There are gaps in language and grammar and syntax where another kind of space can be occupied. […] That’s not to denigrate language and words, but it’s just that there are other possibilities which are in relation to each other all the time and I find that interesting and dynamic.“[125]

Die Künstlerin empfindet also die Sprache unzureichend für bestimmte Themenkomplexe und meint im Verlauf des Interviews, dass es der Körper in der Performance vermag, diese Lücken zu füllen.[126] Bei O’Reilly ist dies, speziell bei „Syncope“, nicht nur der ganzheitliche Körper, sondern in erster Linie ihre Haut. So wurde vorhergehend beschrieben, wie ihre Haut mit Narben von Schnittwunden übersäht war und sie sich im Rahmen der Performance noch einige Male mehr hinzugefügt hatte. Aber warum die Haut?

Zunächst ist festzustellen, dass die Haut das größte Sinnesorgan des Menschen ist. Bereits am Anfang des Lebens, wenn der Embryo sich zu entwickeln beginnt ist die Haut das erste Sinnesorgan, welches sich entwickelt.[127]

Durch die Haut erfahren und erfühlen wir die Welt, die uns umgibt und kommen so mit ihr in Berührung. Sie ist das Tor zu unserer Umwelt und das primäre Sinnesorgan, um diese zu erforschen und Erfahrungen zu sammeln. Aber sie ist auch Schutz vor schädlichen oder fremden Elementen. Die Haut ist eine Barriere zwischen dem Innen, dem Individuum, und dem Außen, der Welt. Die Haut macht kenntlich, wo unsere körperliche Grenze verläuft und die Welt

[125] Duggan, „The touch and the cut.“, S. 319.
[126] Vgl. ebd. S. 320.
[127] Benthien, *Im Leibe wohnen*, S. 9.

beginnt. „Die Körperoberfläche ist […] der Ort der Durchlässigkeit und der undurchschaubaren Metamorphosen.“[128] Die Haut dient also als Grenze, aber ist selbst ein Ort, an den Empfindungen empfangen und ausgesendet werden können, sie hat den Charakter einer permeablen Membran, also einer durchlässigen Oberfläche. Sie ist abweisend und durchlässig zugleich.

Serres skizziert: „Die Haut ist eine kontingente Mannigfaltigkeit; in ihr, durch sie und mit ihr berühren die Welt und mein Körper einander, das Empfindende und das Empfundene; sie definiert deren gemeinsame Grenze. […] Welt und Körper schneiden, streicheln einander darin [...] ich vermische mich mit der Welt, wie sie sich mit mir vermischt.“[129]

Die Haut, als uns gänzlich überziehende Oberfläche hat die wichtige Eigenschaft, uns mit der Umwelt in Kontakt zu bringen, uns aber auch gleichzeitig zu schützen. Indem die Künstlerin nun diese Membran der Haut schneidet und sie damit für die Außenwelt öffnet, sucht O‘Reilly die Grenze zwischen sich und ihrer Außenwelt durch die schmerzhafte Aktion des Schneidens aufzulösen. „Die Künstler vermischen ihre Körper mit der Objektwelt beziehungsweise objektivieren ihren Körper bewusst, um die Grenze, die von der Haut repräsentiert wird, zu dehnen oder gar zu sprengen.“[130]

O’Reilly öffnet auf schmerzhafte Weise ihre eigene Grenze, um mit dem Publikum in einen Kontakt zu treten, der unter die alltägliche Oberfläche dringen soll. Durch diesen Vorgang wird einerseits der Schmerz als Werkzeug eingesetzt, um jene Grenze aufzulösen, andererseits wird er aber auch zur ersten Botschaft, die vermittelt wird.

So umschreibt Meyer: „Zuallererst ist das Bild der Wunde, die sich ein Performer zufügt, nichts anderes als das Bild der öffentlichen Zufügung dieser Wunde. Es gibt keine Rückzugsmöglichkeit in die Imagination für den Betrachter angesichts der Selbstverletzung. Das Gesehene passiert nicht einer

---

[128] Benthien, *Im Leibe wohnen*, S. 71.
[129] Serres, *Die fünf Sinne*. S. 103.
[130] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 87.

Rollenfigur oder einem Bühnenutensil, sondern eine reale Person nimmt eine Beschädigung ihres Körpers in Kauf, um ein Bild zu erzeugen.“[131] Wie der Autor eindrücklich erklärt, hat der Zuschauer in der Performance keine Rückzugsmöglichkeit, auf die er beispielsweise in einer klassischen Theatersituation zurückgreifen könnte. Er ist der Aktion direkt ausgesetzt. Die Künstlerin öffnet sich mit den eingeschnittenen Kreuzen, um sich mit ihrem Umfeld zu vermischen, dies schließt das anwesende Publikum mit ein. Es wird Teil dieser Vermischung und Teil des so entstehenden Dialogs.

„O´Reilly will ihr Publikum […] einbeziehen und eine wechselseitige Beziehung mit ihnen eröffnen, die wiederum die Ausführung und den Prozess der Performance beeinflusst.“[132]

Ähnlich wie bei Luong sucht O’Reilly einen Weg heraus aus dem subjektiven Ich hin zu einem gemeinsamen Empfinden, in der das Gegenüber als Verlängerung des eigenen Menschseins empfunden werden kann.[133] Die Künstlerin geht jedoch noch einen Schritt weiter als der vietnamesische Künstler und bricht tatsächlich ihre physischen Grenzen auf, um sich ihrem Umfeld zu öffnen und in Kontakt zu treten. Duggan veranschaulicht diesen Vorgang folgendermaßen: „O’Reilly created a kinaesthetic bond between performer and audience, a bond which was both physically and emotionally experienced.“[134] Weiters beschreibt der Autor eine Art von Verbundenheit mit der Künstlerin während der Performance. Auch die schmerzhaften Aktionen, also das Schneiden des eigenen Fleisches, ein extremer und auch intimer Vorgang, ist für Duggan körperlich wahrnehmbar und schaffte in seinem Fall Assoziationsräume, die ihn zur Reflexion eigener Erfahrungen veranlassten.[135] Zu diesen Räumen wird im Verlauf dieser Arbeit noch genauer eingegangen werden.

---

[131] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 336.
[132] Ebd. S. 220.
[133] Vgl. ebd. S. 168.
[134] Duggan, „The touch and the cut.“, S. 314.
[135] Vgl. ebd.

O'Reilly schafft so einen gemeinsamen Erfahrungsraum, in welchem ihr Schmerz für das Publikum erfahrbar wird und auch Raum entsteht, über eigene Erfahrungen zu reflektieren.

## 4.4. Der schmerzhafte Blick

Die Haut als Ort der Kommunikation von Schmerz ist nicht der einzige Aspekt in dem Schmerz in O'Reillys Performance thematisiert wird. Im Folgenden soll der Blick oder „gaze" untersucht werden.

Christiane Czymoch beschäftigt sich in ihrem Buch mit dem Blick, welchem die Künstlerin während ihrer Performance ausgeliefert ist, genauer gesagt dem „begehrlichen Blick" des Publikums.[136] Die Autorin bezieht sich hier auf einen Begriff, der unter anderem in einem Aufsatz von Laura Mulvey Erwähnung findet. Die Autorin beschreibt diesen Blick nicht nur als begehrlich, sondern auch als kontrollierend.[137] Dieser kontrollierende Blick richtet sich im besonderen Maße auf das weibliche Geschlecht: „The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness.*"[138] Der kontrollierende Blick wird dem männlichen Geschlecht zugeordnet, beziehungsweise in der Performance „Syncope" dem Publikum, dem sich das passiv Weibliche zu fügen hat. Indem die männlich konnotierte Erwartungshaltung durch das passiv Weibliche bedient wird, reproduzieren sich nach Mulvey heteronormative Strukturen, die das Weibliche fragmentieren und auf bestimmte Anteile reduzieren, wie

[136] Vgl. Czymoch, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art,* S. 52.
[137] Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", S. 835.
[138] Ebd. S. 837.

beispielsweise die für den begehrlichen Blick zurechtgemachte Frau.[139] Sie ist diesem Blick ausgesetzt, wird ausgestellt und ist passives Lustobjekt, das fremden Erwartungen zu entsprechen hat. Sie ist in diesem Vorgang ihrer anderen Charakteristika beraubt und somit fragmentiert.

In Bezug auf die Performance von O'Reilly ist ihre eigene Präsentation bereits ein Verweis auf diese Thematik. So ist die Künstlerin zu Beginn mit roten Lack Pumps und einem Kopfschmuck bekleidet.[140] Diese beiden Accessoires könnten genau diese heteronormativen Strukturen ansprechen. So könnte bereits der Kopfschmuck ein Anhaltspunkt für die Künstlichkeit und Konstruktion des Blicks auf Weiblichkeit und weibliche Sexualität dienen. Denn ihm kommt keine tragende Funktion zu, außer immer wieder den Blick auf sich zu ziehen, ob seiner etwas lächerlich schwingenden Federn. Er könnte ein Zitat für Mulveys Aussage sein, Projektionsfläche für das männliche Begehren, oder hier dem begehrlichen Blick der Zuschauer, und dementsprechend zurecht gemacht zu sein.[141] Allerdings erscheint der Hut eher wie eine Persiflage, als einem heteronormativen Ideal.

Die roten Schuhe mit hohen Absätzen wirken in dem Gewölbe der „Vaults" in London ähnlich fehlplatziert wie der Kopfschmuck. Die Schuhe ziehen durch ihre leuchtende Farbe die Aufmerksamkeit auf sich und lenken den Fokus auf ihre, häufig in den Medien reproduzierte, sexuelle Konnotation. Die rote Farbe als Sinnbild für Erotik und Begehren kombiniert mit einem nackten Frauenkörper, der nur mit hohen Absatzschuhen ‚bekleidet' ist, stellt das klassische Motiv des männlichen „gaze" dar.

Es gibt nur wenige Objekte, die so sehr jenen begehrenden Blick symbolisieren, wie Schuhe dieser Farbe und Art. Dieses hochgradig stilisierte Konstrukt des roten Lackschuhs wird in der Performance ad absurdum geführt und kritisch reflektiert, da es wohl kaum eine unpassendere Schuhbekleidung

---

[139] Vgl.Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", S. 838.
[140] Vgl. *Untitled (Syncope).* 00:00:08 – 00:03:22.
[141] Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", S. 837.

in einem kalten Gewölbe Keller mit unebenen Boden geben könnte als ebenjene Schuhe. Die Performerin arbeitet mit ihrem Körper während der Performance aktiv gegen jenen begehrlichen Blick, wie später noch beschrieben wird. So erscheinen die Schuhe eher als kritische Auseinandersetzung mit ebenjenen heteronormativen Strukturen. Diese Auseinandersetzung findet seinen Höhepunkt, als die Performerin sich die Schnitte an den Waden zufügt und das Blut in Richtung der Schuhe zu rinnen beginnt.[142] Das natürliche Rot des Blutes dekonstruiert die unnatürlich grelle Farbe der Schuhe und entblößt die künstliche Natur der Schuhe und ihren verweisenden Charakter auf den begehrlichen Blick. Das aufeinander treffen des Blutes mit der Textur der Schuhe entzieht ihnen die sexuelle, erregende Konnotation in der Wahrnehmung des Publikums und entbehrt so jeder Begehrlichkeit. Gerade die glatte abweisende Oberfläche der roten Schuhe, die mit dem weiblichen Blut zusammentrifft und jedes eindringen der bedeutungsträchtigen Flüssigkeit verhindert, betont jene fast schon sterile Künstlichkeit der Schuhe und dekonstruiert wirkungsvoll dieses sexualisierte Bild.

Besonders zu bemerken sei der Moment als die Performerin ihre Accessoires abnimmt und weglegt.[143] Sobald die Merkmale der heteronormativen Konstrukts nicht mehr an ihrem Körper haften, ist der Gang der Performerin ein leichter und entspannter, nichts mehr ist zu erkennen von der Anspannung und dem taumeldenden und abgehakten Stechschritt. Ihr Blick ist gelöst und erscheint erleichtert. Die Künstlerin wirkt geradezu erleichtert befreit von dieser Maskerade der Heteronormativität zu sein.

Aber der Leib selbst der Performerin verweist ebenfalls auf die Reglementierung des weiblichen Körpers, genauer gesagt mit den Bewegungen der Künstlerin. So könnte man die Aktionen, welche nach der interimistischen Entspannung erfolgen als Tanz bezeichnen.[144] Jedoch einem, dirigiert durch den Rhythmus des Metronoms, der sich abseits von

---

[142] *Untitled (Syncope).* 00:01:37.
[143] Ebd. 00:03:22.
[144] Ebd. 00:03:30 – 00:05:39.

ästhetisierenden Begrifflichkeiten bewegt. So sind die Bewegungen der Performerin, wie bereits beschrieben, wieder unnatürlich steif und abgehakt. Sie wirkt, als wäre sie fremdgesteuert und hätte kaum Einfluss auf ihre Bewegungen und taumelt so durch die Räumlichkeiten. Der hinter dem Rücken eingeklemmte Arm, bekommt so einen aggressiven Anklang und erscheint als gewaltvoller Akt.[145] Mulvey findet direkte Worte für den Zweck des begehrlichen Blickes: „[…] gaining control and possession of the woman within the diegesis.“[146]

O’Reillys Tanz könnte eben jene Kontrolle über ihren Körper, den der begehrliche Blick auszuüben vermag, darstellen. Einer Kontrolle, die ihren Körper in Besitz nimmt und zu Bewegungen und Positionen drängt, die körperlich sehr anstrengend sind und sogar schmerzhaft sein können. Czymoch spricht in Bezug hierauf, dass der Frauenkörper durch eine zwanghafte Sexualisierung konsumierbar gemacht wird.[147] Ebenjener Blick zersetzt die Performerin und macht sie zum zwanghaft sexualisierten Objekt, welches konsumierbar für das Publikum wird. Ebendieser Aspekt wird durch die roten Schuhe und die Kopfbedeckung noch verstärkt.

„Indem O’Reilly dann ihren weiblichen Körper in seiner realen Nacktheit präsentiert, zitiert sie zunächst die Repräsentationsstruktur, der der weibliche Körper im Gefüge der Macht in diversen Medien unterworfen ist.“[148] Diese Unterwerfung spiegelt sich bereits im Titel „Syncope“, also Ohnmacht, wider. Der handlungsunfähig gemachte weibliche Körper ist zentrales Motiv der Performance O’Reillys.

O’Reilly geht nun einen Schritt weiter, indem sie den fragmentierenden, zerstückelnden Aspekt des begehrlichen Blickes in ihrer Schmerzperformance zentral positioniert. Wie bereits vorher beschrieben, ist die Frau unter dem begehrlichen Blick auf gewisse Anteile reduziert und somit fragmentiert. Indem

---

[145] Vgl. *Untitled (Syncope).* 00:02:20 – 00:02:30.
[146] Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 839.
[147] Vgl. Czymoch, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art,* S. 112.
[148] Ebd. S. 148.

sie ihrer Vollständigkeit durch den Blick beraubt ist, beschreibt Czymoch diesen Vorgang als „verstümmelnden Akt“.[149] Man könnte infolgedessen die Schnitte, die O’Reilly sich in „Syncope“ zufügt, als diese erfahrene Verstümmelung deuten.

Ein Zerschneiden des Körpers als Visualisierung des zersetzenden Blickes, der auf der Performerin lastet. Dieser schmerzhafte Akt des Aufschneidens der Haut zeigt auch, dass der fragmentierend reglementierende Blick durchaus einer ist, der mit Schmerzen verbunden ist. Ob diese physischer oder psychischer Natur sind, ist irrelevant. Meyer schreibt hierzu: „Gerade der psychische Schmerz, den keine sichtbare Wunde als Zeichen zu begleiten vermag, benötigt eine Ebene der Kommunikation.“[150]

So kommuniziert die Performerin über ihre schmerzhafte Aktion die Auswirkungen dieser normierenden Struktur, welcher die Frau als unvollständiges, fremdgesteuertes Wesen produziert. Dass, wie der Name der Performance es schon skizziert, ein Mensch in Ohnmacht und dem anderen ausgeliefert ist. Die Haut, die in erster Linie diesem Blick ausgesetzt wird, ist so auch schlüssiger Ort für die selbstverletzende Aktion der Performerin. So macht O’Reilly diesen Schmerz sichtbar und setzt ihm auch langfristig ein Zeichen mit der, aus der Aktion resultierenden, Narbe. So verortet die Künstlerin diesen Schmerz, für alle sichtbar, unmittelbar an ihrem Körper.

---

[149] Vgl. Czymoch, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art,* S. 62.
[150] Meyer, „*Schmerz als Bild*.“ S. 131.

## 4.5. Ansteckung als Widerstand

Wurde im vorhergehenden Teil die Unterwerfung des Körpers durch den begehrlichen Blick ausführlich beschrieben, so widmet sich dieser Teil dem Widerstand gegen ebendiesen. Denn O'Reilly begnügt sich keineswegs mit der Repräsentation und kritischen Auseinandersetzung, sondern sucht in ihrer Performance Strategien, um sich der vorherrschenden Struktur zu widersetzen.

Dies wird bereits zu Beginn der Performance sichtbar, als die Künstlerin die Räumlichkeiten betritt. Zwar ist, wie bereits beschrieben, ihr Körper den Blicken des Publikums ausgeliefert, jedoch wirft auch O'Reilly ihren Blick, mittels des Handspiegels, auf die Menschenmenge.[151] Die Künstlerin selbst nimmt die Position der aktiv Schauenden ein und bietet so den Menschen einen Resonanzkörper für ihre Blicke. Das Publikum selbst wird zum Gegenstand, auf den geblickt wird.

Die Performerin verbleibt nicht in der passiven Rolle, sondern steckt die anderen geradezu an mit ihren Blicken. Wer ist nun Performerin und wer ist Zuschauerin, wer hat welche Aufgaben? O'Reilly hebelt hier das gängige Reglement des Theaters aus. Es ist nun alles offen, nicht nur die beschriebene Raumkonzeption, sondern auch die Rollenverteilung von O'Reilly und den anwesenden Gästen. Diese Beschaffenheiten beschreibt Erika Fischer-Lichte als Grundvoraussetzungen für die Ansteckung.

Es scheint hier angebracht, diesen Begriff näher zu beschreiben. „Während die Rezeption auf Distanz und nicht selten an der Oberfläche bleibt, dringt Ansteckung ‚unter die Haut'."[152] Das Ziel der Ansteckung ist es, die Menschen zu infizieren, sie aus ihrer distanzierten Haltung zu holen und mit anderen in Berührung zu bringen. Auch O'Reilly möchte in ihrer Performance unter die Oberfläche dringen und die Menschen berühren. In ihrer Performance wird dies das erste Mal spürbar, als sie ihren Blick mit dem Handspiegel auf das

[151] *Untitled (Syncope)*. 00:00:09 – 00:00:32.
[152] Schaub/Suthor, „Einleitung", S. 10.

Publikum lenkt. „[…] [D]er Begriff der Ansteckung [meint, Anm. d. Verf.] die Versetzung des Körpers aus einem Zustand in einen anderen. […] ‚Ansteckung' meint auch in diesem Sinne eine vorübergehende körperliche Veränderung."[153] Fischer-Lichte geht hier davon aus, dass die Ansteckung auch tatsächlich körperlich erfahrbar sei und den Körper verändere.

Durch den Blick in den Handspiegel verändert auch die Performerin das Publikum. Es ist nicht mehr der distanzierte Beobachter, sondern selbst Teil der Performance, also Gegenstand eines Blickes und diesem ausgeliefert. Jedoch belässt es O'Reilly nicht bei Blicken. War der erste Teil der Performance eine Art der Zustandsbeschreibung der heteronormativen Struktur, in der sich die Künstlerin befindet, beginnt die Performerin im zweiten Teil der Performance, also nachdem sie Schuhe und Kopfschmuck abgelegt hat, an dieser Struktur zu arbeiten und sucht diese zu dekonstruieren. Wie vorhergehend beschrieben, geht, stolpert und taumelt die Künstlerin auch im zweiten Teil, wie fremdbestimmt, durch die Räumlichkeiten der „Vaults" in London. Sie ist völlig nackt und hat die eingeschnittenen Kreuze in den Waden, die beständig bluten. Die Künstlerin ist durchgehend in Bewegung und posiert in bestimmten Positionen, die weit mehr zeigen, als es dem gängigen heteronormativen entspricht. Czymoch schreibt hierzu: „Denn mit den tiefen Einblicken, die O'Reilly herausfordert, geht sie weiter als die ‚alltäglichen' medialen Sexualisierungen von Frauenkörpern […] und überschreitet die Präsentation des idealen, nackten, begehrenswerten Körpers, indem sie ihn in den unnatürlichen und krampfähnlichen Bewegungen in einer beinahe kranken Erscheinung anbietet, noch dazu mit so tiefen Einblicken, die jedes Haar und jede Unreinheit präsentieren."[154]

Die Performerin setzt sich in „Syncope" bewusst über gängige Schönheitsideale hinweg und stellt diese in Frage. So kann man auch die blutenden Schnitte als Schritt gegen einen idealisierten, makellosen weiblichen

---

[153] Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung", S. 45.
[154] Czymoch, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art,* S. 113.

Körper sehen, der bewusst versehrt wird, um mit der gängigen, allgegenwärtigen Erwartungshaltung zu brechen.

O'Reilly lässt die Grenzen des Ästhetischen verwischen und hinterfragt die Bilder von Weiblichkeit. So erforscht die Künstlerin, welche Motive Weiblichkeit definieren und stellt die damit verbundenen Erwartungen in Opposition zu ihrem Körper, welcher in seiner unvollkommenen Vollkommenheit in der Performance präsentiert wird. Der Körper der Künstlerin wird nicht nur auf die pittoresken Szenerien/Körperstellen reduziert ausgestellt, wie medial üblich, sondern in seiner Ganzheit dargeboten. Die Performerin widersetzt sich so dem fragmentierenden Blick und überwindet gezielt seinen eingrenzenden Charakter. Fischer-Lichte umschreibt diese Elemente als weitere Aspekte der Ansteckung: „[…] [F]ür sie ist zum einen charakteristisch, daß sie auf eine permanente Überschreitung von Grenzen hinarbeiten und bereits dadurch Schwellenerfahrungen verursachen."[155] Diese Schwellenerfahrungen, die durch die Überwindung der gesetzten Grenzen entstehen, sind hier die bedeutenden Momente in O'Reillys Arbeit. Denn ebenjene Schwellen lassen Zwischen- und Übergangsräume entstehen, die eine Fülle von neuen Handlungsmöglichkeiten beherbergen können.[156]

„‚Reine' Trennungen sind nicht mehr aufrechtzuerhalten – Hybride und Kontaminationen beherrschen das Feld."[157] Diese Beschreibung der Möglichkeiten in den Zwischen- und Übergangsräumen ist besonders interessant in Hinblick auf die Fragestellung O'Reillys, wie maßgebend die heteronormativen Bilder von Weiblichkeit sind. Indem sie sich mit ihrem Körper diesen Grenzen des streng definierten Weiblichen widersetzt und sie auflöst, entstehen Schwellen. Diese ermöglichen Hybride und Kontakt oder mehr noch Kontamination, also Ansteckung.

O'Reilly will also die starren Konstrukte der Geschlechterrollen auflösen und nach anderen Möglichkeiten suchen, abseits von einer heteronormativen Struktur und auch abseits eines sprachlichen Diskurses. „Durch die Betonung

---

[155] Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung", S. 45.
[156] Vgl. ebd.
[157] Vgl. ebd.

der Materialität des Körpers entzieht sie ihn der geschlechtlich bestimmten Figuration durch die Sprache und macht deutlich, dass ihr Körper als solcher in der Performance nicht mehr erfassbar ist.“[158] O’Reillys Ansatz mit ihrem Körper die Lücken der Rhetorik füllen zu können, wird durch den Aspekt der Ansteckung also nochmal bestärkt. Durch jene Leerstellen wird der sprachlich definierte Körper durch einen infizierten Körper ersetzt, der frei ist von heteronormativen Bestimmungen und bereit für einen neuen Diskurs.

Mit ihrem Vorgehen scheint die Performerin sich an Judith Butler zu orientieren, die schreibt: „Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts”[159] Dieses Zitat erscheint sehr passend, denn Butler geht davon aus, dass Geschlechterrollen und Normen Konstrukte sind, die durch Wiederholung gefestigt und so in einer Gesellschaft verankert werden. Gerade das repetitive Moment hebt O’Reilly besonders hervor, da sie ihre Atemübungen und Bewegungsabläufe mehrfach in der Performance wiederholt. Die Performerin geht hier gezielt auf den performativen Charakter der Geschlechterrollen ein, um diesen zu demontieren und zu entkräften. Butler fährt fort: „That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality.”[160] Indem die Künstlerin aus den gesetzten Rollen ausbricht, macht sie auch deren performative Strukturen sichtbar.

O‘Reilly nutzt die Schwellenerfahrung durch Ansteckung dazu, um jene Rollen neu zu verhandeln: „Während die Grenze das Weiter- und Überschreiten und damit jede Möglichkeit zu Kontakt und Kontamination zu hindern sucht, scheint

---

[158] Czymoch, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art,* S. 150.
[159] Butler, *Gender Trouble*, S. 94.
[160] Ebd. S. 95.

die Schwelle dazu einzuladen."[161] Die Ansteckung versetzt das Publikum also in einen neuen Zustand. Dieser befähigt es, den Diskurs, der während der Performance geführt wird, direkt körperlich zu erfahren.

Fischer-Lichte schreibt hierzu, dass „ [w]enn die Künstler sich selbst wahrnehmbare Verletzungen zufügen, wenn sie ihren Körper auf die unterschiedlichsten Arten mißhandeln [sic!] und ihm Gewalt antun oder ihn mit wiederholtem Fallen und Stürzen oder der endlosen Wiederholung anstrengender Übungen bis zur totalen Verausgabung, bis zur völligen Erschöpfung beanspruchen[…]", dann ist es genau diese Körperlichkeit, die entscheidend voraussetzt, dass eine Ansteckung an der ZuschauerIn erfolgen kann.[162] Wie Duggan beschreibt, verspürte er am eigenen Leib die ambivalenten Reaktionen, die O'Reillys Performance in ihm hervorrief.[163] Der Autor beschreibt ausführlich, wie die schmerzhaften Aktionen der Künstlerin ihren Widerhall in seinem Körper fanden, sodass seine Muskeln sich ebenfalls verkrampften oder sein Atem stockte, wenn dies bei der Performerin der Fall war.[164]

Dergestalt ist der selbstverletzende Akt O'Reillys nicht nur Zeichen des Widerstandes, sondern auch eine Methode, um das anwesende Publikum anzustecken und dadurch mit ihm in Kontakt zu treten und gemeinsam eine Schwelle zu überschreiten. Diese Schwelle ist ein Zwischenraum, ein Ort der Möglichkeiten, in welchem das gültige Gefüge aufgebrochen, neu zusammengefügt oder komplett verworfen werden kann.[165] In Bezug auf O'Reillys Performance und ihrer Frage nach den Bildern von Weiblichkeit, birgt die Ansteckung die Möglichkeit für die Performerin einen intimen Dialog mit dem Publikum aufzunehmen und mit ihm intensiv ihr Angebot von alternativen Geschlechterrollen zu verhandeln. Das Publikum bildet hier für O'Reilly, wie auch für Tran Luong, einen immanent wichtigen Bestandteil ihrer Performance. So sind die ZuschauerInnen auch Akteure, Verhandlungspartner,

---

[161] Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung", S. 45.
[162] Ebd. S. 47.
[163] Duggan, „The touch and the cut.", S. 313-314.
[164] Vgl. ebd.
[165] Vgl. Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung", S. 46.

Resonanzkörper und Leidensgenossen in den Performances der KünstlerInnen. Für das Gelingen dieser Performances ist ein Publikum und dessen Aktionen und Reaktionen enorm wichtig, denn die Kommunikation und Intersubjektivität sind essentielle Aspekte. Bei O'Reilly, wie auch bei Luong, ist die Kommunikation keine, die auf Worten beruht, sondern eine, die körperlich erfahrbar ist. Jedoch ist bei O'Reilly durch den dynamischen Charakter der Performance die Kommunikation trotzdem visuell erkennbar. Die Bewegung, die sowohl bei der Performance, als auch bei den Gästen ein maßgeblicher Aspekt ist, macht die Kommunikation zwischen den beiden Gruppen ersichtlich. So folgen die ZuschauerInnen mal der Performerin, mal weichen sie ihr hektisch aus. Das Publikum engt die Künstlerin ein oder gibt ihr an anderer Stelle viel Raum zu agieren. Umgekehrt bedrängt die Künstlerin das Publikum, indem sie ihren nackten, versehrten Körper in die Menschenmenge taumeln lässt oder sie marschiert im Stechschritt dem Publikum davon, sodass dieses gezwungen ist ihr zu folgen. Es erscheint beständig verhandelt zu werden, wer wann und wo steht, wer was sieht und am wichtigsten vielleicht, wer wann miteinander in Kontakt tritt und wie sich dieser gestaltet.

Als O'Reilly langsam aus den Räumlichkeiten der „Vaults" geht, tut sie dies rückwärts und mit direkten Blick zum Publikum.[166] Dieser offene, der Menge zugewandte Blick erscheint hier als Zeichen des Abschlusses eines erfolgreichen Dialoges. Die Performerin orientiert sich hin zum Publikum, scheint noch Kontakt zu haben mit den Anwesenden und diese Verbindung erhalten zu wollen, obwohl sie den Raum verlässt. Diese Situation steht im Kontrast zur Eingangssituation, als die Künstlerin ebenfalls rückwärts, jedoch dem Publikum abgewandt, den Raum betritt und über den Umweg des Handspiegels Kontakt mit den Anwesenden aufnimmt.[167] Sind in der Eingangssequenz die Blicke von Performerin und Publikum vorsichtig und abschätzend, erscheinen sie am Schluss offen und aufmerksam.

In diesen beiden Momenten ist die Veränderung der Zustände deutlich zu erkennen, eine Ansteckung ist während der Performance erfolgt und hat die

[166] Vgl. *Untitled (Syncope).* 00:05:45 – 00:05:58.
[167] Vgl. ebd. 00:00:09 – 00:00:33.

Teilnehmenden erfasst und bewegt. Sowohl Performerin als auch Zuschauende verlassen die Performance in einem anderen Zustand, als sie diese betreten haben.

## 5. Christoph Schlingensief

Ein lebenslanges Anliegen dieses Künstlers war es die Menschen mit seinen Arbeiten zu berühren und zu erreichen.[168] In seiner letzten Performance, die Gegenstand meiner Untersuchung ist, wird dies vielleicht am deutlichsten.

### 5.1. Leben und Wirken des Künstlers

Christoph Schlingensief, geboren 1960 in Oberhausen, widmete sich bereits früh in seinem Leben der Kunst. Er versuchte sich bereits als Jugendlicher am Medium Film, welches ihn stark prägen sollte. Schlingensief war ein hochpolitischer Mensch und machte dieses Interesse zum Mittelpunkt vieler seiner Arbeiten. Dementsprechend erlangte er etwa mit der „Deutschlandtrilogie“ erstmals breite Aufmerksamkeit in den Medien.[169] Der erste Teil der Trilogie hieß „100 Jahre Adolf Hitler“. In diesem Film, sowie der Trilogie in seiner Gänze, setzte er sich in radikaler Weise mit der Geschichte Deutschlands auseinander, was eine von Kontroversen geprägte Diskussion in den deutschen Medien auslöste. Mit der Partei „Chance 2000“, einem Wahlkampf- bzw. Performanceprojekt anlässlich der Wahlen in Deutschland, setzte Schlingensief seine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte seines Heimatlandes fort.[170] „Chance 2000“ stellte den sprachlich und geistig beeinträchtigten Achim von Paczensky als Spitzenkandidaten der Partei zur Wahl, was wiederum für mediale Aufregung sorgte. Es folgten Filmprojekte mit Performance-Elementen für Fernsehanstalten, wie etwa „Freakstars 3000“, oder „U3000“.[171] Schlingensief beschränkte sich allerdings nicht auf das

[168] Vgl. Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 32.
[169] Vgl. Kovacs, „Schlingensiefs Arbeiten“, S. 51.
[170] Vgl. ebd. S. 52.
[171] Vgl. ebd. S. 54.

Medium Film und Performance, sondern richtete seine Aufmerksamkeit ebenso auf Theaterprojekte. Auch dort sorgte er mit seiner kompromisslosen Inklusion für Diskussionen. Wie zuvor in seinen Filmen arbeitete er mit Schwerkranken und sowohl körperlich als auch geistig eingeschränkten Menschen und gab diesen marginalisierten Gruppen auf diese Art eine Plattform für ihre Themen.[172] 2004 hatte der Künstler die Möglichkeit „Parsifal“ in Bayreuth zu inszenieren, was einen Höhepunkt in seiner Laufbahn markierte.[173] Was allen Arbeiten Schlingensiefs gemein ist, könnte man als grenzüberschreitendes Moment beschreiben. Er vermischt die Gattungen Film, Theater und Performance und entwickelt dabei hybride Aktionen.

„Christoph Schlingensief (1960-2010) war ein Künstler, der am Puls der politischen, gesellschaftlichen und medialen Entwicklungen arbeitete. Mit seinen Projekten und Aktionen reagierte er auf virulente Themen der Zeit wie Ausgrenzungsmechanismen, Terrorismus, Fundamentalismus, Neokolonialismus und die zunehmende Medialisierung aller Lebensbereiche. Mit seinen Arbeiten unterlief er konventionalisierte Wahrnehmungsmuster und hinterfragte das Verhältnis von Kunst und Leben, von Fiktion und Realität, von Bühne und öffentlichen Raum.“[174]

2008 wurde bei Schlingensief Lungenkrebs diagnostiziert. Diese traumatische Erfahrung einer schweren, wahrscheinlich tödlich ausgehenden Krankheit verarbeitete der Künstler auf vielfältige und höchst persönliche Weise. Mittels eines Diktiergeräts zeichnete er den Verlauf seiner Erkrankung auf und veröffentlichte das so entstandene Material als Krebstagebuch mit dem Titel „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!“.[175] Zugleich verwendete er ebendiese Aufzeichnungen für das Fluxus-Oratorium „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“.[176] Diese Performance entstand 2008 im Rahmen der

[172] Vgl. Kovacs, „Schlingensiefs Arbeiten“, S. 55.
[173] Vgl. ebd.
[174] Kovacs/Janke, „Einleitung“, S. 9.
[175] Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*.
[176] Vgl. Kovacs, „Schlingensiefs Arbeiten“, S. 57.

Ruhrtriennale in Duisburg. Sie ist eine der letzten Arbeiten von Schlingensief und soll in den folgenden Kapiteln eingehend untersucht werden. In diesem Werk diskutiert Schlingensief Themen, die ihn sein gesamtes Leben und Schaffen lang begleitet und geprägt haben. So ist der erste eingeblendete Titel in der Performance „Eine Selbstbefragung“ ein zentraler Aspekt des Stückes, denn es erscheint tatsächlich, als wäre die Performance ein Zwiegespräch Schlingensiefs mit sich selbst.[177]

Ein weiteres wichtiges Projekt Schlingensiefs war das Operndorf in Burkina Faso, das ein Zentrum für Bildung, Kunst und Kultur sowie ein Ort der Begegnung für Menschen werden sollte. Schlingensief verstarb noch vor der Eröffnung 2011, am 21. August 2010. Posthum wurden einige seiner begonnenen Projekte fertiggestellt, so etwa der deutsche Pavillon auf der Biennale in Venedig 2011.[178]

[177] Vgl. *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*.
[178] Vgl. Kovacs, „Schlingensiefs Arbeiten“, S. 58.

## 5.2. Angst vor dem Fremden in mir – Eine Schmerzperformance?

„Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ entzieht sich durch seine bildgewaltige Inszenierung und die dichte, überlappende Beschaffenheit der verwendeten Materialien einer vollständigen Beschreibung. Demgemäß erscheint es mir für diese Arbeit sinnvoll, lediglich einige wichtige Aspekte sowie Materialien hervorzuheben und deren Zusammenhänge eingehend zu analysieren.

Grundlegend ist eingangs zu klären, warum es sich bei „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ um eine Schmerzperformance handelt. Denn es fügt sich im Gegensatz zu Kira O`Reillys „Syncope“ keiner der Performer auf der Bühne offenkundig eine Wunde zu. Außerdem sind auf den vielen Bildschirmen und Projektionsflächen keine verletzenden Handlungen zu sehen, wie es bei Tran Luong der Fall war.

Meine These ist, dass es sich bei „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ dennoch um eine Schmerzperformance handelt. Denn obwohl keine selbstverletzenden Handlungen auf der Bühne stattfinden, sind der Schmerz und die Verwundung allgegenwärtig. Wie bereits einleitend festgehalten wurde, soll in dieser Arbeit nicht zwischen körperlichem und psychischem Schmerz unterschieden werden. Jedoch ist es notwendig, auf den Terminus des bei Schlingensief behandelten psychischen Schmerzes einzugehen und ihn näher zu skizzieren.

Hat sich eine klare Definition von Schmerz bereits als kompliziert erwiesen, ist es bei dem Versuch einer Definition psychischer Schmerzen noch schwieriger, sich nicht in Gemeinplätzen zu ergehen und schwammige Phrasen zu reproduzieren. Trotzdem soll hier auf einige kennzeichnende Elemente eingegangen werden.

Psychischer Schmerz wird von Orbach, Mikulinger, Sirota und Gilboa-Schechtmann einleitend folgendermaßen beschrieben: „[…] a disruption in the person’s tendency toward maintaining a sense of wholeness and social

unity."[179] Die Selbstwahrnehmung eines Menschen und seines Umfeldes ist also durch bestimmte Einflüsse essentiell gestört.

Die AutorInnen führen weiter aus: „[…] that mental pain is energized by frustrated or thwarted essential needs of the individual (e.g. to be loved, to have control, to protect one's self-image, to avoid shame, to feel secure, to understand) that without their satisfaction, he or she can simply not go on living."[180]

Bleiben diese Bedürfnisse langfristig unerfüllt, hat dies schwere Folgen: „[…] a mixture of negative emotions such as guilt, shame, defeat, humiliation, disgrace, grief, hopelessness and rage. [This; Anm. d. Verf.] variety of negative emotions can turn into a generalized experience of unbearable mental pain […]."[181] Ursachen für diese Gefühlsregungen können der Verlust einer geliebten Person oder aber auch traumatische Erlebnisse sein, wie etwa die Krebsdiagnose Schlingensiefs.[182] Diese Auslöser führen zu einer schwerwiegenden Erschütterung der Wahrnehmung des Selbst als Einheit. Paraphrasiert folgt also der Verlust des Gefühls von Sicherheit und Kontrolle, sowie der Fähigkeit, Liebe zu geben bzw. anzunehmen. Dies versetzt Menschen in einen Zustand von Hoffnungslosigkeit, Scham, Desillusionierung, Angst und auch Zorn oder Wut. Jene Gemütszustände sind Ausdruck eines enormen psychischen Schmerzes, der sich mittels dieser Emotionen Bahn bricht.

Man kann aus den hier dargelegten Faktoren ableiten, dass Schlingensief aufgrund einschneidender Erlebnisse Schmerzen erleidet, die über den körperlichen Aspekt der Lungenkrebserkrankung hinausgehen. Sie rufen psychische Schmerzen hervor, die unter anderem Angst, Zorn, Desillusionierung und Hoffnungslosigkeit umfassen. Schlingensief beschreibt diese Emotionen ausgiebig in seinem Tagebuch und entschließt sich, die

---

[179] Orbach, Mikulinger, Sirota, Gilboa-Schechtmann, „Mental Pain: A Multidimensional Operationalization and Definition", S. 219.
[180] Ebd. S. 220.
[181] Ebd.
[182] Vgl. ebd.

Gesamtheit derselben eindringlich in „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ zu kommunizieren.

Aus der obigen Definition psychischen Schmerzes in Kombination mit Schlingensiefs Beschreibung seiner Erlebnisse schlussfolgernd unterstützen die erwähnten Gesichtspunkte meine These, dass es sich in der Performance trotz fehlender körperlicher Verletzungen oder Wunden um eine Schmerzperformance handelt, da Schlingensief seine schmerzhaftesten Emotionen in der Performance ausdrückt.

## 5.3. Eine Kirche für Schlingensief – Aufbau der Performance

Es erscheint angebracht den groben Aufbau der Performance zu skizzieren, bevor auf einzelne Szenen im Detail eingegangen werden soll. Dabei sei nochmals darauf hingewiesen, dass eine detaillierte Beschreibung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und hier nur auf die für diese Arbeit wichtigen Aspekte eingegangen wird. Der Bereich der übergeordneten Kunstströmung des „Fluxus“ sowie die rituellen Strukturen der Performance werden deshalb ausgeklammert.

Es findet keine direkte Interaktion mit dem Publikum statt, was untypisch für Schlingensiefs Vorgehensweise ist. Die klassische Aufteilung zwischen ZuschauerInnen und PerformerInnen ist in diesen Örtlichkeiten tatsächlich gegeben.

Die Performance scheint aus Versatzstücken zu bestehen, die sich teils aus autobiographischen, teils aus fiktiven Elementen zusammensetzen. Diese Verortung zwischen Biografie und Fiktion ist nicht auf Anhieb ersichtlich, vielmehr scheint sie während der Performance immer wieder zu wechseln. So ist die Kirche, in der das Oratorium stattfindet, wohl die aus Schlingensiefs

Kindheit und Jugend; jedoch stammt das Krankenbett aus seiner jüngeren Vergangenheit während der Krebsbehandlung.[183]

Ebenso häufig wie Zeitebenen und Orte wechseln auch die einzelnen Themen, mit denen Schlingensief sein Publikum konfrontiert. Wie ein Pilzgeflecht erstrecken sich die Ebenen und durchdringen einander. Sie scheinen sich zu überlappen und zu unterwandern, ineinander zu wachsen wie ein organisches Gewebe, und Schlingensief webt daraus ein dichtes, rhizomatisches Geflecht, eine reflexive Textur, deren einzelne Elemente miteinander kommunizieren. Deleuze und Guattari skizzieren prägnant jene Eigenschaften des Rhizoms: „[…] [D]as Rhizom [ist; Anm. d. Verf.] ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert.“[184] Ebenjene rhizomatische Zirkulation ist kennzeichnend für „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“.

Die Performance findet in einer großen Lagerhalle statt, die bereits durch ihre Ausmaße Assoziationen an religiöse Stätten nahelegt.[185] Auch die Sitzbänke für das Publikum scheinen aus einer Kirche entlehnt zu sein, so aufgestellt, dass ein breiter Mittelgang entsteht. Außerdem ist der Bühnenraum scheinbar mit Buntglasfenstern ausgestattet. Im Zuschauerraum sind Banner aufgehängt, auf denen „Fluxus“ und der Spruch „wer seine Wunden zeigt wird geheilt, wer sie verbirgt wird nicht geheilt“ zu lesen sind.[186] Diese Slogans, welche von Joseph Beuys entliehen sind, können als zentrale Motive der Performance gelesen werden.

Es gibt viele visuelle Ebenen, mehrere Projektionsflächen sind am Bühnenbild angebracht, auf denen wechselnde Sequenzen gezeigt werden. Diese setzen sich zusammen durch Videomaterial aus Schlingensiefs Kindheit, aus dem Zeitraum seiner Erkrankung und weiterer Szenen. Dieses filmische Material

---

[183] Hegemann, „Sterben Lernen“, S. 338.
[184] Deleuze/ Guattari, *Rhizom*, S. 35.
[185] Vgl. Hegemann, „Sterben Lernen“, S. 338.
[186] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 01:20:53.

erweitert den Bühnenraum nicht nur im visuellen, sondern auch im semiotischen Sinne um ein Vielfaches.

Auch die Bühne selbst ist mit mehreren Bühnenprospekten ausgestattet, auf welchen verschiedene Szenen projiziert werden. Diese stammen teilweise von anderen KünstlerInnen, wie etwa ein Reenactement von VALIE EXPORT oder Material von Nam Yune Paik. Die Prospekte werden auch dazu genutzt, um während der Performance neue Räume auf der Bühne zu schaffen. Die Vorhänge werden zumeist von zwei Sängerinnen arrangiert, während diese mehr oder weniger feierlich ihre Arien vortragen. Dabei überschneiden sich ihre Gesänge teilweise unmelodisch, oder aber sie singen einheitlich im Duett.

Die Bühne ist eine Drehbühne, die phasenweise einen Altarraum beherbergt, in welchem Messen abgehalten werden. An anderer Stelle ist ein Krankenbett zu sehen, auf welchem die Darstellerin Margit Carstensen liegt. Ebenfalls ist ein Raum zu sehen, vielleicht ein Arztzimmer, in dem Röntgenaufnahmen von Schlingensiefs Lungen aufgehängt sind. Diese Phasen kennzeichnet, dass sie fast überfüllt wirken in ihrer Ausstattung und den Menschen, die die Bühne bevölkern.

Dazu im Kontrast stehen die Szenen, in denen durch die Prospekte der hintere Bühnenbereich verschwindet und nur ein/e DarstellerIn, zum Beispiel Margit Carstensen, einen eindringlichen Monolog vorträgt. Häufig sind die dabei rezitierten Passagen direkte Auszüge aus dem Tagebuch Schlingensiefs, die den Verlauf und die zermürbende Anstrengung der Krebserkrankung des Künstlers schildern.

Schlingensief selbst betritt bis zum Schluss nicht die Bühne. Dennoch erscheint seine Figur in Form von mehreren DarstellerInnen auf der Bühne. Margit Carstensen, Stefan Kolosko, Komi Togbonou, Mira Partecke und Angela Winkler nehmen im Verlauf der Performances mehrere Male die Position Schlingensiefs ein und beleuchten einen Part seiner Figur, um dann fließend in eine andere Rolle zu wechseln. Gerade bei Angela Winkler ist dies bemerkenswert, da sie auch die Mutter Schlingensiefs darzustellen scheint. Die Rollenaufteilung ist auf gleiche Weise wie die Motivanordnung und Dramaturgie

des Stückes fluid und rhizomatisch. Die DarstellerInnen sind mal sie selbst und werden auch mit ihren realen Namen angesprochen, mal sprechen sie Texte aus Schlingensiefs Tagebuch und nehmen dadurch temporär seine Figur ein. Oder aber sie spielen noch eine gänzlich andere Rolle. Schlingensief widersetzt sich bewusst dem Reglement der starren Rollenverteilung im Theater.

Zusätzlich ist Schlingensief akustisch anwesend, da Aufnahmen seiner Stimme eingespielt werden, die Gedanken über sein Leben mitteilen. Häufig begleiten die Darsteller diese Aufnahmen und sprechen den Text synchron mit und lassen Schlingensief so doppelt auf der Bühne erscheinen.[187] Mehrfach werden diese Textpassagen von einer Hammond-Orgel oder einem Schlagzeug begleitet und musikalisch untermalt.[188]

Ein wiederkehrendes Motiv ist der Krebs, der in vielfältiger Weise in Erscheinung tritt, beispielsweise auf dem Röntgenbild, wo der fehlende Lungenflügel die Auswirkungen der Krankheit bezeugt, oder in Form der Projektion einer Videosequenz, welche das rasante Wachstum von Krebszellen dokumentiert und so auch den drohenden Tod des Künstlers zeigt. Gleichermaßen ein Symbol für den Wechsel von Leben und Tod ist ein Video, welches den Verwesungsprozess eines Hasen und seine anschließende Zersetzung durch Insektenlarven zeigt.[189] Dieses Symbol, das bezeugt, wie aus etwas Totem neues Leben entsteht verweist erneut auf die Arbeiten von Joseph Beuys und dessen Wichtigkeit für Schlingensiefs Arbeiten. Der Hase findet sich als zentrales Motiv des Stückes auch in den Oratoriums-Sequenzen wieder.

Die Szenen, in denen der Krebs direkt im Mittelpunkt steht, sind meist karg beleuchtet und schlicht gehalten. Dazu in Opposition stehen die Oratoriumsszenen, die häufig mit einer großen Menge von DarstellerInnen und

---

[187] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:21:40-00:24:29.
[188] Vgl. ebd. 00:32:10.
[189] Vgl. ebd. 00:48:08.

einem Chor ausgestattet sind, wodurch sie sehr festlich, aber auch etwas hektisch anmuten. Über dieser zeremoniellen Szene ist auf einem Bildschirm eine Monstranz, ein liturgisches Schaugerät, abgebildet. Normalerweise befindet sich in dieser ein der Kirche heiliges Objekt. In Schlingensiefs Kirche wird dieses durch ein Röntgenbild seines entnommenen Lungenflügels ersetzt.[190] In diesem Oratorium lässt Schlingensief sein eigenes Begräbnis abhalten, allerdings richtet er dies nach seinen eigenen Vorstellungen aus: das Zeremoniell wird immer wieder von anderen Sequenzen unterbrochen, bis es schließlich seinen Höhepunkt findet, als Schlingensief selbst die Bühne betritt und seine Worte an die Menge richtet.[191]

Eine der letzten Szenen wird von Angela Winkler, die wie erwähnt immer wieder die Mutter Schlingensiefs spielt, eingeleitet. Sie sitzt am Bett, auf dem Stefan Kolosko liegt, und erzählt ihm aus der Sicht Schlingensiefs von dessen Begegnung mit einem kranken autistischen Kind. Aus dieser Begegnung im Krankenhaus spricht der unbedingte Lebenswille von Schlingensief. Die Szene ist eingerahmt von drei Projektionen eines Embryos und seiner Nabelschnur im Mutterleib.

Die Performance kulminiert in einem abrupten Stimmungswechsel, bei dem Angela Winkler hysterisch auflacht, sich vom Bett entfernt und die herbeieilenden Ministranten erschießt. Darauffolgend dreht sich die Bühne und gibt den Blick auf die Begräbnisszene preis. Zwei kleine Särge, die zuvor auf der Bühne aufgebahrt waren, werden nun von einer Prozession hinausgetragen. Diese wird angeführt von einer kleinen, fast kindlichen Päpstin, dargestellt von Karin Witt. Auf der Leinwand wird in einer Spielszene der Kinder der junge Schlingensief erschossen. Er sackt in sich zusammen, rutscht auf den Boden und ist tot. Damit endet die Performance, alle Ebenen verstummen und die Projektionen verschwinden.

---

[190] Vgl. *Eine Kirche der Angst*. 00:50:34.
[191] Vgl. ebd. 01:18:18.

## 5.4. Der Doppelgänger – Strategien des Widerstandes

Wie bereits vorhergehend erwähnt wurde, nimmt die Figur Schlingensiefs in der Performance in mehrfacher Weise Gestalt an, obwohl er selbst erst am Schluss die Bühne tatsächlich betritt. Der Künstler ist häufig akustisch präsent, da von ihm selbst gelesene Sequenzen aus seinem Tagebuch eingespielt werden. Er ist in Form der Darsteller auf der Bühne gleich mehrfach vertreten. Und schließlich, als eines der prominentesten Elemente der Performance, steht auch der Krebs mit seinen krankhaften Zellen, seinem Wachstum, seinen Auswirkungen und dem drohenden Tod Schlingensiefs stellvertretend für dessen Figur. Diese tödliche Bedrohung durch die Krankheit wird in der Performance thematisiert. Warum dieser Aspekt für Schlingensief, abgesehen von seiner eigenen Betroffenheit, so wichtig ist, begründet Sandra Umathum damit, dass der Topos des Sterbens zwar durchaus in einem öffentlichen Diskurs thematisiert wird, jedoch abstrakt dargestellt als etwas, das einen nicht persönlich betrifft; öffentlich wird also lediglich ein a-personaler Tod kommuniziert.[192]

„Der individuelle Tod und das individuelle Sterben finden […] in der Regel noch stets im Verborgenen, im Abseits der Öffentlichkeit statt.“[193] Schlingensief wehrt sich gegen dieses Paradigma, seine Erkrankung und den drohenden Tod allein und von anderen isoliert, aushalten zu müssen: „Wenn man Krebs hat, ist das nicht schön, aber man muss doch damit umgehen lernen und mit diesem Zustand weitermachen. Ich kann meine Krankheit, meine Todesangst natürlich verschweigen, das will ich aber nicht. Gegen diese Ächtungskultur ansprechen, die den Kranken Redeverbot erteilt.“[194] In Bezug auf Künstler wie Schlingensief konstatiert Umathum: „Sie lösen den Tod, das Sterben sowie deren Bedrohung und Zumutung für konkrete Einzelsubjekte, in diesem Fall für die Künstler

[192] Vgl. Umathum, „Die Kunst des Abschiednehmens“, S. 256.
[193] Ebd.
[194] Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 243.

selbst, aus der Sphäre des rein Privaten und rücken in die öffentliche Aufmerksamkeit was dort gemeinhin nicht auftaucht: die Konfrontation und das Ringen einzelner Personen mit ihrer Todesnähe und dem Wissen, dass die Welt nicht irgendwann, sondern vielleicht sehr bald […]“ aufhören wird für sie zu existieren.[195]

Jedoch rebelliert Schlingensief nicht nur gegen eine Kultur des Schweigens und Rückzugs, sondern auch gegen den Tod selbst und die ihn lähmende Angst vor diesem. Um diese Bedrohung und Angst vor dem unsichtbaren Krebs greifbar zu machen, verwendet Schlingensief unter anderem Röntgenaufnahmen seines eigenen Brustkorbs. Aber anstatt gesundes Gewebe abzubilden, herrscht auf Teilen der Abbildung Leere. Das vom Krebs befallene Organ wurde entfernt, und dieser Verlust hinterlässt Schlingensiefs Körper gezeichnet.

Brigitte Marschall beschreibt treffend, dass dieser visuelle Verweis auf die Folgen der Krankheit ein direkter und äußerst intimer Vorgang ist, der sich dadurch auf der Bühne ereignet: „Artists integrate real medical examinations into their work in numerous ways in order to pose fundamentally significant questions about the meaning of life, dying and death. The body offers unprotected, revealing and direct access into the nature of an individual.“[196]

Der Künstler Schlingensief geht demzufolge also weiter als Luong und O’Reilly, indem er seinen Fokus nicht auf den Körper und die Haut richtet, sondern den Blick unter die Haut, in sich hinein lenkt. Dies wird zu Beginn der Performance deutlich, als Schlingensief die Röntgenaufnahmen in Opposition zu Aufnahmen aus seiner Kindheit positioniert.[197] Die aktuellen Röntgenaufnahmen flankieren links und rechts die Videoaufzeichnungen aus Schlingensiefs Kindheit. Auf den Aufzeichnungen wäscht sich der circa fünfjährige Junge, er wirkt sauber, rein, quirlig und lebendig. Dazu im Kontrast stehen die medizinischen Aufnahmen

[195] Umathum, „Die Kunst des Abschiednehmens“, S. 256.
[196] Marschall, „X-ray Images as the Body’s Double“, S. 239.
[197] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:03:36.

des leeren Brustkorbs, die ein Sinnbild für den beschädigten, kontaminierten, kranken Körper Schlingensiefs sind. Ebenjenes Sinnbild ist auch in der Monstranz zu sehen, welche während der Oratoriumsszenen oberhalb des Altars projiziert wird. „Schlingensief splits his body into a living and dead body and interacts with it as a body double.“[198] Wie sich diese Interaktion genau gestaltet, soll im Folgenden skizziert werden.

Der forschende Blick, den der Performer auf seine Krankheit wirft, geht sehr tief. Schlingensief beschränkt sich nicht nur auf die Röntgenaufnahmen, sondern fokussiert sich auf die Krankheit im Detail. Denn noch vor den Röntgenaufnahmen werden Sequenzen in der Performance gezeigt, die die Teilung von gesunden menschlichen Zellen dokumentieren, diese werden bereits mit unruhiger Melodie begleitet.[199] Jene Melodie birgt etwas Unheilverkündendes und ist ein wiederkehrendes Motiv der Performance.

Eine weitere Videoaufnahme der menschlichen Zelle findet sich auch in der Mitte des Stückes wieder. Auf einem Hochstuhl sitzend, liest Margit Carstensen einen Text von Schlingensief, der sich mit möglichen Varianten seines Selbstmordes beschäftigt.[200] Die Projektion mit dem Motiv der Zellen wird direkt auf die Schauspielerin gerichtet, sodass sie geblendet vom Licht die Passage vorträgt.

Die Zellen sind nun nicht mehr rund, sie teilen sich, wobei dieser Prozess nicht ordnungsgemäß zu verlaufen scheint. Die Zellen sind kleine, zusammenklebende Haufen und nicht mehr straff wie in der Sequenz zuvor. In dieser Szene beginnen Text und Bilder sich zu vermischen und zu verbinden.

> „Der Weg in die Freiheit kann nur bedeuten, dass man sich auf eigene Gesetze einlässt. Die man natürlich nicht selber macht, sondern die einem in diesem Fall, jetzt besonders, von anderen vorgeschrieben werden. Ich werd‘ die Entscheidung treffen müssen, ob ich mir in den Kopf schieße.

---

[198] Marschall, „X-ray Images as the Body’s Double“, S. 260.
[199] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:02:35-00:03:34.
[200] Vgl. ebd. 00:39:48-00:40:09.

> Hab keine Pistole. Ob ich in die Badewanne steige und mach mir einfach die Adern auf. Oder ob ich irgendwie aus dem Fenster falle; dazu ist es hier nicht hoch genug.“[201]

Die Verzweiflung des Künstlers ist offenkundig. Sein Bewusstsein des körperlichen Zerfalls, markiert durch die kranken Zellhaufen, mischt sich mit seiner Sorge über den Mangel an Handlungsalternativen. Durch diese Mixtur schafft Schlingensief ein durchdringendes Bild, das seine Zwangslage ausdrückt.

An anderer Stelle werden die Zellen nochmals auf die Leinwand projiziert. Deren Veränderung ist nun frappant. Es sind mehrere Zellen zu sehen, die von einem unförmigen Gebilde in Beschlag genommen werden. Es scheinen kleine, monströse Tentakeln nach der gesunden Zelle zu greifen und sich diese einverleiben zu wollen. Es bleibt nichts von ihr übrig. Die Tentakel bzw. die Krebszellen, vermehren und teilen sich, um auszuschwärmen und weiteres, gesundes Gewebe anzugreifen.[202] Begleitet wird diese Projektion der aggressiven Vermehrung des Krebses von gutturalen Schreien von Komi Togbonou. Diese Schreie sacken phasenweise in unverständliches Knurren und Gemurmel ab, nur um kraftvoll und lautstark zurückzukehren. Sie spiegeln den Kampf wieder, der sich in Schlingensiefs Körper abspielt.

Die in der Sequenz gezeigte rasante Entwicklung des Krebses auf der Zellebene verkörpert Schlingensiefs Vorstellung, dass seine Krankheit etwas durch und durch Gewaltvolles und Schmerzhaftes ist. Die begleitenden Schreie sind ein Versuch, den Schmerz, beziehungsweise die Angst vor dem Tod, ebenso gewaltsam herauszuschreien und ihn so für das Publikum in seiner ganzen Intensität direkt erfahrbar zu machen. Hierzu im weiteren Verlauf mehr.

---

[201] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:39:22-00:30:58.
[202] Ebd. 01:08:04-01:08:51.

Eingeleitet wird die eben beschriebene Szene von der Frage: „Was ist das, das ewige Leben?“[203] Besonders spannend ist hier der direkte Verweis auf die Krebszellen, die im Gegensatz zu gesunden Zellen durch einen genetischen Defekt tatsächlich nicht absterben müssen, sondern dazu in der Lage sind, sich beständig ungehindert weiter zu vermehren, ohne natürliches Ende. Allerdings ist diese ‚Unsterblichkeit‘ auch der Grund, warum eine Krebserkrankung tödlich verlaufen kann, da durch das uneingeschränkte Wachstum gefährliche Tumore bzw. Metastasen entstehen. Vielleicht macht Schlingensief aber gerade wegen dem Aspekt dieser ‚Unsterblichkeit‘ den Krebs zu einem Doppelgänger seiner Selbst, um so vielleicht dem Tod zu entgehen.

Umathum hält fest, dass der Doppelgänger die Funktion hat, die Omnipotenz des Todes zu negieren.[204] Sie bezieht sich damit auf Otto Rank der schrieb: „Der Todesgedanke ist erträglich gemacht dadurch, daß [sic!] man sich nach diesem Leben eines zweiten in einem Doppelgänger versichert.“[205] Dadurch, dass Schlingensief sich gleich mehrfach auf der Bühne duplizieren lässt, scheint es, als wolle er die Macht des Todes dementieren und so gegen die Angst vor diesem ankämpfen.[206] Ein einzelner Doppelgänger scheint Schlingensief aber nicht genug zu sein. Infolgedessen sind es also mehrere Darsteller, die Röntgenbilder und schließlich der Krebs selbst, die sein Fortleben auf der Bühne garantieren sollen. Final wird eine weitere Dopplung vorgenommen, als Schlingensief selbst während einer Oratoriums-Szene auf die Bühne kommt und eine Hostie, das symbolische Fleisch Christi, zerbricht und verteilt. „Nehmet und esset alle davon, denn dies ist nicht nur mein Fleisch, sondern auch euer Fleisch, unser aller Fleisch. Zukunft, die Vergangenheit, alles was noch kommen wird, tut dies zu meinem Gedächtnis.“[207] Schlingensief verteilt symbolisch seinen ‚Leib‘ an seine Doppelgänger der Performance und fordert sie auf, sich seine Essenz einzuverleiben, um durch sie weiterbestehen zu können.

---

[203] Ebd. 01:07:57.
[204] Vgl. Umathum, „Die Kunst des Abschiednehmens“, S. 261.
[205] Rank, *Der Doppelgänger*, S.116.
[206] Vgl. ebd. S. 115.
[207] *Eine Kirche der Angst.* 01:18:18-01:18:47.

Es lässt sich also zusammenfassen: Der Performer rebelliert gegen die Angst vor dem endgültigen Schlusspunkt, dem Tod, indem er Doppelgänger schafft, die an seiner statt in der Performance agieren. Der Künstler ist in „Eine Kirche der Angst“ bereits tot und wohnt dennoch seiner eigenen Bestattung bei. Schlingensief ist „betwixt and between“.[208] Er ist anwesend und abwesend zugleich, weder tot noch lebendig.

Er zelebriert seine Bestattung, während viele Schlingensiefs auf der Bühne sind. Der Künstler ist in den Dialogen anwesend und akustisch wahrnehmbar, obwohl er kaum selbst körperlich präsent ist. Zwar zerstört ihn der Krebs, aber Schlingensief ist ihm einen Schritt voraus. Er hat ihn zu seinem Doppelgänger, ihn sich gefügig gemacht und besteht so durch ihn weiter. Diese Dopplung in mehrfacher Ausführung schützt den Künstler vor einem absoluten Ende und der Angst vor ebendiesem.

[208] Marschall, „X-Ray Images as the Body’s Double“, S. 250.

## 5.5. Krise und Autonomie - Der Schmerz in „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“

„Der Schmerz wird artikuliert und artikuliert sich.“[209] So beschreibt Monika Meister treffend das zentrale Thema der Performance. Tatsächlich scheint es, als würde Schlingensief versuchen, mittels des Zeigens seines Schmerzes und seiner Verwundungen, seine Erfahrung und die damit einhergehende Krise zu verarbeiten und produktiv zu machen. Doch wie wird der Schmerz artikuliert? Wie vorhergehend schon festgestellt wurde, befasst sich Schlingensief nicht nur mit seinen physischen Gebrechen, wie etwa die Beschreibung der körperlichen Nebenwirkungen seiner Chemotherapie: „Sie werden Gelb werden! Sie werden stinken!“[210], sondern auch intensiv mit den psychischen Schmerzen, die sich als Angst, Verzweiflung, Wut oder Desillusionierung manifestieren können.

Besonders eindringlich bearbeitet Schlingensief seine Angst vor dem baldigen Sterben, der Verzweiflung diesem Schicksal nicht entrinnen zu können. Gleichermaßen setzt ihm sein Zustand zu und desillusioniert ihn. Er kann nicht mehr wie gewohnt selbstständig leben, sondern ist abhängig, von Ärzten, seiner Medikation und fortlaufender Behandlung. Folgende Niederschrift einer Audioeinspielung aus der Performance kann vielleicht annähernd die Intensität seines Haderns wiedergeben:

> „Ich war jetzt gerade bei Doktor Keyser im Büro, der diese Punktion gemacht hatte. Der wollte mich nochmal sprechen. Und der hat mich ganz lange reingebeten, fast eine dreiviertel Stunde. Und hat mit mir total lieb geredet. Hat aber eben auch sehr… also ich weiß nicht so genau was er gemacht hat mit mir. Aber auf der einen Seite war ich panisch plötzlich wieder mal. Und auf der anderen Seite war er plötzlich auch der, der das in einen sicher auch von mir befürchteten - aber jetzt nicht ausgesprochenen Rahmen gebracht hat - und dadurch auch in eine Ruhe,

[209] Meister, „Zirkulationen des Schmerzes“, S.100.
[210] *Eine Kirche der Angst.* 00:31:59.

> indem er dann gesagt hat eben, er würde mir abraten jetzt noch woanders hinzufahren. Er hätte im Bauch diese Drüse, das wäre eben wohl schon etwas, das metastasiert was aber eben noch nicht diese anderen Sachen ja befallen hat. Die Schilddrüse ist wohl auch in Ordnung. Und er würde einfach sagen […], in der einen Woche, in der ich wegfahren würde, könnte der Tumor Absiedelungen vornehmen.
> Das könnte sein, das wäre einfach möglich. Er sagt deshalb, so schnell wie möglich von Doktor, Professor, Keyser sich den Tod da rausschneiden lassen. Und was dann kommt, sagt er, ist eben ein neues Leben. Das heißt sie werden ab Samstag ein neues Leben leben und zwar es wird ganz anders, als das Bisherige. Und da spielen auch keine großen Pläne mit, was jetzt in einem Jahr ist, oder sowas. Er sagt, wenn sie das im Internet googeln, oder nachlesen: Prognose für diese Sache ist nicht gut. Und wenn sie sich das genau angucken, geht das sehr runter am Ende. Das sind ganz wenige die das länger schaffen und so weiter. […] Sie werden Hightech-Chemo kriegen. Es wird vorgesorgt werden und sie müssen aber wissen, dass sie eben jeden Tag leben, als wäre es auch ihr letzter Tag. […] Dass die Leichtigkeit auf einer anderen Ebene stattfinden wird. […] Das ist unbegreiflich was das Schicksal da macht, was das soll.“[211]

Die Audioaufzeichnung wird abgebrochen, da Schlingensief heftig weint. Dieser eindringliche Monolog macht die Notlage des Künstlers klar. Schlingensief ist von der Diagnose seines Arztes völlig verängstigt und fassungslos, dass sein Ende so nahe sein soll. Gerade die Anordnung, sich so schnell wie möglich einer Operation zu unterziehen und die Ankündigung eines neuen Lebens, in welchem jeder Tag der letzte sein könnte, trifft Schlingensief hart und stürzt ihn in eine tiefe Krise.

Im Kontrast zum Tonbandmaterial werden Aufnahmen aus der Kindheit Schlingensiefs auf die ansonsten leere Bühne projiziert. Es scheinen Urlaubsszenen zu sein, der genaue Ort ist nicht erkennbar. Man sieht Schlingensief als kleinen Jungen am Strand mit seinen Eltern spielen. In einer

[211] *Eine Kirche der Angst.* 00:05:56-00:11:09.

anderen Szene ist der Junge mit anderen Kindern zu sehen, sie rangeln um ein Spielzeuggewehr und spielen Fangen. Als letzte Einstellung sieht man ihn am Strand in der Brandung spielen. Die Szenen erscheinen harmonisch, Schlingensief scheint glücklich zu sein mit seinen Eltern und den anderen Kindern. Gepaart mit dem Text, der von Schlingensief gesprochen wird, erscheinen die Aufnahmen unwirklich und aufgeladen mit der Trauer um diesen schmerzlichen Verlust der Person Schlingensief.

Es ist ebenjene Trauer, die Schlingensief während des Sprechens dieses Textes erfüllt und in Tränen ausbrechen lässt, da er mit der Diagnose bereits jetzt einen Teil von sich verabschieden und begraben muss. Wie der Arzt bereits in der Aufnahme ankündigt, beginnt ein neues Leben. Das bedeutet jedoch ebenso, dass das vorherige enden muss. Dieses ist bzw. war ein unbeschwertes und spontanes Leben. Eines, welches man in vollen Zügen genießt, in dem man große Pläne schmiedet, noch viel Zeit und vor allem eine Zukunft hat. Jenes Leben wird durch die Urlaubsaufnahmen aus Schlingensiefs Kindheit repräsentiert, und von exakt diesem muss sich der Todkranke nun verabschieden und das bedrückt ihn zutiefst.

So sehr ihn der Abschied vom alten Leben schmerzt, so sehr fürchtet er sich auch vor dem neuen Leben, das sein Arzt prognostiziert. „Die Leichtigkeit des Lebens erreicht eine andere Ebene“, wird es fast zynisch von Schlingensief selbst umschrieben. Denn das neue Leben des Künstlers ist eines, das Leichtigkeit vermissen lässt und abhängig ist von vielen neuen Faktoren. Schlingensief muss sich nun bestimmten Behandlungen unterziehen, Medikamente nehmen und darf nicht mehr reisen. Kurz, der Künstler ist gezwungen, seine komplette Lebensplanung zu verwerfen, da jeder Tag der letzte sein könnte. Er ist dem Tod näher als dem Leben, und dies versetzt ihn in einen Zustand ständiger Erwartung des Endes. Es ist diese Angst vor dem Sterben und der verzweifelte Wunsch des Künstlers, weiterleben zu wollen, aber sich bereits der Unmöglichkeit dessen bewusst zu sein, die die prägenden Motive dieser Szene sind.

Durch das akustische und visuelle Aufzeigen des Schmerzes lässt Schlingensief diese Motive auf verschiedenen Ebenen eindrücklich miteinander in Wechselwirkung und in Interaktion treten. Diese Dialogisierung ermöglicht dem Publikum, aber sicher vor allem dem Künstler selbst, den Schmerz des Abschieds von dem unbeschwerten, durch und durch lebendigen Teil Schlingensiefs zu erfahren und vielleicht zu begreifen. Während der Sichtung des Materials empfand ich selbst eine tiefe Betroffenheit und Empathie für diesen verzweifelten Menschen.

„Man könnte sagen, dass es darum geht, den Schmerz in Szene zu setzen, sinnlich wahrnehmbar zu machen, indem die Krankheit und damit die Ängste und Schmerzen dialogisiert, aus dem Ich quasi versuchsweise ausgelagert werden.“[212] Monika Meister skizziert prägnant Schlingensiefs Vorgehensweise, denn er lässt im Verlauf der Performance immer wieder Versatzstücke seines Textes von den Darstellern rezitieren. Beispielsweise beginnt in Minute 30 Margit Carstensen, von Doktor Keyser zu sprechen und wird dann fließend abgelöst von Angela Winkler. Die Worte Winklers werden in der Folge von Stefan Kolosko aufgegriffen.[213] Der Schmerz ist überall präsent, zirkuliert zwischen den Darstellern und beherrscht die Performance.

„Das Fluxus-Oratorium ist zu lesen als ein performativer Prozess der Zirkulationen des Schmerzes. Dieser kreist in den Figuren, in den Texten, in den sich überlagernden Filmprojektionen, den Reden, dem Murmeln und dem Singen. Der Schmerz wird in Umlauf gesetzt, und er ist zwischen den Zuschauern und den Spielern, er zirkuliert in diesem Zwischenraum und trennt und verbindet, je nachdem.“[214] Indem Schlingensief ebendiese Zirkulationen und Wechselwirkungen entstehen lässt, selbst aber in der Distanz, also fernab der Bühne bleibt, und seine Doppelgänger den Dialog führen lässt, versucht er sich dem, was vor ihm liegt, zu stellen und es zu verstehen.

---

[212] Meister, „Zirkulationen des Schmerzes“, S. 100.
[213] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:30:58.00:31:50.
[214] Meister, „Zirkulationen des Schmerzes“, S. 103.

„Die Selbst-Ablösung oder Ich-Doppelung ermöglicht ihm, so könnte man es auch sagen, die auf der Bühne vonstatten gehende [sic!] Beschäftigung mit der Todesnähe, dem Sterbenmüssen und den Prozessen des Abschiednehmens aus der Distanz zu betrachten und sie bis zu einem gewissen Grad von sich abzurücken.“[215] Der Künstler versucht, die unmittelbare Krise zu überwinden, sich von ihr zu distanzieren, um seine Situation begreifen zu können. Er will dadurch die eigene Autonomie zurückzugewinnen und sich von der, den Körper dominierenden und bedrohenden, Krankheit distanzieren.

„[…] [E]s ist erst dieses gefühlte Bewusstsein der Leibgebundenheit, welchem das Bedürfnis entspringt, sich dieser zu entziehen, um die Idee der Freiheit aufrechterhalten zu können.“[216] Rosemarie Brucher verweist damit auf das dynamisch Erhabene, welches sich im Sinne Kants mit dem Subjekt in der Krise, beziehungsweise mit dem Umgang derselben, befasst. Inwiefern Kants Idee mit künstlerischer Arbeit, wie beispielsweise der von Schlingensief, miteinander in Einklang zu bringen sind, beschreibt die Autorin folgend: „Die zentrale Gemeinsamkeit dieser scheinbar divergenten Felder liegt in dem Versuch, Freiheit und Selbstbestimmung in Momenten der Krise zu erhalten, d.h. den Menschen in seinem Selbstanspruch als autonomes Wesen zu verteidigen.“[217]

Bei Kant wird diese zwar imaginierte, dennoch fundamentale Bedrohung durch die Natur, z.B. in Form von Naturkatastrophen, dargestellt.[218] „Das daraus hervorgehende Gefühl der Ohnmacht basiert auf dem unmittelbaren Bewusstsein sterblich zu sein.“[219] Für Schlingensief ist die Bedrohung real und lebensbedrohlich. Seine eigene Sterblichkeit, beziehungsweise sein baldiger Tod ist allgegengewärtiges Thema der Performance. Wie zuvor beschrieben wurde, distanziert sich auch Schlingensief körperlich von dem Geschehen auf

---

[215] Umathum, „Die Kunst des Abschiednehmens“, S. 261.
[216] Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 137.
[217] Brucher, „Warum sich Künstler selbst verletzen“.
[218] Vgl. Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 46.
[219] Brucher, „Warum sich Künstler selbst verletzen“.

der Bühne und damit auch vom Krebs, seinem erkrankten Körper und dem ‚neuen' Leben, beziehungsweise dem baldigen Tod. „Denn lediglich durch eine solche gewaltsame Distinktion scheint es dem prekären Subjekt möglich, dasjenige, welches in erster Linie als unfrei erfahren wird […], als das ‚Andere' des Selbst zu setzen, um damit dieses Selbst im Moment äußerster Gebundenheit als denken respektive empfinden zu können."[220] Dass diesem Prozess der Distinktion auch bei Schlingensiefs Performance etwas Schmerzhaftes anhaftet, wurde bereits vorhergehend verdeutlicht und soll hier nochmals betont werden.

Schlingensief instrumentalisiert seine Krisenerfahrung der Krebserkrankung, um zu einem Gefühl der Selbstbestimmung und somit seiner Autonomie zurückzukehren. Der Künstler versucht durch die bewusste Geste des Schmerzen-Zeigens und Schmerz-Erfahrens, wobei er seinen Krebs überdimensioniert und allmächtig auf der Bühne inszeniert, „Schmerz mit Schmerz zu überwinden, um so die erlebte Entmachtung abzuwenden" und so die eigene Autonomie wiederzuerlangen.[221]

Künstler wie Schlingensief „[…] see the illness as a chance to confront the process of death with self-determination."[222] Dass die Rückgewinnung der Autonomie ein bewusster Vorgang ist, bezeugen mehrere Momente in der Performance. So sind die Projektionen häufig ein Querverweis oder eine unmittelbare visuelle Erweiterung des Bühnenraumes, die Schlingensief helfen, auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu agieren und diese in Wechselwirkung miteinander treten zu lassen, besonders im Hinblick auf den Aspekt der Zeit. So wurde bereits der non-lineare Verlauf der Zeit angesprochen, dieser ist in Bezug auf die Projektionen von wesentlicher Bedeutung. Bereits die Kindheitsaufnahmen, die im Dialog zu Schlingensiefs Text stehen, haben diesen entgrenzenden, die zeitliche Struktur überschreitenden Charakter. In derselben Kategorie sind auch die Projektionen

---

[220] Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 12.
[221] Brucher, „Warum sich Künstler selbst verletzen".
[222] Marschall, „X-ray Images as the Body's Double", S. 240-241.

der Reenactments von VALIE EXPORT einzuordnen. Beide Reenactments EXPORTs werden mithilfe der Darstellerin Karin Witt dargestellt.

Auf der Projektion sind das ‚Tastkino' und die ‚Aktionshose Genitalpanik' zu sehen.[223] Schlingensief verweist damit direkt auf EXPORTs Anliegen und baut diese in seinen Themenkanon ein. Für Schlingensief ist „[…] EXPORTs Ansatz elementar, der im Geiste der 1960er und 70er Jahre den Körper als primären Bereich gesellschaftlicher Fremdbestimmung versteht."[224] Die Künstlerin wollte dem weiblichen Geschlecht zuerst einen Subjektstatus ermöglichen, um sich im Weiteren für die Selbstbestimmung der Frauen einsetzen zu können.[225]

„Ziel jenes künstlerischen Kampfes war es, durch den vehementen Selbstanspruch den Staat als Institution der Macht bzw. patriarchalische Strukturen anzugreifen und zu subvertieren, um dem Individuum damit einen größeren Handlungs- und Gestaltungsspielraum zu schaffen."[226] Bezog sich das Schaffen der Künstlerin dezidiert auf die Autonomie der Frauen, so erweitert Schlingensief diese Fremdbestimmung auf seinen Zustand und den Kampf seine Autonomie wieder zurück zu erlangen.

Schlingensief erwähnt in der Performance mehrfach, nicht mehr Herr seines eigenen Lebens zu sein.[227] Der Krebs und seine Behandlung drohen Schlingensief zu verschlingen und seinem Leben ein Ende zu setzen. Der Künstler versucht verzweifelt, eine eigenständige Person zu bleiben, ein selbstbestimmtes Subjekt, das zwar krank ist, jedoch nicht von dieser Erkrankung beherrscht wird. Denn laut Brucher muss man erst einen Subjektstatus erlangen, um seine Autonomie überhaupt einfordern zu können.[228] Schlingensief verweist mithilfe der Reenactments von EXPORTS Arbeiten auf diesen Konflikt. Spannend diesbezüglich ist, dass Schlingensief Karin Witt als Besetzung für diese Szenen gewählt hat. So erweitert die kleinwüchsige Schauspielerin die Themenkomplexe der Frauenbewegung, und

---

[223] *Eine Kirche der Angst.* 00:19:11; 00:23:28.
[224] Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 149.
[225] Vgl. ebd. S. 156-157.
[226] Vgl. ebd. S. 150.
[227] *Eine Kirche der Angst.* 00:39:22-00:30:58.
[228] Vgl. Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 157.

des Umgangs mit Kranken noch um den Aspekt der Darstellung von Menschen mit Behinderung. Denn für diese ist es ebenso wie für Schlingensief und EXPORT von essentieller Wichtigkeit, nicht über ihren Körper oder dessen „Beeinträchtigung“ oder in Schlingensiefs Fall Versehrung definiert zu werden, sondern in erster Linie als selbstbestimmtes Subjekt.

Viele Reenactments der Performance werden von geistig, sprachlich oder körperlich beeinträchtigten DarstellerInnen verkörpert. Dies verweist konsistent über den gesamten Verlauf der „Kirche der Angst“, auf ihren Subjektstatus und infolgedessen auch auf ihren Autonomieanspruch. Dieser Gedanke wird konsequent von Schlingensief fortgeführt, indem auf die Bühne der Spruch „Absolute Autonomie“ projiziert wird.[229] Es scheint, als wolle sich Schlingensief immer wieder selbst erinnern, die eigene Selbstständigkeit zu bewahren. Es liest sich wie eine Kampfansage. Als Komi Tongbonou die Bühne betritt, wird auf diesen spezifischen Autonomiebegriff näher eingegangen:

> „Ich bin ganz still geworden und habe hochgeguckt und da hing es, das Kreuz. Und auf einmal hatte ich ein warmes, wunderbares, wohliges Gefühl. Ich war plötzlich jemand, der sagt: halt die Klappe. Es ist gut, sei still, es ist gut. ‚Mein Gott warum hast du mich verlassen?‘ Das hat Jesus nicht am Kreuz gesagt, davon bin ich fest überzeugt. Das ist Quatsch. Das war nicht das Zeichen: ‚Ja ich bin so schwach wie ihr.‘ Ich glaube der hat dort oben gehangen und hat ‚Aua‘ gesagt. Oder was weiß ich, aber niemanden einen Vorwurf gemacht. Er hat einfach gesagt: Ich bin autonom.“[230]

Schlingensief, der durchaus religiös ist, kann sich nicht damit abfinden, dass Jesus, die zentrale Figur des christlichen Glaubens, sich dem Leiden und dem Schmerz einfach unterwerfen will.[231] In seiner „Kirche der Angst“ schreibt der Künstler den Text kurzerhand um und lässt Tongbonou als Jesusfigur sagen

---

[229] *Eine Kirche der Angst.* 00:24:36.
[230] Ebd. 01:05:08-01:06:31.
[231] Vgl. ebd. 01:19:04.

‚Ich bin autonom'. Hiermit hat der Künstler final seine Selbstständigkeit und Autonomie zementiert. Dieser Ausspruch ist Ausdruck für das Bedürfnis, auch sein eigenes Ableben bewusst erleben und gestalten zu können. Auch ist er ein weiterer Verweis auf Schlingensiefs Bestreben, seine Schmerzen in einem selbstdefinierten Rahmen zu kommunizieren und die Umwelt auch mit diesen zu konfrontieren. Diese Konfrontation wird im Weiteren näher beleuchtet.

## 5.6. Über den Schmerz sprechen

Wie zu Beginn erläutert wurde, wird dem Schmerz die Eigenschaft zugesprochen, sich der Sprache zu widersetzen, mehr noch, sie zu zerstören. Im Gegensatz zu Luong und O'Reilly, die in ihren Performances völlig auf Sprache verzichten und rein durch ihre Aktionen mit dem Publikum kommunizieren, sucht Schlingensief dennoch aktiv im Verlauf der Performance nach einem adäquaten sprachlichen Ausdruck für seinen seelischen Schmerz. Dieser hat im Gegensatz zur Wunde beim physischen Schmerz kein äußeres Merkmal und entsagt so einem von außen erkennbaren Verweis.

So lässt Schlingensief, stellvertretend für sich, Komi Tongbonou seinen Schmerz herausschreien. Währenddessen sieht man den auf die Bühne projizierten Krebszellen dabei zu, wie sie Schlingensief sukzessive zersetzen und sein Leben Stück für Stück beenden. Zeitweise inbrünstig guttural, dann heißer krächzend, brüllt Tongbonou den Schmerz hinaus.[232] Dieser Schrei, der jeglicher Grammatik oder Stilistik entsagt, kann als reiner Ausdruck des Schmerzes gelesen werden und ist durch seine Intensität ohne Umwege körperlich erfahrbar. Er beinhaltet die Wut, die Pein, den Schrecken, die Verwundung, die Verzweiflung, aber auch die Hoffnung auf Trost und Linderung.

[232] *Eine Kirche der Angst.* 01:08:04-01:08:51.

Der Künstler verbindet die sprachliche Ebene mit der visuellen, indem er seinen Text mit der Projektion seines verwundeten Körpers direkt in Dialog treten lässt. Es entsteht so eine dichte semiotische Textur, die wie bereits erläutert an die Struktur eines Rhizoms erinnert. Diese Textur kommt durch Aussageverkettungen zustande, die Elemente verschiedenster Beschaffenheit beinhalten.[233] Ähnliches geschieht in der Performance, in welcher Schlingensiefs Text, Körper und Bild miteinander verwoben werden. Der zerfallende Körper Schlingensiefs verbindet sich mit Tongbonous Stimme verschmilzt zu einem Ausdruck des Schmerzes und der Gewalt, derer sich der Künstler ausgeliefert sieht.

In den letzten Minuten der Performance spricht Angela Winkler einen Text aus Schlingensiefs Tagebuch, während sie an der Seite von Stefan Kolosko sitzt, welcher in der Rolle von Schlingensief auf dem Krankenbett liegt.[234] Kolosko liegt stumm im Bett und hört Winkler zu, während eine leise Spieluhrmelodie zu vernehmen ist.

> „Und dann ist etwas ganz Merkwürdiges passiert. Nebenan hat ein Kind geschrien, ganz laut. Und da hat er gedacht, oh Gott das Kind stirbt. Dem geht's auch so dreckig, das ist auch so traurig und verlassen und braucht Liebe. Und dann hat er gesagt: Dann lasst doch das Kind leben und lasst mich sterben. Aber er hat es nicht pathetisch gesagt, das war ganz ernsthaft dieses Gefühl. Kaum hatte er das ausgesprochen, schlug seine elektronische Superanlage Alarm […]. Und da dachte er: Oh je siehst du irgendwas stimmt nicht und jetzt sterbe ich tatsächlich. Aber ich will nicht sterben, dachte er dann und wurde panisch. Warum soll ich denn jetzt sterben? Maria hilf mir doch! bitte liebt mich doch! Was ist denn los mit euch? Bitte ich will noch ganz lange leben! […] Ich will noch ganz viel auf dieser Erde tun!"[235]

[233] Vgl. Deleuze/ Guattari, *Rhizom*, S. 12.
[234] *Eine Kirche der Angst.* 01:22:43-01:23:55.
[235] Ebd.

Parallel zu diesem Text ist auf drei Projektionsflächen, die über Winkler und Kolosko angebracht sind, die Aufnahme eines Fötus im Mutterleib zu sehen. Man sieht zu Beginn seine Gliedmaßen und die Nabelschnur. Die Haut des ungeborenen Kindes ist durchscheinend und man erkennt die Adern und das Skelett. Der Fötus wirkt äußerst zerbrechlich und fragil. Im Verlauf der Aufnahmen sieht man das Gesicht des Ungeborenen, seine Augen sind geschlossen und ab und an bewegt es sich. Die Projektion erscheint etwas unheimlich und beunruhigend, da man zu Beginn nicht erkennen kann, ob das Kind lebendig ist. Erst nach einiger Zeit, als es sich zu bewegen beginnt, hat man Klarheit über den lebendigen Zustand des Fötus.

Diese Aufnahmen verdeutlichen den schmalen Grad zwischen Leben und Tod. Die Aufnahme verbindet sich mit dem Textauszug, den Winkler am Bett Koloskos liest. Denn auch Schlingensief bewegt sich an der Grenze zwischen Leben und Tod.

Schlingensief drückt seine Todesangst in diesem Text aus, er ist am Ende seiner Kräfte und fühlt sich allein in seinem Schmerz. Auch den Moment der Resignation, als er sterben möchte, um seinem Schmerz und dem des weinenden Kindes zu entkommen, drückt Schlingensief in dieser Passage aus.

Der Künstler fühlt sich dem Tode sehr nahe und hat tiefe Angst dem Krebs nun zu erliegen, er weiß nicht, ob er lebt oder stirbt. Auch weiß er nicht, ob das Kind lebt oder stirbt, diese Ungewissheit lässt den Künstler verzweifeln. Erst als er von einem Arzt erfährt, dass das Kind wohlauf ist, kann sich Schlingensief beruhigen. Obwohl der Künstler selbst in großer Not ist, empfindet er Empathie für jemand anderen, fühlt den Schmerz des Kindes mit. Es verbinden sich die Aufnahmen des Fötus mit dem Text Schlingensiefs, der trotz großer Angst noch mit dem weinenden Kind mitempfindet und dessen Schmerz spürt, obwohl er selbst kaum weiß, ob er den eigenen Schmerzen erliegt. Die zerbrechliche Schwelle zwischen Leben und Sterben spiegelt sich sowohl im Text, als auch in den Aufnahmen des Fötus, welcher so zerbrechlich erscheint. Es scheint als ob Leben und Tod jeden Tag aufs Neue ausgehandelt werden müssten. Der Fötus ist noch nicht geboren, aber dennoch schon präsent und lebendig. Er ist

ebenso in einem Schwellenzustand wie Schlingensief, der sich noch nicht tot, aber auch nicht mehr lebendig fühlt. Schlingensief findet in Textpassagen wie diesen eine Sprache, die seinen seelischen Schmerz eindringlich und markant in Worte fasst. Der Schmerz zirkuliert zwischen Text, Darsteller, Projektionen und dem Publikum.[236] Der Künstler lässt ihn nicht nur zirkulieren, um sich distanzieren zu können, sondern auch, um ihn auf alle Doppelgänger Schlingensiefs aufzuteilen, damit er ebendiesen Schmerz, der für ihn alleine nicht zu bewältigen wäre, mithilfe der anderen zu ertragen im Stande ist. Auf diese Weise ist er nicht gezwungen seinen Widerstand gegen den Krebs aufzugeben.

Ganz im Sinne des Satzes von Beuys „zeige deine Wunden, und du wirst geheilt“ könnte Schlingensief nach dem Satz: „kommuniziere deinen Schmerz und bleibe lebendig“ handeln. Das Zeigen und Artikulieren scheint durch und durch Schlingensiefs Überlebenskonzept zu sein und ihn zu befähigen seine Erkrankung zu verarbeiten.

Schlingensief schreibt einführend über sein Tagebuch: „Dieses Buch ist das Dokument einer Erkrankung, keine Kampfschrift. Zumindest keine Kampfschrift gegen eine Krankheit namens Krebs. Aber vielleicht eine für die Autonomie des Kranken und gegen die Sprachlosigkeit des Sterbens.“[237]

Tatsächlich findet der Künstler in seiner Performance eine eindringliche Sprache, bestehend aus vielen multimedialen Komponenten, die die Dringlichkeit und Emphase auszudrücken vermag, die Schlingensiefs schmerzhafte Emotionen kennzeichnen.

---

[236] Vgl. Meister, „Zirkulationen des Schmerzes“, S. 103.
[237] Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 9.

## 5.7. Abschied nehmen – im eigenen Bild sterben

> „Wenn ich mir meinen Tod als Bild vorstelle, sehe ich mich eigentlich immer auf der Bühne, während ich den eigenen Tod als Stück inszeniere: Einer sitzt in seinem Stuhl, die Sterne sind zum Greifen nah, es zirpt, es ist heiß, und er stirbt. […] Das ist im Moment für mich das schönste Bild überhaupt. Zurzeit habe ich am meisten Angst davor, nicht im eigenen Bild sterben zu dürfen, irgendwelchen Fremdbildern ausgeliefert zu werden. Man will als Lebender eben immer noch Herr der Situation bleiben und sagen: Die Musik läuft, solange ich will, und wenn sie ausgeht, bin ich tot.“[238]

Schlingensief will auch in seiner „Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ Herr der Situation bleiben. Denn obwohl vorhergehend beschrieben wurde, dass Schlingensief vehement Widerstand leistet gegen den Krebs, gegen den Schmerz und gegen den eigenen Tod, nimmt der Künstler doch Abschied. Die Performance ist eine Beerdigung, aber keine im klassischen Sinn. Auch während Schlingensief sich verabschiedet, bleibt der Künstler doch kritisch. So ist die Medizin, also der analytische, durchleuchtende Blick auf den Körper ein Thema, das immer wieder im Verlauf der Performance bearbeitet wird. In einer Passage spricht Schlingensief von einem neuen Leben, das mit der Diagnose des Krebses beginnt.[239] Dieses neue Leben ist kein selbstbestimmtes mehr, sondern eines das von Ärzten, Untersuchungen und Medikationen bestimmt wird.[240]

Diesen Aspekt, nur mehr ein passiver Untersuchungsgegenstand zu sein, verbindet der Künstler mit seiner Auseinandersetzung mit der Institution Kirche. Denn hat die Medizin Schlingensiefs Leben nun fest im Griff, so hat sich die Kirche dem Tod bemächtigt, also auch dem Sterben des Künstlers.[241]

---

[238] Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 73.
[239] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:05:56-00:11:09.
[240] Vgl. Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 74.
[241] Vgl. ebd. S. 10.

Schlingensief fordert von der Institution Kirche, „[…] dass sie aufhört, uns mit den Geheimnissen des Jenseits unter Druck zu setzen.“[242] Schlingensief sucht Wege aus dieser Fremdbestimmung und inszeniert seine Beerdigung selbst. Er bedient sich in der Performance sowohl aus dem Bereich der Medizin, z.B. wie den Röntgenbildern, als auch dem Bereich der Kirche und ihrer Traditionen. So entsteht ein dichtes, ineinanderfließendes Fluxus-Oratorium, das mit verschiedenen Versatzstücken und Reenactments der Künstler bestückt ist, die für Schlingensief prägend waren, beispielsweise Joseph Beuys oder auch VALIE EXPORT. Diese Verweise stellen einen Rückblick Schlingfensiefs auf sein Leben dar.

„[…] [D]er Organismus besteht aus Stammhirn und das Stammhirn arbeitet auch dann noch weiter, wenn der andere bereits geschossen hat. Nehmet und trinket euer eigenes Blut, vor und nach der Diagnose. Bleibt autonom, bleibt bei euch, lasst euch nichts erzählen, sondern glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet und niemand anderer.“[243]

Die Sequenz findet in einem sehr festlich anmutenden Altarraum statt. Die Bühne ist überfüllt mit Menschen verschiedenen Geschlechts und Alters. Die Szene wirkt ein wenig unübersichtlich. Die Menschen haben verschiedene Hautfarben, sind gesund, körperlich oder geistig beeinträchtigt. Über allem thront die Projektion der Monstranz, die Schlingensiefs fehlenden Lungenflügel abbildet. Dies ist das Bild in dem Schlingensief sterben möchte, umgeben von der Vielfalt und dem ungeordneten Chaos. Der Künstler versammelt diejenigen auf der Bühne, die ihm nahestehen und während der Krankheit begleitet haben.

Der Künstler vermischt das Rituelle der Kirche mit den Aspekten der Medizin und schafft so seinen eigenen Ort, an dem er sein Sterben selbst gestalten kann, ohne an bestimmte Reglements gebunden zu sein. Carstensen liest einen Text von Schlingensief: „Ich bin innerlich tot. Ich geh dahin, wo Schmerzen noch erlaubt sind. Wo Schmerzen nicht sofort im System erkennbar sind. An anderen Orten kann man besser Schmerzen haben. Ich zieh mich

---

[242] Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S.10.
[243] *Eine Kirche der Angst*. 01:19:37-01:20:00.

zurück."[244] Schlingensief gestaltet sich einen Ort, an welchem er seine Wunden, die Röntgenbilder oder die wuchernden Krebsgeschwüre, zeigen kann.

Indem der Künstler auf Kirche und Medizin referenziert, weist er darüber hinausgehend auch auf die Defizite dieser Institutionen hin. Denn obwohl die Medizin hoch entwickelt ist, ist sie doch nicht fähig, Schlingensiefs Schmerzen zu lindern und ihn zu heilen. Und auch die Kirche versagt in ihrer Funktion der Seelsorge, dem Künstler die Furcht und Verzweiflung, den seelischen Schmerz, zu nehmen. Schlingensief demaskiert Medizin und Kirche als genauso hilflos wie ihn selbst gegenüber den Schmerzen und dem Krebs.

Diese Themen umkreist die Performance beständig. Auf mehreren Bilderebenen, Textebenen und Zeitebenen mäandert Schlingensief um den Tod, Schmerz, Erinnerungen und vieles mehr. „Derart unternimmt Schlingensief einen Annäherungsversuch an das Loslassen, der im Loslassen stets auch das Festhalten, das Nicht-loslassen-Können oder das Nicht-Loslassen-Wollen, mit einbegreift."[245]

Der Künstler setzt sich intensiv mit dem eigenen Ende auseinander und ist doch auch gleichzeitig auf der Suche nach Heilung. Die Performance oszilliert zwischen Verzweiflung, Hoffnung, Wut, Desillusionierung und einer immensen Freude am Leben. All dies spiegelt sich in der Performance wieder und zeichnet auf diese Weise ein vielschichtiges Portrait des Künstlers in seinem Umgang mit dem Krebs.

„Bleibt autonom, bleibt bei euch, lasst euch nichts erzählen, sondern glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet und niemand anderer."[246] Mit diesem Satz lenkt Schlingensief den Fokus weg von seinem individuellen Schicksal und wendet sich an diejenigen, die anders als der Künstler, über keine Plattform zur Kommunikation ihrer Konflikte und Bedürfnisse verfügen.

---

[244] *Eine Kirche der Angst.* 01:09:27-01:09:51.
[245] Umathum, „Die Kunst des Abschiednehmens", S. 261.
[246] *Eine Kirche der Angst.* 01:19:37-01:20:00.

„Der verletzte Körper kann demgemäß als eine Metapher für den gesellschaftlichen bzw. kollektiven Körper begriffen werden. Er wird ‚zu einem Symbol', das der Bewusstmachung verletzender gesellschaftlicher Normierungen und Determinierungen sowie zugleich dem Aufzeigen der Kontingenz und Performativität von Normen und Bedeutungen dient."[247]

Brucher verweist damit auf einen letzten wichtigen Punkt, welcher Schlingensiefs Arbeiten immer begleitet hat. Der Künstler thematisierte Tabus der Gesellschaft und sprach diese direkt an, wie etwa sein Ansatz der konsequenten Inklusion zeigt. Schlingensiefs Performance dreht sich also nicht nur um seinen eigenen erkrankten Körper, sondern auch um den kranken Gesellschaftskörper.[248]

Auch wenn der Künstler sich wohl bewusst ist, dass er trotz allem sterben wird, hat er doch ein erklärtes Ziel, dass er in seiner Performance verfolgt. Heißt die Performance Schlingensiefs „Kirche der Angst vor dem Fremden in mir" so wird gleich zu Beginn der Performance der Vorsatz gefasst „Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir" zu haben.[249] Der Künstler möchte seine Angst und seinen Schmerz bewältigen. In der Performance agiert der Künstler seine Angst aus und kommuniziert diese, um sich von ihr zu distanzieren und folglich emanzipieren zu können.

Brucher schreibt abschließend zum diesem Vorgang „In der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Bedrohlichen wird eine Konfrontation folglich nicht vermieden, sondern quasi dosiert vollzogen, um jene Bedrohung damit zugleich mittels ihrer Negation zu überwinden."[250]

Einführend in die Performance erscheint der Titel „Protokoll einer Selbstbefragung".[251] Tatsächlich erscheint diese Konfrontation, die die Performance in ihren wesentlichen Zügen darstellt, eine Konfrontation Schlingensiefs mit sich selbst zu sein. Er konfrontiert sich mit seiner Angst,

---

[247] Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 129.
[248] Vgl. Marschall, „X-ray Images as the Body's Double", S. 260.
[249] *Eine Kirche der Angst.* 00:02:06.
[250] Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S.138.
[251] Vgl. *Eine Kirche der Angst.* 00:02:06.

seiner Verzweiflung, seiner Wut aber auch seiner Sehnsucht nicht mehr länger dem Krebs ausgeliefert sein zu müssen und nach seinen eigenen Vorstellungen sterben zu dürfen. Der Künstler erfasst all diese Emotionen und Triebe, die ihn im Verlauf seiner Erkrankung bewegen. In der Performance „Kirche der Angst“ versammelt er diese, stellt sich diesen und setzt sich mit ihnen auseinander, wobei er das Publikum daran teilhaben lässt.

Im Zuge dessen wirkt die Performance intim und bezieht die Zusehenden in diesen vormals inneren Dialog mit ein. Schlingensief stellt sich und das Publikum dem Krebs, dem eigenen Sterben und den höchst ambivalenten Emotionen, die ihn währenddessen begleiten. Dadurch wirft der Künstler viele Fragen auf die nicht nur ihn persönlich betreffen, sondern auch den „Gesellschaftskörper“.[252]

[252] Vgl. Marschall, „X-ray Images as the Body’s Double“, S. 260.

## 6. Fazit: Schmerz kommunizieren

Im Verlauf dieser Arbeit hatte ich die Möglichkeit, Einblick in die vielfältigen Arbeitsweisen der KünstlerInnen Tran Luong, Kira O'Reilly und Christoph Schlingensief zu erlangen. Jede und jeder hatte seine eigenen Handlungsmotive, die sie oder ihn antrieben, ihre Performances, „Welts", „Syncope" und „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir" zu realisieren. Die Performances waren jeweils von sehr unterschiedlicher Natur, und so war es auch nicht Zweck dieser Untersuchung diese Arbeiten zu vergleichen, ganz im Gegenteil. Ziel war es ihre differierenden Arbeitsweisen herauszuarbeiten, um zu erforschen, welche Tragweite die Kunstgattung der Schmerzperformance in ihrer Vielfalt zu bergen vermag. Ich hoffe, dies ist mittels der exemplarischen Präsentation dieser drei KünstlerInnen gelungen.

Im ersten Teil der Arbeit hat sich Tran Luong intensiv mit der Geschichte seines Heimatlandes beschäftigt und in seinen Performances umgesetzt. Ein Kernthema seines Projekts „Lap Lóe" bzw. „Welts" ist die Frage, wie die vietnamesische Gesellschaft mit ihrer traumatischen Vergangenheit umgeht. Eine Antwort darauf ist, dass die Bevölkerung ihre Traumata und die damit verbundenen schmerzhaften Gefühle aus ihrem Alltag verdrängen und ihnen keinen Platz einräumen. Eine mögliche Folge dieser rigorosen Verdrängung ist Apathie, eine Isolation der einzelnen Menschen von ihrem sozialen Gefüge und damit einhergehend die verlorene Fähigkeit, Empathie zu empfinden.[253]

Luong versucht in seinem Projekt, über die Verletzungen seines Körpers, die auch vom Publikum zugefügt werden, einen Weg aus dieser vervielfachten Isolation zu finden und wieder mit seinen Mitmenschen in Kontakt zu treten.

In seiner Aktion verzichtet Luong auf jeden sprachlichen Aspekt, um sich durch physische Interaktion auf emotionaler Ebene mit seinem Umfeld verbunden fühlen zu können. Mittels des roten Tuches, welches sowohl auf die Vergangenheit seines Heimatlandes als auch auf den Schmerz in der

[253] Vgl. Rambo, *Searching for Vietnam*, S. 236.

Performance verweist, sucht der Künstler die bisherigen Strukturen aufzubrechen und neue Ansatzpunkte freizulegen.

Seine Arbeiten bleiben von großer Brisanz, da es in Vietnam für alternative Kunstschaffende nach wie vor äußerst schwierig ist Orte zu finden, die einer staatlich reglementierten Doktrin widerstehen. So werden die Projekte Luongs häufig nicht als förderungswürdige Kunst angesehen oder gar verboten. Man könnte Tran Luong als Seismograph bezeichnen; als einen Gradmesser, der beständig den Zustand einer Gesellschaft aufzeigt, aber auch ihre Grenzen austestet.

Die Performerin Kira O'Reilly beschäftigt sich in „Syncope" mit Strategien des Widerstandes gegen Strukturen der Ohnmacht. Im Gegensatz zu Luong fügt nur sie selbst sich die Wunden zu. Sie tritt in ihrer Performance nackt und blutend auf. Die Künstlerin setzt sich durchgehend den Blicken der Zuschauenden aus. Diesen zwangsläufig normierenden Blick der Menschen nutzt O'Reilly geschickt aus, um ihrerseits Methoden zu erforschen, die dieser Normierung entgegenlaufen und deren Begrenzungen auflösen können.

Dabei ist das Prinzip der Ansteckung ein wichtiger Aspekt, der die Handlungsmotive der Künstlerin aufzeigen soll. Während der Ansteckung entstehen sogenannte Schwellen, die frei von gesellschaftlichen Reglementierungen sind. Dadurch sind sie geeignet, bestimmte Ideale und Normierungen, so auch die des weiblichen Körpers, neu zu verhandeln.[254] O'Reilly nutzt ihren Körper und die selbstzugefügten Verletzungen, um das Publikum anzustecken und solche Schwellenerfahrungen mit ihm zu initiieren. Die Performerin kommuniziert – ähnlich wie Luong – nur durch ihren Körper mit dem Publikum. Dies ist, nach ihrem Verständnis, eine direktere Form der Verständigung als die verbale Sprache.

Ein grundlegender Unterschied zu dem vietnamesischen Künstler ist allerdings, dass O'Reilly während der Performance mehrfach beginnt physischen Kontakt mit dem Publikum aufzunehmen, sie zu stoßen, bei der

[254] Vgl. Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung", S. 45.

Hand zu nehmen oder ähnliches. Luongs Kontakt bleibt nur auf die hauptsächlich schmerzhaften Hiebe mit dem roten Tuch beschränkt, was ihn in eine empfangende Rolle versetzt; er lässt die Menschen den Kontakt zu ihm aufbauen. Auch sind sie es, die nach der Performance den Kontakt zu ihm suchen. O'Reilly dagegen sendet den Blick zurück und macht ihren versehrten Körper erfahrbar. Sie stellt den Kontakt selbst her, will ein Resonanzkörper für die Anwesenden sein.

Als dritter Performancekünstler wurde Christoph Schlingensief mit seiner Arbeit „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir" vorgestellt. Der Künstler verarbeitete darin seine Krebserkrankung und suchte nach einem Weg, mit seiner Angst vor dem eigenen Tod und dem Schmerz sowohl physisch als auch psychisch umzugehen.

Dabei war es elementar zu klären, ob es sich bei der Performance von Schlingensief um eine Schmerzperformance handelt. Der psychische Schmerz wird in Schlingensiefs „Kirche der Angst" in seiner Tragweite als das primäre Thema kenntlich gemacht und dem physischen Schmerz als gleichrangig zugeordnet. Somit kann dieses Projekt des Künstlers als Schmerzperformance eingeordnet werden.

Dieser Fokus auf den psychischen Schmerz, der im Vergleich zum physischen Schmerz nicht leicht zugänglich und dennoch tiefgehend ist, unterscheidet den deutschen Performer direkt von Beginn an von den anderen beiden Performern. Auch der grundlegende Aufbau seiner Performance ist ein anderer. Sind Luong und O'Reilly die alleinigen Akteure, so hat Schlingensief eine Schar an Darstellern.

Ein weiteres Kernthema war das Ziel Schlingensiefs, seine Autonomie zurückzufordern, indem er sich von jener Krisensituation der Krebsdiagnose distanzierte und sie so überwinden konnte. Dies lässt sich mit dem Vorgang des dynamisch Erhabenen verdeutlichen, welcher diesen Weg aus der Fremdbestimmung zur Autonomie skizziert.[255] Im Gegensatz zu den beiden

[255] Vgl. Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 137.

anderen KünstlerInnen sucht Schlingensief zusätzlich einen Weg, seinen Schmerz auf der explizit sprachlichen Ebene zu kommunizieren. Dabei kommen Passagen seiner Aufzeichnungen zum Einsatz, um seinen Gedanken und Emotionen Ausdruck zu verleihen. Diese Impressionen kombiniert der Künstler multimedial mit verschiedenen anderen Komponenten. Akustische, semiotische sowie visuelle Elemente werden zu einem dichten Gewebe verwoben und überfluten das Publikum mit Eindrücken und Emotionen.

Zwar beschäftigt sich Schlingensief vordergründig mit seiner eigenen Krankheitsgeschichte, jedoch weitet der Künstler im Verlauf der Performance die Thematik zu einem Diskurs aus, welcher sich auch mit dem „Gesellschaftskörper“ auseinandersetzt und seine persönliche Geschichte als exemplarisches Beispiel heranzieht.

Während Schlingensief mit einer großen Anzahl von Werkzeugen arbeitet, sind Luong und O’Reilly während ihrer Aktionen nur mit einigen wenigen Gegenständen bestückt. Der Fokus soll, anders als bei dem deutschen Performer, komplett auf dem ganzheitlichen Körper der Akteure liegen. Schlingensief splittet seine Person durch die vielen Bestandteile und Darsteller auf viele einzelne Komponenten, oder Doppelgänger. Es gibt keine einzelne zentrale Figur. Schlingensief selbst betritt erst am Schluss für eine kurze Zeit die Bühne.

Auch die von den KünstlerInnen bearbeiteten Themen sind extrem unterschiedlich. Luong versucht ein neues Bewusstsein für die gemeinsame Vergangenheit seiner Landsleute zu schaffen. Er appelliert an eine Gemeinschaft, die jedoch seit Jahrzehnten Teil eines diktatorisch organisierten Staates ist und unter diesen Rahmenbedingungen schwer zu erreichen ist. O’Reilly fordert einen Wandel der herrschenden heteronormativen Strukturen. Sie zeigt anhand ihres Körpers, wie einschneidend diese Normen sein können. Schlingensief versucht, sein persönliches Schicksal zu verarbeiten und wirft dabei gesellschaftlich relevante Fragen auf. Mittels einer Vielzahl collagenartig zusammengefügter Komponenten befragt er sich und die Zusehenden wie es ist, Schmerzen zu haben und zu sterben.

So divers die Sujets der KünstlerInnen erscheinen mögen, gibt es doch verbindende Facetten ihrer Arbeit. Sie alle verunsichern mit ihren Aktionen das Publikum zutiefst. „Bisher gültige Normen und Regeln sind außer Kraft gesetzt, neue müssen gefunden und erprobt werden. Der Zuschauer befindet sich auf der Schwelle zwischen dem Nicht-mehr und dem Noch-nicht-Gültigen.“[256] Dort führen sie beim Zuschauenden selbst eine Krisensituation herbei. „Die Aufführung stürzt ihn in eine Krise, zu deren Bewältigung er nicht auf allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgreifen kann. Die bisherigen Standards greifen nicht mehr, über neue hat man sich noch nicht verständigt.“[257]

Die PerformerInnen lösen also das bisher gültige Gefüge der Wahrnehmung auf und stellen auch keinen Ersatz bereit. Dadurch befinden sich die Zuschauer in einem Zustand, in welchem sie selbstständig mit der/dem Performenden eine neue Übereinkunft treffen müssen. Diese Verunsicherung des Publikums stellt deshalb für die KünstlerInnen einen unverzichtbaren Aspekt ihrer Arbeiten dar. Sie widersetzen sich mit ihren Aktionen den gesetzten Machtordnungen und suchen Ansatzpunkte für Neuorientierung.

Rosemarie Brucher definiert abschließend den für die Performenden so wichtigen Körper als Ort „[…] der Bewusstmachung gesellschaftlicher Machtverhältnisse“ und die Aktionen der KünstlerInnen als Akt der „[…] Überwindung des vergesellschafteten Körpers […]“.[258] Erika Fischer-Lichte betont: „Wenn die Künstler sich selbst wahrnehmbare Verletzungen zufügen, wenn sie ihren Körper auf die unterschiedlichsten Arten mißhandeln und ihm Gewalt antun […], oder wenn sie auf der Bühne ihre gebrechlichen, ausgemergelten, kranken Körper zeigen, die vom Verfall und Tod gezeichnet zu sein scheinen, dann weisen sie unübersehbar darauf hin, daß ihre Kunst ohne ihre Körper nicht zu haben und zu denken, daß es eine körperliche Kunst bzw. daß Kunst körperlich ist.“[259]

---

[256] Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung“, S. 48.
[257] Vgl. ebd.
[258] Brucher, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung,* S. 158.
[259] Fischer-Lichte, „Zuschauen als Ansteckung“, S. 47.

Die Arbeiten der KünstlerInnen Luong, O'Reilly und Schlingensief sind in jedem Fall körperlich. Durch das Zufügen von Schmerzen oder die Offenlegung dieser Schmerzen markieren sie die Dringlichkeit ihrer Anliegen. Unter Einsatz von physischer Interaktion mit dem Publikum gelingt es Luong und O'Reilly, diese Anliegen ohne die verbale Barriere zu kommunizieren. Schlingensief bewerkstelligt es hingegen, durch die rhizomatisch anmutende Anordnung von multimedialen Komponenten eine Sprache seines Schmerzes zu entwerfen und sie vielstimmig durch die Darsteller und deren Körper zu äußern. Sie alle nutzen den Leib als essentielles Werkzeug, um sich auszudrücken und ihre Motive der Welt verständlich zu machen.

# 7. Quellenverzeichnis

## Literatur

Appy, Christian G., *Patriots. The Vietnam War Remembered from all Sides*, New York: Penguin Books 2003.

Asher Barnstone, Deborah (Hg.), *The Doppelgänger*, Bern: Peter Lang 2016.

Benthien, Claudia, *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin: Berlin Verlag A. Spitz 1998.

Braudy, Leo/Cohen Marshall (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings,* New York: Oxford UP 1999.

Brucher, Rosemarie, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen,* Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Tenth Anniversary Edition,* New York: Roudledge 1999.

Caduff, Corina/Tan, Wälchli (Hg.), *Zürcher Jahrbuch der Künste 2008. Schmerz in den Künsten,* Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2009.

Czymoch, Christiane, (*Alp)Traumfrauen- Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art. Subversives Potential bei Kira O'Reilly, Bobby Baker und Oreet Ashery,* Marburg: Tectum Verlag 2014.

Deleuze, Gilles/ Felix, Guattari, *Rhizom*, Berlin: Merve Verlag 1977. (*Rhizome. Introduction*, Paris: Les Editions de Minuit 1976).

Di Bella, Maria Pia/ James, Elkins(Hg.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, London: Routledge 2013.

Fischer-Lichte, Erika, „Zuschauen als Ansteckung“, in: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hrsg. v. Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 35-51.

Hegemann, Carl, „Sterben Lernen? Christoph Schlingensiefs Beschäftigung mit dem Tod“ in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. v. Pia, Janke/Teresa, Kovacs, Wien: Praesens Verlag 2011, S.327-341.

Janke, Pia/Teresa Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011.

Kertscher, Jens/ Mersch, Dieter (Hg.), *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Kolesch, Doris, „Die Schmerzen anderer betrachten. Zur Wahrnehmung von Performances“, in: *Zürcher Jahrbuch der Künste 2008. Schmerz in den Künsten,*hrsg. v. Caduff, Corina/Tan, Wälchli, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2009. S. 88-102.

Kovacs, Teresa/ Janke, Pia, „Einleitung“, “, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. v. Pia, Janke/Teresa, Kovacs, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 9-15.

Kovacs, Teresa, „Schlingensiefs Arbeiten – Ein Überblick“, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. v. Pia, Janke/Teresa, Kovacs, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 51-60.

Kreuder, Friedemann/Michael, Bachmann/Julia, Pfahl/Dorothea, Volz (Hg.), *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion,* Bielefeld: transcript Verlag 2012.

Lambrecht, Miriam/Christian, Schicklgruber (Hg.), *Faszination Vietnam. Götter Helden Ahnen*, Leoben: Stadtgemeinde Leoben 2004.

Langlet, Phillipe/Thanh Tam, Quach, „Vietnam nach 1945“, in: *Faszination Vietnam. Götter Helden Ahnen,* hrsg. v. Miriam Lambrecht/ Christian Schicklgruber, Leoben: Stadtgemeinde Leoben 2004. S.97-115.

Marschall, Brigitte, „X-ray Images as the Body’s Double. From *The Magic Mountain* by Thomas Mann tot he Holy Mountain in the Life and Death of Christoph Schlingensief“, in: *The Doppelgänger*, hrsg. v. Deborah, Asher Barnstone, Bern: Peter Lang 2016. S. 237-264.

Mersch, Dieter, „Ereignis und Respons. Elemente einer Theorie des Performativen.“, in: *Performativität und Praxis*, hrsg. v. Jens, Kretschner/ Dieter, Mersch, München: Wilhelm Fink Verlag 2003. S. 69-94.

Meyer, Helge, „Empfindnis and Self-inflicted pain in Performance Art“, in: *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, hrsg.v. Maria Pia Di Bella, James Elkins, London: Routledge 2013, S. 39-52.

Meyer, Helge, *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Monika, Meister, „Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fuxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis“, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. v. Pia, Janke/Teresa, Kovacs, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 96- 111.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“, in: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, hrsg. v. Leo Braudy/ Marshall, Cohen New York: Oxford UP 1999, S. 833-844.

Platz, Michael, „Vietnam-zwischen Konfuzianismus und Kommunismus. Soziale, wirtschaftliche und politische Reformbestrebungen in Vietnam.“ Dipl., Universität Wien, Institut für Politikwissenschaften 2008.

Rambo, A. Terry, *Searching for Vietnam. Selected Writings on Vietnamese Culture and Society*, Melbourne: Kyoto University Press/ Trans Pacific Press 2005.

Rank, Otto, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie.* Leipzig: Internat. Psychoanalyt. Verl. 1925.

Scarry, Elaine, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur,* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1992.

Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World,* New York: Oxford Univ. Press 1987.

Schaub, Mirjam/ Nicola, Suthor, „Einleitung“ “, in: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hrsg. v. Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 9-23.

Schaub, Mirjam/ Nicola Suthor/ Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips,* München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Schlingensief, Christoph, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung,* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

Serres, Michel, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.

Thi ha Hai, Vu, „Vietnam and the Great Powers. Vietnamese Foreign Policy since Doi moi.” Dipl., Universität Wien, Institut für Politikwissenschaften 2010.

Umathum, Sandra, „Die Kunst des Abschiednehmens. Überlegungen zu Christoph Schlingensiefs Inszenierung vom eigenen Sterben und Tod“, in: *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, hrsg. v. Kreuder, Friedemann/Michael, Bachmann/Julia, Pfahl/Dorothea, Volz, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 253- 262.

Zeitschriften

Duggan, Patrick, „The touch and the cut. An annotated dialogue with Kira O'Reilly", in: Studies in Theatre and Performance 29:3/2009, S. 307-325.

Fellmeth, Sebastian, „Die Kunst muss fließen.", In: Taz. Die Tageszeitung, 7491/19.10.2004. S. 16.

Fyfe, Joe, „Tran Luong", In: Bomb 85/2003, S. 44-45.

O'Brien, Martin, „The Art of Kira O'Reilly", in: Performance Research19:4/2014, S. 85-87.

Orbach, Israel/ Mario, Mikulinger/Pinhas, Sirota/Eva, Gilboa-Schechtmann, „Mental Pain: A Multidimensional Operationalization and Definition", in: Suicide and Life-Threatening Behavior 33,3/2003, S. 219-230.

Taylor, Nora A., „Art without History? Southeast Asian Artists and Their Communities in the Face of Geography.", In: Art Journal, 70,2/ 2011. S. 6-23.

Taylor, Nora A., „Vietnamese Anti Art and Anti-Vietnamese Artists: Experimental Performance Culture in Hà Noi`s Alternative Exhibition Spaces.", In: Journal of Vietnamese Studies2,2/2007, S. 108-128.

Taylor, Nora A., „Why have been there no great vietnamese Artists?", In: Michigan Quaterly Review 44,1/ 2005, S. 149-165.

Vortrag

Thi Hoai, Pham, The Machinery of Vietnamese Art and Literature in the Post-Renovation, Post-Communist (and Post-Modern) Period, UCLA, 04.02.2004.

Online Zeitschriften

Ha Thuc, Caroline, „Vietnamese Art: Urgency“, Art Press, https://www.pressreader.com/france/art-press/20170121/282054801749083 21.01.2017, 11.06.2018.

Internetquellen

*Artist Profile: Tran Luong on Lap Lóe and Welts*, R: Guggenheim Museum, https://www.youtube.com/watch?v=IdPdAWIddd0, 16.12.2016, 06.06.2018.

Brucher, Rosemarie, „Warum sich Künstler selbst verletzen“, Science. ORF. at, http://sciencev2.orf.at/stories/1715182/index.html. 31.03.2013, 30.07.2018.

Guggenheim Museum, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tran-luong, 03.06.2018.

*Welts. Lap Lóe,* R: Luong, Tran, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=GNR74JPsq_w 28.04.2017, 06.06.2018.

Ausstellungen/ DVD-Aufzeichnungen

*Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, R.: Christoph Schlingensief, DVD Video, Ruhrtriennale, 21.9.2008.

*Political Acts. Pioneers of Performance Art in Southeast Asia.* Arts Centre Melbourne, 11.2. – 21.5.2017.

*Untitled (Syncope),* R.: Kira O'Reilly, DVD Video, *Liveartwork DVD. Showcasing contemporary live art,* 2008.

## 8. Abstract

The subject of my thesis will be performances of pain. Especially, the sheer diversity of such performances is an aspect of my research which I have decided to examine in greater detail. It is important to know the where and how of pain; where is it located in a society, how is it being dealt with by those afflicted? Why do certain performers believe that pain is the most adequate way to express their concerns? How are they able to communicate their pain to their specific audiences? Pain itself is manifold, as are its artistic and performative interpretations. This thesis will examine three key performance-artists and their respective pieces. These are: "*Welts*" by Tran Luong, "*Syncope*" by Kira O'Reilly, and "*Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*" by Christoph Schlingensief. Tran Luong tries to spread awareness of the trauma of war and dictatorship in Vietnam. He does this in part by encouraging his audience to wound him. Kira O'Reilly, through her self-inflicted wounds, raises important questions about femininity and the definition of gender roles in a society. Finally, the artist Christoph Schlingensief aims to deal with his late-stage cancer by trying to create a verbal language of pain.

## Zusammenfassung

Ziel der Arbeit soll es sein, die unterschiedlichen Vorgehensweisen der verschiedenen KünstlerInnen zu untersuchen. Grundlegend ist demnach zu klären, wie Schmerz in einer Gesellschaft verortet ist beziehungsweise wie Menschen mit Schmerzen umgehen. Wie gelingt es den Performenden ihre Anliegen durch den Schmerz zu kommunizieren. Warum glauben sie ist Schmerz ein adäquater Weg, um die Dringlichkeit ihrer Anliegen zu vermitteln. Anhand von drei PerformancekünstlerInnen und ihren Projekten „Welts“ von Tran Luong, „Syncope“ von Kira O’Reilly und „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ von Christoph Schlingensief soll exemplarisch die Vielfalt dieser Kunstgattung verdeutlicht werden. In seinen Projekten arbeitet Tran Luong daran, das Trauma des Krieges und des herrschenden Regimes in Vietnam, mittels seiner Schmerzperformances, aufzuarbeiten und ein Bewusstsein für die gemeinsame Geschichte zu schaffen. Kira O’Reilly fügt sich selbst Wunden zu und stellt so herrschende Heteronormative in Frage. Durch direkte Interaktion mit dem Publikum macht sie es ihm unmöglich, eine distanzierte Haltung einzunehmen und bindet es in den Verlauf der Performance ein. In seiner Performance verarbeitet Christoph Schlingensief seine schwere Krebserkrankung und seine Todesangst. In dieser entwickelt er eine Sprache des Schmerzes, welche imstande ist seine Emotionen dem Publikum zu vermitteln.