

Erschienen in: Villa, Paula (Hg.) (2008): Schön Normal. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf somatische Selbsttechnologien. Bielefeld (Transcript), S. 21-40.

»Körper im Schmerz« – Zur Körperpolitik der Performancekunst von Stelarc und Valie Export¹

MARKUS BRUNNER

Szene 1: Mit ausgebreiteten Armen hängt ein nackter Mann waagrecht in der Luft, gehalten von 18 Stahlseilen, die mit Haken an seinem Rücken und seinen Beinen befestigt sind. Der Zug der Seile zerrt an seiner Haut, an der das ganze Gewicht des Körpers hängt. Ein Kran hievt den so malträtierten Leib 56 Meter in die Höhe, dreht ihn da einige Male um seine eigene Achse und lässt ihn nach etwa 20 Minuten wieder herunter. (Stelarc, »City Suspension«, 1985)

Szene 2: Vor einem riesigen Foto, auf dem zwei Kinder mit angsterfüllten Augen zu sehen sind, sitzt eine Frau mit einer Schale Milch auf dem Schoß. Mit abwesendem Blick und in stoischer Ruhe ritzt sie sich mit einem Teppichmesser die Nagelhaut auf, taucht die blutigen Finger mehrmals in die Milch vor ihr, die sich rötlich färbt, reißt sich mit den Zähnen die aufgestochenen Hautfetzen von den Nägeln und fährt dann fort, mit dem Messer in den Wunden herumzustochern. (Valie Export: »...Remote...Remote...«, 1973)

Haken durchbohren Haut, Messer schneiden ins Fleisch: Schmerzhaftes Sequenzen von Körperinszenierungen, wie sie in der Performance-Kunst im-

¹ Erschienen in: Villa, Paula (Hg.) (2008): Schön Normal. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf somatische Selbsttechnologien. Bielefeld (Transcript), S. 21-40.

mer wieder anzutreffen sind. Seit den Anfängen dieser Kunstform in den 1960er Jahren spielten in ihr Selbstverletzungen und Körpermodifikationen stets eine zentrale Rolle. In unterschiedlichen Inszenierungen und mit unterschiedlichen Intentionen bearbeiteten die Künstler/innen ihren eigenen Körper mit scharfen Gegenständen wie Zähnen, Messern, Rasierklingen und Scherben, aber auch mit Schusswaffen, Peitschen, Strom, Haken, Drogen oder plastischer Chirurgie.

Im Folgenden will ich mich mit dieser Art von Performance-Kunst eingehender beschäftigen. Nach einem kurzen Überblick über Entstehung und Entwicklung der Inszenierungen von Selbstverletzungen und Körpermodifikationen in der Performance-Kunst, werde ich die beiden anfangs beschriebenen Performances näher zu ergründen versuchen. Dabei sollen einerseits Stelarc und Valie Export körperpolitischen Intentionen, ihre Auseinandersetzungen mit Körperlichkeit und Körpernormen beleuchtet werden. Andererseits will ich darlegen, wie die Verbindung von Kunstproduktion und körperpolitischen Ambitionen ein komplexes und widersprüchliches Feld eröffnet, das neue Denk- und Erfahrungsräume ermöglicht, in denen die Wirkung der Inszenierung auf die Rezipient/innen zuweilen auch den Intentionen der Performenden zuwiderlaufen kann, d.h. die intendierten Bedeutungen zu verschieben oder zu unterlaufen vermag.

1. Performancekunst und Körperpolitik

Entwickelt hatte sich die Performance-Kunst in den 60er Jahren als Kulminationspunkt einer kunsthistorischen Entwicklung, die zunehmend statt des objektalen Produkts den physisch-realen schöpferischen Produktionsprozess ins Zentrum des Schaffens stellte. Indem in der Performance der agierende Körper der Künstler/innen selbst zum Bild wurde, konnte die vormalige Entgegensetzung von außerkünstlerischer Wirklichkeit und ästhetischer Repräsentation neu befragt werden. Einerseits wurde in der Performance die »schöngestige« Kunstproduktion als körperlicher und gesellschaftlicher Akt erfahrbar, andererseits die vermeintliche Ursprünglichkeit von (körperlicher) Realität auch hinterfragbar. Die vorherrschenden »normalen« Körpergrenzen, -sprachen, -funktionen und -bilder wurden dabei nach ihren gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen, Normierungen und Beschränkungen befragt und immer wieder versuchten Performer/innen, der vorherrschenden »Normalität« andere, »offenere«, »befreitere«, »natürlichere« oder aber »zeitgemäßere« Körper entgegenzusetzen.

Dabei korrelierten und verknüpften sich die künstlerischen Auseinandersetzungen mit neu aufkommenden Diskursen und Selbstpraktiken der 1960er Jahre, in denen auf politischer und theoretischer Ebene ähnliche Fragen auf-

tauchten.² Diese Verkoppelung von Performance-Kunst mit gesellschaftlichen Entwicklungen zeigt sich beispielhaft an Veränderungen in den Inszenierungen von Selbstverletzungen und Körperveränderungen in den Performances. Nicht nur korreliert der in den 1970ern aufkommende verletzende Eingriff ins Fleisch im Rahmen der Körperkunst mit einer Verschiebung von gesellschaftlich vorherrschenden psychischen Krankheitsbildern (offene und heimliche Selbstbeschädigungen, Anorexie, Bulimie), an der die zunehmende gesellschaftliche Bedeutung des Körpers ablesbar ist. Auch sehr bewusst haben sich Performer/innen immer wieder selbst in Körperdiskursen verordnet, diese ausgelotet und sich explizit in und zu ihnen positioniert.

Innerhalb der verschiedenen, einander historisch ablösenden oder auch parallel verlaufenden Diskurse erfuhren die Körper und ihre Verletzungen in den Performances verändernde Bedeutungen. Wurde beispielsweise in an *sexualrevolutionären* Diskursen verorteten Performances der nackte, enttabuisierte Körper, auch in seiner Verletzlichkeit, als letzte »authentische« Realität und biologische »Normalität« gegen eine auf Schein und Ideologie beruhenden Kunst und Gesellschaft in Stellung gebracht (vgl. exemplarisch Günter Brus), so erforschten und entblößten dagegen *feministische* Künstlerinnen – auch als Antwort auf diesen Authentizitätskult – die gesellschaftliche Konstruktion und Normierung ebendieses vermeintlich vorgesellschaftlichen (geschlechtlichen, weiblichen) Körpers. Mit Schnitten ins Fleisch sollte die in Weiblichkeits- und Schönheitsanforderungen steckende patriarchale Gewalt sichtbar gemacht werden (Valie Export, Gina Pane). Seit den 1980er/90er Jahren entwickelt sich eine in »trans-« oder »posthumanistischen« Diskursen verortete künstlerische Arbeit am Körper, in der v.a. die Möglichkeiten begutachtet werden, mittels moderner Technologien wie der plastischen Chirurgie, Roboter-, Computer- oder Biotechnik den Körper in seinem Aussehen und in seinen Funktionen beliebig zu verändern, zu ergänzen oder zu optimieren (Stelarc, Orlan).

Mit ihrem Fokus auf das Hier und Jetzt der Inszenierung und auf den physisch anwesenden, nicht mehr bloß symbolisch repräsentierten menschlichen Körper verweist aber Performancekunst immer auch zentral auf den/die Betrachter/in und seinen/ihren Körper. Wohl nirgends wird dieser Bezug so radikal ausgelotet, ausgereizt und infragegestellt wie in der Selbstverletzungskunst. Der Anblick verletzter Körper, so Scarry, »erreicht den Beobachter immer noch durch die offene Türe, überflutet ihn mit Abscheu, Furcht und Schrecken, überwältigt ihn, zwingt ihn auf die Knie, als wäre es ein Gewehr

2 Die sozialen Bewegungen der 1960er-80er Jahre stehen ebenso für diese Diskurse (vgl. Hieber/Villa (2007)) wie im theoretischen Rahmen die kritischen Analysen Foucaults über die gesellschaftlich-diskursive Produktion von Körpern.

und keine offene Wunde« (Scarry 1985, S. 114). In dem emotionalen Gemengelage aus Schock, Ekel, basalsten Ängsten, Mitleid, aber auch aus Faszination und sadistischer und masochistischer Lust, außerdem Wut und Empörung über den verstörenden Anblick, fungiert die Rezipient/in abwechselnd und gleichzeitig als Zeuge/in, Voyeur/in, Täter/in und Opfer und ist damit sehr aktiv ins Geschehen involviert. Oszillierende Identifizierungen mit dem/der als Subjekt *und* Objekt auftretenden Performer/in, aber auch eine grundlegende Differenzenerfahrung, weil das subjektive Körperempfinden des/der Performers/in dem Publikum notwendig verschlossen bleibt, überlagern sich zu einem komplexen und ambivalenten Gefüge, welches die Performance als spezifisch ästhetischen Erfahrungsraum erst konstituiert.³ Dieses aktive Moment der Rezeption löst die Arbeit unvermeidlich aus der Kontrolle der bewussten (körperpolitischen) Intentionen der Kunstschaffenden, stellt sich zu dieser in ein komplexes Spannungsverhältnis, das noch expliziter wird, wenn die Inszenierung von Erklärungen, Manifesten und theoretischen Erläuterungen begleitet wird. In meinen folgenden Ausführungen soll dieses Spannungsverhältnis als Teil der Performance thematisiert werden.

2. Stelarc: »The Body is obsolete.«

Der 1946 als Stelios Arcadiou geborene Australier Stelarc ist eine der Ikonen des »trans-« oder »posthumanen« Cyborg-Diskurses. Wie kein anderer hat er über Jahrzehnte hinweg die Möglichkeiten, den menschlichen Körper mit moderner Technologie zu verbinden, ihn als Schnittstelle/Interface zu begreifen, an seinem eigenen Körper ausgelotet. Schon Ende der 1960er Jahre begann Stelarc, in Experimenten seinen Körper zu untersuchen, Sinnesorgane zu fragmentieren und sein Körperinneres, z.B. Hirnströme und Muskelsignale, hör- und sichtbar zu machen. Ab 1967 arbeitete er einerseits an einer »Dritten Hand« (»Third Hand Project«, 1976-81), die, fixiert an einem Unterarm, über Bauch und Oberschenkelmuskulatur so genau gelenkt werden kann, dass sogar Schreibübungen möglich sind, andererseits ließ er sich innerhalb eines Zeitraums von 12 Jahren über 25 Mal an Haken, die direkt in seine Haut geschlagen wurden, aufhängen (»Body Suspensions with insertions into the skin«, 1967-1988). Anfang der 1990er Jahre schließlich entdeckte er die Computertechnik, die ihn zu Experimenten mit virtuellen Verlängerungen seiner Körperteile und mit der Möglichkeit, seinen Körper über elektronische Muskelstimulatoren via Computer von anderen steuern zu lassen, bewegte. Die Auslotung der Möglichkeiten der Vernetzung seines Körpers wird im

3 Auch wenn die Intensität des Erlebens sicherlich weniger groß ist, entfaltet sich dieses Verhältnis wohl nicht nur während des Ereignisses der Live-Performance, sondern auch bei der Rezeption von Dokumentationen der Performances (vgl. Ernst (2003), S. 82, und O'Dell (1998), S. 14).

neuen Jahrtausend mit der Entwicklung eines »Movatars« weitergetrieben, einer virtuellen Figur, die über »künstliche Intelligenz« verfügen und von sich aus den realen Körper von Stelarc bewegen soll. Daneben entdeckte Stelarc auch noch die Biotechnologie für sich und ließ sich aus körpereigenen Zellen ein drittes Ohr heranzüchten und in seinen linken Unterarm implantieren (»1/4 Scale Ear«). Dieses durch Armbewegungen beliebig auf Geräuschquellen ausrichtbare Organ soll mit einem Mikrophon ausgestattet und mit dem Internet vernetzt werden.

Wie dieser kurze Werküberblick zeigt, ließ Stelarc kaum eine Möglichkeit aus, die Verknüpfung von Mensch und Maschine immer wieder in Auseinandersetzung mit neuesten technologischen Entwicklungen – in Zusammenarbeit mit verschiedensten Firmen, Laboren und Universitäten – auszutesten. Begleitet werden diese Experimente seit Mitte der 1970er Jahre von Vorträgen, Seminaren, Manifesten, Aufsätzen und Interviews, in denen Stelarc seine Intentionen und Visionen verkündet.⁴

Der Mensch als »ein zweifüßiger, atmender Körper mit einem binokularen Blick und einem Gehirn in der Größe von 1400 cm³« (Stelarc 1995, S. 74), so Stelarc, habe in der technologisierten Welt von heute ausgedient. Gemessen an seiner maschinellen Umwelt sei er zu unpräzise, langsam, labil und emotional. Der menschliche Körper und das an seine spezifische biologische Körperlichkeit und deren Grenzen gebundene menschliche Denken seien deshalb zu überwinden, wolle der Mensch mit dem technologischen Fortschritt mithalten und mithelfen können, neue Erkenntnisse zu produzieren: »Es gibt keinen Vorteil, noch länger menschlich zu sein« (ebd., S. 75), das Beharren auf menschlicher Subjektivität sei ein Anachronismus. Stelarc schlägt angesichts der Überholtheit des Menschen vor, diesen einem verbessernden »Re-Design« zu unterziehen, d.h. seine Hülle durch eine Photosynthese betreibende und atmungsaktive synthetische Haut zu ersetzen, ihn auszuhöhlen, zu verhärten und zu entwässern und schließlich mit technischen Prothesen anzureichern. Diese Umstrukturierung des Körpers, lediglich die Weiterführung eines seit je existierenden menscheitsgeschichtlichen Prozesses der Vernetzung und Prothetisierung des Menschen durch Technik, verbessere sich nicht nur seine Leistungs- und Belastungsfähigkeit. In dieser Form könne der Mensch auch als Teil eines globalen technologischen Netzwerks fungieren, das in der Interaktion von menschlichen und mechanischen Körpern neue Erkenntnisse und neues Bewusstsein hervorbringe.

⁴ Die folgende Darstellung von Stelarc's theoretischen Ausführungen stützt sich auf Stelarc (1995), Stelarc (2007) und die Interviews in Atzori/Woolford (1995), Landwehr (1998) und Stelarc (2000).

Der neue angestrebte Cyberkörper sei kein Subjekt mehr, sondern ein »ingenieurmäßig gestaltet[es]« (ebd., S. 79) Objekt, das von anderen Körpern für bestimmte Arbeiten eingespannt werden könne. Die Unterscheidungen zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Maschine und zwischen realem und virtuellem Körper seien damit obsolet geworden, die Zukunft des Menschen sei seine Existenz als Cyborg. So sei es zukünftig auch möglich – und dies will Stelarc wie wir gesehen haben, mit seinem »Movatar« austesten –, dass »intelligente Bilder«, die kaum störungsanfällig seien, Körper verwalten, während Individuen durch die Kontrolle über virtuelle, mechanische und fremde fleischliche Körper ihr Operationsfeld immens erweitern könnten. Subjektpositionen würden damit dezentralisiert und fragmentiert nach Maßgabe jeweils spezifischer Arbeitsanforderungen. Versprochen wird aber nicht nur die Teilhabe an technischem Fortschritt, sondern auch die Überwindung des Todes. Wo Bewusstsein nicht mehr an einen Alterungsprozessen unterworfenen biologischen Körper gebunden sei, würde es potentiell ewig weiterleben – oder zumindest so lange, wie die technischen Datenträger halten (vgl. Stelarc 2000, S. 123).

In den Zusammenhang dieser Visionen und Utopien stellt Stelarc auch seine Performances. Sie sollen die in seinen Schriften, Manifesten und Interviews antizipierten Vernetzungen des Menschen austesten und als zukunftsweisende Experimente neue Möglichkeitsräume des (Post-)Menschseins erschließen. Umgekehrt geben die Ausführungen Stelarc's auch den Deutungsrahmen ab, in dem seine Performances vom Publikum rezipiert werden sollen.

In diesen Kontext sollen im Folgenden die von Stelarc vorgenommenen Aufhängungen (»Suspensions«) gestellt werden. Zwischen 1976 und 1988 ließ sich Stelarc über zwei Dutzend mal an Haken aufhängen, die durch seine Haut getriebenen worden waren. Die Namen der einzelnen Aktionen geben jeweils mehr oder weniger genau an, was in den Performances, die an verschiedensten Orten in mannigfachen Konstruktionen durchgeführt wurden, geschieht: »Event for Stretched Skin Spin/Swing« (1977), »Up/Down: Event for Shaft Suspension« (1980) oder »City Suspension« (1985). Der Inszenierung wohnt also der Charakter einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung inne.

Laut Stelarc sind die Aufhängungen denn auch als Teil seiner frühen Untersuchungen der Funktionen, Fähigkeiten und Grenzen des biologischen Körpers zu lesen. Die »Landschaft«, die die zerrenden Haken auf der Körperoberfläche produzieren sieht Stelarc als Visualisierung der Interaktion zwischen dem Körper und der Schwerkraft (vgl. Atzori/Woolford 1995). Die Haut wird getestet für die antizipierte Vernetzung von Menschen- und Maschinenkörper: Der synthetische Ersatz für die »als Schnittstelle nicht mehr

adäquat[e]« (Stelarc 1995, S. 75) Haut wäre, so ist anzunehmen, auch viel stabiler und belastungsfähiger als die bisherige und würde noch viel gewagtere und einfacher zu bewerkstellendere Aufhängungen ermöglichen.

Doch neben dieser Analysefunktion steckt in den Suspensions als vollzogener Verknüpfung von Mensch und Maschine bei allen Mängeln der Haut auch schon die Verwirklichung einer Utopie:

»Wenn wir die Haut durchstoßen, dann ist die Haut nicht mehr einfach die Grenze des Selbst oder der Anfang der äußeren Welt. Der Körper erfährt eine Erweiterung.« (Stelarc in Landwehr 1998)

Diese Expansion des Körpers durch die Amalgamierung von Mensch und Technik, die Befreiung des Menschen aus dem Haut-Korsett als Grenze des Selbst, ermöglicht es Stelarc, sich in einen gleitenden oder fliegenden Zustand zu versetzen und damit einen Menschheitstraum wahr werden zu lassen: »The other context is the primal desire for floating and flying.« (Stelarc in Atzori/Woolford 1995). Als Cyborg, so die Botschaft, ist alles möglich, die Überwindung von Schwerkraft, Evolution und Tod.

Zur Dialektik technologischer Vernunft

Dass diese Botschaft aber, auch wenn sie die Performances rahmt, bei vielen der Rezipient/innen von Stelarc's Suspensions tatsächlich ankommt, ist zu bezweifeln. Es geht wohl vielen Menschen so wie Amelia Jones, die bei der Präsentation des »Extended Arm« (2000), in der Stelarc seinen Körper von Internetusern lenken ließ, in alles andere als eine euphorische Stimmung über die Möglichkeiten der Technologie geriet:

»Tears came into my eyes in the most emotional fashion, as I imagined (even empathetically experienced) my own body trapped, controlled, directed by this technological apparatus. Far from experiencing Stelarc's (or my own) body as ›obsolete‹ or otherwise irrelevant or transcended, I felt more aware of my bodily attachment to his artistic practise.« (Jones 2005, S. 87)

Der bedrängte und verletzte/verletzbare Körper ist nicht zu übersehen und nicht zu verleugnen. Zwar sind andere Erfahrungen als Mitleid und Angst möglich und bestimmen die Rezeption sicher auch mit: wir können die Faszination verspüren, selbst »Täter« zu sein und uns so sadistischen wie Allmachts-Phantasien hingeben, auch kann dem Anblick eine masochistische Lust entspringen. Gleichwohl »funktioniert« die Performance – und das gilt insbesondere für die Hängungen – nur, d.h. sie schockiert, bewegt und regt zur Auseinandersetzung an, weil sie uns auf unsere eigene Körperlichkeit zu-

rückwirft: Was Stelarc doch überwinden will, der fühlende, schmerzempfindende, emotional affizierte Körper, ist das Medium seiner Kunst.

Gerade im Kontrast zwischen Stelarc's Botschaft, seiner Verherrlichung des nach technologischen Maßstäben gestalteten Körpers und der Erfahrung beim Anblick der Performance aber entfaltet diese – entgegen den verkündeten Intentionen des Künstlers selbst – ein gesellschaftskritisches Potential.

Stelarc's Körpermodifikationen liegt ein Zwang zugrunde, der das Freiheitsversprechen, das in der Überwindung biologischer Grenzen durch die Prothetisierung liegen könnte, radikal durchkreuzt. Zwar entblößt er zurecht den historisch-gesellschaftlichen Charakter von Subjektivität und philosophischen Setzungen wie von Körperbildern und -grenzen und stellt mit seinen Cyberkörper-Visionen hypostasierte Vorstellungen von der »Natürlichkeit« des heutigen Menschen grundlegend infrage. Wenn er aber von der »Freiheit der Form« redet, von der »Freiheit, den Körper zu modifizieren und zu verändern« (Stelarc 1995, S. 74), dann meint dies nicht die freie ästhetische Modellierung des eigenen Körpers,⁵ sondern die Freiheit, den Menschen an die Anforderungen der technologischen Umwelt anzupassen die seinen Mangel und seine Veraltetheit erst produzieren.⁶

In seinem absurden Bestreben, zur »Rettung« des Menschen in der technisierten Welt den Menschen zu überwinden, ihn zu einem Teil eines gigantischen mechanischen Netzwerks zu machen und damit den Anforderungen der Technik vollkommen zu unterwerfen, kann Stelarc's Cyberkörper-Diskurs als Kulminationspunkt, wenn nicht gar Karikatur, der von Horkheimer und Adorno in ihrem gleichnamigen Werk beschriebenen *Dialektik der Aufklärung* (1944) verstanden werden. Diese verfolgen den Prozess der Menschheitsentwicklung als dialektischen Rationalisierungsprozess, der das Menschliche zugleich hervorbringt wie zerstört. War instrumentelle Vernunft, Naturbeherrschung, so die Autoren, einmal dazu gedacht, die Menschen von der steten Bedrohung durch die Natur und ihre Gewalt zu erlösen, so wende sie sich nun ihrer immanenten Logik folgend, in der Spätmoderne vollends gegen die Menschen selbst. Zwar sei der (weiße, männliche) Mensch durch instrumentelle Vernunft und ihr Werkzeug, die Technologie, durch die er sich seine Umwelt gefügig machte, sie in Gesetze fasste und alle Unregelmäßigkeiten

5 Geschweige denn die Freiheit, die gesellschaftlichen Verhältnisse, die den Körper, das Subjekt und sein Denken erst hervorbringen, zu verändern und infolgedessen neue Körper, Subjekte und neues Denken zu erschaffen.

6 Dass es sich dabei um einen Zwang handelt, daran lässt Stelarc selbst keinen Zweifel: »Der Körper *muss* aus seinem biologischen, kulturellen und planetarischen Behälter ausbrechen. (...) Extraterrestrische Umwelten vergrößern die Veraltetheit des Körpers und vermehren den *Zwang*, ihn ingenieurmäßig neu zu formieren. *Es ist notwendig*, einen selbstabgeschlosseneren, energiesparsameren Körper mit erweiterten sensorischen Antennen und größeren Gehirnkapazität zu entwerfen.« (Stelarc (1995), S. 74 und 78; Hervorhebungen M.B.).

möglichst auszumerzen versuchte, erst zum Menschen, zu einem handlungsfähigen Subjekt, geworden. Diese Subjektwerdung aber wurde stets mit dem Preis bezahlt, dass auch er sich der technologischen Rationalität unterwerfe, sich selbst, seinen Körper und seine Begierden, nach Maßgabe instrumenteller Vernunft kontrolliere und beherrsche. Mit der vollkommenen Durchrationalisierung aller gesellschaftlichen Bereiche würden nun instrumentelle Vernunft und Technologie, die doch mit der Utopie der Freiheit gegenüber den Zwängen der Natur verkoppelt waren, zum universellen Zwang, dem auch das denkende, fühlende und handelnde Subjekt zum Opfer falle.

Dieser Dialektik der Subjektwerdung unterliegt, wie Decker (2002) unter Rückgriff auf die Freudsche Psychoanalyse noch einmal genauer nachzeichnet, auch lebensgeschichtlich jede/r Einzelne. Die Entstehung des Ichs verdankt sich dem Versuch des Kleinkindes, der Angewiesenheit auf Objekte zu entkommen, indem es sich mit den lustspendenden und angstbindenden Pflegepersonen und dem Realitätsprinzip, das diese personifizieren, identifiziert. Unterwerfung unter die Logik des Anderen ist damit der Preis für die ersehnte Unabhängigkeit gegenüber unmittelbar überwältigenden Unlustzuständen und für das Versprechen, aktiv Lustmomente herbeiführen zu können. Ausschlüsse, Verdrängungen, Verwerfungen säumen den Weg zur erstrebten Autonomie.

Die vollends aufgeklärte, zweckrational durchstrukturierte, »entzauberte« Welt, die alle utopischen Momente unter dem Vorwurf der Metaphysik aus dem Denken ausgetilgt hat und nur noch das Bestehende gelten lässt, entblößt nun aber auch die Utopie der Autonomie als Illusion: War diese vorher eben nur eine Utopie gewesen, ein Versprechen, das im Vorschein auf die Erfüllung des Begehrens seinen Preis legitimierte, erfährt sich nun der keinem übermenschlichen Wesen mehr verpflichtete, vermeintlich autonome, aufgeklärte Mensch als bloßes Rädchen im Getriebe und als durch und durch heteronomes Wesen.

In der Ernüchterung durch die antiutopische Desillusionierung erscheint die immense Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, als sinnlos, seine Aufgabe dagegen als Glücksversprechen.

Wie kaum ein anderer zelebriert Stelarc in aller Deutlichkeit dieses Glücksversprechen, das in der Selbstaufgabe liegt. Während in seinen Schriften, Reden und Interviews die Dialektik instrumenteller Vernunft im Oszillieren zwischen dem Versprechen auf Ichstärkung und Selbstpreisgabe erkennbar ist, wird sie in Performances wie den Suspensions unmittelbar und körperlich spürbar. Die auf technologischen Fortschritt reduzierte Utopie ist eine Nichtutopie, weil sie das Subjekt des utopischen Wunsches verloren hat:

»Der Fortschritt droht das Ziel zunichte zu machen, das er verwirklichen soll – die Idee des Menschen.« (Horkheimer 1947, S. 13)

In Stelarc's posthumaner Utopie ist diese Drohung wahrgemacht: Der Mensch überwindet sein Menschsein, indem er nicht nur in der Arbeits- und Freizeitwelt, die Horkheimer und Adorno noch im Blick hatten, sondern buchstäblich bis auf die Knochen zur bloßen Prothese im technologisierten Ganzen wird. Indem Stelarc dies auch physisch an sich durchexerziert, dabei seinen radikal durch technologische Standards normierten Körper als Zukunftsvision zelebriert, während auf der anderen Seite die Rezipient/innen der Performance sehr viel ambivalenter begegnen, der leidende, verwundete Mensch nicht übersehen werden kann, offenbart er physisch und psychisch erfahrbar die Verquickung von Versprechen und Drohung des Zivilisationsprozesses.

3. Valie Export: »Der Körper als Spiegel der Welt«

Während Stelarc's Performances ungewollt gerade durch den Kontrast zwischen seinen Ausführungen und der Inszenierung seines verletzten Körpers an kritischem Potential gewinnen, setzt Valie Export ihren Körper als Medium einer »Botschaft« sehr viel durchdachter ein, weil sie gerade auch den Blick auf ihre Performance und auf ihren weiblichen Körper reflektiert, thematisiert und produktiv nutzt.

Die 1940 geborene Österreicherin beschäftigt sich seit Ende der 1960er Jahre in ihrer Arbeit in verschiedensten Medien – Film, Fotografie, Video, Zeichnungen, multimedialen Installationen und dem Körper in der Performance – mit der Konstruktion medialer und körperlicher Wirklichkeit. Von Beginn an standen Exports Aktionen und Werke im Zeichen ihrer Auseinandersetzung mit feministischer Theoriebildung und einer geschlechterfokussierten Beschäftigung mit der Kunstgeschichte. Weiblichen Kunstschaffenden, so die eigene Erfahrung Exports, bleibe in der männlich dominierten Kunstwelt ebenso wie auf Eigenständigkeit bedachten Frauen in der Alltagswelt wenig Entfaltungsraum, dieser müsse vielmehr hartnäckig erkämpft werden – und dies mit eigenen Mitteln.

»Die Geschichte der Frau ist die Geschichte des Mannes« (Export 1972a, S. 15) schreibt Export in ihrem Manifest zur Ausstellung MAGNA. Wollen die Frauen in der männlichen Wirklichkeit, die ihnen keinen Ort des Selbstseins zugestehe, zu einem selbstbestimmten Ausdruck kommen, müssten sie sich »alle Medien als Mittel des sozialen Kampfes und als Mittel für den gesellschaftlichen Fortschritt« (Export 1972a, S. 15) aneignen und in der Zerstörung fremdbestimmter Frauenbilder einen eigenen Ausdruck schaffen.

Exports Auseinandersetzung mit Frauenbildern und -körpern steht im Rahmen von Überlegungen der zweiten Frauenbewegung der 1960er bis 1980er Jahre, deren Debatten v.a. seit den 1970er Jahren immer wieder um die Frage nach der »Identität« der Frau kreisten. Der weibliche Körper wurde dabei theoretisch wie praktisch »zum Medium und Ort des Politischen« (Hieber/Villa 2007, S. 99) aufgewertet, durch den gesellschaftliche Normierungen aufgezeigt und angegriffen wurden und Selbsterfahrungen gemacht werden konnten. Wie ich im Folgenden darlegen will, steht auch in Exports Aufsätzen *Feministischer Aktionismus. Aspekte* (1977), einer Auseinandersetzung mit Kunst von Frauen, und *Das Reale und sein Double: Der Körper* (1987), einer sichtlich durch Luce Irigarays Schriften inspirierten feministischen Reflexion auf Körper und Reproduktionstechnologien, der weibliche Körper als politisches Kampffeld im Zentrum ihrer Überlegungen zu den Problemstellungen feministischer Kunst und ihrer Mittel.

Export (1987) erfasst den Zivilisationsprozess des Menschen wie Stelarc als Prozess seiner Prothetisierung durch Technologie, die das Ich erst hervorbringt und seinen Körper erweitert und verändert, ihn schließlich mit dem Aufkommen der Reproduktionstechnologie überwindet, obsolet werden lässt. Jedoch, so Export, ist die Frau innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft von der Teilhabe an diesem Prozess systematisch ausgeschlossen. Weil sie gemäss der phallokratischen Logik mit ihrem angeblich kastrierten Körper nur als Mangel und Abwesenheit definiert werden kann, ist sie virtuell nicht existent und kann deshalb kulturell nur als männliches Konstrukt in Erscheinung treten. So befindet sich die Frau unweigerlich in einer double-bind-Situation: Entweder zieht sie sich zurück auf ihren Körper und die ihr in ihrer Reduktion auf den Körper zugestandenen »weiblichen« Rollen, die ihr jedoch die Teilnahme am Kulturprozess gerade verunmöglichen, und zementiert damit ihren Mangel nochmals. Oder aber sie tritt in den Kulturprozess ein, in dem sie nur als Abwesende, als Nicht-Existente, erkennbar ist, und arbeitet damit – weil sie an diesem Prozess teilhat, der sie doch erst als Abwesende konstruiert – ebenfalls an der männlichen Konstruktion der Frau mit. Diese ausweglose Situation, in der der Körper wie die Reproduktionstechnologien zu Instrumenten der männlichen Macht über die Frau geworden sind, kann, so Export, nur überwunden werden durch die Thematisierung der Konstruktion der Frau und ihres Körpers selbst.

Wenn in der Kunst von Frauen weibliche Körper häufig als fremdbestimmte und schmerzhaft und ästhetisch als aufgelöst, fragmentiert oder verschwommen dargestellt werden, so zeige sich darin einerseits das Leiden der Frauen an der Verstümmelung durch die männlichen Konstruktionen und Normierungen ihrer Körper und an der Unmöglichkeit, sich einen eigenen Ausdruck zu verschaffen. Andererseits würden in der Darstellung von Nicht-Erkennbarem, Diffusem, Grenzlosem der Repräsentationsapparat und damit

der männliche Blick ebenso irritiert, unterlaufen und angegriffen wie das als Negativform vom Männlichen abgeleitete, körperlich bestimmte sogenannte »Weibliche«.

Der »Leer-Raum«, in dem sich die nicht-repräsentierte Frau befindet, ist so für Export Problem und Chance zugleich:

»Es ist der Raum, in dem der Ich-Verlust erlitten wird; es ist der Raum, in dem sich die Frau jeder Definition, Klassifikation und Identität entzieht; es ist ihr Raum, weil sie sonst keinen hat. Dieses Dilemma kann nicht eindeutig aufgelöst werden.« (Export in Rötzer/Rogenhofer 1988, S. 154)

Selbstbestimmung sei nur über die Dekonstruktion dessen, wozu die Frau gemacht wurde, zu erreichen, einerseits könne von innen her, in der Aufdeckung des Unbewussten, die »Geschichte der weiblichen Erfahrung« (Export 1977, S. 141) als eine der seelischen Verstümmelung der Frau sichtbar gemacht, und andererseits von außen, in einer »gleichsam instrumental[en]« (Export 1987, S. 40) Betrachtung des eigenen Körpers, dessen gesellschaftliche Codierung analysiert werden. Schließlich soll dieser fallen gelassen werden, denn:

»In unserer phallischen Kultur und in ihrem Repräsentationssystem (...) hat die Frau nicht die Möglichkeit, Autonomie des Körpers und Autonomie des Selbst gleichzeitig zu erreichen.« (ebd., S. 41)

Die Autonomie des Körpers soll deshalb der Autonomie des Selbst geopfert werden, denn erst wenn die Frau »sich vom Körper trennt und aufhört, sich auf den Attributen und Funktionen des weiblichen Körpers zu begründen und Frausein als Mutter, Gebälerin, (Ehe)Weib etc. zu definieren, dann bricht die Blockade zusammen und die Frau (als Souverän) beginnt zu existieren.« (ebd., S. 41f).

Valie Exports Performances sind also als Versuch zu lesen, sowohl am Körper wie am Blick auf ihn Dekonstruktionsarbeit zu leisten, den Körper als gesellschaftlich beschriebenen zu entblößen, den männlichen Blick auf ihn zu irritieren und diesen so überhaupt erst sichtbar zu machen. Körpernormen sollen dadurch als Zurichtungen des Körpers, der »normale«, vermeintlich natürliche weibliche Körper als Effekt von Diskursen und als Produkt der *Herstellung* von Weiblichkeit erfahrbar gemacht werden.⁷

⁷ Die Dekonstruktion von Weiblichkeit als Wirkung sozialer Normen ist einer der zentralen Topoi der Zweiten Frauenbewegung. Körperpolitische Interventionen sollten die vormals von der Öffentlichkeit getrennte private Sphäre der gesellschaftlichen Reproduktion und die der Frau darin zugewiesene Rolle sichtbar

1968 trat sie in einer ihrer aufsehenerregendsten Aktionen im Rahmen ihrer »Expanded Cinema«-Experimente, dem »Tapp- und Tastkino«, mit einer vor ihre nackten Brüste gehängten, mit einem Vorhang versehenen Kiste in die Öffentlichkeit und ließ die Passant/innen einzeln unter den Blicken des restlichen Publikums für einen auf wenige Sekunden begrenzten Zeitraum durch die Vorhänge eine neue Art von »realem« Film ertasten. Was im klassischen Kino den distanzierenden und objektivierenden Blicken des Publikums vorgeführt wird, der oft nackte, weibliche Körper, blieb hier diesen Blicken entzogen, präsentierte sich aber den »Besucher/innen« als haptisch erfahrbarer, wobei diese selbst den Blicken ausgesetzt waren. Damit wurden nicht nur die verschiedenartigen Realitäten des Films und des Körpers, sondern zudem der immer auch geschlechtlich konnotierte mediale Blick offenbar. Das bewusste Spiel mit Widersprüchen – der ertastbare, aber unsichtbare Körper; die Stimulierung der sexuell konnotierten Brüste, die in Exports Gesicht keine auf Lust verweisende Reaktionen hinterließ; die in der Öffentlichkeit ausgestellte Intimität der Berührung – eröffnete einen Raum, in dem für das Publikum ambivalente Gefühle von Schock, Empörung, Lust oder Scham erfahrbar und so der Blick auf das komplexe Verhältnis des eigenen Körpers zu dem des weiblichen Körpers von Export wie aber auch zu den weiblichen und männlichen »Kinobesucher/innen« gelenkt werden konnte.

Psychopathologie als Widerstand

Sehr bewusst setzte Export bei ihren Performances Anfang der 1970er Jahre auf die Wirkung ihrer Inszenierung von Schmerz. Zuerst in ihrer Aktion »Eros/ion« (1971), in der sie sich in kleinen Glasscherben wälzte, und schließlich in ihren Auseinandersetzungen mit psychopathologischen Symptomen, »Hyperbulie«, »Asemie« und »Kausalgie« (alle 1973), und dem Aktionsfilm »...Remote...Remote...« (1973), der hier genauer untersucht werden soll, stand der durch Schnitte, Strom oder heißes Wachs malträtierete Körper im Zentrum der Inszenierung.

Die Verletzung des Körpers, gerade die Schnitte ins Fleisch, sollten die »Blutspur« (Export 1977, S. 142) der Geschichte der Frau, die »tiefe Verletzungen, Verstörungen, Verfremdungen bis zur Selbstentfremdung« (ebd., S.

und damit überhaupt verhandelbar machen (vgl. Villa (2004)). Die vermeintlich individuellen Zwangslagen und inneren Konflikte von Frauen wurden als gesellschaftlich-strukturell verursachte entblößt, als Effekt eines »Weiblichkeitswahn[s]« (Betty Friedman, die Gründerin der National Association of Women, zit. in Hieber/Villa (2007), S. 97), der die Frauen auf ihr Weiblichsein reduziere. Am Körper ließ sich diese Politisierung des Privaten materialisieren, d.h. einerseits die patriarchale Produktion von Weiblichkeit sichtbar machen, andererseits aber auch ein Kampf um Autonomie austragen.

143) hinterlassen habe, aufdecken. Und in der Thematisierung und Inszenierung des Leides, im Enthüllen dieser schmerzlichen Spuren, die die Normierung und Zurichtung der Frauen hinterließ, sah Export auch den Verhältnissen angemessene, spezifisch weibliche Emanzipationsformen:

»Die Freude am eigenen Widerstand, die Freude, Schmerz zu ertragen und zu überwinden, die Freude, den fremden Widerstand zu überwinden, den Verlust zu sehen und zu spüren und darüber zu lächeln.« (ebd., S. 159)

Durch den Schmerz hindurch, in der bewussten ironischen oder tragischen Reinszenierung sollte die Frau sich als selbstbestimmtes Subjekt setzen.

»...Remote...Remote...« ist ein Paradebeispiel für Exports Konzept eines Feministischen Aktionismus, in dem diese Dialektik der Reinszenierung des Leides der Frau an ihrer gesellschaftlichen Zurichtung zum Ausdruck kommen soll.

Während im Begleittext (vgl. Zell 2000, S. 87) v.a. der durch das Hintergrundfoto zum Ausdruck gebrachte Bezug zur Zeitlichkeit und dem lebensgeschichtlichen Nachwirken allgemeiner Leidenserfahrungen angesprochen wird, bestimmen noch zwei weitere, spezifisch weibliche Bezüge die Inszenierung: Erstens evoziert der Anblick der ihre Fingernägel bearbeitenden Frau Bilder weiblicher Schönheitspraktiken – die ersten Handlungen Exports werden aus einer Halbtotale aufgenommen, so dass die Verletzungen noch gar nicht sichtbar werden –, zweitens verweisen die von der Künstlerin selbst durch das Messer verursachten Schnitte auf die überwiegend weibliche Pathologie des »Ritzens«.

In der Zusammenführung von Schönheitspflege und Psychopathologie wird beides neu beleuchtet: Wird in dieser Form der »Radikalkosmetik« (Vogel 2000, S. 119) die von gesellschaftlichen Normierungen geleitete Herstellung von Weiblichkeit als schmerzhafter Eingriff in den Körper der Frau offenbar, so verweist das so kontextualisierte Symptom des Ritzens auch auf seine Ursprünge in der weiblichen Sozialisation.

Ein kurzer Blick auf die klinische Literatur macht diesen Bezug deutlich: Den Hintergrund offener Selbstverletzungen als klinischem Symptom bilden, so Sachsse (1998) und Paar (2002), regelhaft traumatische Missbrauchserfahrungen durch die Eltern von der frühen Kindheit bis in die Adoleszenzphase. Hätten die Mütter ihre Töchter in schwer belastender Weise als narzisstische Stütze benötigt, die ihnen psychische Stabilität garantierte, so hätten die Väter sie sexuell missbraucht und/oder durch physische Gewalt misshandelt. Im Zentrum des Körperbezugs der analysierten ritzenden Frauen stehe deshalb

eine grundlegende Erfahrung: »Der Körper gehört anderen« (Paar 2002, S. 62).⁸

Die meist in der Adoleszenzzeit erstmals ausgeführten Selbstverletzungen bieten verschiedene Arten des »Krankheitsgewinns«. Die Reinszenierung traumatischer Erfahrungen diene der Abfuhr eingeklemmter Affekte und sei als Versuch zu werten, über die eigene aktive Herbeiführung des zuvor passiv erlebten, überwältigenden zwischenmenschlichen Geschehens die eigene Handlungsfähigkeit wiederherzustellen. Daraus erwachse nicht nur ein Kontrollgewinn, der »mit euphorischen Gefühlen bis hin zu sexueller Erregung verbunden« (ebd.) sein könne, sondern auch eine Möglichkeit, innere Spannungen als Interaktion zwischen dem Selbst als Täter und dem Körper als Opfer zu reexternalisieren. Als Gegensatz zum abgewerteten Körper imaginieren die Ritzerinnen ihr Selbst, was Leistung, Perfektion und Selbstbeherrschung anbelangt, als omnipotent. Der Schmerz und das aus der Wunde austretende warme Blut lasse die oft von Apathie und Fühllosigkeit geplagten Selbstverletzerinnen auch spüren, dass sie noch leben, und so sei das Ritzen durch das Fühlbarmachen der eigenen Körperlichkeit nicht nur als Abstoßungs-, sondern zugleich auch als Aneignungsversuch des sonst als fremd wahrgenommenen Körpers zu werten. Neben diesen spezifisch posttraumatischen Funktionen erhalte schließlich die Selbstverletzung auch noch eine Kommunikationsfunktion als Hilfsappell oder Anklage.

All diese Funktionen sind auch in Exports Inszenierung sichtbar, die Referenz auf traumatische frühkindliche Erfahrungen, die die Frau zum Objekt werden lassen und in der Selbstverletzung aktiv reinszeniert werden, der damit einhergehende Kontrollgewinn und der Wunsch nach Selbstbeherrschung, die in Exports stoischem Blick erkennbar werden, und schließlich die Kommunikationsfunktion der Wunde, die inneres Leiden äußerlich in der »Sprache des Schmerzes« (Zell 2000, S. 59) sichtbar macht – »das Innere stülpt sich nach außen« (Export im Begleittext zum Film, zit. in ebd., S. 87).

Psychopathologische Symptome sind nach Freud stets »Kompromissbildung[en]« (Freud 1899, S. 537) zwischen unbewussten Wünschen und den (gesellschaftlich sanktionierten) Zensurschranken des Ichs, damit Ausdrücke eines Konflikts. In ihnen entfaltet sich so eine Dialektik zwischen Anpassung an (gesellschaftliche) Anforderungen und Normen und Widerstand gegen sie. In den körperlich materialisierten Symptomen weiblicher Pathologien wird

⁸ Gegen die meist gesellschaftliche Kontexte ausblendende, damit die Phänomene individualisierende klinische Literatur muss betont werden, dass Erfahrungen mehr oder weniger intensiver sexueller Gewalt in der Sozialisation von Frauen bei weitem keine Seltenheit darstellen (vgl. Neppert (1998), Kap. 6) und ebenso ein Effekt herrschender Geschlechterverhältnisse sind wie die noch grundlegendere Erfahrung der Fremdbestimmtheit des eigenen Körpers – wie Export in ihren eigenen Ausführungen ja sehr deutlich macht.

der Körper zum Schlachtfeld des Kampfes um Selbstbestimmung, ein Umstand, den auch Export stark macht. »Die großen weiblichen Rebellionsformen wie Hysterie und Anorexie« sieht sie als weibliche Subversionsform, »als Verweigerung des Körpers wie der Bilder« (Export 1987, S. 35f), eine Interpretation, die auch für die offene Selbstverletzung gilt. Auch sie zeigt einen Auflösungsprozess des weiblichen Körpers, zerstört so seine von der männlichen Kultur gewünschte Makellosigkeit, Reinheit und Schönheit und entzieht sich damit den Zugriffen des männlichen Blicks. Auch sie ist als Versuch zu sehen, den fremdbesetzten Körper zu thematisieren und sich seiner zu entledigen. Und auch sie ist ein rebellischer Versuch, zumindest in der Körperinszenierung noch ein Moment der in der sonstigen Welt abhanden gekommenen Selbstbestimmung zu gewinnen. Der Schnitt ist zugleich Ausdruck der Entfremdung, der Dekonstruktion und der Befreiung.

Bleibt dieser Protest jedoch im Symptom unbewusst, ja verhindert dieses gerade eine bewusste Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zwängen, indem die Frauen distanzlos auf ihren Körper fixiert bleiben,⁹ so entfaltet sich das subversive Potential da, wo der Zusammenhang von gesellschaftlichem Kontext und Symptom – wie in Exports Performance – explizit zur Schau gestellt und thematisiert wird. In der radikalkosmetischen Körperpraxis wird die Anpassung an weibliche Schönheitsideale und Körpernormen affirmiert wie unterlaufen, wird die diesen Idealen immanente »Grenze zwischen zulässigen und unzulässigen Formen der Selbstverstümmelung« (Lippert 1985, S. 79) offenbart und deren Übertretung als auch lustvoller¹⁰ Akt der Selbstbestimmung inszeniert.

Der verletzte Körper ist dabei zugleich das Medium der Kommunikation mit dem Publikum, er beschleunigt und intensiviert die Involviertheit der RezipientInnen. Weil Export sich der ambivalenten Rezeption der Schmerzinszenierung bewusst ist, diese gerade unter den Vorzeichen einer Auseinandersetzung mit Weiblichkeit zum Thema machen will, sind empörte, ablehnende Regungen – anders als bei Stelarc – antizipiert, sogar Teil des Erkenntnisgewinns:

9 Exports Rede von den Psychopathologien als den »großen weiblichen Rebellionsformen« ist damit auch als ein nicht unproblematischer Euphemismus zu werten. Vgl. zur Hysterie und Anorexie als (unbewusste) Subversionsstrategie und ihren Grenzen auch Bordo (1985).

10 »Lustvoll und selbstvergessen beginnen wir zu kauen, zupfen und knibbeln, wenn wir uns nicht mehr den Blicken anderer ausgesetzt fühlen, geben uns zuhause gierig unseren kleinen Angewohnheiten und Ungezogenheiten hin.« (Lippert (1985), S. 79)

»Wenn schon pathologische Momente wie Selbsthaß, minderes Selbstbewußtsein, Identifikation mit Leid, Unterwerfung oder gar mit dem Unterdrücker aus solchen Aktionen interpretatorisch rezipiert werden, dann sind dies Momente der Wahrheit der Geschichte der Frau, so wahr, daß nicht einmal viele Frauen den Lack so gründlich abkratzen lassen wollen. Der Schein des belanglosen Glamours ist vielen lieber als die Souveränität eines ausgetragenen Schmerzes, als die *schmerzliche Energie des Widerstands*.« (ebd., S. 143f; Hervorhebung im Original)

Es verwundert kaum, dass die Performance, die im von Identifikation und Differenzenerfahrung geprägten Verhältnis des Körpers der Performerin zu dem der Zuschauerin unausweichlich auch die Selbstpraktiken der Letzteren, ihre eigene normengeleitete, verstümmelnde Arbeit an ihrer Weiblichkeit, thematisiert, immer wieder auf heftige Ablehnung stieß und noch immer stößt (vgl. Lippert 1985, S. 74; Sykora 1989, S. 365). Doch für das Publikum, das sich auf die Inszenierung und ihre Wirkung einlässt, wird sie vermöge ihrer Ambivalenz zu einem Erfahrungsraum, in dem die inszenierte Dialektik des Symptoms spürbar wird. Im Oszillieren zwischen Gefühlen von Mitleid, Angst, Empörung, Faszination über die spürbare Selbstbestimmtheit der Handlung wie auch sadistischer und masochistischer Lust werden Normalitäten und Gewohnheiten und der Blick auf den eigenen und fremden Körper radikal in Frage gestellt.

4. Körper und Subversion

Die Angriffe auf den eigenen Körper in Stelarc's und Exports Performances sind stets Angriffe auf bestehende Körpernormen und deren vermeintliche Natürlichkeit. Beide Künstler/innen thematisieren den Körper als veränderbaren, immer schon gesellschaftlich vermittelten und durch Technik prothetisierten und stellen damit die Idee des Körpers als letztem Residuum von Natur und »Authentizität« grundlegend in Frage. Intention und Strategie der Auseinandersetzung mit den vorherrschenden Körpernormen unterscheiden sich aber radikal.

Stelarc stellt ihnen positiv ein Gegenbild, die Vision eines »fortschrittlicheren« Cyberkörpers, entgegen und hypostasiert dieses als unumgängliche Zukunft, da er die technologische Durchrationalisierung der Welt zum schicksalhaften Naturgesetz werden lässt. Der von ihm zelebrierte vorausseilende Gehorsam gegenüber den Anforderungen der technisierten Umwelt kippt nur deshalb nicht gänzlich ins ideologische, weil er ihn bis an die Schmerzgrenze weitertreibt. Mit dem seine Utopie konterkarierenden drangsalierten und verwundeten Körper lässt er entgegen seiner Intention die Kosten des Zivilisationsprozesses und die ihm innewohnende Dialektik von Selbst-Ermächtigung und Selbst-Unterwerfung in den Blick geraten.

Export fordert dagegen die ambivalente Rezeption ihrer Körperinszenierung sehr bewusst heraus, die Verletzung des Körpers ist zugleich Darstellung von Leid, Dekonstruktion und Selbst-Ermächtigung. Indem sie den Normierungen des weiblichen Körpers keine positiven Gegenbilder und -körper entgegengesetzt, sondern sich ihre Arbeiten stets nur in den diffusen Leer-Räumen der Kultur »um ein Vakuum beweg[en], um einen weißen Fleck, der unbenannt, ungesagt bleibt – und bleiben will« (Von Braun 1997, S. 9), entgeht sie auch den problematischen Implikationen ihres eigenen Ansatzes, der doch letztlich auf die Herstellung einer Identität der Frau zielt, deren einheitliche biologische Basis sie – als Kind ihrer Zeit – als gesetzt annimmt.¹¹ Und weil sie stets und konsequent auf die Dialektik der *weiblichen* Subjektwerdung fokussiert, reproduziert sie in ihren Performances auch nicht die auch von ihr affirmativ vorgetragene, undialektische Konzeption des Zivilisationsprozesses als zu begrüßende Entfremdung von und Überflüssigmachung der Natur durch die Technologie, dessen Problem sie lediglich im Ausgeschlossensein der Frau sieht.¹²

Einem körperpolitischen Umgang mit gesellschaftlichen Normierungen im Rahmen der Performance-Kunst stehen wohl nur zwei Wege offen, die nicht in die Sackgasse neuer Naturalisierungen und Normierungen führen: Derjenige einer permanenten, ironischen Neuerfindung und -codierung von Körpern und Körperbildern, welche die Normen immer wieder dekonstruieren und subversiv verschieben, wie dies »queere« Ansätze propagieren, oder die Arbeit in der Negativität, die Exports Schaffen auszeichnet. Nicht positiv, sondern immer nur kritisch gegenüber dem Bestehenden bestimmbar, den Schmerz über ihr eigenes Scheitern in sich enthaltend, entwinden sich die so errungenen Subjektpositionen, die gewonnenen Ausdrücke des eigenen Seins, jeglichen metaphysischen Zuschreibungen. Mit dieser aus Normierungen und Identitätslogiken ausbrechenden, nie stillzulegenden Praxis bleibt Exports Strategie m.E. ebenso aktuell für dynamischere Subjektkonzepte propagieren-

11 Zur Infragestellung des biologischen Substrats »der Frau« vgl. Butler (1990) und Butler (1993). Export rechtfertigt ihren Versuch, eine spezifisch weibliche Ästhetik zu finden, als »essentialistische« Intervention, die mir weniger essentialistisch als eher wie eine Gegenstrategie zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt zur Determination des weiblichen Körpers durch die männliche Tradition vorkommt« (zit. in Mueller (1994), S. 212). Aus dieser Position heraus hält sie auch die direkte Suche nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik – z.B. im Rückgriff auf die Mythologie – für einen »legitimen Weg« (Rötzer/Rogenhofer (1988), S. 151). Vgl. dazu auch Exports eigene frühe Idealisierungen der Rolle der Frau vor dem Entstehen des Christentums und ihre unkritische Würdigung von Verfechterinnen eines »femininen Prinzips« (Export (1972b)).

12 Dass die Dialektik der Subjektwerdung dem Prozess der Aufklärung und dem okzidental Begriff des Subjekts selbst innewohnt, damit alle Subjekte betrifft, habe ich in meinen Ausführungen zu Stelarc zu zeigen versucht.

de, heutige (feministische oder »queere«) Positionen. Gegenüber deren teilweise euphorischem Ausblick auf die befreienden Möglichkeiten permanenter Verschiebungen und Subversion vermag sie auch das Leiden an der Unmöglichkeit eines »richtige[n] Leben[s] im falschen« (Adorno 1951, S. 42) stark zu machen und damit an der Kritik am falschen Ganzen festzuhalten.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia*, Frankfurt a.M. 1969.
- Atzori, Paolo & Woolford, Kirk (1995): *Extended-Body: Interview with Stelarc*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>, 12.11.07.
- Bordo, Susan (1985): »Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture«. In: Diamond, Irene/Quinby, Lee (Hg.) (1988): *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, Boston, S. 87-117.
- Butler, Judith (1990): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.
- Butler, Judith (1993): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1997.
- Decker, Oliver (2002). *Der Prothesengott. Subjektivität und Transplantationsmedizin*, Dissertation, Kassel, <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=967996570>, 12.11.07.
- Ernst, Wolf-Dieter (2003): *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*, Wien.
- Export, Valie (1972a): »Woman's Art«. In: *Museum Moderner Kunst/Stiftung Ludwig* (Hg.): *Split:Reality*. Valie Export, Wien/New York, S. 15-16.
- Export, Valie (1972b): »Gertrude Stewin/Virginia Woolf. Feminismus und Kunst. Teil 1«. In: *Neues Forum*, Nr. 228, S. 48-50. Wiederabdruck in: *Museum Moderner Kunst & Stiftung Ludwig* (Hg.) (1997): *Split:Reality*. Valie Export. Wien/New York, S. 17-19.
- Export, Valie (1977): »Feministischer Aktionismus. Aspekte«. In: Nabakowski, Gisliind et al. (Hg.) (1980): *Frauen in der Kunst*. 1. Band, Frankfurt a.M., S. 139-176.
- Export, Valie (1987): *Das Reale und sein Double: Der Körper*, Bern 1992.
- Freud, Sigmund (1899): *Über Deckerinnerungen*, *Gesammelte Werke*, Bd. I, Frankfurt a.M 1999, 529-554.
- Hieber, Lutz & Villa, Paula-Irene (2007): *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*, Bielefeld.
- Horkheimer, Max (1947): »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft«. In: Ders. (Hg.): *Zur Kritik der Instrumentellen Vernunft*. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende, Frankfurt a.M. 1967, S. 11-174.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1944): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1988.
- Jones, Amelia (2005): »Stelarc's Technological 'Transcendence'/Stelarc's Wet Body. The Insistent Return of the Flesh«. In: Smith, Marquard (Hg.): *Stelarc: The Monograph*, Cambridge/London, S. 87-123.
- Landwehr, Dominik (1998): *Technologie als Weiterführung des Körpers. Ein Gespräch mit dem australischen Medienkünstler Stelarc*, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2336/1.html>, 12.11.2007.

- Lippert, Renate (1985): »Ein Millimeter schmerzfreie Zone. Valie Exports ...Remote...Remote«. In: Frauen und Film, Nr. 39, S. 73-81.
- Mueller, Roswitha (1994): Valie Export. Bild-Risse, Wien 2002.
- Neppert, Doris (1998). Selbstverletzendes Verhalten bei Frauen. Erklärungsansätze und Konsequenzen für die soziale Arbeit, Diplomarbeit, Kiel, <http://www.geocities.com/dorisneppert/Dipl.html>, 12.11.07.
- O'Dell, Kathy (1998): Contract With The Skin, Minneapolis/London.
- Paar, Gerhard H. (2002): »Selbstverletzung als Selbsterhaltung«. In: Hirsch, Mathias (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute, Gießen, S. 53-72.
- Rötzer, Florian & Rogenhofer, Sara (1988): »Mediale Anagramme. Ein Gespräch mit Valie Export«. In: Kunstforum International, Nr. 97, S. 150-159.
- Sachsse, Ulrich (1998): »'Blut tut gut'. Genese, Psychodynamik und Psychotherapie offener Selbstbeschädigungen der Haut«. In: Hirsch, Mathias (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens, Gießen, S. 94-117.
- Scarry, Eliane (1985): Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur, Frankfurt a.M. 1992.
- Stelarc (1995): »Von Psycho- zu Cyberstrategien: Prothetik, Robotik und Tele-Existenz«. In: Kunstforum International, Nr. 132, S. 72-81.
- Stelarc (2000): »Obsolete Zeit? Ein Gespräch mit Sven Drühl«. In: Kunstforum International, Nr. 151, S. 117-124.
- Stelarc (2007): Offizielle Homepage, <http://www.stelarc.va.com.au>, 12.11.2007.
- Sykora, Katharina (1989): »Verletzung - Schnitt - Verschönerung. Filmische Freilegungen«. In: Lindner, Ines et al. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, S. 359-367.
- Villa, Paula-Irene (2004): »'Sich bewegen, um die Verhältnisse zu verändern.' Räumliche, subjektbezogenen und politische Dimensionen des Bewegungsbegriffs in der feministischen Theorie und Praxis«. In: Klein, Gabriele (Hg.): Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, Bielefeld, S. 239-262.
- Vogel, Juliane (2000): »Cutting. Schnittmuster weiblicher Avantgarde«. In: Eder, Thomas/Kastberger, Klaus (Hg.): Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, Wien, S. 110-132.
- Von Braun, Christina (1997): »Warum etwas zeigen, was man sehen kann?«. In: Museum Moderner Kunst/Stiftung Ludwig (Hg.): Split:Reality. Valie Export, Wien/New York, S. 6-14.
- Zell, Andrea (2000): Valie Export. Inszenierung von Schmerz, Berlin.