

Das Böse als Massenphänomen bei Marina Abramovićs *Rhythm 0*

Das Böse ist ein Abstraktum. Es besteht nicht an-und-für-sich oder wäre per se greifbar. Damit ist seine Erscheinung stets an eine Repräsentation einerseits und eine damit einhergehende Klassifizierung als solches andererseits gebunden. Ebenso handelt es sich nicht um ein a priori bestehendes Phänomen, dessen Vorhandensein außerhalb des Menschlichen liegen würde. Es ist kein transzendentes oder im Jenseits liegendes ‚Etwas‘. Es lässt sich nicht verorten, d.h. es gibt keinen ihm eigens zugewiesenen Platz in der Welt oder im Gehirn. Das Böse ist keine exklusive Eigenschaft, die nur bestimmten Menschen zukommen würde – ganz im Gegenteil liegen Abgründe in jedem einzelnen Menschen. Das Potenzial, Böses zu tun, gehört dem Menschen ebenso an, wie das Potenzial, Gutes zu tun. Zu hinterfragen sind demnach Deklarationen, die einzelne Menschen als die Personifikationen des Bösen an sich ausweisen.

Den Beginn für das Böse begreift der Psychiater Reinhard Haller, der als Sachverständiger für verschiedene Gerichte tätig ist, an der Grenze, an der jemand den Moralinstinkt überschreitet. Dazu gehörten für ihn fehlende Empathie, Sadismus und das Herstellen und Ausnutzen von einseitigen Machtverhältnissen. Weiterhin verdeutlicht er, dass das Böse keine Kategorie der Psychiatrie, sondern vielmehr der Theologie, Philosophie und des Juristischen ist.¹ Weiterhin ist er davon überzeugt, dass das Böse nicht ausgerottet werden kann. Lediglich ließen sich Situationen, in denen es ausbricht, vermeiden. Hierzu zählen insbesondere spezifische Dynamiken, die innerhalb einer Gruppe entstehen: „Die Gruppe holt oft Seiten aus Menschen heraus, die sie selbst nicht kannten.“²

Mit den Geschehnissen des Nationalsozialismus als Folie beschäftigt sich Elias Canetti in seinem 1960 erschienenen Hauptwerk *Masse und Macht* mit dem Phänomen der Masse und dem menschlichen Verhalten in diesem Kontext. Paradoxiert, so stellt Canetti fest, fliehen Menschen in die Masse, weil sie Angst vor Berührungen haben. Allein die Masse ermöglicht eine Befreiung von dieser Berührungsfurcht: „Es ist die Masse allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann. Sie ist die einzige Situation, in der diese Furcht in ihr Gegenteil umschlägt.“³ In eben jener Masse entstehe eine Zerstörungssucht, die Canetti als wesentliche Eigenschaft von Massephänomenen feststellt. Diese ist primär in der Aufhebung der Grenzen der einzelnen Person in der Masse begründet:

Der einzelne Mensch selbst hat das Gefühl, daß er in der Masse die Grenzen seiner Person überschreitet. Er fühlt sich erleichtert, da alle Distanzen aufgehoben sind, die ihn auf sich zurückwarfen und in sich verschlossen. Mit dem Abheben der Distanzlasten fühlt er sich frei, und seine Freiheit ist die Überschreitung dieser Grenzen. Was ihm geschieht, soll auch den anderen geschehen, er erwartet von ihnen dasselbe.⁴

Grenzüberschreitend sind ebenso jene Handlungen, die eine solche Masse an einem außerhalb stehenden Subjekt verübt, was sich beispielhaft an *Rhythm 0*, einer sechsstündigen Performance von Marina Abramović, zeigen lässt. Im Studio Morra, einer Galerie in Neapel, konnte sich das Publikum 72 auf einem Tisch liegenden Gegenständen bedienen. Unter diesen Gegenständen befanden sich beispielweise Parfüm, Honig, Wein, eine Rose, aber auch Scheren, Nägel und ein geladener Revolver. Die Aufforderung, die Abramović dem Publikum gab, bestand lediglich darin, die Gegenstände, in welcher Weise auch immer, an ihr anzuwenden, während sie sich selbst zu einem passiven Objekt deklarierte. Dabei wurden die Handlungsanweisungen schriftlich verfasst, nicht aber performativ vorgetragen.⁵ Ihr Ziel bestand darin, herauszufinden, wie weit das Publikum in dieser Situation gehen würde. Einer Situation, in der die Künstlerin durch diese eigens initiierte Ent-Subjektivierung beginnt, selbst den Status eines Gegenstandes anzunehmen. Im Sinne einer Kategorisierung, die Canetti zur Differenzierung verschiedener Formen von Massen vornimmt, handelt es sich beim Publikum dieser Performance um eine geschlossene Masse. Ihr Hauptmerkmal liege in der Grenze des Raums, den sie einnimmt, sowie einem besonderen Aufnahmeakt, wie beispielsweise einer Gebühr für den Eintritt oder einer Einladung. In der Begrenzung schaffe sich die geschlossene Masse ihren Ort: „Die geschlossene Masse setzt sich fest. Sie

¹ Vgl. Lebert, Andreas, Katrin Zeug. Jeder Mensch hat in sich seine Abgründe: <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2017/01/psychologie-psychiater-gericht-gutachten-verbrecher-interview>, 02.01.2017 [zuletzt abgerufen am 17.04.2022].

² Ebd.

³ Canetti, Elias. *Masse und Macht*. 1992, S. 10.

⁴ Ebd., S. 15.

⁵ Vgl. Herbstreit, Mareike. *Aktionsrelikte. Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović*. 2019, S. 262.

schafft sich ihren Ort, indem sie sich begrenzt; der Raum, den sie erfüllen wird, ist ihr zugewiesen. Er ist mit einem Gefäß vergleichbar, in das man Flüssigkeit gießt, es ist bekannt, wieviel Flüssigkeit hineingeht. Die Zugänge zum Raum sind gezählt, man kann nicht auf jede Weise hineingelangen. Die Grenze wird respektiert.“⁶

Agierte das Publikum zunächst zurückhaltend, beschreibt Abramović als eines der beängstigendsten Erlebnisse den Moment, in dem ein Mann ihr den geladenen Revolver an die Schläfe drückte: „It was a little crazy. I realised then that the public can kill you. If you give them total freedom, they will become frenzied enough to kill you.“⁷

Für die gesamten *Rhythm*-Serie sind sowohl das Hinterfragen der Grenzen von Kontrolle als auch das bewusste Erforschen der Grenzen des Körpers zentral. So ist es trotz der Objektivierung des Körpers, die die Idee von Subjektivität überlagert, dennoch die Autonomie von Abramović, sich in diese Position bzw. Situation zu begeben. In der Interaktion des Publikums mit dem zum passiven Objekt stilisierten Körper entsteht primär mittels dieser Passivität eine spezifische Form der Transformation, die sowohl die Künstlerin als auch das Publikum betrifft. Michael Enßlen verweist zudem auf den Titel *Rhythm 0*, der einerseits als Positionierung in der *Rhythm*-Serie verstanden werden könnte. Andererseits aber „deutet der Rhythmus Null auf die Passivität der Künstlerin hin. Die Assoziation mit der Darstellung des Herzstillstandes auf dem Oszilloskop ist unabweisbar: der Nulllinie. Die Verbindung mit dem Tod scheint Ausdruck einer Vorahnung, eines Kalküls zu sein, einer Vorwegnahme dessen, was sich in der Aktion ereignen könnte.“⁸

In der Performance wird die herkömmliche Trennung zwischen Künstlerin und Betrachtenden unterlaufen, d.h. die vormaligen Zuschauer konstituieren sich durch die aktive Teilhabe immer auch als Teil der Performance. Zugleich aber unterläuft das so gebildete Publikum seinen bzw. die so gebildete Masse ihren eigenen Subjektstatus. Die Gewalt während der Performance am Körper der Künstlerin, der auf reines Material reduziert erscheint, organisiert sich über die einzelnen Subjekte hinweg, während gleichzeitig die Offenlegung dieser Gewalt stattfindet. Das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen wird dadurch zur kritischen Disposition gestellt.⁹ Über die Funktion des Publikums in ihren Performances reflektiert Abramović selbst:

Ich habe nie darüber nachgedacht, aber es stimmt, daß in *Rhythm 0* ich nicht alleine war, daß ich dem Publikum eine Rolle gab, es Sachen machen ließ; oder auch in *Exchanging Roles*, wo ich meine Rolle mit der einer Prostituierten tauschte. Oder ich habe mich total verausgabt, und das Publikum hatte die Möglichkeit, das zu stoppen.¹⁰

In der Handlung des Publikums als aktiv Teilhabendes manifestiert sich ein Moment des Mit-Tuns, welches wesentlich für die Transformation ist, die das Selbst der Künstlerin durchläuft. Ihr Ziel, so Abramović, bestehe darin, ihre eigenen Grenzen herauszufordern mit der Intention eben dieser Transformation. Hierin aber sieht sie eine Dynamik begründet, die letztlich die Transformation des Publikums und des Raums bewirke. Als Performance-Künstlerin müsse sie außerdem Inszenierungen wie beispielsweise im Theater hassen, insofern nur in der Performance die ‚wahre Realität‘ stattfinden würde: Messer, Blut, Emotionen – all das ist real.¹¹ Es sind genau jene physischen Erfahrungen, Schmerzen, Verletzungen, die für Abramović eine unabdingbare Notwendigkeit für die Performance darstellen:

⁶ Canetti, Elias. *Masse und Macht*. 1992, S. 11 f.

⁷ O’Hagan, Sean. Interview: Marina Abramović: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>, 03.10.2010 [zuletzt abgerufen am 20.04.2022].

⁸ Enßlen, Michael. Inszenierung der Selbstentfremdung. Performance und Publikum in ‚Rhythm 0‘ von Marina Abramović. In: *Kritische Berichte* 32 (2003), S. 86-92, hier S. 86.

⁹ Vgl. Heinrich, Hanna. *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*. 2020, S. 262.

¹⁰ Jappe, Elisabeth. *Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*. 1993, S. 140.

¹¹ Vgl. O’Hagan, Sean. Interview: Marina Abramović: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>, 03.10.2010 [zuletzt abgerufen am 20.04.2022].

Dann kommt der Augenblick, daß du rausgehen mußt. Da spüre ich eine geistige und körperliche Transformation, wenn ich von der kleinen Marina zu der anderen, größeren Marina hinübergehe. Ich könnte deswegen auch nie eine Performance für mich allein machen, ohne Publikum könnte ich diese Konzentration nicht haben. Wenn ich mir in der Küche beim Kartoffelschälen in den Finger schneide, fühle ich mich sehr verletztlich und könnte heulen. Wenn ich mich vor dem Publikum verletze, macht mir das gar nichts, ich kann praktisch alles machen, es gibt kein Hindernis mehr, ich habe ein Gefühl der totalen Freiheit. Im Augenblick, da die Performance zu Ende ist, fühle ich mich wie ein neugeborenes Kind, ein Gefühl der Innozenz, der Verletzlichkeit und der Leere. Und das ist das schönste Gefühl, das ich immer und immer wieder empfinden möchte. Und das gibt es nur, wenn Publikum dabei war, je mehr, desto besser.¹²

In der Performance verschwimmen die Grenzen zwischen Repräsentation und Realität, zwischen Kunst und Leben. Wenngleich die Anweisungen, die Abramović dem Publikum zu Beginn gab, die Aussage enthielten, sie übernehme während der gesamten Dauer der Performance die Verantwortung, so relativiert ihre Passivität die Möglichkeit der alleinigen Verantwortungsübernahme performativ. Vielmehr wird die Verantwortung implizit auf das Kollektiv der Zuschauer übertragen. In dem mittels der Kunst erschaffenen gemeinsamen Raum entsteht derjenige Zwischenraum, in dem menschliches Handeln stattfindet. Das Individuum ist als Handelndes immer zugleich Täter und Erduldendes, es verschwindet als Einzelnes, seine Handlungen aber sind wesentlich für die hieraus resultierende Dynamik der Masse.

Als Kunstform der verschwimmenden Grenzen macht die Performance erfahrbar, was das menschliche Sein auszeichnet. Es ist ein Sein der Ambivalenzen anstelle der Eindeutigkeiten.¹³ Und so könne, Hanna Heinrich zufolge, die während der Performance stattfindende Transformation das Publikum in eine ethische oder eben, wie im Fall von *Rhythm 0*, unethische Gemeinschaft verwandeln.¹⁴

Als die Performance schließlich beendet war und Abramović ihren Status als passives Objekt aufgab, konnte sich keiner der Zuschauer mit ihr als Subjekt und den Taten, die an eben jedem Subjekt verübt wurden, konfrontieren. Vielmehr verließen sie die Galerie fluchtartig.¹⁵

Canetti zufolge handelt es sich bei der angenommenen Gleichheit der Masse um eine Grundillusion, insofern Menschen, die sich darin zwar gleich fühlten, tatsächlich jedoch nicht wirklich und für immer gleich geworden seien. Somit ist der Zerfall ein wesentliches Charakteristikum der Masse: „Die Masse selbst zerfällt. Sie fühlt, daß sie zerfallen wird. Sie fürchtet den Zerfall.“¹⁶ Wird die Masse, d.h. als Publikum oder als Gemeinschaft, nach dem Ende der Performance, wodurch der Rahmen ihrer Konstitution entfällt, aufgelöst, verbleiben Einzelsubjekte, die sich mit den Taten der Masse, deren Teil sie zuvor waren, nicht mehr identifizieren können. Weiterhin gab Abramović entgegen des Beginns der Performance keine Anweisungen für das ‚Danach‘. In dem Verschwinden einer Befehlsquelle begreift Canetti ein paradoxes Moment der Masse. So seien Menschen, die unter einem Befehl handeln, zu den furchtbarsten Taten fähig. Wenn nun aber „[...] die Befehlsquelle verschüttet ist und man [die Menschen] zwingt, auf ihre Taten zurückzublicken, erkennen sie sich selber nicht. Sie sagen: Das habe ich nicht getan und sie sind keineswegs immer klar darüber, daß sie lügen.“¹⁷ Hieraus resultiert die Dissoziation zwischen dem Handeln als Masse und dem Handeln als Individuum.

Die Performance als Kunst ist geprägt durch Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, insofern sie an die Gegenwart gebunden ist und lediglich im jeweiligen Hier und Jetzt erfahrbar wird. Wie Aktionskunst allgemein verfügt sie über keine verbleibende Materialität, womit sie sich auch als ephemere Aktion begreifen lässt, der Flüchtigkeit als ästhetischer Wert inhärent ist. Die Performance entspricht daher einem singulären Akt des Performativen.¹⁸

Diese Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der Performance entsprechen einem Aufblitzen des Bösen, dessen Erscheinung aufgrund der Abhängigkeit von der Repräsentation ebenso vergänglich und flüchtig ist. Es zeigt sich lediglich in und durch die Masse, während es im Moment von deren Auflösung durch die wiederhergestellte

¹² Jappe, Elisabeth. Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. 1993, S. 141.

¹³ Vgl. Heinrich, Hanna. Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst. 2020, S. 261.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 268.

¹⁵ Vgl. Abramović, Marina et. al. Marina Abramović. 2002, S. 30.

¹⁶ Canetti, Elias. Masse und Macht. 1992, S. 14.

¹⁷ Ebd., S. 369.

¹⁸ Vgl. Herbstreit, Mareike. Aktionsrelikte. Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović. 2019, S. 52 ff.

Individualität bzw. Subjektivität verschleiert wird. Somit ist das Böse Teil einer Figuration und zugleich sind Figurationen des Bösen Teil eines jeden Subjekts.

Kunst und Literatur ist damit die Leistung bzw. Funktion inhärent, jene Prozesse, Dynamiken und Mechanismen aufzuzeigen, die das immer und überall bestehende, zumeist jedoch verschleierte Böse konstituieren und manifestieren.