

Universität Leipzig
Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften
Institut für Theaterwissenschaft

Bachelor-Arbeit:

Thema: *Ron Athey. Der verletzte Körper spricht.*

Erstkorrektur: Dr. Martina Bako

Zweitkorrektur: Dr. Veronika Darian

Verfasser: Carsten Goering

Datum: 22. 08. 2007

- Ron Athey -

Der verletzte Körper spricht.

”Wie die Pest ist das Theater die Zeit des Bösen, der Triumph dunkler Mächte, die von einer noch grundlegenden Macht bis zum Untergang genährt werden. Das Theater, wie die Pest, ist in den Bildern dieser Gemetzel und dieser wesentlichen Spaltung. Es lässt Konflikte aufbrechen, entfesselt Mächte, setzt Möglichkeiten frei, und wenn diese Möglichkeiten und Mächte dunkel sind, dann liegt die Schuld dafür weder bei der Pest noch beim Theater, sondern beim Leben.”¹

¹ Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. In: *Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness For Death*. Fetz, Wolfgang (Hg.). [...] Wien 2003. S. 19.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
Kapitel 1: I was alone... Biographie des Künstlers	5
Kapitel 2: Four Scenes In A Harsh Life Ron Athey in Minneapolis 1994	7
Kapitel 3: Schmerz Ein Exkurs	12
Kapitel 4: Self-mutilating 'Ritzen' als Rehabilitation	16
Kapitel 5: Der verletzte Körper spricht Die Inszenierung von Schmerz als Ausdrucksmittel und Transzendenz	20
Schlusswort	35
Abbildungen	37
Abbildungsverzeichnis	39
Quellenverzeichnis	40

Einleitung

“Don't touch your body, don't think about your body, think of the body of Christ.”²

Schon in Artauds *Theater der Grausamkeit* wird der Betrachter durch die Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum unmittelbar einer Gefahr ausgesetzt, wobei die traditionelle Auffassung von Theater folglich als beendet gilt. Auch wenn dieser Schritt bei Artaud nur ein gedanklicher ist, so erhält er Anfang der 60er Jahre mit den ersten Happening- und Performancekünstlern Präsenz. Perverse sexuelle Exzesse, lebensgefährliche Experimente sowie Selbstzerstörung schafften schockartige Momente, die eine Katharsis bewirken sollten, um so die zivilisatorisch gefesselte Selbstwahrnehmung zu sprengen.³

Einer dieser Künstler, mit dem sich die folgende Arbeit beschäftigt, ist der Performancekünstler Ron Athey. Aufgewachsen unter religiösen und gesellschaftlichen Zwängen, homosexuell und HIV-infiziert, durchstreifte er jegliche soziale Abgründe, von Einsamkeit und Drogenkonsum bis hin zu Suizidgefahr, um letztendlich, man könnte sagen, den Wert des Lebens zu erkennen. Und genau diese Erfahrungen brachten ihn zur Kunst, die durch 'perverse' sexuelle Exzesse, grenzüberschreitende Obszönitäten und Selbstverletzungen jene schockartigen Momente schafft, die für den Künstler einerseits die Katharsis, zugleich aber auch eine Bewusstseinsweiterung bewirken sowie auf gesellschaftlichen Zwänge und Missstände verweisen.

Um diese Art der Kunst besser verstehen zu können, ohne sie als pervers und krank abzuwerten, versuche ich speziell anhand dieses Künstlers eine Deutung für die Notwendigkeit des Moments der freiwilligen Selbstverletzung, beziehungsweise des verletzten Körpers, in Atheys Performancekunst zu schaffen, um gleichzeitig darzulegen, wie seine Kunst funktioniert. Da seine Kindheit und familiäre Erziehung sehr prägend war und ein entscheidender Aspekt seiner Entwicklung und Kunst ist, werde ich im ersten Kapitel genauer auf seine Biographie eingehen.

² Flanagan, Bob: *Sick. The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. 1997 (Kirby Dick). (Flanagan äußert diesen Satz bezüglich der Ideologie von Religionen, insbesondere der christlich katholischen Religion)

³ Vgl. Haustein, Lydia: „Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“. In: *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Köpping, Klaus- Peter und Rao, Ursula (Hg.). [Lit] Münster, Hamburg, London 2000. S 211.

Im zweiten Kapitel werde ich eine konkrete Inhaltsbeschreibung der Performance *Four Scenes In A Harsh Life* wiedergeben, die sich auf einen schwarz/weißen Videomitschnitt der Aufführung von 1994 in Minneapolis bezieht. Allerdings muss hier festgehalten werden, dass die einführende Szene *Holy Woman* in Minneapolis vermutlich nicht aufgeführt wurde. Ich habe dieses Stück gewählt, da es mir einerseits nicht möglich war, eine andere Performance vollständig zu sehen und andererseits, weil es sich bei dieser Performance um ein autobiographisches Stück handelt, dass nach der Aufführung 1994 in den USA verboten wurde. Am Ende des Kapitels werde ich die Gründe dieses Verbots kurz darlegen.

Ich habe mich für eine Performancebeschreibung entschieden, um den Leser mit Atheys Kunst, genau wie der Künstler selbst in seinen Performances den Zuschauer, in gewisser Hinsicht erst einmal zu konfrontieren, um anschließend näher auf ihre Bedeutung einzugehen. Zudem ist es meiner Auffassung nach einfacher, durch ein konkretes Beispiel die folgenden Darlegungen besser zu verstehen und nachzuvollziehen.

Da das Verstehen dieser Kunstform grundlegendes Wissen über die Bedeutung von Schmerz voraussetzt, werde ich im dritten Kapitel versuchen Schmerz mithilfe medizinischer, theologischer und psychologischer Aspekte genauer zu definieren. Hierbei soll berücksichtigt werden, dass nicht alle Erkenntnisse und Theorien, vor allem aus wissenschaftlicher Hinsicht, über den Schmerz berücksichtigt werden können, sondern lediglich die, die meines Erachtens nach im Kontext der Performancekunst Atheys wichtig sind.

Um an diesen Exkurs anzuschließen, werde ich im darauf folgendem Kapitel die Psychologie des 'Ritzens', als allgemeiner Begriff der Selbstverletzung, mithilfe verschiedener Theorien von Elaine Scarry, David B. Morris und Andrea Zell, die sich hauptsächlich auf Kristin Teuber bezieht, zu durchleuchten. Durch diese Vertiefung versuche ich mögliche Ursachen für diese spezielle Form des autoaggressiven Verhaltens in Atheys Jugendzeit aufzudecken, die letztendlich nicht nur eine Erklärung für seine Handlungen geben, sondern insbesondere auch zum besseren Verständnis der Selbstverletzung des Künstlers in seinen Performances beitragen.

Im letzten Kapitel werde ich schließlich versuchen, die Bedeutung der Notwendigkeit der Selbstverletzung, beziehungsweise die Notwendigkeit der

bewussten Bereitwilligkeit, sich selbst Schmerz zuzufügen oder zufügen zu lassen, besonders in Bezug auf die Katharsis und der angestrebten 'Selbsttransformation', zu belegen. Hierbei setze ich Atheys Performances, vorwiegend *Four Scenes In A Harsh Life*, einem (Initiations)Ritual gleich⁴ und hebe eigene Deutungen hervor, die ich mit Hilfe der verwendeten Literatur untermauern werde. Neben der christlichen Symbolik spielt zudem vor allem die Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern, wie sich zeigen wird, die entscheidende Rolle.

Informell muss erwähnt werden, dass die Stücke selbst sich aufgrund der Erfahrungen und Entwicklungen der Performer stets verändern. So findet beispielsweise in *Four Scenes In A Harsh Life* 1994 in Minneapolis in der letzten Szene *Dagger Wedding* eine Hochzeit zweier Frauen statt, während in der Aufführung 1995 in Mexiko drei Frauen symbolisch heiraten.⁵ Inwieweit dabei formale Einschränkungen, wie Darstellermangel oder -zuwachs oder gesetzliche Einengungen diverser Handlungen eine Rolle spielen, bleibt offen. Letztendlich bezeugen diese Veränderungen im Kontext der Performancethematik, genau wie die Realität der Vorgänge selbst, die Wahrhaftigkeit, die uns erkennen lässt, dass eine Katharsis und eine Bewusstseinsweiterung bereits stattgefunden haben.

In dieser Arbeit werden andere wichtige Performanceaspekte, wie Homosexualität, HIV oder Gender, nur angerissen. Aufgrund der Wichtigkeit dieser Aspekte sind sie in hier nicht eingearbeitet, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Dieser Sachverhalt belegt jedoch, dass die Performancethematiken Atheys, sowie Athey selbst, weit mehr erzählen, als 40 Seiten fassen können.

⁴ An dieser Stelle muss betont werden, dass es sich lediglich um einen *Vergleich* handelt. Atheys Performances zelebrieren kein traditionell verstandenes, spirituelles Ritual, auch wenn sie einen ähnlichen Effekt erzielen. Dieser Effekt gründet zwar einerseits auf initiationsrituelle Prozesse, doch werden diese andererseits ihrem Bedeutungsinhalt entleert oder neu definiert.

⁵ Diese Feststellung bezieht sich auf den Vergleich zwischen dem Videomitschnitt *Ron Athey in Minneapolis 1994* und der filmischen Dokumentation *Halleluja! Ron Athey: A Story of Deliverance* (1998).

”There was a thrill-seeking aspect to religion that was very easy to feed into [...]”⁶

Am 16. Dezember 1961 wurde Ron Athey in Groton, Connecticut, USA, als Sohn einer streng gläubigen Familie – Angehörige der Pfingstbewegung (Pentecostal Church) – geboren.⁷ Von drei dominierenden Frauen, der epileptischen Mutter Joyce, der matriarchalischen Großmutter Anna Louise und der religiös fundamentalistischen Tante Vena Mae, aufgezogen, wurde ihm fanatisch der christliche Glaube früh 'eingebrannt'. Durch zahlreiche Besuche christlicher Wallfahrtsorte manifestierte sich seine religiöse Ergebenheit, die ihm im Alter von 10 Jahren die christliche Geistesgabe⁸ Glossolalie⁹ vergütete. Ebenso besaß Atheys Tante die Gabe Prophetie¹⁰, die ihr im Traum die Jungfrau Maria erschienen ließ, welche ihr offenbarte, sie würde einen zweiten Jesus Christus gebären, Elvis heiraten und dass Athey als Inkarnation Johannes des Täufers dem Herrn den Weg bereitet. Letztendlich sollte Athey in dem Glauben aufwachsen, dass seine Familie den Krieg des Allmächtigen, das so genannte Armageddon, besiegen würde.

Im Alter von 15 Jahren jedoch, als eine Freundin ihn über diese surreale Art der religiösen Frömmigkeit tiefgründig aufklärte, brach diese Vorstellung, mit der Athey bisher recht isoliert aufwuchs, und somit jegliche fundamentalistische Überzeugung zusammen. Enttäuschung und Verwirrung folgten. Diese Gefühlszustände brachten Athey dazu, noch im selben Alter seine Familie zu verlassen.

Die folgenden Jahre prägten ihn durch psychische und physische Erfahrungen, die jeder Ethik der Pfingstbewegung widersprach. Es folgten Tattoos und Piercings, promiskuitiver Sex sowie Drogenmissbrauch, aber auch Selbstverletzungen und der eine oder andere Versuch, das Leben vorzeitig zu beenden.¹¹

⁶ Carr, C. (1998): *Ron Athey's Artful Crown of Thorns*. URL: <<http://www.villagevoice.com/news/9850,carr,2061,4.html> [Stand: 10. 07. 2007, 15:39Uhr]>

⁷ Vgl. Athey, Ron (2004): *Ron Athey Biography*. URL: <<http://www.ronathey.com/bio.pdf> [Stand: 18. 07. 2007, 15:18 Uhr]>

⁸ *Geistesgabe* = besondere Begabung(en), die im Christentum gemäß dem Neuen Testament durch den Heiligen Geist gegeben werden

⁹ *Glossolalie* = Zungenrede oder 'in Zungen sprechen'; vgl. dazu Anm. 8

¹⁰ *Prophetie* = Prophezeiung, Weissagung, Verheißung; vgl. dazu Anm. 8

¹¹ Vgl. Carr (s. Anm. 6)

"[...] if you've ever truly believed and then lost your faith 'you always have some sort of hole in you.' [...] 'I think that was the beginning of my self-mutilating. Because I felt very empty and hurt. I would start to pray, and then I'd cut myself or stick tweezers in a light socket. I'd actually start doing that to try to disassociate.'"¹²

In dieser Zeit infizierte sich Athey mit HIV. Ein Schock, der ihn zu der Erkenntnis trieb, dass er nicht mehr viel Zeit hatte, um 'Spuren' zu hinterlassen, wie er es selbst formulierte. Dieser Gedanke hielt ihn jahrelang fest.¹³

"Was I just some stupid fag who died of AIDS? Or was I just this damaged boy who was never a minister, who rebelled and lashed out at himself, so, between drugs and promiscuous sex, he contracted a disease and died? There's this frenzy to make it...mean something. And how can you do this without God? How can you do this without spirituality?"¹⁴

Zusammen mit Rozz Williams gründete Athey 1981 das Projekt *Premature Ejaculation* und begann in diversen Nachtclubs und so genannten 'underground galleries' zu performen.¹⁵ Er tanzte als 'Go-Go-Dancer' in Los Angeles' szenebekanntem 'Nightclub F*ck'¹⁶ und wurde nach jahrelangem Drogenmissbrauch – nach Athey selbst, aufgrund einer Vision, die in seinen späteren Performanceprojekten auch immer wieder angesprochen wird – clean.¹⁷ In der Folge brachte er seine Kunst im November 1992 mit der ersten eigenen Performance *Martyrs & Saints* auf die Bühne.¹⁸ Es folgten die Stücke *Four Scenes In A Harsh Life* 1994 und *Deliverance* 1997, die als *Torture-Triologie* teilweise auch durch Europa tourten. Athey fand eine neue Gemeinschaft, die ihn nicht nur bei seinen Performanceprojekten unterstützte, sondern zugleich auch seine 'neue Familie' wurde. Weitere Acts Atheys sind *The Solar Anus* 1998, *JOYCE* 2002 oder *Judas Craddle* 2004.¹⁹

Zudem widmet sich der Künstler heute der Medienkunst, dem alternativen Journalismus und schreibt ein Buch mit dem Titel *Gifts of the Spirit* – eine Sammlung von Kurzgeschichten und Erinnerungen, die auf seiner Erziehung in

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Carr (s. Anm. 6)

¹⁵ Vgl. Athey (s. Anm. 7)

¹⁶ Vgl. Holden, Stephen: *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance (1998)*. URL: <http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=160664 [Stand: 11.07.2007, 09:39Uhr]>

¹⁷ Vgl. Carr (s. Anm. 6)

¹⁸ Vgl. Athey, Ron (2004): *History*. URL: <<http://www.ronathey.com/history.pdf> [Stand: 18.07.2007, 15:18 Uhr]>

¹⁹ Vgl. Athey (s. Anm. 7)

der Pfingstbewegung basieren. Athey lebt und arbeitet gegenwärtig in Los Angeles.²⁰

Four Scenes In A Harsh Life²¹

Kapitel 2

Ron Athey in Minneapolis 1994

„Die Arbeit [...] fordert den Zuschauer, der das Geschehen nicht länger aus einer ästhetischen Distanz verfolgt, sondern dessen Bezug zur Aufführung mimetisch und durch 'Ansteckung' hergestellt wird.“²²

*The Holy Woman (Introduction)*²³

Athey, in einer weißen Robe bekleidet unter der falsche Brüste hervorragen, steht in andächtiger Haltung neben Myers „Pigpen“ Rifkin, die sich mit einer Hand an einem von der Decke hängenden Tau festhält und sich mit der anderen Hand auf eine Krücke stützt. Ihr Körper ist von langen, mit Federn geschmückten Injektionsnadeln durchbohrt. Auch ihr Haupt ist kreisförmig von Nadeln durchstoßen, die symbolisch eine Dornenkrone bilden. Im Vordergrund stehen zwei weitere Darsteller, gekleidet in schwarzer Hose, weißem Hemd und Krawatte. Sie begleiten einige Zuschauer zu Athey, der sie sinnbildlich als Figur der „Holy Woman“ segnet.

Dieses Eröffnungs-Tableau wird durch eine Predigt Atheys, die an den Stil der Pfingstler erinnert und von seiner Kindheit erzählt, aufgelöst. Anschließend befreit Athey Rifkin behutsam von den Nadeln, hüllt sie in ein rotes Tuch und trägt sie von der Bühne.

Working Class Hell

In gedämpftem Licht zündet sich Athey, an einem Tresen sitzend, eine Zigarre an und nimmt, umrauscht von Musik, einen Drink zu sich. Plötzlich ändert sich

²⁰ Vgl. Athey (s. Anm. 18)

²¹ Die Inhaltsangabe der hier beschriebenen Performance *Four Scenes In A Harsh Life* bezieht sich auf den Videomitschnitt *Ron Athey in Minneapolis 1994*. Die Aufnahme ist schwarz/weiß und es ist nicht genau ersichtlich, ob es sich bei dem Mitschnitt um die vollständige Aufführung in Minneapolis handelt.

²² Wessendorf, Markus: *Szenen aus einem rauhen Leben. Die masochistische Performance-Ästhetik des Ron Athey*. In: *Theater der Zeit*. H. Nr. 1. Januar/Februar 1996. S. 23.

²³ Die Szenenbeschreibung *The Holy Woman* bezieht sich auf die Aufführung in Mexiko 1995, wie sie in der Dokumentation *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance* ersichtlich ist. Diese Szene ist in dem Videomitschnitt *Ron Athey in Minneapolis 1994*, auf den sich die hier beschriebene Aufführung bezieht, nicht enthalten, muss der Vollständigkeit jedoch erwähnt werden. (s. Anm. 21)

das Licht und die Musik gleitet in eine für Sexclubs typischeren Klang. Eine weitere Figur, umhüllt von bunten Luftballons, taucht auf. Auf Stöckelschuhen und mit hochgestecktem Haar bewegt sie sich auf Athey zu, um jedoch auf einem Podest zu tanzen. Nach einer Weile begibt sich Athey zu dieser, um die Luftballons mit der Zigarre, einen nach dem anderem in stehender und kniender Haltung, zum platzen zu bringen. Nachdem die Ballons sukzessiv verschwinden, entpuppt sich die Figur, die man beim ersten Anblick als leicht bekleidete, dunkelfarbige Frau zu erkennen glaubte, als Travestie Daryl Carltons. Diesen beginnt Athey nun penetrant, durch küssen der Beine und Hüften, zu liebkosen. Im sich steigernden Exzess, in dem Athey auch intensiver handgreiflich wird, wirft er Carlton zu Boden und verlässt den Ort.

Zwei weitere Figuren, Julie Tolentino Wood und "Pigpen", treten auf, um die am Boden liegende 'Frau' zum 'Mann' zu 'entkleiden'. Nach diesem Prozess wird Carlton von den zwei Assistentinnen zu einem Stuhl²⁴ begleitet, auf welchen er sich rittlings setzt. Aus den Lautsprechern ertönt mittlerweile elektronische Musik, die durch ihre Stakkatoartigkeit einen transzendierenden Charakter erhält. Sich frontal gegenüber Carlton, auf einem Tritt positionierend, taucht Athey wieder auf und beginnt über Carltons Kopf hinweg dessen Rücken mit weißen Tüchern zu reinigen. Anschließend beginnt er mit einem Skalpell graphische Muster in den nackten Rücken des vor ihm sitzenden Darstellers zu ritzen. Das entstandene Muster nimmt Athey mit Papiertüchern durch austretendes Blut auf und reicht es den Assistentinnen. Diese wiederum heften die 'markierten' Tücher mit Wäscheklammern an Leinen, die sie in den Raum, teilweise auch über das Publikum, ziehen. Während dieser Prozedur, die mechanisch anhält, erlischt sowohl das Licht, als auch die Musik.

Suicide/Tattoo Salvation

Als das Licht langsam wieder erhellt, findet man Athey, bekleidet in weißem Unterhemd und kurzer weißer Hose, auf einem Bett mit ebenfalls weißen Laken. Erst sitzend, dann liegend und anschließend wieder sitzend, greift der Performer nach einem Lappen, mit dem er sich ritualähnlich Gesicht, Kopf und Arme reinigt. Über die Lautsprecher setzt eine, von Athey selbst gesprochene,

²⁴ Wessendorf konstatiert in seiner Theorie *Bodies in Pain. Towards a Masochistic Perception of Performance – The Work of Ron Athey and Bob Flanagan* (1995), dass es sich bei diesem Stuhl um einen Frauenstuhl handelt, den Athey selbst als 'Human Printing Press' bezeichnet.

Textcollage ein, die seine Erfahrungen mit Verlust und Selbstverletzung durch Ritzen und Drogenkonsum beschreibt. Diese wird durch die Handlung untermauert, in der der Performer sich mit einem Band den linken Arm abschnürt, um sich daraufhin vom Unterarm aufwärts 28 Nadeln, jeweils nach links und rechts versetzt, einzustechen. Anschließend streckt der symbolisch 'Konsumierende' den zitternden Arm dem Publikum entgegen und beginnt sich nach und nach die Nadeln wieder zu entfernen. Folgend, immer noch auf dem Bett sitzend, nimmt Athey einen Spiegel zur Hand, in welchen er hineinschaut. Aus den Lautsprechern tönt:

"[...] I wanna' slash myself [...]"²⁵

Athey beginnt sich zwei lange Nadeln, die er einem Kästchen entnommen hat, in die Kopfhaut zu stechen, die er jeweils im Wechsel heraus und wieder hinein sticht. Das dabei aus den Wunden tretende Blut läuft über Gesicht und Hemd, wodurch ein starker Kontrast entsteht. Schwer atmend legt er sich nieder, doch wälzt er sich alptraumbesessen hin und her. Sein Blut, nun auch auf Bett und Laken verteilt, hinterlässt Spuren, die auf reale Wunden seines Körpers verweisen.

Während dieses Verlaufs tauchen die zwei Assistentinnen erneut auf. In Messgewändern gekleidet legen sie ein langes Tuch um Athey und beginnen, ihm die blutverschmierte Kleidung auszuziehen. Der Darsteller, völlig nackt auf dem Bett sitzend, wird nun mit Tüchern gesäubert, während die Textcollage von einem Traum erzählt.

In diesem Traum ist der Ich-Erzähler vom Leib Christi und dessen Verletzungen fasziniert. Vor allem die Dornenkrone zieht seine Aufmerksamkeit an, die er zum Symbol des an Aids leidenden Körpers erhebt. Des Weiteren erzählt er von großen schwarzen Tribal-Tattoos auf seinem Körper. Ein Mann, der ihm gegenüber war, trug dieselben großen schwarzen Tätowierungen und beide schienen zu schweben. Ein Hochgefühl erfüllte ihn.

Als der Ich-Erzähler laut Textcollage am nächsten Morgen erwachte, fehlten allerdings jene Verzierungen seinem Körper und es eilte ihn, dies zu ändern.

²⁵ Vgl. Athey, Ron: *Ron Athey in Minneapolis 1994*.

Noch während der Textcollage beginnen die Assistentinnen lange Nadeln kreisförmig durch Atheys Kopfhaut zu ziehen, wodurch allmählich symbolisch eine Dornenkrone entsteht, die abschließend mit einem Draht umwickelt wird. Danach verlassen die Gehilfen den Ort und Athey beginnt sich erneut im Bett zu wälzen. Langsam erlischt das Licht.

In der nächsten Szene betritt Carlton den Raum und geht, in einer weißen Robe bekleidet, auf Athey zu. Er trägt diesen zu einer runden, auf dem Boden ausgebreiteten Stoffkuhle, in welche er ihn niederlegt und das Bild einer Pietà entsteht. Anknüpfend erhebt sich Athey. Carlton hilft ihm und bindet ihm seine Robe um. Danach übergießt er kreisförmig Atheys Schultern und Haupt mit Wasser, während dieser langsam wieder auf die Knie sinkt. In dieser Position entfernt Carlton ihm nach und nach die 'Dornenkrone', wobei Athey in Zungen zu sprechen scheint. Als die Krone vollständig 'abgelegt' ist, streicht der Erlöser dem Gezeichneten das aus den Wunden tretende Blut über Kopf und Gesicht, um es nachfolgend mit Wasser abzuspülen. Der ganze Vorgang wird dabei von esoterisch klingender Musik begleitet, die an dieser Stelle zum Ende kommt. Darauf befreit Carlton den sich wieder erhebenden Athey vom weißen Gewand, trocknet ihn mit einem weißen Laken ab und überreicht ihm einen Anzug. Bekleidet nähert sich der Gesäuberte anschließend einem Rednerpult und eine kirchenähnliche Musik, mit Glockengeläut und Orgeltönen, setzt ein. Nach einer Weile in fadem Licht verharrend, schaltet er eine Lampe ein.

"There are so many ways to say Hallelujah [...]"²⁶

Dagger Wedding

Mit diesen Worten eröffnet Athey eine Rede im Stil der Pfingstler, wobei er von eigenen negativen Erfahrungen aus seiner Kindheit in dieser Gemeinschaft berichtet. In der Rolle des 'Pentecostal Minister' kündigt er am Ende dieser Rede eine Hochzeit an. Zwei Frauen – Julie und Pigpen, die Assistentinnen, sollen nun vermählt werden. Daraufhin werden sie von Carlton in Tüll gehüllt hereingeführt und auf einem Podest, umgeben von Blumen und Kerzen, positioniert. Athey, der abrupt, noch während er spricht, das Pultlicht

²⁶ Ebd.

ausschaltet und in diesem Moment seine Rede abbricht, begibt sich anschließend im Lendenschurz mit einer kleinen Trommel zu dem Brautpaar, um es vom Tüll zu befreien. Ebenfalls im Lendenschurz tragen Julie und "Pigpen" zahlreichen Christbaumschmuck, welcher durch Fäden und Angelhaken an ihren nackten Oberkörpern befestigt ist. Als beide vollständig enthüllt sind, reicht Carlton Athey ein Tablett unterschiedlicher Requisiten, mit denen letzterer ein revidiertes Abendmahl zelebriert. Danach durchsticht er mit jeweils einer langen chirurgischen Nadel die Wangen der Vermählten und beginnt ritualartig auf seine Trommel zu schlagen. Auch Carlton fängt auf einem Fass zu trommeln an und die 'Getrauten' steigen langsam in einen rauschhaften, immer exzessiver werdenden Tanz ein. Ebenfalls im Rausch tanzt der 'Pentecostal Minister' nun springend und schreiend zwischen dem Paar, an dessen Körpern sich nach und nach der Schmuck entreißt. Dieser initiationsrituelle Moment endet mit einer knienden Positionierung der 'Vermählten' auf dem Podium, wobei Athey sich ihnen gegenüber ebenfalls hinkniet. Die drei Performer trommeln weiter auf den Boden, bis mit dem Erlöschen des Lichtes die Aufführung endet.

Die autobiographische Performance *Four Scenes In A Harsh Life* führte nach der Aufführung im März 1994 im Patrick's Cabaret, als ein Veranstaltungsteil des *Fifth Annual Minneapolis-St. Paul Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Film Festival*, zu einer öffentlichen Kontroverse.²⁷ Nachdem ein Zuschauer befürchtete, dass das Publikum der Gefahr einer Ansteckung mit dem HIV-Virus während der 'Human Printing Press'-Szene²⁸ ausgesetzt war, wurde eine weitere Aufführung des Stückes in den USA verboten. Selbst die Klarstellung Atheys, dass er zwar selbst, jedoch nicht Daryl Carlton HIV-infiziert sei, konnte die Tatsache nicht verhindern, dass das Budget des National Endowment for the Arts (NEA), das die Aufführung über das Walker Art Center in Minneapolis mit 150 US Dollar unterstützte, im Jahre 1995 durch den Kongress in Washington um zwei Prozent gekürzt wurde.²⁹

²⁷ Vgl. Mayer, Charles S. (2004): *Personal Stories an the Intransigent Critic*. URL: <<http://www.western-project.com/athey/RonAtheyPress.pdf> [Stand: 18.07.2007, 20:02 Uhr]>

²⁸ Vgl. dazu Anm. 24

²⁹ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 22), S. 23

"[...] Schmerz ist nur er selbst."³⁰

In medizinischer Hinsicht ist der Schmerz sowohl beim Menschen, als auch bei vielen Tieren eine durch bestimmte äußere oder innere Reize ausgelöste, unangenehme Empfindung. Er informiert insbesondere über Bedrohungen des Organismus, indem er auf gewebeschädigende Reize anspricht und diesen somit vor Dauerschäden bewahrt. Der dabei unterschiedene Oberflächen-Schmerz ist teilweise von 'schneidendem' Charakter und gut zu orten. Er kann aber auch als dumpf und schlecht lokalisierbar empfunden werden. Tiefen-Schmerz hingegen ist ebenfalls schlecht lokalisierbar, hält länger an und kann in die Umgebung ausstrahlen.³¹

Die Schmerzempfindungen lassen sich dabei in affektive (quälend, marternd, lähmend) und sensorische (stechend, drückend, brennend) Empfindungen unterteilen.³²

In der theologischen Deutung gilt der Schmerz vorwiegend als Strafe Gottes, wobei er als Mittel zur Erlösung und Prüfung, und deshalb als eine rein negative Erfahrung gedeutet wird. In diesem Kontext nimmt der Schmerz eine Bußfunktion ein, die im Mittelalter als eine Art 'Vorgeschmack' auf die Hölle gepredigt wurde. Dies bewirkte natürlich die Aufrechterhaltung und Stärkung des Glaubens und pflanzte den Menschen die kirchlich beabsichtigte Gottesfurcht in den Leib. In dieser Hinsicht wird das büßerische Leiden nach Morris auch traditionell als die persönliche Verinnerlichung der Passion Christi aufgefasst.³³

"Die christliche Vorstellung von Schmerz und Buße oder Strafe entspringt direkt der Parallele, die körperliche Schmerzen mit den Leiden Christi am Kreuz verknüpft."³⁴

³⁰ Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. [S. Fischer] Frankfurt am Main 1992. S. 242.

³¹ Vgl. Beck, Torsten u. a. (Hg.): *Meyers Großes Taschenlexikon in 25 Bänden*. Bd. 20. 8. Auflage. [B.I. Taschenbuch-verlag] Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001. S. 35.

³² Vgl. Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Schmerz>. [Stand 08.08.2007, 14:54 Uhr]>

³³ Vgl. Morris, David B.: *Geschichte des Schmerzes*. [Insel] Frankfurt am Main, Leipzig 1994. S. 67-68.

³⁴ Morris (s. Anm. 33), S. 67

In physiologischer Hinsicht bezeichnet Elaine Scarry den Schmerz ebenfalls als Negation. Sie konstatiert, dass eigene körperliche Schmerzen im Vergleich zu körperlichen Schmerzen anderer etwas völlig anderes zu sein scheinen. Niemand kennt das Innere eines fremden Körpers im Schmerz, wodurch dieser zu etwas Unmittelbarem wird. Er ist nicht in Worte kleidbar, da er in seiner Totalität jegliche Kommunikation abbricht und sich somit weiterhin als etwas Nichtkommunizierbares präsentiert. Schmerz ist nach Scarry weder zu leugnen, noch zu beweisen und treibt sein Opfer in eine ausweglos erscheinende Einsamkeit.³⁵

„Schmerz ist die reine physische Erfahrung der Negation, eine Sinneswahrnehmung des ‚gegen‘, die Wahrnehmung von etwas, das gegen uns ist, und von etwas, gegen das man sein muß. Obwohl der Schmerz in einem selbst ist, wird er sogleich als ‚nicht man selbst‘, als ‚nicht ich‘, als etwas Fremdes eingestuft, das man unverzüglich abstreifen will.“³⁶

Diese Nichtkommunizierbarkeit artikuliert sich nach Scarry vor allem in der Sprache. D. h., Schmerz dezimiert Sprache zu Lauten und Schreien – einem tierischen Brüllen, das den Betroffenen in einen Zustand treibt, der vor dem Sprechenlernen liegt. Dieser Vorgang ist weder zufällig noch nebensächlich. Er bezeugt, was Schmerz in Wahrheit ist: eine eigene, im Körper herrschende Gewalt, wie ein ‚Riss‘ im Leben des Menschen, ein ‚Riss‘, der das Identitätsgefühl zerrüttet und die Sprache radikal scheitern lässt. Er ist eine unüberwindbare Mauer zwischen der eigenen Realitätswahrnehmung und der Realität anderer.³⁷

Weiterhin hält Scarry fest, dass Schmerz auch seine Entsetzlichkeit verlieren kann, sobald er in eine objektive Gestalt verwandelt und dadurch in die Vorstellung integriert wird. Wenn der Schmerz nach Scarry nicht von oder für etwas ist und folglich kein Objekt besitzt, widersetzt er sich somit sprachlicher Objektivierung. In der Vorstellung hingegen gibt es nach Scarry keine Aktivität oder Befindlichkeit, die von Objekten getrennt wäre. Es ist also unmöglich eine Vorstellung zu haben, ohne sich dabei irgendetwas vorzustellen.³⁸

³⁵ Vgl. Scarry (s. Anm. 30), S. 12-14

³⁶ Scarry (s. Anm. 30), S. 79

³⁷ Vgl. Scarry (s. Anm. 35)

³⁸ Ebd. S. 241 ff.

"Physischer Schmerz ist ein intentionaler Zustand ohne intentionales Objekt; Vorstellung dagegen ist ein intentionales Objekt ohne einen erfahrbaren intentionalen Zustand."³⁹

Präziser wird der physische Schmerz erst dann zu einem intentionalen Zustand, sobald er in Beziehung zur objektivierenden Vorstellungskraft tritt. Berührt man beispielsweise die Blätter eines Baumes, fühlt man nicht nur die Blätter, sondern auch seine eigenen Finger. Dieses, wenn auch nur leichte Druckempfinden, kommt dem physischen Schmerz am nächsten, während das bloße Betrachten der Blätter mehr an das Objekt, also an die Vorstellung, gebunden ist. Somit können Wahrnehmungsformen, wie Tasten, Sehen oder Hören als Zustand, der dem Schmerz näher kommt, oder als Objekt, das hingegen der Vorstellung näher kommt, verstanden werden. Schmerz und Objekt bleiben jedoch getrennt.⁴⁰

Deutlicher gesagt folgt durch die höhere Wahrnehmung von Schmerz eine geringere Wahrnehmung der Welt, die durch die Vorstellung artikuliert wird. Die höhere Wahrnehmung der Welt hingegen führt zur geringeren Wahrnehmung von Schmerz.^{41 42}

Gegenüber Scarry definiert Morris Schmerz als eine Interaktion von Körper und Geist, ein Erlebnis, das den Menschen zu dem macht, was er ist. Es ist durch kulturelle Einflüsse, wie Geschlecht, Religion oder soziale Herkunft bestimmt und wird durch psychologische und emotionale Zustände, wie Schuld, Furcht oder Trauer, verstärkt.⁴³

"Schmerz entsteht nur an den Schnittpunkten von Körper, Gehirn und Kultur."⁴⁴

Dabei können die Psyche sowie starke Gefühle die Wahrnehmung von Schmerz einerseits verstärken, andererseits aber auch vermindern, gar

³⁹ Scarry (s. Anm. 30), S. 246

⁴⁰ Vgl. Scarry (s. Anm. 38)

⁴¹ Ebd. S. 57

⁴² Diese These steht in Scarrys Theorie in einem anderen Kontext, kann hier jedoch ebenfalls angewandt werden. Des Weiteren muss beachtet werden, dass es Ausnahmen gibt, auf die der dargelegte Sachverhalt in dieser Formulierung nicht zutrifft (beispielsweise schwere körperliche Arbeit). Die weitere Ausführung dieser Tatsache wird hier jedoch nicht weiter beleuchtet, da sie nicht im Kontext dieser Arbeit steht.

⁴³ Vgl. Morris (s. Anm. 33), S. 34

⁴⁴ Ebd. S. 11

blockieren.⁴⁵ Diese emotionale Schmerzverminderung tritt vor allem im Wettkampf zum Vorschein. Als konkretes Beispiel soll hier der Boxsport genannt werden: Im Jahr 2003 boxte Vitali Klitschko gegen den damals amtierenden Boxweltmeister Lennox Lewis. Nach der sechsten Runde wurde der Kampf vom Ringarzt wegen mehrerer stark blutender Platzwunden im Augenbereich Klitschkos abgebrochen. Klitschko verlor den Kampf durch technisches K.O.. In diesem Kampf jedoch entwickelte sich bei dem Verlierer eine derartige emotionale Euphorie, dass er noch im Ring, unmittelbar nach dem Abbruch gegen die Entscheidung des Ringarztes und Ringrichters protestierte und die sofortige Fortsetzung des Kampfes forderte. Der Schmerz, der durch die offene und stark blutende Wunde über Klitschkos linkem Auge, für den Zuschauer erfahrbar wurde, wurde in der Wahrnehmung des Boxers scheinbar völlig blockiert.

Andererseits kann physischer Schmerz im Wettkampf, vor allem im Duell, Gefühle intensivieren, wodurch der Wille zum Sieg verstärkt wird. In dem genannten Beispiel tritt dieser Sachverhalt *während* des Wettkampfes ein. Ähnlich konstatiert auch Morris den seltsamen Widerspruch, dass sich Menschen in höchst schmerzhaften Situationen besonders lebendig fühlen.⁴⁶ Diese Interaktion von Körper und Geist, Schmerz und Psyche ist je nach Situation verschieden, spielt aber gerade dadurch eine entscheidende Rolle. Morris hält weiterhin fest: Schmerz beginnt erst zu existieren, wenn er das Bewusstsein erreicht. Präziser gesagt gibt es ohne die *geistige* Wahrnehmung von Schmerz auch keinen Schmerz.⁴⁷

Des Weiteren können sowohl nach Morris, als auch nach Scarry, physische Schmerzen als eine Nachahmung des Todes angesehen werden. Beide vermerken, dass Schmerz uns so nahe wie möglich an die Erkenntnis der eigenen Vernichtung heranbringt. Schmerz und Tod, so Scarry, gibt es nur, weil es den Körper gibt und nur in diesen Zuständen werden die Gehalte des Bewusstseins zerstört.⁴⁸ Morris verweist auf Emily Dickinson, welche den einzigen Freund von Schmerz den Tod nennt. Die verspürte Verwandtschaft

⁴⁵ Ebd. S. 65

⁴⁶ Ebd. S. 34

⁴⁷ Ebd. S. 223

⁴⁸ Vgl. Scarry (s. Anm. 30), S. 49

zum Tod ist nach Dickinson somit für die panische Reaktion auf körperlich starke Schmerzen verantwortlich.⁴⁹ Scarry betont, dass Schmerz dem Körper Präsenz verleiht, aber auch die Erkenntnis, dass man sterben wird, verleiht dem Körper dieselbe Präsenz.⁵⁰

„Sie sind die beiden intensivsten Varianten der Negation, Zeichen der Vernichtung, des absolut Widerwärtigen, obwohl der Tod durch Abwesenheit, der Schmerz dagegen durch empfundene Gegenwart ausgezeichnet ist und obwohl der Tod das Ende allen Empfindens bekundet, während der Schmerz sich in der grotesken Übersteigerung der Empfindung bekundet.“⁵¹

Die Tatsache, dass Schmerz und Tod miteinander verwandt sind, spielt zudem in Initiationsriten vieler Stämme eine wichtige Rolle. Nach Scarry erkennen diese Völker intuitiv, dass der Schmerz die fühl- und empfindbare Entsprechung dessen ist, was im Tod nicht empfindbar ist.⁵² James M. Bradburne äußert, dass der eigene Leib eines der heiligsten Tabus ist, wobei jegliche Vorstellung der Opferung elementare Lebenssymboliken zitiert. So leben die Initianden beispielsweise über einen längeren Zeitraum von ihren Familien getrennt, um sich mit Hilfe einfachster Mittel zu ernähren und bestimmte Rituale zu durchlaufen. In dieser Übergangsphase gilt, nach Bradburne, der Novize als tot, um anschließend als neuer, geheilter Mensch zum Leben erweckt zu werden. Diese Phase bezeichnet Turner als Liminalität.⁵³ Nach C. G. Jung, so Bradburne, beweist erst das 'Sich-Opfernkönnen' das 'Sich-Haben', wobei das Leben nach Arnold van Gennep, so konstatiert Bradburne weiterhin, das ewige 'sich trennen' und 'wieder vereinigen' ist – ein 'sterben' und 'wiedergeboren werden'.⁵⁴

„[...] Es bedeutet handeln und innehalten, warten und sich ausruhen, um dann erneut, aber anders zu handeln.“⁵⁵

In diesen Initiationsriten dient der Schmerz nicht nur als Übergang, um in die Gruppe der Erwachsenen aufgenommen oder von Krankheiten geheilt zu

⁴⁹ Vgl. Morris (s. Anm. 33), S. 56

⁵⁰ Vgl. Scarry (s. Anm. 48)

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Liminalit%C3%A4t> [Stand: 17.08.2007, 01:03 Uhr]>

⁵⁴ Vgl. Bradburne, James M. (Hg.): *Blut. Kunst Macht Politik Pathologie*. [Prestel] München, London, New York 2002. S. 25-26.

⁵⁵ Bradburne (s. Anm. 54), S. 26

werden, sondern auch als symbolischer Ersatz für den Tod, durch welchen 'Neues' entsteht. Wer den Schmerz überwindet, überwindet sinnbildlich auch den Tod.

Self-mutilating

Kapitel 4

'Ritzen' als Rehabilitation

”Self-mutilation is not a way of dying [...] self-mutilation is fundamentally a way of living.”⁵⁶

Nach Zell, welche Teuber zitiert, ist das Ritzen eine spezielle Form des autoaggressiven Verhaltens. Hierbei fügt eine Person mit Hilfe eines Gegenstandes absichtlich der eigene Haut mehr oder weniger starke Verletzungen zu. Auch wenn das Ritzen oder 'sich-selbst-Schmerz-zufügen' nach Zell eher ein frauenspezifisches Verhalten ist, gibt es dennoch Fälle, wie z. B. Athey, von sich ritzender junger Männer. Vornehmlich findet dieses Verhalten in der Pubertät statt und selbst wenn nicht mehr geritzt wird, setzt sich die Selbstverletzung in anderen Formen, wie durch Alkohol und Drogen oder in Partnerschaften durch Gewalt und Missbrauch fort. Die Art der Verletzung, wobei alle Gegenstände geeignet sind, reicht von oberflächlichen Kratzern bis hin zu tiefen Schnittwunden, die ärztlicher Behandlung bedürfen. Bevorzugte Stellen sind dabei Hände und Arme – ebenso um zu entscheiden, ob man die Narben zeigen will oder nicht. Auch wenn die Handlungen meist heimlich stattfinden, sind sie keine private Sache. Die Betroffenen können dadurch zu anderen in Beziehung treten und etwas ausdrücken. Der eigene Körper wird als zentraler Ort zum Ausdrucksmittel.⁵⁷

Als Atheys Glaubensvorstellungen, unter denen er aufwuchs und worauf seine Performances auch immer wieder verweisen, jegliche Authentizität verloren, entzog ihm diese Erkenntnis Realität, die in starkes physisches Leid mündete. Sich selbst zu ritzen, sich Schmerz zuzufügen schien für ihn der einzige Weg, die Realität und eigene Existenz zu spüren – sie und sich selbst wahrzunehmen.

⁵⁶ Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz*. [Reimer] Berlin 2000. S. 92.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 90-92

"I felt like a numb piece of meat. I can remember thinking that when I was 15. Cutting myself and trying to land that way."⁵⁸

Im Zustand extremer innerer Spannung, drohender oder tatsächlicher Selbstaflösung und Fraktionierung können die Betroffenen sich selbst kaum noch wahrnehmen und müssen handeln, um der seelischen Ausweglosigkeit zu entgehen.⁵⁹

"If the inside of your head gets pummeled with enough emotional blunt force trauma to splinter the psyche, you develop ways to punish the body, that fleshy prison which houses the pain."⁶⁰

"If you deny why you're doing it, the problems can perpetuate themselves."⁶¹

Ist das erste Blut zu sehen, tritt, zumindest vorübergehend, Befreiung ein. Kurzzeitige Erleichterung wird unmittelbar nach dem 'Ritzen' empfunden, während die Befriedigung mit dem Schmerz eintritt. Er lässt nicht nur den eigenen Körper spüren, sondern zugleich, mit dem fließenden Blut, Lebendigkeit und sichere Existenz, die Realität vermittelt.⁶²

Während nach Teuber, weiterhin nach Zell, die meisten jungen Frauen oder Männer nicht wissen, was sie zum 'Ritzen' antreibt und was sie erreichen wollen, weil die Motive meist ein Teil ihres Unbewussten sind,⁶³ scheinen die Motive des jungen Athey relativ klar. In seiner Kindheit wurde ihm fanatisch religiöse Frömmigkeit gelehrt, die fern jeglicher moderner Weltanschauung liegt. Erst als diese surreale und isolierte Welt im Alter von 15 Jahren bricht, erkennt er die ihm vorgehaltene geistige 'Destruktivität'. Um der Enttäuschung und Verwirrung zu entkommen, verletzt er sich selbst. Diese Handlung nimmt bei Athey im Alter von 17 Jahren, aufgrund der Orientierungslosigkeit und physischen Leids Extreme an, die sich durch Drogenmissbrauch und Suizidgefahr äußern.

Auch Scarrys Theorie lässt im Kontext der Selbstverletzung bei Athey eine weitere Annahme zur Deutung zu. Sie vermerkt, wie bereits im vorherigen

⁵⁸ Carr (s. Anm. 6)

⁵⁹ Vgl. Zell (s. Anm. 57)

⁶⁰ Athey (s. Anm. 6)

⁶¹ Athey, Ron: *perforating saint*. Liesegang, Tom. In: *L'homme blesse(é)/Femme Brûlée. Queere Identitäten in Theater, Film und Performance*. Bako, Martina (Hg.). Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft. Reader 2007.

⁶² Vgl. Zell (s. Anm. 57)

⁶³ Ebd.

Kapitel dargelegt, dass die Erfahrung von Schmerz am eigenen Leib dem Körper Präsenz verleiht. Deutlicher gesagt fällt die Konzentration der betroffenen Menschen im Moment der Schmerzerfahrung vorwiegend auf die Körperstelle, die verletzt wird und somit auf den Körper selbst, wobei die Wahrnehmung der Umgebung sinkt. So werden Emotionen durch Schmerzen verdrängt, wobei einzig und allein der eigene Leib Gegenstand der Aufmerksamkeit wird. Nach Scarry deckt sich diese Erkenntnis auch mit Äußerungen Karl Marx' und Oscar Wildes, die physischen Schmerz ironischerweise als effektives Mittel gegen psychisches Leid konstatieren.⁶⁴ Dieser Sachverhalt trägt auch zum besseren Verständnis des Verhaltens Athey's bei – um seinem psychischen Leid zu entkommen fügte er seinem Leib Schmerzen zu.

Um Scarry weiterhin zu zitieren, kann die körperliche Selbstverletzung zudem als eine freiwillige Unterwerfung gegenüber dem Schmerz verstanden werden. Scarry bemerkt, dass bei selbst zugefügten Schmerz oder der bewussten Bereitwilligkeit sich Schmerz zufügen zu lassen, Ablauf, Schmerzintensität und Dauer selbst kontrolliert werden können, wohingegen psychischer Schmerz unkontrollierbar ist.⁶⁵

Nach diesen Deutungen, und unter Missachtung einer drohenden Suizidgefahr, kann man tatsächlich annehmen, dass dieser kontrollierbare physische und selbst zugefügte Schmerz lediglich größerem und länger anhaltendem psychischen Schmerz vorbeugt und, zumindest teilweise, beseitigt.

Unter diesen Aspekten wird deutlich, dass Selbstverletzung kein individueller Prozess ist, sondern soziokulturell geprägt. Entscheidend sind die Lebensbedingungen des Betroffenen, welche in vielfältige Abhängigkeitsmuster verstrickt sind. Teuber, so Zell, bezeichnet die Selbstverletzung zudem als eine drastische Anklage gegenüber der gesellschaftlichen Realität.⁶⁶ Man kann Athey's Verhalten, wie es ebenfalls in seinen späteren Performances zum Gegenstand wird, auch als Anklage gegenüber der gesellschaftlichen Realität deuten. Nicht nur gegenüber der fundamentalistisch geprägten Obsession seiner Familie, sondern auch gegenüber der allgemein gesellschaftlichen

⁶⁴ Vgl. Scarry (s. Anm. 30), S. 53

⁶⁵ Ebd. S. 54

⁶⁶ Vgl. Zell (s. Anm. 57)

Inakzeptanz von Homosexualität sowie gegenüber dem mediengepredigten Schönheitswahn und der damit verbundenen körperlichen Reinheit.

Eine ähnliche Form der Anklage, die parallel als eine Art der Selbstverletzung, beziehungsweise der bewussten Bereitwilligkeit, sich Schmerz zuzufügen oder zufügen zu lassen, angesehen werden kann, findet man auch in der traditionellen Tattoo- und Piercing- sowie jüngst auch Branding- und Ritz-Körperkultur. Hierbei sind nicht nur das Tattoo(-Motiv) und Piercing gewisse Statements gegenüber der Gesellschaft, sondern, genau wie beim Psychologischen 'Ritzen', ebenso die Körperstellen, die verändert werden.

Im Kontext der oben dargelegten Aspekte kann man das 'Ritzen' letztendlich aber nicht nur als Zuflucht oder Anklage ansehen. Denn in vielen Fällen gilt diese Handlung insbesondere als Wille zum Leben, durch welche sich die Sehnsucht nach einem selbst bestimmten Leben, ohne Unterwerfung und Lüge ausdrücken kann. Diese Tatbestand wird in Atheys Performances auch immer wieder artikuliert.

Der verletzte Körper spricht

Kapitel 5

Die Inszenierung von Schmerz als Ausdrucksmittel und Transzendenz

"[...]hier geht etwas ab, das aktueller ist, wahrhaftiger, aufrichtiger und bedeutungsvoller als alles, was man im normalen Theater haben kann."⁶⁷

Richard Schechner verweist auf eine starke Tendenz, das Theater wirksamer und ritual-ähnlicher, letztendlich realer zu machen. Das 'Glauben-Machen', das er als 'Believed-in' bezeichnet, wird durch eine real stattfindende körperliche Veränderung hervorgerufen. Die Darsteller repräsentieren ihre eigene Person ohne fiktiv zu wirken, wodurch die Aufführung zur Identitäts-Performance wird.⁶⁸

"Der Körper wird als ein zerbrechliches und vieldeutiges Lebens- und Bedeutungs-Gefäß ausgestellt, zum Spielball gemacht, kompromittiert, zelebriert, penetriert, durchlöchert, geschnitten, bedeckt und zur Schau gestellt. Doch diese Körper sind auch Personen, lebendige Subjekte, die mehr sind als das Objekt der Performance. Sie spielen ihre eigene Subjektivität, tragen ihren eigenen Namen, klagen ihre eigenen Umstände und Geschichten ein."⁶⁹

⁶⁷ Schechner, Richard: *"Believed-in"-Theater*. In: *Ritual heute – Theorien-Kontroversen-Entwürfe*. Caduff, Corina (Hg.). [Reimer] Berlin 1999. S. 184.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 181

⁶⁹ Schechner (s. Anm. 67), S. 189

Was McGrath, welchen Schechner zitiert, als klischiertes und schlechtes Theater bezeichnet, *trägt* letztendlich die Performance, *belebt* die Wirklichkeit und zeigt das, was *real* ist.⁷⁰

"Performance-Art is about 'right now', [...] it's also the absolute powerful thing to me – I think, to witness something life."⁷¹

Die Handlungen des Künstlers dienen folglich weniger dazu, eine außer ihm befindliche Wirklichkeit, vermittelt durch die besondere Form der ästhetischen Bearbeitung, zu transformieren. Es wird vielmehr eine 'Selbsttransformation' angestrebt, auf die zudem die theatralen Rituale innerhalb der Performances verweisen.⁷²

Christliche Symbolik und der Heilige Sebastian

In Atheys Performances tauchen immer wieder christliche Symboliken auf, die einerseits einen autobiographischen Verweis auf seine Herkunft darstellen, andererseits aber auch, durch diverse Abbildungen christlichen Märtyrertums, seine frühere Heroinabhängigkeit, seine Homosexualität und seine HIV-Infektion, als einen, nach Wessendorf, 'Kult des Schmerzes' zusammen bringen.⁷³ Die Verwendung dieser Symbolik stellt keine Bekenntnis zur christlichen Religion dar, sondern nimmt lediglich Bezug zu ihr.⁷⁴ Dieser Aspekt verweist nicht nur auf die Weltanschauung, unter der Athey aufgewachsen ist, sondern zeitgleich hinterfragt er sie. Selbst wenn der Weg zur 'Erlösung' – die Leiderfahrung – in der christlichen Religion sowie in Atheys Performances der gleiche zu sein scheint, so wird der christliche Leidensweg lediglich als Negation erfahren. Der Leidensweg, wie ihn Athey zelebriert, ist hingegen eine radikale Lebensbejahung – ein reinigendes Gericht, das sich während der Performances selbst vollzieht.⁷⁵ Die Verwendung dieser Symbolik verweist dabei auf Transzendenz. So evoziert Athey beispielsweise in *Four Scenes In A*

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 184.

⁷¹ Vgl. *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverence*. 1998 (Catherine Saalfeld Gund).

⁷² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 3. veränderte Auflage 2005. [Verlag der Autoren] Frankfurt am Main 1999. S. 246.

⁷³ Vgl. Wessendorf, Markus (1995): *Bodies in Pain. Towards a Masochistic Perception of Performance – The Work of Ron Athey and Bob Flanagan*. URL: <<http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Bodies.htm> [Stand: 18.07.2007, 15:18 Uhr]>

⁷⁴ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 22), S. 25

⁷⁵ Ebd.

Harsh Life das Bild der Dornenkrone indem ihm Nadeln durch seine Stirn gezogen werden. Dieser Verweis auf die Leiden Christi symbolisiert die letzte Passion vor dem Übergang in eine neue, höhere spirituelle Ebene, die mit der Kreuzabnahme erreicht ist. Die Kreuzabnahme wird bei Athey ebenfalls, durch das 'Entfernen' der 'Dornenkrone', versinnbildlicht.

Eine weitere Szene in *Four Scenes In A Harsh Life* erinnert ferner an die Darstellung der Pietà. Da diese seit dem 14. Jahrhundert auch als Andachtsbild gebräuchlich ist, ist es hierbei wichtig zu erwähnen, dass eine Andacht im allgemeinen Sinn eine innere Sammlung und Hinwendung zelebriert, die zu einer weltanschaulichen Betrachtung führt. Diese setzt den Glauben an eine, über das Diesseitige hinausweisende, Seinsebene voraus. In christlicher Hinsicht wird die Andacht als eine Form des Gottesdienstes verstanden, die den Glauben stärken und ein dementsprechendes Leben lobpreisen soll.⁷⁶ Da die christliche Erziehung Athey's, wie schon mehrfach erwähnt, sehr prägend war, kann letzteres durch die Form der Andachtsanspielung im Kontext seiner Performancethematik umgekehrt gedeutet werden. D. h., dass das Bild des Dargestellten zwar einen starken Glauben zelebriert, jedoch weniger in christlicher Hinsicht, als vielmehr auf innere, eigene Wahrheit und *diese* zu leben.

Eine weitere und wichtige religiöse Darstellung, die in Athey's Arbeiten immer wieder auftaucht, ist das Bild des Heiligen Sebastian, auf das an dieser Stelle genauer eingegangen werden soll.

"1981 lebte ich in einem Industrieviertel von Downtown Los Angeles im Hotel. Seit zwei Jahren spritzte ich mir Methamphetamine und war auf einem extrem langen Trip. Etwa sieben Tage hatte ich nicht mehr geschlafen. Wie üblich bei Halluzinationen fühlte ich mich in einem Moment vollkommen normal, ruhte mich ein bisschen aus, blickte mich um und sah plötzlich an jedem Leitungsmast einen gefesselten heiligen Sebastian. Dutzende, vielleicht hunderte von großen, mageren heiligen Sebastians [...] waren mit Pfeilen an die rohen Holzmasten geheftet. Erstaunlicherweise verflüchtigte sich die Halluzination bei näherer Betrachtung nicht. In dem Jahr, das den Beginn des Aids Sterbens sah, war ich völlig der Sucht verfallen und hatte von der Droge prophetische Visionen. In den nächsten zehn Jahren konnte ich die Begräbnisse, die ich besuchte, schon gar nicht mehr zählen. Aber auch von Drogen frei kam mir das Bild immer wieder in den Sinn: der Sebastian der zerstörten Schönheit. In den darauf folgenden zwölf Jahren tauchte dieses Bild in drei meiner Performances auf, in der Endfassung wie in dem riesigen Polaroid mit entstellten Genitalien [...]. Erst vor kurzem wurde mir klar, dass Sebastian der Heilige war, zu dem man in den Zeiten der Pest betete."⁷⁷

⁷⁶ Vgl. Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Pieta> [Stand: 03.08.2007, 14:15 Uhr]>

⁷⁷ Athey, Ron. In: *Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness For Death*. Fetz, Wolfgang (Hg.). [...] Wien 2003. S. 19.

Der Legende nach lebte der Heilige Sebastian im 3. Jahrhundert und gehörte zur Prätorianergarde des Kaisers Diokletian. Als kundbar wurde, dass Sebastian sich zum Christentum bekannte, wird er nach der *Legenda aurea* im Jahre 288 auf Befehl des Kaisers an einen Pfahl gebunden und durch Bogenschützen gerichtet – doch stirbt er nicht. Von Fesseln und Pfeilen befreit, gedeiht der schwer Verwundete, von der Witwe Irene gesund gepflegt zu neuen Kräften und tritt erneut Diokletian gegenüber. Mit Keulen erschlagen oder zu Tode gesteinigt, wird er anschließend in den städtischen Abflussgraben, die Cloaca Maxima, geworfen, um seinen Körper dem Kult weiterer Verehrung zu entziehen. Doch die Christin Lucina, welcher der Heilige im Traum erschien, birgt seinen Leichnam aus der Kloake und bestattet ihn in den Katakomben an der Via Appia, wo später die Apostelkirche San Sebastian, eine viel besuchte Pilgerstätte, errichtet wird.⁷⁸

Seit dem Jahre 680⁷⁹ zum Patron der Pest erklärt, gilt der Heilige Sebastian auch als Patron der Schützengilde. In der Frühzeit glaubte man, Sebastian würde die vom Himmel auf die sündigen Menschen gesandten Pfeile wie ein schützendes Schild abfangen, da der Märtyrer, trotz tödlicher Verletzungen, nicht starb.⁸⁰ Seit dem Ende der Frührenaissance⁸¹ taucht die Figur immer zahlreicher in Gemälden auf, wobei sie sich vom 'Nothelfer' zur 'Personifikation des Leidens an der Welt' entwickelte.⁸² Immer häufiger identifizierten sich Künstler mit der heiligen Figur, die zu einem Zufluchtsort subjektiver Einbildung, durch die persönliche Entfremdung der Künstler von der Gesellschaft, florierte.⁸³ In den fortwährenden Sebastiarstellungen wurde eine verdeckte Wirklichkeit beschworen⁸⁴, die sich in zahlreichen Bildern durch

⁷⁸ Heusinger von Waldegg, Joachim: *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* [...] Worms 1989. S. 14.

⁷⁹ Vgl. Ters, Oskar (2002): *Die Legende des Heiligen Sebastian. Ein Vergleich zwischen den lateinischen Quellen und den mittelalterlichen Übersetzungen unter besonderer Berücksichtigung und Transkription der Handschrift 717 " der Bibliotheque Municipale zu Colmar.* URL: <<http://www.diplomarbeiten24.de/vorschau/81.html> [Stand: 02.08.2007, 19:25 Uhr]>

⁸⁰ Vgl. Heusinger von Waldegg (s. Anm. 78)

⁸¹ Vgl. Ters (s. Anm. 79)

⁸² Vgl. Heusinger von Waldegg (s. Anm. 78), S. 9

⁸³ Ebd. S. 22

⁸⁴ Ebd. S. 12

die äußere Handlung des Heiligen, als Reflex der Psyche des Künstlers, artikuliert.⁸⁵

In diesem Kontext, Sebastian als persönliches Spiegelbild begriffen, wandelte sich somit auch die einst bärtig und alt gemalte Gestalt zu einem gutaussehenden, gelassenen und unversehrten Jüngling, welcher mehr und mehr pervertiert erotischen Charakter erhielt.⁸⁶ Dieser artikuliert sich allerdings nicht nur in zahlreichen Gemälden seit Ende der Frührenaissance, sondern auch in der Literatur, wie beispielsweise in Gabriele d'Annunzios lyrisch-dramatischem Werk *Le Martyre de Saint-Sébastien*.⁸⁷

"Der Sadomasochismus des christlichen Märtyrers in diesem Hauptwerk der Dekadenz entzündet sich an der Liebe zu den untergebenen Soldaten. Deren Angebot, ihn zu retten, lehnt er ab mit der Begründung: [...] *Wer mich am tiefsten verletzt, liebt mich am innigsten*"⁸⁸ (eigene Hervorhebung)

Bedeutend wurde die Figur im 20. Jahrhundert mit dem Beginn des *Fin de Siècle* auch in der Schwulenszene.⁸⁹ Da Homosexualität in der Geschichte stets mit Strafbarkeit verbunden war und selbst heute auch noch nicht vollwertig anerkannt ist, ist es um so verständlicher, dass sich durch die zunehmende Dominanz der Unberührbarkeit und Unverletzbarkeit Sebastians als 'Außenseiter', aber auch durch die genannte homoerotische Ausstrahlung, zahlreiche Homosexuelle mit dieser Figur identifizier(t)en und sie somit zum inoffiziellen Heiligen⁹⁰ dieser Szene avancierte. Der pfeildurchbohrte Körper wird zudem auch als homoerotische Penetration verstanden. Des Weiteren versinnbildlicht die Figur auch sich intravenös spritzende Drogenabhängige, deren Spritzen symbolhaft für Pfeile sind sowie HIV-infizierte Männer,⁹¹ die Athey in der Rolle des Heiligen ebenfalls repräsentiert.

"I put an arrow through me as a metaphor for Saint Sebastian to represent HIV positive people, and even Modern Primitive people, as being outcasts within gay culture."⁹²

⁸⁵ Ebd. S. 18

⁸⁶ Vgl. Morris (s. Anm. 33), S. 177

⁸⁷ Vgl. Heusinger von Waldegg (s. Anm. 78), S. 19

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Ters (s. Anm. 79)

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Fetz, Wolfgang: *Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness For Death*. Fetz, Wolfgang (Hg.). [...] Wien 2003. S. 12.

⁹² Athey (s. Anm. 61)

In zahlreichen Sebastiarstellungen, wie bei Guido Reni (Abb. 1) oder besonders bei Antonio Pollaiuolo (Abb. 2), werden weiterhin zwei verschiedene Daseinsordnungen dargestellt, welche im Moment der Hinrichtung durch die Bogenschützen miteinander in Verbindung treten. Der Heilige befindet sich zwischen der körperlichen, irdischen Welt, die er noch nicht ganz hinter sich gelassen hat und der spirituellen, geistigen Welt, die er noch nicht ganz erreicht hat. Dies wird in den Gemälden durch den besonderen Standpunkt der Figur verdeutlicht. Genauer wird der Körper des Heiligen vorwiegend zwischen Himmel und Erde gemalt, wodurch ihn die Horizontlinie der Landschaft stets teilt. Während so die eine Körperhälfte eine höhere spirituelle Ebene erreicht, bleibt die andere Körperhälfte in der irdischen Sphäre, die es zu überwinden gilt, haften. Das Streben nach der geistigen Ebene wird überdies durch den himmelsgerichteten Blick betont.⁹³

Ein weiterer Aspekt ist die Anziehungskraft der Sebastiarstellungen, da sie Gegensätze in sich vereinen. Es entstehen Kontraste, die mehrere Deutungen zulassen. Diese Auffassung artikuliert sich beispielsweise durch androgyne Darstellungen und harmonische Gesichtszüge, die jegliches Leid untergraben und ins Zeitlose entrückt zu sein scheinen.⁹⁴

"Sebastian erfährt die Polarität der Welt, er existiert zwischen Begierde und Enthaltung, zwischen Leid und Erlösung, zwischen Schmerz und Ekstase, zwischen Tod und Leben, zwischen männlicher und weiblicher Identifikation."⁹⁵

In den 'atheischen' Sebastiarstellungen (Abb. 3) werden all diese Aspekte aufgenommen, wobei sie als wichtiges Element in Bezug zur angestrebten 'Selbstransformation' des Künstlers angesehen werden können und müssen.

"Körperliche Qual erhält also eine besondere Bedeutung als ein Symbol, das auf ein Reich ewiger Wahrheit jenseits der sterblichen Hülle weist."⁹⁶

Da der Schmerz in Atheys Performances als lebensbejahendes Element verstanden wird und die Heiligendarstellungen stets den Moment der *ersten* Hinrichtung aufweisen – also den Akt der Vollstreckung, bei dem Sebastian *nicht* starb – so artikulieren die zahlreichen künstlerischen und literarischen

⁹³ Vgl. Morris (s. Anm. 33), S. 179

⁹⁴ Vgl. Heusinger von Waldegg (s. Anm. 78), S. 24

⁹⁵ Fetz (s. Anm. 91), S. 9

⁹⁶ Morris (s. Anm. 33), S. 180-181

Darstellungen indirekt auch ein 'überwinden-des-Schmerzes'. In diesem Zusammenhang kann das 'nicht-erliegen' und 'sich-freiwillig-erneut-dem-Urteil-stellen' ebenfalls als lebensbejahend gedeutet werden. Wenn Heusinger von Waldegg betont, dass der Künstler, aufgrund persönlicher Entfremdung von der Gesellschaft und um seine Psyche zu reflektieren, einen Zufluchtpunkt in der Figur des Heiligen Sebastian sucht, so reflektiert er durch seine persönliche Sebastiarstellung indirekt ein Überwinden dieser Gesellschaft. Dieser Aspekt, der folglich das Streben nach Entrückung inmitten einer als destruktiv empfundenen Welt mit sich zieht, wird auch in Atheys Performances zelebriert.

Die Verwendung der christlichen Symbolik ist bei Athey letztendlich, neben dem autobiographischen Verweis, eine konsequente Handlung, um auf ihren zweifelhaften Wahrheitsgehalt hinzuweisen. Gleichzeitig wird sie benutzt, um selbst eine höhere *eigene* Wahrheit und spirituelle Ebene, losgelöst und entgegen jeglicher religiöser und gesellschaftlicher Zwänge, zu erreichen.

Transzendenz

Wie Schechner betont, handelt es sich bei Atheys Performances nicht um klassisch fiktives Theater, sondern um eine real stattfindende körperliche und geistige Veränderung, die nach Lehmann als 'Selbsttransformation' bezeichnet werden kann.

Unter diesem Gesichtspunkt sind Atheys Performances Ritualen vergleichbar, da sich die mentale Bewusstseinsweiterung der Performer ritualähnlich auszeichnet.⁹⁷ Genau wie in den unterschiedlichen Initiationsriten werden auch hier spezifische Phasen des Lebens durch Transformation herbeigeführt.⁹⁸

Turner, so konstatieren Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping, formuliert für diesen Übergang im Ritual ein Dreiphasenmodell.⁹⁹ Indem der Initiand die drei Phasen Ablösung, Liminalität und Wiedereingliederung durchläuft, erfährt er eine Veränderung, die seinen Status betrifft und somit als Transformation zu verstehen ist. Das dabei gesteigerte Gemeinschaftsgefühl, welches Grenzen

⁹⁷ Vgl. dazu Anm.4

⁹⁸ Vgl. Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Trans-formation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. [LIT] Hamburg, London, Münster 2000. S. 7.

⁹⁹ Vgl. dazu Anm. 53

zwischen Individuen aufhebt und es ihnen somit erlaubt, sich in ihrer Menschlichkeit zu begegnen, erneuert und etabliert die Gruppe als soziale Gemeinschaft. Durch diese verdichtete Kommunikation schafft die Gemeinschaft sich eigene Strukturen, die sie sich aneignet und ins Bewusstsein ruft.¹⁰⁰

Die Szene *Working Class Hell* aus *Four Scenes In A Harsh Live* beispielsweise, in der Daryl Carlton rücklings auf einem Stuhl sitzt während ihm Athey Muster in den Rücken schneidet, beruht nach Wessendorf auf einem afrikanischen Tätowierungsritual. Wessendorf stellt diese Szene in seiner Theorie der Maschine in Franz Kafkas Erzählung *Die Strafkolonie* gegenüber. In Kafkas Geschichte schreibt diese Maschine die Regel, gegen die verstoßen wurde, vergleichbar der Handlung in *Working Class Hell* auf den menschlichen Körper, wobei die patriarchale Ordnung in der Metapher der Maschine verdichtet wird.¹⁰¹

Mary Douglas, so Judith Butler, weist darauf hin, dass jeder Diskurs, der körperliche Grenzen zu schaffen versucht, dem Zweck dient, bestimmte Tabus zu setzen, die durch ihre scharfe Pointierung Ordnung schaffen.¹⁰² Wenn sich die Einschreibung nun auf die gebrochene Regel bezieht, so konstatiert Wessendorf, beziehen sich die graphischen Muster, die Athey in Carltons Rücken schneidet, auf kein institutionelles Regelsystem. Athey entleert diese Muster ihrer eigentlichen Bedeutung, die nunmehr Merkmale einer schmerzhaften Probe, aber keine Einschreibung einer sozialen Ordnung darstellen.¹⁰³

Diese Erkenntnis lässt sich mit den Initiationsriten des Stammes Guaqui gleichsetzen. Der Anthropologe und Psychologe Pierre Clastres, untersuchte die Schmerzfunktion verschiedener Volksstämme im Amazonasgebiet, wobei die Initiationsriten der Guaqui, die mithilfe eines zugespitzten Jaguarknochens den Penis und andere Körperteile durchbohrten, extreme Foltersituationen darstellten. Zum Preis des 'Schweigens' ist das Ziel des Rituals, den Körper zu 'zeichnen'. Der Stamm der Guaqui schreibt sein Zeichen auf den Körper der jungen Menschen, das eine Narbe hinterlässt – eine unauslöschliche Spur. Der

¹⁰⁰ Vgl. Köpping und Rao (s. Anm. 98)

¹⁰¹ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 74)

¹⁰² Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. [Suhrkamp] Frankfurt am Main 2001. S. 193.

¹⁰³ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 74)

pädagogische Aspekt des Vorgangs, der vom Stamm zu den jungen Menschen, von der Gruppe zum Individuum geht, ist die Gleichstellung aller Individuen innerhalb der Gemeinschaft. Durch diesen Ritus wird ein Gesetz gelehrt: das Verbot der Ungleichheit, das sozusagen in den Körper 'eingebrannt' wird. Durch dieses Gesetz wird die Macht des Staates nullifiziert, d. h. es gibt keine differenzierte machtinnehabende Übergruppe 'Staat', die auch nicht entstehen kann. Es gilt die absolute Gleichberechtigung aller Stammesmitglieder festzuschreiben.¹⁰⁴

Im Gegensatz zu diesem Initiationsritual, in der sich die jungen Stammesmitglieder dem Vorgang *nicht* entziehen können, entziehen sich die Performer durch die zwanglose bewusste Bereitwilligkeit, sich Schmerz zuzufügen, jeglicher Machtmechanismen, denen der Körper ausgesetzt ist. Es wird zwar dieselbe absolute Gleichberechtigung angestrebt, doch erfolgt dies unter einem allein selbst verantworteten Regime.¹⁰⁵ Bedenkt man weiterhin, dass Rituale in den verschiedenen Völkerstämmen *auch* Formen von Religionen sind, so wird deutlich, dass Athey diese Formen gleichfalls, wie die christliche Symbolik, benutzt, um einerseits die selbe, andererseits jedoch, entgegen der Ideologie dieser Völkerbräuche, eine *eigene* Transformation zu durchlaufen. So erweisen sich die Performer durch die Freiwilligkeit der Schmerzzufügung letztendlich stärker, als das sie umgebende System, da sie den Körper als dessen Austragungsort überwinden. Nach Wessendorf besteht der Schmerz als zentrales Medium dabei in der radikalen Bejahung dieser physischen Pein als Medium und als letztes Stadium der Transformation.¹⁰⁶

Nach Kapferer, so Köpping und Rao, trägt die Transformation als Ziel der ritualvergleichbaren Performance "zur Vermittlung zwischen dem kulturell standardisierten Ausdruck von Gefühlen und dem realen, internen und privaten Gefühls- und Geisteszustand der Teilnehmer"¹⁰⁷ bei, wodurch gesellschaftliche Konflikte transzendiert und überwunden oder zumindest kanalisiert werden. Nach Köpping und Rao erzeugt diese Kanalisierung eine auf höherer Ebene

¹⁰⁴ Göring, Carsten: *Die Umwandlung des realen Schmerzes in die Fiktion von Macht*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft. Hausarbeit 2005. S. 7.

¹⁰⁵ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 74)

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Köpping und Rao (s. Anm. 98), S. 8

angesiedelte Konsistenz. Auf dieser Ebene dagegen treten erneut Inkonsistenzen oder Doppeldeutigkeiten auf. D. h., wenn ein Junge beispielsweise im Ritual durch die Transformation zum Mann wird, bleibt er dennoch für die Eltern der Sohn.¹⁰⁸ Aufgrund dieses Aspekts kann die Transformation nicht als vollständiger Übergang von einem Zustand in einen höheren angesehen werden, sondern lediglich als (Bewusstseins)Erweiterung. Dieser Vorgang spiegelt sich auch in Atheys Performanceentwicklungen wieder. Während die *Torture-Triologie* drastische Live-Acts präsentiert, weichen diese realen Handlungen später medialen Darstellungen, wie in der jüngeren Performance *Joyce*.¹⁰⁹ Zudem werden immer wieder Elemente aus früheren Aufführungen aufgenommen, die in veränderter, 'transzendierter' Weise auftauchen. Solch ein Element ist der bereits erwähnte Heilige Sebastian. Auch dieser erfährt die Transformation als Erweiterung. Während die Bogenschützen, insofern sie in den Gemälden dargestellt werden, vorwiegend in der irdischen Sphäre Platz finden, befindet sich ein Teil Sebastians in der geistigen und somit erweiterten Sphäre. Da der andere Teil Sebastians, gleich seinen Richtern, an die irdische Sphäre gebunden ist, gilt die 'sebastiansche' Transformation ebenfalls als Erweiterung.

Die Darlegung dieses Sachverhalts bezeugt Atheys Konzentration auf das 'Neue', das zwar noch 'Altes' beinhaltet, welches jedoch 'durchlaufen' und 'bereinigt' wurde. Eine Transformation als Bewusstseins*erweiterung* und Katharsis hat sich vollzogen.

Authentizität und Publikum

Allgemein versetzt die Authentizität der Darstellung, präziser ihre realen Momente, den Zuschauer nach Lehmann in einen Zustand der 'Unentscheidbarkeit' – eine Verunsicherung, die die Grenzen der Realität und Fiktion innerhalb der Aufführung verwischt. Von diesem Einbruch des Realen in das Spiel geht die theatrale Wirkung und die Wirkung auf das Bewusstsein aus. Die Sicherheit und Gewissheit, mit der der Betrachter sein Zuschauersein im

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 9

¹⁰⁹ Vgl. dazu dpa/Ino Hamburg. 08.02.2002. (s. Anm. 61)

fiktiven Theater hingegen als unproblematisch und soziale Verhaltensweise erlebt, bleibt nun durch die *realen* Vorgänge auf der Bühne unreflektiert.¹¹⁰

„Wenn so der eigene Körper [des Darstellers] nicht [mehr nur] als Subjekt der Handhabung, sondern zugleich als Objekt, als signifikantes Material benutzt wird, so kassiert ein solches Vergehen für den Künstler selbst wie für das Publikum die ästhetische Distanz.“¹¹¹

Der Zuschauer fragt sich, durch die inszenatorische Praxis veranlasst, ob er auf die Darstellung als Fiktion oder als Realität reagieren soll. Diese Erfahrung verändert die Position des Zuschauers, im Gegensatz zum orthodoxen Theater, entscheidend. In der Folge wird sich der Zuschauer nach Lehmann einer gewissen Verpflichtung bewusst, in der er entscheiden muss, inwieweit er die Aktionen der Performer verantworten oder zulassen kann.¹¹² Diese Tatsache, die tatsächlich in Athey's Performances erreicht wird, bestätigt sich beispielsweise durch die dargelegten Folgen der Performance *Four Scenes In A Harsh Life* in Minneapolis 1994.

Im Gegensatz zu früheren Performancekünstlern wie Chris Burden, will Athey dabei aber nicht zusätzlich die Grenzen der Schmerzerträglichkeit des Körpers austesten, sondern Schmerz unter dem Aspekt der angestrebten Bewusstseinsweiterung zu einem gemeinschaftlichen Ereignis machen. Nach Wessendorf versucht Athey durch einen auf gegenseitiger Absprache beruhenden Sadomasochismus, der auf einer bewussten ästhetischen Erduldung von Schmerz beruht, die Zuschauer zu Zeugen seiner Leiderfahrung zu formen. Da der Zuschauer allerdings, wie Wessendorf weiterhin konstatiert, diese (Leid)Erfahrung auf der rein physischen Darstellungsweise, durch die Unmittelbarkeit physischen Schmerzes, nicht teilen kann und die Verletzungen der Körper der Darsteller als überreal vernommenes, in der Betrachtung unästhetisches, Ereignis wahrnimmt, das jeglichen Identifikationsversuch mit dem auf der Bühne leidenden Performer in einen körperlich empfundenen Schock leitet, versucht Athey diese Erfahrungen mithilfe theatraler Rituale zum Ausdruck zu bringen.¹¹³

Köpping und Rao vermerken, dass den Zuschauern eine große Macht über die Wirksamkeit und Effektivität des Schauspiels im Ritual zukommt. Ohne die

¹¹⁰ Vgl. Lehmann (s. Anm. 72), S. 176 ff.

¹¹¹ Lehmann (s. Anm. 72), S. 246

¹¹² Vgl. Lehmann (s. Anm. 110)

¹¹³ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 74)

Besessenheit des Initianden, die nur durch den Zuschauer definiert werden kann, kann die Transformation nicht stattfinden.¹¹⁴ Wenn Wessendorf betont, dass Athey die Zuschauer zu Zeugen seiner Leiderfahrung machen will,¹¹⁵ so sind diese Zeugen insofern von Bedeutung, dass sie über die Authentizität, genau wie im Ritual, des Dargestellten entscheiden.

Schieffelin, so Köpping und Rao, beschreibt beispielsweise eine Szene des Stammes der Kaluli in Neuguinea, bei der zwei Schamanen auftreten. Die Zuschauenden als Zeugen akzeptieren jedoch nur *ein* Auftreten der Schamanen als authentisch, während sie den anderen vertreiben, da sie seine Besessenheit als *gespielt* empfinden. Der Initiand ist folglich der Macht enthoben, seine Situation zu definieren.¹¹⁶ Würde der Zuschauer die Handlungen der Performer nicht als authentisiert, sondern als gespielt bewerten, könnte die nach Lehmann angestrebte 'Selbsttransformation' nicht stattfinden. Um jedoch genau diese Authentizität den Zuschauern bewusst zu machen, wird in zahlreichen Initiationsriten, wie auch in Atheys Performances, die *reale* Zufügung von Schmerz inszeniert, wobei der Körper als Hauptträger und Instrument der potentiellen Transformation fungiert.¹¹⁷

Zwar bestätigt der beim Zuschauer empfundene Schock die Authentizität der Darstellung, doch spielt das Verstehen der auf der Bühne stattfindenden Aktion(en) eine ebenso wichtige Rolle. Ohne das Verstehen und Akzeptieren des Bühnengeschehens bleibt der Zuschauer lediglich in seiner Zuschauerposition haften, in der er nicht zum Zeugen wird. Ohne die Zeugenposition jedoch, kann, wie bereits dargelegt, keine Transformation stattfinden. Damit der Zuschauer schließlich in diese Position gelangt, muss neben der Authentizität der Performer, und das muss betont werden, auch der 'Wille zu begreifen' beim Zuschauer, ebenfalls wie im Ritual, vorausgesetzt werden. Er muss bereit sein, sich auf die Darstellung und das Gezeigte, wenn auch schockierende, einzulassen und dies im Kontext der Thematik der Performance zu betrachten. Erst dann wird klar, dass die Aussage der Performance, und zudem im Kontext der 'Selbsttransformation' ihr 'Sinn' und 'Zweck', nur mit Hilfe der Inszenierung von Schmerz funktioniert, die umgekehrt

¹¹⁴ Vgl. Köpping und Rao (s. Anm. 98), S. 20

¹¹⁵ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 74)

¹¹⁶ Vgl. Köpping und Rao (s. Anm. 114)

¹¹⁷ Vgl. Köpping und Rao (s. Anm. 98), S. 22

auch nur im Kontext der Performancethematik zum Ausdrucksmittel sowie zum Instrument der angestrebten Bewusstseinsweiterung und Katharsis wird. Dazu muss ebenso beachtet werden, dass die Performer sich *freiwillig* der Prozedur unterziehen. Präziser gesagt, indem Athey sich *selbst* im Zusammenhang seiner Performancethematik Nadeln in Arm und Kopf sticht oder sich *freiwillig* einer vergleichbaren Prozedur durch einen Agenten unterzieht, schafft er es, psychisches Leid und somit persönliche Erfahrungen und Empfindungen für den 'bereiten' Zuschauer¹¹⁸ erfahrbar zu machen. Würde ihn hingegen, ähnlich wie bei der Folter, ein Agent von außen dazu *zwingen*, würde die somit gewalttätige Öffnung der Körpergrenze(n) dem Betrachter lediglich physischen Schmerz offenbaren, der weder etwas ausdrückt, noch Besessenheit konstatiert. Das Paradoxe daran ist, dass der Zuschauer beim Betrachten des Moments der Schmerzerfahrung innerhalb des Performancegeschehens, ebenfalls nur physischen Schmerz, der sich im empfundenen Schock artikuliert, erfährt.

Die Äußerung McGraths, so Schechner, verdeutlicht dies. McGrath, der weder 'mystische Metaphern', noch 'Sado-Masochismen' erkennt, um dem Schauspiel eine Bedeutung zu geben, hält fest:

"Eine Frau stösst [*sic*] Pfeile in seinen Körper, langsam, quälend. Das Programmheft heisst [*sic*] uns an Sankt Sebastian zu *denken*, aber wir *vergessen* Sankt Sebastian, wir sehen *nur* Atheys Haut, die durchstochen wird, sein Blut, das über den Körper auf das Plastik rinnt."¹¹⁹ (eigene Hervorhebung)

Auch Wessendorf beschreibt, dass die Penetration der Körperoberfläche mit Rasierklingen oder Nadeln jegliche Aufmerksamkeit des Publikums auf den Akt der Verletzung konzentriert, wobei die Möglichkeit einer distanzierten Betrachtungsweise ausgelöscht wird. Der Performer als Objekt und Opfer, das den 'sadistischen' Blicken des Publikums ausgesetzt zu sein scheint, schafft es genau dadurch seine Opferrolle auf das Publikum zu übertragen.¹²⁰

"In performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight empathetically, or examine its own responses of voyeurism and

¹¹⁸ Der Begriff 'Zuschauer' bezieht sich folgend vorwiegend auf den 'offenen' Zuschauer, der sich auf das Performancegeschehen einlässt.

¹¹⁹ Schechner (s. Anm. 67), S. 184

¹²⁰ Vgl. Wessendorf (s. Anm. 73)

pleasure, or smugness and superiority. [...] In any case, the performer holds the reins. [...] The audience also usually 'gives up' before the artist."¹²¹

Doch nicht nur McGraths Programmheft, sondern die Szene an sich visualisiert eine psychische Aussage durch eine physische Erzählweise. Auch wenn der Zuschauer in erster Linie von exzentrischen Sinneseindrücken, die er scheinbar nicht kontrollieren kann, überschwemmt wird, erzeugt dieser abstoßende Moment eine Adrenalinausschüttung, die eine erhöhte Aufmerksamkeit bewirkt. Selbst wenn die Konzentration des Zuschauers nach Wessendorf auf dem Akt der Selbstverletzung liegt, so *erhöht* diese Tatsache wiederum die Aufmerksamkeit, die zum 'Verstehen' und 'Begreifen' führen kann. Diese Erkenntnis muss beim Zuschauer allerdings nicht unmittelbar eintreten.

Mit Hilfe Scarrys und Morris' Theorien lässt sich dieser Sachverhalt erklären. Wie bereits dargelegt, erhält der Körper nach Scarry durch physischen Schmerz Präsenz. Die übrige psychische Welt verliert an Gewicht. Der Zuschauer, der nun *reales* Blut fließen sieht und *reales* Durchbrechen des Widerstandes der Haut, beginnt nun mehr seinen eigenen Leib zu spüren, wobei die Wahrnehmung der ihn umgebenden Welt nachlässt. Dies kann sich zudem in den Verhaltensweisen der Betrachter oder der eigenen Geste, die sich häufig in ähnlichen Situationen, in der sich Menschen verletzen oder verletzt werden, beobachten lässt, äußern – nämlich das Berühren der Stelle am eigenen Körper, an welcher die Performer sich verletzen. Indem der eigene Körper nun durch das Gesehene mehr Präsenz erhält, dezimiert sich die geistige Haltung, symbolhaft für die Welt, gegenüber der Performancethematik. Während einerseits diese Zuschauersituation das Geschehen authentiziert, setzt andererseits dadurch beim Zuschauer, meist später, ein Erkenntnisprozess ein. Morris legt dar, dass die Schmerzlosigkeit physisch Verwundeter unmittelbar nach der Verletzung später einem Schmerz weicht.¹²² Dieser Vorgang findet beim Zuschauer in umgekehrter Reihenfolge statt. Der 'psychisch-physischen' Schmerz, den das Publikum unmittelbar während der Darstellung wahrnimmt, weicht später dem Erkenntnisprozess. Der sich real zugefügte körperliche Schmerz innerhalb der Performance wird somit durch seine Realität zum Agenten, um persönliche und psychische Erlebnisse und Empfindungen der

¹²¹ Ebd.

¹²² Vgl. Morris (s. Anm. 33), S. 65-66

Performer erfahrbar, und schließlich zu einem gemeinschaftlichen Ereignis zu machen.

Während im Initiationsritual verschiedener Völkerstämme der Novize die Gemeinschaft von seiner Besessenheit überzeugen muss, kehrt Athey diese Machtverteilung, genau wie den nach Wessendorf beschriebenen 'Sadomasochismus-Rollen-Verhältnis', um. D. h., wenn Athey in Wessendorfs Theorie seine Opferrolle auf das Publikum überträgt, so entzieht er gleichzeitig im initiationsrituellen Kontext dem Publikum, vertretend für die Gemeinschaft im Initiationsritual, die Machtposition. Wenn die Gemeinschaft im Volksstamm vom Initiand Authentizität fordert, so konfrontiert eher Athey das Publikum mit Authentizität, welches diese hingegen nicht fordert. Während der Novize folglich der Macht der Gemeinschaft unterliegt, unterliegt das Publikum als Gemeinschaft der Macht Atheys als 'Initiand'.

Das Besondere in Athey Performances ist, dass er sich symbolisch nicht nur gesellschaftlichen Zwängen entzieht und sich gleichzeitig gegen diese auflehnt. Er erlegt ihr sinnbildlich selbst Zwänge auf und durchläuft trotz dieser Umkehrung und Anklage eine Liminalität. Wohingegen die Mitglieder verschiedener Volksstämme die (Leid)Erfahrungen des Initianden bereits durchlaufen haben, hat der Zuschauer die (Leid)Erfahrungen Atheys nicht durchlaufen. In der Umkehrung macht Athey dem Publikum diese (Leid)Erfahrung erfahrbar und drängt es zusätzlich dazu, selbst eine Transformation zu durchlaufen. Dabei wird der Zuschauer durch die bewusste Verwendung vieler Symboliken, wie Religion, Sexualität, Krankheit, Schmerz oder Verlust innerhalb schockartiger Momente auf subkulturelle und gesellschaftliche Unterschiede und Missstände hingewiesen.

Schlusswort

“The undeniable aroma of skin melting under the Cigarette’s ugly kiss localizes the all consuming daily irritants until it fills yellow with pus and the scab is picked clean, eventually revealing a fresh growth of virgin pink. As the visual wounds heal, and the blistered skin renews with life, these marks of identity play as time capsule which can serve to further separate you from the original antagonist, only once you decide to own your self flagellation, not simply as revenge or repetition of the crimes committed, but in celebration as ritual to all that has been willfully overcome.”¹²³

Wenn die Einschreibung *auf* den Körper nach Butler die Seele des Performers bezeichnet – das innere 'Ich', als eine Wahrheit, die *auf* dem Körper sichtbar wird¹²⁴ – so ist der 'Schnitt' das Ergebnis einer Berührung des Inneren Kerns mit der Umgebung und zugleich eine Erfahrung, die der Performer mit sich selbst erfährt.¹²⁵ Die bewusste freiwillige Selbstverletzung, die folglich das Innere des Performers freilegt, repräsentiert schließlich die Person, die der Performer wirklich ist. Folglich wird dem Zuschauer durch die *reale* Handlung sowohl dieser Schmerz, als auch eine *reale* Person erfahrbar gemacht. Denn im Gegensatz zum klassischen Theater stellt diese Person keine fiktive Gestalt dar, sondern wahrhaftig sich selbst.

Genau dieser Aspekt verleiht meiner Auffassung nach dem Dargestellten auch tatsächlich die beabsichtigte Wahrhaftigkeit. Diese Realität, die mithilfe radikaler Handlungen hervorgehoben wird, verweist auf tatsächliche *reale* gesellschaftliche Ungleichheiten und Missstände, wie sie Athey selbst erfahren hat und erfährt. Sie verhilft dem Performer schließlich, durch seine eigene persönliche Darstellungsweise, sich davon zu befreien.

In dem Moment, in dem der Zuschauer sich fragt, warum der Performer sich Schmerzen zufügt oder warum er diese Handlungen öffentlich macht, wird dieser transzendierende Prozess zugleich auf das Publikum übertragen. Ist der Zuschauer schließlich bereit, im Kontext der Performancethematik diese Antworten zu suchen, so wird er sie auch finden, denn:

“This idea that pain takes you to another place – maybe heaven, maybe hell – is at the core of the performance [...]. Just so, some spectators find these rituals powerful cathartic, while others find them profoundly distressing.”¹²⁶

¹²³ Athey (s. Anm. 7)

¹²⁴ Vgl. Butler (s. Anm. 102), S. 199

¹²⁵ Vgl. Zell (s. Anm. 56), S. 40

¹²⁶ Carr (s. Anm. 6)

Aufgrund dieser hier dargelegten Aspekte, die nur einen Teil der Performancethematiken Atheys ausmachen, halte ich persönlich Atheys Performances für sehr wichtig. Denn gerade in unserem Zeitalter, in dem wir von Ungleichheiten, Missständen, Katastrophen, Seuchen, Krankheiten, Kriegen und Morden medial überschwemmt werden, wird unsere Sensibilisierung für diese Dinge immer mehr geschwächt. Selbst fiktive Filme, Serien oder gar Cartoons beinhalten diese Stoffe massenhaft. Wir wissen letztendlich nicht mehr, was diese Begriffe eigentlich bedeuten und im Vergleich zu den Menschen, die wahrhaftig – *real* unter diesen Voraussetzungen aufwachsen, kann der gesunde und selbständige Mensch sich glücklich schätzen. Doch das vergisst er all zu oft. Erst wenn er selbst von diesem Schmerz betroffen wird, wenn er am eigenen Leib das Leid verspürt, dann wird ihm vieles klar.

Was Athey selbst erfahren hat, bleibt vielen Menschen erspart. Doch indem er diese Erfahrungen durch die Realität in seinen Performances zelebriert, schafft er es, dem Zuschauer diese Erfahrung annähernd beizubringen. Auch wenn dieser wohl selbst nie erleben wird, was es heißt, in einer Sekte erzogen zu werden, HIV-infiziert zu sein oder gesellschaftlich in eine Randgruppe geschoben zu werden, so wird der 'mediengelähmte' Zuschauer wesentlich konsequenter und realitätsnäher auf diese Missstände verwiesen. Während der Zuschauer die Bedeutung der medial gezeigten Ereignisse kaum noch oder nur noch fiktiv wahrnimmt, wird er hier hingegen radikal mit der Realität konfrontiert. Und genau diese 'Radikalität der Realität' ist heute von Nöten, um den Menschen tatsächlich auf diese Missstände und Unterschiede aufmerksam zu machen, denn der verletzte Körper *spricht!*

Abbildungen



Abb. 1: Guido Reni (1575-1642). *Der heilige Sebastian* (1615).

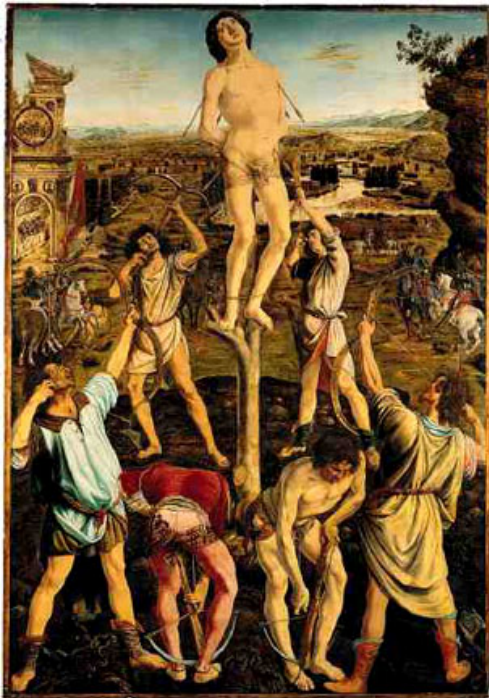


Abb. 2: Antonio Pollaiuolo (1431-1498). *Das Martyrium des heiligen Sebastian* (1475).



Abb. 3: Catherine Opie (geb. 1961). *Ron Athey Foto.* (J.u.)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: V.u. (J.u.). URL: <<http://www.habanaelegante.com/Summer2004/Angel.html> [Stand: 02.08.2007, 19:32 Uhr]>

Abb. 2: V.u. (J.u.). URL: < <http://fc.silkeborg-gym.dk:4020/dansk1a/Renaissancebilleder.htm> [Stand: 02.08.2007, 19:33 Uhr]>

Abb. 3: Athey, Ron (2004). URL: < <http://www.ronathey.com/> [Stand: 05.08.2007, 18:41 Uhr.]>

Quellenverzeichnis

Literatur

Bako, Martina (Hg.): *L'homme blesse(é)/Femme Brûlée. Queere Identitäten in Theater, Film und Performance*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft. Reader 2007.

Bradburne, James M. (Hg.): *Blut. Kunst Macht Politik Pathologie*. [Prestel] München, London, New York 2002.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. [Suhrkamp] Frankfurt am Main 2001.

Caduff, Corina (Hg.): *Ritual heute – Theorien-Kontroversen-Entwürfe*. [Reimer] Berlin 1999.

Fetz, Wolfgang: *Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness For Death*. Fetz, Wolfgang (Hg.). [...] Wien 2003.

Göring, Carsten: *Die Umwandlung des realen Schmerzes in die Fiktion von Macht*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft. Hausarbeit 2005.

Heusinger von Waldegg, Joachim: *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. [...] Worms 1989.

Kafka, Franz: *In der Strafkolonie*. [Suhrkamp] Frankfurt am Main 2006.

Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Trans-formation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. [LIT] Hamburg, London, Münster 2000.

Kuch, Birgitt: *Ron Athey*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft. Hausarbeit 2001.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 3. veränderte Auflage 2005. [Verlag der Autoren] Frankfurt am Main 1999.

Morris, David B.: *Geschichte des Schmerzes*. [Insel] Frankfurt am Main, Leipzig 1994.

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

Wessendorf, Markus: *Szenen aus einem rauhen Leben. Die masochistische Performance-Ästhetik des Ron Athey*. In: *Theater der Zeit*. H. Nr. 1. Januar/Februar 1996.

Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz*. [Reimer] Berlin 2000.

Internet

Athey, Ron (2004): *Ron Athey Biography*. URL: <<http://www.ronathey.com/bio.pdf> [Stand: 18. 07. 2007, 15:18 Uhr]>

Ders. (2004): *History*. URL: <<http://www.ronathey.com/history.pdf> [Stand: 18.07. 2007, 15:18 Uhr]>

Beck, Torsten u. a. (Hg.): *Meyers Großes Taschenlexikon in 25 Bänden*. Bd. 20. 8. Auflage. [B.I. Taschenbuch-verlag] Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001.

Brantley, Ben (1994): *A Little Infamy Goes a Long Way*. URL: <<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9B07E5DF113FF93AA15753C1A962958260> [Stand: 18.07.2007, 20:32 Uhr]>

Carr, C. (1998): *Ron Athey's Artful Crown of Thorns*. URL: <<http://www.villagevoice.com/news/9850,carr,2061,4.html> [Stand: 10. 07. 2007, 15:39Uhr]>

Holden, Stephen: *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance (1998)*. URL: <http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=160664 [Stand: 11.07.2007, 09:39Uhr]>

Mayer, Charles S. (2004): *Personal Stories an the Intransigent Critic*. URL: <<http://www.western-project.com/athey/RonAtheyPress.pdf> [Stand: 18.07.2007, 20:02 Uhr]>

Morris, Gary (1999): *Hallelujah and pass the steak knife! Cutting up with Ron Athey*. URL: <<http://www.brightlightsfilm.com/24/athey.html> [Stand: 10.07.2007, 22:41 Uhr]>

Ters, Oskar (2002): *Die Legende des Heiligen Sebastian. Ein Vergleich zwischen den lateinischen Quellen und den mittelalterlichen Übersetzungen unter besonderer Berücksichtigung und Transkription der Handschrift 717^{II} der Bibliothèque Municipale zu Colmar*. URL: <<http://www.diplomarbeiten24.de/vorschau/81.html> [Stand: 02.08.2007, 19:25 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Andacht> [Stand: 03.08.2007, 14:16 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Geistesgabe> [Stand: 04.08.2007, 15:27 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Liminalit%C3%A4t> [Stand: 17.08. 2007, 01:03 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Pfingstbewegung> [Stand: 08.08.2007, 14:32 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Pieta> [Stand: 03.08.2007, 14:15 Uhr]>

Wikipedia. URL: < <http://de.wikipedia.org/wiki/Prophetie> [Stand: 04.08.2007, 15:30 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Schmerz> [Stand 08.08.2007, 14:54 Uhr]>

Wikipedia. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Zungenrede> [Stand 04.08.2007, 15:14 Uhr]>

Wessendorf, Markus (1995): *Bodies in Pain. Towards a Masochistic Perception of Performance – The Work of Ron Athey and Bob Flanagan*. URL: <<http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Bodies.htm> [Stand: 18.07.2007, 15:18 Uhr]>

V.u. (2004): *Ron Athey*. URL: <<http://teknikaradica.cmagnus.com/teknikaradica.org/conference/participants/athey.html> [Stand: 11.07.2007, 10:32 Uhr]>

Video- und DVD

Athey, Ron: *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverence*. 1998 (Catherine Saalfeld Gund).

Ders.: *Ron Athey in Minneapolis 1994*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft.

Ders.: *EuroScene 2001 – Körper in den Kampf geworfen. Laura Meritt (Berlin)*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft.

Ders.: *EuroScene 2001 – Leibesvisitationen. TW 09.11.2001*. Universität Leipzig. Fakultät für Kunst-, Geschichte und Orientwissenschaften. Institut für Theaterwissenschaft.

Flanagan, Bob: *Sick. The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. 1997 (Kirby Dick).