

Persönliche PDF-Datei für Döring N.

Mit den besten Grüßen von Thieme

www.thieme.de

**Kunst-Performances zu
Sexualität: Zehn wegweisen-
de Arbeiten aus den letzten
60 Jahren**

**Zeitschrift für
Sexualforschung**

2025

32–42

10.1055/a-2520-9209

Dieser elektronische Sonderdruck ist nur für die Nutzung zu nicht-kommerziellen, persönlichen Zwecken bestimmt (z. B. im Rahmen des fachlichen Austauschs mit einzelnen Kolleginnen und Kollegen oder zur Verwendung auf der privaten Homepage der Autorin/des Autors). Diese PDF-Datei ist nicht für die Einstellung in Repositorien vorgesehen, dies gilt auch für soziale und wissenschaftliche Netzwerke und Plattformen.

Copyright & Ownership

© 2025. Thieme. All rights reserved.

Die Zeitschrift *Zeitschrift für Sexualforschung* ist Eigentum von Thieme.

Georg Thieme Verlag KG,
Oswald-Hesse-Straße 50,
70469 Stuttgart, Germany
ISSN 0932-8114

Kunst-Performances zu Sexualität: Zehn wegweisende Arbeiten aus den letzten 60 Jahren

Art Performances on Sexuality: Ten Groundbreaking Works from the Last 60 Years

Autor*in

Nicola Döring

Institut

Institut für Medien und Kommunikationswissenschaft,
Technische Universität Ilmenau

Schlüsselwörter

Feminismus; Körper; Kunst; Queerness; Sexualität

Keywords

Feminism; body; art; queerness; sexuality

Bibliografie

Z Sexualforsch 2025; 38: 32–42

DOI 10.1055/a-2520-9209

ISSN 0932-8114

© 2025, Thieme. All rights reserved.

Georg Thieme Verlag KG, Oswald-Hesse-Straße 50,
70469 Stuttgart, Germany

Korrespondenzadresse

Prof. Dr. phil. Nicola Döring
Technische Universität Ilmenau
Institut für Medien und Kommunikationswissenschaft
Ehrenbergstr. 29
98693 Ilmenau
Deutschland
nicola.doering@tu-ilmenau.de

ZUSAMMENFASSUNG

Bei Kunst-Performances stellen die Handlungen der Künstler*innen, oft in direkter Interaktion mit dem Publikum, die künstlerische Arbeit dar. Der Körper steht dabei häufig im Mittelpunkt. Seit den 1960er-Jahren hat sich Performance-Kunst entwickelt, zunächst in kritischer Distanz zum etablierten, kommerzialisierten Kunstbetrieb. Heute ist sie teilweise im Mainstream des Kunstbetriebs angekommen. Performance-Kunst zeichnet sich durch eine starke Beteiligung von feministischen und queeren Künstler*innen aus. Der vorliegende Beitrag stellt zehn bekannte Kunst-Performances mit Bezug zu Sexualität

und Geschlecht aus den 1960er- bis 2020er-Jahren vor und diskutiert ihre Bedeutung vor dem Hintergrund aktueller sexueller Diskurse: (1) *Yoko Ono*: "Cut Piece" (1964), (2) *VALIE EXPORT*: "Aktionshose: Genitalpanik" (1969), (3) *Vito Acconci*: "Seedbed" (1972), (4) *Marina Abramović*: "Rhythm 0" (1974), (5) *Carolee Schneemann*: "Interior Scroll" (1975), (6) *Bob Flanagan*: "NAILED!" (1989), (7) *Annie Sprinkle*: "A Public Cervix Announcement" (1990), (8) *Coco Fusco* und *Guillermo Gómez-Peña*: "The Couple in the Cage" (1992), (9) *Narcissister*: "The Dollhouse" (2009) und (10) *Cassils*: "Up to and Including Their Limits" (2020). Sexuelle Kunst-Performances können im Rahmen empirisch-sexualwissenschaftlicher Studien untersucht und in sexuellen Bildungsprojekten eingesetzt werden.

ABSTRACT

In art performances, the actions of the artists, often in direct interaction with the audience, constitute the artistic work. The body is frequently at the center of attention. Since the 1960s, performance art has developed, initially in critical distance from the established, commercialized art world. Today, it has entered the mainstream of the art industry. Performance art is characterized by a strong participation of feminist and queer artists. This article presents ten famous art performances from the 1960s to the 2020s that deal with sexuality and gender and discusses their significance against the backdrop of current sexual discourses: (1) *Yoko Ono*: "Cut Piece" (1964), (2) *VALIE EXPORT*: "Aktionshose: Genitalpanik" (1969), (3) *Vito Acconci*: "Seedbed" (1972), (4) *Marina Abramović*: "Rhythm 0" (1974), (5) *Carolee Schneemann*: "Interior Scroll" (1975), (6) *Bob Flanagan*: "NAILED!" (1989), (7) *Annie Sprinkle*: "A Public Cervix Announcement" (1990), (8) *Coco Fusco* und *Guillermo Gómez-Peña*: "The Couple in the Cage" (1992), (9) *Narcissister*: "The Dollhouse" (2009), and (10) *Cassils*: "Up to and Including Their Limits" (2020). Sexual art performances can be the subject of empirical sex research and incorporated in sex education projects.

Am 19. November 1971 um 19:45 Uhr wurde dem damals 25-jährigen *Chris Burden* aus fünf Metern Entfernung mit einem Kleinkalibergewehr in den linken Oberarm geschossen. Eine kleine Grup-

pe von rund zehn geladenen Gästen beobachtete das Geschehen, das sich in der *F Space Gallery* im kalifornischen Santa Ana abspielte (Ward 2001). Niemand stoppte den Vorgang. Auch nicht die bei-

den Freunde von Burden, die anwesend waren. Einer von ihnen war der Schütze, der andere der Fotograf der Szene. „Shoot“ ist eine der bislang bekanntesten Kunst-Performances. Nicht nur, weil der Künstler Chris Burden in extremer Weise mit dem eigenen Körper arbeitete, sondern auch, weil Waffengewalt in den USA ein so großes Thema war und ist. Burdens Performance zeigte auf, dass Waffengewalt nicht abstrakt und weit weg stattfindet, etwa im damals noch andauernden Vietnam-Krieg, im Ghetto oder im Fernsehkrimi, sondern dass sie direkt vor Ort präsent sein kann. Der Künstler zwang sich, sie am eigenen Leibe zu erleben. Dabei konfrontierte die Performance das umstehende Publikum nicht nur mit dessen eigener Verwundbarkeit, sondern auch mit der Frage, ob es richtig war, untätig zuzusehen. In der Presse wurde Burden gleichermaßen bewundert wie verlacht, galt wahlweise als Held oder als Verrückter, der „für die Kunst auf sich selber schoss“ (Ward 2001). Als im Zuge der Behandlung von Burdens Schusswunde das zuständige Krankenhaus die Polizei einschaltete, erzählte der Künstler eine frei erfundene Geschichte von einem ganz allein zu verantwortenden Jagdunfall; die Identität des Schützen wurde bis heute geheim gehalten (Ward 2001).

Der vorliegende Beitrag führt ein in die Performance-Kunst und konzentriert sich dabei auf ihre Bezüge speziell zu Sexualität und Geschlecht, wobei das Thema Gewalt oft präsent ist und auch zwei weitere Schusswaffen auftauchen werden. Exemplarisch werden zehn bekannte Kunst-Performances vorgestellt und im Kontext aktueller Sexualitätsdiskurse kommentiert.

Die Sexualforschung hat zwar vereinzelt Interesse an Sexualitätsdarstellungen in der Kunst gezeigt, was sich auch in vergangenen Beiträgen in der „Zeitschrift für Sexualforschung“ spiegelt, dabei aber vor allem bildnerische und literarische Arbeiten untersucht (Döring 2025). Daher möchte dieser Beitrag die Aufmerksamkeit auf Performance-Kunst lenken, ein Kunst-Genre, das sich in den 1960er-Jahren mit ausdrücklich gesellschaftskritischem Impetus entwickelt hat und heute teilweise im Mainstream des Kunstbetriebs angekommen ist.

Kunst-Performances, die Sexualität und Geschlecht thematisieren, sind unter anderem deswegen praxisrelevant, weil sie im Rahmen der Sexuellen Bildung als unerwartete und facettenreiche Gesprächsanlässe dienen können. Darüber hinaus sind sie für die Sexualforschung fruchtbare Untersuchungsgegenstände. Da die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Performance-Kunst von hermeneutischen Studien geprägt ist, kann die empirische Sexualforschung hier ergänzende Beiträge liefern, etwa indem sie die Wahrnehmung und Wirkung von sexuellen Kunst-Performances bei unterschiedlichen Personengruppen und in unterschiedlichen Kontexten durch Beobachtungsmethoden, mündliche Interviews oder schriftliche Befragungen erfasst. Es ist ausdrücklich nicht Ziel des vorliegenden Beitrags, konkrete Studiendesigns vorzustellen oder sexualpädagogische Methoden zu entwickeln. Vielmehr möchte er interessierte Fachleute aus der Sexualforschung und Sexualpädagogik zur weiteren Beschäftigung mit sexualitätsbezogener Performance-Kunst anregen.

Performance-Kunst und Sexualität

Performance-Kunst (engl. performance art) ist eine Kunstform, bei der die Handlungen der Künstler*innen – oft in Interaktion mitei-

inander und/oder mit dem Publikum – die künstlerische Arbeit darstellen (Goldberg 2011). Dabei folgen die Handlungen und Interaktionen einem bestimmten künstlerischen Konzept, wobei der Körper der Künstler*innen oft im Mittelpunkt steht (Benkel 2015). Die Kunst-Performance braucht in der Regel als zentrale Elemente die Künstler*innen und ihre Körper, einen Ort, eine Zeit und ein Publikum (Coogan 2015). Zudem können weitere Objekte und Materialien (z. B. Gewehr, Schere, Federn, Ton) sowie auch andere Kunstformen einbezogen werden, etwa indem während einer Kunst-Performance literarische Texte verlesen, Tanz- und Musikstücke vorgetragen werden, sodass es zu Verschmelzungen unterschiedlicher Kunstformen kommt. Performance-Kunst entfaltet sich typischerweise als Live-Ereignis, das grundsätzlich überall stattfinden kann und an dem sich prinzipiell alle Publikumsmitglieder beteiligen können.¹

Entwickelt wurde Performance-Kunst in den 1960er-Jahren, ausdrücklich in kritischer Distanz zu anderen darstellenden und bildenden Künsten, die innerhalb der Performance-Szene nicht selten als bürgerlich und kapitalistisch galten (Goldberg 2011). Über die letzten Jahrzehnte hat sie sich im globalen Norden und Süden ausdifferenziert entwickelt und ist heute teilweise auch im Mainstream des Kunstbetriebs angekommen. Da Kunst-Performances typischerweise als situativ einmalige Aktionen vor und mit relativ kleinem Publikum stattfinden, entziehen sie sich stärker als andere Kunstgattungen der Vermarktung. Doch Text-, Foto- und Video-Dokumentationen sowie die in den Performances genutzten Artefakte werden auf dem Kunstmarkt gehandelt und ausgestellt und Performances werden auch re-inszeniert.

Für die Beschäftigung mit Sexualität und Geschlecht ist Performance-Kunst von großer Bedeutung. Denn der Umstand, dass Performance-Künstler*innen mit dem eigenen bekleideten oder unbekleideten Körper arbeiten und dabei das Publikum zur Interaktion einladen, führt relativ schnell dazu, dass Fragen von Geschlechtlichkeit und Sexualität im Raum stehen. Weiterhin sind die gesellschaftskritischen Wurzeln der Performance-Kunst dazu angetan, dass sich hier insbesondere auch Künstler*innen mit feministischem und/oder queерem Hintergrund einbringen, für die Fragen rund um Körperlichkeit, Identität, Macht, Gewalt und Sexualität eine wichtige Rolle spielen. Daher beschäftigen sich eine Reihe von bekannten Kunst-Performances direkt oder indirekt mit sexuellen Themen.

Im Folgenden werden Schnittstellen zwischen Sexualität und Kunst am Beispiel von zehn ausgewählten Kunst-Performances aus den 1960er bis 2020er-Jahren vorgestellt. Der Beitrag erhebt dabei keinen Anspruch auf Repräsentativität, vielmehr waren der klare Bezug zu Sexualität und Geschlecht sowie die Bekanntheit der Arbeiten und der Künstler*innen bei der Auswahl leitend. Zudem wurde auf Vielfalt geachtet: So sind Künstler*innen unterschiedlicher Geschlechter, sexueller Identitäten, Ethnizitäten, Herkunftsländer und körperlicher Voraussetzungen vertreten.

1 Es werden auch Kunst-Performances ohne direkte Anwesenheit des Publikums durchgeführt und erst im Nachhinein über Videoaufnahmen öffentlich zugänglich gemacht, etwa wenn die unmittelbare Anwesenheit von Publikum räumlich nicht möglich ist. Hier ist der Übergang zur Video-Kunst dann fließend.

Ein umfassender Eindruck von einer Kunst-Performance ist in der Regel nur durch ein Miterleben der Live-Aktion möglich. Die im vorliegenden Beitrag genutzten textlichen Beschreibungen der Abläufe sind somit naturgemäß beschränkt. Sie werden aber ergänzt durch zahlreiche Fußnoten-Verweise auf Foto- und Video-Dokumentationen, welche die Atmosphäre vor Ort rückwirkend zumindest erahnen lassen. Es ist daher empfehlenswert, beim Lesen die Fußnoten-Verweise zu beachten. Um den Zugang zu den Kunst-Performances zu erleichtern, werden zusätzlich einige Hintergrundinformationen zu den Künstler*innen sowie zur Rezeption ihrer Arbeiten geliefert. Auch diese Informationen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern wollen wichtige Aspekte anreißen und Interessierte zur weiteren Beschäftigung anregen.

Yoko Ono: „Cut Piece“ (1964)

Lange bevor Yoko Ono das Beatles-Mitglied John Lennon kennenlernen und 1969 im Alter von 36 Jahren in dritter Ehe heiratete, war sie bereits als Künstlerin in Japan und den USA aktiv und erfolgreich. Sie gilt unter anderem als bedeutende Vertreterin der avantgardistischen *Fluxus-Bewegung*, die sich gegen elitäre Hochkunst wendet und innerhalb der daher Performance-Kunst eine wichtige Rolle spielt (Kurth 2024). Man findet Onos offizielle Profile auf X/Twitter (<https://x.com/yokoono>) und Instagram (<https://www.instagram.com/yokoono>).

Yoko Onos wohl bekannteste Kunst-Performance ist „Cut Piece“, die erstmals am 20. Juni 1964 in der *Yamaichi Concert Hall* im japanischen Kyoto stattfand (Bryan-Wilson 2003). Dazu saß die Künstlerin in festlicher Kleidung bewegungslos und schweigend in der traditionellen, ehrerbietigen japanischen Sitzhaltung *seiza* auf dem Boden der Bühne. Vor ihr lag eine große Schere. Personen aus dem Publikum waren eingeladen, nacheinander die Bühne zu betreten und mit der Schere Stücke aus ihrer Kleidung herauszuschneiden, die sie behalten durften. Hier war es also nicht an der Künstlerin zu entscheiden, was sie dem Publikum geben wollte, vielmehr konnte das Publikum selbst entscheiden, was es sich nehmen wollte (Rhee 2005).

Das Publikum beginnt, wie die Foto- und Video-Dokumentationen einer Aufführung der Performance 1965 in den USA zeigen², zunächst zögerlich, kleine Stücke aus dem linken Ärmel ihrer Blazerjacke zu schneiden. Mit der Zeit wird es forscher. Schließlich betritt ein Mann die Bühne, der systematisch das Oberteil aufschneidet, die Träger durchschneidet und das ganze Unterhemd entfernt. Auch in der Distanz der Videodokumentation wirkt diese Szene beklemmend, zeigt sie doch buchstäblich einschneidend weibliche Verletzlichkeit und männliche Gewalt. Die Geräuschkulisse des gleichzeitig im Hintergrund redenden und lachenden Publikums macht es nicht besser. Die Künstlerin, die sich die ganze Zeit nichts anmerken lässt, kann sich beim Durchschneiden der Träger ihrer Unterwäsche ein Augenrollen nicht verkneifen.

Viele Beobachter*innen sehen „Cut Piece“ vor allem auch als feministische Performance, welche die Objektifizierung von Frauen, den auf sie gerichteten männlichen Blick und die ubiquitäre sexualisierte Gewalt illustriert (Rhee 2005). Tatsächlich zeigt die

Fotodokumentation als Schlussbild der Performance die Künstlerin, wie sie weiterhin auf dem Boden sitzend sich mit letzten Fetzen ihrer Kleidung die nackten Brüste bedeckt, eine Szene, die gewaltsam anmutet.

Yoko Ono selbst wollte sich indessen mit einer eindeutig feministischen Lesart nicht so recht identifizieren. Im Laufe der Jahre wiederholte sie die Performance an unterschiedlichen Orten und bot immer wieder neue Interpretationsmöglichkeiten an (Bryan-Wilson 2003). Im Kontext ihres Engagements als Friedens- und Menschenrechtsaktivistin lud sie beispielsweise im Jahr 2003 im Zuge einer Re-Interpretation, bei der sie im langen weißen Kleid auftrat, das Pariser Publikum ein, sich postkartengroße Stücke aus ihrem Gewand herauszuschneiden, um sie als Liebesbotschaften an ihre Nächsten zu versenden (The Guardian 2003).

Aktuell ist „Cut Piece“ bis heute. Rund 60 Jahre später wurde die Performance im Jahr 2023 in der Berliner Nationalgalerie³ durch eine von Yoko Ono autorisierte Performance-Künstlerin erneut dem Publikum angeboten (Wetzel 2023). Anders als bei der Erstaufführung 1964, als Performance-Kunst noch neu und die konkrete Performance völlig unerwartet war, konnte das Publikum 2023 auf eine lange Rezeptionsgeschichte zurückblicken. So beschreibt die Berichterstattung über die aktuelle Neu-Performance teilweise ganz andere Interaktionen als bei der Erstaufführung: Galeriebesucher*innen, die zur Schere griffen, zollten gleichzeitig der Künstlerin Respekt, zogen ihre Schuhe aus, bevor sie den hellen Teppich betraten, auf dem sie saß, einige verbeugten sich vor ihr. Die Berichterstattung über die Performance hebt zudem einen männlichen Galeriebesucher hervor, der sich ein Stück aus seinem eigenen schwarzen T-Shirt herausschnitt, um damit die inzwischen entblößte Schulter der Künstlerin zu bedecken (Wetzel 2023). Ein anmutiger symbolischer Akt der Wiedergutmachung und Fürsorge? Oder eine männliche Anmaßung, die Performance der Künstlerin durch eine eigene Performance übertrumpfen und sich selbst in den Vordergrund spielen zu müssen? Und wie hätte man selbst auf die Performance reagiert? Eine Journalistin, die vor Ort öffentlich zur Schere griff, berichtet: „Der Nachhall der Performance ist eine Gefühlsmischung aus Respekt, Rührung, Forscherheit und Schuld, die ich so im Kontext mit Kunst bisher nicht erlebt habe“ (Wetzel 2023).

VALIE EXPORT: „Aktionshose: Genitalpanik“ (1969)

Während in „Cut Piece“ die Künstlerin sich in passiver, geradezu unterwürfiger Pose dem Publikum zeigt, ist „Aktionshose: Genitalpanik“ eine Performance, die aggressiv auf das Publikum zugeht. Die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT (<https://www.valieexport.at/>), die ihren in Versalien geschriebenen Künstlerinnenamen selbstironisch an eine Zigarettenmarke erinnern lässt, trat am 22. April 1969 bekleidet mit einer schwarzen Lederjacke und ihrer Aktionshose vor das Publikum im Münchner Programmkino *Augusta Lichtspiele* (Robinson 2013).

Ihre Aktionshose ist eine dunkle Jeanshose der Marke *Mustang*, bei der die Künstlerin im Schritt ein großes Dreieck herausgeschnitten hat und die sie ohne Unterwäsche trägt, sodass ihre behaar-

2 *The Lonely Palette* Podcast: <https://www.youtube.com/watch?v=pGRITZ1BKkY&t=1458s>

3 Instagram *Neue Nationalgalerie Berlin*: <https://www.instagram.com/neuenationalgalerie/p/Cw0fuWtIEBi/>

te Vulva deutlich sichtbar ist. In diesem Outfit schreitet sie über die Bühne und durch den Publikumsraum, wobei sich ihre Genitalien genau auf Gesichtshöhe des sitzenden Publikums befinden (Robinson 2013). Das Publikum gerät – wie von der Künstlerin erwartet – in regelrechte Genitalpanik. Es wirkt erschrocken und erstarrt, einige Zuschauer*innen verlassen Erzählungen zufolge fluchtartig das Gebäude (Robinson 2013). Die von der Künstlerin verkörperte Frau, die keine schamhafte Zurückhaltung zeigt, sondern ihr Geschlecht öffentlich zeigt, war 1969 – mehrere Jahre vor der Legalisierung von Video-Pornografie in Deutschland – eine erhebliche Provokation.

VALIE EXPORT führte die Performance einige Monate später weiter, indem sie im Look und in der Pose einer Guerilla-Kämpferin mit wilder, hochtoupierter Haarmähne und einer Thompson-Maschinenpistole in den Händen breitbeinig in ihrer Aktionshose für Fotoaufnahmen posierte.⁴ Poster dieser Aufnahmen hängte sie überall in Wien auf. „Aktionshose: Genitalpanik“ codiert die typische Darstellung der Frau als süßes und serviles Sexualobjekt um und stellt sie stattdessen als selbstbestimmtes und wehrhaftes Sexualsubjekt dar.⁵

Das feministische Kunstprojekt zur Genitalpanik ist heute nach wie vor aktuell. Denn die ungewollte Sexualisierung von Frauen hält trotz jahrzehntelanger Kritik an. So war es beispielsweise bei den olympischen Sommerspielen 2024 in Paris immer noch notwendig, dass das *Internationale Olympische Komitee* Richtlinien für gendergerechte Berichterstattung in der männlich dominierten Presse herausgibt. Diese Richtlinien wiesen unter anderem darauf hin, dass in der Sportberichterstattung Kommentare zu Frisur, Nägeln und Make-up der Athlet*innen unterbleiben sollen, und dass Nahaufnahmen ihres Genitalbereichs, ihrer Brüste und ihres Gesäßes nicht angemessen sind (International Olympic Committee 2024: 14). Während die Objektifizierung durch Dritte veralltäglicht ist, bleibt es dennoch skandalisierbar, wenn Frauen sich selbst mit Bezügen zu Geschlechtlichkeit öffentlich präsentieren. Das zeigt das Beispiel von *Kiran Gandhi*, die 2015 den London Marathon während ihrer Monatsblutung mitließ und dabei *Free Bleeding* praktizierte, also keine Periodenprodukte verwendete, sodass sich im Genitalbereich ein deutlicher Blutfleck auf ihrer Laufhose abzeichnete. Das zeigt auch das Beispiel von *Emma Pallant-Browne*, die als Triathletin während eines Wettkampfes im Jahr 2023 auf Ibiza überraschend ihre Tage bekam und das Foto mit dem Periodenfleck im Genitalbereich ihres Badeanzugs unretuschiert auf ihrem Instagram-Profil postete (Döring et al. 2024). Beide Fälle lösten eine öffentliche Debatte darüber aus, ob Frauen sich so zeigen dürfen. Diese Debatte scheint unter anderem durch zeitgenössische Genitalpanik getrieben zu sein und dabei nicht einmal Nacktheit zu benötigen.

VALIE EXPORT arbeitete im Umfeld des Wiener Aktionismus, einer rein männlichen Künstlergruppe, und entwickelte ihren eige-

nen Ansatz eines „feministischen Aktionismus“ im Sinne feministischer Performance-Kunst (EXPORT 1980). Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre war sie mit dem 2023 verstorbenen *Peter Weibel* (<https://www.peter-weibel.at/>), einem Vertreter des Wiener Aktionismus, liiert. Beide entwickelten gemeinsam einflussreiche sexuelle Kunst-Performances. Dazu gehören das „Tapp und Tastkino“ (1968), bei dem VALIE EXPORT mit einem vor die nackte Brust geschnallten Kasten durch die Straßen Wiens läuft und Passant*innen einlädt, durch einen Vorhang hindurch in den Kasten hineinzugreifen und ihre nackten Brüste zu betasten.⁶ Peter Weibel unterstützte die Performance durch Foto- und Video-Dokumentationen und theoretische Reflexionen.⁷ Das „Tapp und Tastkino“ beschäftigt sich – ähnlich wie „Aktionshose: Genitalpanik“ – mit der sexuellen Objekt- und Subjektkontrolle der Frau. Ebenfalls 1968 führte VALIE EXPORT den auf allen vier laufenden, vollständig mit Mantel und Hut bekleideten Peter Weibel an einer Hundeleine durch die Wiener Innenstadt. Diese als „Aus der Mappe der Hundigkeit“ bezeichnete Performance, die auf Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und BDSM-Praktiken wie *Pet Play* anspielt – sorgte für heftige Irritationen und diverse Zwischenfälle mit Passant*innen. Bilddokumente dieser Performance sind auf den Websites von EXPORT⁸ und Weibel⁹ zu finden.

VALIE EXPORT war zudem ihrer Zeit weit voraus, als sie sich 1970 im Rahmen der Performance „Body Sign Action“¹⁰ den Verschluss eines Strumpfhalters auf den linken Oberschenkel tätowieren ließ als Symbol dafür, wie stark die Rolle des Sexualobjekts in den Frauenkörper eingeschrieben ist. Heute sind Tätowierungen von Strumpfhaltern und Strumpfbändern zum Mode-Accessoire geworden.

Vito Acconci: „Seedbed“ (1972)

Wer im Januar 1972 die neu eröffnete *Sonnabend Gallery* (<https://sonnabendgallery.com/>) in New York City betrat, befand sich in einem leeren Raum. Weder Bilder noch Skulpturen waren zu sehen.¹¹ Dafür war über Lautsprecher eine Männerstimme zu hören. Diese formulierte sexuelle Fantasien über die eintretenden Personen, kommentierte ihre sich nähernden Schritte und beschrieb Details einer imaginierten intimen Begegnung.¹² Was das

4 Website VALIE EXPORT: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1963

5 Den Guerilla-Look und die Maschinenpistole nutzte EXPORT nur für die Foto- und Poster-Aktion, nicht für die Live-Performance im Kino. Die Fachliteratur weist darauf hin, dass beide Aktionen in der Berichterstattung oft unzulässig vermischt werden und dass über die Live-Performance eine Reihe von Mythen kursieren, etwa dass diese in einem „Porno-Kino“ stattgefunden habe (Robinson 2013).

6 Website VALIE EXPORT: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1956

7 Website Peter Weibel: https://www.peter-weibel.at/portfolio_page/tapp-und-tastkino-1968/

8 Website VALIE EXPORT: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=4064

9 Website Peter Weibel: https://www.peter-weibel.at/portfolio_page/aus-der-mappe-der-hundigkeit-1968/

10 Webseite VALIE EXPORT: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1967

11 Website *Metropolitan Museum of Art*: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>

12 Website *Museum of Modern Art*: <https://www.moma.org/collection/works/109933>

Publikum hörte, waren die Worte des US-amerikanischen Künstlers *Vito Acconci*. Er hatte in einen Raum der Galerie einen erhöhten Holzboden einziehen lassen, unter den er sich legen konnte. Das Publikum, das über diesen Holzboden lief, konnte ihn nicht sehen, und er konnte das Publikum nicht sehen, nur die Schritte der Besucher*innen und ihre Gespräche drangen zu ihm durch. Diese benutzte er als Aufhänger für sexuelle Fantasien über die Besucher*innen, die er aussprach und die über Lautsprecher dem Publikum zugehört wurden. Nicht nur durch den Inhalt der Fantasien, sondern auch durch Stimmlage, hörbares Atmen und Stöhnen wurde dem Publikum dann bald klar, dass der Künstler nicht nur fantasierte, sondern gleichzeitig masturbierte.

Der Titel „Seedbed“ (deutsch: Saatbeet) ist doppeldeutig zu verstehen. Einmal wörtlich, da der Künstler zwei Tage pro Woche jeweils acht Stunden lang unter dem Holzboden lag und masturbierte, also den Boden mit seinem Samen trankte (Greenman 2011). Zum anderen metaphorisch, da diese Performance einen fruchtbaren Boden bereiten wollte für ein neues Nachdenken über das Verhältnis von Künstler und Publikum, von Künstler und Raum, von Privatheit und Öffentlichkeit. Im Interview beschreibt Acconci die Performance so (Sherwin 2011):

I could hear visitors' footsteps on top of me, I could build sexual fantasies on those footsteps, those sexual fantasies could keep my activity going, keep my masturbation going – but the visitors had to know what I was doing, so, just as I heard visitors' footsteps on top of me, they had to hear me under them – so I spoke my fantasies aloud: I came, a visitor might think I was doing it just for her, just for him – my goal of producing seed led to my interaction with visitors and their interaction, like it or not, with me...

Acconci berichtet, er habe „Seedbed“ in den 1970er Jahren gleichzeitig als Beginn und Ende seiner künstlerischen Laufbahn betrachtet (Sherwin 2011). Denn was sollte nach dem Erfolg dieser Aufsehen erregenden Performance noch kommen? Zwar blieb „Seedbed“ seine bekannteste Arbeit, doch die Sorge um seine weitere Karriere war unberechtigt. Der 2017 verstorbene Vito Acconci war ein ausgesprochen vielseitiger Künstler, der sich nicht nur mit Performance-Kunst, sondern auch mit Literatur und Poesie, Video- und Medienkunst, Skulpturen und Architektur beschäftigte. Spätestens ab Mitte der 1980er-Jahre stand sein Interesse an der Gestaltung des öffentlichen Raumes im Vordergrund und er verstand sich weniger als Künstler, sondern eher als Designer (Sherwin 2011), was auch die auf der Website seines Studios gezeigten Werke unterstreichen (<http://acconci.com/>).

Seine Performance-Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre war stark auf die Interaktion mit dem Publikum bezogen. Nicht ganz so intim wie „Seedbed“ war die Performance „Following Piece“ (1969), bei der Acconci einzelne Passant*innen auf den Straßen New Yorks auswählte und ihnen so lange zu Fuß durch die Stadt folgte, bis sie in einem Gebäude verschwanden.¹³ Aus heutiger Sicht wirken Performances wie „Seedbed“ und „Following Piece“ aufdringlich bis übergriffig. Denn der Künstler zieht das Publikum in

Interaktionen hinein, die persönliche Grenzen betreffen und daher Konsens erfordern würden. Können diese Performances heute noch einen sinnvollen Beitrag zur ausdifferenzierten Konsens-Debatte liefern? Oder sind sie veraltet, gar obsolet? Unter welchen Bedingungen könnte eine nordamerikanische oder europäische Galerie „Seedbed“ heute re-inszenieren? Müsste es Triggerwarnungen geben, eine Alterskontrolle am Einlass und schriftliche informierte Einwilligung? Die Frage, ob und unter welchen Bedingungen seine frühen Kunst-Performances illegal sein könnten, hat Acconci selbst beschäftigt. In einem Zeitschriftenaufsatz diskutiert er drei seiner Werke, darunter „Seedbed“, mit Blick auf mögliche Illegalität (Acconci 1991): Er betont, dass er sich über rechtliche Grenzen bei der Entwicklung seiner Performances damals gar keine Gedanken gemacht habe, dass die Kunst einen Freiraum biete und per se Normen in Frage stelle, dass letztlich Diskussionen über Grenzen der Legalität von Kunstwerken ihrer Wirkung sogar zugutekämen.

Mit dem Gesetz in Konflikt kam Acconci im Jahr 1980, als er in der italienischen Kleinstadt Spoleto ein partizipatives Skulpturenprojekt realisierte: Er bat zehn Einwohner*innen der Stadt, auf dem Dach ihrer Autos Stoffskulpturen installieren zu dürfen, die sich während der Fahrt entfalten und beim Stehenbleiben wieder in sich zusammenfielen. Dabei handelte es sich um neun überdimensionale erigierete Penisse und eine überdimensionale weibliche Brust. Das Projekt hieß „Gang Bang“ und lebte davon, dass nach dem Zufallsprinzip gemäß den Autofahrten der beteiligten Einwohner*innen die Penisse und die Brust im Straßenbild auftauchten, sich aufeinander zu- und voneinander wegbewegten. Dieser künstlerische „Gang Bang“ wurde jedoch umgehend vom Bürgermeister verboten (Acconci 1991).

Marina Abramović: „Rhythm 0“ (1974)

Die Galerie *Studio Morra* (<https://www.fondazionemorra.org/>) im italienischen Neapel lud am 2. Oktober 1974 um 20 Uhr zu einer Performance der jungen serbischen Künstlerin *Marina Abramović* ein. Die Künstlerin stand in schwarzer Hose und schwarzem T-Shirt bekleidet hinter einem Tisch. Auf dem Tisch lagen 72 Gegenstände bereit. Die Künstlerin erklärte, dass sie sich nun für die kommenden sechs Stunden dem Publikum frei zur Verfügung stellen würde. Sie übernehme die volle Verantwortung für sämtliche Folgen – einschließlich ihres möglichen Todes. Auf diese mitgedachte Konsequenz spielt vermutlich auch der Titel der Performance an: „Rhythm 0“ lässt sich unter anderem als „Nulllinie“ nach dem Herzstillstand lesen (Enßlen 2003).

Tatsächlich befanden sich unter den vorbereiteten Objekten unter anderem eine Schere, Nadeln, ein Hammer, eine Säge, ein Tranchiermesser, eine Axt und eine Pistole samt Kugel. Gleichzeitig befanden sich unter den Objekten aber auch eine Feder, eine Rose, eine Zeitung, ein Teddybär, eine Haarbürste, ein Halstuch, ein Lippenstift, ein Glas Wein, ein Stück Kuchen, Honig, Schokolade, Äpfel, Weintrauben und eine Kerze.

Der Aufforderungscharakter der bereitgelegten Gegenstände war somit weit gefächert und reichte von romantisch und erotisch bis zu brutal. Marina Abramović, die als eine der einflussreichsten und bekanntesten Performance-Künstler*innen weltweit gilt, ist für ihr Durchhaltevermögen bekannt. Dementsprechend hart und lang war auch diese Performance angesetzt, die körper-

13 Website Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/146947>

liche Auslieferung, Macht und Vertrauen thematisiert und deren Beginn die Künstlerin in ihrer Autobiografie so beschreibt (Abramović 2016: 94):

Während der ersten drei Stunden passierte nicht viel – die Leute waren mir gegenüber schüchtern. Ich stand einfach da und starrte ins Leere; hin und wieder gab mir jemand die Rose in die Hand oder legte mir das Halstuch um die Schultern oder jemand küsste mich.

Schließlich, zuerst ganz langsam, dann immer schneller, ging es los. Es war wahnsinnig interessant: Sehr viele Frauen im Publikum sagten ihren Männern, was sie mit mir machen sollten, anstatt es selbst zu tun (später, als jemand mir eine Nadel in die Haut stach, wischte eine Frau mir die Tränen fort). Die meisten Männer waren ganz normale Galeriebesucher aus dem italienischen Kunstestablishment mit ihren Ehefrauen. Ich glaube, dass ich letztlich nur deswegen nicht vergewaltigt wurde, weil die Frauen da waren.

Im Lauf des Abends entwickelte sich eine animalische Spannung, bis die ganze Atmosphäre im Raum sexuell aufgeladen war. Das ging jedoch nicht von mir aus, sondern vom Publikum. Wir waren in Süditalien, wo die katholische Kirche sehr mächtig ist und das Verhältnis zu Frauen stark geprägt ist von der Dichotomie Madonna/Hure. Und da stand ich, eine junge Frau in Hose und T-Shirt: teilnahmslos, verletzlich.

In den kommenden Stunden wurden die Aktionen immer aggressiver (Abramović 2016: 94f.): Die Schere wurde – ähnlich wie bei „Cut Piece“ – genutzt, um ihr die Kleider vom Leib zu schneiden. Mit der Rasierklinge wurde in ihren Hals geritzt und das Blut abgeleckt. Besucher*innen trugen sie umher, traktierten sie mit Nadeln, fuchtelten mit dem Messer zwischen ihren gespreizten Beinen, benutzten den Lippenstift, um auf ihren entblößten Oberkörper zu schreiben. Jemand drückte ihr die geladene Pistole in die Hand und richtete sie dann auf ihren Kopf.

Als der Galerist um 2 Uhr nachts das Ende der Performance verkündete, befand sich die Künstlerin in einem deutlich zugerichteten, verweinten und verstörten Zustand, wie die Foto-Dokumentationen zeigen. Ihr Versuch, sich mit dem Publikum über die Performance auszutauschen, scheiterte. Denn in dem Moment, in dem sie die passive Performance-Rolle ablegte und auf das Publikum zuing, verließen die Anwesenden schnellstmöglich die Galerie. Offenbar wollten sie nicht mit dem konfrontiert werden, was sie getan hatten (Abramović 2016: 94f.).

Die Details von „Rhythm 0“ sind nicht umfassend dokumentiert und Berichte teilweise widersprüchlich. Da es keine Video-Aufzeichnungen und auch kein vollständiges schriftliches Protokoll gibt, weiß man nicht, wer genau wann was getan hat. Einige Berichte behaupten, es habe sogar eine Schlägerei im Publikum gegeben zwischen denjenigen, die dem Geschehen ein Ende setzen und die Künstlerin beschützen und denjenigen, die ungestört weitermachen wollten (Enßlen 2003). Fraglich ist auch die Legalität der Aktion: Woher stammte die Schusswaffe? War sie funktionsfähig? Und wie war ihre öffentliche Bereitstellung samt Munition rechtlich abgesichert? Aber unabhängig von diesen Details zeigt die

Performance auf, wie schnell Menschen, einschließlich des kultur-beflissenen Galerie-Publikums, Macht zum Machtmissbrauch und sexuellen Übergriff nutzen.

Von 1976 bis 1988 lebte Marina Abramović in einer Partnerschaft mit dem deutschen Performance-Künstler Ulay (Frank Uwe Laysiepen), teilweise reisten sie ihm Wohnmobil quer durch Europa (Abramović 2016). Viele ihrer gemeinsamen Performances thematisieren Beziehungsfragen rund um Vertrauen, Hingabe, Macht und Gewalt. Ähnlich wie sie in „Rhythm 0“ die Kontrolle abgab und ihr Leben aufs Spiel setzte, ist auch die Performance „Rest Energy“ (1980) konzipiert¹⁴: Abramović und Ulay stehen sich gegenüber. Sie hält einen großen Schießbogen, er hat ihn gespannt und den Pfeil in der Hand, der auf ihr Herz zielt. Für gut vier Minuten harren sie in der Position aus, ihr sich durch die Anstrengung und Aufregung beschleunigender Herzschlag wird durch Lautsprecher hörbar gemacht. In der gemeinsamen Performance „Light/Dark“ (1977)¹⁵ sitzen sie kniend voreinander in einem dunklen Raum, die Gesichter jeweils durch eine Lampe beleuchtet und geben sich abwechselnd Ohrfeigen – so lange, bis eine*r aufhört.

Spektakulär und vielschichtig ist auch ihre Performance „The Lovers – The Great Wall Walk“ (1988)¹⁶: Drei Monate lang laufen sie Tag für Tag auf der Chinesischen Mauer aufeinander zu. Er startet im Westen in der Wüste Gobi, sie im Osten am Gelben Meer. In der Mitte des Weges treffen sie sich. Ursprünglich als Metapher für die Annäherung unter Liebenden geplant, wurde das Projekt zum Symbol des Abschieds. Denn während der achtjährigen Vorbereitungsphase des Projekts, die langwierige Verhandlungen mit der chinesischen Regierung beinhaltete, begann ihre Beziehung zu kriseln. Beide werfen sich rückblickend Untreue vor und Ulay bekam am Ende ein Kind mit einer am Projekt beteiligten Dolmetscherin. Daher markierte das Zusammentreffen nach wochenlanger Wanderung am 3. Juni 1988 in der Mitte der Chinesischen Mauer die offizielle Trennung dieses legendären Power-Paares der Performance-Kunst.

Sowohl Abramović als auch Ulay äußerten sich über die miteinander verwobenen privaten und künstlerischen Dimensionen ihrer Partnerschaft immer wieder öffentlich. Abramović hat nicht nur eine Autobiografie vorgelegt (Abramović 2016), sondern auch gemeinsam mit der schweizerischen Psychoanalytikerin Jeanette Fischer ihren Lebensweg und ihre Kunst umfassend reflektiert¹⁷ (Fischer 2018). Bis heute ist Abramović (<http://www.marinaabramovic.com/bio.html>) sowohl als führende Vertreterin als auch als bedeutende Kuratorin globaler Performance-Kunst aktiv, unter anderem mit dem Marina Abramović Institut (<https://www.mai.art/>).

Carolee Schneemann: „Interior Scroll“ (1975)

Die 2019 verstorbene Carolee Schneemann (<https://www.schneemannfoundation.org/>) war eine feministische Künstlerin aus den USA, die sich vor allem als Malerin verstand, aber auch wegweisen-

14 Website Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>

15 Website Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/light-dark/>

16 Website Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-lovers/>

17 Website Jeanette Fischer: <https://jeannettefischer.ch/Buecher.html>

de Beiträge zur Performance- und Video-Kunst geliefert hat. Fragen von Körperlichkeit, Sexualität und Geschlechterrollen beschäftigten sie dabei sehr (Schneemann 2002). 1964 zeigte sie beim „Festival of Free Expression“ in Paris ihre Performance „Meat Joy“, die damit beginnt, dass den vier weiblichen und vier männlichen Performer*innen – wie bei gesellschaftlichen Anlässen üblich – Essen gereicht wird. Was folgt, ist jedoch kein gesittetes bürgerliches Abendessen. Stattdessen wälzen sich die leicht bekleideten Beteiligten miteinander und mit den servierten Fisch- und Fleischstücken samt Würsten und Soßen auf dem Boden.¹⁸

Das Thema der fleischlichen Lust greift Schneemann in ihrem Experimentalfilm „Fuses“ (1964–1967) wieder auf. Der collageartige Film zeigt aus der Perspektive der Katze der Künstlerin das Liebesleben von Schneemann mit ihrem damaligen Partner, dem Musiker *James Tenney*. Der Film enthält explizite Nackt- und Sexszenen, mit denen Schneemann beispielsweise untersuchte, inwiefern sich in der filmischen Darstellung das subjektive Erleben der Intimität widerspiegeln kann und wie Sexualität jenseits objektifizierender Pornografie darstellbar ist. „Fuses“ polarisierte stark. Während einerseits Zuschauerinnen berichteten, dass sie die Darstellung weiblicher Nacktheit und Sexualität in „Fuses“ als befreiend empfanden¹⁹, verurteilten manche Feministinnen den Film als pornografisch (Johnson 2010) und verpönten vor allem männliche Kritiker das Werk als bedeutungslos, selbstverliebt und geschmacklos.

Schneemann reagierte auf die letztgenannte Kritik und auf die generell männerdominierte Kunstwelt mit ihrer vermutlich bekanntesten Performance „Interior Scroll“ (1975), die sie erstmals bei der New Yorker Ausstellung „Women Here and Now“ präsentierte.²⁰ Für die Performance stieg sie, in ein Laken gehüllt, auf einen Tisch und las zunächst eine Passage aus ihrem Buch „Cezanne, She was a Great Painter“ vor (Schneemann 1974). Dann entkleidete sie sich und zog eine lange schmale, schlangenartige Schriftrolle (engl. scroll) aus ihrer Vagina, von der sie einen Text ablas. Dieser Text beschreibt ihr Zusammentreffen mit einem männlichen Filmemacher auf einem Filmfestival. Der Kollege bestätigt ihr herablassend, dass sie ja durchaus eine charmante Frau sei, und fügt hinzu, dass er sich aber ihre Filme nicht ansehen könne, die seien ihm zu narzisstisch und schmutzilig (engl. „a mess“). Kritik an Schmutzigkeit von einer feuchten, frisch aus der Vagina gezogenen Schriftrolle abzulesen, war ein treffsicherer Kommentar. In ihrer veröffentlichten Briefkorrespondenz hat Carolee Schneemann zudem angesichts der häufigen Kritik an ihrer künstlerischen Arbeit mit dem eigenen nackten Körper erklärt: „I do not ‘show’ my naked body! I AM BEING MY BODY“.²¹

Bob Flanagan: „NAILED!“ (1989)

Am 10. November 1989 zeigte *Bob Flanagan* um 20 Uhr in den Räumen des Künstler*innenkollektivs *Southern Exposure* im kaliforni-

schen San Francisco erstmals seine Live-Performance „NAILED!“.²² Der Eintrittspreis betrug 7 Dollar. Und der Einladungsflyer fügte hinzu: „Nichts für schwache Nerven“ (Juno und Vale 2020). Die Performance war Teil einer Veranstaltungsreihe zur Körperkunst, in der es unter anderem um Tattoos und Piercings ging. Bob Flanagan trat nackt auf, hatte ein Holzbrett, einen Hammer und Nägel dabei und nagelte als Höhepunkt der Performance seinen Hodensack an das Holzbrett, während er den fröhlich klingenden und auf den Kommunismus anspielenden Welthit „If I had a Hammer“ intonierte. Flanagan berichtet in Interviews, dass eigentlich bei jeder Inszenierung von „NAILED!“ jemand in Ohnmacht fiel (Juno und Vale 2020). Besonders gefiel ihm, wie geschockt Männer reagierten. Doch die Performance ist nicht auf reine Schock-Wirkung ausgelegt, sondern hat vielschichtige Bedeutungen.

Der Schriftsteller und Performance-Künstler Bob Flanagan wurde ebenso wie seine beiden Schwestern mit Mukoviszidose (auch: Cystische Fibrose) geboren. Während seine Schwestern im Kindesalter starben, überlebte er bis zum Alter von 43 Jahren. Sein Leben war von Schmerzen, wiederkehrenden Krankenhausaufenthalten und ständig drohendem Tod geprägt. Seine Gegenmittel waren Kunst und BDSM. Selbstironisch nannte er sich „Super-Masochist“ in Anspielung auf Supermann (Juno und Vale 2020: 3):

In a bizarro, alternative universe kind of way, I sort of resemble Superman. [...] Despite my skinny physique and frail sensitivities, I possess certain powers and abilities far beyond those of so-called normal human beings. I was born with a genetic illness that I was supposed to succumb to at two, then ten, then twenty, and so on, but I didn't. And, in a never-ending battle not just to survive but to subdue my stubborn disease, I've learned to fight sickness with sickness.

Indem er Wege fand, Schmerz selbstbestimmt zu erleben, künstlerisch darzustellen und in BDSM-Kontexten zu genießen, konnte Flanagan die Einschränkungen seines Körpers in Stärken umwandeln. Sein Werk hat mit dazu beigetragen, den Blick auf chronische Krankheiten und soziale Behinderungen sowie auf BDSM zu verändern. Denn allzu oft wird körperliche Beeinträchtigung mit Asexualität (Döring 2021) und auch mit fehlender Männlichkeit assoziiert (Sandahl 2000). Zusammen mit seiner Partnerin, der Fotografin *Sheree Rose*, organisierte Flanagan in den 1980er Jahren die ersten BDSM-Gruppen in San Francisco und konzipierte gemeinsame Performances. Dazu gehört auch „Visiting Hours“ (1992): Für diese Performance re-inszenierte er im *Santa Monica Museum of Art* ein Krankenzimmer einschließlich Wartebereich, wobei seine Behandlung als Patient die Grenzen zwischen medizinischen Eingriffen und BDSM-Praktiken verschwimmen ließen (Juno und Vale 2020). Mit seinen Performances war Flanagan einer der ersten, der private BDSM-Praktiken öffentlich sichtbar machte und dabei durch seine ebenfalls sichtbare Erkrankung und submissive Rollenübernahme tradierte Männlichkeitsbilder infrage stellte (Sandahl 2020).

Mit der Frage, warum er überhaupt so extrem anmutende Praktiken vollziehen und zeigen wollte, wurde er sicher oft konfrontiert. In seinem Gedicht „WHY:“ beantwortet er sie so (Flanagan 2020: 64f.):

18 Website Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/meat-joy/>

19 Website Schneemann Foundation: <https://www.schneemannfoundation.org/writing/notes-on-fuses>

20 Website *Tate Gallery*: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

21 Website *PPWO Gallery*: <https://www.ppowgallery.com/news/carolee-schneemann-body-politics2>

Because it feels good; because it gives me an erection; because it makes me come; because I'm sick; because there was so much sickness; because I say FUCK THE SICKNESS; because I like the attention; because I was alone a lot; because I was different; because kids beat me up on the way to school; [...] because once upon a time I had such a high fever my parents had to strip me naked and wrap me in wet sheets to stop the convulsions; because my parents loved me even more when I was suffering; because I was born into a world of suffering; because surrender is sweet; because I'm attracted to it; because I'm addicted to it; because endorphins in the brain are like a natural kind of heroin; because I learned to take my medicine; because I was a big boy for taking it; because I can take it like a man; because, as somebody once said, HE'S GOT MORE BALLS THAN I DO; because it is an act of courage; because it does take guts; because I'm proud of it; because I can't climb mountains; because I'm terrible at sports; because NO PAIN, NO GAIN; because SPARE THE ROD AND SPOIL THE CHILD; because YOU ALWAYS HURT THE ONE YOU LOVE.“

Annie Sprinkle: „A Public Cervix Announcement“ (1990)

Die Sexarbeiterin, Pornodarstellerin und Performance-Künstlerin *Annie Sprinkle* begann 1990 mit ihrer Show „A Postporn Modernist“ erst durch die USA und dann durch Europa zu touren. Mit dem Postpornografischen ist dabei in sexpositiven feministischen Kreisen eine Abkehr von männerzentrierter Pornografie gemeint entsprechend Sprinkles Diktum, die Antwort auf schlechten Porno sei nicht kein Porno, sondern besserer Porno. In ihrer Show erzählt Sprinkle aus ihrem privaten und beruflichen Leben als Sexarbeiterin, berichtet beispielsweise von ihren schlimmsten und besten sexuellen Erfahrungen, lädt das Publikum aber auch zur Teilnahme an verschiedenen Performances ein. Dazu gehört die Performance „A Public Cervix Announcement“, die sie laut Dokumentation auf ihrer Archiv-Website (<https://anniesprinkle.org>) folgendermaßen einleitet²²:

I have really enjoyed performing here in (name of the city.) I was thinking, what could I do to give something back to this wonderful city and the wonderful people here? I thought maybe I could show you all my cervix. It's a lot of fun and I think you'd all enjoy it. Would you like to see it? OK great.

Nach dieser Ankündigung bereitet sie sich auf die öffentliche Muttermund-Besichtigung vor. Spielerisch fragt sie, ob ihr jemand helfen könne, ihr Höschchen auszuziehen. Dann wäscht sie sich auf der Bühne und bietet das Papiertuch, mit dem sie sich abgetrocknet hat, als Souvenir an. Schließlich setzt sie sich auf einen Stuhl, öffnet die Beine und hält die Vulvalippen auseinander. So lädt sie das Publikum, das inzwischen aufgestanden ist und auf der Bühne eine Warteschlange gebildet hat, dazu ein, nach und nach in gebückter Haltung mit einem Spekulum und einer Taschenlampe einen Blick auf ihren Muttermund zu erhaschen. Für die allermeisten Be-

sucher*innen dürfte es das erste und letzte Mal im Leben sein, dass sie mit dem Spekulum in eine Vagina schauen. Die von der Künstlerin hergestellte Situation ist neu, das Publikum konfrontiert mit einer Gefühlsmischung aus Neugier, Unsicherheit, Nervosität und Scham. Im Kontrast dazu steht die unerschütterliche Souveränität der erfahrenen und körperbewussten Performerin Sprinkle, die jedes einzelne Publikumsmitglied, das zwischen ihre Beine tritt, fröhlich begrüßt und persönlich anspricht. Die Performance verschmilzt Aspekte einer intimen interpersonalen Interaktion, einer gynäkologischen Untersuchung, einer feministischen Selbstuntersuchung, einer pornografischen Ausstellung der Genitalien und einer, gängige Regeln im Umgang mit dem weiblichen Körper sprengenden, Kunstaktion.

Kritiker*innen werfen Sprinkle vor, pornografische Kunst zu produzieren, während Befürworter*innen argumentieren, dass sie womöglich schon immer Künstlerin war und sich auch ihre früheren Tätigkeiten als Stripperin, Masseurin, Pornodarstellerin und Sexarbeiterin als Performances verstehen lassen. Es gelinge ihr eine Präsentation der weiblichen Genitalien, die gerade *nicht* obszön (Aulombard-Arnaud und Leifer 2021) und *nicht* pornografisch (Williams 1993) sei. In ihrer Würdigung von Sprinkles Werk hebt die Filmwissenschaftlerin *Linda Williams*, eine Pionierin der Pornografie-Forschung (Döring 2019a), hervor, dass 1990 bei einer Aufführung in Cleveland im US-Bundesstaat Ohio sogar die Sittenpolizei eingriff und die Verwendung des Spekulums während der Performance verbot (Williams 1993). Ironischerweise sei die Sittenpolizei aber nie auf den Plan getreten, als Sprinkle in Cleveland in Strip-Lokalen als Tänzerin vor männlichem Publikum auftrat. Annie Sprinkles sexpositive Kunst-Performances arbeiten selbstbestimmt mit dem eigenen nackten Körper, wie das auch viele ihrer feministischen Kolleginnen tun. Zudem leisten ihre Performances einen Beitrag zum Schließen der Orgasmuslücke zwischen den Geschlechtern, die nicht nur die private Praxis (Döring und Mohseni 2022), sondern auch die Performance-Kunst zu prägen scheint. Neben Acconci und Flanagan integriert auch sie öffentliches Masturbieren einschließlich öffentlicher Orgasmen in ihre Auftritte. Im Rahmen der „Postporn Modernist“ Show nennt sie die Performance, in deren Rahmen sie sich in sexuelle Ekstase begibt „The Temple of the neo-scared prostitute“ mit Verweis auf jene historischen Rituale, die der weiblichen Sexualität Heilkraft zuschrieben.²³

Heute ist Annie Sprinkle zusammen mit ihrer langjährigen Partnerin und Künstlerinnenkollegin *Beth Stephens* weiterhin aktiv mit multimedialen Kunstprojekten rund um Sexualität, Liebe und Queerness, wobei in ihrem Werk jetzt die Ökosexualität eine bedeutende Rolle spielt, also die erotische Verbindung zwischen Mensch und Natur (<https://sprinklestephens.ucsc.edu/>).

Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña: „The Couple in the Cage“ (1992)

Genau 500 Jahre nach der sogenannten Entdeckung Amerikas 1492 durch den italienischen Seefahrer *Christoph Kolumbus*, realisierten die Künstler*innen *Coco Fusco* und *Guillermo Gómez-Peña* ihre interaktive Performance „The Couple in the Cage: Two Undiscovered

22 Archiv-Website Annie Sprinkle: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>

23 Archiv-Website Annie Sprinkle: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>

Amerindians Visit the West“ (1992). Dazu präsentierte sie sich mit Gesichtsbemalung und er sich mit Gesichtsmaske in einer Mischung aus ethnischer (z. B. Bastrock) und US-amerikanischer (z. B. Markenturnschuhe) Bekleidung in einem Käfig auf öffentlichen Plätzen und in Museen in den USA, Spanien, Großbritannien und Australien (MoMA 2022).

Dem Publikum wurde mitgeteilt, dass es sich in dem Käfig um zwei vermeintlich gerade neu entdeckte Ureinwohner*innen von der mexikanischen Insel Guatanaui handelte, also um Guatanaui*innen. Die Inszenierung parodierte die im 19. Jahrhundert etablierte Praxis, Menschen aus den Kolonien im Westen auszustellen. Nicht wenige Beobachter*innen nahmen die Parodie für bare Münze und steckten den Künstler*innen beispielweise Bananen durch die Gitterstäbe des Käfigs, um sie zu füttern. Die Performance ist in dem Film „The Couple in the Cage: Guatanaui Odyssey“ von Coco Fusco und Paula Heredia (1993) dokumentiert.²⁴ In diversen Interviews lässt der Film das Publikum zu Wort kommen und offenbart dabei ein hohes Ausmaß an Stereotypisierung von Schwarzen, Indigenen und People of Color (engl. BIPOC: Black, Indigenous and People of Color).

Die Performance bot dem Publikum die Möglichkeit, sich für einen Dollar mit den „Eingeborenen“ fotografieren zu lassen und für 50 Cent die „Eingeborenen-Frau“ für sich tanzen zu lassen – womit nicht nur die Objektifizierung, sondern auch die Sexualisierung solcher kolonialen Menschausstellungen einbezogen wurde. In der Rezeption wurde diese Kunst-Performance oft als *umgekehrte Ethnografie* (engl. reverse ethnography) verstanden, in der nicht die „fremde“ Kultur, sondern die eigene westliche Kultur zum Objekt der Betrachtung wird (Martínez-Sáez 2018).

Die US-amerikanisch-kubanische Künstlerin, Autorin und Kuratorin Coco Fusco (<https://www.cocofusco.com/>) berichtet, dass sie bis heute täglich auf die Käfig-Performance angesprochen wird (MoMA 2022). Sowohl Fusco als auch ihr mexikanischer Künstlerkollege Guillermo Gómez-Peña (<https://www.guillermogomezpeña.com/>) haben ein umfassendes Werk vorgelegt, in dem Performance-Kunst eine wichtige Rolle spielt und Fragen rund um Post- und Dekolonialismus und Rassismus oft im Zentrum stehen. Diese Themen sind im Kontext von Sexualität von großer Bedeutung, da Rassifizierung, Exotisierung und Fetischisierung oft Hand in Hand gehen.

Narcissister: “The Dollhouse” (2011)

Narcissister verschmilzt in ihrem Künstlerinnennamen den „Narzissmus“ und die „Sister“. Die in New York lebende Künstlerin hat jüdisch-marokkanische und afroamerikanische Wurzeln. Ihre Identität hält sie geheim, tritt in ihren Performances stets mit einer puppenhaften Gesichtsmaske, auffälligen Perücken und oft mit einem kraushaarigen Schamhaar-Toupet auf. Auf ihrer Website beschreibt sie ihren künstlerischen Ansatz so²⁵:

Narcissister, my character, employs humor and spectacle to explore gender, racial identity, and sexuality. As Narcissister, I wear stripper gear, pneumatic breasts, outlandish wigs, and trompe l’oeil costumes to deconstruct stereotypical representations. [...] Through Narcissister, I question fetishism, particularly sexual fetishism, which is notorious in its fixing of racist and gendering stereotypes. Rather than abandon this contaminated site, I dive headlong into the muck, into the depths of the fantasy and fetish itself, to expose and deconstruct their power.

In ihrer Arbeit verbindet Narcissister in furioser Weise Elemente von Burlesque, Striptease und afrikanischem Tanz, Werbe- und Grafik-Design, Video- und Performance-Kunst. Ihre Grenzgänge führen dazu, dass sie zuweilen zu hören bekommt, ihre Arbeiten seien für den Entertainment-Sektor zu anspruchsvoll und für die Kunstszene zu populärkulturell (Barber 2020: 21). Sie dokumentiert Aufnahmen ihrer Performances und weitere künstlerischer Arbeiten auf Ihrer Website (<https://www.narcissister.com/>), ihrem Instagram-Account (<https://www.instagram.com/therealnarcissister>) und Vimeo-Kanal (<https://vimeo.com/user6671233>).

In ihrer Performance „Every Woman“ (2008) zeigt sie beispielsweise einen umgekehrten Striptease: Sie tritt nackt nur mit Gesichtsmaske, Afroperücke und Schamhaartoupet auf die Bühne und tanzt zu Chaka Khans Discohit „I’m Every Woman“ (1978).²⁶ In Anspielung an Carolee Schneemanns „Interior Scroll“ zieht sie dann nach und nach Kleidungsstücke und Strümpfe aus ihrer Vagina und bekleidet sich damit. Die Performance ist ein Kommentar zur Objektifizierung und Fetischisierung insbesondere auch schwarzer Frauen und eine Parodie auf den Songtext, der beginnt mit „Whatever you want, whatever you need. Anything you want done baby, I’ll do it naturally. Cause I’m every woman. It’s all in me, it’s all in me“ (Barber 2020). In ihrer Performance „Hot Dog“ verwandelt sie sich von einem überdimensionalen Hot Dog in die heiße Bedienung im Stripper*innen-Look, deren Brüste Senf und Ketchup spenden.²⁷

Ihre Performance „The Dollhouse“ bzw. „Upside Down“ (2011) zeigte sie an verschiedenen Veranstaltungsorten und schließlich auch in der populären Fernsehsendung „America’s Got Talent“²⁸, dem US-Pendant von „Deutschland sucht den Superstar“. In der Dollhouse-Performance tanzt sie vor einem Puppenhaus und verkörpert dabei selbst eine Wendepuppe. Auf dem Kopf trägt sie zwei schwarze Gesichtsmasken, sodass sie in Vorder- und Hinteransicht das Publikum aus ihrer Puppenmaske anschaut. Dann springt sie in den Handstand, die Röcke fallen nach unten und zwischen ihren Beinen erscheint eine weitere, weiße Gesichtsmaske. Die tänzerisch-akrobatische Performance, in deren Verlauf sie auch auf dem Puppenhaus steht, erhält zusätzliche Bedeutungsebenen durch die wechselnde Musik (Barber 2020).

Im Digitalzeitalter wird vor allem Mädchen und jungen Frauen oft vorgeworfen, sich übermäßig selbstverliebt in Selfies und auf Social-Media-Profilen darzustellen (Döring 2019b). In diesem Kontext sind die öffentlichen Selbstdarstellungen von Narcissister rele-

24 Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago: <https://www.vdb.org/titles/couple-cage-guatanaui-odyssey>

25 Website Narcissister: <https://www.narcissister.com/statement>

26 Vimeo-Kanal Narcissister: <https://vimeo.com/136856037>

27 Vimeo-Kanal Narcissister: <https://vimeo.com/95407243>

28 Vimeo-Kanal Narcissister: <https://vimeo.com/95404140>

vant, die sexualisierte Darstellungsnormen parodieren und offensive Selbstliebe mit Maskierung verbinden.

Cassils: „Up to and Including their Limits“ (2020)

Das Gardiner Museum (<https://www.gardinermuseum.on.ca/>) im kanadischen Toronto hat einen großen Bestand an Keramikunst, die in Glasvitrinen ausgestellt werden. Davon inspiriert, ließ Cassils für sich selbst eine riesige transparente Plexiglasbox herstellen. Während der 2020 erstmals im Gardiner Museum gezeigten Performance „Up to and Including their Limits“ hängt Cassils, nur mit Shorts bekleidet, bäuchlings an einem Gurt von der Decke und schwingt zwischen den Wänden der Box. Die Wände der Box sind von innen mit einer dicken Schicht von frischem Ton bedeckt. Cassils Aufgabe besteht darin, in möglichst kurzer Zeit mit Händen und Füßen den Ton von einer der Wände der Box abzukratzen und unter sich zu einem Haufen zu sammeln. Das um die Box stehende Publikum beobachtet diesen körperlich anstrengenden Vorgang und hört Cassils Keuchen und Stöhnen. Ziel der Performance ist es, am Ende auf dem Lehmhaufen zu stehen und durch die freige kratzte Scheibe vom Publikum gesehen werden zu können. Cassils (<https://www.cassils.net/>) versteht sich als nichtbinäre trans Künstler*in, der* die den eigenen Körper zum Material und zur Hauptfigur der Kunst macht. So ist „Up to and Including their Limits“ eine Metapher für den kräfteaubenden Weg von trans Personen, Sicherheit und Sichtbarkeit zu erlangen und nicht länger in der Luft zu hängen.

Die Performance ist gleichzeitig eine Hommage an die im Vorjahr der Aufführung verstorbene Malerin und Performance-Künstlerin Carolee Schneemann, deren berühmte Performance „Interior Scroll“ oben bereits vorgestellt wurde. Eine weitere bekannte Performance von Schneemann war „Up to and Including her Limits“ (1973–1976).²⁹ Hier hing Schneemann bäuchlings nackt an einem Gurt von der Decke. Links, rechts und unter ihr befand sich jeweils eine große Leinwand. Sie hielt bunte Malstifte in der Hand und zeichnete damit im freien Schwingen auf diese Leinwände, wodurch sich ein chaotisch anmutendes, buntes Liniengeflecht ergab. Schneemanns Performance war ein Kommentar auf die Aktionskunst von Jackson Pollock: Während der sich ungehindert um die Leinwand herumbewegen und diese durch spontane Körperbewegungen mit Farbklecken und Linien gestalten konnte, befand sie sich im Korsett der Aufhängung, die ihre Bewegungsfreiheit einschränkte und damit die Situation von Künstlerinnen in der männlich dominierten Kunstwelt symbolisierte. Cassils übersetzte diese klassische feministische Performance in eine Performance aus nichtbinärer trans Perspektive.³⁰

Weitere Performances von Cassils umfassen „Inextinguishable Fire“ (2007–2015), hier lässt sich Cassils vor Publikum anzünden, um durch diesen kontrollierten Feuer-Stunt das Publikum an Gewaltopfer zu erinnern. In der Performance „Cuts: A Traditional Sculpture“ (2011–2013) setzt sich Cassils das Ziel, im Verlauf von 23 Wochen durch hartes Training und strikte Diät 23 Pfund Mus-

kulatur aufzubauen. Am Ende posiert Cassils für Fotos mit einem Körper, der transmaskuline Muskularität, eine weibliche Brust und knallroten Lippenstift zeigt³¹, also einerseits den Hype um Körperoptimierung spiegelt, gleichzeitig aber auch geschlechtliche Binarität unterläuft (Vaccaro 2018).

Fazit

Die zehn vorgestellten Kunst-Performances aus den letzten 60 Jahren thematisieren Sexualität und Geschlecht in einer Weise, die für heutige Debatten in vielerlei Hinsicht aktuell ist. Themen der sexuellen Objektivierung von Frauen (z. B. „Cut Piece“) und der sexuellen Gewalt (z. B. „Rhythm 0“), aber auch der weiblichen Selbstbestimmung als Sexualsubjekt (z. B. „Interior Scroll“, „A Public Cervix Announcement“) werden behandelt. Performances können für die Sichtbarkeit marginalisierter Identitäten sorgen, etwa im Hinblick auf sexuelle Vielfalt (z. B. „NAILED!“) und nichtbinäre Geschlechtlichkeit (z. B. „Up to and Including their Limits“). Auch eine Auseinandersetzung mit Sexualisierung und Fetischisierung von BIPOC findet statt (z. B. „The Couple in the Cage“, „The Dollhouse“). Das Ausloten des Verhältnisses zwischen Künstler*in und Publikum ist besonders spannungsgeladen in Performances mit sexueller Aufladung, sei es, dass Künstler*innen dem Publikum das Heft des Handelns in die Hand geben (z. B. „Cut Piece“, „Rhythm 0“), oder das Publikum zum Objekt machen (z. B. „Seedbed“).

Es war nicht Ziel des vorliegenden Beitrags, die einzelnen Performances umfassend kunsttheoretisch zu reflektieren oder Verbindungen zu verwandten Kunstformen wie Konzeptkunst oder Körperkunst zu diskutieren. Komplexe Fragen der autobiografischen Ebene (z. B. Goodman 2011) und feministischen Dimension (z. B. Striff 1997) von Performance-Kunst werden nur angerissen. Auch Entwicklungslinien der Performance-Kunst über die letzten Dekaden werden nur angedeutet. So ist die Performance-Kunst trotz ihrer ursprünglich antikommerziellen Haltung inzwischen vielfach kommerzialisiert. Foto-Dokumente von bekannten Performances erzielen dementsprechend hohe Preise. Ein Foto von VALIE EXPORTS Poster-Performance „Aktionshose: Genitalpanik“ wurde im Jahr 2015 beispielsweise für 56 000 Euro verkauft.³² Auch die Distanz zum etablierten Kunstmarkt hat sich reduziert. So ist Performance-Kunst inzwischen in den etablierten Museen und Galerien vertreten, wie die Fußnoten im vorliegenden Beitrag belegen. Im Digitalzeitalter werden Performances zunehmend Bestandteile interdisziplinärer Medienkunst. Nicht weiter vertieft werden konnten hier auch die Fragen, ob und wie Kunst-Performances – in mehr oder minder stark modifizierter Form – sinnvoll re-inszeniert und wie sie dokumentiert werden können. So führte Marina Abramović im November 2005 im *Guggenheim Museum* die Performance-Serie „Seven Easy Pieces“ in sieben aufeinander folgenden Abenden auf. Dazu gehörten Neuinterpretationen von EXPORTs „Aktionshose: Genitalpanik“ (hier wurde das Live-Publikum mit der Guerilla-Pose und der Maschinenpistole konfrontiert) und von Accancis „Seedbed“ (ohne Masturbation und sexuell explizite Fantasien). Eine Ausstellung und ein Symposium im Kasseler Fridericia-

29 Website Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/156834>

30 Website Cassils: <https://www.cassils.net/cassils-artwork-up-to-and-including-their-limits>

31 Website Cassils: <https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

32 Website Fotoportal: <https://www.dasfotoportal.de/rekordpreis-fuer-valie-exports-genitalpanik-9731>

num widmete sich Fragen der Dokumentation und Wiederaufführung von Kunst-Performances.³³

Performance-Kunst ist ein in der Sexualforschung bislang wenig untersuchter Gegenstand, hier sind empirische Studien zur Wahrnehmung und Wirkung möglich. Im Rahmen der Sexualpädagogik können ausgewählte Kunst-Performances integriert werden, um Sexuelle Bildung um künstlerische Perspektiven zu erweitern. Wie dies im Einzelnen umzusetzen ist und welche Chancen für sexuellen Erkenntnisgewinn und Sexuelle Bildung sich daraus ergeben, könnte in zukünftigen Projekten genauer ermittelt werden.

Interessenkonflikt

Die Autorin gibt an, dass kein Interessenkonflikt besteht.

Literatur

- Abramović M. *Walk through walls*. A memoir. London, UK: Penguin 2017
- Acconci V. Some Notes on Illegality in Art. *Art J* 1991; 50: 69–74
- Aulombard-Arnaud N. A Public Cervix Announcement. *Annie Sprinkle's Pro-sex and Post-porn Performance* (New York, 1990). *clio* 2021; 54: 185–195
- Barber TE. Narcissister, a Truly Kinky Artist. *Art J* 2020 [Als Online-Dokument: <http://artjournal.collegeart.org/?p=13330>]
- Benkel T. Gesten sichtbarer Entgrenzung. In: Danko D, Moeschler O, Schumacher F, Hrsg. *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer 2015; 57–82
- Bryan-Wilson J. Remembering Yoko Ono's Cut Piece. *Oxford Art J* 2003; 26: 99–123
- Coogan A. What is Performance Art? *IMMA Magazine* 2015 [Als Online-Dokument: <https://imma.ie/magazine/what-is-performance-art/>]
- Döring N. Linda Williams' „Hard Core“: Der Klassiker der Pornografie-Forschung wird 30 Jahre alt. *Z Sexualforsch* 2019a; 32: 39–47
- Döring N. Nur Schminken, Posen, Ritzen? Social Media Content von Mädchen. *merz* 2019b; 63: 70–77
- Döring N. Sexualität und Behinderung. Vom Doppeltabu zu Sichtbarkeit und Teilhabe. *Z Sexualforsch* 2021; 34: 133–136
- Döring N. Kunst und Sexualität: (k)eine glückliche Verbindung? *Z Sexualforsch* 2025; 38: 5–14
- Döring N, Mohseni M. Der Gender Orgasm Gap. Ein kritischer Forschungsüberblick zu Geschlechterdifferenzen in der Orgasmus-Häufigkeit beim Heterosex. *Z Sexualforsch* 2022; 35: 73–87
- Döring N, Shevtsova A, Schumann-Doermer C. Der aktuelle Forschungsstand zur Menstruationsgesundheit: Überblick über 20 bio-psycho-soziale Aspekte. *Z Sexualforsch* 2024; 37: 151–166
- Enßlen M. Inszenierung der Selbstentfremdung. *Performance und Publikum in „Rhythm 0“ von Marina Abramović* 2003. *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 31: 86–92
- Export V. Feministischer Aktionismus. Aspekte. In: Nabakowski G, Sander H, Gorsen P, Hrsg. *Frauen in der Kunst*. Bd. 952. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980
- Fischer J. *Psychoanalytikerin trifft Marina Abramović. Künstlerin trifft Jeannette Fischer*. 6. Aufl. Zürich: Scheidegger & Spiess 2018
- Flanagan B. Why. In: Juno A, Vale V, Hrsg. *Bob Flanagan. Super-Masochist*. Bd. 1. *Re/Search People Series*. San Francisco, CA: Re/Search Publications 1993; 64–65
- Goldberg R. *Performance Art. From Futurism to the Present*. 3. Aufl. London, UK: Thames & Hudson 2011
- Goodman L. Sexuality and Autobiography in Performance (Art). *Women: cultural review* 1994; 5: 123–126
- Greenman B. Seedbed and the Wedge of Chastity: The Erotic Play of Interpretation. *J Scott Society Art Hist* 2011; 16: 30–33
- International Olympic Committee. IOC publishes updated Portrayal Guidelines to help ensure gender-equal, fair and inclusive media coverage of Paris 2024. IOC 2024 [Als Online-Dokument: <https://olympics.com/en/news/ioc-publishes-updated-portrayal-guidelines-to-help-ensure-gender-equal-fair-and-inclusive-media-coverage-of-paris-2024>]
- Johnson C. Preposterous Histories. *Feminist Media Studies* 2010; 10: 269–284
- Juno A, Vale V. *Bob Flanagan. Super-Masochist*. Bd. 1. *Re/Search People Series*. San Francisco, CA: Re/Search Publications 1993
- Kurth N. Fakten über Fluxus: Wie Kunst und Leben eins werden. *SWR 2024* [Als Online-Dokument: <https://www.swr.de/swrkultur/kunst-und-ausstellung/kunst-fuer-alle-was-hat-es-mit-der-kunstrichtung-fluxus-auf-sich-100.html>]
- Martínez-Sáez C. The Forgotten Flesh: Confronting Western Epistemologies through Parody in Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "The Couple in the Cage" (1992). *JMLA* 2018; 51: 13–25
- MoMa. Coco Fusco and Paula Heredia's *The Couple in the Cage: Guatinaui Odyssey*. *MoMa Magazine* 2022 [Als Online-Dokument: <https://www.moma.org/magazine/articles/704>]
- Rhee J. Performing the Other: Yoko Ono's Cut Piece. *Art Hist* 2005; 28: 96–118
- Robinson H. Actionmyth, Historypanic. The Entry of VALIE EXPORT's 'Actionhose: Genitalpanik' Into Art History. *n.paradoxa* 2013; 32: 84–89
- Sadzinski S. Narcissister is You. Radikaler Narzissmus, Kollektivität und das posthumane Subjekt. *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 2016; 44: 54–63
- Sandahl C. Bob Flanagan: Taking It Like a Man. *JDTA* 2000; 15: 97–106
- Schneemann C. *Cezanne, She Was a Great Painter*. New York, NY: Tresspass Press 1974
- Schneemann C. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, MA: MIT Press 2002
- Sherwin B. Art Space Talk. Vito Acconci. *myartspace-blog* 2008 [Als Online-Dokument: <https://myartspace-blog.blogspot.com/2008/04/art-space-talk-vito-acconci.html>]
- Striff E. Bodies of Evidence: Feminist Performance Art. *Critical Survey* 1997; 9: 1–19
- The Guardian. Naked Ambition as Yoko Bids for Peace. *The Guardian* 2003 [Als Online-Dokument: <https://www.theguardian.com/world/2003/sep/15/arts.france>]
- Vaccaro J. Embodied Risk: Cassils. *QED: A Journal in LGBTQ Worldmaking* 2018; 5: 112–116
- Ward F. Gray Zone: Watching "Shoot". *October* 2001; 95: 114–130
- Wetzel L. Yoko Onos "Cut Piece" in Berlin. Den ersten Schnitt wagen. *Monopol – Magazin für Kunst und Leben* 2023 [Als Online-Dokument: <https://www.monopol-magazin.de/yoko-ono-cut-piece-berlin-den-ersten-schnitt-wagen>]
- Williams L. A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle. *Social Text* 1993; 37: 117–133

33 Website Fridericianum: <https://archiv1.fridericianum.org/ausst/ausst-abramovic.html>