

PERFORMANCE

Die Kunstform zwischen Tableaux Vivants, Sketch,
Ausdruckstanz, Konzert und
Handlungstheorie

Gedanken zu einem Genre von
REINHART BUETTNER

Crest), die als Musiklehrerin und Erzieherin der Kinder des Herzogs von Orleans tätig war, ihren Schülern etwas über die Historie beibringen wollte, ließ sie die Kinder Szenen aus der Geschichte, wie sie aus Gemälden bekannt waren, nachspielen und nachstellen. Die Harfinistin und Schriftstellerin, Hofdame und Saloniere hatte u.a. das sieben bändige Werk : *Théâtre à l'usage des jeunes Personnes, ou Théâtre d'Éducation*. Paris 1779 verfasst, in dem sie die Theatralik als pädagogisches und mnemonisches Instrument pries und dadurch als Erfinderin der Tableaux Vivants gilt, die im 19. Jahrhundert zu einem modischen Salon- und Gesellschaftsspiel werden sollten. Die dem römischen Dichter Horaz zugeschriebene Spruchweisheit: „repetitio est mater studiorum“ wurde von Madame de Genlis um die theatralische „imitatio“ erweitert, wodurch sie in einer erstaunlich weitsichtigen Weise das später als „Modell-Lernen“ bekannt gewordene Theorem aus der pädagogischen Psychologie vorausahnte. Repetitio und Imitatio sind verwandt, waren als scholastische Lehrmethoden überliefert und in Übung, wie man am Auswendiglernen von Gedichten und Jahreszahlen noch gut nachvollziehen kann, und wurden von der begabten und einfallsreichen Künstlerin Félicité de Genlis quasi multimedial erweitert, visuell, auditiv und performativ. Als erfahrene Instrumentalistin trat sie in ihrem eigenen Salon häufig selbst auf, wusste also was Auftritt, Konzert, Vorführung bedeuteten und war als Saloniere mit Inszenierung, Regie und Improvisation bestens vertraut, mithin mit allem, was den persönlichen Einsatz zugunsten eines Gesamteindrucks betraf, in Worten, Werken, Verhalten und Haltung.

Die erwähnte multimediale Erweiterung und das Vorantreiben der Veranstaltung in Richtung Gesamterlebnis, Gesamtkunstwerk und Auflösung der Grenze zwischen Inszenierung und Realität, scheint ein wesentliches Motiv der Performance zu sein, die zudem das Gruppenerlebnis, wie im Fall der Tableaux Vivants, als Hebel benutzt, um Kunst, Imitatio, Täuschung und Realitas ineinander über gehen zulassen. Diese Art von kontrolliertem und künstlich-künstlerisch initiiertem und zeitlich begrenztem, kleinem Gruppen-Wahn mitsamt seiner Ähnlichkeit zum collectiven Alkoholkonsum ist ein bekanntes und allseits geteiltes Movens, das Formen gemeinsamen Kunstgenusses hervorbringt.

Der geniale Beobachter Wilhelm Busch hat Ähnliches in seiner letzten Bildgeschichte „Maler Klecksel“ (1884) hinreißend bissig beschrieben: Das erste Kapitel beginnt mit einer allgemeinen Einführung:

Das Reden tut dem Menschen gut;
Wenn man es nämlich selber tut;
Von Angstprodukten abgesehn,
Denn so etwas bekommt nicht schön.

Die Segelflotte der Gedanken,
Wie fröhlich fährt sie durch die Schranken
Der aufgesperrten Mundesschleuse
Bei gutem Winde auf die Reise
Und steuert auf des Schalles Wellen
Nach den bekannten offenen Stellen
Am Kopfe in des Ohres Hafen
Der Menschen, die mitunter schlafen.

Vor allen der Politiker
Gönnt sich der Rede Vollgenuß;
Und wenn er von was sagt, so sei's,
Ist man auch sicher, daß er's weiß.

Doch andern, darin mehr zurück,
Fehlt dieser unfehlbare Blick.
Sie lockt das zartere Gemüt
Ins anmutreiche Kunstgebiet,
Wo grade, wenn man nichts versteht,
Der Schnabel um so leichter geht.

Fern liegt es mir, den Freund zu rügen,
Dem Tee zu kriegen ein Vergnügen
Und im Salon mit geistverwandten
Ästhetisch durchgeglühten Tanten
Durch Reden bald und bald durch Lauschen
Die Seelen säuselnd auszutauschen.
Auch tadl' ich keinen, wenn's ihn gibt,
Der diese Seligkeit nicht liebt,
Der keinen Tee mag, selbst von Engeln,
Dem's da erst wohl, wo Menschen drängeln.
Ihn fährt die Droschke, zieht das Herz
Zu schönen Opern und Konzerts,

Die auch im Grund, was nicht zu leugnen,
Zum Zwiegespräch sich trefflich eignen.
Man sitzt gesellig unter vielen
So innig nah auf Polsterstühlen,

Man ist so voll humaner Wärme,
Doch ewig stört uns das Gelärme,
Das Grunzen, Plärren und Gegirre
Der musikalischen Geschirre,
Die eine Schar im schwarzen Fracke
Mit krummen Fingern, voller Backe,
Von Meister Zappelmann gehetzt,
Hartnäckig in Bewegung setzt.
So kommt die rechte Unterhaltung
Nur ungenügend zur Entfaltung.

Ich bin daher, statt des Gewinsels,
Mehr für die stille Welt des Pinsels;
Und, was auch einer sagen mag,
Genußreich ist der Nachmittag,
Den ich inmitten schöner Dinge
Im lieben Kunstverein verbringe;
Natürlich meistens mit Damen.
Hier ist das Reich der goldnen Rahmen,
Hier herrschen Schönheit und Geschmack,
Hier riecht es angenehm nach Lack;
Hier gibt die Wand sich keine Blöße,
Denn Prachtgemälde jeder Größe
Bekleiden sie und warten ruhig,
Bis man sie würdigt, und das tu ich.
Mit scharfem Blick, nach Kennerweise,
Seh ich zunächst mal nach dem Preise,
Und bei genauerer Betrachtung
Steigt mit dem Preise auch die Achtung.
Ich blicke durch die hohle Hand,
Ich blinzle, nicke: »Ah, scharmant!
Das Kolorit, die Pinselführung,
Die Farbentöne, die Gruppierung,
Dies Lüster, diese Harmonie,
Ein Meisterwerk der Phantasie.
Ah, bitte, sehn Sie nur, Komteß!«
Und die Komteß, sich unterdes
Im duftigen Batiste schneuzend,
Erwidert schwärmrisch: »Oh, wie reizend!«

Aber zurück zum weniger Witzigen und Ernsthaften: die gesellschaftliche Performance, innerhalb derer sich eine Performance als Kunstform zu etablieren beginnt, ist eine erstaunliche Sache, die zwischen Kritik, Mise en Anbyrne, Internalisierung und Selbstreferenzialität schwebt, eine Form, die dem Hofnarrentum entsprungen ist, oder auch auf direktem Wege von den Titularnarren übernommen wurde.

Das Hofamt des Narren, das bezeichnenderweise im Absolutismus abgeschafft wurde, hatten in einigen Aspekten und Aufgaben die anderen Hofkünstler, Hofdichter und Intellektuellen freiwillig-unfreiwillig übernommen, denen damit die erlaubte Kritik, das hoffähige Hinterfragen, Spaßmachen und Unterhalten zukam.

Zu den klassischen Aufgaben des Hof- oder Titularnarren gehörte neben dem bei-Laune-halten des Hofes, das in Erstaunen setzen und Verblüffen, das Irritieren und Provozieren, das Problematisieren und in Frage stellen, alles Aufgaben, die heutigen Künstlern nicht unbekannt sein dürften.

Dazu eignen sich *Imitatio* und *Repetitio*, vom Nachmachen bis zum Nachäffen besonders gut, so etwa wie es der rätselhafte Maler und schauspielernde Satiriker Salvator Rosa in Rom tat, der sich dadurch zahlreiche Bewunderer aber auch einflussreiche Feinde schuf.

Repetitio und *Imitatio* sind zwei fundamentale künstlerische Techniken, die sowohl Genre immanent als Genre übergreifend eingesetzt werden, und ohne die künstlerische Ausdrucksformen und deren Entwicklung gar nicht denkbar wären. Thema mit Variationen in der Musik, Zitate Kopien und Übernahmen in der Malerei, Bewegungsimitationen von Mensch und Tier im Ballett, gestische, akustische, mimische Nachäffereien in Karikatur und Satire, Zitate in der Literatur, Imitation von Affekten und Emotionen auf dem Theater...etc.

Das Nachsingen einer gehörten oder vorgestellten Melodie, das Nachzeichnen einer mit dem Blick erfassten Ansicht, das Imitieren eines Geräuschs, das Nachbuchstabieren eines Gefühls im Gedicht, das Nachmachen einer imponiert habenden Geste im Tanz, das bewusste Einnehmen einer bestimmten erlebten Haltung auf der Szene, das imitatorisch erworbene mimische Repertoire in der Pantomime ... all' das hat große Ähnlichkeit mit der „exemplarischen *imitatio vitae*“ wie wir sie in der Kunstform der Performance als Konzentrat vor uns haben.

Das gilt natürlich nur für eine „Gute Performance“, eine konzentrierte, sachliche, nicht selbst-verliebte, thematisch eingegrenzte und nicht ins Beliebige ausfransende Präsentation, die sehr genau weiß was sie tut, während sie etwas tut.

Wenn den Anforderungen einer exemplarischen *imitatio vitae* genügt werden soll, darf es keine zufälligen Bewegungen geben, keine

Ungenauigkeiten, kein irgendwie, irgendwo, irgendwer, irgendwann, irgendwas, weder ein Danebengreifen noch ein versehentliches Stolpern, sofern dieses nicht Thema der imitatio vitae ist, was nur durch die Repetition sinnfällig und begreiflich wird.

Das klingt bereits nach einem Regelwerk für das Genre Performance bevor wir es ausreichend hergeleitet und verstanden haben. Im Untertitel waren neben den Tableaux Vivants, Sketch, Ausdruckstanz, Konzert und Handlungstheorien als Geburtshelfer genannt, was sich durchaus erweitern ließe z.B. durch Objekt-Theater, Revue, Zaubervorführung, Conference, Pantomime, Show...und anderes mehr, was mit Events, Präsentationen, Verkaufsveranstaltungen, Marktschreierei u.ä. zu tun hat.

Die Mitglieder der Neo-Dadaistischen Euro-Amerikanischen FluXuS-Bewegung haben selbst wenn ihren Darbietungen nichts Musikalisches enthielten gemäß ihrem Gründer, Vorturner und Übervater George Maciunas ihr Tun „Konzerte“ genannt, nicht zuletzt darum, weil das Konzert zu den Zeiten von FluXuS eine bereits dysfunktionale und völlig obsolete, gesellschaftliche Form der Kunstdarbietungs war. Folgerichtig bestand eines ihrer ersten und programmatischen „Konzerte“ in der Zerstörung eines Konzertflügels vor Publikum. Wie in der Anti-Kunst der Dadaisten, in der alle um Hugo Ball, Tristan Zara, Emmy Hennings und Hans Arp versammelten Sympathisanten mit der Alchemie und Psychopathologie liebäugelten, mit dem Schamanismus, der Kunst der Geistesgestörten und dem Krach der Maschinen, so war es auch mit den nonsense, der Verwischung von U und E im FluXuS. Sie trugen hier wie dort Lautgedichte vor, sprengten die Formate der vereinbarten Logik, der Bildung und des bürgerlichen Geschmacks, erhoben jedwede Unbotmäßigkeit zur Kultur, predigten die Revolte, erklärten die Kunst für tot und strebten in romantischem Gestus nach Befreiung und der Zerschlagung aller Ordnungen und Regeln. Dennoch waren die Dadaisten stilbildend und Weg bereitend für den Surrealismus, den Futurismus, das Informell, den Wiener Aktionismus, FluXuS, Happening, Performance und alle Nach-Duchamp'sche und entgrenzte Kunst. Vor allem die Formen und Formate ihrer Darbietungen, ihr szenisch-performatives Ausdrucksrepertoire und die verwendeten Materialien profitierten vom

dadaistischen Kahl- und Befreiungsschlag und sind mitverantwortlich für den stilistischen Anarchismus der gegenwärtigen Kunstwelt.

Auch der Ausdruckstanz, der weitere Entstehungsgehilfe der Performance entstammt einer Anti-Bewegung, die sich in den ersten Jahrzehnten des 20sten Jahrhunderts gegen das klassische Ballett erhob.

Sie ist ein Kind der Jugendbewegung und der Musischen Bewegung in ihr, die eine Körperkulturabteilung hatte, in der freie Gymnastik, Rhythmik, Heilgymnastik, freier Tanz, Eurhythmie und Freikörperkultur entwickelt wurden. Die Partnerin des Dadaisten Hugo Ball, Emmy Hennings war eine Schülerin von Rudolph von Laban, der in der Künstlerkolonie Monte Verita Ausdruckstanz unterrichtete und trat einige Male im Zürcher Cabaret Voltaire als Tänzerin in „dadaistischen Abenden“ auf. Ein anderer berühmter zeitweiliger Lehrer auf dem Monte Verita war der Musiker Rhythmusforscher und Pädagoge Emile Jaques-Dalcroze, der wiederum der Lehrer von Mary Wigman war, einer der bedeutenden Vertreterinnen des „Modernen Tanzes“. Dieser Begründer der „Rhythmischen Gymnastik“ und des Bildungsinstituts in Dresden-Hellerau und der nach ihm benannten Lehrmethode (MJD) wirkte international und unterhielt neben Hellerau Zweig-Lehrinstitute in Berlin, Breslau, Frankfurt am Main, Nürnberg, Budapest, Barcelona, Kiew, Moskau, London, Paris, Petersburg, Warschau, Wien und Prag. Viele von seinen Rhythmik-Übungen werden noch heute beispielsweise in der Rehabilitation und Geriatriischen Praxis aber auch in der musikalischen Früherziehung durchgeführt und empfohlen.

Isadora Duncan, Rudolph von Laban mit ihren Tanztheorien, Mary Wigman, ihre Schüler Harald Kreuzberg und Gret Palucca, und die Amerikanerin Martha Graham, die den German dance, wie der Ausdruckstanz auch genannt wurde, vertrat, um nur die berühmtesten Namen zu nennen, bestimmten die Bilder der Körperbewegung und damit die Verbindung von Bewegung und Ausdruck als geistig-seelischem Phänomen und schließlich auch die Art von Szenen, die man stellenweise in der späteren Performance findet.

Der Sketch, die theatrale Kurzform, meist mit klarer, einfacher Thematik, wenigen Personen und abschließender Pointe ist die Keimzelle der Performance, stammt aus Kabarett, Comedy und Revue und gilt als Prüfstein für Schlagfertigkeit, Pünktlichkeit und Situationskomik.

Bleiben die Handlungstheorien als Hintergrund der Performance, die bisher als exemplarische *imitatio vitae* verstanden wird, womit das schwierigste Kapitel aufgeschlagen ist.

Aber die makrobiotischen, nackt-natürlichen, frühsozialistischen und antibürgerlichen Rebellen vom Monte Verita, die Lichtmetaphysiker mit ihren handgewebten Träumen und ihren wehenden Ausdruckstänzen über die Ernst Bloch so vernichtend spottete: „zu feig zum Bösen, zu schwach zum Guten, zu dumm zum Begriff...“ (EB: Die Musischen 1920)

wahrscheinlich, weil er ihnen in expressionistischer Auswahl sehr nahe stand, hatte einen anderen, auf den sie sich enthusiastisch bezogen, Ludwig Klages, der mit seiner Ausdruckstheorie weit mehr *furore* machte als die zeitgleich arbeitenden und unterrichtenden Theoretiker der Handlung. Ludwig Klages, der heute als Pioneer der Öko-Bewegung gesehen wird, schillernder Psychologe, Graphologe, Ausdruckskundler, Charakterologe und Zivilisationskritiker war mit Stephan George, Karl Wolfskehl und Alfred Schuler einer der Münchner „Kosmiker“, also Vertreter einer Neo-Mystischen, gnostischen und irrationalen Philosophie, die in seinem einflussreichen Hauptwerk „Der Geist als Widersacher der Seele“ (1929) gipfelte und bis heute ein bedeutendes Ärgernis der Philosophie darstellt. Auf ihn und seine Ausdruckskunde bezogen sich bevorzugt die Adepten des Ausdruckstanzes, von ihm bezogen sie ihre Neigung zum Antisemitismus, zur Abkehr von rationalen Argumenten, zur Verurteilung der Aufklärung, zum Raunen eines völkischen Bewusstseins. Das ist -verkürzt und grob konturiert- die eine Seite des ambivalenten theoretischen Hintergrunds, vor dem sich die Entwicklung der Performance als Kunstgattung vollzog, die andere Seite: die Handlungstheorie ist zwar ebenso komplex, aber weniger schwülstig, schwül und raunend.

Handlungstheorien bemühen sich darum, Handlungen zu definieren und ihre Entstehung zu klären. Reduziert man das, was in einer Performance tatsächlich und wahrnehmbar geschieht, wird man auf die einzelne Aktion stoßen, die als Grundeinheit zusammen mit anderen Elementen, wie Dauer, Intensität, Wiederholung, Aktionsradius eine Performance ausmachen. Einer Aktion geht – so nimmt man an – ein Impuls voraus, der ein Reflex

sein kann, eine spontane Entscheidung, oder auch ein, unter Beteiligung mentaler Prozesse zustande gekommener Plan.

Beobachtet man eine Person die friert, wird man sich nicht wundern, wenn sie mit den typischen Bewegungen des sich Wärmens beginnt, die Schultern hochzieht, die Arme verschränkt und sich an die eigenen Oberarme greift. Umgekehrt wird man annehmen, dass eine Person, die solche Bewegungen macht, friert..., was das Verhältnis von Eindruck und Ausdruck plausibel macht, die ohne einander nicht auskommen. Ob jedem Ausdruck ein Eindruck vorausgeht, ist so strittig wie die Henne-Ei-Frage und kann getrost zu den übrigen unlösbaren Rätseln gelegt werden, ob allerdings eine jede Aktion das Ergebnis einer bewussten Entscheidung ist, darüber wird seit der Antike heftig gestritten.

Von der Beantwortung dieser Frage hängen nämlich juristische Tatbestände ab, wie Verantwortung, Schuldfähigkeit, strafwürdige Handlungen und dergleichen. Ob der Mensch prinzipiell Herr seiner Handlungen ist, also als im Vollbesitz seiner Sinne, seiner Selbstkontrolle und seiner Entscheidungsfreiheit betrachtet werden kann und darf, darüber entscheiden Gerichte und hinzugezogene Gutachter.

Handlungen werden generell nach Arten und Gründen unterschieden, etwa so wie es der Sozialphilosoph Jürgen Habermas in instrumentelles, strategisches und kommunikatives Handeln einteilte. Bei der Erörterung der Gründe gehen die Meinungen der Philosophen und Theoretiker auseinander. Dass eine Handlung Gründe habe, ist zunächst nichts anderes als eine Behauptung, denn das würde zum einen bedeuten dass sie stets begründet sei und von einem souveränen, verantwortlichen Subjekt ausgeführt werde. Zum anderen sind Motive, Ursachen und Gründe dreierlei und so verschieden wie Absichten und Ziele, Mittel und Zwecke. Die Lust-Unlust-Debatte entzündet sich an der Diskussion über die Gründe einer Handlung, ebenso wie die über Dissonanz- und Schmerzvermeidung, über Vergeltung und Rache, samt ethnischer und kultureller Traditionen. Die Annahme, dass der Mensch frei sei im Rahmen seiner kreatürlichen und kulturellen Bedingungen, sich für eine moralische richtige Handlung, gegen seine eigenen empirischen Neigungen zu entschließen, das ist die Ansicht und die Forderung Kants, der von einer naturkausalistischen

Handlungstheorie ausgeht und sie solchermaßen idealistisch zuspitzt, preist und einfordert.

Im Unterschied zum generellen Verhalten ist die einzelne Handlung oder Aktion Gegenstand der sogenannten Mikrosoziologie. Sie befasst sich vorzugsweise mit den Feinstrukturen der sozialen Interaktionen, also mit den Handlungen einzelner Akteure gegenüber anderen Akteuren oder auch kleineren Gruppen. Als Grenzdisziplin zur Sozialpsychologie sind ihre Schwerpunkte im Rahmen eines methodologischen Individualismus Kommunikationstheorien, Handlungstheorien, Rollentheorien und Konflikttheorien und beispielsweise die Untersuchung der Folgen sozialen Handelns. Diese schaffen bekanntlich ständig neue Ausgangsbedingungen für neues soziales Handeln und spielen deutlich in den Problemkreis der Diplomatie und Politik hinüber.

Der amerikanische Philosoph, Soziologe und Psychologe George Herbert Mead (1863-1931), der mit einem Stipendium in Leipzig und Berlin studiert hatte (u.a. bei W. Wundt) und zum Exponenten der Chicago-Schule wurde, hatte großen Einfluss auf eine besondere Form der Handlungstheorie, den „Symbolischen Interaktionismus“, den sein Schüler Herbert Blumer zu einem solchen ausarbeitete und systematisierte.

Blumer nannte in seiner Veröffentlichung *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, New Jersey 1969 drei Grundannahmen:

1. Menschen handeln gegenüber Dingen auf der Grundlage der Bedeutungen, die diese Dinge für sie besitzen.
2. Die Bedeutung der Dinge entsteht durch soziale Interaktion.
3. Die Bedeutungen werden durch einen interpretativen Prozess verändert, den die Person in ihrer Auseinandersetzung mit den ihr begegnenden Dingen benutzt.

Mead hatte zuvor herausgearbeitet, dass das soziale Wesen Mensch sein Selbstbewusstsein, seine Identität und sein Denken nur innerhalb und mit Hilfe sozialer Beziehungen entwickle und stabilisiere und dass darum Individuum und Gesellschaft prozesshaft miteinander verwoben seien und sich wechselseitig beeinflussten und bedingten. Dieses finde statt über „signifikante Symbole“ mit denen soziale Wesen kommunizieren und interagieren-so Mead -wobei unter signifikanten Symbolen jene Gebärden,

Gesten, Mimiken und Körperbewegungen verstanden werden, die von großer Allgemeinheit seien, dh, auf die die Mehrzahl der Mitmenschen gleich reagierten.

Diese Handlungstheorie des symbolischen Interaktionismus wurde nicht nur für Theaterleute wichtig, sondern auch für Schriftsteller, Theoretiker und Künstler anderer Sparten, weil in ihr eine Erklärungsgrundlage für Bewegung des Geistes und des Körpers gleichermaßen gegeben war, die Willkür, Plan, Reaktion, Eindruck-Ausdruck, Vorsatz, Ziel, Absicht, Scheitern, Antizipation... u.ä. erklären und herleiten konnte.

Das pantomimische plötzliche Herausschnellen eines gestreckten Arms mit geöffneter Hand, als Ausdruck eines übereilten und darum zweifelhaftem, unechten Angebots zur Verhandlung konnte vor diesem Hintergrund analytisch durchleuchtet und verständlich gemacht werden, wie zB auch die Gesten eines sich in sich Zurückziehens, oder die eines heroischen, martialischen und präpotenten Auftretens. Die „signifikanten Symbole“ in Meads Theorie des „symbolischem Interaktionismus“ die ungefähr zeitgleich mit dem Symbolismus in der Kunst und Literatur am kulturellen Horizont erschien und seit der Weltausstellung Paris 1889 einer breiten und allgemeinen Öffentlichkeit vertraut war, musste die künstlerische und wissenschaftliche Avantgarde, die mit Photographie, Film, Revuen, Sensationen, Technischen Errungenschaften und Vorführungs- und Darbietungsformaten experimente, inspirieren. Die Gemengelage aus: technischer Neuerung, repetitio, inimitatio, Surrogat und Simulation war maßgeblich an der Entstehung der Performance als reformistischer, strenger und radikaler Kunstform beteiligt, die u.a. versuchte die Reduktion in die Kunst einzuführen.

Die Reduktion der Sprache auf entwicklungsgeschichtliche Urlaute etwa, die Pate gestanden haben mag für die „Ursonate“ von Kurt Schwitters, oder die nonverbale Gebärdensprache und ihre Normierungsversuche im Bereich des Therapeutischen, die für viele Performances Vorbild war, zuletzt für die des amerikanischen Poeten Robert Bly (1926-2021).

Reduktion als Stil-, Demonstrations- und Radikalisierungsmittel, hauptsächlich inspiriert und abgeleitet vom alchemistischen Prozess der „Läuterung“ .

Dadaismus inspirierte Kunstform des 20sten Jahrhunderts, welche die Flucht aus den traditionellen Medien widerspiegeln. Das Erschließen neuer Publikumsschichten, die Anleihen bei anderen Genres und Tätigkeitsbereichen, wie Sport, Tanz, Gymnastik, Handwerk, Akrobatik politischen Kundgebungen, Ritualen von Minoritäten und Encountergruppen spielten eine wichtige Rolle in Fluxus, Gutai, Butoh, Wiener Aktionismus, l'Art Corporelle und Action Art. Theater-Tradition, Satire- und Revuetradition, Straßen- und Popularkultur, Actionpainting, Zerstörungssorgien, Industrie- und Maschinenkult, politische Agitation, Vortrags- und Demonstrationstradition, Brauchtums- und ethnologische Traditionen, musikalische Konzert-Praxis und Volksmusiktradition, religiöse und kriegerische Rituale...gingen in die Performance ebenso ein, wie theoretische und Konzeptuelle Entwürfe, Kritiken und Tagesthemen.

Joseph Beuys war, bevor ihn Agenten des Kunstmarkts zum Solo-Performer und Religionstifter stilisierten, Mitglied von Fluxus-Gruppen. Marina Abramovic war Kunstlehrerin in Novisad/Serbien bevor sie durch Kontakte zum Wiener Aktionismus zur international gefeierten Performance-Künstlerin avancierte und das Multitalent John Cage war Gründer eines Schlagzeug Ensembles und Pianistischer Korrepetitor in der Tanzklasse einer Martha Graham Gruppe bevor er zur Schlüsselfigur von Fluxus und der Neuen Musik wurde. Dieses sei nur erwähnt, um die Internationalität, die biographischen Verflechtungen die heterogene Entstehungsgeschichte und die künstlerische wie theoretische Interdisziplinarität der Kunstform Performance zu illustrieren, die wie kaum eine andere ganz unverstellt und offen von der kunst- und begriffsgeschichtlichen Tradition lebt, profitiert und einen Großteil ihrer Themen bezieht, gleichzeitig dem Individualismus auf beispiellose Weise Rechnung trägt und der es darüber hinaus gelingt, Kunst und Leben so miteinander zu verbinden, wie es kaum einer anderen Kunstform je vergönnt war.

Da der Performer und die Performerin, Künstler und Künstlerin, Akteur und Akteurin immer wesentlicher Teil der Performance sind, ist diese Kunstform eine nicht genau wiederholbare, ephemere und eine, die an den Körper und seine Präsenz gebunden ist, ohne darum spontane

Improvisation sein zu müssen. Die Performer müssen auswendig spielen wie die Pianisten in Konzerten, dh ein wohltrainiertes Gedächtnis ist zwingende Voraussetzung für eine gute Performance, da alles Unabsichtliche, jeder Verstoß gegen Reihenfolgen und jedes Außerkraftsetzen von Regeln und Normen in dieser Kunstform unwillkürlich Bedeutung erhält und generiert.

Es ist eine Paradoxie der besonderen Art, dass ausgerechnet jene Kunstform, die angetreten ist, um Regeln und Normen zu hinterfragen, zu relativieren und gelegentlich auch zu brechen, diese dadurch in verschärfter Weise thematisiert und pointiert. Daraus erklärt sich auch ihre bedeutende Rolle in dem, was der Kunst-Jargon sich angewöhnt hat, „Intervention“ zu nennen. In diesem Produzieren von störenden Kontrasten zum Alltäglichen, Routinierten und Gewohnten zeigt sich u.a. die Kraft, die heimliche Hoffnung auf Aha-Erlebnisse, die Verbindung zu Buddhistischen paradoxen Praktiken und der bildend-umbildende, im weitesten Sinne „pädagogische Aspekt“ der performance, von dem bereits Madame Genlis im 18.Jahrhundert in ihrer Theorie der Tableaux Vivants ausgegangen war. Der leicht verstörende Anblick „lebender Denkmäler“, die öffentlichen Versenkungen indischer Yogis, oder das karikierende Nachäffen vorübergehender Passanten durch Straßenclowns und andere Formen populärer Interventionen zeugen davon. Repetitio und Imitatio spielen auch darin die zentralen Rollen, das Anstößige, Anti-und A-Normale, das Sensationelle und nur auf Umwegen Erklärliche kommt hinzu, ob es sich um die Lustbarkeiten auf dem Platz vor dem Centre Pompidou handelt, oder um Marina Abramovic, die Monate lang stumm und reglos auf einem Stuhl sitzt, um wechselnden Vertreter eines wechselnden Publikums in die Augen zu schauen; immer geht es um Präsenz, irritierende Präsenz, um unentrinnbare, zurückhaltende Aufdringlichkeit, die mit den Grenzen der sozialen Scham spielt.

Außer Eindrücken und Erinnerungen erzeugt die Performance keine bleibende Werke, sie ist ein luftiges, flüchtiges Gebilde, das nur im Foto und Video festgehalten werden kann. Das Copyright ist nahezu ausgehebelt, da es bislang nicht für Gesten gilt. Aber je prominenter ein Performer*in geworden ist und seine Inszenierungen dokumentiert wurden, um so häufiger sind entsprechende Rechtsstreitigkeiten. Das rührt u.a. von der

nicht vorhandenen schriftlichen Fixierung des Geschehens her, denn die Performance kennt ähnlich wie die Choreographie keine standardisierte Notation. Story board, Partituren, Ablaufpläne und Regie-Buch-ähnliche Aufzeichnungen sind Behelfe, die nach Art, verwendeter Zeichensprache und Interpretation aber gänzlich dem jeweiligen Künstler überlassen sind.

Die im Prinzip und aus Prinzip regellose, ephemere-flüchtige und individual-anarchistische Kunstform Performance ist aus eben diesen Gründen eine der interessantesten und überraschendsten Formen der zeitgenössischen Kunst überhaupt. Als ihren Patron sollte man Salvator Rosa küren, jenen barocken Maler, Schauspieler, Dichter, Philosophen, Musiker, Satiriker und Performer, Gründer und Haupt der „Academia dei Percossi“ (Club der Geprügelten) der auf einem Ochsenkarren durch Rom fuhr und Spottlieder über einflussreiche Künstler und korrupte Politiker sang.

Da jede Tätigkeit und Verrichtung auch eine Performance ist und sein kann, entsteht unter dieser Perspektive eine Art von „Trivial-Symbolismus“, der als Themenlieferant für die Kunst, vor allem für ihre exemplarische und demonstrative Seite wichtig werden wird.

Dieser Trivial Symbolismus ist nicht neu, er existiert seit es die europäische Stilleben-Malerei gibt, die in ihren exemplarischen Werken als Verdoppelung des Exemplarischen imponiert.

Der „Exemplarismus“ hat zwar damit zu schaffen, ist aber ein anderes Thema, über das ich mich zu gegebener Zeit auslassen werde...

bis dahin... bleiben Sie neugierig

Danke