

Marina Linares

Performance – an den Grenzen der Bildlichkeit

Ist die Performance das Ende der Bildkunst? Oder ist sie überhaupt der Bildkunst zuzurechnen? Eine Performance ist kein Bild im klassischen Sinne, doch unbezweifelbar ist sie aus der Bildkunst hervorgegangen – in einer Zeit, in der Gattungsverschmelzungen und -auflösungen generell die kunsthistorische Entwicklung kennzeichnen. Revolutionäre Bewegungen erneuern die bildende Kunst seit dem 19. Jahrhundert, was ihre Themen und Sujets, Techniken und Materialien, Stile und letztlich auch ihre Ästhetik betrifft. Ist damit die Kunsttradition beendet und durch avantgardistische ersetzt worden? Und wäre die Avantgarde eine neue Kunsttradition, die ihrer vorausgehenden gezielt anti-ästhetisch oder nur anästhetisch entgegen steht? Die Frage verlangt nach einer Klärung des Ästhetischen selbst. So wie sich die Kunst und damit der Kunstbegriff historisch wandeln, ist auch die Historizität jenes Begriffs zu beachten. Noch heute führen viele Akademien mit Gründungszeit in der klassischen Periode das „Schöne“ beziehungsweise die „Schönen Künste“ programmatisch in ihrem Namen, und das Schöne war zeitgleich Gegenstand der Ästhetik als Teilgebiet der Philosophie. Aktuell finden wir den Begriff des Schönen kaum noch im Kunstdiskurs und auch philosophische Reflexionen darüber erscheinen unzeitgemäß. Anstelle der Frage nach Gegenstand oder Gestaltung tritt angesichts zunehmender Innovations- beziehungsweise Adaptionstendenzen die Diskussion über die Bestimmbarkeit von Kunst und Ästhetik überhaupt.

Gerade die Bildkunst zeichnet sich durch ihr Bestreben aus, alle Ausdrucksformen, Materialien und Medien, alle Lebensbereiche einzubeziehen. Ihr ist prinzipiell nichts tabu, nichts zu profan, um es in den künstlerischen Prozess zu integrieren. Neben akademisch-tradierte Bildformen sind längst Bildwerke außereuropäischer Kulturen, Fundstücke, Laiengestaltungen, Industrieprodukte und Abfall getreten. Ausdruckspotentiale anderer Künste werden integriert, moderne

Medientechnologie erprobt. Komplexe Werke wie Installationen, Raum- oder Bühnenprojekte sind Pioniere grenzüberschreitender Synthesen. Konzeptionelle Arbeiten intendieren das Umsetzen einer Idee oder das Auslösen von Prozessen; sie haben sich bereits vollständig vom statisch-materiellen, sinnlich wahrnehmbaren Bildwerk gelöst.

In Anbetracht dieser Offenheit und Wandlungsfähigkeit der Kunst überrascht es nicht, dass der Kunstdiskurs nur ansatzweise der Aufgabe nachkommt, alle künstlerischen Phänomene zu erfassen oder gar kategorisch einzuordnen. So wie die Kunst immer wieder die in der Gesellschaft herrschenden Erwartungen, Bestimmungen oder Anforderungen negiert oder hinter sich zurück lässt, bleiben grundlegende Fragen ihres Verständnisses offen im Raume stehen und fordern in Auseinandersetzung mit jenen Entwicklungen fortlaufend neue Klärung. Hierfür sei die Performance ein Beispiel, an der traditionelle Vorstellungen eines ästhetischen Werkes oder Bildes überhaupt scheitern. Obwohl als Gattung bestimmbar, verfügt sie über ein außerordentlich innovatives und adaptives Potential.

Zur Geschichte der Performance: Einflüsse und Entwicklungen

Die Forschung schreibt der Performance verschiedene Traditionen zu – entsprechend unterschiedlich treten Affinitäten zu anderen Ausdrucksmedien hervor. Bereits der Begriff Performance wird im angelsächsischen Sprachraum anders verstanden als im deutschen, denn dort steht mehr das theatrale Ereignis im Vordergrund,¹ wie wir es heute verstärkt bei der Tanzperformance finden. Vorläufer für die Performance gibt es bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen futuristischer, dadaistischer und surrealistischer Kunst- und Ausstellungsprojekte. Künstler oder von ihnen engagierte Darsteller führen, meist in ungewöhnlicher äußerer Erscheinung oder Kostümierung, Aktionen aus.²

Die Bauhaus-Bühne, mit Farbe, Licht, Klang, Kostüm und Körperausdruck experimentierend, findet ihre Fortführung in Gruppenaktionen, die in theatralen Veranstaltungen oder Happenings münden. Beispiele hierfür sind bereits in den 1950er Jahren die multimedial angelegten Veranstaltungen um John Cage am Black Mountain Collage.³ Als wegweisend gelten besonders die künstlerischen Ansätze von Antonin Artaud, Oskar Schlemmer (Raumbehandlung, Synthese der Künste) oder Alwin Nikolais (Projektionen auf Raumflächen und agierenden Körpern). Sigrid Pawelke betont hier den Einfluss des modernen Tanzes, der „im 20. Jahrhundert zur flexibelsten und rezeptivsten Bühnen- und Kunstform avanciert“.⁴ Er sei – unter wechselseitiger Einflussnahme – die Wurzel für neue Präsentationsgenres wie Happening, Performance oder Event.

Auf der anderen Seite befreit sich das Bildmedium von seiner illusionistischen Tradition und wandelt sich von der Gestaltung einer fixierten Form – quasi aus einer eingefrorenen Bewegung oder Formung⁵ – hin zum offenen Prozess. Letzterer hinterlässt verabsolutiert nur noch eine Bewegungsspur als Dokument und ist damit bereits der Vergänglichkeit der Performance vergleichbar. Die Bildwerdung emanzipiert sich um die Jahrhundertmitte im *Action Painting* von Jackson Pollock, in der *Peinture liquide* von Markus Prachensky, in Malerei-Aktionen von Yves Klein oder Aktionen der japanischen Künstlergruppe Gutai⁶ – das lebendige, immaterielle Bild als flüchtiges Ereignis entsteht.

Andere Theoretiker sehen in der Hinwendung zur Objektkunst und zum realen Lebensraum entscheidende Impulse für die Körper-Kunst. Hier wird dem Dargestellten, Gestalteten das Konkrete, Reale entgegengestellt; Alltagsgegenstände werden zu Kunstwerken erklärt. Allan Kaprow zieht eine Verbindung von der Collage über das Materialbild, die Assemblage und das Environment hin zur Performance: Die Gestaltung von Objekten aus unserem alltäglichen Lebensraum führt zur lebendigen Gestalt im Raum: „Fundamentally, Environments and Happenings are similar. They are the passive and active side of a single coin [...]“.⁷ In dieser Tradition sind auch einige Environments oder Installationen als Dokumente einer Performance entstanden.

Ein weiterer Einfluss ist in den Neuen Medien zu sehen, die ebenfalls Bild und Handlung verbinden. Seit dem 19. Jahrhundert gehen sie vielfältige Verbindungen mit traditionellen Bildkünsten ein. Der Film zeigt Aufnahmen agierender Personen, die Fotografie den Ausschnitt einer Aktion. Die Fotografie, meist schwarz-weiß, wird bis heute zur Dokumentation von Performances genutzt.⁸ Sie ist aber nur ein 'erstarrtes' Bilddokument, das nach Alice Maude-Roxby die Handlung bereits interpretiert und sogar beeinflussen kann: „Art is a direct experience with something in the world, and photography is just a rumor, a kind of pornography of art.“⁹

Video ist besonders für diejenigen Künstler/innen interessant, die neo-dadaistisch andere Künste einbeziehen. Nam June Paik experimentiert schon früh mit Video in seiner Kunst und entwickelt 1968-70 einen ersten Video-Synthesizer. Beeinflusst durch deutsche *Fluxus*-Künstler/innen bewegt er sich zwischen Konzert, Performance und Videoinstallation, integriert Fernsehreklame und Elemente verschiedener Kulturen.¹⁰ Videoinstallationen bilden seit den 1970er Jahren Komponenten von Performances, dennoch sind sie ein zur Performance gegenläufiges Medium. Die Performance verabsolutiert den Wirklichkeitsanspruch im Hier und Jetzt, sie ist in ihrer Präsentation sukzessiver Vollzug par excellence.

Doch es geht nicht um eine Welt des 'als-ob', sondern um konkret-reale Aktionen im Lebensraum, um den gegenwärtig agierenden Körper als künstlerisches Medium. Trotz motorischer Ausführung ist die Performance auf das Visuelle hin konzipiert, wobei das Gewicht auf einem Bild, einer symbolischen Handlung oder einer Aktion liegen kann. Der Begriff „Performance“ wurde erst im Nachhinein für Aktionen, Happenings oder Events als Oberbegriff gewählt. Happenings der 1960er Jahre in den USA sowie *Fluxus*-Aktionen in Europa sind als eine Art kulturpolitische Geste der Vermarktung und Institutionalisierung von Kunst entgegengesetzt und werden zur internationalen Bewegung. Anfänglich in Galerien oder Kunstorten ausgeführt, finden sie bald im öffentlichen Raum statt.

Bildgattung zwischen Offenheit und Bestimmbarkeit

Die Darlegung der Geschichte beweist die Vielschichtigkeit und Vielgestaltigkeit dieser Gattung. Ob Malerei oder Objekt, Theater oder Tanz, Fotografie oder Film, Künstlerinszenierung oder politische Agitation – gibt es Kunstformen, die ohne Einfluss auf die Performance geblieben sind? Hier zeigt sich die Offenheit einer Kunstgattung, die phänomenal ganz verschiedene Gestalt annehmen, verschiedene Gestaltungen aufnehmen kann. Im Spannungsfeld zwischen rein visueller und multimedialer Präsentation, zwischen einmaliger, lebendiger Handlung und komplexer, technischer Installation, zwischen Solo-Aktion und Gruppenevent mit aktiven Zuschauern (Partizipanten) entfaltet sich der Spielraum künstlerischen Ausdrucks (Abb. 1).

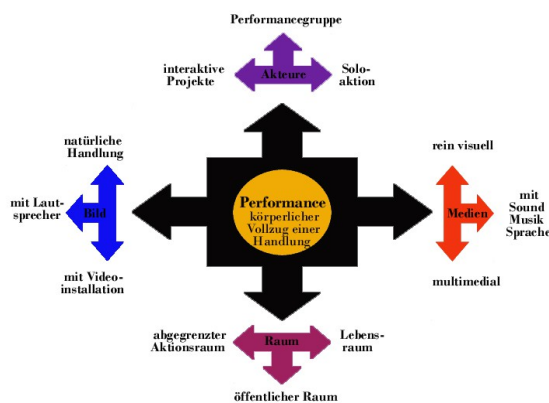


Abb. 1: Ausdruckspotential der Performance (Linares, 2013)

Die Grafik Nr. 1 zeigt, wie die Bildgattung genetisch mit den anderen Ausdrucksmedien verbunden ist und daher praktisch im Zentrum innovativer Entwicklung steht. Beschreiben wir Performance als Ereignis, so ist dieses notwendig an die Präsenz der Performer/innen gebunden, an ihre leibliche Gegenwart im Raum als Verkörperung eines Bildes. Diese lebendige, reale Präsenz bewirkt die Unmittelbarkeit rezeptiven Erlebens, unter Verzicht auf Abbildhaftigkeit oder Illusionstheater. Viele Performer/innen wenden sich gegen jegliche Stilisierung ihrer Aktion, gegen Theatralik und Schauspiel wie auf der Bühne und postulieren den natürlichen Vollzug ihrer Handlung im realen Lebensraum. Sie distanzieren sich damit von der Darstellung eines einstudierten Spiels, das auf Außenwirkung ge-

genüber dem Publikum bedacht ist.

Wenn auch einzelne Künstler/innen einen Ablaufplan entwickeln und Absprachen innerhalb von Performancegruppen erfolgen, wird die Funktion einer Regie¹¹ abgelehnt. Trotz fließender Übergänge (siehe Grafik 2 als Weiterentwicklung eines Modells von Thomas Dreher)¹² ergibt sich eine Kategorisierung über dieses Kriterium, anhand der Polarität von Rollenspiel, Austauschbarkeit der Darsteller/innen und Wiederholbarkeit (Bühne) auf der einen und Authentizität, Anti-Illusionismus und Einmaligkeit (Performance) auf der anderen Seite. Letztere ist ganz an die Person, an Konzept und Körper der Künstler/innen gebunden: „Performance-Künstler geben nicht etwas anderem Gestalt, sondern sich selbst.“¹³ Authentizität und Natürlichkeit der Handlung stehen damit dem Ideal eines klassischen Gestaltungswillens entgegen (Abb. 2).

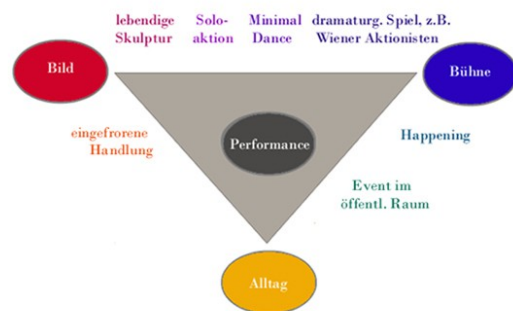


Abb. 2: Performance zwischen Bild, Bühnenkunst und Alltagsereignis (Linares, 2013)

Authentizität von Körper-Kunst und Kunst-Körper

Doch allein aus der Wahrnehmung lässt sich die Grenze zwischen Performance und Bühnenkunst schwer ziehen angesichts innovativer Theaterkonzepte wie Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*¹⁴ oder experimentellem Tanz. Können wir die Authentizität einer Handlung vom Spiel unterscheiden? Die Frage verweist auf die Funktion des Rezipienten, der erst das triadische Kunstkonzept (Künstler – Werk – Betrachter) vervollständigt. Die neurologische Forschung entdeckte 'Spiegelneurone' im motorischen Hirnareal, die bei vorgestellter und beobachteter Bewegung anderer Menschen aktiv sind und als neuronale Korrelate des Mitfühlers¹⁵ gelten. Unzweifelhaft löst gerade

die Performance neben einem sinnlich-geistigen Erfassen ein Mitempfinden aus, das in einzelnen Konzepten sogar zu einem Mitagieren gesteigert wird.

Ist es die Handlung selbst, das Wissen um sie oder die Umstände, die eine Performance von einem Schauspiel unterscheiden? Performancekünstler/innen haben in der Regel keine Schauspielausbildung absolviert, sondern sind (nur) bildnerisch tätig – meist in verschiedenen Techniken. Hier gestalten sie nicht mehr mit Farbe oder anderen Werkstoffen, sondern agieren mit ihrem Körper. Der Kunst-Körper ist zugleich Konzept, Inhalt und Material, von dem Performer/innen radikal Gebrauch machen. Für Performances wie von Marina Abramović und Ulay, die sich in einem Museum neunzig Tage lang während der Öffnungszeiten schweigend gegenüber saßen, wurden Begriffe wie „Zeitskulptur“¹⁶ oder „lebendige Skulptur“ geprägt, die das Bildhafte in der Aktion betonen:

„Wir sind Zeugen einer Veränderung und erleben eine atmende, sich minimal bewegende Skulptur, die ihren Produzenten ein Höchstmaß an Konzentration und Präsenz abverlangt. [...] nach dem Ende der Arbeit verschwindet die Skulptur mit ihren Trägerkörpern und hinterlässt Spuren ausschließlich in der Wahrnehmung ihrer Betrachter.“¹⁷

Oftmals führen die Künstler/innen ihren Körper an seine physischen Grenzen, initiieren bewusst Extrembelastungen wie starke Anspannung, Schmerz oder Verletzung. So hat sich Kira O'Reilly mit Blut als künstlerischem Material und Symbol beschäftigt und setzt ihr eigenes in den *Blood Wall drawings* malerisch ein. Verletzungen haben für sie die Funktion eines Stigmas als bleibendes Zeichen für eine Verletzung:

„Trauma suggests a loss of space-time continuum, the overwhelming, uncontainable experience that overflows and cannot be quickly or immediately translated into a singular, linear structure of time line. The wound is a site of trauma. The integral structure has been disrupted, and there is a period of time where structure is unmade, never to be remade in quite the same way.“¹⁸

Ob höchste Selbstkontrolle oder Dissoziation, die gesuchte Selbsterfahrung der Performer/innen ist untrennbar mit dem Erleben des eigenen Körpers und

seinen Funktionen verbunden.

Der Ausgang vieler Aktionen ist oft ungewiss, zumal das Publikum – anders als im Theater – eingreift, falls die Situation als zu belastend oder (für den Künstler) lebensbedrohlich erlebt wird. Intropathie geht bis zum Mitleiden, wenn das Publikum während der Aktion ähnlich intensiv leibliche Empfindungen durchlebt.¹⁹ Die Eindrücke lassen sich nicht relativieren durch das Wissen um ein illusionistisches Spiel (wie bei Theater oder Film), denn die Betrachter/innen sind sich der Realität des Ereignisses bewusst. Damit wenige Meter vor sich konfrontiert, mit gespannter und konzentrierter gemeinsamer Aufmerksamkeit rundherum im Kreis stehend, intensiviert sich das Erlebnis zu einer 'Hyperwahrnehmung'.

Archaische Symbolhandlungen, die tiefere Bewusstseinsschichten anzuregen vermögen, verstärken das Erlebnis. Elisabeth Jappe zieht in diesem Zusammenhang eine Parallele zwischen Performer/in und Schamane, zwischen Performance und Ritual.²⁰ Rituale sind nach Martin Schuster Symbolhandlungen, die innere Wandlung bewirken sollen:

„Rituale sind eine vorgeschriebene Folge von symbolischen Handlungen [...] Das Ritual ist eine kleine Ausführung, um die verschiedenen Schichten der Seele eines Individuums, aber auch die verschiedenen Menschen einer Gesellschaft in einen seelischen Gleichklang zu bringen. Es ist von starken und auch von spirituellen Gefühlen begleitet.“²¹

Dualismus von Bild und Aktion

Zu klären bleibt, warum ein visuell wahrgenommenes Ereignis überhaupt ein Bild ist. Helge Meyer nähert sich in dieser Erörterung dem Bildbegriff über die Semantik: Etymologisch gehören beide Pole (Urbild – Abbild, Wesen/Gestalt – Nachbildung) zum Begriff. Performances sind nach Meyer ephemere Bilder, deren Herstellung und Wirkung in einer Koexistenz zusammenfallen, aber als Erinnerungsbilder fortwirken.²² Diese Bilder gehen als Urbild (Konzept) und Nachbild (Erinnerung) über den Zeitraum ihrer Herstellung (Kunstaktion) hinaus. Dies schließt an einem Bildbegriff an, der weit über Werke der Bildkunst hinausgeht und zwei- sowie dreidimensionale, gegenwärtige sowie imaginierte Bilder umfasst.

Jan Simons stellt fest: „The term 'images' is not only

used to refer to figurative representations of concrete spatial configurations, but includes a wide array of meanings ranging from nonfigurative pictures like abstract paintings or highly reduced diagrams to purely abstract phenomena as mental images like, say, dreams or hallucinations [...].²³ Das Bild der Performance existiert zugleich immateriell und materiell, zugleich imaginiert als Bild-Vorstellung von Künstler/innen und Betrachter/innen und real als lebendiges Körper-Bild. Beide Bildebenen weichen von der statischen Bildtradition ab. Geht die kulturhistorische Entwicklung vom drei- zum zweidimensionalen Bildwerk und dessen Reproduzierbarkeit in Form vieler Bildmedien, setzt die Performance ihre Position dagegen. Als Raum- und Zeitkunst ist sie einzigartig, real und nicht reproduzierbar.

Prozessualität ermöglicht ihre Doppelung als Aktion und Bild, als materielle und mentale Entität, Subjekt und Objekt eines agierenden Körpers. Die Struktur kommt dem Symbol nahe, das Carl Gustav Jung als seelisches Geschehen hoher emotionaler Energie definiert.²⁴ Formal entspricht die Struktur dem Zeichen-Dualismus der Semiotik,²⁵ doch ist hier der Dualismus unauflöslich. Performer/innen gestalten sich selbst aktiv und passiv; KünstlerIn und Kunst verschmelzen. Jacques Lacan veranschaulicht die Struktur eines Subjekts als Spiegelbild, in dem das Subjekt sich selbst im Anderen erkennt:

„Das Spiegelstadium stellt die Matrix aller identifizatorischen Prozesse dar. [...] Vielmehr steht der Spiegel als Modell für die Deskription einer imaginären Inter-subjektivität. Er verdeutlicht den narzisstischen Charakter menschlicher Selbstfindung, insofern diese der Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt. Eine Anstrengung, die ebenso notwendig wie vergeblich ist.“²⁶

Performance und Videokunst

Dieser Gedanke wird schon früh in der Performance- und Videokunsthochforschung aufgegriffen: „The real is positioned both before and after its representation; and representation becomes a moment of reproduction and consolidation of the real.“²⁷ Über diesen Diskurs kommt es zur Narzissmus-Annahme insbesondere gegenüber Performer/innen, die über Video Abbilder ihrer selbst in ihr Werk integrieren. Doch inzwi-

schen ist diese Annahme wieder relativiert, dem narzisstischen Selbst das autonom-schaffende entgegen gestellt.²⁸ Nach ersten Projektionen in den 1950er Jahren werden Videos zunehmend in Performances eingesetzt, vorerst mehr zur Dokumentation, bald auch kreativ. Closed-Circuits mit Kamera, Sensoren und Monitor erlauben auch dem Publikum interaktive Prozesse; die Akteure im Ausstellungsraum sind zugleich Beobachter/innen der Bildpräsentation und Partizipanten im reaktiven System.

Indem Künstler/innen aufgenommene Monitor- und Projektionsbilder ihrer selbst der eigenen Realexistenz an die Seite stellen, erzeugen sie ein verschachteltes System von Präsentation und Repräsentation. Reale und virtuelle Wirklichkeit treten auseinander und Sein und Schein bilden einen Dualismus, der die Doppelstruktur der Performance noch radikalisiert. Besonders die technisch komplexen Werke ab den 1980er Jahren erproben intermediale Effekte, lassen eine agierende Person dissoziativ auseinander treten. Projektionen teils mehrerer, verschiedener Abbilder zeigen das Selbst in verschiedener Perspektive, entfalten eine Eigendynamik über das Spiegelbild 'des Anderen' hinaus.

Kameraübertragungen können als Sichtprothese für das Publikum fungieren (z. B. bei Großaufnahmen von Details, die dem natürlichen Auge verborgen blieben) oder essentiell für die Handlung selbst sein. Vito Acconci nutzt 1970 in *Corrections* den Monitor eines Video-Closed-Circuits als Real-Zeit-Spiegel, um seine Handlung am eigenen Körper (Hinterkopf, Nacken, Rücken) zu kontrollieren.²⁹ Damit ermöglicht die Kamera Selbstbeobachtungen, die der natürlichen Selbsterfahrung unmöglich sind. Korrekturen des realen Körpers passen diesen den eigenen (oder kollektiven) Vorstellungen an, machen zugleich die Diskrepanz zwischen Natur und Ideal, zwischen real Gegebenem und ästhetisch Erzeugtem deutlich.

Die Kameraaufnahme erzeugt Spannungen zwischen lebendiger Ganzheit des Körpers im Raum und Bildausschnitten, Verzerrungen, Überblendungen oder sogar Unterbrechungen in der Medienpräsentation. Lichtprojektionen doppelnd mittels Schattenbildern den lebendigen Körper, der selbst 'Leinwand' für Projektionen werden kann. Fragmentierung oder Vergrößerung sowie Verstärkung von Körpergeräuschen (z. B.

Atmung) erzeugen eine Hyperdarstellung des Körpers, der Basis und Teil einer künstlich verfremdeten Welt wird. Verschiedene Seins-, Zeit- und Raumebenen greifen ineinander. Das im Kunst-Körper gegenwärtige Subjekt und die Erzeugung von Wirklichkeit(en) sind Form und Inhalt der Kunst-Präsentation, letztlich eines medientheoretischen Diskurses.

Adaption von Wirklichkeit ergibt sich neben der Handlung über die eingesetzten Bildmedien: Über Monitor, Fernseher oder Kamerainstallation werden nicht nur Bilder unserer Wahrnehmungswirklichkeit eingefangen, sondern auch Medien beziehungsweise Medientechnologie als Objekte ins Werk integriert. Gary Hill antwortet in einem Interview auf sein ästhetisches Konzept hin befragt:

„There is always a hope that one is in the midst of something new, that one will create a new way of seeing, hearing or perhaps something else – something having to do with the nature of communication, linguistics, or something philosophical. I would say I am more interested in epistemological questions than in aesthetic ones.“³⁰

Selbsterzeugtes und Projiziertes, Natürliches und Künstliches füllen untrennbar und doch divergent den Raum, werden in einer künstlichen Über-Wirklichkeit zusammengeführt – ein Spiegel unserer tatsächlichen Welt, in der das Bild einer realen Person zunehmend von virtuellen Informationen überlagert wird. Das Publikum wird zugleich mit mehreren Betrachterperspektiven konfrontiert, sieht Reales und Fiktives im Raum, sieht Realraum und Illusionsräume verschmelzen. Die Einheit der Zeit wird gesprengt, fragmentiert in Realzeit, Aufnahme- und Abspieldzeit, die bereits minimal versetzt das Erlebnis von Gegenwart brechen und bewusst machen kann. Ebenso dienen Zeitdehnungen von Augenblicken alltäglicher Handlungen sowie pragmatisch 'sinnlose' Wiederholungen der Auflösung eines kontinuierlichen Zeiterlebens.

In intermedialen Projekten realisiert sich das Bild komplex in verschiedener ontologischer Bestimmung auf der Ebene von Schein, Sein und Bewusstsein. Konzeptionell wird es von den Produzenten gebildet. Die Aktion ist Ausgangspunkt für die weitere Bildgenese. Als Real-Handlung wird sie von der Kamera aufgenommen und die Aufnahme wird als künstliches

Abbild in das Gesamtbild projiziert. Auf der einen Seite kann sie Akteuren Feedback geben und so auf die Real-Handlung und damit auf den Bildprozess Einfluss nehmen. Auf der anderen Seite wird sie im Gesamtkomplex vom Publikum rezipiert, konzeptionell erfasst und in ein Erinnerungsbild überführt.

Performance besitzt die prinzipielle Offenheit, alle Ausdrucksmedien der Bild- und Bühnenkunst zu adaptieren.³¹ So wie eine alltägliche Handlung im Raum interaktiv mit Objekten und Personen ausgeführt wird, kann sich die Performance jener bedienen, sei es real über jene physische Präsenz oder medial über prä-sentierete Aufnahmen oder Abbilder. Die Disparität der Medien bewirkt eine Fragmentierung des Körper-Selbst und der Wirklichkeit. Trotz möglicher Integration aller Medien (visuell, auditiv, verbal) bleibt eine Differenz zu multimedialen Bühnenprojekten aufgrund des postulierten Realitätsanspruches. Performance stellt keine Welt dar, sie stellt sie her. Damit steht der Anspruch des Authentischen über dem des Ästhetischen.

Performance zwischen Ästhetik, Anti-Ästhetik und Anästhetik

Hinsichtlich der eingangs gestellten Frage, inwieweit die Performance an Prinzipien der Ästhetik orientiert ist, ergibt sich deutlich eine kategorielle Verschiebung gegenüber anderen Bildgattungen. Es findet keine klassische (Ab-)Bildproduktion mehr statt und das Werkkonzept wendet sich vom visuellen Medium hin zum erfahrbaren Prozess. Weder intendiert die Performance Schönheit im Sinne von nach formal-ästhetischen Prinzipien Gestaltetem, noch bildet sie eine anti-ästhetische Position. Die Abgrenzung vom Illusionsspiel belegt den Verzicht auf Affektivität oder Stillisierung zugunsten der Ausführung alltäglicher Handlungen. Die Aufhebung der Trennung der beiden Sphären Kunst und Leben bewirkt eine Intensivierung des Erlebnisses als reales Geschehen.

Indem die Performance in der natürlichen Alltagswelt (entgegen einem künstlerisch inszenierten Kunstraum) verortet ist und als reales Ereignis rezipiert wird, lässt sie sich dem Anästhetischen zuordnen. Das Ideal des Authentischen macht einen ästhetischen sowie anti-ästhetischen Gestaltungswillen obsolet und fokussiert die Schaffung des Wahren bzw. Realen als

künstlerisches Ziel. Eine Performance kann über die alltägliche Wahrnehmung der Rezipienten (oder sogar Partizipanten) erfahren werden und erfordert keine spezifisch ästhetische Einstellung gegenüber dem Werk. Das Verwischen der Grenze zwischen Kunst- und Alltagswelt bewirkt eine Rückbindung an unsere Umwelt, die Basis für alltägliches und künstlerisches, anästhetisches und anti-/ästhetisches Erleben ist.

Trotz der Radikalität ihrer Position ist die Performance aber im Kontext der modernen und postmodernen kunsthistorischen Entwicklung zu betrachten. Die Forderung nach der Verbindung von Kunst und Leben oder nach Authentizität lässt sich bereits in anderen neuen Kunstgattungen finden, die für die Performance Vorläuferfunktion besitzen: beispielsweise Objektkunst, Environment, Land Art oder auch Film-/Fotoaufnahmen. Hier zeichnet sich ein Paradigmenwechsel ab, der das Ästhetische zugunsten des Authentischen beziehungsweise Anästhetischen zurückdrängt. Inwiefern Ästhetik als rein historisches Phänomen zu bewerten ist und im Sinne Hegels überwunden und aufgehoben werden kann, bleibt angesichts der heutigen Vielfalt künstlerischen Ausdrucks noch offen.

Endnoten

1. Unter „Performance“ wird im angelsächsischen Raum Aufführung, Vortrag, Vorstellung, Darstellung, Spiel allgemein verstanden. Vgl. Bernard Wilson, *Punki: Performance für Maurizio Cattelan*, hg. v. Andreas Bee und Udo Kittelmann, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 2009, S. 130-131. Mittlerweile wird auch im Deutschen „Performance“ als Sammelbegriff für „das Umfeld aller gestisch-theatralen Aktionskunst“ verstanden: *Fluxus*, Happening, Prozessdemonstration, *Transformers*, *Live Art* oder *Body Art*. Vgl. Karin Thomas, *DuMont's kleines Sachwörterbuch der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1986, S. 186.
2. Vgl. Michael Kirby, *Futurist Performance*, New York 1971, S. 6-18 sowie Anthony Howell, *Against the Image*, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, hg. v. Christian Janecke, Berlin 2004, S. 165.
3. Vgl. Sigrid Pawelke, *Einflüsse der Bauhaus-Bühne in den USA*, Regensburg 2005, S. 171-226.
4. Ebd., S. 172.
5. Paul Klee betont Formung als Genesis, das heißt die Bewegung der Linie oder des Farbaufstrichs, im Gegensatz zur abschließend entstandenen Form. Vgl. Paul Klee, *Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hg. v. Jürg Spiller, Basel / Stuttgart 1956, S. 172.
6. Vgl. Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, S. 67-84.
7. Allan Kaprow u. a., *Assemblage, Environment & Happening*, New York 1966, S. 184.
8. Alice Maude-Roxby, *Live Art on camera: an introduction*, in: dies. (Hg.), *Live Art and Camera: Performance and Photography*, Southampton 2007, S. 1-3.
9. Ebd., S. 5.
10. Vgl. Marianne Büchler, *Video & Performance*, Ausst.-Kat. Berner Galerie, 26. August bis 29. September 1980, Bern 1980, S. 12-18 und S. 68-70.
11. Der Regisseur fungiert für die Bühne als Spiegel oder Kontrollinstanz: „Er muss [...] sich als Spiegel verhalten, der dem Schau-

- spieler ein getreues Bild seiner Leistung zurückwirft.“ Max Reinhard, *Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler* (1915), in: *Das Theater von morgen: Texte zur deutschen Theaterreform*, hg. v. Christopher Balme, Würzburg 1988, S. 239-243, hier S. 239.
12. Vgl. Dreher 2001, *Performance Art nach 1945*, S. 294.
 13. Wilson 2009, *Punki*, S. 131.
 14. Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* wurde 1966 in Frankfurt am Main uraufgeführt.
 15. Vgl. Niels Birbaumer und Robert F. Schmidt, *Biologische Psychologie*, Heidelberg 2010, S. 289.
 16. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 331.
 17. Helge Meyer, *Schmerz als Bild: Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld 2008, S. 67.
 18. Kira O'Reilly, zitiert nach Meyer 2008, *Schmerz als Bild*, S. 226.
 19. Vgl. Meyer 2008, *Schmerz als Bild*, S. 89.
 20. Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance Ritual Prozess: Handbuch der Aktionen in Europa*, München / New York 1993, S. 10 und S. 23.
 21. Martin Schuster, *Rituale, Kunst und Kunsttherapie*, Berlin 2008, S. 3.
 22. Vgl. Meyer 2008, *Schmerz als Bild*, S. 49-55.
 23. Jan Simons, *What's a digital image?*, in: *Bild – Medium – Kunst*, hg. v. Yvonne Spielmann und Gundolf Winter, München 1999, S. 107-122, hier S. 107.
 24. Vgl. Carl Gustav Jung, Marie Luise von Franz u. a., *Der Mensch und seine Symbole*, Olten / Freiburg im Breisgau 1968, S. 67.
 25. Vgl. Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main 1983, S. 64-66.
 26. Gerda Peigel, *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg 2002, S. 31.
 27. Peggy Phelan, *Unmarked: The politics of performance*, London 1996, S. 2.
 28. Rosalind Krauss regte in den USA in den 1970er Jahren einen regen Diskurs an. Vgl. Irene Schubiger, *Selbstdarstellung in der Videokunst: Zwischen Performance und „Self-editing“*, Berlin 2004, S. 26-28.
 29. Vgl. Dreher 2001, *Performance Art nach 1945*, S. 346-349.
 30. Gary Hill, in: Shizuko Watari u. a., *Gary Hill: I believe it is an image*, Tokyo 1992, o. S.
 31. Vgl. Dreher 2001, *Performance Art nach 1945*, S. 118.

Bibliographie

- Marianne Büchler, *Video & Performance*, Ausst.-Kat. Berner Galerie, 26. August bis 29. September 1980, Bern 1980.
- Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*, München 2001.
- Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004.
- Elisabeth Jappe, *Performance Ritual Prozess: Handbuch der Aktionen in Europa*, München / New York 1993.
- Allan Kaprow u. a., *Assemblage, Environment & Happening*, New York 1966.
- Michael Kirby, *Futurist Performance*, New York 1971.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.
- Alice Maude-Roxby, *Live Art and Camera: Performance and Photography*, Southampton 2007.
- Helge Meyer, *Schmerz als Bild: Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*, Bielefeld 2008.
- Sigrid Pawelke, *Einflüsse der Bauhaus-Bühne in den USA*, Regensburg 2005.
- Peggy Phelan, *Unmarked: The politics of performance*, London 1996.
- Irene Schubiger, *Selbstdarstellung in der Videokunst: Zwischen Performance und „Self-editing“*, Berlin 2004.
- Yvonne Spielmann und Gundolf Winter, *Bild – Medium – Kunst*, München 1999.
- Shizuko Watari u. a., *Gary Hill: I believe it is an image*, Tokyo 1992.
- Bernard Wilson, *Punki: Performance für Maurizio Cattelan*, hg. v. Andreas Bee und Udo Kittelmann, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 2009, S. 130-131.

Abbildungen

Abb. 1. Ausdruckspotential der Performance (Linares, 2013). Performance kann alle Ausdrucksmedien von Bild- und Bühnenkunst integrieren und ist damit die freieste Form des Bildes. Im Zentrum steht die Handlung der Performer.

Abb. 2: Performance zwischen Bild, Bühnenkunst und Alltagsereignis (Linares, 2013). Performance umfasst den Gesamtbereich zwischen statischem Körper-Bild und bewegter Körper-Handlung, zwischen isoliertem Kunst- und alltäglichem Lebensraum.

Zusammenfassung

Von allen Bildkünsten hat sich die Performance am meisten von der traditionellen Ästhetik entfernt. Ihre Stellung zwischen Kunst und Bühne, zwischen Bild und Aktion wird medientheoretisch und rezeptions-ästhetisch analysiert, ihr Innovationspotential historisch skizziert. Ihr zentraler Anspruch ist die Herstellung (anstelle Darstellung) von Wirklichkeit: Körper-Kunst im Raum agiert als real handelndes Subjekt in Beziehung zur Welt.

Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik und Musikwissenschaft, ergänzend Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln, Promotion mit interdisziplinärer Dissertation über Malerei und Musik in München, z. Zt. Fernstudium der Psychologie – Freiberuflerin: Vorträge, Seminare, Organisation von Kulturveranstaltungen, Publikationen: Beiträge/Rezensionen über zeitgenössische Künstler/Bücher, u. a. Analyse abstrakter Malerei (2003), Alles Wissenswerte über Farben (2005).

Titel

Marina Linares, Performance – An den Grenzen der Bildlichkeit, in: kunsttexte.de, Themenheft 4: *Strategien des Anästhetischen in Kunst, Design und Alltagskultur*, Gora Jain / Sabine Bartelsheim (Hgg.), 2014, www.kunsttexte.de