

In den letzten Jahren tingelt der »Perform« durch die Lande, um sich verschiedensten Wissensbereichen und Feldern kulturell-künstlerischer Produktion als Leitbild anzudienen. Mit mehr oder weniger Erfolg, mit mehr oder weniger Berechtigung. Denn mittlerweile hat der »Perform« seinen Zenit überschritten und seine tadellose Reputation eingebüßt. Das klingt respektlos, zumal im Vestibül eines Themenheftes, welches es vor allem auf »Performance« abgesehen hat.

Die Musikwissenschaft und -kritik beweist mit der Auslotung des in Frage stehenden Trends keine Kühnheit. Denn Musik als nicht nur, aber immer auch *zeitliche* Kunstform kennt ohnehin schon die Aufführung als Durchführung. Selbst dort, wo sie in Konserven gepackt und auf Dauer gestellt wird, kommt irgendwann einmal jemand, um diese Konserven zu öffnen, und schon lugt der Aspekt von Performance erneut hervor. Wenn aber – recht spät – das Präfix »Perform« und seine einschlägigen Suffices für die Musik aufgegriffen werden, dann sollte es doch nach aktuellem und d.i. kritischem Diskussionsstand geschehen. Unratsam wäre der nahtlose Anschluß an die naive Betriebsamkeit der zum Ausgang der neunziger Jahre seitens be-

Christian Janecke

Performance – ma non troppo

stimmter Richtungen der Theaterwissenschaft herbeigeschriebenen Segnungen des Performativen, der Performance (Art) als Paradigma für weitere kulturelle Felder.

Ein Begriff auf der Flucht nach vorn

Der Modus des »Performativen« hat etwas Quecksilbriges, weil er je nach Verwendung in Konzepten wie »performative Kultur« oder »Performativität des Pizzabackens« etwas anderes meint. Eine sprachphilosophisch redliche Herleitung des Begriffes »performativ« enttäuscht alsbald. Denn bereits in der Adaption durch Cultural Studies, Gender-Theorien, mittlerweile durch sämtliche Filiationen der Kulturwissenschaften und des Feuilletons zeigt sich, daß »performativ« nur das verste-

Editorial

»Fungierten in den fünfziger Jahren Rhythmus und Farbe als zentrale Kategorien zwischen den Künsten«, so beschließt Armin Köhler seinen für dieses Heft entstandenen Aufsatz über Klangkunst, Musikwerke und Konzertinstallationen, so »gilt heute unzweifelhaft der Raum als wichtigster Transmitter zwischen den Gattungen.« Für Musik sollte diese neue Dominanz, gekoppelt an ein neues Zeitverständnis, auf verschiedenen Ebenen folgenreich werden. Stimuliert durch die medialen und digitalen Revolutionen seit den 80/90er Jahren entstanden neue Präsentationsformen von Musik und Klang, erhielt Musik eine neue Mobilität, taten sich ungeahnte Schnittstellen und Synthesen zwischen Auditivem und Visuellem auf. Die *Präsentation* von Musik wurde zu einem neuen Innovationsfeld, der Begriff der Performance (dazu Christian Janecke) mußte weiter gefaßt werden. Zum Innovationsfeld wurde sie innerhalb bekannter Gattungsformen wie Musiktheater und Orchestermusik, zugleich aber bildeten sich auch neue Gattungstypen heraus wie Konzertinstallation, Videokonzert, Ausstellungperformance, Hörtheater oder skulpturale Musik. Damit veränderten sich nicht nur die Anforderungen an Performance, sondern entstanden auch neue Rituale der Wahrnehmung und des Hörens. Als Pole dafür könnte man sich die akustische Faszination von Fußballspielen (dazu Björn Gottstein in diesem Heft) und Luigi Nonos *Prometeo* vorstellen, in diesem Zusammenhang auch die Spätwerke Morton Feldmans oder die manchmal mehrere Tage dauernden Performance-Konzerte und das *Klangraum*-Konzept von Antoine Beuger (dazu Burkhard Schlothauer). Performance im engeren Sinne kreierte verschiedene Formen klangbildender Tätigkeit und Inszenierung, wie vor allem die Ausführungen zum experimentellen Musiktheater von Patrick Hahn zeigen oder die Statements der Komponisten Georg Nussbaumer und Michael Hirsch. Fluxus legte dafür eine Basis und initiierte im Sinne interner Traditionsbildung intermediale Innovationen, wie Christian Kesten darlegt. Performance im weiteren Sinne avancierte unter dem Gesichtspunkt der Synthese verschiedener Kunstmedien zur Strategie von Aufführungskonzepten, die wiederum neue *Produktionsformen* von Kunst voraussetzen wie beim *labor für musik:theater*.

G. N. 3

tigte Label ist für Dinge, die genauso viel oder mehr mit benachbarten, teils auch nur dem Wortstamm nach ähnlichen Begriffen wie »Performance« oder Inszenierung usw. zu tun haben. Diesem Begriffs-Synkretismus muß sich stellen (wenn auch nicht überlassen), wer die Konturen heute propagierter »performativer Kultur« erkennen will.

»Performativ«¹ ist nach John Langshaw Austin (*How to do things with words*, 1955) eine Äußerung, die das, was sie bezeichnet, vollzieht, indem sie es bezeichnet – etwa der ausgesprochene Satz: »Ich grüße Sie!« Zwar können auch konstative Äußerungen indirekt performativen Charakter haben (zum Beispiel Versprechungen, daß man etwas tun werde), aber die Handlung ist dann nur angekündigt, nicht bereits vollzogen.

Austin war der Meinung, ein performatives Sprechen auf der *Bühne* sei ausgeschlossen, weil es dort ja nichts originär bewirken, sondern sozusagen nur im Zitat wirken könne, während Jacques Derrida gerade die Zitier-, oder wie er (mit Blick auf das *wiederholende* Moment) sagt: Iterierbarkeit zur Voraussetzung erhebt. Ihm zufolge gelingt die performative Äußerung nur, weil und sofern sie »mit dem wiederholbaren Muster einer Lösung übereinstimmt und als eine solche erkannt und anerkannt wird«².

Anschließend an Derrida hat Judith Butler eine Übertragung auf Gender-Studies vorgenommen, die eine Verbindung von *Performativität* und *Performance* impliziert. Butler bezog den Performance-Aspekt zunächst auf Selbstinszenierungsstrategien sexueller Minderheiten. Beispielsweise sollten Drags durch ihre körperliche Präsenz in situ ihre sexuelle Orientierung nicht allein kundgeben, sondern zugleich in das heterosexuell geprägte Umfeld einschreiben können. Später hat Butler, ohne auf den Performance-Aspekt zu verzichten, die andere Seite, Performativität, stärker gemacht. Diese aber »ist kein einmaliger ›Akt‹, denn sie ist immer Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Maße, da sie gegenwärtig einen handlungsmäßigen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konvention, deren Wiederholung sie ist«³. Performativ werden demzufolge zum Beispiel Mädchen zu Frauen, indem sie sich als solche positionieren, ohne daß ihnen klar wäre, inwiefern sie Vornormiertes nachplappern und verfestigen. Folglich bleibt das über Performativität erhoffte emanzipative Potential höchst prekär, denn wo es gegen oktroyierte Zuschreibungen aufgeboten wird, ist das sich diesen entwindende Subjekt niemals Souverän seines (performativen) Sprechens. Linke Kulturtheoretiker/innen sind sich bis heute nicht einig,

ob solcherart der performativ in sein Umfeld sich Einbringende nur Marionette vorauslaufender Normierungen ist, oder ob er auf das hoffen darf, was Derrida mit *Différance* (Differenz + Distanz) meint: eine potentiell endlose Bedeutungsverschiebung und –aufschiebung in Texten, in Bildern, aber auch in körperlicher Präsenz.

Performance Art

Sie ist vernachlässigt, aber als Vorbild sehr gefragt. Im Gegensatz zum derzeitigen publizistischen Wirbel um längst vergangene Großtaten der Performance Art, sowie zur Konjunktur dessen, was man heute meint, aus ihnen paradigmatisch ableiten zu müssen, steht die tatsächliche Marginalisierung dieser Kunstform, die erbärmliche finanzielle Situation und institutionelle Unterrepräsentation ihrer Vertreter.

Aber wann ging es der Performance Art eigentlich gut? Wohl in den langen siebziger Jahren. Damals, so stellt es sich jedenfalls heute im Rückblick dar, schien eine förderliche Stimmung etabliert: *Zeitgleich* zu drögem Konzeptualismus, *jenseits* der in den späten Sechzigern probierten ästhetischen Schauprozesse des Happenings, aber eben noch *diesseits* einer ungeduldig nach neuen Bildern rufenden Postmoderne im Folgejahrzehnt war das Publikum bereit für protestantische Ekstasen. Die Exerziten des Notorischen, der »Endurance«, der charismatisch sich verausgabenden Körper erwiesen sich als konsensfähig insofern, als sie vom Asketismus genau jener Moderne zehrten, gegen deren Ideologie, den Modernismus, Performance Art doch kurz zuvor programmatisch angetreten war. Denn Performance Art war die buchstäbliche Inkarnation jener theatralischen »Aufwartung« (auf den Betrachter), die Michael Fried 1968 eigentlich den spröden Setzungen der Minimal Art beschieden hatte.

Performance Art als zeitlich aufführendes, an Verkörperung eines oder seltener auch mehrerer Akteure gebundenes Medium, war aus frühen Formen der Aktionskunst hervorgegangen und sah sich historisch, räumlich-kontextuell sowie mit Blick auf die Biographien der Ausübenden stärker der Bildenden Kunst als dem Theater verpflichtet. Just dies, die Theaterferne, die Programm war und bis in unsere Zeit manchen Performern regelrechtes Ethos blieb, konnte inspirierend auf den derzeit aktuellen Leitbegriff von »Performance« wirken, insofern man sich hier nicht ohne Mystifizierung auf das vermeintlich Unverbrüchliche und – wie es bei Spätmetaphysikern gern heißt – Unvordenkliche körperbasierten Be-

1 Vgl. Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002; dort klassische und neuere kritische Texte zum Themenfeld.

2 Timo Ogrzal, *Das performative Gespenst der Performanz*. In: *Ästhetik & Kommunikation*, Heft 110, 31. Jg., Sept 2000, S. 69-72, S. 71; vgl. a. Eckhard Schumacher: *Performativität und Performance*. In Wirth (Anm. 1.), S. 385 ff.

3 Judith Butler, *Körper von Gewicht, Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M. 1997, S. 36.

deutungsetzens beruft. In diesem Sinne grenzt denn auch Peggy Phelan⁴ Performance gegenüber beharrenden Formen der Repräsentation ab, nämlich als emphatische Gegenwart, als körperliche Präsenz in der Aufführung. Phelan beschwört die Unhintergebarkeit dieses Aktes gegen jene Erübrigung, die im Zeitalter vielfach medialer Reproduzierbarkeit jeglichen Akten vermeintlich situativer Unwiederbringlichkeit droht. Rosalind Krauss' ernüchternde Einsicht freilich, »that there is no original until the copy is operative«, hat Philip Auslander⁵ beeindruckend – und gegen Phelan – entfaltet. So zeigt er an verschiedenen, nicht nur der Performance der Künste, sondern auch des Alltags zuzurechnenden Feldern, daß »Liveness« in moderner Kultur überhaupt erst Gestalt gewinne vor dem Hintergrund ihrer medialen Substituierbarkeit (zum Beispiel würden Live-Aussagen vor Gericht in den USA gerade wertvoll, weil sie prinzipiell schriftlich oder per Fernsehen übermittelbar seien). Soviel jedenfalls ist sicher, daß diese berechnete Skepsis natürlich keine Berücksichtigung bei jenen findet, in deren Händen Performance Art zum Vorbild eines heutigen Leitbildes »performativer Kultur« geknetet wird.

Performative Kultur und Performance als Leitbild

Meine bisherige Spurenlese relevanter Vorbegriffe umfaßte erstens den Terminus »performativ« engeren, zweitens weiteren, sagen wir: kulturwissenschaftlich minderheitenengagierten Sinnes, drittens den Begriff Performance Art. Damit sind die unerläßlichen Komponenten aufgeführt für zwei heute kursierende Leitbilder nach dem Muster von »Performance«: Da wäre erstens die etwas ältere, kalorienreiche und mittlerweile recht angreifbare Variante einer zugleich diagnostizierten und geforderten »performativen Kultur«⁶. Diesem Konzept zufolge soll heute überall, in der Kunst, auf dem Theater, im Alltag, im Beruf, *darstellender Vollzug* tendenziell eine etwa nur kommunizierte fixierte Bedeutung übertrumpfen. Die einzelnen Menschen, aber auch Gruppen oder Korporationen, die Medien, kurzum Alle und Alles werde, so heißt es, zunehmend unter den Anspruch erfolgreicher (Selbst-)Aufführung gestellt. Man kann sich leicht ausrechnen, wie töricht es wäre, solche Zustände auch auf dem Gebiet des Wirtschaftens gutzuheißen. Denn das würde in etwa dem von Sighart Nickel⁷ erörterten Wechsel vom Paradigma der Leistung zu dem des Erfolgs entsprechen. Erfolg kann nämlich auch haben, wer sich der protestantischen Ethik eigentlicher *Arbeitsleistungen* entzieht. Wichtiger

wird, laut Nickel, die Erzeugung von *Aufmerksamkeit*, und zwar gemäß der Devise eines aktuellen Ratgebers zum Selbstmanagement. »Entweder Sie fallen auf oder Sie fallen durch!«. In solcher »Laufstegökonomie« reüssiert der einzelne Akteur nicht vermittlels »Prüfung«, sondern »Casting«.

Da gibt es zweitens die aktuelle, kalorienärmere, da eher nur auf die Künste versierte Variante. Sie hat freilich auch ihre Tücken, weil »Performance« und »Performativität« bzw. – um das dort Verhandelte genauer, wenn auch unschöner auszudrücken – »Performancehaftigkeit« nun zum Statthalter sentimentaler Verklärungen wird. Und zwar geschieht dies je nach Fach und Gegenstandsbereich ein wenig anders:

Blicken wir zunächst nochmals auf die *Theaterwissenschaften*. Lange Zeit folgten sie dem Primat des Dramentextes. Wenn man statt dessen nicht das *Stück*, sondern die Weise, wie es gespielt wird, den Ereignischarakter eines Theaterabends, die Bühnenbilder, die Stimmen, die Gesten ins Zentrum der Betrachtung rückt – erst dann, so argumentieren neuere (und einige ältere) Vertreter des Fachs, betreiben wir nicht doch bloß wieder nur Literaturwissenschaft anhand von Dramentexten, sondern widmen uns dem, was *Theater an sich selbst* ist, seiner Realisierung vor und mit Zuschauern. Und genau dies ist wesentlich durch Performance-Aspekte, das heißt jetzt: durch Aspekte der *Aufführung* gekennzeichnet. Begrüßt wird in diesem Zusammenhang zum Beispiel die etwas unzivilisierte Kongruenz wirklicher und gespielter Gebrechen auf Seiten der Akteure – eine Kongruenz, deren Überwindung für das Theater ja einst einen Fortschritt an »Konsequenzverminderung« gegenüber blutigen Spektakeln kultischer Herkunft bedeutete. Überschätzt wird mit dem Aspekt der Aufführung aber auch jene bereits im *Stück* (in der Musik wohl in der *Partitur*) niedergelegte Antizipation von Durchführung, die zudem in der Struktur und den Entscheidungen einer *Inszenierung* Niederschlag findet. Nur wenn man diese Faktoren kleinredet, wächst dem Aspekt der Aufführung ungebührlich viel Bedeutung zu⁸ – und mit ihr dem Performance-Aspekt samt seiner zum Teil dürftigen Kontingenzen, wie etwa einer immer wieder ein wenig anders sich gebärdenden Körperlichkeit. In der Tat heben heute manche Theaterwissenschaftler und -kritiker genau das würdigend hervor, was man früher eher nur in Kauf genommen hätte: Lappalien, kleine Differenzen zwischen der Aufführung von gestern und der von heute, oder auch Dünkel, Invektiven, gar Übergriffe des Publikums, sofern sie geringfügig variable Abläufe

4 Peggy Phelan, *Introduction: The Ends of Performance*. In: dies./ Jill Lane (Hg.), *The Ends of Performance*, New York/London 1998, S. 1-19.

5 Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London, New York 1999, S. 1-9, 38 ff.

6 Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hrsgn.), *Kulturen des Performativen*. (Paragrana, Bd. 7, Heft 1), Berlin 1998.

8 Ein Symptom dafür Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004.

7 Sighart Nickel, *Die Tragödie des Erfolgs*. Im Web unter: www.diskursfestival.de/pdf/vortragnickel.pdf

entsprechender Veranstaltungen verursachen. Nicht Inspiration, sondern Transpiration auf dem Theater darf sich nunmehr des Prädikats »authentisch« rühmen!

Aber wer hat gesagt, daß Performance-Aspekte nur in den Werken zu orten seien? Ist nicht – über die Aufführung – das Publikum selbst Träger performativer Akte? Solche Diagnosen scheuen zwar die Theaterwissenschaftler noch für ihren hoch professionalisierten Gegenstandsbereich. Aber zum Beispiel der *Kunstwissenschaft* und –kritik ist solche Zurückhaltung durchaus fremd: Dort wird Performativität schon längst nicht mehr allein den aufführenden Kunstformen, also explizit der Performance Art, konzidiert, sondern zunehmend auch faktisch unbewegten Installationen, Bildern und schließlich den Betrachtern selbst. Wo Emanzipations- oder Weltverbesserungsprojekte an der objektiven Struktur der *Werke* immer seltener festzumachen sind, komplimentiert man statt dessen die *Betrachter* zu vermeintlich »Mitaufführenden« des Werkes, zu Partizipanten oder gar Produzenten künstlerischer Botschaften.⁹

Übertragen auf das *Musikleben* käme dies einer weiteren Aufwertung der Rolle der Hörer und ihrer aktiven Kopräsenz gleich. Die Aufnahme von Musik durch diese Hörer würde dementsprechend als je schon umdeutende Aneignung bzw. als selbst schon produktiver Part verstanden werden – eine Sichtweise, die in kurrenten Phänomenen wie etwa der sogenannten »Konzertinstallation« geradezu programmatische Einlösung findet.

Schluß: mit gemischten Aussichten

Vielleicht will man trotz allem den »Perform« partout für Musik reklamieren. Und dafür gibt es jetzt noch eine Art Nachgang, Unbekömmliches in drei Stichpunkten eben:

Erstens könnte man den heutigen »Perform«-Schub als Rehabilitation jener theatralen bzw. genauer: jener *im Alltag darstellerischen* Kompetenzen begreifen, deren Verfall Richard Sennett¹⁰ elegisch beklagt, indem er seit dem 18. Jahrhundert die schrittweise Einbuße solcher Fähigkeiten, sowohl auf Seiten der Einzelnen, als auch größerer Körperschaften – etwa beim Zeremoniell – diagnostiziert. In der Perspektive Sennetts sind wir Heutige sozusagen ihrer Kunst beraubte Schauspieler in einem weitgehend das Authentische favorisierenden Szenario gegenseitiger Behelligung mit Intimitäten, vor denen uns – im Gegensatz zu früheren Generationen – keine Maske, und d.i. keine Distanz mehr schützt. Zu fragen wäre freilich, ob wirklich neuerliche Bereitschaft der Menschen

zu artifiziellem, vorgespielem Verhalten, sagen wir: zum kultivierten Schein vorliegt, oder ob den Verfechtern »performativer Kultur« nicht eher ein anti-Sennettsches Ideal authentischer Körperpräsenz vorschwebt.

Zweitens könnte man den nunmehr propagierten Vorrang des *Ereignisses* vor dem abgeschlossenen, nur zu bestaunenden *Werk* ja zunächst auch begrüßen: Das Geronnene weicht dem Geschehen, Bedeutung wird nunmehr *in situ* erlangt. Ob das jener Festivalisierung von Kultur und eben auch von Musik Vorschub leistet, die Adorno/Horkheimer noch als Kulturindustrie geschmäht hätten, sei dahingestellt. Vergessen sollten die Ereignisapologeten allerdings nicht, in welcher Tradition sie dann stehen¹¹: In lebensphilosophischen und reformbewegten Kreisen um und nach 1900 forderten Henri Bergson und direkter noch Ludwig Klages schon einmal die Verflüssigung der »Bilder«, das lebensvoll Ungebärdige gegen eine vermeintlich petrifizierte und petrifizierende Kultur.

Drittens könnte man argumentieren, heutige Ideen zu einer »performativen Kultur« implizierten eine gelungene Spitze gegen Kulturuniversalismus, also gegen die Vorstellung, unsere abendländisch westliche (oder überhaupt sogenannte »hohe«) Kultur habe unverwesliche Werte geschaffen, denen Angehörige anderer Kulturen (oder marginalisierte unserer eigenen Kultur) nur lernend und bewundernd gegenüberreten könnten. Statt dessen werde es nun möglich, performatives Umgehen mit einem von hegemonialer Seite oktroyierten Kulturgut nicht länger als bloß mißverstehende Bastardisierung, sondern als körperlich aneignenden und eben bedeutungsverschiebenden Prozeß zu würdigen. Dankbare Anwendungen für das Feld der Musik lägen dabei auf der Hand. Aber woher unsere Gewißheit, solche Prozesse verliefen prinzipiell subversiv? Setzen wird damit nicht »gut rousseauisch«, wie Kant gesagt hätte, voraus, das auf kleinen Flammen Gekochte sei wertvoller als die Erzeugnisse perfektionierter Gar Küchen? Und partikulare Gemeinschaften seien besser als Gesellschaft?

Es besteht mithin, dies wäre mein Fazit, ebenso viel Grund zum Mißtrauen wie zur Neugier gegenüber einem Bündel interferierender Konzepte mit dem Präfix »Perform«. *Regressive*, auf neuerliche Kommunion von Rezipienten, Werk und Künstler zielende ebenso wie *emanzipative*, auf das Durchbrechen verfestigter kultureller Hierarchien zielende Hoffnungen schillern darin auf. Das sollte im Blick behalten, wer sich mit der frommen Interpretationshoffnung trägt, es seien nicht Denkmoden, sondern ausschließlich die – nun also musikalischen – *Phänomene selbst*, die den »Perform« verlangten. ■

11 Vgl. Christian Janecke (Hrsg.), *Performance und Bild – Performance als Bild*. (FUNDUS-Buch 160) Berlin 2004, hier Einleitung, Abschn. III., bes. S. 53 ff.

9 Vgl. hierzu Christian Janecke, *Bei sich selbst ankommende Betrachter – Irrwege des Performativitätsdiskurses auf dem Feld Bildender Kunst*. In: Lars Blunck (Hrsg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 65-85.

10 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt 1983.