

1. Zur Begrifflichkeit der Performance

Nun sind zu Beginn schon die Begriffe Performance, performativ und Aufführung gefallen. Diese bedürfen zunächst einer näheren Erklärung.

1.1. Performativität

John L. Austin, der Begründer der Sprechakttheorie, führte den Begriff „performativ“ 1955 – die Zeit der performativen Wende in den Künsten, so Fischer-Lichte – in seiner Vorlesung *How to do things with Words* in Harvard ein. Dieser Begriff ist in der Sprachphilosophie angesiedelt. In diesem Kontext bedurfte es dieses Neologismus, da Austin die Entdeckung machte, dass sprachliche Äußerungen nicht nur konstativer sondern auch performativer Natur sein können, was intuitiv eigentlich jedem bewusst war, allerdings hier zum ersten Mal formuliert und Sprechen als verändernde Kraft erkannt wurde.

Das bedeutet: Aussagen wie „Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau“ sind nicht eine Feststellung, sondern sie vollziehen eine Handlung und schaffen einen neuen Sachverhalt. Diese Aussagen entziehen sich im Gegensatz zu konstativen Aussagen einer Untersuchung auf ihren Wahrheitsgehalt hin, sie können weder falsch noch richtig sein, sie sind selbstreferentiell. Allerdings können solche Aussagen auch aufgrund situativer und sozialer Umstände missglücken, wenn in diesem Beispiel der Sprecher kein Priester ist oder eine andere Formel einen Vollzug der Eheschließung erfordert. Damit kann eine performative Aussage nun doch wahr oder falsch sein und Austin hat seine eigene Unterscheidung misslingen lassen, auch dadurch, dass er durch die spätere Dreiteilung in lokutionäre, illokutionäre und perlokutionäre Akte – die Äußerung, die Rolle der Äußerung und die Folge der Äußerung – auch das Handlungsvermögen einer konstativen Aussage definiert. Er weist aber damit darauf hin, „daß es gerade das

Performative ist, welches eine Dynamik in Gang setzt, ‚die dazu führt, das dichotomische begriffliche Schema als ganzes zu destabilisieren‘.²

In den Kontext der Performancekunst übertragen erfährt dieser Begriff natürlich eine Wandlung. Er impliziert vor allem das Verhältnis dichotomischer Paare von Subjekt und Objekt oder Signifikant und Signifikat, was der Performancekunst in dessen Entstehungsphase immanent war, den Vollzug der Aufführung im Gegensatz zur Aufführung von Werken sowie die performative Hervorbringung von Materialität.

Das von Austin negierte dichotomische Paar konstativ-performativ setzt allerdings nicht seine Definition des Begriffs des Performativen außer Kraft. Es offenbart geradezu das Vermögen des Performativen, dichotomische Begriffspaare zum Oszillieren zu bringen, eine mögliche Auflösung herbeizuführen.

Da Austin sich ausschließlich auf Sprechhandlungen bezieht, sollte die Gültigkeit seiner Thesen hinsichtlich körperlicher Handlungen auch überprüft werden, da gerade das Glücken oder Scheitern sich nicht übertragen lassen.

Erst 1988 führte Judith Butler den Begriff des Performativen in die Kulturphilosophie ein. In ihrer Arbeit *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* transformiert sie den Begriff in ihre Untersuchung auf die Gegebenheit bzw. Entstehung von Geschlechteridentität, was eine enge Verwandtschaft mit dem Begriff des Performativen bei Austin aufweist. Butler definiert „den Prozeß der performativen Erzeugung von Identität als einen Prozeß von Verkörperung“³ und vergleicht die daran geknüpften Bedingungen mit einer Theateraufführung. Hier trifft sie auf Austin, der auch den Vollzug des performativen Aktes als eine ritualisierte Aufführung begreift. An dieser Stelle lässt sich nun die Brücke zur Performance schlagen: „Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen“.⁴

Die neu entstandenen Künste weisen in ihren Namen wie *Performance Art* auch schon ausdrücklich auf den Aufführungscharakter hin.

² Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, S. 33.

³ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 38.

⁴ ebd. S. 41.

Somit lokalisieren sich die wesentlichen Veränderungen in Aufführungen in ihrem Gehalt an performativen Handlungen. Daher muss als Konsequenz auch eine ästhetische Theorie der Performance im Begriff der Aufführung konstituiert werden.

Um auf die historischen Bedingungen für die Entstehung der Performancekunst einzugehen, wird zunächst auf die Situation des Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingegangen.

1.2. Aufführung

Der Germanist Max Herrmann forderte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Kunstwissenschaft, die Theaterwissenschaft, die als von der Literaturwissenschaft losgelöste „Disziplin“ ihre ganze Aufmerksamkeit der Aufführung widmen sollte. Weder Theater noch Drama subsumiert die Aufführung unter ihre Gegenstände, lediglich Monumente und Texte, so wurde die Theaterwissenschaft als Wissenschaft von der Aufführung gegründet.

Eine Analogie zu diesem Verhältnis von Text und Aufführung findet sich auch in der Ritualforschung wieder: Noch im 19. Jahrhundert dominierte die Vorstellung einer klaren Hierarchie zwischen Mythos und Ritual. Der primäre Mythos wird vom Ritual illustriert oder „aufgeführt“. 1889 formulierte William Robertson Smith die These, dass „der Mythos lediglich der Deutung eines Rituals diene und daher sekundär sei. Primär sei vielmehr das Ritual“⁵. Die parallelen Umdeutungen der Hierarchien in Ritualforschung und Theaterwissenschaft und deren Affinität sind eklatant. Demzufolge lässt sich eine performative Wende in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts festhalten, schon lange vor der in den 60ern entstandenen Performance-Kultur. Allerdings wurde erst in dieser performativen Wende die Aufführung zu einem Schlüsselbegriff, den Herrmann in einigen Arbeiten schon zwischen 1910 und 1930 zu bestimmen versuchte. Die Basis seiner Überlegungen war die Voraussetzung einer sozialen Gemeinde, die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“⁶, in der nicht mehr ein

⁵ ebd. S. 44.

⁶ ebd. S. 47.

Subjekt/Objekt-Verhältnis vorliegt. Die physische Präsenz und die Reaktionen des Publikums werden als notwendiger Bestandteil und die Aufführung als Ereignis zwischen Akteur und Zuschauer begriffen. Kriterien dieser Medialität entspringen keinen theoretischen Konstrukten, sondern beispielsweise Eindrücken von Inszenierungen Max Reinhardts, der vollkommen neue Theaterräume schuf, die den Zuschauer in Positionen zwang, in denen er durch sein ungewöhnliches, frei wählbar variables Rezeptionsverhalten selbst aktiv und somit zum „Schöpfer“ wurde.

Ebenso ist das transitorische Kriterium geltend: Eine Aufführung, die sich zwischen Zuschauern und Akteuren ereignet, ist nicht fixierbar, sondern flüchtig. Notwendigerweise schließt diese These auch Text und Artefakte wie Bühnenelemente aus. Daraus resultierend rückt diese flüchtige Materialität, der wirkliche Körper an die Stelle der Figur, was Herrmann ebenso aus Reinhardts Inszenierungen abgeleitet haben mag, in denen die spezifische Körperlichkeit der Darsteller durch Geschrei, Gezitter und Nervosität die Rollenfigur in den Hintergrund rückte. Damit einhergehend verblasst auch die Figur als Bedeutungsträger, dessen Negation Herrmann rigoros formuliert, nämlich den Übergang vom Körper als Zeichen- und Bedeutungsträger zu seinem Materialstatus.

Mit seiner Bestimmung einer Aufführung als flüchtiger und dynamischer Prozess gerät auch der Werkbegriff ins Wanken, der nach der zu seiner Zeit vorherrschenden Anschauung noch zur Kunst gehörte. Nicht auf Grund des Werkes, sondern auf Grund des Aufführens haftet der Aufführung ihre Ästhetik an.

Eine Aktivität der Zuschauer sieht Herrmann im Vermögen, das Erlebte nachzufühlen, was über den Gesichtssinn hinaus vor allem das Körpergefühl betrifft. Als ein Beispiel aus der Performancekunst lässt sich die Künstlerin Marina Abramovic nennen: Wenn sie sich in ihrer Performance *Lips of Thomas* mit einem Rasiermesser in den Bauch schneidet, wirkt dies allein stärker als die Tatsache, dass es ein fünfzackiger Stern ist, und noch mehr als dessen Bedeutung. Man fühlt zuerst den Schmerz mit ihr, bevor man das Zeichen in seiner Form erkennt. Ob man überhaupt über das sozialistische Jugoslawien, der Heimat der

Künstlerin nachdenkt, ist fraglich. Wie sich später noch im 4. Kapitel über Bedeutung zeigt, ist weniger das WARUM als mehr die Tatsache, DASS etwas geschieht bedeutend.

Die auch in der Musik noch weitgehend gültige Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik sind mit Herrmanns Aufführungsbegriff also unvereinbar. Seine spezifische Ästhetik liegt in der Ereignishaftigkeit.

Herrmanns Aufführungsbegriff geht mit dem Begriff der Performance konform, indem er die Repräsentation von etwas Gegebenem ausschließt: „Die Aufführung selbst sowie ihre spezifische Materialität werden im Prozeß des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten erst hervorgebracht.“⁷ Er impliziert den Wechsel des Werkbegriffes zum Ereignisbegriff, somit erscheint dies „als ein aussichtsreiches Unternehmen, die Entwicklung einer Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu fundieren“⁸.

Die in Herrmanns Aufführungsbegriff erläuterten Aspekte der Medialität, der Materialität, Semiotizität und Ästhezität sollen also in den folgenden Kapiteln auf ihre Anwendbarkeit in der Neuen Musik untersucht werden. Nicht die „Anwendung“ solcher Aspekte in den Kompositionen sollen hierbei nachgewiesen werden, sondern eine Gültigkeit der theoretischen Ansätze in Bezug auf deren Aufführungen.

Fischer-Lichte bezeichnet in ihrer Ausführung unter Lautlichkeit auch die Musik als ein performatives Medium, vor allem in Bezug auf ihre Flüchtigkeit. Allerdings wird in Anbetracht der Untersuchung der Gültigkeit performativer Ästhetiken in der Neuen Musik diese Untersuchung etwas anders ausfallen. Es stellt sich eher die Frage, welche anderen performativen Ästhetiken noch eine Rolle in der Neuen Musik spielen. Die Flüchtigkeit der Musik sollte nicht als hinreichendes Kriterium für einen performativen Charakter der Neuen Musik genügen.

⁷ ebd. S. 56.

⁸ ebd. S. 56.