*Performativität erfahren Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen* (Hrg. Marie-Luise Lange)

Marie-Luise Lange  
**Vorwort**  
  
*Was ist Performance? …… Im besten Sinne: die Eröffnung eines Denkraumes.*   
**Christel Weiler**  
  
*Was muss Hochschule und Schule wollen?  
Sie muss das Perfide der Kunst wollen.  
Sie muss das Gefährliche der Kunst wollen.  
Sie muss das Utopische der Kunst wollen.  
Sie muss das Poetische der Kunst wollen.  
Zur Bewusstseinsschärfung.  
Zur Schaffung von Phantasieräumen.  
Zur Schaffung von Denkräumen*   
**Wolfgang Sautermeister**  
  
Kaum ein anderer Topos hat die Kunst- und Wissenschaftslandschaft in den letzten Jahren mehr beschäftigt als der des *Performativen*. Neben dem rahmensprengenden *iconic turn* hat der *performative turn* in den letzten Jahren im künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturellen Bereich für rasante Veränderungen gesorgt. Als eine Art philosophisches Paradigma haben die Begriffe Performativität, Performanz und Performance mit ihren transformatorischen, Fließbewegungen iniziierenden Verfahren den vormaligen Begriff des linguistic turns, der die Welt mit Hilfe der Strukturen des Textes analysieren und deuten wollte, abgelöst. Was Ethnologie, Sozial- und Kulturwissenschaften seit langem in ihren *cultural studies* unter dem Begriff *cultural performances* verstehen, nämlich soziale Gemeinschaften und Kulturen unter dem Aspekt der Bedeutsamkeit von Ereignissen, Handlungsformen und körperlich zu erfahrenden Prozessen zu beobachten, untersuchen Künstler, Theater- und Musikschaffende, Literaten, Choreografen und Tänzer für den Bereich der Künste verstärkt seit den 50er Jahren unter den Bezeichnungen Aktionskunst, Performance Art, Prozess- und Ereigniskunst u. a.  
Ohne Übertreibung kann behauptet werden, dass die Auseinandersetzung mit dem Ereignishaften, Temporären und Intermedialen nicht mehr aus dem Rahmen zeitgenössischer Kultur, Wissenschaft und Bildung wegzudenken ist. Performative Verfahren setzen auf das Flüchtige und Veränderliche, auf Vergänglichkeit, Wechsel und Neuanfang. Indem sie auf die hohe Bedeutsamkeit von körperlichem Handeln und Prozess verweisen, räumliche Atmosphären und Ortsspezifik als wichtig erachten und untersuchen, wie sich jenseits tradierter Symbolik, ungewohnte Sichtweisen auf Materialien, Gegenstände und Vorgänge entwickeln, eröffnen sie uns kaleidoskopartig neue, zeitgemäße Interpretationsformen von Welt.  
Was aber macht performative Strategien so interessant? Und wieso eignen sich die von John L. Austin als *verkörperte Sprache* untersuchten und als *kommunikative Handlungen* begriffenen, in der *Kunst des Handelns* praktisch erprobten Verfahren des Performantiven als eine Art Forschungslabor moderner Weltaneignung?  
Performative Prozesse stiften enge Korrespondenzen zwischen Kunst, Alltag und vielen anderen Wissens- und Lebensbereichen wie Philosophie, Naturwissenschaften, Kybernetik, Technik, Politik, Bildung, Sport, Festen u. a. und halten deren Beziehungen am Oszillieren. Während die Aristotelische *Poiesis* auf Herstellung und Benutzung eines Produkts (oder Werkes) außerhalb ihrer selbst zielt, suchen performative Verfahren das Ziel in der *Praxis* als der Unabgeschlossenheit des Tun und des Handelns. Denn innerhalb dieses Agierens werden Aufmerksamkeiten für Veränderungen, die entstehen, wenn vorhandene Strukturen sich auflösen und neue sich entfalten, erweckt.  
Damit verknüpft sich im *performative turn* der Gegenwart etwas, was ohnehin immer existierte – eine Kultur des Handelns, die aus den alltäglichen Zusammenhängen des Lebens heraus, aus Ritualen, Festen, Spektakeln, Zeremonien u. a. ins Leben hineingreift. Performatives Handeln konstituiert sich durch seine Nähe zum Spiel wie zur Inszenierung, zum Spektakel wie zum Theater, zum alltäglichen Lebensvollzug wie zu den Medien. Doch im Sich-Ereignen der Vorgänge werden nicht nur neue Wirklichkeiten konstituiert, sondern wird Lebendigkeit spürbar. In performativen Situationen findet sich der Alltag mit seinem radikalen So-Sein ebenso wieder wie die faustische Suche danach, was diese unsere berstende Welt heute überhaupt noch im Innersten zusammenhält. Vielleicht ist es gerade diese Unfixierbarkeit und das Abrutschen von Gewohnheit und Tradition, das Kippen der bekannten Codes, die das Tableau unseres Lebens schafft, welches Performance Art reflektiert? Performatives Handeln rückt uns näher an die schwierige Kunst zu leben, sie verbrüdert uns mit dem zutiefts Menschlichen und Existenziellen.

Performance Art als Kunstform traut sich, das Gewohnte aus den Angeln zu heben, Ideen und Einfälle ohne normative Kontrolle blitzen zu lassen, Materialien und Handlungsformen miteinander zu vermengen oder gegeneinander wirken zu lassen. Denn im Performativen darf sich das stilistisch Unreine, das Hybride und Heterogene patchworkartig verbinden und übereinanderschreiben. Als experimentelles Crossover von Techniken und Methoden, von künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren schafft es neue, manchmal poetische, manchmal schwer durchschaubare, immer aber rätselhafte Strukturen. In diesem Interferieren von Bildern und Rhythmen, im Überlagern von bekannten Zeichen mit unbekannten Bildern, Gesten und Figurationen entstehen kombinatorische Glücksfälle aber manchmal auch revidierbare Irrtümer. Performatives Handeln zielt ins Die Begriffszuordnung zwischen Aktionskunst und Performance Art ist eine unabgeschlossene. Beuys machte Aktionen, keine Performances. Wahrscheinlich war ihm der Begriff Performance zu modern oder nicht angemessen, weil er aus dem Angelsächsischen stammte. Ich setze den Begriff Aktionskunst und Performance Art als prinzipielle Oberbegriffe von Prozess- und Ereigniskunst synonym und verbinde damit alles, was mit der körperlich-faktischen Präsenz des Künstlers von der living skulpture bis zur body art, von der performance als Aufführungskunst bis zur expanded performance, von der künstlerischen Intervention bis zum Lebenskunstwerk gefaßt werden kann. Zentrum eines Begriffs von menschlicher Kreativtät, die das Leben als Unterwegssein zwischen forschender Absicht und beobachtender Gelassenheit feiert. Ganz im Sinne von Hans Arp, der schon wußte, dass die Musen uns heute am ehesten besuchen, „wenn wir wach träumen, wenn wir alle Gesetze, Regeln, Vorschriften, Probleme, springenden Punkte hinter uns liegen lassen.“  
Performatives Handeln als ein radikal Experimentelles gipfelt in Aktionskunst oder Performance Art[1](http://www.marie-luise-lange.de/projekte.html#fn).  
Performance Art bietet sich als Modellversuch nicht nur für eine neue interdisziplinäre Ästhetik, sondern in erster Linie als eine mehrsinnlich zu erfahrende Wirklichkeit, in der die künstlerisch Agierenden wie auch die Zuschauenden sich transformierend erleben, an. Als Bricolage aus unterschiedlichen Kunst-, Sprach- und Medienbezügen und den Dingen des Alltags bringen die bilderzeugenden Prozesse des Performativen eingespielte Wahrnehmungsgewohnheiten zum Kippen. Für Momente wird Wirklichkeit durch die eigene Anstrengung im Tun oder auf seiten der Zuschauenden, im Rezipieren, als Schaffen eines eigenen Sinns, neu, und damit anders als im alltäglichen Kontext erfahren. Natürlich referiert der im performativen Ereignis entstehende Zusammenhang nicht mehr auf einen eindeutigen Sinn, sondern ist mehrdeutig. Wie auch, da doch unsere ganze Wirklichkeit längst nur noch durch verschiedene kaleidoskopartig gebrochene Blickwinkel betrachtbar geworden ist. Dieser vermeintliche Verlust eindeutiger Entcodierungsmodi übt auf der Habenseite das Sich-Selbst-Suchende und Sich-Selbst-Versuchende moderne Individuum in den Umgang mit dem Multioptionalen und damit in Erkenntnisstrukturen, deren Beziehungs- und Bedeutungsmuster fließend und veränderbar sind, ein.   
  
In diesem Sinne greifen auch Protagonisten der anthropologisch, handlungsorientierten und ästhetischen Bildungsforschung seit einigen Jahren nicht nur auf die Aisthesis/ Ästhetikproblematik sondern auch auf die Potenziale der „Kunst des Handelns“ zurück. Viele Bildungswissenschaftler haben begriffen, dass performatives Tun traditionelles Fächerdenken überspringt, um jenseits von alten Lernroutinen interdisziplinär, handlungsbezogen und experimentierend zu agieren. Infolge dieser Erkenntnisse entwickelten sie einen transitiven Bildungsbegriff, der unterschiedliche Lebensphänomene in ihrer Dauerdifferenz und ihrer disparaten Deutbarkeit nicht nur bestehen läßt, sondern dadurch überhaupt erst kommunikabel macht. Dieser Bildungsbegriff versucht erstmalig nicht die alltäglichen widersprüchlichen Lebenserfahrungen von Kindern und Jugendlichen, in denen die radikalen Schranken zwischen verschiedenen sozialen und kulturellen Ebenen, zwischen medialer Ikonisierungs-, jugendästhetischer Stil- und Fankultur und real existierender sozialer Ungleichkeit sowie zwischen gesellschaftlichen und bildungspolitischen Anforderungen und all den nicht leicht zu durchschauenden Schwierigkeiten im Prozess des Erwachsenwerdens, einzuebnen und kleinzureden. Ein Verfahren, um das Heterogene und Widersprüchliche poetisch, traumhaft, surreal oder radikal, schmerzhaft und voller Härte aufscheinen und reflektierbar werden zu lassen, wurde in den Strategien der Performance Art gefunden.  
  
Während Intermedialität und performative Strategien aus der zeitgenössischen Kunst und auch aus der Ausbildung an Kunsthochschulen nicht mehr wegzudenken sind, stehen wir mit der Durchsetzung von Interdisziplinarität und Performativität im schulischen Bildungsbereich noch ziemlich am Anfang.   
In mehreren Bundesländern wurden in den letzten Jahren in den Fächern *Kunst, Musik, Literatur* u. a. Lehrpläne entworfen, die sich verstärkt auf die interdisziplinären und intermedialen Potenziale des künstlerischen *Handlungsprozesses* beziehen. Nicht nur das Fach *Kunst*, sondern auch das *Darstellende Spiel* muß sein Klientel mit Verweis auf Vorgänge im postdramatischen oder im modernen Tanztheater schulen, mit der Übergängigkeit zwischen Fiktivem und Realem und der Facettierung des Blicks ins Offene, Unabgeschlossene, Mehrdimensionale umzugehen. Schließlich haben bereits viele Ausbildungsinstitutionen für Sozial- und Kulturpädagogen, Erzieherinnen, Kunst- Bewegungs- und Musiktherapeuten und sonstige im sozialen oder kulturellen Bereich angesiedelte Berufe den wahrnehmungs- und erfahrungsöffnenden Wert von performativ- experimentellem Handeln und Performancearbeit für sich erkannt und in ihre Studienprogramme aufgenommen.  
Diese Tatsachen sind erst einmal erfreulich, weil Kunstvermittlung dadurch unmittelbarer an die gegenwärtigen Kunstprozesse und an die anthropologisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen anschließt. Doch die neuen Anforderungen an die Arbeit mit performativen Lehrstrategien wie an die Lehre von Performancekunst stellen eine enorme Herausforderung an Kunstvermittler, die oftmals im Umgang mit Prozesskunst unsicher sind, dar.   
Den Zustand im Lande konstatierend, verfolgt dieses Buches die Intention, die vielfarbigen Facetten, die im Denk-, Handlungs- und Traumpotenzial von künstlerischer Performancearbeit liegen, von Performancekünstlern und von Kunstvermittlern beschreiben zu lassen. Die Leser sollen nachvollziehbar erfahren, auf welchen Wegen und mit welchen Methoden die Autoren Performance unterrichten. Das Buch versteht sich weder als Theorie über Performance Art, wenngleich diese in den Texten mehr oder weniger durchscheint, noch als ein Rezeptbuch für Performancelehre. Es soll vielmehr Einblick gewähren, mit welchen unterschiedlichen kunstphilosophischen, sozialen, künstlerischästhetischen Vorstellungen, mit welchen inhaltlichen und praktischen Ausrichtungen, also kurz mit welchen Werkstattansätzen Performancelehre an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Institutionen stattfindet. Die Spanne der Ansprechpartner der Performancekurse reicht vom theaterinteressierten Schüler, über den mehr- oder weniger kunstspezifisch ausgerichteten Fach- und Hochschulstudenten bis zum Studenten der freien Künste und dem interessierten Laien.  
Das Reizvolle an den Texten ist, dass die Autoren ihren Lesern einen gleichsam voyeristischen Blick auf einen Prozess gestatten, der eigentlich im geschützten Raum des vertrauten Gruppenklimas abläuft und normalerweise von Außenstehenden nicht wahrgenommen wird.  
Der aufmerksame Leser wird schnell erkennen, wo sich die Fäden der einzelnen Autoren treffen, wo sie sich kreuzen und überschneiden und wo sie auseinanderstreben. Obwohl Performancearbeit in ihren vielfältigen Tendenzen im Prinzip nicht definierbar ist, umspielen die Überkreuzungen in den Texten der einzelnen Autoren unbeabsichtigt ein *imaginäres Zentrum*, aus dem heraus der Kern von Performance Art verstanden werden kann.   
  
Mit einem Paukenschlag eröffnet die Künstlerin **Siglinde Kallnbach** den Textdiskurs. Sie, die seit Jahrzehnten erfolgreich Performances aufführt, behauptet, Performance sei nicht lehrbar. So anachronistisch und provokant sich diese Aussage in einem Buch über Lehrstrategien von Aktionskunst ausnimmt, so deutlich führt sie den Lesern von Beginn an vor Augen, dass performanceausübende Künstler die Techniken des künstlerischen Agierens als Entwicklung eines individuellen Themen- und Handlungskonzepts tiefgründig studieren und viele Lebenssituationen intensiv durchleben müssen. „Es sind kleine „Evolutionen“, die durchlaufen werden müssen – und immer wieder wird dafür sehr viel Zeit benötigt.“ Ein Performancekünstler wird sein Leben lang intensiv experimentieren, forschen, sich, wie im Falle Siglinde Kallnbachs im Hinblick auf ihre Erlebnisse mit Yamabushi-Priestern in Japan oder mit ihrem Kandian Dance Lehrer auf Sri Lanka, kulturelle und religiöse Praktiken und Weltzugangsweisen aus anderen Kulturen aneignen, um durch die sich eröffnenden menschlichen, philosophischen und anderen Fragestellungen hindurch zu künstlerischen zu gelangen. Sind die eigenen Themen wie bei Kallnbach die Auseinandersetzung mit Faschismus/Neofaschismus, mit Rassismus, mit Kunstkommerz u. a. gefunden, gilt dem Performancekünstler ein Sich-aufs-Spiel-setzen, ein Arbeiten unter Hochdruck, ein „sich nicht abhalten lassen, nicht davon lassen können, damit/darin leben – und auch dafür gerade stehen. Weil’s einem wichtig ist und Teil der eigenen Existenz…“   
Natürlich gehört es zur Profession von Künstlern, im Sinne von Beuys, bereit zu sein, für eine solch bedingungslose Haltung, in der Lebenskontexte und Kunstkontexte letztendlich fast untrennbar miteinander verwoben sind. Diese Einstellung zeigt, wozu Kunst in Glücksfällen fähig ist, nämlich mit Engagement, bedingungsloser Neugier, als ästhetisches Denk- und Erfahrungsereignis ins komplexe Leben hinein zu agieren und es klug reflektierend oder infragestellend zu seiner Veränderung beizutragen. Kunst entpuppt sich hier als Schnittstelle und Membrane, an welcher performative Produktion den Blick auf Fremdes und auf Anstößiges, auf das aus Gewohnheit Übersehene und auf Unerwartetes wirft. Performative Botschaft bedeutet in einer Welt, wo Gott nicht mehr ordnet und die Wirklichkeit nur noch vielfach gebrochen, zum Konstrukt geschrumpft, erscheint, daß Menschen sensibilisiert werden sollen, ihr Schicksal energischer in die eigene Hand zu nehmen. Das kann allerdings nur geschehen, wenn die Optik geweitet, das Grenzgängertum gewagt, neue *Fragen des Was ist zu tun*? in Fluss gebracht werden. Indem Performance Art vermag, menschlichen Selbst- und Weltzugang auf spielerische, phantasievolle aber auch kompromisslose Art zu entfalten, leistet sie ihren Beitrag zu einer dynamischen, alle Widersprüchlichkeit offen legenden und glückhaften Daseinsbewältigung. Denn, wer nicht bereit ist, sich zu öffnen, der bleibt in seinem alten Körper- und Denkgehäuse eingerüstet oder erstickt. Diese letzte Prämisse gilt für alle Bildungs- und Lebensbereiche, nicht nur dort, wo sich künstlerische und ästhetische Bildungsprozesse abspielen. Insofern wäre es geradezu kontraproduktiv in künstlerischen Ausbildungsfächern auf das oben beschriebene Potenzial performativer Verfahren zu verzichten, bloß weil nicht jeder Schüler Performancekünstler wird. Kindergarten, Schule, Freizeit- und Hochschule lassen die Heranwachsenden ja auch Malen, Formen und Zeichnen, Musizieren und Tanzen, wohlwissend, dass die wenigsten von ihnen ein Rembrandt oder ein Gerhard Richter, ein Mozart oder ein John Cage, eine Gret Palucca oder eine Pina Bausch werden.

Dennoch muss Siglinde Kallnbachs Einspruch ernst genommen werden - es geht nicht ums *performeln*, nicht um kleingemachte Verkürzungen oder undurchdachte Aktionsnachahmungen, wie sie Wolfgang Sautermeister in seinem Text als ein Erlebnis aus dem Schulalltag beschreibt, sondern darum, Wahrnehmung für Habitus und Handlung wie für vergehende Zeit und die Aura des Raumes als Zugangsbedingung für das Entfalten von eigenen überzeugenden Bildersettings und Themen zu entwickeln und zu sensibilisieren. Vielleicht treffen sich dann die anspruchsvollen Ziele derjenigen Kunstvermittler, welche Menschen voller Leidenschaft und voller Ernst die Performanceidee nahebringen wollen, weil sie von deren verlebendigender und energieerzeugenden Wirkung auf die Akteure überzeugt sind, versöhnend mit dem Abschlußdiktum von Siglinde Kallnbach, man müsse „die Freiheit der Performance lehren“, „lehren, dass das Lernen nie aufhört (…)“.  
  
**Hanne Seitz**, erfahrene Kunstvermittlerin, Wissenschaftlerin und Künstlerin, eröffnet mit ihrem Beitrag *Ereignisse im Quadrat – Matrix für Performances an der Schnittstelle zum Tanztheater* den Reigen der Autoren, welche die Werkstatttür für die Leser ein wenig öffnen. Konstatierend, dass es zweifelsfrei von Bedeutung sei, ob ein Performer seine Zugänge eher aus der Bildenden Kunst, dem Tanz, dem Theater oder der Musik findet, stellt Seitz den Bezug ihrer Performancearbeit zum zeitgenössischen Tanztheater und zu der von ihr langjährig entwickelten performativen „Choreo-Grafie“ heraus. Von der anthropologisch-phänomenologischen Setzung ausgehend, dass die ästhetische Praxis des Körpers vor dem Hintergrund seiner kulturellen und biografischen Einschreibungen gesehen werden muss, rekurriert Seitz auf die dem Tanztheater nahe These, dass das, was auf „performativem Wege zur Verkörperung gelangen konnte“ natürlich auch auf performativem Wege „bearbeitet, variiert, überschrieben, umgestellt und neuer Bedeutung zugeführt werden kann.“ An Bezugsgrößen wie den New Yorker Modern Dance Initiatoren der 60er Jahre, dem Tanztheater Pina Bauschs in Deutschland oder den Bild und Bewegungschoreografien Meg Stuarts verfolgt sie die Tendenz des Tanzes, dem Körper jegliche Psychologisierung zu entziehen, um ihn in zunehmendem Maße, oft mit großer Drastik, rein physiologisch einzusetzen. „Wo die Gesellschaft auf radikale Weise Umgang mit Wettbewerb, Zufall, Inszenierungsgeschick und Erlebnisfähigkeit fordert, bietet die Tanzkunst dem Zuschauer nicht nur ein Übungsfeld, auf dem (probeweise und geschützt) der Umgang mit Konkurrenz, Instabilität, Identitäts- oder Sinnverlust erlebbar wird, sondern zeigt in seismographischer Bestandsaufnahme, was in der Gesellschaft und den Individuen überhaupt vorgeht.“ Hanne Seitz’ Text eröffnet einen gedanklichen Bogen, der alle Autorenbeiträge verbindet. Es ist der Hinweis auf die im performativen Handeln einsetztende Entgrenzung zwischen Spiel und Nicht-Spiel und die zwischen Fiktion, Alltagspraxis und sich durch Wiederholung, Abwandlung, Auslassung und Collagieren von Bewegungs- und Handlungsbausteinen entstehenden Bildkaleidoskope. Mit ihrer Matrix stellt Seitz ein karthografiertes, wenngleich in den „Höhenunterschieden“ offenes Gebilde vor, auf dessen Koordinaten sich aufgrund der Impulse aller Aktionsteilnehmer performative Gruppentableaus entwickeln. Mit der Beschreibung von Arbeitselementen wie Rahmen, Haltung, Praxis, Thema, Material, Improvisation, Feld, Bausteine, Regel, Anleitung und Funde werden Koordinaten, Komplexität und Gelingensebenen ihres performativen Arbeitsjournals sichtbar.  
  
Das von **BBB Johannes Deimling** in seinem Beitrag *eigene Leistung* beschriebene Lehrkonzept für *Performance Kunst: TOOLS – and how to use them* fußt sowohl auf seinen eigenen umfangreichen Erfahrungen als Performancekünstler als auch auf seiner Tätigkeit als Lehrer für Performance Art an Schulen, Fach- und Hochschulen sowie in freien Performanceworkshops. Für Deimling transformiert sich in der Performance der „persönliche Körper in ein Zeichen von allgemeiner Bedeutung“. In ihr entwickelt der Künstler „Körperbilder, die kein Produkt sind“, sondern „lediglich einen Blick auf die Gesellschaft“ freigeben“ der im besten Fall zum Überdenken eigener Befindnisse, Haltungen oder Meinungen animiert.“ Seine TOOLS stellen sowohl das künstlerische und methodische Handwerkszeug für organisch aufbauende Performancearbeit als auch eine sich ständig erweiternde Forschungspalette für neue Einsichten über Potenziale künstlerischen Handelns dar. In Lernmodulen wie z. B. Humor, Gruppe, Selbstdarstellung, Grenzen, Langeweile u. a. m. erörtert Deimling die Bedingungen für eine gelingende Performancearbeit in Gruppen. Die Übungen insbesondere zum Komplex Scriptwork beschreiben die konkreten Herangehensweisen an die Ausgestaltung der Lernmodule so, dass der Leser verfolgen kann, wie aus einzelnen *Maschen ein gewebtes Ganzes* entsteht.  
  
**Wolfgang Sautermeister**, Performancekünstler, Kunstlehrender und nach eigener Aussage „leidenschaftlicher Museums- und Galeriengänger“ gewährt uns in seinem Text, der auf einem Vortragsskript zur Dresdner Tagung „Bildung Kunst Performance“ (2005) beruht, nicht nur Einblick in die Arbeitsfelder, die er als Performancelehrender mit Gruppen bearbeitet, sondern er verweist darüber hinaus auf die Notwendigkeit einer disziplinierten, aber neugierigen Arbeitshaltung, die von Performancelernenden abgefordert werden muss. Diese Ernsthaftigkeit muß dem Potenzial des Mediums Performance gelten, wenn man sie als eine Art künstlerische Erkenntnisstrategie anerkennt. Parallel dazu ist es notwendig, die Bereitschaft der Teilnehmer zu entwickeln, den eigenen Körper in seinem grenzensetzenden Dasein auszuprobieren sowie die sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten für Räume, Zeitdimensionen und Material zu verfeinern und auszuweiten. „Mir ist es sehr wichtig, viel vom Sehen und Erleben her zu leiten. Also zu allererst schauen, die Theorie (Bücher) kommt später. (…) Dabei genügt es nicht, die Sachen nur anzusehen und darauf zu warten, dass sie zu einem sprechen. Man muß eine Menge Fragen stellen, eine Menge Beobachtungen zusammentragen und das alles sortieren, um möglichst herauszubekommen, welches der Punkt ist, der das Ganze in Gang setzt.“ Als Künstler vermittelt Sautermeister eindrücklich, dass man viel Zeit benötigt, um Life Performances zu verstehen und viel Erfahrung und Disziplin, um selbst welche zu entwickeln. In seinem Abschnitt *Schule und Kunst* beschreibt er uns dann auch mahnend an einem Beispiel aus dem schulischen Bereich, was passiert, wenn Künstlerperformances wie die öffentlichen Anthropometrie-Abdrücke von Yves Klein unverstanden sozusagen *weichgespült (zu rockiger Musik statt wie bei Klein zu einer 20minütigen Eintonsinfonie) und visuell abgeschwächt (im Bikini statt nackt)* ohne eigene Haltung und Idee nachgeahmt und vor Publikum aufgeführt werden. Dieses Beispiel stellt den von hier aus verständlichen Rückschluß zu Siglinde Kallnbachs kategorischem NEIN zur Lehrbarkeit von Performance Art her und öffnet uns einmal mehr die Augen darüber, wohin sich Performancelehre eben nicht entwickeln darf.   
  
**Marilyn Arsem**, Performerin und Performancelehrerin an der *School of the Museum of Fine Arts in Boston*, gewährt uns in ihrem Beitrag *Performance unterrichten* einen Einblick in die allgemeine Kunstausbildung, die Philosophie, Abläufe und Inhalte der Performancelehre am Bostoner Institut. Sie geht auf die Chancen und Erweiterungen aber auch auf die Risiken und kritischen Punkte ein, welche sich Kunststudierenden in der Performanceausbildung eröffnen. Dazu gehört unter anderm die Schwierigkeit der Kunststudierenden nach ihrem Studium mit Performance Art im kommerziellen amerikanischen Kunstbetrieb existieren zu können. Marilyn Arsem berichtet sowohl von den Ängsten der Performancestudenten, vor Publikum zu scheitern, als auch von der bewusstseinserweiternden Wirkung, welche die Performancearbeit auf das Leben der Studierenden hat und wie sie damit in der Gruppenarbeit umgeht. Arsems prinzipiell humanistische und demokratische Haltung als Performerin verschmilzt mit der einer verantwortungsvoll anleitenden und sensibel beobachtenden Lehrerin. Sie erörtert die Kriterien für die Beurteilung der Qualität einer studentischen Arbeit und wie in ihren Performancekursen „mit dem heißen Eisen“ Kritik umgegangen wird. Aus Arsems Überlegungen ist zu ersehen, wie sie sich in ihrem Unterricht behutsam bemüht, die persönlichen Intentionen, die künstlerischen Ideen und die Erfolgskriterien ihrer Studenten zu ermitteln, zu reflektieren und zu bestärken. Eingebettet in diese Reflexionen wirft sie eine interessante, viele Performancekünstler betreffende Problematik auf. Es ist der Interessenskonflikt des Künstlers, der durch provokante Aktionen, in deren Anschluss er mehr mit der Empörung und Ablehnung als mit Zuneigung und Beifall seines Publikums rechnen muß, schockiert und sich andererseits nach öffentlichem Angenommensein und Anerkennung sehnt.  
  
**Marie-Luise Lange** beschreibt in ihrem Beitrag *Über Lebendigkeit oder die Präsenz des (Un-)Sichtbaren* Performance als Ort disparater Wissensaneignung. Für die Autorin ist Performance mit ihren sich im Fluß befindlichen Bildern beides – im wahrsten Sinne verkörpertes Tun und unverkrampftes Aufscheinen und Verschieben von schwer fixierbarem Sinn. Langes Performancekonzept geht von der Bildenden Kunst aus und zielt auf die Sensibilisierung der Kursteilnehmer hinsichtlich der Wahrnehmung, Erarbeitung und Erfahrung von starken Bildern. Ausgehend von den Polen performativen Handelns zwischen Faktizität/Improvisation als non-acting und Theatralität als acting favorisiert sie in ihrem Performanceunterricht mit den Studierenden eine Ausrichtung in Richtung faktisches, experimentelles Handeln. Kommentare und Übungen zu verschiedenen Ebenen der Performancearbeit wie Gruppe, Körper und Selbstwahrnehmung, Persönlichkeit, Raum, Zeit, Handlung, Gestus, Material/Objekt, Geräusche/Töne/Klänge, Sprache, Begriff geben einen konkreten Einblick in ihr künstlerisches Lehrsetting. Das Anschauen und Analysieren von impulsgebenden Performances aus Vergangenheit und Gegenwart schärft das Differenzierungsvermögen der Kursteilnehmer für die Vielfalt von Ereignisformen und gibt Anlaß über die eigene Kunstsprache und die inhaltliche Ausrichtung 18 eigenen performativen Wollens nachzudenken. Am Schluss des Textes entsteht ein ganzer Katalog von Fragen über die möglichen Ursprünge, Wurzeln und Quellen für Performanceideen.  
  
Der Beitrag *Visuelle Kommunikationsräume* des polnischen Künstlers und Performers **Janusz Baldyga** deutet halb kryptisch halb fragend auf verschiedene problematische Parameter von Life Performances hin. Dabei markiert er vor allem die Bedeutung, welche die Bestimmung des inneren und äußeren Raumes als Ort der körperlichen Präsenz während einer Aktion hat. Er erinnert an die Verwandlung und bewusste Zuspitzung von Aktionen auf die Aufführungszeit und fragt nach ihrer notwendigen Dauer. Schließlich problematisiert er den Gedanken darüber, wieviel Botschaft eine Performance senden, wieviel sie zurückhalten und wie sie enden sollte.  
  
**Ines Seumel** bildet an der Universität KunstpädagogInnen aus. Ihr multimediales Lehrkonzept verknüpft performative und technisch-mediale Bild- und Handlungsebenen. Ihre Beitrag beschreibt Themen, Ziele und Übungen innerhalb der von ihr für die Lehre favorisierten Dimensionen – *dem gegenständlichen/spielerischen, körperlichen, rituellen und metaphorischen Aspekt*. Da sich die Erfahrungen jedes Beteiligten, unabhängig vom Alter, sowohl aus dem Fundus des kollektiven kulturellen Gedächtnisses als auch aus individuellen Erlebenszugängen zusammensetzen, eröffnen sich vielgestaltige Varianten performativen und geistigen Experimentierens in Aktionstableaus. So wird besonders an den Beispielen und Aufgaben innerhalb der Aspekte Ritus (Was geschieht bei einer Taufe? Wie läuft das kindliche Gute-Nacht-Ritual ab?) und Metaphorik (Thema:Spiel/Kinderspiel) die lebendige Transformation von Alltagsthemen und Motiven aus anderen Wissensbereichen ins assoziierende Erarbeiten performativer Handlungen sichtbar, die den Leser zum Weiterspinnen eigener Handlungsideen einladen.  
  
Der Performer und Visual Poet **Bartolomé Ferrando** bildet an der Faculty of Fine Arts in Valencia Kunststudierende im Wahlfach Performance aus. Sein Beitrag *Performancelehre in Valencia* führt den Leser in die innere geistige Logik, den praktischen Ablauf und die theoretischen Wurzeln seines Performanceunterrichts ein. Ferrando lässt den Leser an der stufenweisen theoretischen und kunstpraktischen Erweiterung seines Konstrukts von Performance teilnehmen. Im theoretischen Block spannen ausgewählte Meinungen und Zitate von Künstlern, Philosophen, Musikern und Dichtern zur Bestimmung von Aktionskunst, Raum, Zeit, Körper und Idee den Rahmen auf, in welchem Performance Art zu denken ist. Im praktischen Block werden komplette Übungstableaus, deren Sinn für die Schärfung von Aufmerksamkeit und Sensibilität der Autor kommentiert, vorgestellt. Einen besonderen Stellenwert nimmt die Beschreibung eines phonetisch-klanglichen Poesie-Workshops ein, dessen Inhalte sich stark an der persönlichen Visual-Poetry-Stilistik des Künstlers orientieren.   
  
Die Autorin und Regisseurin **Ingrid E. Ernst** stellt in *Performanz von Text und Raum – Prinzipien und Handlungsweisen der armen denk buehne* den Bezug zwischen der im Zeitgenössischen notwendig gewordenen polyfokalen Lesbarkeit von Texten und den mehrsinnigen Optionen von Performativität und Performanz dar. Ernsts *arme denk buehne* ist „Titel für Auffassung, Produktionsform und Machart. Im *armen* verbergen sich Radikalität und Substraktion der Mittel; im *denken* liegen die Reserven von entsicherter Wahrnehmung und Imagination; in *buehne* stecken die Konstruktionen von virtuellen und performativen Räumen. Sie ist eine fliegende, ephemere Bühne, die sich damit befasst, dem Publikum Sprache in einem unvertrauten Kontext nahe zu bringen und erlebbar zu machen.“ Das Ziel dieses neuen Umgangs mit Texten, Sprache und Raum ist, der „zunehmenden Verwahrlosung der Wahrnehmung entgegenzuwirken und literarischen Text mit einer neuen Rolle zu bekleiden.“ Ernst beschreibt Bühne als fluktuierenden Bild- und Handlungsraum, auf dem das ganze bewegte Szenario vom sprechenden Körper bis zum Klang, vom Licht bis zu den Objekten und medialen Präsentationen immer wieder um seine sich von Augenblick zu Augenblick verschiebenden Konditionen ringt. Die arme denk buehne sucht Texte, deren Sprache zerlegt, unvollständig, im Riss erscheint und sich erst dort zu Gedankenlandschaften aufzubäumen versteht. Diese Texte beinhalten ein performatives Potenzial, jedoch „keinen Raum, der schon in der Vorstellung fertig ist.“ Ernst beschreibt wie Positionen auf der Bühne und damit zum Text sich aufgrund von performativ verschiebenden Anordnungen, zu verstehen als „Verteilung von vorproduzierten Elementen im Raum“, entwickeln. Die Unmöglichkeit im sich verändernden Raum, in der schwer greifbaren Handlung oder den übereinandergesetzten Textfragmenten einen Fixpunkt zu finden, eröffnet dem Zuschauer, Referenz auf Bekanntes verwehrend, im Zusammendenken des Nichtzusammengehörigen neue Seh- und Denkräume.  
An dieser Stelle treffen sich die Intentionen der *armen denk buehne* mit den Bildern einer Choreo-Grafie des Nebeneinanders von transformierten Gesten und Handlungen aus Hanne Seitz’ *Matrix* oder dem Toolssetting von BBB Johannes Deimling, deren Eigenart darin besteht, durch Überlappung von Handlungs-, Zeichen- und Sprachebenen *nichtverbalisierbare Sinnüberschüsse* zu produzieren.  
  
**Christel Grissmer**, die selbst an der University of California Irvine bei John White Performance Art studiert hat und nun an Theatern und Fachhochschulen lehrt, beschreibt in ihren Beiträgen *Spielend Möglichkeitsräume eröffnen* und *Performance Art, ein ästhetisches Modell für künstlerische Theaterarbeit mit Jugendlichen* wie sie mit Jugendlichen und mit Fachschulstudenten die performativen Räume zwischen Tanz, Bewegung, Musik, szenischen Künsten, Rauminstallationen, Schreiben, Malen und den Neuen Medien nutzt, um zu neuen, inspirierenden Ideen und zur Öffnung der traditionellen Vorstellung von Theater zu gelangen. Unter dem Motto „wir machen Kunst und keine Pädagogik“ stellt sie von Anfang an klar, dass sich die performative Arbeit weder der Illustration von Themen noch der Schaffung fiktiver Dramen unterordnet. Ihre Arbeitsmethoden reflektierend zeigt sie auf, wie sich durch das Zusammenspiel von kreativen Impulsen des Kursleiters und den Ergebnissen der Spieler durch Einbindung in neue Pfade schrittweise gruppeneigene Spiel- und Gestaltungsideen entwickeln. Grissmer beschreibt sehr anschaulich, wie sie als Spielleiterin neben all den formfindenden Prozessen, bestehend aus Schauspielübungen, Körpertraining und Bewegungsarbeit, die „den jungen Leuten ein Gespür für strukturgebende Elemente wie Tempo, Nähe und Distanz, Richtung, Bewegungsqualitäten, Wiederholungen, Schwerkraft, Körperspannung und Intensität“ geben, Impulse gibt, die „Chaos als Gestaltungsprinzip“ beinhaltend, verhindern, dass sich eine Sache festfährt. Grissmers Texte offenbaren wie performative Arbeit die Teilnehmer ihrer Kurse in einen Zustand wachen „in der Welt sein (s)“ gepaart „mit unendlichen Gestaltungsmöglichkeiten“ versetzt und wie sich kreatives Wachstumspotenzial durch Austausch und Reibung zwischen der Gruppe und den Einzelpersönlichkeiten entwickelt.  
  
Bevor ein Buch entsteht, bewegt es viele Köpfe und Hände. Zunächst möchte ich allen Autorinnen und Autoren danken, dass sie, die sie alle ähnlich besessen vom Wissen um das erfahrungserweiternde Potenzial und die verlebendigende Energie des Performancesgedankens sind, ihre Texte, Bilder und Videos ohne Honorare zur Verfügung gestellt haben. Ohne sie wäre das Buchprojekt nicht zustande gekommen.  
Sind die Texte gesammelt, muß ein Buch ein Gesicht bekommen. Dieses Gesicht hat ihm der Grafikdesigner Sebastian Wahren gegeben. Ihm sei für seine beharrliche und anspruchsvolle Arbeit ebenso gedankt wie meiner studentischen Hilfskraft Claudia Christ, die hochschwanger, dennoch unermüdlich in unserem hochsommerlich überhitzten kleinen Medienkabinett die Videos schnitt und bearbeitete. Ich bedanke mich ganz besonders bei Manuela Reißmann und bei Judith Maren Lange für ihre nicht ganz leichte Übersetzungstätigkeit aus dem Englischen, dem Amerikanischen und dem Spanischen. Nicht zuletzt danke ich meiner Kollegin Dr. Petra Resch, die mit ihrem unbestechlichen Blick für Stilistik und Rechtschreibung die Manuskriptkorrektur las.  
Ich danke BBB Johannes Deimling für unsere freundschaftlichen und von seiner Seite immer aufmunternden Mailgespräche. Nicht zuletzt danke ich den vielen Studierenden, Schülern und Laien, deren performative Bilder ich immer als erste aufnehmen durfte. Diese Kursteilnehmer geben mir außerdem seit fast 20 Jahren die Gewissheit dafür, dass Performances nicht nur überraschende Denk-, Spiel- und Handlungsräume eröffnen, sondern auch eine besondere Qualität sozialer Wärme entwickeln können.  
Ohne die Zuversicht, die kollegialen Gespräche, die offenen Ohren bei Problemen, Verständnis, wenn redigiert statt gewandert wurde, und die nötige menschliche Wärme meines Freundes Günter Kracht und meiner Kinder Judith und Hendrik wäre das Buch nicht zustande gekommen. Auch ihnen gilt mein großer Dank.

[1](http://www.marie-luise-lange.de/projekte.html" \l "fus)  Die Begriffszuordnung zwischen Aktionskunst und Performance Art ist eine unabgeschlossene. Beuys machte Aktionen, keine Performances. Wahrscheinlich war ihm der Begriff Performance zu modern oder nicht angemessen, weil er aus dem Angelsächsischen stammte. Ich setze den Begriff Aktionskunst und Performance Art als prinzipielle Oberbegriffe von Prozess- und Ereigniskunst synonym und verbinde damit alles, was mit der körperlich-faktischen Präsenz des Künstlers von der living skulpture bis zur body art, von der performance als Aufführungskunst bis zur expanded performance, von der künstlerischen Intervention bis zum Lebenskunstwerk gefaßt werden kann.