

Joachim Penzel

## Performance / Darstellendes Spiel

### **Begriffsklärung: Performance, Performanz, Performativität**

Etymologisch hängen die Begriffe *Performance* und *Performanz/Performativität* eng zusammen; sie sind vom englischen Verb *to perform* abgeleitet, das so viel bedeutet wie durchführen, aufführen, vollbringen, verrichten und machen. Als Fachbegriffe stehen Performance und Performanz/Performativität jedoch für sehr unterschiedliche Zusammenhänge. Der erste Begriff bezeichnet im Speziellen eine künstlerische Darbietung, die im Gegensatz zum Theater ohne festes Skript und damit ohne festgeschriebene Handlung sowie oft auch ohne den Einsatz von Sprache auskommt. Hierbei stehen hauptsächlich die Körper der agierenden Personen im Zentrum, insbesondere deren Interaktion miteinander bzw. mit Raum und Objekten. Performanz und Performativität werden heute zumeist als soziologische Begriffe benutzt, um die körperlichen Dimensionen sozialer Identität zu bezeichnen. Rollenkonzepte und Handlungsmuster (beispielsweise geschlechtliche, religiöse, ethnische, altersspezifische) erlernen Menschen im Laufe ihres Lebens und greifen auf diese unbewusst zurück. Identität ist damit inkorporiert, also in den Leib eingeschrieben. Der Körper wird hierbei als eine Art Speicher betrachtet, in dem diverse Verhaltensprogramme angelegt sind, um im konkreten Handeln aktiviert zu werden.

Die Unterscheidung eines künstlerischen und eines soziologischen Begriffsverständnisses hat enorme Konsequenzen. In der Performancekunst erscheint die agierende Person als Subjekt, das heißt als Souverän seiner selbst und als bewusste/r Erzeuger/in einer Handlung. Sozialwissenschaftliche Performanz- und Performativitätskonzepte gehen dagegen davon aus, dass ein Subjekt überhaupt erst im Handeln entsteht, weil es beständig auf inkorporierte Identitätsmuster zurückgreift. Hier liegt die Prämisse zugrunde, dass ein Subjekt – zumindest solange es diese Tatsache nicht reflektiert hat – nicht souverän sein kann. Daher beschäftigt sich ein Teil der Performancekunst damit, unbewusste, tradierte und sozial konstruierte Identitätskonzepte sichtbar zu machen und alternative Handlungsformen zu entwickeln. In diesem Sinne ist es heute nicht möglich, über Performancekunst ohne die Kenntnis der Begriffe Performanz/Performativität zu sprechen, denn die künstlerischen Aktionen machen diese sozialen Dimensionen des Körpers mit darstellenden Mitteln sichtbar, reflektierbar und regen Veränderungen an. Viele Performances wollen in dieser Weise Impulse vermitteln, sozial konstruierte und damit unbewusste Identität in eine selbstgestaltete und selbstbewusste zu überführen. Als solche versteht sich Performance als eine Kunst der Befreiung (Angerer 2002; Fischer-Lichte 2004 und 2012; Hempfer/Volberg 2011).

### **Performance als Kunstform**

Die Kunstgeschichte geht heute davon aus, dass die Performance als eigenständige Kunstform in den 1960er-Jahren entstanden ist, dass es allerdings Vorläufer in der klassischen Avantgarde der 1910er- und 1920er-Jahre gab (innerhalb dadaistischer Soireen, futuristischer Aktionen oder theatraler Aufführungen am Bauhaus). Die Öffnung des Kunstbegriffs

hin zu gattungsübergreifenden Werkformen, die Betonung der Prozessualität der Kunst und der Interpretation der künstlerischen Produktion als Liveaktion hat vor allem innerhalb der Situationistischen Internationale, der Fluxusbewegung sowie der Konzeptkunst Ende der 1960er-Jahre dazu geführt, dass körperliche Handlungen als originäre Ausdrucksformen erkannt und genutzt wurden (Dreher 2001; Goldberg 2014). Allerdings ging es bei diesen frühen Performances stets um eine Abgrenzung vom Theater, das man als gebunden an die Bühne, an die klare Unterscheidung von Schauspielern und Publikum sowie an die Bindung von Texten betrachtete. Performances, Happenings und Events dagegen wollten die Grenzen von Kunst und Alltagsleben, von Akteuren und Publikum und von Person und Rolle der Künstler/innen zumeist aufheben. Performance lebt von der Unmittelbarkeit und Plötzlichkeit der agierenden Körper und rechnet mit den daraus erwachsenden Verunsicherungen der Zuschauer. In diesem Sinne waren physische Verletzungen, wie sie sich beispielsweise die Wiener Aktionisten, Chris Burden oder Marina Abramović zufügten, nicht gespielt sondern echt, unmittelbar, daher irritierend und schockierend. Der Körper wurde hier selbst als Material eingesetzt, das durch formende innere und äußere Kräfte gestaltet bzw. zerstört wird.

Es ist hier nicht der Ort, eine Geschichte der Performancekunst im 20. Jahrhundert zu umreißen. Vielmehr gilt es, auf einige Differenzierungen innerhalb der künstlerischen Praktiken hinzuweisen, um damit das Spektrum von Möglichkeiten dieser Kunstform zu verdeutlichen. Der Begriff *Performance* im engeren Sinn bezeichnet Aktionen, die von Künstlerinnen und Künstlern vor einem Publikum, wenn auch in unmittelbarer körperlicher Nähe, durchgeführt werden. Die Handlungen sind damit als Kunst klar identifizierbar und ästhetisch, symbolisch oder selbstreflexiv interpretierbar. Der Körper besitzt innerhalb solcher Aktionen einen Bildcharakter und kann daher mit bildanalytischen Mitteln als Ausdrucksträger gedeutet werden (Janecke 2004). Das *Happening* dagegen löst die Trennung zwischen Zuschauern und Akteuren auf, indem dem Publikum selbst Handlungsanweisungen zugespielt werden, die es in verschiedenen Alltagssituationen umsetzt. In den Happenings von Allan Kaprow, der diesen Begriff prägte (vom englischen „something it's happen“ = „es geschieht etwas“), war zumeist nicht klar, was eine normale Alltagshandlung und was eine künstlerisch intendierte Aktion war. Ganz offenbar ging es bei dieser Grenzerweiterung um einen Versuch, normiertes Verhalten zu durchbrechen und etwas zu schaffen, das in keine tradierten Vorstellungen, Begriffe und Handlungsformen passt. Dem Happening verwandt ist der Begriff *Event* (engl. für Ereignis), der auf den Fluxuskünstler Georges Brecht zurückgeht. Events sind alltägliche Handlungen, die sich gerade ereignen bzw. jederzeit ereignen können. Mittels sogenannter Eventcard lenkte Brecht die Aufmerksamkeit des Publikums auf das unmittelbare Hier und Jetzt und ermöglichte es dadurch, ein Lebensereignis mit derselben reflektierenden Einstellung wahrzunehmen und zu verstehen (das heißt zu interpretieren), wie man das ansonsten nur bei Kunstwerken tut. Auch hierbei ging es, ähnlich wie bei Kaprow, um ein geändertes, von Aufmerksamkeit und Bewusstheit bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit.

Gemeinsam ist all diesen performativen Kunstformen, dass sie den menschlichen Körper ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, sei es, um das symbolische Potential körperlicher Handlungen zu verdeutlichen und zu nutzen (Joseph Beuys, Marina Abramović, Boris Nieslony), um den Körper als Manifestation sozialer und kultureller Identität sowie gesellschaftlicher Macht erfahrbar zu machen (Vali Export, Carolee Schneeman, Yvon Rainer, Hanna Wilke, Ana Mendieta, Wiener Aktionisten, Autoperforationsartisten), um das Verhältnis von

Körpern, Sprache, Massenmedien und Räumen zu untersuchen (Jochen Gerz, Peter Weibel, Vito Acconci, Bruce Nauman, Andrea Fraser, Ray Langenbach) oder die Grenzen des Körpers und dessen existentielle Leistungsfähigkeit auszuloten (Abramović und Ulay, Chris Burden, Flatz, Tehching Hsieh).

Die verschiedenen Spielarten von Performancekunst erlebten einen ersten Höhepunkt in den 1970er- und frühen 1980er-Jahren. Seither wurden sie in den Kanon der Gattungen der bildenden Kunst integriert und durch Festivalveranstaltungen und Kunstgeschichtsschreibung institutionalisiert. Seit den frühen 1990er-Jahren wurden verschiedene Elemente von Performances auch in den Theaterbereich einbezogen, um das klassische Regietheater mit seinen festen Regeln, seiner Text- und Bühnenbindung aufzubrechen. Seither hat sich das performative Theater, das durch situative Improvisationen, die Nutzung sozialer Alltagsorte für Aktionen und die Auflösung der Grenzen zwischen Zuschauer und Schauspielern gekennzeichnet ist, als eine eigenständige Theatersparte etabliert (Dreher 2001).

Im Bereich der bildenden Kunst agieren die Performanceprotagonisten der Gegenwart wie Anne Imhof und Timo Segal dagegen wie Regisseure, die einer Gruppe von Schauspielern, Laien oder dem Publikum klare Handlungsanweisungen für deren Aktionen innerhalb von Museen und Ausstellungen geben. Diesen Entwicklungen ist das Bedürfnis gemeinsam, im Theater, im Museum oder im Lebensalltag extreme Situationen zu erschaffen, in der körperliche Aktionen unmittelbare Existenz Erfahrungen bewirken können, die nicht durch mediale Vermittlungen (wie Bühne, Film, Fotos) gebrochen werden. In einer von Massenmedien geprägten Welt erscheint Performancekunst als ein programmatischer Weg zur elementaren Erfahrung, wie sie nur durch den Körper und die körperliche Interaktion hervorgerufen werden kann. Die Präsenz der Akteure, die Möglichkeit, ihnen in die Augen zu blicken, Schweiß zu riechen oder in leiblichen Kontakt zu gehen, zielt auf ein Selbstgewahren der Zuschauer im Hier und Jetzt und das heißt im Konkreten auch auf ein Bewusstwerden der körperlichen Bedingtheit des eigenen Daseins. In einer Welt, in der Politik und Kultur sich über Massenmedien inszeniert und diese für eigene Interessen instrumentalisiert, kann eine Präsenz der Körper (bspw. auf Demonstrationen im öffentlichen Raum) eine wirkungsvolle Art von Gegenpolitik und Gegenkultur entfalten (Butler 2016). Es ist daher nicht verwunderlich, dass bereits in der Studenten- und der Antikriegsbewegung der 1968er-Generation, in der feministischen und homosexuellen Emazipationsbewegungen in der Mitte der 1990er-Jahre und der Occupy-Bewegung nach der Jahrtausendwende oft die Grenzen zwischen künstlerischen Performances und politischen Aktionen überschritten wurden (Felshin 1995). Die Kunst der Befreiung trat dabei in den Dienst einer politischen Befreiungs- und Protestbewegung.

### **Performance in der Schule**

Es gehört zur Grunderfahrung der Kunstpädagogik, dass Arbeitsformen und Themen der Kunst nicht automatisch in den schulischen Kunstunterricht übertragen werden können. Zwar bieten die gemeinsamen Alltagserfahrungen von Künstler/innen und Schüler/innen einen sinnvollen Ausgangspunkt für die pädagogische Arbeit. Allerdings müssen die altersbedingten Voraussetzungen der Weltwahrnehmung unbedingt berücksichtigt werden, um Situationen der Überforderung und der Blockierung innerhalb ästhetischer Bildungsprozesse zu vermeiden. Performance ist hierfür sozusagen das Paradebeispiel, denn Kinder und Jugend-

liche befinden sich noch im Prozess der Entwicklung ihrer körperlichen, geschlechtlichen und sozialen Identität. Aus der Entwicklungspsychologie ist bekannt, dass in Phasen der Aneignung neuer Identitätskonzepte (bspw. im Übergang von Kindheit zu Jugend) eine Reflexion von Identität, welche eine Distanzierung zu sich selbst voraussetzt, kaum möglich ist (Wilber 2001). Erst mit dem Übergang von der Jugend ins Erwachsenenalter, der sich frühestens in der gymnasialen Oberstufe vollzieht, bilden selbst- und fremdreflexive Bewusstseinskonzepte den Kern von personaler Identität. Daher gilt es, grundsätzliche Anliegen von Performancekunst in den Entwicklungshorizont der jeweiligen Altersgruppe zu übersetzen. Während es der Kunst darum geht, mittels der Performance in den Körper eingeschriebene Identitätsmuster zu reflektieren und zu verändern, sollte die pädagogische Arbeit darauf zielen, das sich entwickelnde Selbstbewusstsein der Heranwachsenden, ihr Selbstwertgefühl und ihre Selbstsicherheit zu fördern und zu stärken. Die durchzuführenden Aktionen sollten daher nicht so sehr Irritationen in der Selbstwahrnehmung der Schüler/innen auslösen, sondern vielmehr durch Freude am Spiel die Fähigkeit von körperlichem Selbstaussdruck unterstützen, um verschiedene Aspekte sozialer Identität bewusst erleben und aktiv gestalten zu können.

Die wichtigsten didaktischen Impulse für den Transfer von Performancekunst in den Schulunterricht wurden nicht von der Kunstpädagogik (mit Ausnahme von Lange 2006) sondern seit den 1980er-Jahren vor allem von der außerschulischen Theaterpädagogik entwickelt. Von dort haben sie ihren Weg in Schule und Kunstunterricht gefunden.

### **Darstellendes Spiel**

Da bei performativen Handlungen, die im Kontext von kunst- bzw. theaterpädagogische Arbeit durchgeführt werden, vor allem die Förderung von körperlichem und emotionalem Selbstbewusstsein in Aktionen und Interaktionen und damit die positive Erfahrung von Selbstwirksamkeit im Zentrum steht, wird zumeist auf die Aufführung eines Stücks als Projektabschluss verzichtet. Im Gegensatz zum traditionellen Schülertheater gibt es kein finales Projektziel, vielmehr kommt es auf die Selbstentwicklung der Teilnehmenden im Spielprozess an. Dieser wird eventuell durch Fotos oder Filmmitschnitte dokumentiert, die gesondert präsentiert werden. Hier sollen vier Formen des performativen darstellenden Spiels kurz vorgestellt werden (Grundlage: Köhler 2017).

**a) Dramapädagogik:** Der Begriff ist etwas irreführend, impliziert er die Einstudierung eines Dramas. Vielmehr wird die pädagogische Arbeit selbst als Drama aufgefasst, wie der französische Ursprungsbegriff *Drama éducation* ursprünglich verdeutlicht. Hierbei geht es um die spielerische Erarbeitung von Inhalten durch die Teilnehmenden, ohne dass abschließend eine öffentliche Aufführung stattfindet. Zunächst werden innerhalb der Gruppe Aufwärmübungen durchgeführt, die der Zentrierung im Körper dienen, um ein vom Körper ausgehendes Handeln zu ermöglichen. Anschließend wird ein zentrales Thema vorgestellt, das innerhalb einer Reihe von verschiedenen Übungen als episodisches Schauspiel bzw. als Aktion bearbeitet wird. Innerhalb der Übungen werden Elemente aus der Performance, insbesondere rein körperliche Aktionen, und Elemente des Sprechtheaters jeweils gesondert genutzt und zum Teil gemischt zur Anwendung gebracht. Unverzichtbar ist die abschließende Reflexion, die eine Bewusstwerdung der im Spiel sozusagen stellvertretend durchgeführten sozialen Handlungen ermöglicht. In dieser Weise sollen Prozesse der Selbstfindung und Selbstbe-



wusstwertung als Teilaspekte der Persönlichkeitsentwicklung Heranwachsender unterstützt werden.



Weitergeben von Bewegungsimpulsen in eine Gruppe nach dem Dominoprinzip. Hierbei geht es darum, Energie aufzunehmen, in eine persönliche Bewegung zu transformieren und sie an eine andere Person weiterzugeben. (Junges Ensemble Stuttgart: Spiel ohne Grenzen, <https://www.youtube.com/watch?v=Aff47kxolec>)

**b) Jeux Dramatiques:** Auch diese spielpädagogische Form ist in Frankreich entstanden, wo man sie als „Schauspiel ohne Zuschauer“ und als „Theater ohne Theater“ bezeichnet. Im Gegensatz zur Dramenpädagogik existieren hier stärker strukturelle Vorgaben und Regeln, die im pädagogischen Prozess eingehalten werden sollten. Zunächst wird ein Thema ausgewählt, dem ein vorhandener oder ein eigens ausgearbeiteter Text mit einem speziellen, aber offen gehaltenen Handlungsangebot zugrunde liegt. In der Einführungsphase wird dieser Text vorgelesen bzw. nacherzählt, sodass alle Gruppenmitglieder auf das Thema vorbereitet sind. Anschließend erfolgt eine Rollenwahl durch die Akteure und es beginnt eine individuelle Gestaltung von Spielplätzen mit Objekten, Requisiten und Kostümen. Innerhalb spontaner Spielphasen erfolgt anschließend eine Improvisation der im Text vorgegebenen Handlungen. Aufgrund der Rollenverteilung und der Rückbindung an einen Text ist Jeux Dramatiques sehr stark mit dem klassischen Sprech- und Bühnentheater verbunden, stellt aber nicht die abschließende Aufführung ins Zentrum der Arbeit sondern den Spielprozess mit seinen individuellen Herausforderungslagen. Durch die variierende Wiederholung von Szenen gelingt es, Handlungen, Sprechakte und mit ihnen verknüpfte Emotionen zu reflektieren. Die Schüler/innen lernen hierbei, dass ihr Handeln von Interaktion bestimmt ist, dass sie vielfältige Rollenkonzepte in sich tragen, die situativ aktiviert werden können und dass ihr Handeln in bestimmten Situationen durchaus veränderbar ist.



Eine Alltagshandlung wird im pantomimischen Spiel interpretiert; hier eine kurze Liebesgeschichte mit verblüffender Wendung. Das Spiel läuft auf eine Pointe zu, die zuvor in einem kurzen Skript erarbeitet wurde (Studentische Aktion Martin-Luther-Universität Halle).

**c) Improvisationstheater:** Der Begriff leitet sich vom lateinischen Verb *providere* ab, das so viel wie vorhersehen oder vorausschauen bedeutet. Im sogenannten Improtheater vermischen sich verschiedene Gattungen des darstellenden Spiels wie Rollenspiel und Tanz mit ihren körperlichen und interaktionistischen Elementen sowie Pantomime mit der spezifischen Betonung von Gebärden, Gesten und Mimik. Innerhalb der Improvisationen wird vor allem das intuitive Wissen der Teilnehmenden um die körperlichen und sprachlichen Aspekte des sozialen Zusammenlebens aktiviert. In kurzen Spielübungen zur Aufwärmung und den längeren Spielpassagen werden alltägliche Handlungen und bekannte soziale Rollen aufgegriffen. Die Spielenden aktivieren hierbei ihr Wissen von spezifischen Rollenkonzepten (bspw. innerhalb der Familie, der Schule, von Filmen usw.), um aus dem Stand (engl. = stand up) eine Szene zu entwickeln. Die Herausforderung besteht hierbei darin, das Spiel spielend voranzubringen und alle anderen Akteure ins Spiel zu bringen. Am Anfang einer Improvisation steht oft nur ein Stichwort, das dem beginnenden Akteur gegeben wird (bspw. „Steig als Fahrgast in eine Straßenbahn“). Jede andere Person, die nun am Spiel teilnimmt, muss eine dazu passende Rolle finden und diese im Handeln mit Leben erfüllen. Das Improtheater bezieht seinen Reiz aus der Offenheit von Situationen und dem unmittelbaren Reagieren der Teilnehmenden. Im Spiel verbinden sich soziale Kompetenz, Fantasie und körperlich-sprachliche Präsenz zu einer spannungsvollen (und oft sehr humorvoll zu erlebenden) Einheit. Da hierbei nichts vorgeplant werden kann, erfahren die Teilnehmenden Momente einer einzigartigen Authentizität und Intensität.



Improvisationsübung, in der unterschiedliche Sitzhaltungen von Personen in öffentlichen Verkehrsmitteln im Spiel ergründet werden. Hierbei geht es um das Erkennen des Zusammenhangs von Körperhaltung und persönlichem Charakter. (Studentische Performance, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

**d) Playback Theater:** Hierbei geht es vorrangig um die Verarbeitung biografischer Erfahrungen durch die Teilnehmenden. Nach Warm-up-Übungen werden einzelne Teilnehmer/innen aufgefordert, eine kurze Episode aus dem eigenen Lebens zu erzählen. Dieser Alltagsmoment wird dann „zurückgespielt“, das heißt innerhalb der Gruppe mit verteilten Rollen in ein Spiel verwandelt. Dabei gilt es, die Erzählung in körperliche und sprachliche Aktionen zu übersetzen. Das Spiel ermöglicht den Teilnehmenden sowohl Selbstreflexion des eigenen Befindens als auch die Reflexion sozialer Prozesse. In dieser Weise werden pädagogische und psychologische/therapeutische Elemente miteinander verbunden. So wird das Bewusstsein gefördert, dass eigene und fremde Identität von zumeist normierten Rollenkonzepten abhängig ist und dass Personen über charakteristische Handlungsmuster verfügen. Playback Theater kann mit und ohne Publikum durchgeführt werden; die Spielideen und Erzählungen können auch vom Publikum eingebracht werden.



Playback einer Szene beim Abendessen am Familientisch. Hierbei werden Gruppenkonstellationen bewusst gemacht und Konfliktsituationen in ihren räumlichen und sozialen Aspekten ergründet. (SID von BlayBack berlin e.V., [https://www.youtube.com/watch?v=-sgGm\\_ZBZQI](https://www.youtube.com/watch?v=-sgGm_ZBZQI))



Bei den vier vorgestellten Formen performativer Theaterpädagogik werden zur Einstimmung der Teilnehmenden Aufwärmübungen durchgeführt, die einer Verbindung mit dem eigenen Leib dienen, um den Körper mit seinen verschiedenen grob- und feinmotorischen Fähigkeiten als Ausdrucksmedium im Spiel einsetzen zu können. Dazu gehören Formen des bewussten Gehens (auf Zehenspitzen, Godo-Gehen, Schritte zählen, Tanzen, expressives Gehen u.a.), Sprechübungen zur Lockerung aller die Stimme beeinflussenden Muskeln (bspw. mittels Lautsprache, Kehrreimen, Beschränkungen auf wenige Laute, Arbeit mit unterschiedlicher Sprechgeschwindigkeit u.a.), aber auch erste einfache Interpretationen von Alltagshandlungen (bspw. im Gehen telefonierend ein Streitgespräch führen, mit einer anderen Person zusammenstoßen, jemandem ein kompliziertes technisches Gerät erklären etc.). Solche Übungen schaffen nicht nur ein Bewusstsein für den eigenen Körper, sondern ermöglichen den Kindern und Jugendlichen Performanz und Performativität als bewusste und unbewusste Formen des Zurückgreifens auf gesellschaftlich eingeübte Handlungs- und Rollenmuster zu erfahren. Die sich in den vier Theaterformen anschließenden längeren Spielsequenzen vertiefen dieses grundsätzliche Anliegen mit jeweils eigener Methodik.



Eine typische Aufwärmübung ist das Spiegeln einer anderen Person. Ein Partner gibt eine Folge von Bewegungen vor, der andere wiederholt diese, so als wäre er das Spiegelbild. Hierbei werden Beobachtung und Handlung miteinander gekoppelt. Außerdem gilt es, bewusst zu erfahren, dass alle unsere sozialen Interaktionen eine direkte und indirekte Spiegelfunktion der beteiligten Personen besitzen. (Kindertheaterworkshop: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_zdAHcChxD4](https://www.youtube.com/watch?v=_zdAHcChxD4))

### **Einfache Formen künstlerischer Performances**

Für den Kunstunterricht der Grundschule und der unteren Sekundarstufe finden sich in der Kunstgeschichte einige leicht zu adaptierende Formen des performativen Spiels, die Anlässe für eine handlungsorientierte Auseinandersetzung mit Kunst und Lebensalltag bieten.



**Tableau vivant:** Dabei wird ein vorhandenes Bild, bspw. ein bekanntes Kunstwerk, in ein szenisches Arrangement übersetzt. Diese Darstellungsform stammt aus der Festkultur des 19. Jahrhunderts, besitzt aber auch Vorläufer, die bis ins Mittelalter zurückreichen. Innerhalb der katholischen Kirche wurden seit dem 13. Jahrhundert biblische Szenen (bspw. die Weihnachtsgeschichte, die Wundertaten Jesu oder der Totentanz) oft als lebendige Bilder mit kostümierten Personen dargestellt oder als kurzes Spiel aufgeführt. Anlässlich von Karnevalszügen oder von Feiern geschichtlicher Ereignisse wurden bekannte Historiendarstellungen als Tableau vivant gezeigt. Während der Französischen Revolution verwandelten Theaterbühnen in Paris die Gemälde von Jacques Louis David in lebende Bilder. Als Form der handlungsorientierten Kunstrezeption bietet die szenische Arbeitsform des Tableaus vivant hervorragende Möglichkeiten, um verschiedene Aspekte von Gemälden und Skulpturen zu verstehen, darunter Bildkomposition, Figurenkonstellationen, Konfliktsituationen und rezeptionsästhetische Betrachterbeziehungen. Beim Nachstellen von Bildern arbeiten die Lernenden am besten in einer Rollenteilung von Handlungsakteuren und Regisseuren, die auf alle Details in der Szene und deren Übereinstimmung mit dem Vorbild achten. Im Sinne einer Kriminalgeschichte, einer Parodie oder Persiflage kann ein historisches Gemälde bzw. eine Skulpturengruppe auch in eine längere Handlung übersetzt werden. In der erarbeiteten Handlung zeigen sich die Möglichkeiten der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Bildgeschehen, sei es als Rekonstruktion der ursprünglich intendierten Geschichte, sei es als Übertreibung oder als Umdeutung mit eigener Pointe (Höffner 2017).



Szenische Rekonstruktion des Gemäldes „Das letzte Abendmahl“ von Leonardo da Vinci. Hierbei werden in kurzen Spielsequenzen die Körperhaltungen der 12 Apostel und deren Ausdruckspotential ergründet. (Studentische Performance, , Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)



Foto einer Performance im Stadtraum. Nachvollzug des körperlichen Ausdrucks von Figuren im öffentlichen Raum durch darstellendes Spiel. (Andra Kröber, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)



Verwandlung eines Gemäldes von Paul Klee in ein Theaterstück. („Kunst macht sichtbar. Reise in Paul Klees Kosmos.“ Unterricht von Riorenza Zanoni an der Steinweggrundschule Kleinmachnow)



**Passtücke und One-Minute-Sculpture:** In den 1980er-Jahren entwickelten die Künstler Franz West und Erwin Wurm künstlerische Objekte, die nicht zur Ausstellung im Sinne einer Skulptur dienten, sondern die vom Publikum innerhalb individuell bestimmter Aktionen benutzt werden sollten. West nannte seine plastischen, zumeist aus Gips und Kunststoff gefertigten Gebilde „Passtücke“, die man in der Art von Prothesen am eigenen Körper befestigen kann, um mit ihnen in einen Dialog der Körper zu treten. Der Körper wird hierbei zum Medium der Erkundung von Handlungspotentialen eines Objekts. Erwin Wurm fertigt Objekte an, die das Ausstellungspublikum in einer Kurzperformance individuell benutzen darf. Jede Person kann sich für eine Minute in ein gestelltes Bild, eine One-Minute-Sculpture verwandeln. Innerhalb des Kunstunterrichts können, ausgehend von diesen beiden künstlerischen Positionen, zunächst Handlungsobjekte aus verschiedenen Materialien angefertigt werden; im Anschluss gilt es, die Objekte in Performances in ihren unterschiedlichen Aktionspotentialen zu ergründen. Eine Steigerung der Herausforderung lässt sich erreichen, wenn die Performances mit den Objekten von der Schule in den öffentlichen Raum verlagert werden. Hierbei werden nicht nur Mut und Selbstbewusstsein gefördert; die Lernenden erfahren auch, welche Handlungen im öffentlichen Raum legitim und welche als illegitim gelten und wie Menschen auf Normabweichungen reagieren.



One-Minute-Sculpture mit Toilettenutensilien in einer Einkaufspassage in Halle (Studentische Performance, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Seminar von Karin Jarausch)

**Eventcards:** Nach dem Vorbild von Georges Brechts Eventcards werden in wenigen Worten Alltagsszenarien und mögliche Reaktionsweisen aufgeschrieben. In kurzen Stand-up-Performances werden diese Szenen gespielt. Eine reflektierende Diskussion in der Teilnehmergruppe arbeitet die Unterschiede zwischen dem Alltag und dem Spiel heraus.

## Performance im Kontext der Integralen Kunstpädagogik

Performancekunst und darstellendes Spiel beanspruchen alle Subjektanteile der agierenden Personen. Als tragendes Element der Darstellung, des Spiels bzw. der Performance dient jedoch der menschliche Körper. Er fungiert als Handlungsträger, als Kommunikationsmedium, als symbolisches Ausdruckselement und ebenso als individueller Erfahrungs- und Resonanzraum. Der Ursprung jener sozialen Skripte und Verhaltensprogramme, die unter den Begriffen Performanz und Performativität zusammengefasst werden, gründet jedoch nicht ursächlich im Körper, sondern in den kulturellen und materiellen gesellschaftlichen Praktiken, denen Menschen im Laufe der Entwicklung ausgesetzt sind. Folglich ist jede Performance und jedes darstellende Spiel auch eine Auseinandersetzung mit kulturellen und materiell-technischen Subjektanteilen. Da es jedoch der Körper ist, der diese Erfahrungen speichert, reproduziert und im Handeln interpretiert, liegt der Schwerpunkt der Performancepädagogik aus meiner Sicht im Bereich des Körpersubjekts und der körperlichen Entwicklung. Diese Subjektdimension wird in der Schule zu wenig beansprucht, daher bieten Performance und darstellendes Spiel vielfältige Impulse für deren Förderung.

*erstellt: 9/2018*

## Literatur (Auswahl)

- ANGERER, MARIE-LUISE (2002): Performance und Performativität, in: BUTIN, HUBERTUS (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, S. 241-245
- BUTLER, JUDITH (2016): Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Berlin
- DREHER, THOMAS (2001): Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München
- FELSHIN, NINA (Hrsg.) (1995): But is it Art? The Spirit of Art as Activism. Seattle
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt
- DIES. (2012): Performativität. Eine Einführung. Bielefeld
- GOLDBERG, ROSELEE (2014): Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute. München
- HEMPFER, KLAUS und VOLBERG, JÖRG (2011): Theorien des performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld
- HÖFFERER, GERRIT (2017) Das Kunstwerk im Zeitalter transmedialer Appropriation, in: PENZEL, JOACHIM (Hrsg): Hands on: Kunstgeschichte, München, S. 192-197
- JANECKE, CHRISTIAN (Hrsg.) (2004): Performance und Bild / Performance als Bild, Berlin
- KÖHLER, JULIA (2017): Theatrale Wege in der Lehrerinnenbildung. München
- LANGE, MARIE-LUISE (2006): Performativität erfahren: Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen. Berlin
- WILBER, KEN (2001): Integrale Psychologie. Freiamt