

»I am a network«

Die Berner Performance-Szene: Vom »Studio am Montag« zur global vernetzten Wahlverwandtschaft

Fritz Franz Vogel

Die Berner Performance-Szene hat ihre Wurzeln im Bereich Theater und nicht in der Kunst, wie man das erwarten würde. Treibende Kraft dieser Entwicklung ist ohne Zweifel Norbert Klassen (*1941 Duisburg), der seit 1964 in Bern wohnt und von dem das Titelzitat stammt (Tages-Anzeiger, 10.2.1995). Klassen begegnet man in den Archivalien immer wieder, sei es in der Funktion als Schauspieler, Regisseur, Performer, Künstler, Mediator oder Ausbildner. Dass viele Personen jedweder Couleur seinen Weg gekreuzt haben, ist nicht von der Hand zu weisen. Allen voran Janet Haufler (*1931 Basel), mit der er seit dem Beginn in Bern eine künstlerische Ehe führt.

Performance und ihre Zeichen

Grundsätzlich verweigert sich der Begriff Performance einer Definition. Performance ist nicht fassbar, sondern ändert sich wie ein Chamäleon. Sie kann eine langwierige Show oder ein sekundenschneller Eingriff sein, kann ein skandalöses Happening mit Zuschauerbeteiligung oder ein stilles Tableau vivant meinen, wird landläufig einer Vernissagebereicherung zugeschrieben oder hat Gültigkeit für Theaterimprovisationen oder Try-outs, gleichwohl wie für undefinierte Gruppenprozesse oder Kunstaktionen. Wenn einer handelt und ein anderer schaut zu, dann könnte man von Performance sprechen. Sind zwei im Dialog verstrickt und ein anderer schaut zu, ist dies schon eher Theater. Doch damit ist die Definition noch nicht geglückt, auch wenn vielfach Elemente der Kleinkunst mit narrativem Charakter sichtbar werden.

Die Performance im künstlerischen Kontext kann etwas griffiger definiert werden. Performance verzichtet auf eine Bühne, auf eine Rampe, auf Scheinwerfer, auf Kulisse, auf Requisiten, weil diese die Wirklichkeit imitieren und simulieren. Der zumeist tageslichthelle, im Voraus inspizierte Ort wird definiert durch die Aktion und die Handlung selbst. Deshalb ist der Ereignisort ein gemeinter, gedachter, behaupteter, nicht aber ein offensichtlicher Bestimmungsort. Die Performance ist per se ein Denkort, ein Denk-Mal, eine symbolisch-magische Stätte.

Performance ist ein eigenes Medium, bei dem das Leben des Handelnden im Spiel ist; es ist Lebensart, die kein So-tun-als-ob, kein Pseudo, keine Klischees und Vereinfachungen, zulassen. Performance ist ein künstlerisches Verfahren, um individuell berührende, gesellschaftlich frei flottierende Alltagsfragen zu eruieren und zur Disposition zu stellen, wie das Kunst im Allgemeinen – jenseits von rein handwerklicher Fähigkeit – tun sollte. Performance ist eine Auslegeordnung, eine Spielart der Postmoderne, eine verklausulierte Ästhetik, eine intermediale Interaktion, die den künstlerischen Eigensinn pflegt, ohne das

andere, das Andersgesinnte auszuschliessen. Diese basisdemokratische Kunst mit ihrer künstlerisch-aufklärerischen Haltung will nicht etwas emotional ausdrücken, wie das die Schauspielerei weitgehend beabsichtigt (der Spieler im Dienst der Regie und der Autorenschaft), sondern etwas dar-stellen, etwas stellen, Stellung beziehen, Fallen stellen, Haltung einnehmen, einen reflexiven Hinterhalt auslegen. Dieses In-Szene-Setzen von Zeichen, Metaphern, das Ausloten von Koinzidenzen, das Pervertieren von Symbolen, das Verdrehen von Worten, das Gebären von Zufällen, die geplante Mitsprache des Materials, die Verwendung von Notbehelfen, die Decodierung und variantenreiche Neucodierung von Alltäglichem, all dies gehört zum Arsenal künstlerischer Strategien.

Performance ist aufgrund der fehlenden Probe und folglich Verbesserungen – die Aktionen werden zumeist nur in Gedanken durchgespielt, weshalb der Zufall ein permanenter Mitspieler ist – ungesichert, verwirrend, wechselhaft, einzigartig. Ein Scheitern ist jederzeit möglich, weil es kein geplantes Stück Spiel, kein eingeübtes Theater ist.

Performance widersetzt sich nicht nur der Definition und der inhaltlichen Festlegung, sondern auch eines begreifbaren, vorzeigbaren oder materiellen Resultats. Performer sind a priori Spazier- und Grenzgänger zwischen den Künsten, Schlendriane, denen das Umherstreifen und -schweifen wichtiger ist als das Ziel. Am ehesten lassen sie sich mit dem Chiaroscuro, dem Zwielficht der Malerei, vergleichen. Performancekultur kann eruptiv sein, Sternschnuppen gleich, mit einem Schuss Esoterik, verklausulierte Geheimwissenschaft, theatralische Alchemie, stets ohne Anspruch auf Richtig- und Gültigkeit, wie das englische Begriffs-Abecedarium weismacht: action painting, agit prop, audio performance, body art, celebration art, dance performance, expanded performance, events service, kinetic sculpture, life art, living environments, mimicry of life, moving sculpture, photo performance, poesie d'action, public sculpture, rituelle Plastik, seminars, sonore lectures, sound performance, street art intervention, tableaux vivants, theater performance, trash art, tv performance, video performance.

Die einzelne Performance kann deshalb nicht immer gleich gut und ausgereift sein. Einzelne Performer haben bestimmte Bruch- und Versatzstücke mehrfach gebraucht und damit eine teilweise Wiederholbarkeit erzeugt. Doch auch diese Modifikationen halten sich bescheiden, denn der Performer misstraut weitgehend auch dem eigenen Ergebnis und dessen Wirkmächtigkeit und setzt auf den Prozess als solchen. So ist Performance im Vergleich zu Theater noch flüchtiger, ephemer.

Mit dem Theater verbindet allenfalls der Produktionsprozess, das Austarieren von Verbindlichkeiten, das Einpassen von grösstmöglicher Autonomie bei geringster Fremdbestimmung und trotzdem des Ausdrucks einer kollektiven, egalitären Seilschaft ohne Leitfiguren. Dieses künstlerische Paradox macht die Performer auch ein Stück weit einsam, monadisch und nomadisch, un(ver)mittelbar, da und dort zu wiederholungsscheuen Gelegenheitsarbeitern ohne festen Wohnsitz, Kleinkunsthandelsreisende ohne Ensemble- und Familienabsichten. Nur bei den so genannten expanded oder collaborative performances hat die permanente, nicht die einmalige Zusammenarbeit Vorrang.

Performances sind im Voraus festgelegt (runorder). Daraus sind Handlungen, Strukturen, Interaktionen, narrative Elemente zu erkennen. Nicht (literarische) Texte sind wichtig, sondern Texturen, statt Interpretationen eher Strukturen. Viele Performances werden unter Quasi-Ausschluss von Publikum durchgeführt (z.B. In-Szene-Setzung nur für die Foto- und/oder Filmkamera). Dem Publikum wird eine untergeordnete Rolle zugeschrieben; es hat keinen kritischen Kunstrichter zu spielen, was die Performance vielfach als elitär erscheinen lässt. Dem Performer sind die Zuschauer, überspitzt gesagt, egal, gerade will die Trennung von Aktions- und Zuschauerraum, Produktions- und Rezeptionsbereich, Akteure und Claquiere, aufgehoben ist.

Thematisch kreisen die Einzelperformances seit mehreren Jahrzehnten um Ähnliches: die Erkundung des eigenen, (sozial und real) nackten Körpers, der Ich-Identität, der gesellschaftlichen Befindlichkeit. Dieses ritualisierte Kreisen um das Selbst als polyvalentes Rohmaterial und nicht versiegende Ressource – Selbstsuche, -befragung, -erfahrung, -begreifung, -beschimpfung, -verstümmelung, -zerstörung, -inszenierung – verweist auf den Anspruch, den primär Performance hat(te): Selbsterkennung eines biografischen Ichs, also allgemein die Sinnfindung oder individuell die Entdeckung eines künstlerischen alter Ego. Damit wird die Performance zur Attitüde, das Künstler-Ich am realen Ich zu messen und den eigenen Geniekult zu redimensionieren, in dem der Performer zu sich stehen lernt (im Gegensatz zum Schauspieler, der eine literarische Figur interpretiert). Im Rückblick auf verschiedene Künstlerbiografien lässt sich inzwischen feststellen, dass Performance ein wesentlicher Anfangsteil der künstlerischen Karriere darstellt, ein Einstand gleichsam einer Initiation. Performer treten deshalb weitgehend unter ihrem bürgerlichen Namen auf, im Gegensatz zum Theater, wo das Individuum hinter dem Ensemble oder der Spielstätte zurücktritt. Performance ist nicht Interpretation einer Rollenfigur, die den Zuschauer zumeist bildet oder unterhält. Performance sagt etwas über den Künstler aus. Der Künstler stellt uns mit seinem Tun, seinem Lebensvollzug, Fragen. Im Theater erhalten wir zumeist fertige Antworten in Form von Interpretationen. Gerade diese Entfremdung durch die theatralische Maske aufzuheben, ist ein weiteres Ziel dieser unmittelbaren Kunstform. Aus der Zuschauerperspektive – sie wird als lebendige »Kulisse« und damit sehr wohl als Stimulans wahrgenommen – ist deshalb nicht nur das Gesehenhaben relevant, sondern vor allem das Dabeigewesensein, zur Scene (engl. für in(niger) Treffpunkt) zu gehören. Diese Haltungen verstärken die Knotenbildung in Richtung interdisziplinäres und synästhetisches Netzwerk. Erst mit den frei zusammengewürfelten Gruppen erweitert sich dieser Kanon um »die sondierende Initiative, den subjektiven Isolationismus in einem neuen Verständnis von Gemeinschaft zu überwinden« (Gerhard Johann Lischka, PAN, 5). Die individuellen Sicht- und Handlungsweisen in der Gruppe ergeben Dynamik mit dem Ziel einer poetisierten und intimisierten Zusammenarbeit über individuelle Grenzen hinweg. Das Theater zementiert weitgehend Typen und Rollen und verlangt weniger ein Eingehen auf den andern, weil die Regie von aussen richtet. Dagegen steuert sich die Performance aufgrund ihrer im Kollektiv zu entdeckenden und herauszuarbeitenden Ressourcen selber.

Performance und ihre Vertreter

Die Geschichte der Performance hat ihre Vorläufer im Futurismus und Dadaismus, um sich dann nach den beiden Weltkriegen in den späten 1950er Jahren in Europa und Amerika zu etablieren und in der Folge in verschiedensten Facetten wie Orgien-Mysterien-Theater, Happening, Action directe, Live-Performance, Body-Environment oder Multimedia-Installationen auszudehnen. Ein paar Personen und Titel, die im Sinn des Subjektiv-Somatischen als Performance zu verstehen sind, sollen genügen: Joseph Beuys (D, »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt« 1965), Rudolf Schwarzkogler (A, »Hochzeit« 1965), Günter Brus (A, »Selbstbemalung und Selbstverstümmelung« 1965), Bruce Naumann (USA, »Selfportrait as a Fountain« 1966), Lygia Clarks Lebensreflexionen (ARG, »Zwangsjacke« 1968), Rebecca Horns Körperextensionen (D, 1968ff), Klaus Rinkes im öffentlichen Raum angesiedelte minimal art (D, »Rhein Aktion« 1969), Valie Export mit ihren Körper-Material-Interaktionen (A, »Eros/Ion« 1971), Christ Burden mit seiner lebensgefährlichen Erschiessungsaktion (USA, 1971), Vito Acconcis nackte Körperpräsentationen (I, »Conversions II« 1971), Gina Panes blutiges Kinderspiel mit Rasierklingen und Rosendornen (F, »Sentimental Action« 1973), Carole Schneemann mit ihren Vaginalexplorationen (»Interior Scroll«, 1975), Stelarc mit seinen martialisch-metzgermeisterlichen Aufhängaktionen (AUS, »Event for stretched skin« 1976), Orlan, die sich Botticellis Venus per Gesichtsoperationen annähern möchte (F, 1977ff), Peter Gilles' Grenzerfahrungen mit der Biologie des eigenen Körper (D, »Gilles blutet« 1978, »R.E.M.« 1982). Neben diesen offensichtlichen Attacken und Kriegserklärungen gegen das Grundgesetz der Flächen- und Tafelmalerei des Establishments rebelliert die Avantgarde auch im Theaterbereich oder – präziser – zwischen theatralischer Narration und Performance: Bread and Puppet Theatre (UK, 1963ff), James Lee Byars tritt als Theaterfigur in der Öffentlichkeit auf (USA, »3 in a pants« 1967), Gilbert and George als Living Sculpture, die das tableau vivant wiederbeleben (UK, 1969ff), Jürgen Klauke mit einer päpstlich-pervertierte Verkleidungsorgie (D, »Bi-Gott«, »Grüsse vom Vatikan« 1976), Colette mit ihren verzauberten, textil ausgekleideten Living Environments (1976) bis hin zu den sich als lebendes Kunstwerk stilisierten Performer wie Arno Arts (NL, 1986ff) oder Eva/Adele (D, 1997ff).

Auch das Medium Fotografie amüsiert sich an der performativen Narration. Die Popularisierung der Produktionsmittel (z.B. Sofortbild ohne schamvoller Umweg ins Fotogeschäft) wird Ausgangs- und Endpunkt von Theater vor und hinter der Kamera, das sich im Kontext biografischer Lebensaneignung aufzuarbeiten lohnen würde. Seit Ende der 1960er Jahre haben viele Fotokünstler je eigene visuelle Konzepte in Einzelbilder, in mehrteilige Ausstellungstableaus oder in Buchform umgesetzt: Pierre Molinier (F, 1966–1970), Lucas Samaras (USA, 1970ff), Urs Lüthi (CH, 1970ff), Anna und Johannes Blume (D, 1971ff), Francesca Woodman (USA, 1975–1980), Dieter Appelt (D, 1976ff), Cindy Sherman (USA, 1977ff), Annie Sprinkle (USA, 1978ff), Manon (CH, 1979f), Fritz Gilow (D, 1979ff), Teun Hocks (NL, 1979f), Vollrad Kutscher (D, 1980), Boyd Webb (UK, 1981ff), Thomas Huber (D, 1982), Leigh Bowery (USA, 1983–1994),

Yasumasa Morimura (J, 1985ff), Andy Wiener (UK, 1988ff), Florence Chevallier (F, 1990), Martin Pudenz (A, 1991ff).

Wie wir vermuten können, ist der Werkbegriff in Theater und in der Kunst, aber auch in der Fotografie anders angelegt als bei der Performance, weil bei letzterem Medium stets das Individuum mit seiner körperlichen Hard- und geistigen Software, seiner fragilen Physis und Psyche, unmittelbar und schutzlos im Zentrum steht. Das heisst, Performance ist und bleibt immer ein analoges, die eigene Identität offenbarendes Agieren, eine Art subjektiver Schaukasten für einen eingeweihten, weitgehend affirmativ eingestellten Freundeskreis und nicht ein nach aussen, auf Wirkung angelegtes Medium. Durch die Anteilnahme und künstlerische Zusammenarbeit ergeben sich persönliche Beziehungen. Dieser Markt an Interessierten, wer wie und mit wem arbeiten könnte, schafft zugleich eine beabsichtigte Transparenz in Arbeitsbedingungen sowohl der Kunst zu leben als auch des Auslebens von Kunst.

Das Studio am Montag als Nischenprojekt

Auch in der Schweiz tut sich Sonderliches. Vom 17.–21.11.1969 z.B. zählt Dieter Meier vor dem Kunsthaus in Zürich Metallstücke und füllt während fünf Tagen à 8 Stunden jeweils 1000 Stücke in Säcke ab. Ebenfalls in Zürich wird im mehrwöchigen »Thearena«-Experiment ein multimedialer Zirkus zur Kulturvermittlung veranstaltet (1974f). Doch die performativen Aktionen bleiben weitgehend singulär.

Am 31.5.1974 erscheint in Bern – fast zeitgleich mit der von Jean-Christophe Ammann verantworteten und berühmten Ausstellung »Transformer. Aspekte der Travestie« im Kunstmuseum Luzern (17.3.–15.4.1974) – das erste von neun Performance-Bulletins »Der Löwe. Eine kulturphilosophische Zeitschrift«, herausgegeben von Gerhard Johann Lischka. Darin finden sich bis dato unbekannte Dokumente zeitgenössischer Aktions- und Eventkultur. Bern wird damit zum permanenten Epizentrum des Performance-Diskurses, auch wenn dies zu jenem Zeitpunkt, und auch in der Folge, bloss wenige zur Kenntnis nehmen. Das Flüchtige und Experimentelle kommt, zumindest in Bern, gegen die reiche Kellertheaterkultur nicht an.

Zwei, die dieses kleinräumige Theater unter Strassenniveau nutzen, sind Norbert Klassen und Janet Haufler: Das Studio am Montag – der Montag gilt als schwacher Theatertag und kann so Experimenten geopfert werden – beginnt im Kleintheater an der Kramgasse 6 am 2.11.1970 mit Beatmusik (mit der Gruppe »Popcorn«) und Undergroundlyrik. Die Bühne etabliert sich in kurzer Zeit mit avantgardistischen Theaterarbeiten, bei denen auf experimentelle Weise Tanz, Text, Gesang, Gespräch, Musik und Zufall miteinander in wechselnder Besetzung verknüpft werden und wo versucht wird, die Möglichkeiten einzelner Ausdrucksformen auszuloten und literarische Leckerbissen und poetisch-kulturelle Gegenwartskommentare zu liefern.

Das Studio am Montag inszeniert als personenschwaches Kammertheater viele solche Etuden der neuen Aussenseiter-Theaterliteratur der 1970er Jahre vielfach in Ur- oder schweizerischen Erstaufführungen. Es sind dies – in der ungefähren Reihenfolge ihrer Premieren – Peter Handke (»Selbstbeichtigung«, »Kaspar«),

H.C. Artmann (»Nebel du Blatt« uam.), Gerhard Rühm (»Beschreibung eines Raumes« uam.), Eugène Ionesco (»Die Unterrichtsstunde«, Gerlind Reinshagen (»Himmel und Erde«), Peter Turrini (»Rattenjagd«), Franz Hohler (»Lassen Sie meine Wörter in Ruhe«, »David und Goliath«), Alfred Jarry (»König Ubu«), Herbert Achternbusch (»Ella«), Jean Tardieu (»Herr Ich« uam.), Raymond Cousse (»Strategie eines Schweins«).

Vom Theater zum Projekt

Das Inszenieren von Vorhandenem jedoch hat zunehmend seinen Reiz verloren. Ab 1980 kreiert das Studio am Montag eigene Projekte. Mit welchem Hintergrund solche Theaterprojekte entstehen, illustriert ein Brief vom Sommer 1980 aus New York von Norbert Klassen an Janet Haufler:

»Liebe Janet, mir geht eine seltsame Sache im Kopf rum – an sich nichts Besonderes. Ich versuche es so kurz wie möglich zu machen. – Als ich in diesem komischen Hotel hier im 12. Stock aus dem Lift stieg, dachte ich, mich trifft der Schlag. Die Zimmertür dem Lift gegenüber stand offen – ein sehr kleines schäbiges Zimmer und eine alte Negerin schrie dauernd in voller Lautstärke: ›Get out of my room!‹ Sie sass auf dem Bett und hielt eine Zeitung in der Hand; ihr Gesicht und ihre Augen waren zur Decke gerichtet, ›Ganz schön crazy‹, dachte ich und machte mich auf die Suche nach meinem Zimmer. – Im Laufe der Zeit gewöhnte ich mich an diese Negerin und sie gewöhnte sich auch an mich. Manchmal stand sie stundenlang am Fenster und starrte in die Sonne oder sie redete mit Leuten, von denen sie glaubte, dass sie in ihrem Zimmer wären. Sie lebte komplett in einer anderen Welt, die mir verschlossen war. Ich gab ihr für mich den Namen Susan. Uebrigens fand ich nach ein paar Tagen raus, dass ich anscheinend der einzige ›normale‹ in diesem Hotel war. Stundenlang sass ich in der Hotelhalle und beobachtete diese Leute, misstrauisch beobachtet von diesen Leuten. Nach ein paar Wochen akzeptierten sie mich, sie sprachen mit mir – ich gehörte dazu. Ich war der, der immer in der Hotelhalle sass und dauernd beobachtete, ängstliche darauf bedacht, Distanz zu wahren. – Es ist an sich ein sehr schönes Gefühl, irgendwo dazu zu gehören. Trotzdem entschloss ich mich, möglichst schnell das Hotel zu wechseln, weil ich nicht dauernd dazu gehören wollte. – Als ich mit meinen Koffern zum Lift wollte, stand die Tür zu Susans Zimmer weit offen. Zwei Maler weisselten die Wände; alles, was an Susan erinnerte, war verschwunden. Sie wollte oder sollte (oder, was weiss ich) also auch nicht mehr dazu gehören. Irgendwie etwas erschütterte mich als ich dieses leere Zimmer sah, in dem Susan so unerreichbar in ihrer Welt gelebt hatte. – Mir geht diese Frau seitdem nicht aus dem Kopf; und vieles andere, was irgendwie an Susan erinnert, (und vieles erinnert mich an sie) geht mir so im Kopf rum. Manchmal habe ich sogar Angst, dass ich eventuell dazugehöre, weil so viel von Susan in meinem Kopf ist: ihre Stimme, die Zeitungen, ihre Augen, ihre Besucher und wahrscheinlich noch viel mehr, was ich bis jetzt noch nicht bemerkt habe. – Darüber möchte ich mit Dir, Janet, ein Stück machen; über das, was ich da so in meinem Kopf habe...«

Für das Theaterprojekt »Susan... noch sichtbar – für kurze Zeit« resümiert die Kritik: »Einen derartigen Aufwand für ganze zwölf Zuschauer zu leisten bedingt ein ungewöhnliches Mass an Idealismus.« (mz, Der Bund, 26.9.1980)

Was die Kritik hier staunend zur Kenntnis nimmt, wird in der Folge programmatisch. Das Theaterkollektiv verwirklicht Aussenprojekte jenseits von Textbuch und Rollenstudium. Die in der Theatersammlung Bern archivierten A4-Unterlagen fransen aus, unförmige Ablauf- und Handlungsskizzen, Zeitungsausschnitte, Collagen, handgeschriebene Papierfetzen werden als optische Reize wahrgenommen und in das Programm eingebaut. Das Formale wird zurückgedrängt zugunsten des Zufälligen und Einmaligen. Der Theaterraum hat nicht mehr ein Bühnenbild, sondern ist durchsetzt mit Versatzstücken, mit Resten und Rezykliertem.

Ab Winter 1981/82 startet das Studio am Montag unter dem Titel »Menschen 2« ein 108-teilige Fortsetzungsspektakel, die nach zwanzig Nummern versendet. Dennoch: Das Beiläufige, das Mitspielen des Materials, die Nichtwiederholbarkeit des Exakten, das Zufällige des Nichtinszenierten und Nichtintendierten sind wichtige Wesensmerkmale dieser »nächtlichen Reiseleitungen« entlang eines schauspielerlosen Stationenweges. Theater (be)deutet nicht Welt, sondern ist sie. Theater ist nicht Abbild, sondern Realität. Die Performance mit ihren wunderlichen Sensationen des Alltags ist aus dem engen Steinverlies des Kellertheaters aufgetaucht.

Vom Projekt zum PerformanceTheater

Dieses Antitheater wird dabei nicht verstanden als künstlerische Programm, sondern als Ortsbestimmung: z.B. Bahnstufenunterführungen. Aus dem Alltag schälen sich bei intensiver Beobachtung inszenierte skurrile Handlungen. Schattentheater, unsichtbares Theater, Alltagshandlungen im öffentlichen Raum (z.B.: Ein Mädchen bügelt das Bahnstufenparkett). In dieser natürlichen Bühnenlandschaft gilt die Irritation als Strategie, weil wirklichen Passanten Schauspielerstatus zugesprochen wird. Umgekehrt werden Schauspieler für Passanten gehalten. »Ein zufälliges Stück Theater oder ein zufälliges Stück Realität? Oder gar ein reales Stück Zufall?« (Benedict Luginbühl, Berner Zeitung, 18.12.1981)

Anhand von fünf Zeitungskritiken zeigt sich, wie sich das Studio am Montag immer mehr vom Theater entfernt und innerhalb von vier Jahren eine eigene Darstellungssprache findet, die die Kritik nicht mehr nur verwirrt, sondern zugleich zu faszinieren beginnt, aber auch, im elitären Quervergleich der Künste, befremdet. »...Zeichen, Spuren, Bilder, die eine nach aussen gekehrte, aus-gestellte, sehr persönliche Innenwelt der Gefühle, Erinnerungen, Reflexionen, Vermutungen, Spannungen dokumentieren, bruchstückhaft, vordergründig, hintergründig und hinterhältig, banal und verbindlich, bestimmt und offenlassend, eingrenzend und Grenzen versetzend, rätselhaft, verwirrend und eindeutig, verwirrend eindeutig oft, vom Thema her zusammenfassbar unter die auf der Programmkarte angegebenen Stichworte ›Zwei Menschen, die nicht zusammenkommen eine Kirche, die abgerissen wird. Eine Freundschaft, die auseinandergeht. Dann lange nichts mehr. Das Ende in Venedig.« (rmb, Der Bund, 8.9.1982)

»Wenn Verständigung mit der Umwelt mittels Worten nicht mehr möglich ist, wenn man in allen Sprachen aneinander vorbeiredet, die Gedanken zwischen den Worten das Gespräch zur Groteske werfen lassen: An Stelle der Wortsprache tritt Bewegung, die Körperhaltung, der Stand-Ort auf der Bühne. [...] Das Ritual ist endlos. [...] Das auf seine Art überwältigende Theaterereignis verunsichert. Sichere Anhaltspunkte fehlen, man wird hin- und hergerissen zwischen Faszination und Unverständnis. Oft drifte ich ab in fremde Welten, ebenso oft sehne ich mich nach sicherem Boden unter den Füßen und erfahre einmal mehr meine Unfähigkeit, in Worten auszudrücken, was mir auf diesem »Trip« durch die irrationale Unterwelt widerfährt. Trotzdem, wie selten zuvor beim Studio am Montag glaube ich mich angesprochen, angezogen und dennoch ausgeschlossen.« (Urs Geiser, Berner Tagwacht, 17.2.1984)

In diesem sich in Einzelaktionen fortschreibenden »Kleinst-Theater« wird der »Pulsschlag von Frau Welt« zum süchtig machenden Erlebnis. »Für die Zeitspanne der Vorführung draussen (beziehungsweise drinnen) gehalten, gefesselt von Schauspielern, die nicht beklatscht sein wollen und nicht nach Applaus und Anerkennung dürsten, entsteht ein intensiveres Hören, Spüren, Entdecken und Sehen.« (ep, Der Bund, 24.6.1985)

Mit den Aktionen werden Assoziationsfelder entworfen, in denen »keine Theater- oder Bühnensituationen mehr« vorkommen. »Das in der Anzahl stets streng begrenzte Publikum wird hereingeholt – und hinausgelassen. Es gehört mit hinein in den gewählten Rahmen, es will teilhaben, ist schon Teil und wird Teil. Ein Ausweichen oder Hinausgehen ist nicht vorgesehen. [...] Alles ist hier in allen und allem und mit allen und allem verbunden und verwoben – alles geht alle an, so wie auch alle darin verwickelt sind. Wer sich solchen Darstellungen aussetzt, tut gut daran, mit dem Anstoss, mit ungewohnter, angreifender intensiver Sicht zu rechnen. Zu rechnen, dass an seinem Bild, seinen Bildern gerüttelt wird – bis sie aus dem Rahmen springen? – bis ihnen ihr Rahmen bewusst wird?« (ep, Der Bund, 11.7.1985)

Dem Theater als gruppendynamischer Prozess wird abstrakte Theorie beigegeben. Reflexionen über die »Postmoderne«, die »Superästhetik«, den »Konsumismus«, die »intermediäre und direkte Kommunikation«, über »Instantkultur« (Tages-Anzeiger, 15.2.1984). Am eigentlichen PerformanceTheater mit dem beinahe symptomatischen Titel »Betriebsstörung« von Gerhard Johann Lischka scheiden sich allerdings die Geister, nämlich die Theater- und die Kunstkritiker: »Experimentell kann keine Entschuldigung für die Verbreitung von Langeweile sein. Die Unterschätzung eines Zuschauerkopfes ist eine Art von schlechtem Benehmen im Theater, die Überschätzung des eigenen Kopfes als eines Instruments zur Erzeugung frecher und starker Performances ist nicht unbedingt schlechtes, jedenfalls aber falsches Benehmen, wenn jenem Kopf die Möglichkeit der kritischen Einschätzung dessen fehlt, was die Wucherungen des Formalen bis zum Bombastischen hin in der Theaterlandschaft doch an Spannendem alles schon angerichtet haben.« (Reinhardt Stumm, Basler Zeitung, 19.3.1986)

Vom PerformanceTheater zur Performance

Für die Ausstellung »Alles und noch viel mehr« im Frühjahr 1985 in der Kunsthalle und im Kunstmuseum realisiert Gerhard Johann Lischka eine über 1000 Seiten starke Anthologie der performativen Bewegung. Dieses Kompendium erfasst als »poetisches ABC« die flüchtigen Kunstströmungen und koppelt sie an die Vorgänger wie Fluxus, Wiener Aktionismus oder Intermedia. Darin wird der Zwitter Theater/Performance beim Studio am Montag erneut ersichtlich: Ein konzipiertes Bühnenbild mit Mobiliar und Beleuchtung, ein dramaturgischer, je zeitlich limitierter Ablauf (»Lesung«, »Material«, »Fortsetzung«, »Epilog«) und Gesang und Dialoge erinnern an das Theater. Andererseits werden im »Epilog« Spielregeln eingeführt, die das dramaturgische Schema aufbrechen. Ein Beispiel: »5. Jeder Spieler wählt aus dem erarbeiteten Handlungsablauf seiner beiden Charaktere je 60 typische Aktionen oder Sprechpassagen aus, die er auf einzelne Zettel schreibt; die Zettel werden gemischt und für die nun folgenden Zufallsoperationen genutzt. 6. Erarbeiten einer Raum-/Zeit-Partitur nach den Gesetzen des Zufalls. Alle nun anfallenden Fragen werden durch das Los beantwortet.« (»Alles und noch viel mehr«, 613).

Performance ist in der Folge en vogue. Aus allen Löchern der Kunst- und Schauspielschulen (Norbert Klassen unterrichtet von 1980–1996 in Bern), gespeist von der Aufbruchstimmung der Mitte 1980er Jahre, kriechen Performer. Für das vielfach Unausgeglichene, Unfertige, Oberflächliche oder Eindimensionale hatten die Kritiker ob der Inflation bald ihre Kurzformeln parat: »Talentprobe«, »Fingerübung«, »Pseudoereignisse« etc. Die Tragikomik des ungewollt Schlechten wird nämlich im Wettbewerb mit dem internationalen Standard immer mehr vergleichbar. Im Sinne eines aus dem Theater bekannten Korrektivs weichen die narzisstischen Einzelperformances z.T. langwierigen Gruppenprozessen, deren ökonomisch unrentablen Ergebnisse jedoch weiterhin zwischen elitärer Kunst und banaler Plattitüde oszillieren. Einen Geldersatz bietet das (soziale) Netzwerk. Verschiedene Gruppierungen beginnen, das Ich im Kontext zu erfragen, fragen nach Ressourcen, Energien, Erinnerung, nach gesellschaftlichen Ordnungen, Erziehung und Arbeit und dokumentieren ihre Arbeiten auf vielfältige Weise in extravaganen Künstlerbüchern, ausufernden Enzyklopädien und limitierten Multiples – die Produktionsmittel wie Fotokopierer und Computer sind auf dem Weg der Popularisierung. Als Schrittmacher kollaborativer Performancearbeit auf internationalem Parkett könnte man Ulay/Abramovic bezeichnen. Das jugoslawisch-niederländische (Liebes)paar reduziert ab 1976 den theatralisch-spektakulären Anteil von Happenings und versucht, durch stille Plots, repetitive Handlungsmuster und renitente Körperinstallationen die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für Künstler und Beziehungen auszuloten (»Relation in Space« 1976, »Imponderabilia« 1977, »Light/Dark« 1977, »Relation in Time« 1977, »Work Relation« 1978). Mit ihren Recherchen bezüglich Geschlechts- und Geschlechterrollen legen sie gesellschaftliches Machtpotential bloss und objektivieren das Selbstverständnis des modernen Künstlers. Ihre Botschaften setzen nicht auf technische Massenmedien (Video, Synthesizer), hinter deren Kabelsalat und Monitorwänden die Menschen verschwinden, sondern auf unmittelbare, eindringliche Lebens-Zeichen. In einer Selbsterklärung der Gruppe um Norbert Klassen wird dieselbe Stossrichtung deutlich. Das Kollektiv versucht, »bestehende Raster zu hinterfragen und aufzubrechen, und ist für sich zur Überzeugung gekommen, dass nur die Suche nach neuen Ausdrucksformen das Theater lebendig erhält und dem Theater in der heutigen

Zeit noch Sinn verleiht. Bei dieser Suche hat das Studio am Montag zeitweilig die Theatergebäulichkeiten verlassen und den bestehenden Bezugsraster Bühne/Zuschauerraum völlig aufgegeben. Theater fand an neuen Orten statt, und diese neuen Orte schufen neue Bedingungen.« Der Konflikt, ob Performance subventioniert werden soll oder nicht, wird im gleichen Artikel in einem weiteren Absatz angesprochen: »Wir vom Studio am Montag unterscheiden zwischen verschiedenen Theaterformen, die ihre eigenen Bedingungen haben. Zuschauerzahlen und sonstige Vergleiche können keinen Sinn ergeben, es sei denn, man möchte damit auf verschlüsselte Art mitteilen, dass gewisse Varianten des Theaters in Bern unerwünscht sind.« (Norbert Klassen, Der Bund, 24.1.1984)

Die Performance als skelettiertes Theater mit seinen »schnell auflodernden Flammen«, wobei »das Sinnlose aufgehoben und der Sinn versteckt« (ep, Der Bund, 25.11.1986) wird, schafft mit dem lockeren, aber konzentrierten Verbund von internationalen Künstlern, die sich den assoziativen Titel »Black Market« geben, den Durchbruch bei der documenta 8 in Kassel (Juli 1987). Es treffen sich »ver-rückte Leute in ver-rückten Situationen«, um von sich und vom Zuschauer vor allem »innere Aufmerksamkeit« (gbr, Der Bund, 28.6.1986) zu beanspruchen. Einerseits wird damit die Achse Kassel–Bern, die Verbindung zweier »Provinzen«, etabliert, andererseits explodiert in der Folge dieser personellen Verknüpfungen die Performanceszene der Schweiz.

Um sich neu zu positionieren und eine Qualitätsveränderung einzuläuten, verpasst sich das vom Theater herkommende Studio am Montag 1987 einen neuen Namen, resp. einen programmatischen Begriff: STOP.P.T. (=Stop Performance Theater), und wird in Koproduktion mit der Galerie Lydia Megert auch Veranstaltungsort. STOP.P.T. wechselt die Front – hin zur Kunst. Die Arbeits- und Präsentationsweisen werden nicht mehr unter dem Rubrum Theater geführt, sondern weitgehend als Sparte der bildenden Kunst betrachtet. Im Blickfeld der Kritik steht nicht mehr die Dramaturgie, sondern die Ästhetik. Die modulierbare Sprache wird vom stummen Bild abgelöst. Die Nomenklatur wechselt, Anglizismen gelangen in den Wortschatz, Teebeutel, Nippsachen, Klebebänder, Plastikhandschuhe und Projektoren werden zu Akteuren. Die Dramaturgie der Gleichzeitigkeit verzichtet auf den Faden einer Geschichte, theatralische Charaktertypen werden ausgemustert, beengende, mit Scheinwerfern beleuchtete Theaterkeller werden gegen leerstehende, natürlich ausgeleuchtete Fabrikhallen eingetauscht. Der Zuschauer wird zum neugierigen Herumwanderer und Betrachter gleichzeitiger miniaturisierter Ereignisse. Mit seiner mehrsinnlichen Wahrnehmung und Aktivität (Hin- und Hergehen, Stehen, Betrachtung etc.) wird er zum verbindenden Protagonist des Künstlers, zum heimlichen Mitspieler, zum unbewussten Komplizen, zum Zeit-Zeugen. »Es gibt keine Wertung, keine Botschaft, keine Moral. Es gibt keine Aussage.« Wie die Performancekünstler ihre Abläufe ordnen, so ist auch dem Zuschauer eine freier Blick, ein freie Rezeption erlaubt. »Er wird auf kein Geleise gelenkt, noch erhält er Anweisung: Er wird nicht manipuliert. Es gibt keine ›Gemeinschaftsantenne‹ – jeder empfängt auf seiner eigenen Wellenlänge.« (ep, Der Bund, 6.2.1988)

Auch andernorts gedeiht die Szene. In Luzern betreibt Ruedi Schill bereits ab 1979 den Performanceraum Apropos. Ab August 1987 versammelt sich im raum f die Zürcher Szene um M. Vänçi Stirnemann und Fritz

Franz Vogel zu einem monatlichen Event (a' battery a'': Start am 14.03.1987 mit »l' état general: fantomas«, Ende am 20.12.1989 mit »polonaise der wendehäse«). Gegen Ende des Jahrzehnts, auf dem Höhepunkt inländischen Schaffens, könnte man von einer neuen Unübersichtlichkeit mit wechselnden Liaisons, andockungsbereiten Personen, magnetischen Kristallisationspunkten und ideologisch bedingten Fliehkräften sprechen, für die der STOP.P.T.-Ereignistitel »Fahrt ins Blaue« vom 22.12.1989 wie geschaffen scheint. Diese »Off-Kultur« (Norbert Klassen) leidet allerdings an permanenter finanzieller Unterernährung. Fehlende Subventionen machen die freie Kunstszene einerseits erpressbar, andererseits lehnt sie sich an bei Kunstinstituten und Medien. Im Rückblick zu beurteilen scheint dieses Zweckbündnis im vergangenen Jahrzehnt den Künstlern nicht unbedingt gut getan zu haben. Jedenfalls ist die Performance als Form brüchig geworden, hat sich z.T. vor den Bildschirm und auf Netz verzogen oder im experimentellen Tanztheater aufgelöst, wo nur noch der fetischisierte Körper übrig geblieben ist. Die Verbindung der Künste, wie sie vor bald dreissig Jahren propagiert wurde, die Performance als »Schmelztiegel, in dem viel zusammenkommt und aus dem viel Überraschendes wieder rauskommt« (Norbert Klassen, Berner Zeitung, 17.11.1992), hat sich erübrigt. Nachdem Anerkennungspreise ausgeteilt waren (Sisyphuspreis der Stadt Bern 1992 an STOP.P.T.), wurde ein individuell biografischer und künstlerischer Höhe- und zugleich Endpunkt, jedenfalls hinsichtlich Performancearbeit, erreicht. Mit der protokollarischen Aufarbeitung (»PAN PerformanceArtNetzwerk«, Bern 1992) wurde die Vergangenheit endgültig festgeschrieben und besiegelt. Nach einem mehrteiligen Korridorprojekt und einer international vernetzten und besetzten Performance-Reihe scheitert das Projekt STOP.P.T. nach 25 Jahren am Geld. Neues gedeiht in diesem rentabilitätsdominierten Kontext schlecht.

Von der Performance zum globalen Netzwerk

Wenn sich die Archivare über die Materialien stürzen, ist dies ein untrügliches Zeichen, dass etwas abgeschlossen ist (z.B. die Übersiedlung der Black Market-Lade von Boris Nieslony, einem Archiv mit Dossiers, Fotos, Videos etc. von ca. 250 PerformanceArt-Künstlern ins Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon/SZ im Januar 2000; die Aufarbeitung des Archivs des Studio am Montag/STOP.P.T./Norbert Klassen in der Theatersammlung in Bern mit einer geplanten Ausstellung zum 60. Geburtstag des Aktionisten). Die Performance als solche aber lebt weiter, in neuerer Zeit vor allem in so genannten Performance Konferenzen, die dem internationalen PerformanceArt-Netzwerk angehören, mit dem Anspruch, unterschiedliche geografische Orte und Kulturen zu einer Permanenten Performance Konferenz zu verbinden. Die Konferenzen nehmen sich zum Ziel, theoretische und praktische Problemstellungen der PerformanceArt aufzuzeigen, sie zu bearbeiten und einem aktuellen Diskurs auszusetzen (7. Konferenz 5.–7.3.1999 im Kunsthaus Glarus). Neben Performances und Vorträgen finden zu themenbezogenen Fragestellungen aus den Sprachwissenschaften, Psychoanalyse, Kulturtheorie, den Neuro-, Medien- und Kommunikationswissenschaften, Kunsttheorie und Ästhetik spezifische Gesprächsrunden statt. Diese performativen Interventionen geschehen im Wesentlichen durch die Erweiterung, Vielschichtigkeit und

Parallelität von und mit eingebundener Information. Der Ablauf der Konferenz hat als gemeinsamen Nenner die Vortragsebene und einen runden Tisch, an dem eine Reihe von Begriffen verhandelt wird, die in den letzten Jahren in der PerformanceArt wesentlich beansprucht werden und im Kontext der thematischen Ausrichtung der Konferenz stehen. (Weitere Infos unter: <http://www.asa.de/ASA/Netzwerk/schweiz1.htm>) Als Problem bei dieser wissenschaftlich sehr anspruchsvollen PerformanceScience zeigt sich die Unfähigkeit bzw. Kommunikationslosigkeit, die die Trennung zwischen Referent, Zuhörer und Künstler verschärft. Damit landet die Performanceszene wieder dort, wo sie teilweise angefangen hat, bei der Vermittlung von Sprache, beim Überwinden von Sprachlosigkeit. Performance wird wieder zum dialogischen Nukleus, zum Sprach- und Handlungslabor, zur in sich selbst gefangenen Kommunikationskaverne. Dass in dieser Abkapselung die verbale Geschwätzigkeit dominiert, die ihrerseits Sprach- und Verständnislosigkeit erzeugt, obwohl sie vorgibt, gesellschaftliche und technologische Veränderungen des digitalen Zeitalters zu reflektieren, ist die Crux der Entwicklung.

Ein Auszug aus einem Internet-Credo von »Black Market international« klingt so, als ob Performance wieder zum Theater zurück wolle, indem sie von dort die Personagen entlehnt: »Die charakteristische Präsenz einer Person und ihrer Handlungsweise ist Ursache der Begegnung. Während der Performance treffen bis zu acht prägnante Menschentypen aufeinander. Der Eine versteht seinen Gestus als rituelle Initiation, er erzeugt psychische Handlungsbilder. Ein Anderer ist so etwas wie ein kontrapunktischer Kritiker. Als Narr wird er die initiatorischen Handlungen des Einen verstärken, karikieren, negieren oder ad absurdum führen. Ein Nächster verlangsamt die Zeit und verändert so die Aufmerksamkeit des Betrachters. Das immaterielle Zentrum in jeder dieser Begegnungen ist das Wissen über den Ton, die Temperatur, die Frequenz, die Nähe und Ferne, sind all die unaussprechlichen Dinge des Herzens.« (<http://www.asa.de/ASA/news/Blackmarket.htm>)

Die Mediatisierung und multimediale Aufrüstung des Privaten werden den Stand der Performance in der Öffentlichkeit kaum verbessern, eher umgekehrt: Dem Rückzug aus lokalen Galerien und Werkstätten mit ihrer leibhaftigen Anwesenheit und der »Körpersprache der poetischen Freiheit« (Gerhard Johann Lischka, PAN, 25) folgt eine anonyme oder pseudonymisierte Virtualität mit der Möglichkeit des multiplen oder optionalen Ichs in Form von Bits und Bytes. Performance vor Ort hat sich, jedenfalls für den Moment, erübrigt und löst bei den Protagonisten teilweise einen neuen Schub an kreativer Forschungsarbeit mit einer, idealiter gedacht, globalen und folglich ortlosen Resonanz aus.

Ausblick

Wie wir sehen, ist es obsolet, Performance entweder der Kunst oder dem Theater zuzuschlagen. In einer vernetzten Welt gelten Schubladen weit weniger als das, was mit den Inhalten dieser Reservoirs gemacht werden kann. Die Performance als Medium ist weder »message« (McLuhan), noch »mass age« (Baudrillard), allenfalls »mess age« (Harley Parker): Botschaft, Massenartikel oder chaotisches Zeitalter. Performance ist weder das eine noch das andere, und dennoch nicht nichts. Im Vergleich zu heute lässt sich aber feststellen,

dass die Performance den Anspruch hatte, die ideologisch vorwiegend verbale Aufklärung der späten 1960er und frühen 1970er Jahre in eine Form zu bringen, die die Erkenntnisse zum individuellen Mehrwert wachsen lassen. Heute dagegen ist diese reflexive, mitunter sehr stille Lebensart vom Spektakel mit schrillen Dezibels, vom Event mit seinem körperlosen Lifestyle, abgelöst. Partizipation wird heute als Partyzipation verstanden. Vielleicht hat die Performance, so meine These, weit mehr mit dem Homo-mensura-Satz der Renaissance – Der Mensch ist das Mass aller Dinge – zu tun, als mit dem zeitgenössischen digitalen Brimborium und HighTech-Bummbumm. Der eigene Leib funktioniert als Orientierungs- und Nullpunkt, als Fadenkreuz, aus dem die Welt bemessen und konstruiert wird.

Deshalb der Imperativ: Es lebe die Performance als wahre Lebensschule statt als handel-, verwert- und stapelbare Kunstware.

Weiterführende Literatur

Alles und noch viel mehr. Das poetische ABC. Hg. von Gerhard Johann Lischka. Bern 1985.

Der Löwe. Hg. von Gerhard Johann Lischka. Nr. 1–9. Bern 1974ff.

Goldberg, Rose Lee. Performance Art. From Futurism to the Present. London 1988.

Haberl, Horst Gerhard: Körpersprache/Bodylanguage. Motivation einer Ausstellung. Graz 1973.

Jappe, Elisabeth. Performance Ritual Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993.

Kunstforum International 13: Performance, Musik, Demonstration (1975).

Kunstforum International 24: Performance (1977).

Kunstforum International 58: Performance IV (1983).

Kunstforum International 96: Performance und Performance Art (1988).

L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours. Marseille 1996.

Moltkerei Werkstatt. Projekte 1981–1994. Hg. von Elisabeth Jappe und Christian Merscheid. Köln 1994.

Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt. Hg. von Paul Schimmel. Ostfildern 1998.

PAN PerformanceArtNetzwerk von Norbert Klassen. Hg. von Gerhard Johann Lischka. Bern 1992.

Performances. Happenings, Actions, Events, Activities, Installations.... Padova 1978.

Transformer. Aspekte der Travestie. Hg. von Jean-Christophe Ammann. Luzern 1974.

When Attitudes Become Form. Bern 1969.

Wiener Aktionismus Bd. 1. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960–1965. Hg. vom Museum Fridericianum/Kassel und Kunstmuseum/Winterthur. Klagenfurt 1988.

Wiener Aktionismus Bd. 2. Wiener Aktionismus 1960–1971. Hg. von Hubert Klocker. Klagenfurt 1989.

Zur Person

Fritz Franz Vogel (*1957) lebt in Wädenswil ZH: lic. phil. (Volkskunde), arbeitet in den Medien Text, Fotografie und Buch (Herausgeber und Hersteller).
Forschungsschwerpunkte sind inszenierte und dokumentarische Fotografie, populäres und freies Theater, visuelle Kommunikation, Ikonografie des Körpers und Erotica.
Veröffentlichungen u.a.: *Das Alphabet. Die Bildwelt der Buchstaben von A bis Z*, 1995; *musikTHEATERmusik*, 1998; *TheaterRausCH. Schweizer Szenen für ein junges Publikum*, 1999.