

schweizer kulturstiftung

prohelvetia

passagen



Performance

Das Spiel mit Inszenierung und Authentizität

Vietnam meets Schwyzerörgeli: bittersüsse Begegnung in Giswil

Workshop im Instant-Komponieren: Das Duo Schaerer/Oester in Grahamstown

Genie versus Handwerk: Kann man schreiben lernen?

Performance: Das Spiel mit Inszenierung und Authentizität



Verspielt, biografisch, aufklärerisch: Unser Dossier gibt Einblicke in die aktuelle Performanceszene. Im Bild: Martin Schick und Laura Kalauz mit ihrem *Common Sense Project*.

6 Was ist eigentlich eine Performance?

Heutzutage wird fast alles als Performance bezeichnet. Wie definiert sich diese Kunstform aus kulturwissenschaftlicher Sicht?
Von Gabriele Klein

12 Politische Performances zwischen Irritation und Aufklärung

Mit Performances löst man keine Revolutionen aus. Und doch besitzt diese Kunstform eine Kraft, die sich gerade im Politischen entfaltet.
Von Eva Behrendt

17 Mit der Sprache zur Bewegung kommen

Ein Probenbesuch bei der Choreografin und Tänzerin Simone Aughtterlony.
Von Julia Wehren

20 «Können Sie Ihrem Sitznachbarn trauen?»

Der Kontakt zum Publikum ist das zentrale Element im künstlerischen Schaffen der Live-Art-Gruppe *Forced Entertainment*. Der Leiter Tim Etchells im Gespräch mit Dagmar Walser

24 Performance Swiss Made

Durch Einsatz von neuen Medien, Technik und Forschung kommt Bewegung in die Schweizer Performancelandschaft.
Von Sibylle Omlin

28 ORTSZEIT

New Delhi: Die Puppen sprechen lassen

Von Elizabeth Kuruvilla

Kapstadt: «Die spukhafteste Musik, die ich je gehört habe»

Von Chris Kabwato

32 REPORTAGE

Schweizer Urgestein und zarte asiatische Klänge

Von Christian Hubschmid (Text) und Niklaus Spoerri (Bilder)

36 PRO HELVETIA AKTUELL

Ausgezeichnete Computergames / Neuer Stiftungsrat für Pro Helvetia / Schweizer Kunst an bester Lage / Pro Helvetia nimmt sich der Biennalen an

38 PARTNER

Migros-Kulturprozent

Von Christoph Lenz

39 CARTE BLANCHE

Kann man schreiben lernen?

Von Michel Layaz

41 SCHAUFENSTER

Plattform für Künstlerinnen und Künstler

Catwalk

Von Sandrine Pelletier

42 ERGEBNISSE LESERSCHAFTS-BEFragung PASSAGEN

43 IMPRESSUM

PASSAGEN ONLINE
AUSBLICK

Eine Kunst, die Grenzen sprengt

Kunst ist dynamisch – sie erneuert sich fortwährend und vermittelt neue Sichtweisen auf ihre gesellschaftliche Umgebung. Künstlerinnen und Künstler sind ihrer Zeit oft voraus, und deshalb lassen sich neue künstlerische Phänomene nur schwer mit bestehenden Förderkriterien messen. Dies trifft besonders auf die Performancekunst zu. Da sie gängige Genres sprengt und Elemente aus Tanz, Theater, visueller Kunst, Musik, Literatur oder Neuen Medien mischt, droht sie durch die Maschen der Kulturförderung zu fallen. Denn oft ist unklar, welcher Kunstsparte und damit welchem Geldtopf ein Projekt zugeordnet werden kann. Pro Helvetia pflegt deshalb eine flexible Förderpraxis und lässt Performanceprojekte von den Verantwortlichen der verschiedenen Kunstsparten gemeinsam beurteilen. Entscheidend ist, dass gute Kunst die nötige Unterstützung erhält.

Die Pionierrolle, die diese grenzüberschreitende Kunstform schon immer innehatte, macht neugierig auf ihre aktuellen Ausprägungen. Über die verschiedenen Kunstdisziplinen hinweg ist in den letzten Jahren eine junge, lebendige Performanceszene entstanden, die mit neuen Formen, Spielorten und Themen experimentiert. Veranstalter aus allen Sparten nehmen Performanceprojekte immer häufiger in ihren Spielplan auf oder setzen Schwerpunkte in diesem Bereich. Die Schweiz zählt zurzeit mehr als ein halbes Dutzend Festivals, die sich explizit der Performancekunst widmen. All dies sind Gründe für *Passagen*, einen Einblick in die Schweizer Performanceszene zu geben, aber auch, das politische Potenzial von Performances und die tragende Rolle des Publikums zu erkunden. In einer Zeit, in der das Performative in allen gesellschaftlichen Bereichen, von der Wirtschaft, über Politik, Kultur, bis hin zu Wissenschaft und Sport, an Bedeutung gewinnt, drängt sich schliesslich die Frage auf, was eine Performance überhaupt ist und worin ihr künstlerisches Potenzial liegt.

Andrew Holland

Stellvertretender Direktor und
Leiter der Förderung
Pro Helvetia

Performance

Das Spiel mit Schein und Sein, mit Inszenierung und Authentizität ist konstitutiv für die irritierende Kraft der Performance. Welches künstlerische Potenzial hat die Performance in einer Zeit, in der sich von der Sportveranstaltung über den Polittalk bis hin zur Aktionärsversammlung alles Mögliche als «Performance» gibt?

In diesem Dossier fragen wir ausserdem nach der politischen Sprengkraft der Performance, wir beleuchten die Rolle, die das Publikum spielt und was die Schweizer Performanceszene bewegt.



Mit ihren stillen Spektakeln nimmt die Künstlerin Victorine Müller eine eigenständige Position in der Schweizer Performanceszene ein. Indem Sie den eigenen Körper mit einer zweiten Haut in Form eines Fantasiewesens umhüllt, entstehen lebendige Installationen von eigenwilliger Poesie.
Im Bild: *Performance return* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2008).
<http://victorinemueller.com>



Performances sind ein wesentlicher Bestandteil der Gewohnheiten, Praktiken und Rituale von Kulturen und gehören zur alltagskulturellen Erfahrung: Wie wir Kleidung tragen, Körperpflege betreiben, Feste feiern, Demonstrationen durchführen, zum Beispiel. Diese kulturanthropologische These formulierten der Ethnologe Milton Singer, der Kulturanthropologe Victor Turner und der Theateranthropologe Richard Schechner in den 1960er-Jahren und leiteten damit eine lebhaftige Forschung über die verschiedenen sozialen, kulturellen und ästhetischen Erscheinungsformen von Performances, verstanden als Aufführungen, ein. Ihr Forschungsgegenstand waren vor allem die «cultural performances» (Singer), jene Aufführungen, die unseren Alltag prägen. Performances sind, so Victor Turner, eine Praxis, in der eine Kultur sich selbst erkennt.

Die Allgegenwärtigkeit der Performance

Während aus kulturanthropologischer Perspektive Performances als grundlegendes Kennzeichen menschlicher Kulturen und kultureller Praktiken thematisiert werden, beleuchtet eine kultursoziologische Sicht die Bedeutung der Performance in der jüngeren Geschichte der (post)modernen Gesellschaft. Mit dem radikalen Umbau der Gesellschaft seit den 1960er-Jahren haben demnach Performances an Bedeutung gewonnen. Denn mit Informatisierung, Virtualisierung und Medialisierung und der gleichzeitigen Eventisierung und Theatralisierung des Sozialen hat sich ein anderes Gesellschaftskonzept etabliert: Die «performative society» (Kershaw) oder die «Flüchtige Moderne» (Bauman), so der Grundgedanke, favorisiert Flexibilität vor Fixiertheit, setzt Fragmentierung der Kohäsion entgegen, stellt Pluralität vor Einheit und etabliert kulturelle Vielfalt anstelle einer homogenen Kultur.

Die zunehmende Bedeutung des Performativen zeigt sich in allen gesellschaftlichen Bereichen, in Wirtschaft, Politik, Kultur, Wissenschaft und Sport. Ob Sportveranstaltungen oder öffentliche Gerichtsverhandlungen, Polittalks, Parteitage oder Aktionärsversammlungen: Viele öffentliche Veranstaltungen werden als Performances in Szene gesetzt. Politiker, Manager, Staatsanwälte oder Angeklagte agieren nicht nur, sondern ihr Erfolg und ihr Scheitern misst sich an ihrer «guten Performance» – hierin ähneln sie Medienstars. Auch in der Werbung ist der Begriff omnipräsent, er um-

fasst ein breites Bedeutungsspektrum, das von Funktion und Leistung, über Auftritt, Verhalten und Vorführung bis zu Ergebnis, Ertrag und Erfolg reicht: Produkte unterschiedlicher Art wie Computermäuse, Lautsprecher oder ein Magazin für Finanzinformationen heissen Performance, eine Anti-Aging-Hautpflege verspricht eine «Performance 3D», Sportbekleidungslabels, Marketing- oder Werbeagenturen bezeichnen sich als «active performance» oder «Performance Advertising». BMW nennt Sportwagenzubehör «BMW Performance», Porsche wirbt mit «Porsche intelligent Performance», ein Mercedes-Benz-Werbespot fragt: «What is Performance?»

Was ist eigentlich eine Performance?

Von der Sportveranstaltung über den Polittalk bis hin zur Aktionärsversammlung wird heute fast alles als Performance bezeichnet. Die Kulturwissenschaftlerin Gabriele Klein geht der Frage nach, was eigentlich eine Performance ist und worin das ästhetische und politische Potenzial dieser Kunstform liegt.

Von Gabriele Klein

lerische Performance thematisiert den Ort der Kunst selbst und stellt die Festschreibung der Künste nach Gattungen in Frage. Zwar lässt sich keine Definition für Performance finden – doch der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann beschreibt ihren kleinsten gemeinsamen Nenner folgendermassen: «Performance ist das, was von denen, die es zeigen, als solche angekündigt wird.»

Obwohl die Aktionen der Dadaisten in den 1920er-Jahren schon als Performances bezeichnet werden können, ist es nicht verwunderlich, dass Performance in der westlichen Kunst gerade in den 1960er-Jahren – als Performing Art, als Aktionskunst oder als Performance-Theater – eine emblematische Kunstform wird. Es ist ein Jahrzehnt, in dem die Industriegesellschaft sich grundlegend zu transformieren beginnt und sich mit dem (post)strukturalistischen Denken in den Wissenschaften ein neues Paradigma durchsetzt.

Künstlerische Performance als Widerstand

Wenn Performances heute vom profitversprechenden Business, einer politischen Rede, einem wissenschaftlichen Vortrag, reinem Entertainment, alltäglichen Ritualen bis hin zu Körper- und Selbstinszenierungen alles sein können, stellt sich die Frage nach dem politischen und ästhetischen Potenzial der Performance als Kunstform. Denn Performances – als Aufführungen – haben sich seit den 1960er-Jahren nicht nur verstärkt im gesellschaftlichen Raum, sondern zunächst und vor allem als szenische Kunstpraxis etabliert. Performance steht hier für ein Format, mit dem vielerlei Grenzen destabilisiert werden: zwischen populärer Kultur und Kunst, künstlerischem Prozess und Werk, Autor und Objekt oder Akteuren und Publikum. Die künst-

Ausgangspunkt der Performance als Kunstform sind Aufbrüche in der Bildenden und Darstellenden Kunst. Als Widerstand gegen den Kunstmarkt entwickeln Bildende Künstler wie Allan Kaprow, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik und die Wiener Aktionisten in Happening, Fluxus oder Body Art performance-ähnliche Formen. Mit ihnen verändert sich der Formenkanon der Bildenden Kunst durch die Integration von Zeit, das heisst von Dauer und Momenthaftigkeit, von Simultaneität und Unwiederholbarkeit und körperlicher Präsenz. Der Einzug des Performativen in die Bildende Kunst verändert auch den Ort. Er führt aus dem Atelier zum Publikum und präsentiert hier den Prozess der Bildwerdung als einen theatralen Vorgang. Vor allem die Feministische Performance wird für Künstlerinnen wie Marina Abramović, Valie Export oder Yoko Ono zu einem wichtigen Instrument, politische Kunst mit den Mitteln ihres Körpers in Szene zu setzen.

Vergleichbar den Bildenden Künstlern experimentieren auch Theaterregisseure in den 1960er-Jahren wie Peter Stein oder Peter Zadek mit neuen Theaterkonzepten. Skeptisch gegenüber der mimetischen Darstellung wandelt sich das Theater zum «postdrama-

Aufführung deutendes Publikum zugunsten eines «emanzipierten Zuschauers» (Rancière).

Mit dieser «Entdramatisierung» nähert sich das Theater dem Tanz an, während der Tanz sich seinerseits seit den 1970er-Jahren mit dem Tanztheater um Pina Bausch, Johann Kresnik, Susanne Linke und Reinhild Hoffmann mit der theatralen Rahmung der Choreografie beschäftigt. Im Theater als Ort der «Produktion von Präsenz» (Gumbrecht) werden Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit, einst genuine Kennzeichen der Körperkunst Tanz, zu Kennzeichen des theatralen Geschehens und zugleich zum Symbol für die Unbeständigkeit des Sozialen in der «Flüchtigen Moderne».

Künstlerische Performance seit den 1970er-Jahren

Performance verändert sich entsprechend ihrem ästhetischen, politischen und sozialen Rahmen. Während sich beispielsweise in den künstlerischen Performances der 1960er- und 1970er-Jahre in westlichen Gesellschaften die einzelnen Künste durchdringen und sich feste Gattungsbegriffe auflösen, entdeckt die Performancekunst der 1980er-Jahre wieder verstärkt die Spezifik der einzelnen Künste. Der einst starken Proklamation von Grenzüberschreitungen folgt eine Rückbesinnung: ein verändertes Bewusstsein der eigenen Medien, der Objekte in der Bildenden Kunst und der Texte in der Darstellenden Kunst. Die Performancekunst der 1980er-Jahre richtet sich vor allem gegen eine Fremdbestimmung des Subjekts und setzt ihr die Selbstbestimmtheit des Künstlers und des Zuschauers entgegen. Zugleich verändert sich die Performance von einer Aktion zu einer Aufführung: Technisierung und Perfektionierung, eine neue Nähe zum Text, eine wachsende dramaturgische Strukturiertheit und eine zunehmende Distanz zum Publikum können als die zentralen Kennzeichen dieses Jahrzehnts angesehen werden. Die Avantgarde der 1980er wie *Wooster-Group*, *Forced Entertainment* und *Needcompany* transformieren den Text zu einer generellen Intertextualität, die sich in autorenlöse oder pluriauktoriale Diskurse einfügt und nur als ein Element der szenischen Gestaltung gilt. Zeitgleich entsteht mit Poetry Slam eine neue, literarisch fundierte Performancekunst, wo als «Lesung» alles erlaubt ist, was über Stimme und Körper möglich ist. Analog zeigt sich auch in der Bildenden Kunst in den Werken der «Neuen Wilden» beispielsweise ein neues Vertrauen in die Malerei. In den Ostblockländern entwickelt sich die zumeist verbotene Performancekunst zu einem gesellschaftskritischen Medium.

Die Performancekunst der 1990er-Jahre verzeichnet einen erneuten Boom. Dieser ist charakterisiert durch kollektives Arbeiten wie beispielsweise bei *Gob Squad* oder *Rimini Protokoll*, durch den Umgang mit Versatzstücken aus den eigenen Biografien und durch ein szenisches autobiografisches Erzählen, wie es die Gruppe *She She Pop* kennzeichnet. Christoph Schlingensiefel, der wohl bekannteste Performer im deutschsprachigen Raum, knüpft an die 1970er-Jahre an und löst in seinen Aktionen die Grenzen zwischen Kunst und Politik radikal auf. Mit einer ästhetischen Kritik an Repräsentation befasst sich der europäische Konzepttanz, wie er

“ Performancekunst ist deshalb heute aufgefordert, eine ästhetische Strategie zu finden, welche die gesellschaftlich immer subtiler gewordenen Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Schein und Sein, Imaginärem und Realem auslotet und sich als das Andere, das Ver-Störende, das Be-Fremdliche zu zeigen vermag. ”

tischen Theater» (Lehmann), das heisst von einem Werk, verstanden als ein wiederholbares Produkt, zum unwiederholbaren Akt der Kommunikation, zum Prozess, zur «Situation Theater». Performance als postdramatisches Theater sucht ebenfalls einen anderen Umgang mit Zeit und Raum: Sie ist eine Praxis, die erst durch die Aufführung selbst den theatralen Raum definiert. Von daher verwundert es nicht, dass sich die junge Performancekunst seit ihren Anfängen als eine Kunstpraxis jenseits des klassischen Theaterrahmens definiert und sich Orte im öffentlichen Raum sucht. Diese erlauben es, mit den Gewohnheiten des bürgerlichen Theaters zu spielen und das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, von Textvorlage und Interpretation, von Selbst und Rolle zu hinterfragen und aus dem Theater der Repräsentation ein öffentliches Spektakel der Präsenz zu machen. Diese szenische Kunst thematisiert und reflektiert alltägliche soziale Praxis als theatrale Form. Theater, das ist nicht mehr nur der Ort bürgerlicher Repräsentation, sondern eine unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen, eine Inszenierung von Authentizität. Das theatrale Spiel findet hier jenseits einer psychologischen Entfaltung von Handlung und Charakter statt. Auch beruht der theatrale «Text» nicht mehr auf einer Literaturvorlage, die es seitens des Regisseurs und dann wiederum durch das Publikum zu interpretieren gilt, sondern ereignet sich erst im Prozess des Spielens. Die Zuschauer werden während der Aufführung zunehmend und aktiv in das theatrale Spiel miteinbezogen und verlieren so ihre klassische Rolle als passiv konsumierendes und die

Das Performancekollektiv
She She Pop arbeitet mit
Versatzstücken aus der eigenen
Biografie: In der Produktion
Testament (2010) holen
die Performer die eigenen Väter
auf die Bühne. Dann wird
verhandelt über Liebe, Erbschaft
und die Frage, wer wem was
schuldet. www.sheshepop.de





von Choreografen wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz oder Thomas Lehmen vertreten wird. Zeitgleich entwickelt sich die Performancekunst in ehemals kommunistischen Ländern rasant und wird zu einem wichtigen Sprachrohr der jungen Demokratien, während sich in Ländern wie China oder Kuba die künstlerische Performance zu einem Medium für politische Botschaften formt.

Das Politische der Performance

Mit dem Fokus auf kollektives Arbeiten, den gemeinsamen künstlerischen Prozess sowie die Interaktion zwischen Akteuren und Publikum ist die Performancekunst als eine demokratische Kunstpraxis angelegt, die sich, wie die Beispiele zeigten, als eine politisch-kritische Instanz gegenüber dem Kunstbetrieb oder gesellschaftlichen Verhältnissen begründet. Sie gilt als eine reflektierende Kunstform, die zum Verständnis des gesellschaftlichen Ortes der zeitgenössischen Kunst beiträgt, indem sie dessen Grundbedingungen befragt und sie zum Inhalt der Darstellung macht. Weil ihre Aufführungspraxis radikal an Gegenwärtigkeit und Unwiederholbarkeit, an Körperlichkeit und Präsenz gebunden ist, problematisiert sie den Status des Museums und des Theaters als Orte scheinhafter Realität und bürgerlicher Repräsentation. Genau deshalb verstehen die Performancetheoretiker Baz Kershaw und Peggy Phelan sie als eine politische Kunst, da sie nicht die Idee der Freiheit repräsentiert, sondern zeigt, wie Freiheit produziert wird. Performance, so Phelan, biete Widerstand gegen Objektivierungen, sie sei eine flüchtige Kunstform, die aufgrund ihrer Nutzlosigkeit im ökonomischen Sinn nicht in den Zirkel von Abbildung, Repräsentation und Reproduktion integriert werden könne. Aber: Wie kann Performancekunst kritisch sein, wenn das Flüchtige, Gegenwärtige, Ephemere und Theatrale selbst zu zentralen Charakteristika von Gegenwartsgesellschaften geworden ist?

Der soziale Rahmen der ästhetischen Kritik

Das Politische der Performance lässt sich nicht an sich, sondern nur in Bezug auf etwas erkennen – und dieser Bezug ist der gesellschaftliche und künstlerische Rahmen. Denn anders als noch in den 1960er-Jahren sind künstlerische Performances zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit der Allgegenwärtigkeit des Theatralen konfrontiert: Das Ver-Rücken und Ent-Setzen von sozialen Ordnungen, kulturellen Konventionen und Zeichen, die politische und ästhetische Provokation, die Suche nach Utopien, nach heterotopischen Räumen, das Zeigen des Abwesenden und das Aufspüren des Verdrängten, Vergessenen – all das ist angesichts dieser gesellschaftlichen Situation ästhetisch nicht mehr so leicht zu erzeugen. Performancekunst ist deshalb heute aufgefordert, eine ästhetische Strategie zu finden, welche die gesellschaftlich immer subtiler gewordenen Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Schein und Sein, Imaginärem und Realem auslotet und sich als das Andere, das Ver-Störende, das Be-Fremdliche zu zeigen vermag.

Jean-Luc Nancy sieht in dem Wunsch nach Präsenz das Verlangen nach der Produktion von «etwas mehr Sinn» – und dieser Überschuss an Sinn wird durch das beständige Erzeugen von Sinndeutungsangeboten in der Medien- und Inszenierungsgesellschaft hergestellt. Vor dem Hintergrund dieser medientheoretischen These liesse sich, entgegen der These Phelans, auch folgender Schluss ziehen: In einer Gesellschaft, in der Körper und Präsenz, Aura und Authentizität, Ereignis und Event zum Imperativ der Selbstinszenierung geworden sind und in der die globalen Gesetze des Neoliberalismus die permanente Produktion des immer Neuen erfordern, entspricht die Performance gerade aufgrund ihrer Nicht-

“ So kann die Performance nicht nur als Kritik, sondern auch als ästhetisches Pendant zu einer neoliberalen Ökonomie angesehen werden, ist sie doch eine Praxis, bei der die neuen Werte der globalisierten Welt wie Beweglichkeit, Flüchtigkeit, Ortlosigkeit und Flexibilität sowie das permanente Neuerfinden des Selbst erprobt werden. ”

reproduzierbarkeit den neuen Gesetzen der neoliberalen Politik und des globalen Marktes – oder stärker formuliert: Als avantgardistische Kunst exploriert sie deren Prinzipien geradezu. So kann die Performance nicht nur als Kritik sondern auch als ästhetisches Pendant zu einer neoliberalen Ökonomie angesehen werden, ist sie doch eine Praxis, bei der die neuen Werte der globalisierten Welt wie Beweglichkeit, Flüchtigkeit, Ortlosigkeit und Flexibilität sowie das permanente Neuerfinden des Selbst erprobt werden. Damit die Performance – wie der Tanz – als gegenwärtige, weil flüchtige Kunstform ihre kritische Kraft entfalten und künstlerische Visionen entwickeln kann, sind ästhetische Strategien gefragt, die es ihr erlauben, sich von der «Gesellschaft des Spektakels» (Debord) abzusetzen: Verweigerung kann hier im Stillstand, in der Langsamkeit oder auch in der Inszenierung von Abwesenheit bestehen. Dies zeigt: Wann eine künstlerische Performance gesellschaftskritisch, widerständig oder künstlerisch innovativ ist, lässt sich nur mit Bezugnahme auf den Rahmen, das heisst, den Sinndeutungskontext, und die jeweilige Situation, in der die Performance stattfindet, erkennen.

Gabriele Klein, Soziologin und Kulturwissenschaftlerin, ist Professorin an der Universität Hamburg und Direktorin des Zentrums für Performance Studies an der Universität Hamburg.
www.performance.uni-hamburg.de

Die forschende Haltung dem
Körper und der Kunst gegenüber
ist charakteristisch für
Xavier Le Roys choreografisches
Schaffen. Bild aus der Produktion
Giszelle (2001) von Le
Roy konzipiert und Eszter
Salamon getanzt.
www.xavierleroy.com



An einem sonnigen Junivormittag 2002 lud der Regisseur Christoph Schlingensiefel, bekleidet mit bodenlangem Mantel und Sonnenbrille, vor dem Sitz der Firma Web/Tec in einem Düsseldorfer Vorort ein Klavier ab. Er überschüttete es mit Waschpulver, verteilte einen Sack Daunenfedern im Vorgarten, setzte ein lebendes Huhn aufs Klavier und entzündete unter einer Strohpuppe, auf deren Gesicht eine Fotokopie des damaligen israelischen Premiers Scharon geklebt war, eine Handvoll Bücher, darunter mehrere Ausgaben von Martin Walsers *Tod eines Kritikers*. Diese Performance, *Aktion 18* genannt, wurde nicht nur von einer spärlichen Schar Zuschauer und Journalisten begleitet, sondern auch von der Polizei und vom Staatsschutz gefilmt. Denn Schlingensiefels voodoo-artiges «Reinigungsritual» bezog sich auf den Eigentümer der Firma Web/Tec und seine Geschäftskontakte in die arabische Welt, den damaligen FDP-Vorsitzenden Jürgen Möllemann, dessen Partei gerade mit antisemitischen Positionen Schlagzeilen und Wahlkampf machte.

Die Aktion dauerte nur zehn Minuten und verlief ziemlich ruhig. Die Einzigen, deren Nerven blank lagen, waren die mit dem Schutz des Gebäudes (samt Garten) betrauten Polizisten. Gut möglich, dass Schlingensiefels Aufforderung «Tötet Möllemann!» wenige Tage zuvor in einem Duisburger Theater ihre Wachsamkeit geschärft hatte. Wer allerdings den Künstler und seine Arbeit kannte, wusste, dass schon sein auf der documenta X gebrülltes «Tötet Helmut Kohl!» nicht mit realen Mordplänen einhergegangen war. Für Schlingensiefel sollten diese zehn Minuten jedoch empfindliche Folgen haben: Er wurde verklagt und musste eine hohe Geldstrafe zahlen, obwohl er selbst auf den Kunstkontext seiner Aktion verwies.

Performance als politisches Statement

Ich erwähne diese *Aktion 18*, weil sie geradezu als Klassiker der Politischen Performance gelten kann. Im Gegensatz zum traditionellen Schauspiel steht bei einer Performance kein dramatischer Text im Zentrum, für dessen Aufführung Schauspieler in Rollen

schlüpfen und so tun, als wären sie jemand anderer als sie selbst. Der Fokus liegt vielmehr, wie auch im religiösen Ritual, auf der Handlung selbst, die der Performer durchführt: Im Fall von Schlingensiefels *Aktion 18* auf einer Reihe aus ihrem vertrauten Kontext gerissener Handlungen, die erst durch ihre Komposition und den Ort der Aufführung einen eigenen Sinn erhielten. Nicht zuletzt wegen der Selbstinszenierung des Künstler-Protagonisten mit Mantel und Sonnenbrille erinnerte die *Aktion 18* auch an

Joseph Beuys.

Schon dessen *Coyote Performance I like America, and America likes me* (1974) war jedoch mehr als eine esoterische Kunstübung gewesen: Der lebendige Kojote, dem Beuys sich während mehrerer Tage in einer New Yorker Galerie annäherte, versinnbildlichte das Amerika seiner Ureinwohner, und dass der Künstler sich bei dieser USA-Reise ausdrücklich nur mit diesem Tier beschäftigte, war natürlich ein politisches Statement.

Auch Schlingensiefels *Aktion 18* nahm verbal und in der Wahl des Aufführungsortes Bezug auf die parteipolitische Realität der Bundesrepublik, aber auch, indem sie antisemitisch konnotierte Vorgänge wie die Bücherverbrennung aufgriff. Passenderweise hielt während der ganzen Aktion ein Passant ein Schild mit der Aufschrift «Ist Schlingensiefel verrückt? Nein! Faschistoid? Ja!» in die Höhe, wobei unklar blieb, ob er Teil der Inszenierung war oder eigenständig handelte.

Überhaupt scheint die Vermischung von Realität und

Fiktion, Ernst und Unernst, «links» und «rechts», von Kunst und Nichtkunst konstitutiv für die irritierende Kraft zu sein, die eine Performance im Bereich des Politischen entfalten kann. Diese Vermischung ist auch der Grund dafür, dass manche Performances strafrechtliche Folgen haben – wobei manchmal unklar bleibt, ob Machthaber auf diese Weise unliebsame Kritiker ausschalten wollen oder ob einfach ein für alle gültiges Rechtssystem greift. Auch auf Seiten der Künstler kann die Überschreitung der Grenze von Kunst und Realität ethisch anstößig Züge annehmen – etwa, wenn der Komponist Karl-Heinz Stockhausen den Anschlag auf das World Trade Center zum Kunstwerk deklariert.

Politische Performances zwischen Irritation und Aufklärung

Mit politischen Performances löst man keine Revolutionen aus. Und doch besitzt diese Kunstform eine irritierende Kraft, die sich gerade im Bereich des Politischen entfaltet. Während Christoph Schlingensiefel mit seinen politischen Performances noch für öffentlichen Aufruhr sorgte, schlagen die jüngeren Protagonisten heute leisere Töne an. Performer wie *Rimini Protokoll*, Milo Rau und *Gob Squad* handeln als Forscher und Aufklärer.

Von Eva Behrendt

Christoph Schlingensiefels Aktionskunst folgte stets politischem Kalkül: In Wien liess er mit seiner Aktion *Ausländer raus!* (2000) die Fernsehzuschauer Asylbewerber zur Abschiebung auswählen und sorgte damit für öffentlichen Aufruhr. www.schlingensiefel.com



Für *Die letzten Tage der Ceausescus* hat der Schweizer Autor und Theatermacher Milo Rau zahlreiche Interviews mit Zeitzeugen geführt und den Schauprozess am rumänischen Herrscherpaar dann für die Bühne minutiös rekonstruiert. <http://international-institute.de>



In der Aktionskunst von Christoph Schlingensiefel folgte diese Irritation nicht kriminell, immer aber politischem Kalkül – ob er nun eine Partei gründete (Chance 2000) und selbst für das Amt des Bundeskanzlers kandidierte (und immerhin von 60 000 Deutschen gewählt wurde), ob er in Wien das Publikum ganz demokratisch Asylbewerber zur Abschiebung bestimmen liess (*Ausländer raus!*) oder in einer Zürcher Hamlet-Inszenierung angeblich ausstiegswillige Neonazis auf die Bühne brachte. Die Reaktionen der Medien und der Öffentlichkeit machten deutlich, dass dieses Kalkül mit schöner Regelmässigkeit aufging.

Die fast schon tagesaktuelle Unmittelbarkeit und die Treffsicherheit, mit der Schlingensiefel es immer wieder schaffte, durch seine Performances in die Schlagzeilen zu geraten, ist derzeit im Bereich des deutschsprachigen Theaters unerreicht. Das heisst nicht, dass es kein politisches Theater und keine politische Performancekunst mehr gibt. Doch insgesamt sind die Töne leiser und die Ansprüche bescheidener geworden. Auch ideologisch haben sich die Zeiten geändert. Auf die Avantgardekunst der 60er- und 70er-Jahre, auf die sich Schlingensiefel vielfach bezog, werfen Theatermacher heute nicht nur verklärte, sondern auch kritische Blicke. Denn als so spannend und prägend die neuen Formen sich oft auch erwiesen, so zweifelhaft war mitunter ihr ideologischer Kontext. Die Generation der nach 1970 geborenen Theatermacher, also der Kinder der Achtundsechziger, bezieht sich vielleicht auch deshalb nicht ganz so unverkrampft auf sie wie der 2010 verstorbene Schlingensiefel.

Der Performancekünstler als Aufklärer

Auffällig ist jedenfalls, dass viele Protagonisten der aktuellen Performancekunst im Bereich Theater eher als (scheinbar) objektiv agierende Forscher oder Dozenten auftreten denn als radikale Künstlersubjekte. Sie wollen lieber Haltungen vorführen als sie selber öffentlich vertreten und überlassen es dem Zuschauer, sich anhand des zur Schau gestellten Materials eine Meinung zu bilden oder politisch zu positionieren. Ihre Absicht ist Aufklärung. Zu ihrem Handwerkszeug gehören journalistische, historische und sozialpsychologische Techniken wie Interviews führen, Fragebögen aufstellen, Quellen erschliessen. Auch die Arbeit mit Laiendarstellern gehört dazu, wobei weniger deren künstlerische Fähigkeiten gefragt sind als biografische Auskünfte über Alltag, Beruf, Religion.

Wenn etwa der Regisseur Hans-Werner Kroesinger (Jahrgang 1962) eine neue Inszenierung plant, arbeitet er sich schon mal durch 2000 Lektüreseiten. Seit Ende der 90er-Jahre reicht sein Themenspektrum von den Verbrechen der Kolonialpolitik über historische Völkermorde wie die der Türken an den Armeniern (mit besonderem Fokus auf der Rolle der Deutschen) bis zu exemplarischen Familienchroniken wie die der Industriellenfamilie Flick, die einigermassen hemmungslos immer die deutsche Politik sponserte, die gerade das Sagen hatte. Wie ein Historiker erschliesst sich der gebürtige Bonner seinen Stoff über Primärtexte und Quellen, fügt diese allerdings – und da ist er eher Dramatiker

– zu einer vielstimmigen Collage zusammen. Da in der Aufführung die Quellen nicht genannt werden und die Schauspieler keine klar umrissenen Rollen verkörpern, sind Kroesingers Performances anspruchsvolles Denktheater und das Gegenteil von Histotainment: Der Zuschauer muss höllisch aufpassen, wenn er mitkriegen will, aus welcher Perspektive gerade über ein bestimmtes Ereignis gesprochen wird. Dafür wird er nicht selten mit neuen Einsichten oder gar einer Verschiebung des offiziellen Geschichtsverständnisses belohnt.

Rekonstruktion mit kathartischer Wirkung

Einen anderen Ansatz verfolgt der Schweizer Autor und Theatermacher Milo Rau, geboren 1977. Für die Performance *Die letzten Tage der Ceausescus* hat er zahlreiche Interviews mit Zeitzeugen geführt, die an der rumänischen Revolution 1989 beteiligt waren,

“Überhaupt scheint die Vermischung von Realität und Fiktion, Ernst und Unernst, «links» und «rechts», von Kunst und Nichtkunst konstitutiv für die irritierende Kraft zu sein, die eine Performance im Bereich des Politischen entfalten kann. Diese Vermischung ist auch der Grund dafür, dass manche Performances strafrechtliche Folgen haben.“

unter anderem mit General Stanculescu, der das Herrscherpaar verriet, und dem Soldaten Dorin Calan, der die beiden erschoss. Anhand dieser Materialien und historischer (Film-)Dokumente sowie mit Hilfe professioneller Schauspieler haben Rau und sein Team versucht, eine historisch minutiöse Rekonstruktion des Schauprozesses und der Erschiessung der Ceausescus in einer Militärkaserne auf die Bühne zu bringen.

Die Inszenierung greift dabei formal auf eine Freizeitbeschäftigung zurück, die Künstler und Theaterleute in den letzten Jahren von Geschichtsfans übernommen haben: In sogenannten Reenactments führen ganz normale Leute Schlachten oder Arbeitskämpfe an historischen Schauplätzen wieder auf. Dass diese Rekonstruktionen für die Beteiligten eine durchaus kathartische Wirkung haben können, zumal wenn die geschichtlichen Ereignisse noch nicht allzu lange zurückliegen, haben Jeremy Deller und Mike Figgis in ihrer Filmdokumentation *The Battle of Orgreave* gezeigt: Beim Reenactment des Arbeitskampfes zwischen streikenden Bergarbeitern und britischer Polizei im Jahr 1984 tauschten die Akteure von gestern ihre Rollen und machten eine neue Erfahrung.

Die letzten Tage der Ceausescus entwickelten, zumindest bei ihrer Aufführung in Bukarest – dort allerdings nicht am Originalschauplatz, sondern in einem Theater –, ebenfalls eine gewisse Sprengkraft: Einer der Söhne der Ceausescus strengte danach einen Prozess gegen die Verwendung seines Familiennamens an, den er verlor. Vor allem aber war das Theater für Zuschauer und Akteure ein Anlass, sich die jüngste Vergangenheit samt der Geschichtsbilder und Deutungsmuster, die wir von ihr haben, noch

Sie versuchten die Passanten
auf der Strasse zum revolutionären
Handeln zu animieren:
die deutsch-britische Performance-
gruppe *Cob Squad* mit
Revolution Now! (2010).
www.gobsquad.com



einmal buchstäblich vor Augen zu führen. In einem Land wie Rumänien, das wie viele der ehemaligen Ostblockstaaten keine Zeit für gepflegte Erinnerungskultur und Vergangenheitsbewältigung hat, ist schon dies ein Akt der Provokation.

Kapitulation vor der Revolution

Politische Performances im engeren Sinne sind aber weder die Inszenierungen von Hans-Werner Kroesinger noch das Reenactment von Milo Rau, dazu verbleiben sie zu sehr im schützenden Rahmen des Theaters. Auch das Regie- und Literaturtheater der Nullerjahre hat ja immer wieder politische Haltung bezogen und dabei das dramatische Theater teilweise weit hinter sich gelassen – von Volker Löschs mit Hartz-IV- oder Hurenchören bestückten Klassikerinszenierungen über Elfriede Jelineks bitterböse Politik- und Gesellschaftskommentare bis hin zu René Polleschs gewitztem Leiden an den Ich-Zurichtungen im Kapitalismus. Spontane, womöglich aggressive Einflussnahme, die den schützenden Rahmen des Theaters, Museums oder der Kunstaussstellung verlässt, trauen sich Theatermacher oder -kollektive dennoch nur selten zu.

Die deutsch-britische Performancegruppe *Gob Squad* weiss um dieses Dilemma und versucht in fast all ihren Arbeiten, die Grenze zwischen Kunstraum und Strasse zu überschreiten. Dabei macht sie sich keine Illusionen, was die Reichweite ihrer künstlerischen Schlagkraft betrifft. Auch in *Revolution now!* (2010), einer ihrer jüngsten Performances auf der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, verliessen die Performer das Theater, um – live per Video übertragen – Passanten zu befragen und zum revolutionären Handeln zu animieren. Vermutlich stand der Ausgang dieses selbstironischen Spiels schon vorher fest: Die Künstlerinnen und Künstler glaubten nämlich selbst nicht daran, dass gesellschaftliche Veränderung sich realisieren lässt – und schon gar nicht aufgrund einer künstlerischen Intervention. Das «Volk» auf der Strasse gab ihnen Recht, durchaus mit Witz und Verstand. Also zitierte die Gruppe sich munter durch die Revolutionsikonografie und kapitulierte vor der grossen Veränderung.

Mag sein, dass sie es sich damit zu leicht gemacht haben. Aber wäre das nicht ziemlich symptomatisch?

Wirkungsvoller Perspektivenwechsel

Dagegen gelang es dem Regiekollektiv *Rimini Protokoll* zumindest, im Vorstand der Daimler AG für eine gewisse Unruhe zu sorgen. So begrüsst der Aufsichtsratsvorsitzende Manfred Bischoff die Aktionäre bei der Berliner Daimler-Hauptversammlung im April 2009 mit dem ungewöhnlichen Satz: «Das ist hier weder ein Schauspiel noch ein Theaterstück!» Das klarzustellen war offenbar nötig. Pünktlich zur Finanzkrise hatten die Theatermacher Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel die Idee, das Aktionärstreffen zum «Readymade» mit dem Titel *Hauptversammlung* zu deklarieren und, unterstützt vom Berliner Theater Hebbel am Ufer (HAU), rund 150 Zuschauern durch Überschreibung von Aktienstimmrechten Zutritt zu verschaffen. Mit Blick auf die rund 7000 versammelten Aktionäre war das zwar eine verschwindende Minderheit. Der Aufsichtsratsvorsitzende hatte ihr Gefahrenpotenzial jedoch klar erkannt: Wer nämlich auf diese Veranstaltung nicht als Teilnehmer, sondern als «teilnehmender Beobachter»

(Clifford Geertz) blickt, würde andere Schlussfolgerungen aus ihr ziehen und sie möglicherweise als pseudodemokratisches Ritual durchschauen.

Diesen Effekt hatten die *Riminis* erhofft – fragen sie in ihren Arbeiten doch stets nach dem Verhältnis von Schein und Realität. Ihr künstlerischer Akt bestand allein in der äusserst wirkungsvollen Verschiebung der Perspektive, durch die sie «die Selbstpräsentation eines Global Players» nicht «als Show denunzieren», sondern «als Ritual einer Versammlung unterschiedlicher Interessen erfahrbar machen» wollten. Das gelang ihnen meisterlich, indem sie den Zuschauer sich selbst überliessen und nur in «Nischengesprächen» mit Experten Vertiefung anboten: So wurde für einige Zuschauer aus einer Routineveranstaltung der Wirtschaftsmagnaten ein Crashkurs in Ökonomie, Marketing und Manipulation – auch wieder Aufklärung im besten Sinne. Mehr geht derzeit einfach nicht.

Eva Behrendt (*1973) ist Theaterkritikerin und freie Redaktorin bei der Fachzeitschrift *Theater heute*. Sie lebt in Berlin.

Proben, organisieren, Fragen beantworten, stillen – Simone Aughterlony hat es streng an diesem heissen Augusttag. Sie arbeitet für ihr neues Stück *We need to talk* in der Berner Dampfzentrale. Ein paar Stockwerke höher wartet ihre junge Familie in der Künstlerwohnung, während auf der Bühne Licht und Musik für die letzten Szenendurchgänge des Tages überprüft werden. Simone Aughterlony ist müde, aber voller Energie und guter Dinge. Vor kurzem noch lag sie unter einer stickigen, steifen Plastikplane auf der Bühne. Ihre Stimme war nur gedämpft zu hören: «In zehn Minuten geht mir die Luft aus», sagte sie, «Sauerstoffflasche vergessen.» Später, auf einer Musikbox sitzend, wird sie die Geschichte von dem Alien erzählen. Als Zuschauerin hört man ihr erst gebannt zu, driftet nach einer Weile weg und kommt just in dem Moment wieder zurück, als die Stimmung sich verdüstert, der Fremdling von der Gemeinschaft nicht mehr gehegt und gepflegt, sondern geschlagen wird, und die Performerin Bilder entwirft von seltsamen Körperlandschaften. Hier bricht sie ab und setzt sich zu ihrem Dramaturgen an den Bühnenrand. Gut. Episch war es diesmal. Zwanzig Minuten erzählen, ein kleiner Trip in die Welt des Science Fiction und zurück.

*

Viel früher im Stück war die Plastikplane ein riesiger aufgeblasener Globus. Ein ferner Planet. Mutter Erde. Man weiss es noch nicht, und es wird sich wohl auch nie genau sagen lassen. Simone Aughterlony mag dem Publikum keine fixen Bilder vor Augen stellen, sondern lässt es lieber selber denken. Ihr Gegenüber betrachtet sie als Kommunikationspartner auf gleicher Augenhöhe. So rückte sie bereits in ihrem Erstling *Public Property* (2004) ihren Stuhl dicht an die Zuschauerreihen und stellte die Bande zwischen Publikum und Akteurin auf die Probe. «Wieso sollen die Zuschauer sonst da sitzen und mich beachten, wenn ich mich nicht an sie wende?», fragt sie. Die direkte Konfrontation, der herausfordernde Blick in die Augen der anderen, das Lachen und Erzählen und auch das Wiederholen und Variieren des Immergleichen – all das gehört zu den Markenzeichen der in Zürich lebenden Künstlerin. Szene um Szene fügt sie jeweils in langen dramaturgischen Bögen aneinander, und oft gilt es für beide Seiten, die Performer und die Zuschauenden, dies auszuhalten. So lange, bis kleine Transformationen stattfinden und beinahe unmerklich eine Wende herbeiführen. Zum Beispiel wenn die Stimmung auf der Geburtstagsparty in *The best and the*

worst of us (2008) kippt in einen Abgesang auf das Glück und schliesslich wieder dahin zurückfindet. Oder wenn in *Performers on Trial* (2005) luftige Tanzschritte unter zunehmendem Ächzen als blosse Codes vorgeführt werden. Meist geschieht dies, bei aller Ausdehnung der Zeit, durchaus energiegeladen. Simone Aughterlony ist eine starke Performerin. Wild und selbstbewusst wirkt sie, und gleichzeitig schimmert etwas Verletzliches und Versehrtes durch.

*

Beides, die Wildheit und das Verstörende, macht die Tänzerin gleich zu Beginn ihrer Karriere schlagartig bekannt. Die gebürtige Neuseeländerin mit englischen Wurzeln stösst im Jahr 2000 zu Meg Stuarts Company *Damaged Goods* und wechselt kurz

darauf mit ihr von Brüssel ans Zürcher Schauspielhaus. Zuerst in *Highway 101* (2000–01), danach in *Alibi* (2001) und *Visitors only* (2004) tanzt, zittert und singt sie dort, als ginge es um ihr Leben. Schnell wird sie zur zentralen Protagonistin in Meg Stuarts Arbeiten und studiert schliesslich deren kongeniales Solo *Disfigure Study* aus dem Jahr 1991 neu ein.

Die Kooperation von Meg Stuart und ihrer Company mit Christoph Marthalers Schauspielhaus-Crew dauert vier Jahre. Zeit genug für Simone Aughterlony, in Zürich Freundschaften zu schliessen und Kontakte zu knüpfen. Neben Engagements als Performerin und Choreografin in Theaterproduktionen von Stephan Pucher und Falk Richter beginnt sie 2003 mit ihren eigenen choreografischen Recherchen. Die nötige Plattform erhält sie vom Theaterhaus Gessnerallee, wo ihr erstes Solo *Public*

Property uraufgeführt wird. Bald schon folgen weitere Koproduktionen mit dem HAU in Berlin, der Schouwburg in Rotterdam, der Dampfzentrale in Bern, die bis heute andauern. Alle Arbeiten zusammengezählt, sind seither neun Werke entstanden, Duette, Gruppenstücke, aber auch gemeinsame Arbeiten mit anderen Künstlern wie Isabelle Schaad und Jorge León, welcher sie oft auch als Dramaturg begleitet. 2010 entsteht mit ihm das Grossprojekt *To serve*, eine Trilogie aus Film, Bühnenstück und kuratiertem Performanceprogramm über die gegenwärtige Situation von Hausangestellten. Ein Erfolg und zugleich ein Kraftakt. Nach der Geburt ihres zweiten Kindes will Simone Aughterlony deshalb nun erst mal zurück zur kleinen Form, dem Solo, und damit zum Beginn ihrer Karriere.

Mit der Sprache zur Bewegung kommen

Tanz oder Performance? Für die Tänzerin und Choreografin Simone Aughterlony können die beiden Genres ästhetisch nicht getrennt werden. In beiden geht es um Zeit, Raum und die Anwesenheit von Zuschauenden. Und natürlich um die Präsenz von Körpern. Ein Porträt.

Von Julia Wehren (Text),
Fabian Unternährer (Bild)

Die direkte Konfrontation, der herausfordernde Blick in die Augen der anderen, das Lachen und Erzählen und auch das Variieren des Immergleichen – all das gehört zu den Markenzeichen der Künstlerin Simone Aughterlony.



Sie lässt all ihre bisherigen Stücke Revue passieren, schreibt kleine Texte, überlegt, was für Muster in ihrem Werk wiederkehren und wo sie weitersuchen will. Das Bekannte nicht von sich weisen, nennt sie dies, sondern in neuen Kontexten weiter ausloten. Oder: «Die Geister zu seinen Gästen machen.» Meist beschäftigte sie sich in ihren eigenen Arbeiten mit Fragen der Darstellung und der Verstellung auf der Bühne, der Grenze von Fiktion und Wirklichkeit oder dem Wahrheitsgehalt von Gesten und Emotionen. Nun schleichen sich in *We need to talk* erstmals auch biografische Bezüge in ihre Arbeit ein.

Die Künstlerin wird 1977 in Neuseeland geboren, wo sie an der New Zealand School of Dance 1995 ihren Abschluss macht. 1977 ist auch das Jahr, in dem die USA die Raumsonden Voyager 1 und 2 ins All schicken. Mit dabei ein Mitbringsel von der Erde, die Golden Record, eine Datenplatte mit Bildern und Tonspurens als Insignien des menschlichen Lebens. Sie soll dereinst von den Errungenschaften der Menschheit berichten, sozusagen interstellar entzifferbar sein. Unter anderem finden sich darauf neunzig Minuten ausgewählte Musik, von Beethoven, Bach über Chuck Berry bis zu Volksmusik. Simone Aughterlony wählt sie zum Rahmen für ihr Solo, als ein Gerüst, das sowohl einschränkt wie inspiriert. Die Vorstellung einer Zukunft im offenen All verbindet die Performerin mit Science-Fiction-Geschichten, deren Zeit- und Raumkonstruktionen sie schon lange faszinieren. «Science Fiction transportiert immer die Vergangenheit in die Zukunft,» sagt sie, «wirklich Neues schafft sie nicht.» Denn: ein Ausserhalb der Gegenwart ist, bei aller Fantasie, einfach nicht denkbar.

*

Simone Aughterlony recherchiert jeweils viel und lange für ihre Arbeiten, liest und geht ins Theater, wenn auch, wie sie bedauert, Letzteres je länger je weniger. Sie gebe sich Mühe, wenigstens die wichtigsten Tanzstücke zu verfolgen. Jérôme Bels letzte Solos zum Beispiel. Oder die Arbeiten von Tim Etchells und *Forced Entertainment*, für die sie 2007 in *Bloody Mess* auch für einen Part eingesprungen ist. Überhaupt liegt ihr Netzwerk ihr am Herzen. Sie arbeitet immer wieder mit denselben Künstlern zusammen, mit dem Partner Thomas Wodianka, mit Nic Lloyd, Kate McIntosh und Phil Hayes. Sie sind Musiker, Performer und Schauspieler. Simone Aughterlony mag die Arbeit mit Künstlern, deren Körper nicht spezifisch tänzerisch ausgebildet sind. Dadurch ergebe sich eine besondere Nähe zum Publikum, welches sich mit der Art und Weise, wie diese Körper kommunizierten, wie ihnen etwas gelinge oder nicht, besser identifizieren könne. Als Choreografin lässt sie sich zudem gerne von den anderen künstlerischen Qualitäten ihrer Mitstreiter inspirieren. Eine Art Wissenstransfer finde jeweils statt: «Wir tauschen uns aus, diskutieren, lernen voneinander.» Die Verantwortung bleibe dabei aber stets bei der Choreografin. Sie schlägt die Themen für die Improvisationen vor und entscheidet, was am Ende auf der Bühne zu sehen ist. Sie beschreibt ihre Tätigkeit denn auch als «arrangieren und gegenüberstellen» und ihren Beruf nennt sie «Choreografin und Performance-Macherin».

Ihren eigenen Tänzerkörper, geschult in klassischem Ballett und zeitgenössischem Tanz, seine Geformtheit und «Erziehung», wie sie es nennt, versteht sie als willkommene Möglichkeit, Bewe-

gungen zu erkunden. In ihrem neuen Solo wird sie davon wieder vermehrt Gebrauch machen. «Angeregt durch die klassische Musik tauchen Erinnerungen an frühere Tanzerfahrungen auf», sagt sie, und lacht: sie sei ganz froh, dass der Körper noch so gut funktioniere.

*

Nach dieser Probeweche wird sie sich trotzdem erst mal mit viel Text und stundenlangem Videomaterial beschäftigen müssen. Es handelt sich um Notizen des Dramaturgen und Aufnahmen ihrer Improvisationen, welche sich langsam zu festen Formen destillieren werden. Fast alle Parts wird Simone Aughterlony festlegen, die Bewegungen wie die Texte: «Ich weiss in jedem Moment, was ich wo mache,» sagt sie. So klar, dass sie auf der Bühne wieder mit der nötigen Freiheit damit umgehen kann. Ob sie nun tanzt, spricht oder singt, macht für sie keinen grossen Unterschied. Manchmal würden einfach die Worte schneller kommen als die Bewegung. «Die Sprache, das Vor-mich-hin-Brabbeln, hilft mir, die Bewegung überhaupt zu finden,» sagt sie. Tanz oder Performance? Für Simone Aughterlony können die beiden Genres heute ästhetisch nicht mehr voneinander getrennt werden. Die aktuelle Tanzszene leihe sich von überall her performative Strategien, sagt sie, vom Theater, von der bildenden Kunst. Eine Zuordnung zur einen oder anderen Szene beruhe letztlich auf dem Selbstverständnis der Künstler, darauf, wie sie gesehen werden möchten und in welchem Förder- und Veranstalterbereich, welchem Markt sie tätig sein wollten. Auf der anderen Seite bestehe für Institutionen eine Notwendigkeit, gewisse Kategorien zu erstellen und Künstler darin einzuordnen. «Letztlich geht es aber in beidem, dem Tanz und der Performance um das Gleiche: um Zeit, Raum und die Anwesenheit von Zuschauenden», sagt sie. Und natürlich um die Präsenz von Körpern. «Vielleicht produziert der Tänzerkörper eher Bedeutung, vielleicht ist er ausdrucksstärker,» schiebt sie nach. Ganz sicher lasse sich aber am Körper immer der künstlerische Hintergrund ablesen. Was die Mischung, das Durchkreuzen verschiedener Ausdrucksformen, für die gelernte Tänzerin Aughterlony gerade so spannend macht.

www.aughterlony.com

Julia Wehren (*1975) ist ausgebildete Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin. Sie war bis 2007 als Kulturjournalistin und danach als Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft in Bern tätig. Derzeit arbeitet sie als Nationalfonds-Stipendiatin an einem Dissertationsprojekt.

Fabian Unternährer (*1981) lebt und arbeitet als freischaffender Fotograf in Bern. Er hat seine Ausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste und der Ecole Supérieure d'Arts Appliqués in Vevey absolviert und seine Arbeiten in verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen vor allem in der Schweiz gezeigt. www.fu-photo.ch

Angenommen, es gäbe einen verbindlichen Vertrag zwischen den Performern auf der Bühne und dem Publikum: Was wäre Ihrer Meinung nach das Wichtigste, das in diesem Vertrag stehen müsste?

Dass der Zuschauer offen und dazu bereit ist zu sehen und zu erleben, was sich vor seinen Augen *tatsächlich* abspielt. Das klingt einfach, ist aber für die meisten von uns, auch für mich, sehr schwierig – man bringt seine eigenen Erwartungen und vorgefassten Meinungen mit und verwechselt nur allzu leicht das, was man sieht, mit dem, was man gerne sehen möchte. Ich denke, jede Vorstellung strebt diesen grundlegenden Kontakt, diese Vereinbarung an, die da heisst: Wir sind hier, ihr seid hier, und das ist der Augenblick, an dem wir gemeinsam beteiligt sind.

Und was tragen Sie als Performer zum Entstehen dieser Beziehung bei?

Auch wir müssen uns bewusst bemühen, im Hier und Jetzt zu sein. Wir müssen uns auf die Zuschauer einlassen, die an diesem Abend hier sind, und wahrnehmen, was sich zwischen ihnen und uns, aber auch, was sich unter den Performern entwickelt. Die grösste Gefahr ist es, in Routine zu verfallen oder in eine Art Fantasiewelt abzugleiten und den Kontakt mit dem Moment zu verlieren. Gerade wenn man wie wir viel unterwegs ist und an den verschiedensten Orten spielt, geschieht es leicht, dass man noch mit der gestrigen Vorstellung beschäftigt ist, statt voll und ganz auf den heutigen Auftritt konzentriert zu sein. Wir wollen den Zuschauer nicht als passiven Konsumenten sehen, dessen Anwesenheit eigentlich gar keine Rolle spielt, sondern – mir ist klar, dass das keine besonders schmeichelhafte Definition des Publikums ist – als eine hungrige Bestie, die nach schneller Befriedigung und leichter Unterhaltung lechzt ...

In den Stücken von *Forced Entertainment* wenden sich die Performer oft sehr direkt ans Publikum. Sie schäkern und flirten mit den Zuschauern, weisen sie dann wieder zurück und lassen sie im Unklaren darüber, was da auf der Bühne eigentlich gerade passiert. Sie beschäftigen ihr Publikum permanent ...

Nur wenn die Zuschauer wirklich präsent und aufmerksam sind, können wir sie dazu bringen, die Dinge neu zu betrachten, auf

eine zugleich verführerische und verstörende, angenehme und irritierende Art. Diese Gegenwärtigkeit bildet die Grundlage, auf der wir unsere Prozesse der Fiktionalisierung, des Behauptens, Flirtens und Lügens, das Sie ansprechen, aufbauen. Von dort aus können wir gemeinsam mit dem Publikum zu einer Reise in unbekannte Gefilde aufbrechen. Jede Vorstellung wird so zu einem Versuch herauszufinden, *was sein könnte*. Dieses Streben nach Gegenwärtigkeit und Transparenz bedeutet allerdings keineswegs, dass ein Performer nicht auch distanziert, verschlossen, unverständlich oder unfassbar sein kann. Hier zeigt sich ein weiterer interessanter Aspekt der Beziehung zwischen Zuschauer-raum und Bühne: Die Unnahbarkeit eines Darstellers kann einen

erst recht neugierig machen – oder auch nerven, verwirren oder sogar langweilen. Spannend an diesen Zuständen von Unklarheit und Ungewissheit ist, dass auch darin ein Potenzial für neue Sichtweisen und Erkenntnisse liegt.

***Forced Entertainment* wurde vor über 25 Jahren gegründet. Hat sich Ihre Sicht aufs Publikum in dieser Zeit verändert?**

Sehr sogar. Ganz am Anfang, in den Achtzigerjahren, nahmen wir die Zuschauer so wenig wie möglich zur Kenntnis und agierten wie hinter einer Glaswand. Wir liebten das Kino und hätten gerne selbst Filme gedreht – leibhaftig vor einem Publikum zu stehen war uns eher unangenehm. Erst nach und nach wagten wir uns aus dieser Blase heraus und fanden im Lauf der Jahre zunehmend Gefallen daran, mit

den Zuschauern in direkten Kontakt zu treten. Diese Beziehung hat seither verschiedene Phasen durchlaufen. So suchten wir in *First Night* spielerisch, aber auch aggressiv ständig die Konfrontation mit dem Publikum, das wir als tyrannisches, furchterregendes und despotisches Monster darstellten. Ganz anders, nämlich nett und wohlwollend, behandelten wir es hingegen ein oder zwei Jahre später im langen Erzählstück *And on the Thousandth Night* ... Welche Rolle wir dem Publikum zuschreiben und wie wir mit ihm umgehen, hat sich zweifellos verändert und wird dies auch weiterhin tun. Langfristig versuchen wir alle verschiedenen Arten, wie diese Beziehung gestaltet sein kann, zu erforschen und deren Regeln, Strukturen und Temperaturen immer wieder neu zu variieren.

«Können Sie Ihrem Sitznachbarn trauen?»

Der Kontakt zum Publikum ist für die britische Live-Art-Gruppe *Forced Entertainment* ein zentrales Element ihrer Arbeit. Tim Etchells, Autor und künstlerischer Leiter der Gruppe, erzählt, wie er die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum immer wieder aufs Neue erforscht und auf die Probe stellt.

Interview: Dagmar Walser



«Es ist wichtig, daran zu denken, dass ihr mehr seid als wir. Wenn es also zum Kampf kommt, werdet ihr ohne Zweifel gewinnen...» Richard Lowdon richtet in *Showtime* seine Ansprache direkt an die Zuschauer und thematisiert darin die Machtverhältnisse zwischen Performern und Publikum.



Jede Theateraufführung schafft eine Gemeinschaft, weil sich die Zuschauer durch das Erlebnis verbunden fühlen. In *Speak Bitterness* legen es die Performer aber darauf an, diese Einheit zu stören und das Publikum zu spalten.

Ein wiederkehrendes Element in Ihrer Arbeit ist das Spiel mit der Erschöpfung, insbesondere in den bis zu 24 Stunden dauernden «Durational Performances», aber zum Beispiel auch in *Thrill of it All*. Dieses beginnt mit einer 20-minütigen Tanzsequenz, an deren Ende die Zuschauer fast ebenso erschöpft wirken wie die Darsteller. Wie erklären Sie sich diesen Effekt?

In jedem unserer Stücke spielt das Freisetzen von Energie eine wichtige Rolle. Setzt man einen Performer einer starken körperlichen oder verbalen Anregung oder Anstrengung aus, wird unweigerlich ein Stück von seiner Fassade abbröckeln. Ein ausgeruhter und konzentrierter Schauspieler hat normalerweise die absolute Kontrolle über seine Handlungen und sein Erscheinungsbild; wenn er jedoch ermüdet, ob physisch oder mental, schwindet seine Aufmerksamkeit. Er beginnt, die Kontrolle zu verlieren, und für den Zuschauer werden Dinge sichtbar, die der Performer im Vollbesitz seiner Kräfte vielleicht nicht hätte geschehen lassen. Seine durch die Ermüdung ausgelöste Öffnung überträgt sich interessanterweise auf die Zuschauer, die plötzlich ebenfalls verletzlich und weniger beherrscht sind als am Anfang des Abends, wodurch völlig neue Möglichkeiten entstehen. Dass sich im Publikum die Verfassung der Performer «widerspiegelt», lässt sich immer wieder feststellen.

In *Showtime* beschäftigen Sie sich intensiv mit dieser Verbindung zwischen Publikum und Bühne. Richard Lowdon richtet darin folgende Ansprache an die Zuschauer: «Es gibt ein Wort für Leute wie euch, und dieses Wort heisst Publikum. Zuschauer kommen ins Theater, vielleicht um etwas zu sehen, das sie anstössig fänden, wenn sie es im wirklichen Leben sehen würden ... Vielleicht seid ihr heute Abend hierher gekommen, weil ihr etwas sehen wollt, das ihr nur privat bei euch zu Hause getan habt ... oder etwas, von dem ihr träumt, dass ihr es privat bei euch zu Hause tun würdet. Ein Publikum will im Dunkeln sitzen und sehen, wie andere Leute es tun. Nun, wenn ihr den Eintritt bezahlt habt – dann viel Glück! Von dieser Seite des Teleskops aus sehen die Dinge jedoch etwas anders aus – ihr seht alle sehr klein aus und sehr weit weg und ihr seid ziemlich viele. Es ist wichtig, daran zu denken, dass ihr mehr seid als wir. Wenn es also zum Kampf kommt, werdet ihr ohne Zweifel gewinnen.»

Das klingt als bräche hier gleich eine Prügelei aus...

Wie gesagt: Das Publikum ist ein tyrannisches Monster! Es stellt Forderungen! Und wie sich der Abend entwickelt, hängt in gewisser Weise immer davon ab, wie diese Forderungen gehandhabt und verhandelt, erfüllt oder zurückgewiesen werden. Der Umgang mit solchen Kräfteverhältnissen – die Macht der Performer über das Publikum und umgekehrt – bildet seit jeher ein zentrales Interesse unserer Theaterarbeit. Unser Anliegen ist es, die Existenz dieser Machtdynamiken deutlich zu machen, sie zu untersuchen und zu versuchen, sie auf jede erdenkliche Weise zu problematisieren – was voraussetzt, dass man mit den ursprünglich für eine Situation geltenden Spielregeln vertraut ist. Es gibt

diese Stelle, ebenfalls in *Showtime*, an der Richard zum Publikum sagt: «Wir werden tun, was wir tun werden, und ihr werdet tun, was ihr tun werdet.» Es gibt Regeln und es gibt Erwartungen, doch was genau an einem bestimmten Abend passieren wird, kann niemand wissen.

Und was soll passieren? Sind Sie darauf aus, einen Konflikt mit dem Publikum auszulösen?

Nein. Einen Streit zu provozieren, wäre einfach, aber weitaus interessanter finde ich das Kreieren von Spannung und Verführung, das Aufstellen von Thesen und das Untersuchen von Fragen, die diese Thesen aufwerfen. Im Fokus steht ein architektonischer oder musikalischer Prozess. Theater ist ein kollektives Ereignis. Das konventionelle Theater betrachtet das Publikum als geschlossene Einheit, und dieses Konzept stellen wir in Frage.

In jeder Aufführung geht es zwar immer auch um die Bildung einer sozialen Gemeinschaft aus einzelnen Zuschauern, die sich durch das gemeinsame Erlebnis verbunden fühlen – es kann aber auch sehr interessant sein, diese Einheit bewusst zu stören und das Publikum zu spalten. Viele unserer Stücke beschäftigen sich mit dieser Idee des kollektiven WIR im Theater. Wer sind wir, die wir hier sitzen? Wozu sind wir hier? In *Speak Bitterness* legen die Performer verschiedenste Geständnisse in der Wir-Form ab und zwingen die Zuschauer dadurch, sich ständig zu entscheiden, ob sie Teil dieses WIR sein wollen oder nicht. Wenn einer sagt: «Wir haben das Geschirr nie sauber gespült und sind nie mit dem Hund rausgegangen», haben die Zuschauer üblicherweise nichts dage-

“ Das Publikum ist ein tyrannisches Monster! Es stellt Forderungen! Und wie sich der Abend entwickelt, hängt in gewisser Weise immer davon ab, wie diese Forderungen gehandhabt und verhandelt, erfüllt oder zurückgewiesen werden. ”

gen, in dieser Aussage mit eingeschlossen zu sein – es ist ja nicht so schlimm, so etwas zuzugeben. Sagt ein Performer hingegen: «Wir haben Ausländern Hundescheisse in den Briefkasten gestopft», werden sich die Zuschauer wahrscheinlich innerlich von dieser Aussage distanzieren – das soziale WIR wird zu einem Problem. Im Allgemeinen nimmt man an, dass ein Theaterpublikum nett und anständig ist ... aber können Sie Ihrem Sitznachbarn trauen? Können Sie sicher sein, dass er an den Abenden, an denen er nicht im Theater sitzt, nicht mit einer rassistischen Bürgerwehr durch die Strassen zieht? Natürlich nicht.

Was soll der Zuschauer nach einer Ihrer Vorstellungen sagen oder denken?

Dazu habe ich keine konkreten Erwartungen. Mich interessiert es, einen widersprüchlichen und mehrdeutigen Raum zu gestalten. Das Publikum soll an einen unebenen, unberechenbaren Ort geführt werden und nicht alle Fragen beantwortet bekommen. Ich will die Leute nicht dazu bringen, ein bestimmtes Gefühl zu emp-

finden – vielmehr sollen sie die Spannung spüren, die das Vorhandensein verschiedener Möglichkeiten erzeugt, und einen Raum erfahren, in dem vieles ungeklärt bleibt. Ich mag die Idee, dass die Vorstellung für die Zuschauer noch nicht vorbei ist, wenn sie den Saal verlassen. Was sie gesehen haben, soll wie ein Stachel unter ihrer Haut sitzen.

Ein aktueller Trend in den Performing Arts besteht darin, mit den traditionellen Konventionen des Theaters zu brechen, indem zum Beispiel ungewohnte Orte bespielt oder Leute ohne ihr Wissen in die Aufführung eingebunden werden. Der grösste Teil Ihrer Arbeit findet an klassischen Orten der Kultur wie in Theatern oder Galerien statt. Weshalb?

Ich habe auch schon Kunstprojekte gemacht, die den konventionellen Rahmen sprengen. In erster Linie interessiere ich mich aber für Strukturen und Begegnungen in einem kulturellen Umfeld, in dem beide Seiten mit den Regeln vertraut sind. Ich akzeptiere die gegebenen Rahmenbedingungen – es gibt einen Zuschauerraum, in dem ein Publikum sitzt, das auf eine Bühne blickt, auf der sich das Geschehen abspielt – und nutze sie als Ausgangslage, um neue Möglichkeiten zu erkunden. Ich betrachte diese allgemein anerkannten formalen Einschränkungen als zweckdienliche Beschränkungen und Parameter für meine Arbeit mit dem Publikum.

Sie wollen klare Regeln für alle – gibt es dafür einen moralischen Grund?

Möglicherweise. Das hat mit der Idee zu tun, dass wir alle den Boden kennen sollten, auf dem wir stehen. Mit einer billigen, trügerischen oder gar nur scheinbaren Untergrabung der Regeln kann ich nichts anfangen. Am schwersten tue ich mich mit Theater, das behauptet, kein Theater zu sein und keine Regeln oder Konventionen zu beachten, was aber tatsächlich sehr wohl der Fall ist. Dafür gibt es viele Beispiele, interaktive Theaterformen oder Performances, die von einem Ort zum anderen wandern – bis hin zur Eins-zu-eins-Performance, bei der ein Darsteller für einen einzelnen Zuschauer spielt. All diese Formen geben vor, «Regeln zu brechen» oder «fundamental neuartig» zu sein, sind aber in Wahrheit oft ebenso konventionell und von Machtverhältnissen geprägt wie traditionelles Theater. Im Grunde geht es, wie zuvor angesprochen, immer um Macht – aber wenn wir wissen, nach welchen Regeln die Macht verteilt ist, können wir uns mit ihnen befassen, sie hinterfragen und gegen sie verstossen.

Drückt sich in dieser Art, wie Sie mit dem Publikum umgehen, auch eine politische Haltung aus?

Auf jeden Fall. Ich habe viele Stücke gesehen, die sich selbst als politisch bezeichnen, ihr Publikum aber auf eine reaktionäre und hinterlistige Weise behandeln. Für mich steckt das Politische in der Form: in der Art der Beziehung zum Publikum, in der Aufrichtigkeit und Transparenz der Performer, in der Haltung, mit der sie das Publikum zum Ko-Autoren machen. Vielleicht tragen die klaren Regeln und unser schlichtes, geradliniges Auftreten sogar dazu bei, unsere Arbeit auch international verständlich zu machen. Wir betreiben keine Klugscheisserei und benutzen keine gekünstelte, symbolische Sprache, die nur Experten für zeitgenössisches Thea-

ter verstehen. Wir sind nur eine Gruppe ziemlich gewöhnlich aussehender Leute, die auf die Bühne kommen und mit dem Publikum zu reden anfangen. Wir machen den Leuten nichts vor – und ich glaube, die Zuschauer schätzen das.



Tim Etchells ist Schriftsteller, bildender Künstler, Regisseur und Performer. Bekannt ist er insbesondere durch seine Arbeit als Autor und künstlerischer Leiter der britischen Performancegruppe *Forced Entertainment* aus Sheffield. In Büchern, Essays, Ausstellungen und Performances befasst sich Etchells seit über 25 Jahren mit Performancekunst. Sein jüngster Roman *Broken World* ist letztes Jahr bei Diaphanes auf Deutsch erschienen. www.forcedentertainment.com; www.timetchells.com

Dagmar Walser ist Redaktorin und Theaterkritikerin beim Schweizer Radio und Fernsehen SRF, für das sie vor allem Radiobeiträge über Theater und Performancekunst produziert.

Aus dem Englischen von Reto Gustin

Wer sich einen Überblick über die Performance-szene in der Schweiz verschaffen will, ist erstaunt angesichts der Vielfalt der Spielarten von Performancekunst in unserem Land. Seit den frühen 1980er-Jahren als in Genf mit dem Festival La Bâtie, in Zürich mit dem Theater Spektakel, in Fribourg mit dem Belluard Festival, in Bern um Norbert Klassen mit dem Festival Bone und in Luzern mit Ruedi Schill und Monika Günther wichtige Performancezentren entstanden, hat sich die Szene differenziert und vervielfacht. Neue Festivals und Off-Spaces wie der Kaskadenkondensator in Basel, Stromereien in Zürich, International Performance Art in Giswil und Les Urbaines in Lausanne haben dem Medium in den letzten zehn Jahren einen enormen Schub verliehen.

Der Gang in die Landschaft und die Verwendung neuer Medien

Die Bedingungen und Tendenzen, die Anstoss zu dieser Bewegung gaben, sind mannigfaltig. Das Aufbrechen der traditionellen Kunstmedien und damit auch der Präsentationsräume ist seit 2000 deutlich spürbar. Kunstschaffende im Bereich der Performance arbeiten längst nicht mehr nur im Format der körperbezogenen Aufführung, sondern im Innen- und Aussenraum, in der Landschaft und unter anderen zeitlichen Vorgaben. Die Performancekunst erklimmt die höchsten Gipfel der Alpen und erkundet die tiefsten Schächte einer Kanalisation. So erarbeitet zum Beispiel die Künstlerin Katja Schenker, die in ihren Performances Körperkraft, Material und physikalische Kräfte geschickt kombiniert, in Live-Situationen raumfüllende Papierlandschaften, gräbt Gruben in die Erde oder trägt grossflächige Asphaltbeläge von Hand auf.

Selbstverständlich sind auch der Einbezug von Neuen Medien und Interaktivität geworden. Der Performancekünstler Gaspard Buma aus Lausanne zum Beispiel setzt Mess- und Datenübertragungsgeräte aus dem Medizintechnik- und Kommunikationsbereich so ein, dass sein Körper in der performativen Aktion zu einem elektronisch verfremdeten Musikinstrument wird.

Als handelnde und physisch agierende Form ist die Performancekunst zwar nach wie vor der Bildfindung der visuellen Kunst und der Aufführung im Theater eng verbunden, aber ebenso der Musik, dem Tanz, dem Spoken Word sowie der prozessorientierten Kunst.¹ Neue performancespezifische Formen wie Interaktionen im öffentlichen Raum, performative Installationen in

Off-Spaces, Long-Duration-Performances u. a. m. verlangen auch vermehrt nach neuen Formaten im Veranstaltungsbereich.

Die performative Kunstpraxis ist heute weit verbreitet, weil sie überall stattfinden kann und nicht unbedingt eine Bühne oder einen White Cube braucht. Mit dem ökonomischen Druck auf den städtischen Raum und der zunehmenden Öffnung des öffentlichen Raums für Eventkultur bietet sich die Performance geradezu ideal an, mittels ihrer divergierenden Aktionen alle möglichen Lücken, Themen und Räume zu bespielen.

Eine neue Generation: Einsatz von Dramaturgie und aufwendiger Technik

Die Schweizer Kunsthochschulen haben vor zehn Jahren die Performancepraxis in ihr Lehrangebot aufgenommen und sich über ACT, der seit 2003 bestehenden Performanceplattform für Studierende, vernetzt, sodass für einen aktiven Nachwuchs und ein nachhaltiges Interesse dem Medium gegenüber gesorgt ist. Oft sind es heute nicht mehr nur die Kunstschaffenden selber, die Performance-Initiativen entwickeln,

sondern auch Kuratorinnen und Intendanten. Die alte Pioniergeneration wird somit durch jüngere Protagonisten abgelöst. Zu ihnen gehören vielversprechende Kunstschaffende wie Anne Rochat, Simon Kindle, Sophie Hofer, Domenico Billari, Mio Chareteau, Mélodie Mousset, Michael Kimber und viele mehr. Sie bilden die neue Generation von Schweizer Performancekünstlern, für die der Einsatz von Dramaturgie und aufwendigem Material in oft komplexen technischen Settings selbstverständlich ist. Da kann durchaus auch einmal ein Helikopter zum Einsatz kommen, wie die Arbeit des Basler Performers Domenico Billari zeigt. Für seine Arbeit *o.T.* (2007) flog ein Helikopter ein-

nen grossen Behälter Wasser heran, der exakt über dem Performer ausgeschüttet wurde. Diese Performancearbeit zeigt aber auch deutlich, dass trotz neuer Medien und neuer Orte der Live-Körpereinsatz nach wie vor der Dreh- und Angelpunkt der Performancearbeit ist.

Forschungsprojekte und Kommerzialisierbarkeit erhöhen die Überlebenschancen

So gibt es heute viele unterschiedliche Formate, an denen künstlerische Performances gezeigt werden: von Festivals, die regelmässig stattfinden, über temporäre Plattformen wie Kunstexpander in Aarau bis hin zu langjährigen Performancelabors wie dem Kaska-

Performance Swiss Made

Die Performanceszene in der Schweiz ist in den letzten zehn Jahren in Bewegung geraten. Einige Protagonisten sprechen gar von einem eigentlichen Boom des Mediums. Der Gang in die Landschaft, aufwendige technische Settings und die Verwendung neuer Medien sind nur einige Merkmale der neuen Generation.

Von Sibylle Omlin



Für seine *Partitur für 8 Muskeln und 1 Sampler* (2004) braucht Gaspard Buma einen Computer, Elektroden, Adapter, verschiedene Kabel, einen Verstärker und einen Lautsprecher. Mithilfe moderner Technik macht der Lausanner Performancekünstler seinen Körper zu einem elektronisch verfremdeten Musikinstrument.
www.gaspardbuma.org



Kulturschock, Identität und interkulturelle Missverständnisse: Mit diesen Phänomenen setzen sich Yan Duyvendak und Omar Ghayatt in der Produktion *Made in Paradise* künstlerisch auseinander. Sie erforschen darin die islamische Kultur und die Welt der Muslime als das Andere.
www.duyvendak.com

denkondensator Basel oder dem Progr in Bern. Angesichts dieser Entwicklung fällt es nicht schwer, in der Fülle dieser Performanceanlässe, -protagonisten und -szenen einen eigentlichen «Boom» zu erkennen, wie das die Performancekünstlerin Muda Mathis ausdrückt.

Viele Initiativen, die von Performancekünstlerinnen und -künstlern ausgingen, sind im letzten Jahrzehnt aber wieder verschwunden (so z. B. Der längste Tag im Kunsthof Zürich), was dem nach wie vor ephemeren Charakter des Mediums aber nicht abträglich ist. Es hat sich gezeigt, dass vor allem jene Festivals oder Institutionen überleben, denen es gelingt, eine klare inhaltliche Ausrichtung und damit auch eine stabile Finanzierung sowie genügend Aufmerksamkeit zu erreichen. Die «nachhaltigen» Festivals sind mit kommunalen Strukturen, öffentlichen Fonds oder öffentlich finanzierten Institutionen verbunden (La Bâtie in Genf, Theater Spektakel in Zürich, Belluard Festival in Fribourg).

In den letzten Jahren lässt sich eine Stabilisierung und Institutionalisierung des Mediums beobachten: Eine wichtige Rolle spielen dabei Forschungsprojekte mit Performern und Theoretikerinnen an den Hochschulen, so z. B. das Projekt *Perform Space* der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel oder das Projekt *Performance Saga* von Andrea Saemann und Katrin Grögel. Performancekunst findet heute auch Eingang in Galerien, Kunstausstellungen und Museumssammlungen und damit einen Zugang zum Markt. Der Zürcher Performer San Keller beispielsweise konzipiert bei all seinen Aktionen einen Sticker, ein Objekt oder ein graphisch gestaltetes Blatt mit, das verkäuflich ist. Damit werden in der Performance, die in der Pioniergeneration vor allem durch Fotografie und Video zu dauernden, allenfalls galerien- und museumstauglichen Bildern fand, neue Formen der Vermarktung und Vermittlung gesucht und gefunden.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf zwei Tendenzen in der aktuellen Performancekunst in der Schweiz zu sprechen kommen, die mir interessant erscheinen.

Performative Installationen und Performance im gesellschaftlichen Raum

Seit der wegweisenden Ausstellung von Angelika Nollert und Silvia Eiblmayr zu performativen Installationen in Deutschland und Österreich im Jahr 2003, aber auch seit den musealen Untersuchungen der Performancekunst durch Schweizer Institutionen wie das Migros Museum oder das CentrePasquArt ist die Fixierung der Performance über den Moment des Live-Ereignisses hinaus auf den Raum und auf das Objekt ein Thema. Die Zürcher Künstlerin Victorine Müller, die für ihre oft bis zu einer Stunde dauernden Performances in aufblasbaren, transparenten Objekten bekannt ist, stellt diese poetischen Figuren danach auch in Museumsräumen aus.

Sogar Kunst-am-Bau-Projekte integrieren heute die Performancekunst: so zu sehen am Kantonsspital Zug, wo Susann Wintsch acht performativ erarbeitete Exponate von Deutschschweizer Performancekünstlern dauerhaft installierte.

Performancekunst ist ein Feld für situative und ortsbezogene Aktivitäten, die in alle Lebensbereiche hineinspielen. Insofern ist auch das Partizipatorische in der Performance wichtig und wird

theoretisch reflektiert; der Begriff der «art relationnel» des französischen Theoretikers Nicolas Bourriaud wird geradezu inflationär verwendet. Die Absicht dieser Kunstschaaffenden ist es, in Gruppen, Nachbarschaften, sozialen Umgebungen und Gesellschaften integrierend zu agieren. So arbeitete die Zürcher Performerin Anne Lorenz für ihr Projekt *Auf dem Hinweg* (2005) mit den 140 Bewohnern eines Dorfes in Oberösterreich zusammen, um die kleinen Gesten des Alltags in den Strassen körperlich sichtbar zu machen. Der performative Akt ist ein sozialer Akt. Das ist auch ein Argument für Geldgeber geworden. Der Vermittlung von Kunst und der Integration von verschiedenen Besuchergruppen kommt das Live-Element der Performancekunst entgegen.

Dass der Kontext – also der Spielort, der Raum und das Publikum – die Performance unmittelbar mitgestaltet, ist eine der grossen Herausforderungen an dieses Medium. Mit «unmittelbar» ist gemeint: schneller, reaktiver, unerbittlicher als es für andere Kunstformen wie die Malerei, die komponierte Musik oder das Theater gilt. Daran zeigt sich auch, dass das weite Feld der Performance eine Differenzierung notwendig macht. Historische, mediale und kontextuelle Bezüge werden immer wichtiger, um sich in der Masse von Angeboten und Auslegungen klar zu positionieren. «Ob es sich um eine spontane Initiative von Künstlerinnen in temporären Räumen oder um eine Performance von etablierten Institutionen wie Theatern oder Theaterfestivals handelt, beeinflusst, wie diese wahrgenommen werden und wirkt auch auf die Arbeiten zurück», betont die Performancekünstlerin Dorothea Rust, die selber auch als Organisatorin aktiv ist.

Performancekunst bleibt nach wie vor eine künstlerische Strategie, mit der die Performer Überraschungen, dichte Momente, Verwunderung und Verwirrung bis hin zu Unverständnis auslösen. In Situationen und Umgebungen, die oft ausserhalb der Institutionen stehen, bewegt Performance das Publikum und fordert es heraus. Man darf gespannt sein, wie dieses agile und bewegliche Medium gerade im Bereich der Kunstvermittlung und der Kommerzialisierbarkeit auch künftig lustvoll neue Terrains erobert.

Die wichtigsten Adressen für Performancekunst in der Schweiz:

Festival La Bâtie, Genf: www.batie.ch
Théâtre de l'Usine, Genf: www.usine.ch
Théâtre Arsenic, Lausanne: www.theatre-arsenic.ch
Festival Les Urbaines, Lausanne: www.urbaines.ch
Festival des Arts Vivants, Far^o, Nyon: www.festival-far.ch
Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg: www.belluard.ch
Festival International Performance Art, Giswil: www.performanceart.ch
Festival Migma, Luzern: www.migma.ch
Festival Stromereien, Zürich: www.stromereien.ch
Theater Spektakel, Zürich www.theaterspektakel.ch
Festival Perform Now!, Winterthur: perform-now.ch
Festival Bone, Bern: www.bone-performance.com
Progr/Stadtgalerie, Bern: www.stadtgalerie.ch; www.progr.ch
Kaskadenkondensator, Basel: www.kasko.ch
Kaserne, Basel: www.kaserne-basel.ch

1 Siehe: *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*, hg. Sibylle Omlin, Pro Helvetia, Zürich, 2004.

Sibylle Omlin (*1965) ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Sie leitet seit 2009 die Ecole Cantonale d'Art du Valais.

Foto: Viktor Kothál

A person in a dark suit is suspended in the air by a large cluster of bright red balloons. The scene takes place in a large, high-ceilinged industrial hall with a concrete floor and walls. The balloons are tied to the person's feet and float upwards, lifting them into the air. The person is positioned in the center of the frame, looking down. The background shows the structural elements of the hall, including beams and windows. At the bottom of the image, a crowd of people is gathered, watching the performance. On the right side of the building, there is a logo and text that reads "Die billigsten Transporte mit".

Ein Künstler hebt ab: Domenico Billari lässt sich in seiner Performance *Walking on the moon but on earth* in der Markthalle Basel von Helium-Luftballons in die Höhe entführen. Der Live-Körperinsatz ebenso wie die Erfahrung der «Leichtigkeit des Seins» sind zentrale wiederkehrende Aspekte in Billaris Performances.
www.domenicobillari.com



SAN FRANCISCO



NEW YORK



PARIS



ROM



WARSCHAU



KAIRO



KAPSTADT



NEW DELHI



SHANGHAI

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia unterhält ein weltweites Netz von Aussenstellen. Sie dienen dem Kulturaustausch mit der Schweiz und erweitern die kulturellen Netzwerke.

Die Puppen sprechen lassen



NEW DELHI

Bangalore, Kalkutta und New Delhi waren die Tourneestationen der Schweizer Puppenspielerin Margrit Gysin. In Workshops mit indischen Puppenspielern hat sie demonstriert, wie man alltäglichen Gegenständen Leben einhauchen kann.

Von *Elizabeth Kurwilla*, New Delhi – Auch in einem Stück Lehm kann eine Geschichte stecken, wie Margrit Gysin eindrucksvoll demonstriert. Die Schweizer Puppenspielerin knetet den Klumpen zurecht und beginnt zu erzählen: «Es war einmal eine Winterlandschaft im dichten Schneetreiben (sie lässt rosa Blütenblätter herunterrieseln). Neben einem einsamen Baum (steckt einen Zweig in den Klumpen) stand ein Haus (zieht ein Stück Lehm heraus), in dem ein Mädchen mit seinen Eltern lebte. Das Haus hatte ein Fenster

(drückt ein Loch in die Mitte), durch das ein Feuer nach draussen leuchtete (zündet eine kleine Kerze an, deren flackerndes Licht durch das Loch scheint). Als seine Eltern starben (bläst die Kerze aus), war das Mädchen ganz alleine und weinte bitterlich (formt winzige Tränen aus Lehmkügelchen). Eines Tages kam ein Sturm und zerstörte das Haus (reisst es ab und wirft es zur Seite). Zurück blieb nur das Bett des Mädchens, das bald darauf von einer Gans verjagt wurde und fortging (ihren Arm hinauf). Noch ein letztes Mal drehte sie sich um und blickte auf den Ort, an den sie nie wieder zurückkehren sollte ...»

Die rund 15 indischen Pädagogen und Puppenspieler, die in dieser letzten Juliwoche auf Einladung von Pro Helvetia an Gysins Workshop in New Delhi teilnehmen, sind von der Darbietung der Schweizerin sichtlich ergriffen, sodass zunächst Schweigen herrscht. Eine Frage steht dennoch unausgesprochen im Raum: Wo bleibt das Happy End?

Der therapeutische Aspekt ist wichtig

Während die 62-jährige Margrit Gysin, Absolventin einer Theaterschule sowie ausgebildete Puppenspielerin und Kindergärtnerin, in der brütenden Nachmittagshitze den Teilnehmern zeigt, wie sie Lehmklumpen, Zweigen, einem Blatt Papier und anderen alltäglichen Gegenständen Leben einhauchen können, wird klar, was es mit der Düsternis in ihrer Geschichte auf sich hat. Deren Ursprung liegt in Gysins Faszination für Märchen, die einen ganz besonderen Einfluss auf die kindliche Psyche haben: «Märchen ermutigen Kinder, sich mit unbequemen Realitäten auseinanderzusetzen – ein Effekt, den eine wahre Ge-

schichte nicht auslösen kann. Als ich einmal ein Stück über ein Kind aufführte, das nur mit seiner Mutter zusammenlebt, erzählte ein Mädchen aus der Runde, dass auch ihr Vater sie nur einmal im Jahr besuche. Ihre Lehrer hatten davon keine Ahnung.» Der therapeutische Aspekt ist denn heute auch eine wichtige Motivation für Gysin, die ihre Laufbahn vor rund 40 Jah-

Foto: Mirjal Baiza



Das Interesse der indischen Puppenspieler zunehmend auch als didaktisches Hilfsmittel

ren mit dem Studium an der Pariser Theaterschule von Jacques Lecoq begann. Gysins Workshop und ihre Auftritte in drei indischen Städten – mit dem Handpuppensstück *Mimi und Brumm feiern ein Fest* über eine Maus und einen Bären, die in einem Buch wohnen – kamen genau zur richtigen Zeit.

Viele indische Schulen und Eltern interessieren sich mittlerweile für alternative Unterrichtsmethoden, die den Schülern mehr kreative und emotionale Freiheit gewähren. Moderne Schulen lösen sich zunehmend von starren Lehrplänen und mechanischem Auswendiglernen und entdecken stattdessen, wie leicht sich mithilfe von Puppen schon ab dem Kindergartenalter auch anspruchsvolle Themen vermitteln lassen. Entsprechend gross war das Interesse an Gysins Workshop, an dem neben Lehrern progressiver Schulen wie der Heritage School und der Delhi Public School auch Mitglieder von Dadi Pudumjees *Ishara Puppet Theatre Trust* und Anurupa Roys *Katkatha Puppet Arts Trust* teil-

nahmen. Pudumjee und Roy gehören zu den bekanntesten indischen Puppenspielern der Gegenwart und führen selbst Workshops in Schulen durch. «Die jungen Puppenspieler können sehr viel von Margrit lernen – nicht nur von ihrer innovativen Art des Geschichtenerzählens, sondern auch von ihrem geschickten Umgang mit Reaktionen aus dem Publikum und ihrem fundierten kinderpsychologischen Wissen», betont Chandrika Grover Ralleigh, Leiterin von Pro Helvetia Indien und Veranstalterin des Workshops.

Vom Mahabharata-Epos bis Bollywood

Für die Lehrer der Heritage School war der Workshop ein weiterer Schritt in einem vom Puppenspieler Varun Narain initiierten Prozess. In den Monaten zuvor hatte



«Märchen ermutigen Kinder, sich mit unbequemen Realitäten auseinanderzusetzen», so Margrit Gysin.

ihnen Narain – der erste indische Künstler, der von Pro Helvetia zu einem Aufenthalt in der Schweiz eingeladen wurde – beigebracht, Puppen als didaktisches Instrument einzusetzen. Trupti Khanna, Lehrerin einer dritten Klasse, wollte vor allem erfahren, wie es Gysin gelingt, die Kinder auf emotionaler Ebene anzusprechen: «Wir nutzen Puppen nicht nur, um Lerninhalte zu vermitteln, sondern setzen sie auch im sogenannten Stuhlkreis ein. Den Kindern fällt es oft leichter, einer Puppe zu erzählen, was sie beschäftigt.»

Obwohl das Puppentheater in Indien eine lange Geschichte hat, brachte Gysin viele neue Impulse mit. «Margrits Stücke sind auf kleinere Zuschauergruppen ausgerichtet, was für uns ungewohnt ist. Auch das Konzept, gezielt nur Kinder oder nur Erwachsene anzusprechen, haben unsere zeitgenössischen Puppenspieler von westlichen Vorbildern übernommen», erklärt Pudumjee. Traditionelles indisches Puppentheater findet oft im Rahmen religiöser Feste statt und wird typischerweise vor einem grossen Publikum von Erwachsenen und Kindern aufgeführt. Es leistet einen wichtigen Beitrag zur mündlichen Überlieferung von Geschichten und thematisiert grosse indische Epen wie das *Mahabharata* und das *Ramayana* oder religiöse Texte wie die *Puranas*. «Margrit ist mit dem reichen kulturellen Erbe des traditionellen Puppentheaters vertraut», erzählt Ralleigh. «Diesmal konnte sie sich jedoch erstmals mit einer neuen Garde von Puppenspielern austauschen, die das Genre belebt und aktualisiert haben.» Während bei den jüngeren Generationen der etablierten



und Pädagoginnen am Workshop von Margrit Gysin ist gross. In indischen Schulen werden Puppen eingesetzt.

Puppenspielerdynastien das Interesse am wirtschaftlich unsicheren Beruf schwindet, gewinnt das Puppenspiel als moderne Kunstform an Bedeutung und greift mittlerweile eine breite Palette von Themen auf: von Geschlechterfragen bis zu Bollywood-Motiven. «Indien ist von unzähligen Einflüssen geprägt und kulturell extrovertierter als die Schweiz», so Narain. Bei seinem Aufenthalt in der Schweiz hat er die Erfahrung gemacht, dass es dort beim Puppenspiel eher um persönliche Themen wie die Beziehung zwischen Vater und Kind, den Zwang zur Perfektion oder auch Rassismus und Vorurteile geht.

Ein gutes Beispiel für Gysins Arbeitsweise sind die Geschichten von Mimi und Brumm. Der Bärenmann Brumm kümert sich meist sehr fürsorglich um das Mäusemädchen Mimi. So verspricht er ihr vor dem Schlafengehen, die ganze Nacht an ihrem Bett zu bleiben, und erzählt ihr, dass für jedes Kind ein Stern am Himmel prangt, das über es wacht. Er braucht aber manchmal auch Zeit für sich («Wenn er seinen Kaffee trinkt, bin ich Luft für ihn», beklagt sich Mimi). Die Geschichte bringt das junge Publikum häufig zum Kichern, und wenn Gysin einen Assistenten sucht, schnellen die Hände der Kinder blitzartig in die Höhe. Immer wieder schwingen jedoch auch ernste Töne mit, wenn sich die Puppen untereinander und mit den Kindern über Obdachlosigkeit, Einsamkeit oder Vernachlässigung durch die Eltern unterhalten.

Während des Workshops zeigt Gysin eine krakelige Kinderzeichnung und meint dazu: «Kinder wollen keine schönen Bilder malen. Sie wollen in eine Emotion eintauchen.» Sie weiss, dass ihre Puppen mit jedem Kind eigene, für alle anderen unhörbare Zwiegespräche führen.

www.prohelvetia.in
www.figurentheater-margrit-gysin.ch

Elizabeth Kuruville (*1976) arbeitet als Buchkritikerin und Kulturredakteurin bei *Open*, einem indischen Wochenmagazin (www.openthemagazine.com). Sie lebt in New Delhi.

Aus dem Englischen von Reto Gustin

«Die spukhafteste Musik, die ich je gehört habe»



«Fantastisch und definitiv avantgardistisch» urteilten die südafrikanischen Gäste über die Musik der beiden Schweizer Jazzer Andreas Schaerer und Bänz Oester. Das Festival in Grahamstown brachte inspirierende Kooperationen hervor.

Von *Chris Kabwato*, Grahamstown – Ich lebe an einem eigenartigen Ort, der eher wie ein viktorianisches Dorf als wie eine afrikanische Stadt aussieht. Grahamstown liegt in der südafrikanischen Provinz Ostkap, zwischen East London und Port Elizabeth. Wie der Name erahnen lässt, wurde die Stadt während der Kolonialzeit gegründet. Zu bieten hat sie unter anderem eine der besten Universitäten Afrikas, die Rhodes University, eine lebendige Literaturszene und das *National Arts Festival*, das hier seit 37 Jahren stattfindet. Das Festival ist ein bunter Reigen südafrikanischer und internationaler Produktionen aus den Bereichen Theater, Tanz, Dichtung, Bildende Kunst und Musik. Herzstück des Musikprogramms ist das stilistisch äusserst vielfältige

Standard Bank Jazz Festival, an dem 250 der besten jungen Musiker des Landes, 35 Jazzlehrer und 80 etablierte Künstler aus Südafrika und der ganzen Welt teilnehmen.

Seit nunmehr 25 Jahren ist dieses Musikfestival Brutstätte und Schmelztiegel musikalischer Innovationen und zelebriert insbesondere die verbindende Natur des Jazz, mit Konzerten, Jamsessions, Workshops und unzähligen Möglichkeiten zum Austausch. Zu Gast sind in diesem Jahr in einer kühlen Juliwoche auch der Schweizer Stimmakrobat Andreas Schaerer und sein Landsmann, der Kontrabassist Bänz Oester. Grahamstown ist die erste Station ihrer Afrikareise, die sie anschliessend noch nach Johannesburg, Kapstadt und Maputo (Mosambik) führt.



Improvisation und Spontaneität bilden die Grundlage der Musik von Andreas Schaerer (links) und Bänz Oester.

Fotos: Chris Kabwato

Begleitet wird das Duo vom versierten Tenorsaxofonisten und Pianisten Mark Fransman aus Kapstadt, eine Zusammenarbeit, die vom Pro-Helvetia-Büro in Kapstadt mitinitiiert wurde. Schaerer und Fransman nahmen per Telefon und E-Mail Kontakt zueinander auf, tauschten Aufnahmen aus und stellten fest: Die Chemie stimmt. Vor ihrem ersten Auftritt in Grahamstown probten sie nur einmal zusammen und vertrauten ansonsten auf ihr Improvisationstalent.

Schaerer ist ein aktiver und erfolgreicher Jazzmusiker, der seine Arbeitsweise als «Instant-Komponieren» beschreibt. Die zentralen Elemente des Jazz – Improvisation und Spontaneität – bilden die Grundlage seiner Musik, die vom straff Strukturierten bis zu improvisierten, energiegeladenen Gemeinschaftsproduktionen reicht. Oester gehört zu den bekanntesten Kontrabassisten der Schweiz und hat schon früher mit südafrikanischen Musikern zusammengearbeitet. Zusätzliche Verstärkung erhalten Schaerer, Oester und Fransman bei ihrem ersten Konzert in Grahamstown von der Pariser Sängerin Deborah Tanguy.

Auf der in purpurnes Licht getauchten Bühne zieht das Quartett die Zuhörer schon mit seinem ersten Stück in den Bann – es sind 22 Minuten der spukhaftesten Musik, die ich je gehört habe. Den Einstieg gestaltet Schaerer mit Tönen, die an eine knarrende Tür erinnern, bevor er und Tanguy im Wechselspiel knurren, brummen und summen und nach rund acht Minuten zu Standardjazz übergehen, untermalt von einem Soloriff Fransmans. Später erklärt Schaerer, dass er mit seinen seltsamen Klanggebilden eine ganz bestimmte Absicht verfolgt: «Indem ich die Zuhörer irritiere, sichere ich mir ihre Aufmerksamkeit. Sobald sie reagieren, schlage ich einen neuen Weg ein – so wird das Publikum zum Interpretieren.» Wie er das genau anstellt, kann ich in den folgenden Tagen ausgiebig beobachten.

Während die Vokalperkussionen des Schweizer bei der Premiere noch von Tanguys Stimme in den Hintergrund gedrängt werden, kommen sie am nächsten Tag beim gemeinsamen Auftritt mit dem britischen Jazzsaxofonisten und Sänger Soweto Kinch voll zur Geltung. Zu Beginn sind Schaerers Stimme und Kinchs Saxofon kaum auseinanderzuhalten, doch dann

steigt Kinch in einen Freestyle-Rap ein, den Schaerer als menschliche Beatbox begleitet. Darauf folgt *Knock Code 3*, ein dynamisches und rhythmisches Stück des Schweizer, das die Rituale eines Soundchecks nachahmt («eins, zwei, drei, vier») und den Saal zum Kochen bringt. Schaerer wirkt auf der Bühne wie ein Raubtier im Käfig – voll pulsierender Energie, die nur darauf wartet, freigesetzt zu werden. Rastlos tigert er auf und ab, lauscht den Klän-



Jugendliche in Südafrika experimentieren in Workshops mit Vokalperkussion.

gen der Instrumente, saugt den Rhythmus in sich auf, stimmt sich auf seinen Einsatz ein und legt dann vehement los.

Nach dem Auftritt tritt der Jazzmusiker ins Freie, schaut hoch zu den Sternen und spricht von der unglaublichen Kraft, die sowohl vom Publikum als auch von seinen Mitmusikern ausgegangen sei. «Solche Kooperationen sind für alle extrem beflügelnd und inspirierend. Wir haben hier ganz neue Arten des Zugangs zu Musik und Improvisation erlebt und den Eindruck gewonnen, dass die gegenseitige Anregung und Unterstützung in der südafrikanischen Jazzszene eine sehr wichtige Rolle spielt.»

Komposition ohne Notenblätter

Neben den Konzerten leiten die beiden Schweizer auch zwei Workshops für junge Sängerinnen und Instrumentalisten. Im ersten Workshop gruppiert Schaerer die rund 20 Teilnehmenden nach Stimmlage – Tenor, Bass und Sopran – und unternimmt mit ihnen anschliessend eine 30-minütige, ebenso intensive wie amüsante Entdeckungsreise durch das Reich der Mundperkussion. Danach haben die Jugendlichen Gelegenheit, den Jazzmusiker mit Fragen zu löchern. Sie wollen wissen,

wie er probt, seine Stimme pflegt und an seiner Ausdauer arbeitet, weshalb er sich für diese besondere Art des Gesangs entschieden hat, ob Beatboxing eines Tages ein anerkanntes Studienfach sein wird und ob er sich seiner Bewegungen auf der Bühne bewusst ist.

«Genau so sollte Musik unterrichtet werden», findet ein Musiklehrer der Universität Witwatersrand nach dem zweiten Workshop. Diesen beginnen Schaerer und Oester ohne erklärende Einleitung: Sie schlagen einen Takt an, dann stellt sich Schaerer zu einem der jungen Musiker, imitiert mit seinem Mund den Klang des jeweiligen Instruments (Klarinette, Trompete, Saxofon, Trommelstöcke ...), animiert ihn mitzuspielen und führt ihn dann auf die Bühne. 45 Minuten später ist ein Ensemble entstanden, das ohne Notenblätter ein eigenes Stück komponiert hat.

Schaerer und Oester haben in Grahamstown viele neue Fans gewonnen. «Fantastisch, anders und definitiv avantgardistisch», urteilen der Musiklehrer Cameron Andrews und der Student Theminkosi Mavimbela. Beeindruckt zeigt sich auch Bokani Dyer, der im Vorfeld des Festivals als bester junger Jazzmusiker des Jahres ausgezeichnet wurde und in einem Radiointerview sein Interesse an einer Zusammenarbeit bekundet hat. Auch Mark Fransman kann sich eine weitere Zusammenarbeit mit den beiden Schweizern durchaus vorstellen – nicht nur live, sondern auch im Tonstudio. Andreas Schaerer gibt die Komplimente umgehend zurück: «Ich könnte mir gut vorstellen, eine Band aus Südafrikanern und Schweizern aufzubauen und mit ihr durch Europa zu touren. Das wäre sicher für beide Seiten eine grossartige Erfahrung und würde viele musikalische Neuentdeckungen ermöglichen.»

www.schaerer-oester.com
www.prohelvetia.org.za

Der Journalist und Fotograf Chris Kabwato ist Gründer des Fotoprojekts *Zimbabwe in Pictures* und Autor einer wöchentlichen Kolumne in der simbabwischen Tageszeitung *NewsDay*. Zudem ist er Koordinator von *Highway Africa*, der bedeutendsten afrikanischen Journalismuskonferenz www.highwayafrica.com.

Aus dem Englischen von Reto Gustin

Schweizer Urgestein und zarte asiatische Klänge

Für die Schwyzerörgeler der Ländlergruppe *Siidhang* gehört die Volksmusik zum Alltag wie die Mistgabel und der Subaru vor dem Heimetli. Am Volkskulturfest Obwald haben sie ihren raffinierten «Zukunftsländler» erstmals mit akademisch ausgebildeten Volksmusikerinnen aus Vietnam auf die Bühne gebracht. Eine bittersüsse Begegnung in einer Waldlichtung bei Giswil.

Von Christian Hubschmid (Text) und
Niklaus Spoerri (Bilder)



Es ist still bis in die hinterste Reihe, als Thu Thuy (vorne links) mit dem träumerischen Intro des Stücks *Eliah* von Dani Wallimann (an der Klarinette rechts) beginnt.

REPORTAGE

Thu Thuy krallt sich fest. Die Luftseilbahn Stäfeli-Usser Äbnet sinkt ins Tal. Links und rechts stürzen sich Wasserfälle über Fels und Stein, durchs Fenster sieht man hinauf in die Gletscher. Die Kabine schwebt ins Bodenlose. Nur nicht hinunterschauen. Thu Thuy entfährt ein leiser Schrei. Halb verängstigt, halb entzückt ruft sie: «Switzerland, I am ready!»

Thu Thuy ist parat für das Abenteuer Schweiz. Heute Abend ist die erste Probe in Giswil. Drei vietnamesische Musikerinnen treffen im Kanton Obwalden auf die einheimische Ländlergruppe *Siidhang*. Die Vietnamesinnen sind fürs Volkskulturfest Obwald in die Innerschweiz gereist. An ein Festival, das Volksmusik aus verschiedenen Weltregionen und Schweizer Kantonen zusammenbringt. Mit dem Ziel, der authentischen, gelebten Volksmusik nachzuspüren, jenseits von Folklore und Heimattümelei. Und dem gemeinsamen Wesen der Volkskultur auf der ganzen Welt.

Postkartenidylle mit fremden Zügen

Alp Usser Äbnet, 1673 Meter über Meer. Thu Thuy und ihre Freundinnen verbringen den Nachmittag unter einem postkartenblauen Himmel bei Käse, Speck und Schinken. Den Käse verdrücken sie mit samt der Rinde, so begeistert sind sie von diesem in Vietnam unüblichen Milchprodukt. Alles wird fotografiert: die Alpenblumen, das Panorama, der Pinzgauer vor der Hütte. Unter den gelben Eichhof-Sonnenschirmen stimmen Thu Thuy und die anderen Vietnamesinnen ein sanftes Lied an. Die Wanderer an den anderen Tischen horchen gebannt den geschmeidigen Harmonien der jahrhundertealten Musik Vietnams. Die Postkartenidylle nimmt plötzlich fremde Züge an. Und tritt dadurch noch deutlicher hervor.

Im sechsten Jahr seines Bestehens kommt es am Volkskulturfest Obwald erstmals zu einer Durchmischung der Kulturen auf der Bühne. Normalerweise spielen die einzelnen, viele Tausend Kilometer voneinander entfernt lebenden Gruppen nacheinander. Etwa zuerst ein Orchester aus dem Gastland, dieses Jahr also Viet-



Die rauhen Ländler von *Siidhang* bekommen unter dem einfühlsamen Spiel der Vietnamesinnen eine Tiefe und Emotionalität, die sie vorher nicht hatten. Nur nicht zu viel üben jetzt. Sonst geht die Magie der Spontaneität verloren. Also wechselt man in die Beiz nach Giswil.

nam. Dann ein Chor oder eine Kapelle aus der Schweizer Gastregion, dieses Jahr also Toggenburg. Doch jetzt klingen schon die Namen besonders: *Siidhang mit Thu Thuy, Thuy Anh & Le Giang* heisst es.

Die Ländlergruppe *Siidhang* kann erst am Abend proben. Dani Wallimann, der Klarinetist, arbeitet auf dem Bau. Die Schwyzerörgeler Michi Wallimann und Hugo Barmettler sind Bauern. Für sie gehört die Volksmusik zum Alltag wie die Mistgabel und der Subaru vor dem Heimetli. Um sechs Uhr muss Michi noch die Schweine füttern. Im ohrenbetäubenden Gequieke der glücklichen Säuli jodelt er am liebsten vor sich hin. Dabei kommen ihm Melodien in den Sinn, denen man anhört, dass sie aus dem Alltag heraus entstanden sind. Eine ungekünstelte Musik, die schräger und raffinierter ist als der traditionelle Hudigäggeler. Als «Zukunftsländlermusik» bezeichnet sie der Festivalleiter Martin Hess.

Schweinszunge und Herz isst in der Schweiz niemand mehr

Der 63-jährige Engelberger ist in den letzten Monaten mehrmals nach Hanoi gereist. Er brachte den vietnamesischen Musikerinnen und Musikern Noten und DVDs von *Siidhang* mit. Die Schweizer Volksmusik unterscheidet sich stark von der vietnamesischen. Sie ist lüpfig und tanzbar, während die vietnamesische Volksmusik sanft ist und immer einen erzählerischen Unterton hat. Die Musikerinnen aus Hanoi haben noch nie

Schweizer Volksmusik gehört, doch das ist kein Problem für sie. Sie spielen die Polkas und Walzer nach Noten und versehen sie mit eigenen Arrangements. Martin Hess war schon in Hanoi begeistert, als er die Proben besuchte. Jetzt kommt er gerade vom Metzger in Giswil.

Der Gründer des Volkskulturfests Obwald hat mit dem Fleischlieferanten den Menüplan für die 11-köpfige vietnamesische Truppe besprochen. Schweinszunge und Herz musste er bestellen. Solches isst in der Schweiz niemand mehr, es ist zu einem Spottpreis erhältlich. Zu einer richtigen vietnamesischen Pho-Suppe aber gehören sie dazu. Die Vietnamesinnen, die eine Woche an diesem von der Schweizer Presse als dem «seltsamsten Festival der Schweiz» gewürdigten Anlass in Giswil

verbringen, kochen selber in der Hotelküche.

Thu Thuy und ihre Mitmusikerinnen kommen aus einem Land, das seine jahrtausendealte Kultur an den französischen und anderen imperialistischen Einflüssen geschärft hat. Vietnam ist zwar kommunistisch regiert, aber marktwirtschaftlich orientiert wie China. Das Bruttosozialprodukt wächst rasant. In der Hauptstadt Hanoi fahren die Menschen auf schnittigen Rollern durchs Gewühl, das Handy am Ohr. Die traditionelle Volksmusik hat einen schweren Stand. Thu Thuy und ihre Freundinnen kommen kaum zu Auftritten, da das Volk moderne, vietnamesische Popmusik und Schlager bevorzugt. Die Volksmusik ist in Vietnam eine stark akademische Angelegenheit.

Thu Thuy unterrichtet an der Musikakademie in Hanoi und wird von der vietnamesischen Regierung oft ins Ausland geschickt, um die Tradition zu repräsentieren. Sie hat eine achtjährige Ausbildung hinter sich, beherrscht mehrere Instrumente und ist eine ausgesprochene Virtuosin. In der Schweiz ist es umgekehrt: Die Volksmusik wird kaum akademisch gefördert, dafür lebt sie an den vielen Jodelfesten und Stubeten. In Giswil spielen die Vietnamesinnen mit Männern zusammen,



Lüpfig und tanzbar ist die Schweizer Volksmusik – sanft und erzählerisch die vietnamesische.



Vor dem Konzert: ein Ausflug in die Postkartenidylle der Alp Usser Äbnet.

die kaum Noten lesen können. Profis treffen auf Laien, vietnamesische Bildung und Kunst auf ungeschliffenes Schweizer Urgestein.

Im Austausch mit fremden Kulturen die Tradition vertiefen

Die erste Probe an diesem Montagabend ist auch die letzte. Die stämmigen Kerle von *Siidhang* kommen ein bisschen zu spät zur Waldlichtung, wo das Festival stattfindet. Die Begrüssung zwischen den Schweizer Bären und den bildhübschen Frauen aus Vietnam ist kurz. Englisch sprechen beide Seiten nur rudimentär. Michi Wallimann sagt: «Jetzt habe ich gedacht, bei denen ist alles aus Holz, dabei hat dieses Instrument Elektronik!» Das Dan Bau ist das typischste vietnamesische Instrument. Es ist eine einsaitige Zither, deren Resonanzkörper aus Bambus oder Holz besteht. Fürs Konzert muss es verstärkt werden. Die Asiatinnen knien sich auf den Boden. Die Schweizer nehmen breitbeinig auf Stühlen Platz.

Thuy Anh fängt einfach einmal an. Ihre zweisaitige Geige hat einen menschlichen Klang, wie die Stimme einer Frau. Wunderschön, doch mit Schwyzerörgeli, Dan Bau und Kontrabass zusammen klingt das Stück von Dani Wallimann, das sie nach Noten spielt, zu massig, nach zu viel auf einmal. Die Frauen beginnen zu schnattern. Dani Wallimann hält sich an

seiner Klarinette fest und sagt: «Wir halten uns erst mal zurück.»

In der Schweiz ist ein Streit über die wahre Volkskultur entbrannt. Die einen sagen, es gebe keine Tradition mehr, nur noch Folklore. Eine nostalgische Sehnsucht nach einer heilen Welt und Heimatkitsch ohne Sinn und Bezug zur heutigen Realität. Martin Hess widerspricht. Im Vorwort zum Festivalprogramm schreibt er: «Für das Volkskulturfest Obwald ist Tradition etwas, das wir lebendig in die Zukunft weiterreichen wollen. Im Austausch mit anderen Landesregionen und mit fremden Kulturen soll sich hier Tradition vertiefen, schärfen und weiterentwickeln.»

In Giswil wird schnell klar, wer die Hosen anhat. Es sind die Vietnamesinnen. Mit sanfter Bestimmtheit beginnt Thu Thuy das Stück zu arrangieren. Zuerst soll das vietnamesische Hackbrett beginnen, dann sollen Geige und Schwyzerörgeli, Kontrabass und Dan Bau abwechselungsweise dazustossen. Der Plan funktioniert. Plötzlich kommt Spannung auf. Der behäbige Ländler beginnt zu tänzeln, die wildfremden Instrumente schlängeln sich um die Kurven der urchigen Melodie. Es wird kaum noch gesprochen. Die Musik flirtet.

Eine Stunde später hat sich der Berg im Hintergrund rosa verfärbt. Die Waldlichtung taucht ins Dunkel. Auf der Bühne spielt eine bunte Truppe so selbstverständ-

lich und geschmeidig, als hätte sie nie etwas anderes gemacht. Die rauhen Ländler von *Siidhang* bekommen unter dem einfühlsamen Spiel der Vietnamesinnen eine Tiefe und Emotionalität, die sie vorher nicht hatten. Nur nicht zu viel üben jetzt. Sonst geht die Magie der Spontaneität verloren. Also wechselt man in die Beiz nach Giswil. Am Stammtisch wird es schnell spät. Die Männer verabschieden die Vietnamesinnen mit einem Juitz in die Nacht.

Als das Festival beginnt, kann nichts mehr schief gehen. Der vietnamesische Botschafter ist da, er hat seine indonesischen und thailändischen Kollegen mitgebracht. Auch der Kanton Obwalden, der das Festival subventioniert, schickt einen Delegierten. Josef Gnos, der Präsident der kantonalen Kulturkommission, outet sich als Fan des Festivals. Im

Herbst 2011 wird entschieden, ob der dreijährige Betrag für das Volkskulturfest, das auch von Pro Helvetia unterstützt wird, verlängert werden soll. Er ist zuversichtlich, dass der Kredit durchgeht.

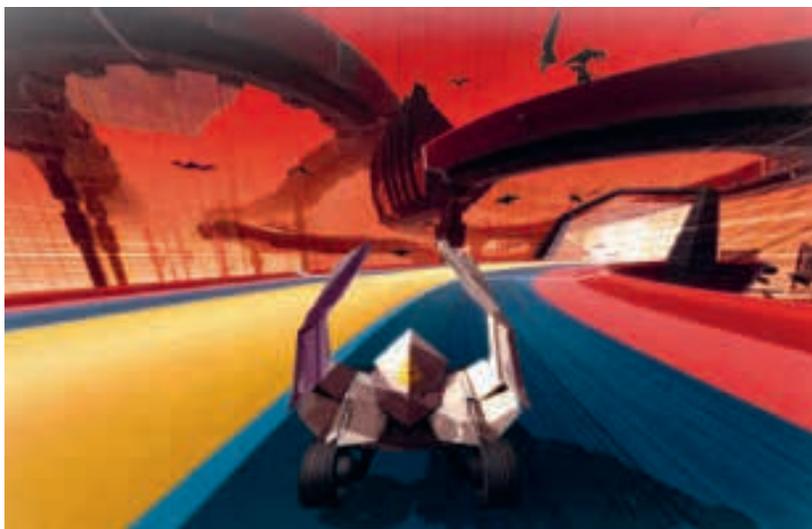
Siidhang mit Thu Thuy, Thuy Anh & Le Giang wird zum Triumph. An den Tischen sitzen vorwiegend Einheimische aus der Region, aber auch Kulturinteressierte aus der Stadt. Sie stampfen mit den Füßen auf den Bretterboden, verlangen nach einer Zugabe. Die gibt es nicht, es wurden ja nur drei Stücke eingeübt. Also beginnt Thu Thuy zum zweiten Mal mit dem träumerischen Intro von Dani Wallimanns Stück *Eliah*. Sie trägt ein langes, gelbes Kleid, der Kopfschmuck sitzt ihr wie ein Heiligenschein auf dem Haupt. Es ist still bis in die hinterste Reihe.

www.obwald.ch

Christian Hubschmid (*1965) ist Kulturredaktor der *Sonntagszeitung*. Er schreibt dort über populäre Musik von Lady Gaga bis Naturjodel sowie über Theater, Kleinkunst und Showbusiness. Er wohnt mit seiner Frau und zwei Kindern in Zürich.

Niklaus Spoerri (*1965) lebt als Fotograf in Zürich und verdient seinen Lebensunterhalt seit seiner Ausbildung in der Fotoklasse der Kunstgewerbeschule Zürich (heute ZHdK) mit Dokumentationen, Porträts und Reportagen. Im September erschien sein ein Porträtbuch über professionelle Doubles *Who is Who?* im Verlag des Instituts für moderne Kunst Nürnberg. www.niklausspoerri.ch

Ausgezeichnete Computergames



Krautscape – ein rasantes Multiplayer-Rennspiel für Mac und PC.

Pro Helvetia zieht eine positive Zwischenbilanz ihres Programms *GameCulture*: Die internationale Jury hat im September sieben Schweizer Computerspielentwickler mit einem Werkbeitrag von maximal 50 000 Franken ausgezeichnet, der die Weiterentwicklung der Spiele zu Prototypen ermöglicht. Die Spiele haben Potenzial, sagt Guillaume de Fondaumière, Jurypräsident und Co-CEO des französischen Gamestudios Quantic Dream «Über kurz oder lang kommen sie alle auf den Markt.» Es sind Spiele für Computer, iPhone, iPod oder iPad entstanden, die mit dem Medium experimentieren: sei es mit begehbaren, handgemalten Landschaften oder einem Multiplayer-Rennspiel, bei dem die Strecke erst während des Spielens entsteht.

Dass bereits der erste *Call for Projects* diese vielversprechende Resonanz auszulösen vermochte, ist erfreulich. 2012 plant die Kulturstiftung denn auch bereits die nächste Ausschreibung und

sie wird dann über ihre künftige Förderpolitik in diesem Bereich entscheiden. Das Programm *GameCulture* läuft seit 2010 und ist auf zwei Jahre angelegt mit dem Ziel, Kreativität und anspruchsvolles Design zu fördern.

Die Gewinner:

- *Daina: The Herbarium*
von Dario Hardmeier und Raffaele de Lauretis
 - *Feist*
von Florian Faller und Adrian Stutz
 - *Jump N Roll*
von Games2Be (Gerhard Oester)
 - *Krautscape*
von Mario von Rickenbach,
Michael Burgdorfer
 - *Macrocosm*
von Klaas Kaat
 - *MokMok*
von Twobeats (Samim Winiger,
Marc Lauper)
 - *POP*
von Bitforge (Reto Senn, Andreas Hüppi)
- www.gameculture.ch

Neuer Stiftungsrat für Pro Helvetia

2012 erhält Pro Helvetia eine neue Struktur, die Strategisches und Operatives trennt. Diese einschneidende Änderung geht auf das neue Kulturförderungsgesetz zurück, das 2009 vom Parlament verabschiedet wurde. Der Stiftungsrat kümmert sich in seiner verkleinerten Form ausschliesslich um die strategische Steuerung der Stiftung. Er besteht aus neun Persönlichkeiten des kulturellen Lebens. Alle Sprachregionen sind im Gremium vertreten. Als Stiftungsratspräsident bleibt Mario Annoni weitere zwei Jahre im Amt.

Als Mitglieder des Stiftungsrates hat der Bundesrat für vier Jahre gewählt: Marco Francioli, Direktor des Museo Cantonale d'Arte Lugano; Guillaume Juppin de Fondaumière, Co-CEO von Quantic Dream; Claudia Knapp, Kuratorin, freischaffende Journalistin; Johannes Schmid-Kunz, Kulturmanager, Geschäftsführer der Schweizerischen Trachtenvereinigung; Nicole Seiler, Tänzerin und Choreographin; Peter Siegenthaler, Finanzexperte, Präsident des Verbands Schweizerischer Kantonalbanken; Anne-Catherine Sutermeister (bisher), Haute école de théâtre La Manufacture; Felix Uhlmann (bisher), Professor für Staats- und Verwaltungsrecht, Universität Zürich.

Auf operationeller Ebene unterstützt eine 13-köpfige Fachkommission die Geschäftsstelle bei der Beurteilung von Gesuchen und stiftungseigenen Projekten. Das interdisziplinär zusammengesetzte Gremium gibt Empfehlungen ab für alle Projekte ab 50 000 Franken. Zusätzliche unabhängige Experten stehen bei Bedarf beratend zur Seite.

www.prohelvetia.ch

Schweizer Kunst an bester Lage



Im Swiss Institute New York: Frédéric Schnyders *Schnapsparade*.

Mitten drin im Big Apple, an bester Passantenlage hat das Swiss Institute in SoHo ein neues Zuhause gefunden. Um sich im vielfältigen Kulturangebot in New York zu behaupten, erhält die Schweizer Kunst grosszügige, im Parterre gelegene Räume. Das SINY zeigt hier dem anspruchsvollen New Yorker Publikum, was die Schweiz in der zeitgenössischen Kunst zu bieten hat. Zum Beispiel den Autodidakten Jean-Frédéric Schnyder (*1945).

Es ist Schnyders erste Ausstellung in den USA überhaupt. Doch dem Basler, der seit 1966 in Zug lebt, fehle ganz zu Unrecht die internationale Anerkennung, findet der Leiter des SINY Gianni Jetzer. Die Show in New York, die noch bis zum 19. Februar dauert, besteht aus 35 Landschaften, *Landschaft I-XXXV* (1991), die einen einzigartigen Blick auf die Schweiz gewähren – was gemütlich ist und unheimlich zugleich. Auch wird sein jüngstes Video *Schnapsparade* zu sehen sein. Ein Dutzend kleine Schnapsflaschen defilieren auf hölzernen Wagen, die Schnyder von Hand geschnitzt hat. Begleitet werden sie von Marschmusik, die die Szenerie vollends ad absurdum führt.

www.swissinstitute.net
Neue Adresse des SINY:
18 Wooster Street, New York, NY 10013

Pro Helvetia nimmt sich der Biennalen an

Auch der letzte Klebstreifen ist nun aus dem Schweizer Pavillon in Venedig entfernt. Mit seiner raumgreifenden Installation hat Thomas Hirschhorn die Schweiz an der diesjährigen Biennale in Venedig vertreten. Die Wahl des Schweizer Vertreters liegt ab 2012 in den Händen von Pro Helvetia. Das neue Kulturförderungsgesetz überträgt den Auftritt an der Kunst- und Architekturbiennale in Venedig sowie der Kunstbiennale in Kairo neu der Kulturstiftung – bisher war das Bundesamt für Kultur (BAK) dafür zuständig. Damit wird eine der traditionellen Kernaufgaben von Pro Helvetia, die Vermittlung von Schweizer Kultur ins Ausland, um ein bedeutendes Mandat erweitert.

2012 widmet sich die Schau in Venedig turnusgemäss der Architektur: Von August bis Dezember findet die 13. Architekturbiennale statt. Um deren internationalem Renommee gerecht zu werden, hat die Expertenjury einen einflussreichen Architekten und Theore-

tiker nominiert: Miroslav Šik, der in Zürich ein eigenes Büro führt und an der ETH Zürich lehrt, bringt eine für die zeitgenössische Schweizer Architektur wirkungsstarke Position in die Lagunenstadt. Mit dieser Wahl will die Jury die

Diskussion über die zeitgenössische Architekturtheorie anregen.

Für die Nomination der Kunstschaffenden und Architekten für die drei Biennalen ist eine siebenköpfige Jury zuständig, die sich aus Vertretern beider Disziplinen zusammensetzt. Um das Projektmanagement kümmern sich bei Pro Helvetia der Kunsthistoriker Sandi Paucic und die Kulturmanagerin Rachele Giudici Legittimo.

www.prohelvetia.ch



Installationsansicht von Thomas Hirschhorns *Crystal of Resistance* im Schweizer Pavillon.

Migros-Kulturprozent

Das Migros-Kulturprozent fördert Bildung, Freizeitangebote, Dialoge und zeitgenössische Kultur. Mal mit stattlichen Beträgen, mal auch nur mit einem fahrbaren Untersatz.



Integrationsprojekte, aber auch der Betrieb von Naherholungsgebieten, sogenannten «Parks im Grünen».

Mutiger, flinker, konsequenter

Der in Zürich domizilierte Migros-Genossenschafts-Bund verantwortet zahlreiche Aktivitäten auf nationaler Ebene. Ihm unterstellt ist etwa das Gottlieb Duttweiler Institut, das einen breiten, wissenschaftlich fundierten Dialog über soziale und wirtschaftliche Themen anfanen will. Im Zürcher Hauptquartier ist auch die Direktion Kultur und Soziales angesiedelt. Ihr Kerngeschäft ist nicht nur die Kulturförderung. Auf finanzielle Unterstützung hoffen dür-

Von *Christoph Lenz* – Nein, in ihrem Büro hängt kein Porträt von ihm. Aber wer wollte den Übervater auch an die Wand nageln, wenn er doch eine so leuchtende Präsenz in der Gegenwart geniesst? Als das Diktafon bereits ausgeknipst ist, gesteht Hedy Graber, Leiterin der Direktion Kultur und Soziales beim Migros-Genossenschafts-Bund, dass das Gespräch an ihrem Sitzungstisch immer wieder auf ihn falle. Häufig verbunden mit der Frage, was er wohl von diesem oder jenem Projekt halten würde.

Er, das ist natürlich Gottlieb Duttweiler, Migros-Gründer, Politiker, Cito-yeu. Und auf ihn, Dutt, geht auch diese Idee zurück: 1950 gab der Patron als Losung für sein Unternehmen heraus, dass es «wachsender materieller Macht stets noch grössere soziale und kulturelle Leistungen zur Seite stellen» müsse. 1957 wurde das Migros-Kulturprozent in den Statuten der Migros-Genossenschaft verankert. Seither hat es sich als tragende Institution des schweizerischen Kulturschaffens etabliert.

Handel und Kultur sind gleichberechtigt Kontinuität ist ein rares Gut in der Kulturförderung. Umso bemerkenswerter, dass ein Unternehmen der Privatwirtschaft, überdies eines, das in einem starken Verdrängungskampf steht, genau das einzulösen vermag. Seit 54 Jahren investiert der orange Riese ein Prozent seines Umsatzes in die Schaffung kultureller und sozialer Werte. Und dies nicht einfach zu Marketingzwecken. Das Migros-Kulturprozent ist gemäss Genossenschaftsstatuten ein gleichberechtigter Unternehmenszweck neben dem Detailhandel.

Derzeit verfügt das Migros-Kulturprozent über ein Budget von rund 115 Millionen Franken. Nur rund ein Drittel wird aber an kulturelle Projekte im engeren Sinne ausgeschüttet. Denn die Migros versteht ihr Engagement breiter und unterstützt auch den Zugang zu Bildung und Freizeitangeboten. Innerhalb des Migros-Kulturprozentes fällt diese Aufgabe den zehn regional gegliederten Genossenschaften wie Migros Aare oder Migros Ostschweiz zu. Sie sind autonome Trägerinnen von regionalen Initiativen. Darunter fallen etwa die Angebote der Klubschulen,

fen Gesuchsteller aus den Sparten Bildende Kunst, Comic, Kinder- und Jugendtheater und Film, um nur einige zu nennen, aber auch Veranstalter und Vermittler von Gesundheitsprojekten. So unterschiedlich die Bereiche auch sein mögen, für Hedy Graber zählen bei der Behandlung der Gesuche vor allem drei Aspekte: «Relevanz, Aktualität und Innovation».

Die Prüfung von Gesuchen ist nur ein Teil der Tätigkeit des Migros-Kulturprozentes. Wo erforderlich greift der orange Riese selbst gestalterisch in die schweizerische Kulturlandschaft ein. Auf eine solche Initiative geht etwa das Festival *Steps* zurück, das jeweils biennial im Frühjahr in der ganzen Schweiz dem zeitgenössischen Tanz eine Bühne bietet. Ebenso das dreitägige Event *m4music*, das sich innert kürzester Frist etablieren konnte – als Forum und Laboratorium für Schweizer Popmusik.

Gerade diese Beispiele illustrieren, wo die Stärken der Migros-Kulturförderung liegen: Sie ist unabhängiger als die Institutionen der öffentlichen Hand. Also mutiger, flinker, ja konsequenter. So betrat die Migros Neuland, als sie in den Neunzigern begann, Popmusik-Produktionen zu fördern. Inzwischen gibt es kaum mehr Gemeinden, die keine Beiträge für CD-Aufnahmen sprechen.

Das Migros-Kulturprozent hat sich nun auf die Linderung der kleinen Nöte von Bands verlegt: Wer eine Kamera braucht, um einen Videoclip zu drehen, oder einen Kopierer, um Flyer zu drucken, oder einen grosszügigen Bus, um ans Konzert zu fahren, dem wird geholfen in den vier durch die Migros mitfinanzierten Kulturbüros in Basel, Bern, Genf und Zürich.

Was er davon halten würde? Er würde wahrscheinlich sagen, dass schon manche grosse Geschichte mit einem einfachen Wagen begonnen hat.

www.migros-kulturprozent.ch

Christoph Lenz (*1983) ist Kulturredaktor bei der Berner Tageszeitung *Der Bund*.

Kann man schreiben lernen?

Von *Michel Layaz* – Was schreiben lernen? Literatur natürlich. Denn das Schreiben in der eigenen Sprache lernen wir in der Schule. Doch Literatur schreiben von der eigenen Sprache *aus*, so wie Karl Kraus behauptete, er schreibe nicht auf Deutsch, sondern *vom Deutschen aus*, macht die Sache komplizierter. Warum? Weil man dafür definieren müsste, was heute als Literatur gelten kann. Und das würde – in einer Zeit, in der jeder für fundiert hält, was er denkt, einfach deshalb, *weil* er es denkt – zu einer langen, widersprüchlichen und bewegten Debatte führen. Kann man literarisches Schreiben lehren? Doch wen? Wohl nur die Leute, die vom Schreiben besessen sind und bereit, sich auf ihre Leidenschaft einzulassen. Alle anderen sollen ihrer Wege gehen.

Nachdem das nun geklärt ist, wollen wir versuchen, die Frage zu beantworten. Die endlos wiederholten Argumente beider Seiten, die alle eine Ideologie, wenn nicht gar eine Philosophie verfechten, sind bekannt. Zu meiner Rechten die «französische Schule», in der die Vorstellung vom inspirierten Genie vorherrscht, vom Schriftsteller als Medium, der sich aber, sobald man ihn über seine Kunst befragt, paradoxerweise gezwungen sieht, die ganze Literaturgeschichte von ihren Anfängen bis zur Gegenwart vor einem auszubreiten. Die Vorstellung, dass man das Schreiben zumindest ein wenig auch lernen kann, würde dem Schriftsteller seinen Glorienschein, seinen Hochmut und sein Genie rauben. Zu meiner Linken die «amerikanische Schule», frei von Komplexen, offen für allerlei Experimente, die aber nicht davor zurückschreckt, wirkungsvolle Schemata zur Strukturierung eines Romans zu preisen. Der Glaube an Lernbarkeit und Fortschritt. Warum sollten Schriftsteller anders sein als Bildhauer, Musiker oder Schauspieler, die ihre Kunst seit langem an Schulen perfektionieren?



An manchen Tagen fühle ich mich sehr amerikanisch, an anderen fast französisch. Was ich aber weiss, ist, dass es junge Leute gibt, die beschlossen haben, das Schreiben in den Mittelpunkt ihres Lebens zu stellen, und die grossartige Möglichkeiten haben. Dass ein Literaturinstitut sie darin unterstützt, ist zweifellos ein Glück. An einem solchen Ort können sie (abgesehen von den Schreibworkshops, wo gewisse Vorgaben gemacht werden) nicht nur an dem arbeiten, was ihnen am Herzen liegt, sondern auch von den Beiträgen und Fragen der anderen Studenten sowie von den Kommentaren der Schriftsteller profitieren, also von Leuten, die auf ihre eigene Schreiberfahrung zurückgreifen können. Sie erinnern die Studierenden zum Beispiel daran, wie wichtig es im Sinne einer hohen Textqualität ist, sich selbst gegenüber streng zu sein. Dazu muss man fähig sein, über seinen eigenen Schatten zu springen und eine heilsame Selbstreflexion entwickeln. Ein Student, der sich einer kontinuierlichen konstruktiven Kritik aussetzt, die ihn auf heikle Stellen und Unstimmigkeiten hinweist, aber auch hervorhebt, was besonders geglückt ist, sieht besser, wie wandelbar und verbesserungsfähig ein Text ist. Es geht dabei gar nicht darum, sich einer Autorität unterzuordnen, sondern vielmehr

darum, von besonderen Begegnungen zu profitieren, bei denen man alles sagen darf und nur der Literatur Rechenschaft schuldig ist. Der Schriftsteller, der die Arbeit des Studenten mit Respekt begleitet, kann diesen auf alle möglichen Inkohärenzen hinweisen, die den entstehenden Text untergraben, er kann sein Bewusstsein schärfen für gewisse Sumpfwegen, von denen er sich möglichst fernhalten sollte, wenn er nicht einsinken will, und er kann ihn auch mahnen, niemals zu vergessen, was Erri de Luca gesagt hat: «Schreiben ist eine Insel und nicht das unendliche Meer.»

Auch wenn all dies wichtig ist, so ist seine Hauptrolle doch die eines Stimulans. Und stimulierend ist alles, was den Studenten dazu auffordert, sich selbst zu sein.

Michel Layaz ist Schriftsteller. Er lehrt am Schweizerischen Literaturinstitut in Biel. *Deux sœurs*, sein jüngstes Werk, ist im Februar 2011 bei Zoé in Genf erschienen.

Aus dem Französischen von Markus Hediger

Illustration: Rahel Nicole Eisenring



Sandrine Pelletier

Catwalk, 2005

In-situ-Installation aus 60 Katzenfiguren
(Nylon, Textil, Glas, Acryl, Plastilin,
Teppichstoff), Abmessungen variabel

Sandrine Pelletier arbeitet mit einer Vielzahl von Medien wie Skulptur, Textilien, Zeichnungen, Installationen, Performance und Musik. Dabei bedient sie sich der Arbeitsweisen der Volkskunst und des Kunsthandwerks in all seinen Facetten. Prägende Elemente ihrer Arbeit sind Illusionismus und optische Täuschungen und ihre Installationen versinnbildlichen die Auseinandersetzung mit Themen wie Metamorphose, Rituale und Sagen.

Catwalk ist eine von Pelletiers ersten Grossinstallationen und wurde als Auftragsarbeit für Tsumori Chisato angefertigt. Aus Stoffen der Kollektion des japanischen Modedesigners und anderen Materialien stellte die Künstlerin einen Schwarm von Katzen her, die träumerisch durch den Raum schweben.

Sandrine Pelletier (*1976) lebt und arbeitet in Genf. Sie ist Absolventin der Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL) und unterrichtet seit 2010 an der Haute école d'art et design in Genf (HEAD).



Gutes Echo für Passagen

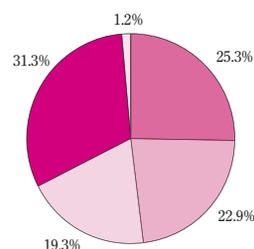


Im Juni dieses Jahres hat die *Passagen*-Redaktion eine Umfrage unter den *Passagen*-Leserinnen und -Lesern durchgeführt. Drei Jahre nach Lancierung des neuen Magazinkonzepts wollten wir wissen, wie das Heft bei unserer Leserschaft ankommt. Das Echo fiel erfreulich positiv aus. Die Mehrheit ist mit der publizistischen Qualität des Magazins zufrieden: 80% gefällt die Themenwahl und 74% finden, dass die Beiträge oft oder fast immer zum Denken anregen. 80% der Lesenden fühlen sich von der grafischen Aufmachung oft oder fast immer angesprochen. Über 80% finden, dass *Passagen* ihnen die Aufgaben und Leistungen von Pro Helvetia näher bringt. Mehr als 80% der Leserinnen und Leser würden es bedauern, wenn das Magazin eingestellt würde. Die mittlere Lesedauer liegt bei 40 Minuten.

An der Umfrage beteiligten sich 594 Personen. Von den Teilnehmern der Umfrage zählt die grösste Gruppe zu den Kulturschaffenden (30%), die zweitgrösste Gruppe sind Kulturinteressierte (26%). Die restlichen sind teils Veranstalter, Institutionen, Medienschaffende, Politiker und andere. Der Anteil Männer und Frauen ist praktisch gleich und, – das vielleicht überraschendste Resultat – die Leserschaft verteilt sich relativ gleichmässig über die Altersgruppen von 25–64 Jahren. Die Umfrage ist für die *Passagen*-Redaktion Ansporn, auf dem eingeschlagenen Weg weiterzumachen.

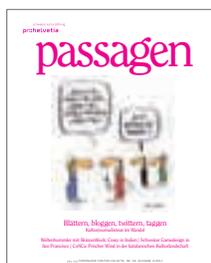
Der glückliche Gewinner des Fotodruckes von Tom Huber ist der *Passagen*-Leser Peter Niklaus aus Olten. Wir gratulieren ihm zu seinem Preis!

Aus der Umfrage: Umfang der Lektüre



Vom Kulturmagazin *Passagen* lesen Sie jeweils:

- fast alle Beiträge
- eher mehr als die Hälfte
- eher weniger als die Hälfte
- nur einzelne Beiträge
- gar nichts



Bestellen Sie ein kostenloses Abonnement Passagen!

Informieren Sie sich über Kunst und Kultur aus der Schweiz, verfolgen Sie aktuelle Projekte von Pro Helvetia und lesen Sie über den Kulturaustausch der Schweiz mit der Welt.

Passagen erscheint dreimal jährlich in deutscher, französischer und englischer Sprache und erreicht Leserinnen und Leser in über 60 Ländern.

Senden Sie uns eine E-Mail mit Ihrer Postanschrift an: passagen@prohelvetia.ch oder abonnieren Sie sich auf unserer Webseite: www.prohelvetia.ch » Publikationen

IMPRESSUM

Herausgeberin

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
www.prohelvetia.ch

Redaktion

Redaktionsleitung
und Redaktion deutsche Ausgabe:
Janine Messerli
Mitarbeit: Martha Monstein, Sandra Suter
und Juliette Wyler

Redaktion und Koordination
französische Ausgabe:
Marielle Larré

Redaktion und Koordination
englische Ausgabe:
Rafaël Newman, Marcy Goldberg

Redaktionsadresse

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Redaktion Passagen
Hirschengraben 22
CH-8024 Zürich
T +41 44 267 71 71
F +41 44 267 71 06
passagen@prohelvetia.ch

Gestaltung

Raffinerie AG für Gestaltung, Zürich

Druck

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

Auflage

18 000

© Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung –
alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung und
Nachdruck nur mit schriftlicher Zustimmung
der Redaktion.

Die namentlich gezeichneten Beiträge müssen
nicht die Meinung der Herausgeberin wieder-
geben. Die Rechte für die Fotos liegen bei den
jeweiligen Fotografinnen und Fotografen.

**Die Stiftung Pro Helvetia fördert und vermittelt
Schweizer Kultur in der Schweiz und rund
um die Welt. Sie setzt sich für die Vielfalt des
kulturellen Schaffens ein, ermöglicht die
Reflexion kultureller Bedürfnisse und trägt zu
einer kulturell vielseitigen und offenen
Schweiz bei.**

ONLINE

Passagen

Das Kulturmagazin von Pro Helvetia online:
www.prohelvetia.ch/passagen

Pro Helvetia aktuell

Aktuelle Projekte, Ausschreibungen und
Programme der Kulturstiftung Pro Helvetia:
www.prohelvetia.ch

Pro Helvetia Aussenstellen

Paris/Frankreich
www.ccsparis.com

Rom, Mailand, Venedig/Italien
www.istitutosvizzero.it

Warschau/Polen
www.prohelvetia.pl

Kairo/Ägypten
www.prohelvetia.org.eg

Kapstadt/Südafrika
www.prohelvetia.org.za

New Delhi/Indien
www.prohelvetia.in

New York/Vereinigte Staaten
www.swissinstitute.net

San Francisco/Vereinigte Staaten
www.swissnexsanfrancisco.org

Shanghai/China
www.prohelvetia.cn

Newsletter

Möchten Sie laufend über aktuelle Projekte
und Engagements von Pro Helvetia
informiert werden? Dann abonnieren Sie
unseren E-Mail-Newsletter unter:
www.prohelvetia.ch

AUSBLICK

Ägypten im Umbruch

Wie wirkt sich die Revolution in Ägypten
auf die Kulturszene aus? Und welchen
Einfluss haben die Kunstschaffenden ih-
rerseits auf den Gang der Politik? Vermag
Kunst gesellschaftliche Umbrüche
mitzugestalten? In der nächsten *Passa-
gen*-Ausgabe besuchen wir Ägypten. Wir
fragen ägyptische Künstlerinnen und
Künstler, wie sie ihre Rolle im aktuellen
gesellschaftlichen Umbruch sehen und
erzählen von der Bewegung, welche die
Kunstszene durch die Revolution erfah-
ren hat. Wir berichten über Kulturpolitik
und Kulturförderung in Ägypten und
fragen, wie ausländische Förderinstitu-
tionen in Ägypten arbeiten. Die nächsten
Passagen erscheinen im Mai 2012.

Passagen

Zuletzt erschienene Hefte:



**Blättern, bloggen,
twittern, taggen
Nr. 56**



**Kreativität und
Kulturschock
Nr. 55**



**Computerspiele:
die Kunst der Zukunft
Nr. 54**

Das Abonnement von *Passagen* ist kostenlos
und ebenso das Herunterladen der elektronischen
Version unter www.prohelvetia.ch/passagen.
Die Nachbestellung einer gedruckten Einzelausgabe
kostet Fr. 15.– (inkl. Bearbeitung und Porto).

“ Auffällig ist jedenfalls, dass viele Protagonisten der aktuellen Performancekunst im Bereich Theater eher als scheinbar objektiv agierende Forscher oder Dozenten auftreten denn als radikale Künstlersubjekte. ”

Politische Performances zwischen Irritation und Aufklärung
Eva Behrendt, S.12

“ Performancekunst ist heute aufgefordert, eine ästhetische Strategie zu finden, welche die gesellschaftlich immer subtiler gewordenen Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Schein und Sein, Imaginärem und Realem auslotet und sich als das Andere, das Ver-Störende, das Be-Fremdliche zu zeigen vermag. ”

Was ist eigentlich eine Performance?
Gabriele Klein, S.6

“ Das Publikum ist ein tyrannisches Monster! Es stellt Forderungen! Und wie sich der Abend entwickelt, hängt in gewisser Weise immer davon ab, wie diese Forderungen gehandhabt und verhandelt, erfüllt oder zurückgewiesen werden. ”

«Können Sie Ihrem Sitznachbarn trauen?»
Tim Etchells im Gespräch mit Dagmar Walser, S.20

www.prohelvetia.ch/passagen