

3 Der Körper als Medium: Das Performance-Netzwerk Schweiz

Es ist mittlerweile eine Selbstverständlichkeit geworden, mit dem Begriff Performance im Zusammenhang mit Sport, Banken, Autos, Energie spendenden Softdrinks und der Börse konfrontiert zu werden. Diese inflationäre Anwendung des Wortes «Performance» hat nicht zuletzt mit unserer immer stärker leistungsorientierten Gesellschaft zu tun, stammt doch dieses Wort aus dem Englischen und heißt «Leistung», «to perform» steht für «vollbringen, darbieten».

Die Unterhaltungs- und Ereigniswelt setzt Performance als Kommunikationsfaktor ein, DJ-, Disco- und Popkultur vereinen Performanceelemente, und auch die klassische live-art (Tanz-, Musik- und Theateraufführungen) wird heute oftmals als Performance angepriesen. Diese wenigen Beispiele zeigen, dass es immer wieder zu Verwirrungen kommt und Erklärungsbedarf besteht, wenn der Begriff «Performance» verwendet wird. Wie unterschiedlich und problematisch die Definition der Performance Art nach wie vor auch im Kunstbereich ist, zeigen Schwierigkeiten bei der Vergabe von Fördergeldern, da es für Performancekunst meist keinen eigenen Zuständigkeitsbereich gibt. Ist es Tanz? Ist es Theater? Tragen sie Texte vor? Machen sie Musik? Was also ist Performance im Kontext der bildenden Kunst?

Der grundlegende inhaltliche Ausgangspunkt der Performance Art ist der Körper als Haus der Seele, Transportmittel und Ausdruck von Identität, privates oder gesellschaftliches Konstrukt. Diese direkte Konfrontation und Auseinandersetzung mit dem Menschen an und für sich wurde im Laufe der letzten vierzig Jahre den jeweils aktuellen gesellschaftlichen Gegebenheiten und Einflüssen entsprechend weiterentwickelt. Dabei ist es der Performance Art seit jeher eigen, mit Tabus zu brechen und festgelegte Normen zu hinterfragen.

Performancekunst als soziale Skulptur

Das heutige Verständnis der Performance Art führt auf frühe Arbeiten der Futuristen, Dadaisten und Situationisten zurück. Die international verzweigte und interdisziplinäre Gruppe Fluxus beeinflusste mit ihren Auftritten in den Fünfzigerjahren nachhaltig die politischen Aktionen und Happe-

nings der Sechziger- und Siebzigerjahre in Amerika und Europa. Die studentischen Unruhen im Jahre 1968, das Woodstockfestival in Amerika, die Hippiebewegung mit Drogenerfahrungen, der Versuch, dem bürgerlichen Ideal der Kleinfamilie neue Lebensformen entgegenzusetzen, unterstützten ein Klima der Auflehnung. Gesellschaftliche Kritik und Protest gegen soziale Missstände ließen Joseph Beuys in Deutschland die Idee einer sozialen Skulptur entwickeln, religiöse Ikonen wurden u. a. von Hermann Nitsch in Österreich dekonstruiert und körperliche (Schmerz-) Grenzen ausgelotet. Feministische Strategien inspirierten Künstlerinnen, performativ gegen die klassischen Geschlechterrollen zu revoltieren, z. B. führte Valie Export 1968 ihren auf allen Vieren kriechenden Partner an einer Hundeleine durch Wiens Straßen, in Italien bohrte sich Gina Pane 1973 Rosendornen in die Arme und schlitzte sich mit Rasierklingen die Haut auf, um symbolisch gegen die Verletzung und den Objektcharakter der Frau in der Gesellschaft zu protestieren.

Der öffentliche Raum wurde zunehmend eingenommen für politisch motivierte Kunstaktionen. Die früher kleinen verschworenen Gemeinschaften, die solchen Kunstereignissen in privaten Wohnungen, Ateliers und Galerien beiwohnten, wurden erweitert durch Passant/innen, die unvermittelt mit diesen Performances konfrontiert wurden. Eine der Stärken dieser Kunstform ist es, ein Publikum zu erreichen, das sich nicht im Kunstkontext bewegt, das «mitten im Alltag» steht und unerwartet mit Ideen und Bildern konfrontiert wird. So füllte z. B. Dieter Meier, heute international bekannter Filmemacher und Musiker (Yello), 1969 vor dem Kunsthaus Zürich während fünf Tagen acht Stunden lang jeweils 1000 Metallstücke in Säcke ab.

Bereits in den Siebzigerjahren erforschte Urs Lüthi, Schweizer Vertreter an der Biennale Venedig 2001, die Ausdrucksmöglichkeiten der Geschlechter in seinen Auftritten und Fotografien, indem er männlich und weiblich konnotierte Erscheinungsformen vermischte. Manon manifestierte durch ihr unverkennbares Äußeres ein performatives Auftreten und stellte 1977 das eigene «Image» mit einer Fotografie in Frage, auf der sie selbst siebzehn Mal mit Sonnenbrille und gleichem Outfit zu sehen ist und einmal ohne Brille. Gerhard Johann Lischka, heute Dozent für Performance und

Medienkunst, massierte öffentlich Leute. Und es waren die ersten Stunden von Roman Signer, der heute als Explosionskünstler bekannt ist und die Schweiz 1999 an der Biennale in Venedig vertrat.

In den Achtzigerjahren entwickelte sich in der Schweiz eine neue Aufbruchsstimmung: «Freie Sicht aufs Mittelmeer, nieder mit den Alpen» – das war der Protestruf vieler junger Menschen, die mit bürgerlichen Wertvorstellungen und einem elitären Kunstverständnis aufräumen wollten. In der ganzen Schweiz, vor allem aber in Zürich wurde ein großes Potential an wütender kreativer Kraft freigesetzt. Alle, so schien es, machten Musik, Performances, Kunst überhaupt. In der Ausstellung *Saus und Braus* im Zürcher Strauhof fand die Explosion der künstlerischen und visionären Energie einen nachhaltigen Ausdruck.

Die Kunstschule Form+Farbe (F+F) in Zürich wurde zum Katalysator für diese Aufbruchsstimmung. Viele bildende Künstler/innen fanden nicht zuletzt in der Sprache der Performance eine Möglichkeit, ihre Interessen und Meinungen unmittelbar an ein Publikum zu richten und schnell, direkt und radikal auf Ereignisse zu reagieren.

Die Performancegruppe Bataks thematisierte mit wechselnder Besetzung und in wilden Auftritten Kunst und Medizin. Walter Pfeiffer, heute international bekannter Foto- und Videokünstler, performierte (seinen) Narzissmus, und Christian Philippe Müller, mittlerweile international bekannter Konzeptkünstler, lud zu Stadtführungen an wenig attraktive Plätze fern ab der üblichen touristischen Sehenswürdigkeiten ein.

Es entstanden auch internationale Performancegruppen wie Minus Delta T und Black Market, zu denen viele Schweizer Künstler/innen gehören. Gemeinsam ist beiden, dass sie künstlerische und politische Manifeste formulieren und die Mitglieder sowohl alleine als auch in unterschiedlichen Zusammensetzungen auftreten. Doch inhaltlich und formal unterscheiden sie sich durch verschiedene Ansätze. Während Minus Delta T mit ihren politisch medialen Langzeit-Konzepten die Welt bereiste und 1986 eingeladen wurde, an der dokumenta in Kassel einen Zwischenstopp einzulegen, zelebriert Black Market, dem u. a. Norbert Klassen, Boris Nieslony und Vănci Stirnemann angehören, die



9

«poetische Anwendung» von Alltagsgegenständen und Materialien.

Neben der öffentlichen Provokation mit auf den ersten Blick sinnlos erscheinenden Aktionen ist die Idee der Relativität von Zeit und Raum für eine Performance maßgebend. Eines der Hauptattribute der Performance Art ist: the artist is present/der/die Künstler/in ist anwesend. Die Anwesenheit garantiert die Präsenz des Werkes bzw. ein Werk überhaupt – wenn der/die Künstler/in geht, ist das Werk verschwunden, gegebenenfalls bleiben Relikte zurück. Das Werk besteht nur noch in den Erinnerungen und Nacherzählungen der Leute, die anwesend waren.

Authentizität versus Wiederholung

Time-based-art – Zeit begrenzte Kunst, die jeden Raum für eine definierte Zeit zum Kunstraum erklärt. Der Zeitfaktor lässt eine Performance zu einem einmaligen Erlebnis werden, sowohl für die Kunstschaffenden wie auch für das Publikum. Es besteht eine Abhängigkeit von Körper und Raum. Eine Performance wird nicht geprobt; der Ablauf

9 Yan Duyvendak, Genf/Barcelona: «Dreams Come True», Festival La Bâtie, Genf 2003, Ko-Produktion Kunstkredit Basel-Stadt & Centre pour l'image contemporain, Saint-Gervais Genf (Foto: Cyrill Jucker)

einer Performance wird nur in Ansätzen geplant und die zu benutzenden Materialien werden festgelegt. Der eigentliche «Auftritt» ist die Umsetzung des zuvor erdachten Handlungskonzepts. Dabei übernehmen die Performenden keine Rolle, sie spielen kein Theater. Vielmehr sind sie während der definierten Zeit «sie selbst», zeigen eine Fassade ihrer selbst. Diese Authentizität intensiviert die körperlichen, räumlichen Zeit- und Identitätserfahrungen.

In den Anfängen der Performancekunst gehörte es zur fundamentalistischen Überzeugung, dass eine Performance nicht wiederholbar sei. Die Einzigartigkeit des gewählten Raumes und der Zeit waren in einem anderen Zeit- und Raumkontext nicht denkbar. Fotografie-, Film- und Videoaufnahmen hatten nur dokumentarischen Charakter und wurden nicht als neue und eigenständige Werke verstanden. Mittlerweile wird dieser festgehaltene flüchtige Moment der Kunst ohne Werk auf dem Kunstmarkt angeboten. Nicht selten werden für diese Bilder die Performances nachgestellt, um eine ideale Ausleuchtung der Szenerie und perfekte Tonverhältnisse zu garantieren. Diese neuen eigenständigen Kunstwerke ermöglichen eine Verbesserung der finanziellen Situation der Künstler/innen; sie können etwas zum Verkauf anbieten.

Doch nach wie vor lebt die Performancekunst sehr stark vom Dabeigewesensein und von den emotionalen Erinnerungen an diese Momente. Die Authentizität einer Life-Performance, die atmosphärische Aufladung des kreierte Raumes kann weder in einer Fotografie noch in einem Video vollständig wiedergegeben werden.

Netzwerke

Internationale Verbindungen ermöglichten weltweite Netzwerke, ohne die die Entwicklung, Vermittlung und Etablierung von Performancekunst heute nicht denkbar wären. Die Marginalisierung der Performance Art im Kunstbereich veranlasste viele Performancekünstler/innen, Festivals, Konferenzen zu organisieren, um so ihrer Kunst eine eigene Plattform zu geben. In der Schweiz etablierten sich der Performanceindex in Basel, das Belluard Festival in Fribourg, STOP.PT in Bern, Pow-Wow und Ink Art & Text in Zürich, das Perforum im Seedamm-Kulturzentrum in Pfäffikon und



10

das Apropos+Bureau de Performance um Ruedi Schill und Monika Günther in Luzern.

Eines der ersten Performancefestivals fand 1987 in Zürich unter dem Titel *remembering – identity – forgetting* statt, bei dem der Einfluss verschiedener Materialien auf den menschlichen Körper, auf die menschliche Identität ausgelotet wurde: Vänçi Stirnemann erprobte das Zusammenspiel von Nahrung und menschlicher Stimme auf einem Tonaufnahmegerät, Chrig Perrin setzte ihren Körper einer Kopiermaschine aus, während Fritz Franz Vogel die Vergänglichkeit, das Verschwinden des Körpers durch das Hinterlassen seiner nassen Körperspuren auf einem Holzfußboden, die nach und nach trockneten, demonstrierte.

Nicht zuletzt ist es der Performanceklasse von Gerhard Johann Lischka an der bereits erwähnten Schule F+F in Zürich und der Klasse von Norbert Klassen an der Hochschule für Musik und Theater Bern zu verdanken, dass sich eine starke Schweizer Szene in den Neunzigerjahren etablierte, die heute zu den international einflussreichsten gehört. Die kontinuierlichen Auseinandersetzungen mit den unterschiedlichen Schulen, die sich innerhalb der Performancebewegung herauskristallisierten, bereiteten den Boden für

10 Erik Dettwiler, Zürich: «Toast», 3'20 min, Videoarbeit ohne Ton s/w, Videostill, o.T. (Foto: Erik Dettwiler, Zürich)

ein breites Spektrum performativer Arbeiten mit Schwerpunkten in der Deutschschweiz.

Unterschiedliche Tendenzen der Performancekunst heute

Es gibt Ansätze, die ihre Wurzeln im Theater haben, wie z.B. Norbert Klassen und Yan Duyvendak, oder sich an die Konzeptkunst anlehnen, u.a. Roman Signer. Nicht zu vergessen ist die so genannte «Körperperformance-Kunst». Darin werden oft Schmerz und Leiden thematisiert und die Performance lässt an archaische und religiöse Rituale denken. Die Performer/innen sind Schaman/innen ähnlich, die auf Grund ihrer Energien die Fähigkeit besitzen, die Zuschauenden in ihren Bann zu ziehen. Das Ausharren, die Grenzauslotung von psychischen und physischen Schmerzen wird demonstriert, z.B. in den Auftritten des Performanceduos JOKO. Durch ihre starke körperliche Präsenz und das provokative Spiel mit ihrer eigenen Körperlichkeit hinterfragt Muda Mathis traditionelle Frauenrollen.

Eine andere Richtung stellt die prozessorientierte Performance dar, in der oftmals das Publikum mit eingebunden wird und die eine starke soziale Komponente aufweist. Einer der interessantesten Vertreter dieser Richtung ist San Keller. Seit Mitte der Neunzigerjahre sucht er den Kontakt mit Menschen und involviert sie in seine Projekte. Eigentlich bietet er Dienstleistungen an. Ausgehend von der Vereinsamung der Menschen und der allgemeinen Verunsicherung in der post-postmodernen Gesellschaft, konzentriert er sich auf diese entstandenen sozialen «Lücken». Keller geht davon aus, dass sich Menschen in ungewohnten Situationen mit unbekanntem Menschen überraschend verhalten und dadurch sich selbst und andere neu kennen lernen können. Das Kunstwerk ist die gemeinsame Aktion, die gemeinsam verbrachte Zeit.

Während die Siebziger- und Achtzigerjahre von globalgesellschaftlichen Auseinandersetzungen und feministischen Kämpfen geprägt waren, verlangten die Neunzigerjahre einen neuen Diskurs und differenziertere Ansätze bezüglich der gesellschaftlichen Definition und dem Umgang mit dem Körper: die Errungenschaften der sexuellen Revolution und die Allmacht der Medizin wurden durch das Auftreten von AIDS massiv in Frage gestellt. Die Gender-Theorien ent-

wickelten neue Ansätze zur Polarität der biologischen und sozial definierten Geschlechter. Ebenso forderten die heftigen Auseinandersetzungen und Hinterfragungen nationaler und ethnischer Identitäten ein neues Denken zur eigenen Körperlichkeit und dessen Erscheinungen und Ausdrucksformen heraus. Die Fortschritte der Bio- und Gentechnologie veränderten ethische Fragestellungen zu Leben/Körper/Identität.

Durch die Entwicklung von Video und Internet zu populären Massenmedien steht heute die Unmittelbarkeit des erlebten Moments virtuellen, reproduzierten Erlebnissen nicht mehr als Gegensatz gegenüber. Die neuen Medien haben zu einer Veränderung der Rezeption und Bearbeitung des Körpers in der Kunst geführt. In Videoperformances erforscht z.B. Erik Dettwiler die Beziehung von Körper und Raum, indem er eine eigens für ein Video geschaffene Performance ohne Publikum choreografiert. Durch nachträgliche Bild- und Tonbearbeitung kann er sein Werk präzisieren und das gleiche Werk immer wieder und überall aufführen.

Das Internet wird oft als Multiplikator einer Inszenierung interaktiver Momente eingesetzt. Marc Mouci, einer der jüngsten Vertreter Schweizer Performancekunst, bewegt sich mit seiner Performance *in bed with me* (2000) auf zwei Ebenen: auf der einen Seite schafft er eine one-to-one-Situation in einem intimen Rahmen, die er in einem öffentlichen Raum, einer Galerie, aufbaut, auf der anderen Seite präsentiert er eine Dokumentation über diese Situation im Internet: er stellt ein Bett in einer Galerie auf und bietet an, eine Nacht mit ihm in diesem Bett zu verbringen. Im Internet veröffentlicht er ein Foto der Person im Bett, die mit ihm die Nacht verbracht hat, sowie die Antworten auf einen Fragenkatalog, die die Erfahrungen der betreffenden Person wiedergeben. Mit dieser Arbeit verknüpft Marc Mourci geschickt die Dichotomie von Intimität und unkontrollierbarer Öffentlichkeit.

In den Neunzigerjahren bildeten sich in der Schweiz rund um die beiden bereits erwähnten Schulen auch viele Künstler/innenpaare, wobei die starke Präsenz von Künstlerinnen auffällt. Die Polarität des Paares erlaubt es, im Spannungsfeld eines Gegenübers die Komplexität des Lebens zu erforschen. Das bereits erwähnte Performanceduo JOKO thematisierte

Schmerz und Ausdauer in ihrer Reihe *connected*. Victorine Müller und Irene Bachmann untersuchten den Körper als Oberfläche. In *Fusione* (1997) cremten sie ihre nackten Körper mit einer Silikonmasse ein: Sie gingen aufeinander zu, umarmten sich und klebten danach aneinander; sie bildeten einen «siamesischen Körper». Aus dieser gemeinsamen Haut «befreiten» sie sich durch Reißen und Zerren, um wieder alleine, jede für sich, mit ihrer in Fetzen hängenden künstlichen Haut im Raume zu stehen. Brigitte Bérard und Mileva Josipovic verfolgten in ihren Performances (1995–97) eine Daseins-Strategie, bei der sie Wirklichkeit und Inszenierung gegeneinander ausspielen und die Frage nach wahrer und gespielter Identität stellen.

Jörg Köppl/Peter Začek bedienen sich der Körper als Vehikel, loten physische Spielräume aus und untersuchen den möglichen Objektcharakter des Körpers, wobei sie vor allem mit einfachen Materialien arbeiten: in *Gefährt* (1998) vereinen sie ihre Körper mit Hilfe von Klebeband so miteinander, dass sie zu einem Stuhl werden, «mit dem» sie sich über eine Brücke bewegen bzw. rollen. Franz Gratwohl erarbeitet mit seinen Performancepartnern (Stefan Halter, BBB Johannes Deimling) Situationen, in denen die Kommunikation in unserem kulturellen Kontext untersucht wird.

Die Performancekunst ist einem schnellen Prozess unterworfen, wie es ihn wohl sonst kaum in einer Kunstgattung gibt. Die Ausdrucksformen sind, wie die Beispiele belegen, sehr unterschiedlich und vielfältig. Auch der Begriff der Performerin, des Performers ist ständigen Wandlungen unterworfen. Victorine Müller definiert ihn durch eine Reihe ihrer Performances neu, in denen sie als Initiatorin in Erscheinung tritt, aber nicht selbst als Darstellerin: sie instruiert Leute, ihre Geschichten, ihre Bilder umzusetzen (z.B. *subp.spiro* 1999, *étuis de rêves* 2000, *can't stop*, 2003). Damit entzieht sie sich der Projektionsfläche als Künstlerin, als Person, deren Unverwechselbarkeit gerade der Performancekunst eigen war.

Die einst strenge Definition der Performance und das Selbstverständnis der Performenden haben sich im Laufe der Jahre gewandelt. Es gibt Künstler/innen, die ausschließlich performativ arbeiten. Andere finden neben ihren Auftritten auch in Fotografie, Video, Zeichnungen ihren künstlerischen



11 Les Reines Prochaines: «The Show must go on». Präsidentinnenpostkarte zur Plattentaufe 2002. (Foto: Tobias Madörin)

11

Ausdruck, z.B. Chantal Michel, Franz Gratwohl, Mourad Cherait, Ana Axpe, Katja Schenker, und in Installationen, z.B. Muda Mathis und Köppl/Záček.

Performative Beiträge sind heute aus internationalen Museen, Galerien und Kunstmessen nicht mehr wegzudenken. In regelmäßigen Abständen finden Performancekonferenzen und Festivals rund um die Welt statt, wobei die Schweiz nach wie vor ein wichtiges Zentrum ist. Um die Basler Kunstschule hat sich ein weiterer Schwerpunkt für Performance Art gebildet. Der Kaskadenkondensator, ebenfalls in Basel, richtete ein Labor für performative Künste ein. Viele Schweizer Performancekünstler/innen, die ihre Arbeiten in den Achtziger- und Neunzigerjahren zu entwickeln begannen, unterrichten heute selbst an internationalen Kunstschulen und geben Workshops.

Erforschung der Performancekunst

Mittlerweile sind auch Bestrebungen im Gange, die Geschichte der Performance Art aufzuarbeiten und zu archivieren. 1999 wurde die Schwarze Lade von ASA-European dem Perforum im Kulturzentrum Pfäffikon übergeben. Die



12

12 «Das Gesicht verlieren» Gratwohl/BBB Deimling, Zürich/Berlin. Physical Vehicle, Performance Festival ICA, London, 2001 (Foto: Robert Ayers)

Schwarze Lade, gegründet von Boris Nieslony, ist eines der wenigen Performance Art Archive in Europa, das seit den Achtzigerjahren kontinuierlich Aufzeichnungen, Konzepte, Relikte und Publikationen der Performance Art, Life Art und verwandter Strömungen gesammelt hat.

Unter dem Thema *Das Performative als Herausforderung für die Wissenschaft* haben Heinrich Lüber, selbst Performancekünstler mit Schwerpunkt «architektonische Sprachen», und Linda Cassens, Kunsthistorikerin, beide Gründer des bereits erwähnten Performanceindex in Basel, in der Schweiz 2002 ein langfristiges Projekt lanciert. In einem internationalen Netzwerk erforschen Performancekünstler/innen, Theoretiker/innen, Ethnolog/innen, Theater- und Philosophiewissenschaftler/innen, Architekt/innen und Kurator/innen die Strategien des Performativen als «Space as Progress», im Zusammenhang mit Raumorganisation (Museum, öffentlicher/sozialer, gelebter, architektonischer Raum etc), Handlungselementen und Zeitdefinitionen. Ebenso wird der performative Einfluss auf andere Kunstbereiche untersucht, wobei vor allem in der Fotografie (z.B. Ugo Rondinone), der Videokunst (z.B. Franticek Klossner) und der Musik (z.B. Les Rei-

nes Prochaines) Querverweise und Bezüge auszumachen sind. Mit diesem groß angelegten Projekt wird der Versuch unternommen, das Performative als Raumvorstellung im Hinblick auf seine Geschichte und auf interdisziplinäre Schnittstellen zu fokussieren. Der Forschungsprozess soll in konkrete kuratorische und künstlerische Projekte einfließen.

Die breitere Auseinandersetzung mit dem Performativen hat generell zu einer größeren Akzeptanz und intensivem Interesse an Performance Art geführt. Die Festivals sind seit langem nicht mehr Sache von Insidern, sondern erfreuen sich großer Besucher/innenzahlen und erregen viel Medienresonanz. Sicherlich hat es auch damit zu tun, dass eine Performance immer ein sozialer Anlass ist – es schiebt sich ‚kein Werk‘ zwischen die Künstler/innen und das Publikum. Dabei bleibt es ein interessantes Phänomen, dass sich gerade in der Schweiz diese Kunstform so vielfältig entwickeln konnte. Wie auch die neuen Ansätze zeigen, wird diese Tradition und dieser Reichtum an künstlerischen Erfahrungen auch in Zukunft nicht in Vergessenheit geraten, sondern weiter ausgebaut.

Rayelle Niemann