

Johannes Lothar Schröder

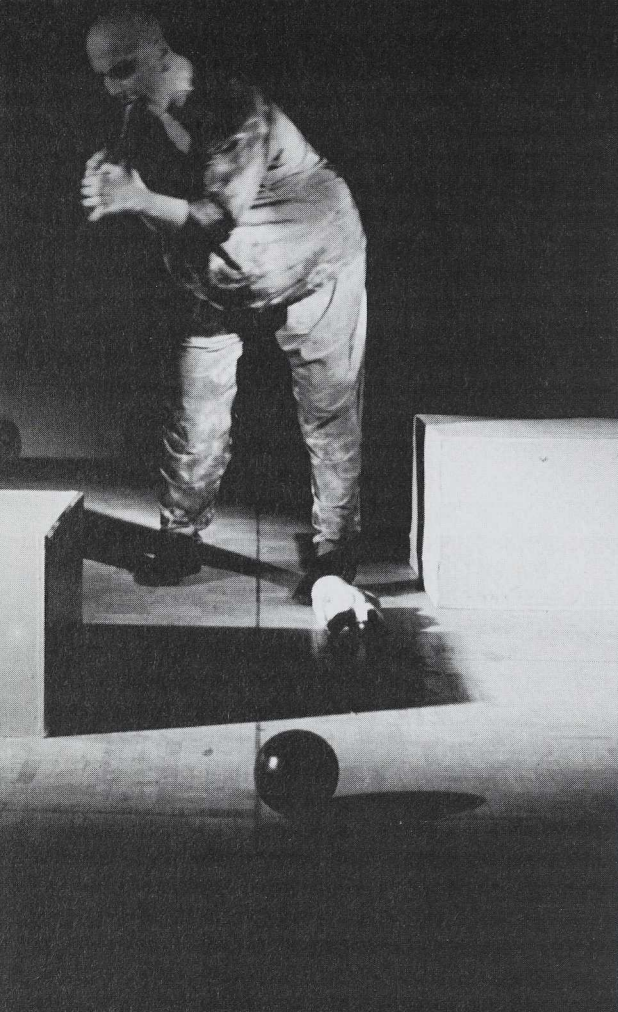
Apartheid

Performances auf der documenta 8

Der Schlußsatz, den Manfred Schneckenburger in die Pressemitteilung vom 1. Mai 1987 schrieb, beteuert: »Nicht am Rande, sondern im Kern steht ein Performance-Programm, das – bezeichnend für die 80er Jahre – Hochkunst und Unterhaltung miteinander verknüpft.« Daß die Performances auf der diesjährigen documenta 8 (d8) in Kassel dennoch das Schlußlicht werden sollten, mutet paradox an, waren doch die Performances der über 60 Künstler und Gruppen ein Festival, vielleicht das größte der letzten Jahre. Kaum einer wird die auf sechs Wochenenden, eine Abschlußveranstaltung und die fast täglichen Einzelveranstaltungen der »Fête Permanente« im Bistro »New York« verteilten über 100 Veranstaltungen alle gesehen haben. Schlägt man also im Katalog nach, um persönliche Eindrücke durch einen Blick auf das Ganze abzurunden, so ist man überzeugt, den vierten Katalogband am Verkaufsstand vergessen zu haben. Auf den über 300 Doppelseiten der Bände 2 und 3 findet man biographische und bibliographische Angaben, Abbildungen und je einen kurzen Essay über jeden der ausstellenden bildenden Künstler, Designer und Architekten, aber keine Zeile über die Künstler, die mit Performances auf der Ausstellung vertreten waren. Glaubt man im dritten Band fündig zu werden, in dem jeder dieser 142 Künstler Gelegenheit hatte, sich selbst auf mindestens zwei Seiten darzustellen, so trifft man nur hier und da auf einen der gesuchten Namen. Es sind die Namen derer, die auch mit einem Kunstgegenstand vertreten waren. Fängt man im zweiten Band von hinten an zu blättern, gewahrt man schließlich 19 (neunzehn) Seiten, die mit kurzen Statements bedruckt sind. Da biographische und bibliographische Angaben bis auf Geburtsjahr und Wohnsitz fehlen, scheint es, als hätte man es hier mit künstlerischen Unpersonen zu tun. Allen Grund, der Ausstellungsleitung vorzuwerfen, sie führe ein Apartheid-Regime gegen Performances, hatte deshalb Harrie de Kroon, als er sagte: »Wir sind hier die Neger der Kunst.«¹ Immerhin waren die Veranstaltungen von der Ressortchefin Elisabeth Jappe gut organisiert. Die Räume waren allerdings nicht »im Kern« der d8 gelegen, sondern im Keller des Fridericianums oder auf Enklaven. Unzulänglich waren die gewählten Kategorien. Formeln wie »Expanded Performance, Technik und Medien, Körper – Sprache, Art performance und Objekt – Klang – Instrument« waren zu beliebig und im Bezug auf die darunter versammelten Künstler erklärungsbedürftig.

Eines der Opfer der Informationsverknappung wurde zum Beispiel Rachel Rosenthal. Sie war zwar die älteste der teilnehmenden Performancekünstler, doch beflügelte ihre Workshops nach wie vor die junge Performance-Generation an der US-Westküste. Mit »Rachels Brain« war die kalifornische Künstlerin, die außerdem Erfahrungen als Bildhauerin, Graveurin, Regisseurin, Schauspielerin und Tänzerin mitbringt, erstmals auf einer Ausstellung in der Bundesrepublik vertreten. Die Performance fand im Aktionstheater im Rathaus am 12. und 13. Juni statt. Das Schiff der Vernunft schaukelte auf der Rokokoperücke einer monologisierenden Dame über die Bühne. In einer Wolke aus Puder schwebend und die Prinzipien der Aufklärung preisend, huldigte sie den Prinzipien des Rationalismus. Sie gab vor, ein höheres Menschenwesen zu sein und pries ihr Hirn, eine Denkmaschine, die sie dazu bringe, ihren Körper zu hassen. Sie fühle sich so hoch über der Fauna stehend, daß sich der Schrei von sterbenden Versuchstieren in ihren Ohren als ein von der Natur ersonnener Versuch

1 Apropos, gab es überhaupt einen farbigen Künstler, der auf der d8 ausstellte?



Rachel Rosenthal, »Rachels Brain«, Performance am 13. Juni 1987, Kassel, Aktionstheater im Rathaus

ausnahme, die Menschen reinzulegen. Je mehr derartige Schilderungen von Vernunftexzessen um sich griffen, um den Kopf als ein vom Schicksal des Körpers abgekoppeltes Gefäß zu feiern, um so mehr kam das »Staatsschiff« auf dem Kopf dieser Dame ins Schlingern. Sich selbst mit ihm identifizierend, ging sie schließlich unter. Aus diesem metaphorisch inszenierten Scheitern des Rationalismus an seinen eigenen Prinzipien, leitete Rosenthal ihre eigenwillige Erforschung des menschlichen Gehirns ab, die im zweiten Teil der Performance folgte. Mit dem Sezieren von Blumenkohlköpfen, die als Gehirne fungierten, versuchte sie ihrer speziellen Version der »Dialektik der Aufklärung« auf die Spur zu kommen. Diaprojektionen auf den Bühnenhintergrund boten Szenen aus ihrem Privatleben, von ihren Performances, aus Zeitungen und Zeitschriften und exerzierten eine Realität, die offensichtlich das menschliche Vernunftpotential überfordert.

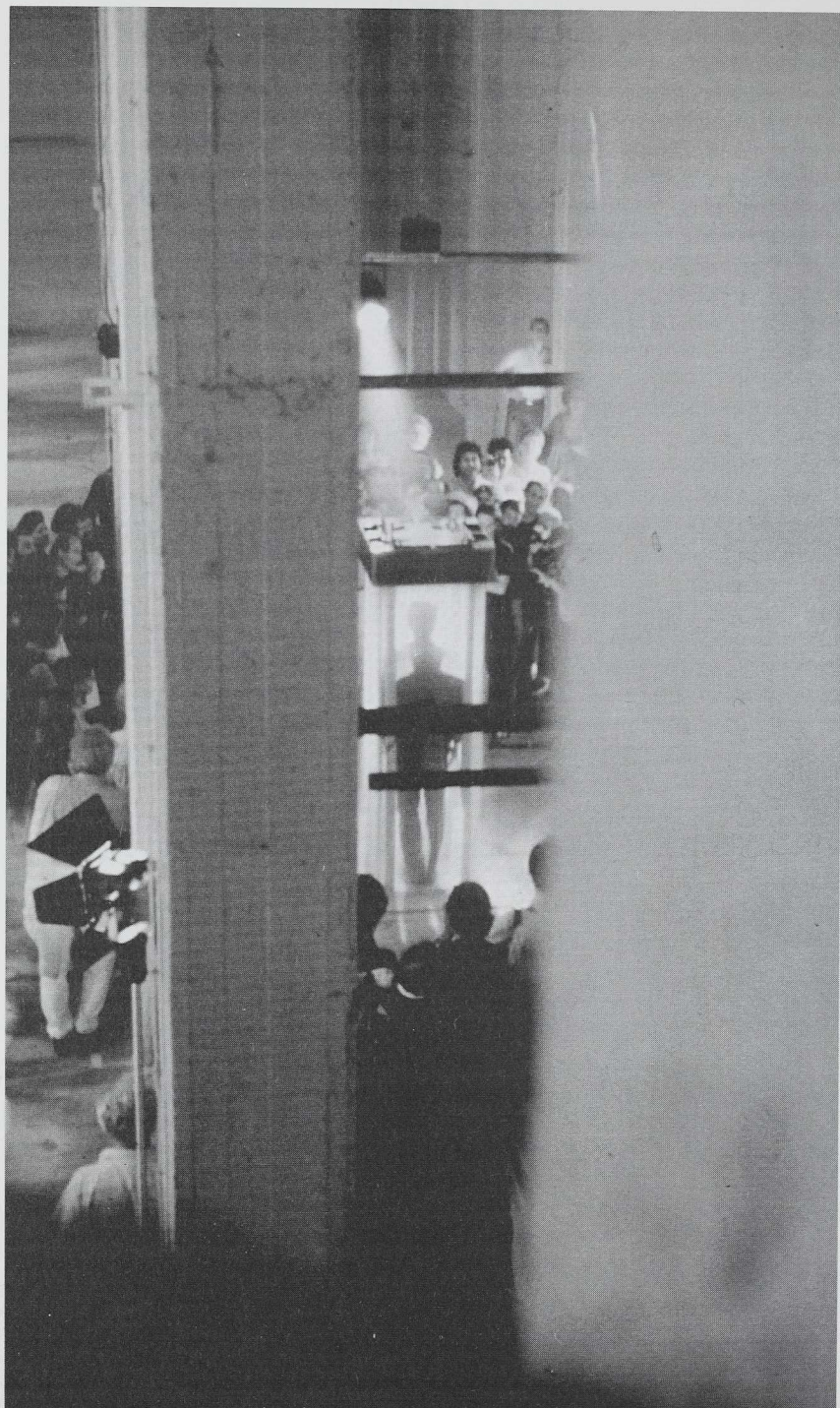
Abwechselnd den Blumenkohl putzend, mit dem Mixer zerkleinernd und den Extrakt trinkend erklärte sie das Gehirn und seine Funktionen in Form eines wissenschaftlichen Vortrags. Sie attestierte, daß Überreaktionen wie: Zorn, Angriffslust, Wut, Rache und Haß Ausdruck der Überlastung eines, gemessen am tierischen

Wesen seines Besitzers, viel zu großen Gehirns seien. Die wissenschaftliche Perspektive mit einer Schweise des Alltags verbindend, sowie die magische Einverleibungspraxis der Kanibalen andeutend, ging sie der Frage nach, ob der Mensch nicht in eine Sackgasse der Evolution hineingeraten sei. Der dritte Teil der Performance brachte den Dialog zwischen einer Anthropologin und einem Gorillajungen. Nach einem kurzen tierpädagogischen Geplänkel, hatten die Laute aus dem Gorillabauch die Wissenschaftlerin so bezirzt, daß sie mit dem Gorilla die Zeichen und Wünsche aus ihrem Bauch zu erkunden begann, um die gemeinsamen Bedürfnisse von Mensch und Tier auf einen Nenner zu bringen. Der historische, anatomische und anthropologische Teil der Performance gipfelte in einer Votivgabe an die Göttermutter Gaya, der fünf geputzte und sezierte Blumenkohlköpfe auf einem improvisierten Altar dargebracht wurden.

Die Performance zeigte das Scheitern eines desintegrativen Konzepts vom Gehirn, das uns der Rationalismus hinterlassen hat und mit dem sich die menschliche Arroganz gegen die Natur entwickeln konnte. Die versöhnlichen und symbolischen Szenen am Schluß der Performance versuchten ein neues Konzept der Integration zu propagieren. Mit den Mitteln einer Hausfrau, einer Wissenschaftlerin und Priesterin versuchte Rachel Rosenthal die Synthese von Körper und Geist, Kultur und Natur, Kunst und Leben, Geist und Materie, Denken und Arbeit darzustellen.

Wenn auch die Beschreibung der Performance das symbolische Geschehen wieder auf die diskursive Ebene zurückbringen muß, so war es doch die Stärke dieses Stückes, die Probleme, mit denen viele vom intellektuellen Standpunkt her vertraut sind, bildlich darstellen und verdichten zu können. Der performativen Integration alltäglicher, wissenschaftlicher und religiöser Darstellung und Selbstdarstellung gelang es, die sinnlichen Defizite der Geistesmenschen wenn nicht aufzuheben, so doch zu verringern.

Wie die Dinge und die Vorstellung von ihrer Beschaffenheit und Funktion durch eine spielerische Inszenierung zum Tanzen gebracht werden können, zeigte der Schweizer Roman Signer am 11. Juli im Renthof seinen gespannten Zuschauern. Sie hatten sich gerade gesammelt, als er sich von seinem Stuhl erhob, der augenblicklich gegen die Wand hinter ihm krachte. Ein Gummiband erledigte diesen vielleicht noch einigen aus der Kinderzauberbox bekannten Überraschungseffekt. Der Künstler trat dann behelmt unter eine Reihe prall gefüllter von der Decke herabhängenden Papiersäcke. Er entzündete die Zündschnur, mit der sie an Karabinerhaken befestigt waren. Nacheinander fielen die Säcke zwei Stockwerke tief herab. Aus den zerplatzten Säcken schoß feiner weißer Quarzsand, und bildete eine Reihe hintereinander sich verschachtelnder Kreuze. Das graphische Resultat dieser Aktion überraschte alle, die sich auf eine Explosion eingestellt hatten. Für das folgende Stück standen sechs mit Zündschnüren bestückte Eimer umgestülpt in einer Reihe bereit. Auf dem ersten Eimer stehend entzündete er die Zündschnur und blieb stehen, bis es darinnen harmlos plopte. Vor den enttäuschten Zuschauern stieg Signer auf den nächsten Eimer um, als eine heftige Detonation den soeben verlassenen Eimer unter die Decke schleuderte. So ging es sechsmal und man war auf das Schlimmste gefaßt, als sich der eher zarte Signer unter einen schweren Betonquader begab, der nur von wenigen Latten dürftig gestützt wurde. Als sein Schatten unvermutet auf ihn augenblicklich von allen Seiten umhüllende transparente Vorhänge fiel, war zumindest meine Gewißheit über die Eigenschaften mancher Stoffe und Körper arg irritiert. Sand hatte sich aus kleinen Löchern längs der Kanten des Betonblocks ergossen. Der



Roman Signer,
Pyrotechnische
Performance
11. Juli 1987
Kassel, Reuthof

Meister pyrotechnischer Attraktionen ließ noch weitere Stücke folgen, die zunächst gefährlich aussahen, und sich schließlich als humorvolle Spiele entpuppten, deren Geheimnisse mit einem Augenzwinkern gelüftet wurden.

Im Gegensatz zum Gebrauch der Medien bei den Performances der 70er Jahre wurden Lichtprojektion, Klang und Video bei den diesjährigen Performances in Kassel affirmativ, die Technik verherrlichend, eingesetzt. Die Aussagekraft der Stücke wurde selten durch die Medien erhöht, wohl aber wurde die Aura der Medien durch die Performances bis zum Selbstzweck gesteigert. Das gilt besonders für die Performances von Magazzini Criminali und Deposito Dental. Eine Performance, in der die kommunikativen Aspekte die Faszinationskraft der Technik übertraf, war »Purple Cross for Absent Now«. Wer diese Performance von Jochen Gerz am 21. August im Theater im Keller des Friderizianums sehen wollte, fand sich in einem dunklen Raum zwischen zwei sich gegenüberstehenden Monitoren wieder. Der eine zeigte den Kopf einer Frau und der andere den eines Mannes. Beide Hälse steckten in einer Schlinge. Auf der Gegenachse war ein Gummiseil gespannt, das durch die eintretenden Zuschauer in Schwingungen versetzt wurde. Bewegte es jemand absichtlich, konnte man feststellen, daß die Bewegungen des Seils sich bis zu den beiden Schlingen fortsetzte. Nachdem sich die Zuschauer, die nacheinander in den Raum gelassen worden waren, an die Installation gewöhnt hatten, begannen zwei Männer nachdrücklicher an dem Seil zu ziehen. Sie zogen in einer Richtung und man sah, wie sich der Kopf des Mannes im Monitor gegen den stärker werdenden Zug wehrte. Das Seil übertrug den Kampf auch auf den Hals der Frau, die die unregelmäßigen und heftiger werdenden Schwingungen gefaßt ertrug. Die Männer zogen so lange mit vereinten Kräften an dem Seil, bis das Gesicht des Mannes von der Bildfläche verschwand. Während die Kraftprobe noch im Gange war, fragte jemand nach einem Schneidewerkzeug. Eine Frau stellte ihre Maniküerschere zur Verfügung und jemand zerschnitt das Seil, was die Performance nach ca. 20 Minuten beendete.

»Purple Cross for Absent Now« ist eine konzeptuelle Videoinstallation mit Performance von Jochen Gerz und wurde erstmals 1979 aufgeführt. Der Titel bezieht sich auf die vier lila leuchtenden Schwarzlichtlampen, die, durch Stromkabel miteinander verbunden, in der Mitte der Installation ein Kreuz bilden. Im Gegensatz zur ersten Realisierung des Stücks, bei der allein das Gesicht von Jochen Gerz auf beiden Monitoren zu sehen war, zeigte die Kasseler Performance sein Gesicht und das seiner Frau.

War das zweite Seilende bei der ersten Version der Performance einfach an der Wand befestigt, so fungierte das Seil bei der zweiten Variante als Verbindung zwischen dem Paar.² Stellten die beiden Monitore bei der ersten Variante die Kommunikation des Künstlers mit sich selbst dar, so simulierten sie bei der zweiten Version den Blickkontakt beider Künstler. Physisch dominierend war jedoch die Tatsache, daß das Seil beide Male durch die Zuschauermenge lief und die Zuschauer die Kommunikationsverbindung so lange mit ihren Impulsen besetzen konnten, bis sie durchschnitten wurde. Die Ereignisse im Zuschauerraum übertrugen sich als Impulse auf beide Hälse und ermöglichten beiden die Rekonstruktion dessen, was ihnen physisch zugefügt wurde, sich aber ihren Blicken entzog. Als das Seil zerschnitten wurde, wurde der Austausch der Impulse unterbrochen und das Stück beendet. Es bleibt unklar, ob das Durchschneiden des Seils wirklich ein Akt der Nächstenliebe war. Mir scheint es auch als Ausdruck von Überdruß oder Unbehagen interpretierbar. Bei einer Performance, wo jeder erwartet, daß sich der Künstler für ihn exponiert, fanden sich hier die Zuschauer allein in den Mittelpunkt der Installation gestellt.

² Schon der erstmaligen Performance von »Purple Cross for Absent Now« gingen Stücke voraus, die unter dem Titel »Paare« (1978) mit Studenten der Gesamthochschule Kassel realisiert wurden.

Die Künstler saßen durch Vorhänge getrennt in der Peripherie der Installation. Nachdem die Funktion der Installation durch anfängliches Getändel und anschließende massive Eingriffe geklärt worden war, wurde klar, daß das Seil so etwas wie der Nerv der Performance war und das Publikum auf unbestimmte Zeit exponiert sein würde. Denen, die das Seil zerschnitten, war es anscheinend nicht möglich, bloß zu gehen, sie wollten auch sicherstellen, daß die Performance nach ihrem Fortgehen definitiv beendet sein würde. Ihre Abwesenheit antizipierend, handelten sie ganz im Sinne des Titels der Performance. Sie setzten mit dem Schnitt eine Markierung, einen Schlußstrich, ein Durchkreuzen an die Stelle, von der aus sie ihr Verschwinden organisierten.

Wer nicht weiß, zu welcher Aufmerksamkeit er/sie fähig ist, sollte »Zsark-vefk-nimkua« am 21. und 22. August im Renthof gesehen haben. Die Türen wurden verschlossen und die Hauptbeleuchtung ausgeschaltet. Nur noch drei schwach beleuchtete Haufen aus zerknautschtem Transparentpapier und ein Rotlicht tauchten den Raum in ein spärliches Licht. Jemand gab bekannt, das Stück würde absolute Ruhe erfordern und man solle nicht fotografieren. In die sich ausbreitende Ruhe drang Musik von einer entfernten Veranstaltung und das Maulfechten zwischen zu spät Gekommenen mit den Wachen. Man ließ sie herein, und ein Mann begleitete sie auf die Zuschauertribüne. In der Halle hatte jemand damit begonnen, die Lichtquellen auszuschalten. Abermals wurde die Eingangstür aufgeschlossen. Zwei oder drei Personen traten in das Dunkle und rührten sich nicht mehr von der Stelle. Spätestens hier war nicht mehr zu unterscheiden, welche Ereignisse zum Stück gehörten. Nur noch die Schritte des Mannes, der die Lichter löschte, waren zu vernehmen. Sie verhalten, als die Halle dunkel war und die Stille so beklemmend und erwartungsvoll wurde, daß es einem den Atem verschlug. Eine jäh aufgedrehte Musik zerriß die Stille. Obwohl die Musik kaum länger dauerte als eine Minute und nicht zu laut war, schmerzte sie in den Ohren, die sich gerade an die Stille gewöhnt hatten. »Es ist gemein, was ihr mit uns macht«, beschwerte sich jemand.³ Wie Glühwürmchen wirbelten plötzlich von mehreren Personen herumgeschleuderte Taschenlampen durch das anhaltende Dunkel. Unter Röcken zwischen den Schenkeln von zwei Tänzerinnen angebrachte Taschenlampen warfen schnell bewegliche Lichtkegel auf den Fußboden. Nach dem Ausklingen der Tanzmusik, legten sich die Tänzerinnen hinter je einen kleinen Haufen Daunenfedern und beleuchteten ihn mit einer Taschenlampe. Je ein Mann gesellte sich zu ihnen. Auf dem Bauch robbend bliesen sie die Federn, sie in einem Knäuel beieinander haltend, über den Betonfußboden. Die Zartheit des Materials und die konzentrierten Bewegungen der Paare ließen das Stück höchst poetisch erscheinen.

Ein im Stresemann auf einer Lichtbahn voranschreitender Politiker steigerte seine Monologe zu einem lauten Brüllen, das in wahnsinniges Geblök und irres Gestammel übergang. Diese Person mit dem kafkaesken Gesicht, das ihr Jaap Blonk lich, endete tragikkomisch auf dem Fußboden. Zwischen den Stühlen der Zuschauer kroch der Mann erbärmlich heulend von dannen. War es beklemmend diesen Niedergang einer Person mitanzusehen, so beflügelte einen der folgende Dialog Harrie de Kroons mit seiner Tochter, deren Stimme vom Band eingespielt wurde. Beide redeten in einer Kindersprache, die hier und da mit holländischen und englischen Brocken durchsetzt war. Ein friedvolles Bild leitete die folgende Aktionssequenz ein: Mit geschlossenen Augen gingen zwei Frauen (Colien Langerwerf und Erna Vermoeven) Hand in Hand einem Licht entgegen. Unartikuliert schimpfend

3 Die folgenden Episoden waren von je einem der fünf Künstler geschaffen worden, die sich in dieser namenlosen Gruppe zusammengefunden hatten. Nur einige können im Folgenden besprochen werden.

polterte ein Mann herein, griff eine der Frauen, trug sie durch die Halle, legte sie auf den Boden, stellte einen Stuhl auf und plazierte sie rüchlings auf der Sitzfläche. Mit einem Strauß Rosen setzte sich die zweite Frau neben sie.

Die Abfolge der Episoden war wie Leben, das nicht die Chance hat, sich der Beobachtung zu entziehen. Die unbestimmte Abfolge der einzelnen Teile und die Technik, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer konzentrierte, glich dem Aufbau und den Zielen von Happenings. Das gilt auch für die Poesie, die jedes Stück zu einem bezwingenden Bild verdichtete. Ohne Theater zu sein, ließen sich die Episoden durchaus auf Rollenklischees wie den schwadronierenden Politiker, den tobenden Mann und die passiven Frauen ein. In der isolierten Überzeichnung verloren sie aber ihre dramatische Wirkung und prägten sich als Karikatur ein. Andere Episoden bezogen ihre Kraft aus ihrer poetischen Ausstrahlung. Die Wirkung der Performance verdankte sich der Technik, die Bewegung jeder Episode auf ein Bild zu konzentrieren.

Damit entwickelten de Kroon und seine Freunde ein Potential gegen die theatralische Auflösung der Wirklichkeit. Durch die Kunst, die Aufmerksamkeit der Zuschauer wach zu halten, setzen sie ihre Performance der abgeflachten Aufmerksamkeit entgegen, mit der der Einzelne dem Authentizitätsverlust der Wirklichkeit begegnet.

Harriet Kroon (mit Collin Langewof u. Erna Vermeren) »Zsark – verk –«, Performance, 22. August 1987, Kasel Renthof

