

Man hört mit den Ohren,
aber man versteht
mit dem ganzen Körper

Jean Genet

Erforschen was Kunst sein könnte oder die Suche nach dem Vollkommenen

Gedanken zu Performances von Monika Günther und Ruedi Schill aus den Jahren
1999 – 2000

Ein winziges Graubündner Holzhaus: niedrige Decke, kleine Fenster und Türen, auf das Wesentliche beschränktes Mobiliar - Tisch, Stuhl, Bett... Einzig fremd: eine überdimensionierte, moderne Wanduhr mit glänzendem, silberfarbenem Gehäuse. Die Figuren: ein auf dem Bett an der Wand auf merkwürdige Weise von Kopf bis Fuss mit Bändern und Rundhölzern bandagierter, somit bewegungsunfähiger, nackter männlicher Körper - wie für ein unbekanntes Heilungs- oder schon Totenritual aufgebahrt. Auf dem Stuhl am Tisch, mit dem Rücken zum Fenster und dem Bett leicht zugekehrt, eine ins Schreiben vertiefte Frauengestalt.

Durch kurze Pausen unterbrochen, in denen das reale Kratzen der Feder zu hören ist, erfüllt klassischer Frauengesang vom Endlosband, Hector Berlioz' Komposition „Les nuits d'ötö“, den Raum, den die Besucher betreten dürfen.

Szenenwechsel:

Eine geräumige, lichte Halle mit weissen Wänden ohne besondere äussere Merkmale. Die Grossprojektion eines menschlichen Skeletts auf einer Wand, in Wahrheit das aufgeblasene Bild eines kleinen Gummiskeletts aus der Spielzeugindustrie. Auf einem „Seziertisch“ in gewissem Abstand davor ein authentisches, liegendes menschliches Skelett mit (lässig) angewinkeltem linken Bein. Vom Tisch vorn herabhängend eine anatomische Schaukarte des menschlichen Skeletts. Rechts davon, frontal, eine stehende männliche Gestalt in schwarzem Anzug, die - wie durch geheimnisvolle Impulse, in Abständen immer wieder durch gleiche krampfartige, zuckende, scheinbar unkontrollierbare Bewegungsmuster aus ihrer Ruheposition gerissen wird. Links vom Tisch eine gegen die Projektionswand gerichtete, ebenfalls schwarz gekleidete, ruhig stehende Frauengestalt, die kontinuierlich und sehr langsam beide Arme wie in einem tranceartigen Meditationsritual bewegt.

Aus dem Off - wie von einem Anrufbeantworter oder Diktiergerät - sind im Wechsel eine weibliche und eine männliche Stimme zu hören, die nüchtern Bestandteile des menschlichen Körpers aufzählen.

Zwei Bilder aus Performances von Monika Günther und Ruedi Schill - „Intermezzo I“ vom 12. Juni 1999 im Haus Nöldi, Dalvazza, Schweiz, Dauer: an zwei Tagen, jeweils 90 bzw. 120 Minuten und „o.T.“, Performance zur B. Internationalen Performance-Konferenz vom 13. Mai 1999 im Kasino des ehemaligen IG-Farbenhauses, Frankfurt/Main, Dauer: 30 Minuten.

Raum, Zeit, Performer und Publikum bilden hier jeweils sehr unterschiedliche physisch-mentale Konstellationen. Doch obwohl die Graubündner Performance - trotz der Assoziation eines eingefrorenen Bildes aus der Vergangenheit - insgesamt sehr persönlich, intim, gegenwärtig, die Frankfurter dagegen eher logisch, beinahe wissenschaftlich, entrückt anmutet, lösen beide Szenarien gleichwohl starke, vergleichbare emotionale Reaktionen aus. Hier - wie in den anderen, seit 1995 von Monika Günther und Ruedi Schill gemeinsam erarbeiteten Performances - werden die Körper der Ausführenden zu Kristallisationspunkten

von Prozessen, die sich kaum als Handlungen, vielmehr als Rituale der Erinnerung und willensstark erzeugter und aufrechterhaltener Bewusstseinszustände, als Verkörperlichung und Verinnerlichung, als „Vertiefungen“ in die vergessene Geschichte oder das verschüttete „Gedächtnis“ der jeweiligen Räume äussern. Mit ihren Körpern, Gesten, Geräuschen und - seltener - auch Stimmen, mit dem jeweiligen Ort, seinem Namen und seiner Vergangenheit sowie den vorgefundenen und hinzugefügten Objekten und Videobildern evozieren sie oszillierende dreidimensionale Bilder, die ihre eigenen Formgesetze in sich tragen und - wie es Artaud einmal für sein Theater gefordert hat - „aus Figuren und Gegenständen richtige Hieroglyphen“ bilden „und sich ihrer Korrespondenzen in bezug auf alle Organe und auf allen Ebenen“ bedienen.(1) Die eindringlichen, teilweise labyrinthische Gefühls- und Gedankengänge visualisierenden, meist und am besten an spezifischen Orten und weniger in nackten Galerieräumen inszenierten, manchmal an die Tradition der theatralischen Zwischenform des „tableau vivant“ anknüpfenden Performances übertragen ihre Energie im Laufe der Dauer auf das Publikum, das so als Materie in das Performance-Kraftfeld verwoben ist und den bereits inhaltlich assoziativ und atmosphärisch aufgeladenen Raum durch Konzentration weiter auflädt. Da die Performances Ausschnittcharakter haben, es weder einen wirklichen Anfang, noch ein wirkliches Ende, wohl aber sehr lange „Einstellungen“, Progressionen und manchmal nervlich kaum zu ertragende Wiederholungen gibt, wird trotz der räumlichen Trennung von Performern und Publikum das Gefühl des direkten körperlichen und mentalen Involviertseins erweckt - in etwa so, als folgten sie Anweisungen Jean Genets: „Jede Szene in jedem Bild muss mit der Strenge eines kleinen Stückes, das in sich abgeschlossen ist, gearbeitet und gespielt werden. Ohne Naht. Und nichts darf vermuten lassen, dass eine andere Szene oder ein anderes Bild folgen werden.“(2)

Dabei wird alles Gegenwart, ereignet sich im Hier und Jetzt. Die Vorstellung von Zeit und Zeitdauer geht verloren. Die Performance dauert an, solange die „Lebenskraft“, die Konzentration und Spannung des Energie-Dialogs zwischen Performern und Publikum, besteht.(3) Körper, Dinge, Ambiente stehen im Dienste der „visuellen und plastischen Verwirklichung des Wortes“ (4), vielgestaltiger Begriffe wie Leid, Schuld, Schmerz, Trauer, Freude, Hass, (um hier nur einige, auf die zwei Beispiele beziehbare Begriffe zu nennen) die einer Traum- oder alten Bilderschrift wie den ägyptischen Hieroglyphen vergleichbar entzifferbar und interpretierbar sind, auch wenn sie hier anschaulich verkörpert werden, „Gesichter“ erhalten und der Anonymität und Abstraktheit enthoben sind. Die simultanen, aber selten synchronen Gesten und Gebärden der Performerin und des Performers, die oft in einem extrem dialektischen Verhältnis erscheinen und immer seltener zu offensichtlich gemeinsamem Handeln führen, erzeugen hieroglyphisch verschlüsselte Metaphern für gesellschaftliche Haltungen in Gegenwart und Vergangenheit. Aber nie entsteht in den mit dem gesamten Körper erstellten und erfahrbaren Performancesituationen ein Chaos - auch wenn nach Abgang der Performer die „Bühne“ mitunter ein derart zu deutendes Bild hinterlassen kann. Der Eindruck von Chaos würde zum Gegenteil dessen führen, was den Künstlern oberstes Gebot ist: dass Kunst einen moralischen Wert, eine moralische Haltung, einen Standpunkt haben sollte. Deshalb bieten die Performances Möglichkeiten radikalen Engagements, die die Art, über Bedeutung und Subjektivität, Individualität und Gesellschaft, individuelle Überzeugung und öffentliche Meinung nachzudenken, verändern können - zumindest für Augenblicke. Dies leisten gerade die heterogenen Informationssignale, mit denen beide Performer oft recht unterschiedliche Bilder (oder Haltungen) erzeugen, die in jedem Moment, bei aller Konzentration auf das Selbst, höchstes physisches und mentales Gespür für den anderen und für das Timing der Performance voraussetzen.

Aber auch wenn sich die Performer zurückziehen und ihre Spuren als dreidimensionales Bild hinterlassen, ist die Ruhe trügerisch. Es ist wie nach einer langen Reise (und auch dieses Motiv kommt in den Performances von Monika Günther und Ruedi Schill immer wieder vor)

irgendwo anzukommen, aber innerlich noch nicht bereit zu sein, das Gefühl zu haben, angekommen zu sein, die Reise geht - innerlich - weiter, und es kommt melancholische Stimmung auf.

Oft stellen die Performances die Geduld des Publikums auf eine harte Probe, so dass Regungen physischer Kräfte zur Beendigung des Geschehens durchaus vorstellbar sind - entweder aufgrund von Ereignislosigkeit oder eines quälenden visuellen oder auditiven Reizes. Andererseits schaffen langandauernde Ruhe und Stille, hin und wieder durch kleine - isoliert betrachtet oft unsinnig erscheinende - Aktionen unterbrochen, ersehnte Spannungsentladungen und vermitteln den Eindruck, dass der Prozess der Wiederholung ein nie abzuschliessender sein wird und keine grundsätzlichen Veränderungen eintreten werden, so beeindruckend sie auch sein mögen. Unterschwellig wird hier mit altbewährten Mitteln des Rituals gearbeitet, die tranceartige Zustände und somit Situationen extremer Selbstbegegnung hervorrufen können. „Eine Vertiefung der Wahrnehmung geschieht oft blitzartig, lässt sich aber nicht im Schnellverfahren erzielen ... Wiederholung und Langsamkeit, Übung und Konzentration geleiten zu dem 'point of no return', an dem ein Erkennen aufscheint".(5) Doch damit dies gelingt, müssen die entsprechenden Voraussetzungen geschaffen werden. Langeweile und Ennui sind heute unsere Gesellschaft prägende Begriffe, die nicht nur in der Sozialforschung, sondern auch in den Künsten (und zunehmend des letzten Jahrzehnts) an Bedeutung gewonnen haben. Insbesondere die Performancekunst hat weniger das negative und zerstörerische Potenzial dieses zeitgenössischen Massenphänomens interessiert als vielmehr seine Chancen. Künstlerinnen wie Marina Abramovic oder auch Monika Günther und Ruedi Schill und viele andere internationale PerformerInnen sehen eher wie Goethe, der die Langeweile als Mutter der Musen ansah, „im Nichtstun die Basis von allem" und glauben, dass wenn wir „zur Langeweile kommen und dann darüber hinaus gehen" in „eine andere Art von Raum" sehr sinnlich wahrnehmbarer Erfahrungen gelangen können. Also: „Augen schliessen, ruhig bleiben und aufbrechen".(6)

Wie weit uns schliesslich dieses mentale Handeln, unsere Geist- und Körpererfahrungen auch forttragen, immer wieder werden wir durch inszenatorische Kunstgriffe auf die Endlichkeit und das Vergehen der Zeit - auch ohne dass damit grossartige Veränderungen einhergingen - hingewiesen. Nicht immer gibt es, wie im Graubündner Haus - durch die ins Auge fallende Präsenz der grossen, modernen Uhr - eine so deutliche Kontrolle und Gewissheit. Die Uhr holt einen brutal in die gegenwärtige Realität zurück, in der sie zu einem der unverzichtbaren Instrumente des menschlichen Lebens geworden ist, mit denen die rätselhaften Grenzen von Zeit und Raum erkundet werden. Hier, in der Enge des Raumes und in Gegenwart des an Bildvorstellungen archetypischer Riten erinnernden gemarterten, zerbrochenen menschlichen Körpers, einerseits und der diesem Bild gegenüber gänzlich lässig, unbeteiligt, abwesend wirkenden Frauengestalt andererseits, entwickelt sich ein möglicherweise die Grenze des Erträglichen sprengendes individuelles Gefühl für Zeit, das durch keine Uhr objektivierbar ist. Alles mutet an wie ein endlos gedehnter melancholischer Moment, dem etwas Erhabenes innewohnt. Doch für diesen Zauber des erlebnishaften Erfassens von Zeitabläufen mittels Intuition, mittels innerer Uhr, scheint die Zeit längst abgelaufen zu sein - wie für den scheinbar nach grausamsten Gewalteinwirkungen nur künstlich zusammengehaltenen, an menschlich biologische Grenzen gestossenen Körper und wie insgesamt für die mit grösster Sparsamkeit der Mittel inszenierten archaischen, ambivalenten, schaurig-schönen, beglückendbedrückenden dreidimensionalen, oft nur minimal bewegten Bilder, die Monika Günther und Ruedi Schill in ihren Performances der letzten Zeit kreiert haben.

Im Kontext aktueller medizinischer und biotechnologischer Forschungen, künstlich erweiterbarer und (re-)produzierter Körper, die den Tod des biologischen Körpers als

Lebensgrenze in Frage stellen, erscheint auch das gleich in mehrfacher Variation vorhandene Skelett der Performance im IG-Farben-Haus als Vanitassymbol zunächst obsolet. Als kleines bewegliches Plastikspielzeug hat es längst jeden Schrecken verloren, und auch mit dem in lässiger Pose auf dem Seziertisch liegenden Skelett und der wissenschaftlichen Abbildung lassen sich kaum noch dramatische Gedanken an vergehende Schönheit, vergehendes Leben, die vergehende Zeit verbinden. Der Tod, wenn man die Skelette dennoch als Zeichen dafür liest, hat seinen Schrecken an das Leben verloren. Die wie ferngesteuert, unsinnig bewegt und zuckenden, aber äusserlich unversehrten menschlichen Körper erscheinen als leere biologische Hüllen, die funktionieren oder nicht, auf keinen Fall aber in der Lage sind, verantwortlich und gemeinsam zu handeln. Sie vergegenwärtigen Leid und Schrecken, die in der Erinnerung mit dem spezifischen Aufführungsort und seinem Namen assoziiert werden und machen sie als zeitlose Phänomene erfahrbar, für die Beziehungslosigkeit und Kälte als idealer Nährboden erscheinen.

Ohne auf der labyrinthischen Spur des Zeitgeheimnisses wesentlich voranzukommen, hat die Philosophie seit der Aufklärung im Zeitgefühl die wichtige Voraussetzung menschlicher Vorstellungskraft und menschlichen Denkens gesehen; und in den letzten Jahrzehnten sind Künstlerinnen zunehmend zu der Überzeugung gelangt, dass wir „andere mentale Prozesse als das Denken brauchen, um zu erfahren, was Zeit ist“ (7) und haben diese als eine wesentliche Motivation für ihre Arbeit thematisiert. Als Vorbilder kommen Menschen der östlichen Welt in Betracht, die in der Lage sind, ihren Geist und ihren physischen Körper in einer Art zu kontrollieren und zu erweitern, wie wir das nicht vermögen. Hier, im Zeitalter von virtual realities und künstlichen Intelligenzen, werden jedoch vollkommene Hingabe und unkontrollierbare Gefühlsüberwältigung, die das Eintauchen in ein anderes psychologisches Milieu ermöglichen und wo auch unerklärliche prä- und extrazivilisatorische Kräfte und Erscheinungen eine Rolle spielen können, oft als anachronistisch und weltfremd empfunden und kritisiert. Aber mit den von Monika Günther und Ruedi Schill erfundenen, obsolet erscheinenden, an die direkte Präsenz menschlicher Körper gebundenen Riten, in ihrer Verknüpfung mit virtuellen Bildern und Dingen des Alltags sowie mit aussergewöhnlichen Orten, wird eine ungewohnte, vielleicht auch nur verloren gegangene, den ganzen Menschen betreffende Erlebnishaftigkeit transportiert, der es gelingt, über die Leere, das Loch im subjektiven Daseinempfinden, hinweghelfend für Ideen, Gefühle und Körpererfahrungen empfänglich zu machen, sie einzubeziehen in die nie endende, fragende Suche nach dem Vollkommenen, wofür die Performances von Monika Günther und Ruedi Schill aus den letzten Jahren mit ihren suggestiven, unergründlichen, zunehmend melancholischen und auch grausamen Bildern als ein Netz von Spuren stehen. Die deutsche Künstlerin und der schweizer Künstler sind - von Performance zu Performance - auf der gemeinsamen Suche nach einer Sprache, deren - wie es Derrida in bezug auf Artaud ausgedrückt hat - „verzaubernde Wirksamkeit“ und deren „geheimnisvolle Möglichkeiten vergessen worden sind“. (8) Und in diesem Zusammenhang kommt auch noch Hector Berlioz' so beziehungsreich in der Graubündner Performance eingesetzte Komposition in ihrer Geistesverwandtschaft in den Sinn.

Auch er, einer der Avantgardisten der Musik des 19. Jahrhunderts, war auf der Suche nach einer neuen zukünftigen Sprache der Musik, die er schliesslich in seiner Synthese von Symphonie und Dichtung fand, mit der er die etablierte Form der klassischen Sonate sprengte. Vielleicht ist es auch dieser aufrührerische Geist, der sich über die unmittelbar durch das Stück ausgelösten Assoziationen hinaus mitteilt, der den Glauben an die heilende und tröstende Kraft der Musik bestärkt, ermutigt, uns selbst kulturell auferlegte Grenzen zu überwinden.

Mehr als die Performances aus ihrer anfänglichen Zusammenarbeit evozieren die der beiden letzten Jahre Bilder seelischer Tätigkeiten, tief abgelegter Erinnerungen und existenzieller Hinterfragung, die die logozentrischen Grenzen unseres Daseins zu überwinden suchen und in denen sie sich wiederum dem Verständnis der theatralischen Sprache bei Artaud annähern. „Es geht also weniger darum, eine stumme Szene zu bilden, als eine Szene, deren Geschrei noch nicht im Wort zur Ruhe gekommen ist. Das Wort ist der Leichnam der physischen Sprache, und mit der Sprache des Lebens selbst muss 'das, was vor den Wörtern ist' wiedergefunden werden. Die Geste und die Sprache sind hier noch nicht durch die Logik der Repräsentation getrennt worden.“(9)

Helen Koriath

- (1) Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main 1969, S. 96
- (2) Jean Genet, *Briefe an Roger Blin*, Reinbek 1986, S. 20
- (3) Marina Abramovic, in: *Marina Abramovic. Artist Body*, hrsg. von Toni Stooss, Milano/Bern 1998, S. 422
- (4) Artaud, a.a.O., S. 74
- (5) Christine Hoffmann, in: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, hrsg. Von Christine Hoffmann, Dresden 1996, S. 235
- (6) Marina Abramovic, a.a.O., S. 51
- (7) ebd., S. 410
- (8) Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1992, S. 363
- (9) a.a.O., S. 363