

# EIN FEST IN PAPUA NEUGUINEA - DER AUTOR SPRICHT VON PERFORMANCE - FÜHRT POLITIK, ÖKONOMIE UND KUNST IN EINER KOOPERATIVEN AKTION ZUSAMMEN.

Im Gespräch von Walter Siegfried mit dem Ethnologen Andrew Strathern, das für die Kunstzeitschrift „du“ im Jahre 1986 geführt wurde, wird deutlich, wie Performances das Spartendenken künstlerischer Aktionen überwinden.

# 001 Unter der Schminke ist 002 der Vater oder der Bruder

003 Walter Siegfried sprach mit dem Ethnologen  
004 Andrew Strathern

005 Von verschiedenen Wissenschaftszweigen aus haben  
006 wir an dieser Stelle das Gefüge unserer Kultur befragt  
007 und nach neuen Möglichkeiten gesucht. Meistens  
008 blieben wir dabei aber im europäischen Bereich, nur  
009 selten gab es Anklänge an Aussereuropäisches.  
010 Heute unterhalten wir uns mit dem Ethnologen  
011 Professor Andrew Strathern – den «du»-Lesern als  
012 Mitherausgeber von «Man as Art» (vgl. «du» 7/1982) –  
013 über Neuguinea. Andrew Strathern ist mit der  
014 dortigen Bevölkerung so vertraut, dass er an den  
015 Zeremonien – insbesondere an denen der Melpa – als  
016 Akteur mittanzt. Er lebte 22 Jahre in Neuguinea. Heute  
017 lehrt er an der Universität Pittsburgh.

018 *«du»: Herr Professor Strathern, Sie sind als englischer*  
019 *Wissenschaftler nach Papua-Neuguinea gegangen,*  
020 *um dort die Zeremonien der Hochlandbevölkerung zu*  
021 *studieren.*

022 Strathern: Ich ging nach Papua-Neuguinea, um  
023 ökonomische und politische Aspekte der Zeremonien  
024 zu untersuchen. Ich wusste, dass sich jene Menschen  
025 dabei ausgesprochen fein schmückten, aber ich war  
026 nicht ausgerüstet, um eine ästhetische Studie darüber  
027 zu machen. Ich bin Ethnologe und habe keine aus-  
028 gesprochene Ausbildung in Ästhetik. Als ich dann  
029 aber das Geschehen miterlebte und später auch  
030 daran teilnahm, begann ich mehr und mehr einzu-  
031 sehen, dass es unmöglich ist, die einzelnen Aspekte  
032 zu trennen. Man kann das Ästhetische hier nicht  
033 herauslösen aus den ökonomischen und politischen  
034 Zusammenhängen. Umgekehrt kann man auch nicht  
035 an die Bedeutung der Performance herankommen,  
036 solange man nicht die ästhetischen Aussagen zu  
037 orten versteht. Mit anderen Worten: Man hat es hier  
038 mit der Ganzheit eines Geschehens zu tun, bei der  
039 über einen ästhetischen Träger Mitteilungen gemacht  
040 werden, deren Gehalt ganz konkret in den gelebten  
041 sozialen Relationen zwischen verschiedenen  
042 Personen und Gruppen verankert ist. Entsprechend  
043 lang sind dann auch die Auswirkungen solcher  
044 Aktionen. Die Realsituationen werden durch die  
045 jeweilige Performance ausgedrückt, vergrößert,  
046 modifiziert oder gar verändert. Weil man das

001 Geschehen in dieser Ganzheit zu verstehen versuchen  
002 muss, musste ich also auch den künstlerischen  
003 Aspekt mit berücksichtigen, aber eben immer ein-  
004 gebettet in all dem anderen, was Menschen tun und  
005 nie als Kunst an sich.

006 *«du»: Sie sprechen von Zeremonie und Performance,*  
007 *Begriffe, die aus dem Bereich des Theaters kommen.*  
008 *Für die bildenden Künste ist die Körperbemalung der*  
009 *ästhetische Höhepunkt.*

010 Strathern: Natürlich ist die Körperbemalung der  
011 einzelnen sehr wichtig. Aber ich brauche den  
012 Terminus Performance, weil die Bemalung nicht  
013 isoliert gesehen werden kann, sondern nur in der  
014 Totalität der Aktionen und Geschehnisse. Die Teil-  
015 nehmer verbringen viel Zeit mit Vorbereitungen, um  
016 an den Anlässen adäquat zu erscheinen: Man fängt  
017 um sieben Uhr an, damit man gegen elf bereit ist. Das  
018 Geschehen selber ist dann recht schnell vorbei. Man  
019 könnte geradezu von einem Geschehen hinter der  
020 Bühne und der Aktion auf der Bühne sprechen: Eine  
021 lange Zeit des Vorbereitens wird abgelöst durch die  
022 kurze Aufführung, das Zeigen vor dem Publikum. Man  
023 bewundert dann nicht ein «Tableau» für sich, das nur  
024 Gültigkeit für diesen Moment hat – ein Schnapp-  
025 schuss aus einem Fest. Nein – die Menschen  
026 bemühen sich, diese Gelegenheit dazu zu benützen,  
027 das, was im Alltag geschieht, klarer zu sehen und es  
028 überhöht darzustellen: Das Auftreten und die Auf-  
029 machung der Akteure wird ausgesprochen kritisch  
030 beobachtet von den Zuschauern, die dabei ihre  
031 entsprechenden Kommentare machen. Die Erschei-  
032 nung der Gestalten wird als Ausdruck für die gene-  
033 relle soziale Situation der Menschen genommen, und  
034 man liest an der Aufmachung ab, wie die Personen  
035 oder Gruppen in Form sind, zu welchen Handlungen,  
036 Aktionen oder Geschäften sie zur Zeit fähig sind.

037 *«du»: Wie kann man das an der Aufmachung*  
038 *ablesen?*

039 Strathern: Jedes einzelne Kostüm hat einen grossen  
040 Wert und ist gleichzeitig der Ausdruck für die sozialen  
041 Beziehungen des Trägers. Die einzelnen Teile  
042 stammen von verschiedenen Leuten und zeigen, mit  
043 wem der Tänzer Kontakt hat. Einige Teile sind einfach  
044 geliehen, andere müssen gemietet werden, beson-  
045 ders wertvolle Federn zum Beispiel. Das Geflecht der  
046 Kooperation wird besonders im Moment der Demon-  
047 tage sichtbar, wenn die Teile zurückgegeben werden  
048 müssen. Die Bezahlung geschieht über Fleisch, heute  
049 manchmal mit Geld und durch Tauschabkommen.  
050 Aber nicht nur die Abhängigkeit, auch die Macht, die  
051 ein Tänzer hat, ist in seinem Kostüm versammelt,  
052 denn nicht jeder bringt gleich viel interessante und

001 bedeutende Teile zusammen. Dabei geht es nicht um  
 002 Besitz, sondern um die Fähigkeit, wieviel man für  
 003 diese oder jene spezifische Gelegenheit zusammen-  
 004 bringt. Die Zuschauer beobachten nicht nur, was  
 005 zusammengetragen wurde, sondern auch, wie damit  
 006 umgegangen wird und wie der tragende Körper selbst  
 007 aussieht. Man liest daran ab, wie sich in der nahen  
 008 Zukunft Gesundheit und Glück der Akteure entwickeln  
 009 wird. Man überprüft, ob eine Feder falsch eingesteckt,  
 010 ob der Kopfschmuck im richtigen Winkel aufgesetzt  
 011 ist und wie es um den allgemeinen Zustand der Haut  
 012 steht. Wenn sie etwa den Eindruck von Asche erweckt  
 013 und nicht geölt, glänzend und vital erscheint, dann  
 014 wird man rasch sagen, dass diese Gruppe  
 015 geschwächt ist, dass sie unter schlechtem Zeichen  
 016 steht, dass vielleicht jemand sterben wird. Deswegen  
 017 sind diese Aussagen ebensosehr politischer und  
 018 ökonomischer Natur als ästhetischer. Man muss also  
 019 die politischen Relationen zwischen den Individuen  
 020 und Gruppen kennen, um deren ästhetische Kommen-  
 021 täre richtig zu verstehen, um zu verstehen, warum  
 022 bestimmte Tänzer gelobt und andere verspottet  
 023 werden.

024 *«du»: Geht man mit Teilen des Kostüms ähnlich um,*  
 025 *wie man bei uns mit Kunstwerken umgeht? Sind sie*  
 026 *«schöne Dinge», die auch im Alltag eine Funktion*  
 027 *haben?*

028 Strathern: Nein, am letzten Tag einer Zeremonie  
 029 werden die Kostüme sorgfältig auseinandergenom-  
 030 men und versteckt. Die einzelnen Teile haben oft eine  
 031 eigene Verpackung. Aus diesen einzelnen Päckchen  
 032 macht man dann ein grosses Paket, das im eigenen  
 033 Haus aufbewahrt wird. Aber man sieht sie nicht, die  
 034 Gegenstände sind für den grössten Teil des Jahres  
 035 versteckt. Sie werden in der Dunkelheit eingepackt  
 036 und weggelegt. Daher ist dann die Wirkung so enorm,  
 037 wenn plötzlich alles auftaucht und alles bis zur letzten  
 038 Feder ins Licht gebracht wird.

039 *«du»: Wird dieses plötzliche «Erscheinenlassen» –*  
 040 *vielleicht verwandt mit der griechischen Parusie – in*  
 041 *gewissen Tänzen geradezu inszeniert?*

042 Strathern: Ja, im Godess-Kult-Tanz, der auch Tanz  
 043 des weiblichen Geistes genannt wird und an dem ich  
 044 1984 selber teilgenommen habe, lässt sich das insze-  
 045 natorische Moment an den architektonischen Vor-  
 046 bereitungen ablesen: Der Festbereich wird abge-  
 047 grenzt durch einen riesigen Zaun, der eigens für  
 048 dieses Geschehen gebaut wird. An einer bestimmten  
 049 Stelle wird schon beim Bau der Umgürtung eine  
 050 Öffnung geplant und durch zwei spezifische, dort  
 051 selten zu findende Baumstämme markiert. Dann wird  
 052 aber auch dieses Tor zugebaut. Die Zuschauer sind

001 innerhalb des Zaunes, und die Akteure des Schluss-  
002 tanzes schmücken sich an einem geheimen Ort  
003 ausserhalb, wo keine Frauen zugelassen werden.  
004 Wenn dann alle vollständig geschmückt sind und in  
005 einer Doppelreihe stehen, schreien die Besucher, um  
006 die Tänzer hervorzulocken. Dieser Lärm steigert die  
007 Spannung der Tänzer und heizt sie an. Dann brechen  
008 die Tänzer plötzlich das vorbereitete Tor auf und  
009 erscheinen auf dem Festplatz. Die Stimmung ist  
010 ähnlich dem Einzug eines Fussballteams, nur stehen  
011 hier die Besucher so dicht, dass sich die Tänzer einen  
012 kleinen Pfad durch die Massen kämpfen müssen. Die  
013 Zuschauer stehen unmittelbar neben den Tänzern und  
014 kommentieren deren Tun, während die Tanzenden bis  
015 zur Erschöpfung in Kreisform durch die Zuschauer  
016 stampfen. Auf ein bestimmtes Zeichen des Anführers  
017 verschwinden die Tänzer dann rasch hinter ihrem  
018 Zaun, und alles ist vorbei. Es ist dies die ausgefeil-  
019 teste Version jenes Spannungsfeldes zwischen  
020 Verstecken und Zeigen. Eigentlich haben alle ihre  
021 Tänze diese Struktur, aber dieser Tanz drückt eine  
022 besondere Dramatik aus.

023 *«du»:* Die Zuschauer des Festes sind nicht Zuschauer  
024 im Sinne unseres Theaterpublikums?

025 Strathern: Die Besucher kommen vor allem um zu  
026 sehen, aber sie haben Beziehungen zu den  
027 Tanzenden. Sie haben zum Beispiel Anspruch auf das  
028 später zu verteilende Fleisch, das die Tänzer von  
029 speziellen Gerüsten aus dem Publikum entgegen-  
030 strecken. Die Fleischverteilung ist begleitet von  
031 grosser Aufregung und Teilnahme und bildet einen  
032 neuen Höhepunkt und ist ebenso wichtig wie der  
033 Tanz selbst. Man ist also in verschiedener Hinsicht  
034 Teilnehmer des Festes, nicht bloss Zuschauer. Vor  
035 dem Tanz muss man ja auch schon sehr aktiv werden,  
036 damit die Tänzer überhaupt erscheinen.

037 *«du»:* Dann weiss also das Publikum, was richtig ist  
038 und wie es zu sein hat?

039 Strathern: Ja, es hat feste Massstäbe und ist aus-  
040 gesprochen kritisch in seinen Kommentaren. Jeder  
041 einzelne Zuschauer weiss um die Regeln, und er ist  
042 dadurch fest integriert in das Spektakel. Und dies gilt  
043 für alle Tänze, nicht nur für denjenigen, den ich hier  
044 beschrieb.

045 *«du»:* Führt dieser feste Massstab, die ästhetische  
046 Norm, nicht zu einer Einebnung des Ausdrucks oder  
047 gar zu einer Unterdrückung des Individuellen?

048 Strathern: Unter den Tänzern will sich jeder möglichst  
049 exzellent schmücken. Und gut ist eben geschmückt,  
050 wer den allgemeinen Stil perfekt trifft. Grundlage ist  
051 dieser gemeinsame Stil, auf den dann manchmal

001 noch etwas extra draufgesetzt wird. Es ist eigentlich  
002 immer etwas dabei, was die Bemalung oder den  
003 Schmuck von dem der anderen unterscheidet. Aber  
004 die Eigenheiten der Individuen werden besonders in  
005 den Tanzbewegungen sichtbar. Man kann eine  
006 schöne Maske haben und trotzdem mit krummem  
007 Rücken tanzen oder ein Bein nachschleifen oder die  
008 Knie nicht richtig beugen. Individualität wird nicht  
009 dadurch ausgedrückt, dass jeder etwas ganz aus-  
010 gesprochen Eigenes macht. Wichtig ist vielmehr, dass  
011 man versucht, es möglichst gut zu machen. Dieses  
012 Streben nach Perfektion führt dann zu den individu-  
013 ellen Unterschieden, die auf der gleichen Grundlage  
014 des einen, genormten Ausdrucks ruhen.

015 *«du»: Ist denkbar, dass unser Bestreben nach Selbst-*  
016 *ausdruck gerade deshalb oft ins Leere oder in den*  
017 *Narzissmus läuft, weil uns diese gemeinsame Grund-*  
018 *lage fehlt?*

019 Strathern: Ja, wenn man keinen Menschen hat, der  
020 einen anschaut und der dem, was er sieht, Bedeutung  
021 gibt, dann bleibt nur die Möglichkeit, in den Spiegel  
022 zu schauen. Man gibt sich dann ein objektiviertes,  
023 sinnentleertes Selbst zurück, um so eine Art Urteil  
024 über sich selbst zu kreieren. Aber das funktioniert  
025 nicht, denn man braucht andere Menschen, man ist  
026 von ihnen abhängig, ohne sie kann man die Bedeu-  
027 tung von sich selbst nicht spüren. Man braucht  
028 Mitmenschen, mit denen man Bedeutung teilt. Ich  
029 denke, dass das ein altes Erbe des Menschen ist.

030 *«du»: Glauben Sie, dass wir hier in Europa fähig sind,*  
031 *mit den Figuren unseres Theaters Bedeutung*  
032 *zu teilen?*

033 Strathern: Wenn man mich heute fragt, was die Funk-  
034 tion von Museen und Theatern sei, so fühle ich mich  
035 verloren. In den Zeremonien, von denen wir sprachen,  
036 entsteht Bedeutung nicht über Figuren. Die Leute sind  
037 beim Spielen sie selbst, sie spielen keine Rollen.  
038 Ausserdem ist jeder Zuschauer dort auch schon  
039 einmal Tänzer gewesen, oder er wird es sein. Dies ist  
040 der Grund, warum dieses Publikum eine Beziehung  
041 zur Performance hat, warum es ihr Bedeutung geben  
042 kann und warum es zu einer echten Kritik fähig ist. Da  
043 sehe ich den Unterschied zum europäischen Theater.