

EINLEITUNG

1. Gegenstand und Ziele

Im Spätsommer 2012 saß ich mit Biljana Tomić, der Kunsthistorikerin und langjährigen Direktorin des Studentischen Kulturzentrums Belgrad, in einem Café im Belgrader Stadtzentrum und wurde von ihr auf eine gedankliche Zeitreise in den Oktober 1971 mitgenommen. Gemeinsam blendeten wir Kellner, Touristen und lärmende Schulklassen aus und begaben uns in eine Zeit, die für mich stumm ist, weil ich sie nur von Schwarzweißfotos kenne. Für Tomić ist es die Zeit, in der sie als junge talentierte Kuratorin die Gelegenheit erhielt, einen der interessantesten Kunsträume Jugoslawiens zu leiten und mitzuformen. An jenem Tag ließ sie mich an ihrer lebendigen Erinnerung an einen Oktoberabend vor vierzig Jahren teilnehmen und brachte die Bilder, die ich kannte, zum Sprechen. Es war die Eröffnungsnacht des Oktobersalons. Seit 1960 organisierte die Stadt Belgrad jedes Jahr im Herbst eine an den Pariser Salonausstellungen orientierte Großausstellung, in der Gegenwartskunst aus ganz Jugoslawien gezeigt wurde. Nur wenige Straßen weiter hatte sich eine Gruppe von jungen Künstlerinnen und Kuratorinnen im vor wenigen Monaten gegründeten, von ihnen genutzten Studentischen Kulturzentrum versammelt, um eine Gegenveranstaltung durchzuführen.¹ Ende der 1960er Jahre hatte die Universität Belgrad das bis dahin vom Geheimdienst genutzte Gebäude von der politischen Führung erhalten, um einen Kulturraum für die Studierenden einzurichten. Zwei Jahre später wurde das Kulturzentrum in Betrieb genommen, und die erste Generation von Künstlern begann es zu nutzen. Sie waren

1 Im Folgenden werde ich die alleinige Verwendung des generischen Maskulinums durch folgende Varianten ersetzen: die Doppelnennung (die Künstlerinnen und Künstler), das generische Maskulinum (die Künstler (Frauen sind mitgemeint)) oder das generische Femininum (die Künstlerinnen (Männer sind mitgemeint)). Die Verwendung der drei Varianten folgt keiner bestimmten Logik. Sie dient der Geschlechtergerechtigkeit und der Abwechslung im Text.

erstaunt, als sie das Gebäude zum ersten Mal sahen: Es war luxuriös ausgestattet, überall hingen große Spiegel. Die Galerie des Kulturzentrums war ein mit Holz verkleideter Salon. Das konnten die jungen Künstlerinnen nicht brauchen – und entschieden sich, die Räume von ihrem Zierrat zu befreien.

«Am Eröffnungsabend haben wir die Wände des SKC bearbeitet.

Wir gingen bis zu den Ziegeln. Als das Publikum vom Oktober-salon zu uns herüberkam, sahen sie nichts außer leeren Wänden, nackten Ziegelsteinen. Aber überall war Kunst. Wir waren im Keller und unter dem Dach. Marina hatte ein Soundpiece installiert: In der Galerie und am Gebäudeeingang hingen Boxen, aus denen Vogelgezwitscher tönte. Raša stellte Metallabfall-Dinger her. Gergelj fertigte ein besonderes Buch an, und Era führte eine Performance mit Marina durch und deckte einen Spiegel mit Klebstreifen ab. Es war wahnsinnig. Perfekt. Das war Kunst. Überall war Kunst, und nirgends gab es etwas zu sehen. Es war ein Riesendurcheinander, aber schön. Wir waren glücklich, weil wir zusammen arbeiteten. Es ging nicht um Namen, es war eine gemeinsame Aktion: machen, machen, machen. Das war es, was passierte. Wir waren sicher, dass wir das Richtige machten. Einmal im Leben hast du das Gefühl, das Richtige zu machen – das ist ein großartiger Moment.»²

Für Tomić ist das Ereignis, das Oktober 71 [Oktobar 71] genannt wird, deshalb zentral, weil es den Beginn eines Zeitabschnitts markiert, der von der Tätigkeit von Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević und Gergelj Urkom geprägt war. Abramović, Milivojević, Paripović und Todosijević sind die Protagonisten meiner Arbeit. Sie haben sich während der 1970er Jahre intensiv mit Performance auseinandergesetzt. Abramović ist ihre ganze weitere Karriere dabei geblieben. Milivojević hat als erster Künstler am SKC eine Performance durchgeführt und damit das Eis gebrochen, wenn er sich auch später nur noch sporadisch in dem Medium ausdrückte. Für Paripović war der eigene Körper stets der wichtigste Gegenstand seiner Arbeit, obwohl er immer für die Kamera und nie vor einem Publikum performt hat. Popović und Urkom waren nur gelegentlich als Performer tätig und spielen deshalb in meiner Arbeit eine Nebenrolle. Weshalb nenne

2 Tomić 5. September 2012. Alle Übersetzungen der auf Englisch geführten Gespräche stammen von der Autorin. Dasselbe gilt für sämtliche Übersetzungen vom Serbokroatischen ins Deutsche.

ich die sechs Künstler trotzdem in einem Atemzug? Sie waren befreundet, das SKC belegten sie sofort nach seiner Gründung mit Partnerinnen und Freunden, um dort Ausstellungen und Werke zu produzieren, sich zu treffen und zu diskutieren. Oft werden sie als «Gruppe der sechs» bezeichnet, obwohl sie im formalen Sinne nie eine Gruppe waren. Die sechs Künstler sind zwar mit Ausnahme von Abramović und Todosijević einem ausländischen Publikum wenig bekannt. Innerhalb von Jugoslawien bzw. den heutigen Nachfolgestaaten gehören sie jedoch zum kunsthistorischen Kanon. Das Prelom kolektiv, eine im ehemaligen Jugoslawien von 2005 bis 2010 im Kulturbereich aktive NGO, beschreibt, wie früh innerhalb der jugoslawischen Kunstszene ein Bewusstsein für die Bedeutung der Vorgänge am SKC vorhanden war. Der Künstler Goran Dorđević realisierte 1974 mit einer Fotografie von 1972, auf der die sechs Künstler sowie Mitarbeitende des SKC in einer Reihe stehend aufgenommen sind, die Dia-Installation Zwei Zeiten einer Wand [Dva vremena jednog zida]. Auf dieselbe leere Wand, vor der die Protagonistinnen zwei Jahre davor posiert hatten, projizierte er die Fotografie und nahm damit laut Prelom kolektiv eine skandalöse Kanonisierung künstlerischer Praktiken vor, die sich gegen jede Form von Kanon auflehnten.³ Der ikonische Status, den das Bild innerhalb der Künstler-Community in Jugoslawien erlangt hatte, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Aufmerksamkeit außerhalb dieses engen Kreises für die «Gruppe der sechs» und das SKC in der wissenschaftlichen Forschung gering geblieben ist. **Abb. 1**

Neben Abramović ist Todosijević der wichtigste Performancekünstler am SKC der 1970er Jahre. Seine Entwicklung zum Performer ist anschaulich nachzuvollziehen, seine Performances gehören zu den interessantesten und am besten dokumentierten Werken, die am SKC entstanden sind. Besser dokumentiert und in der umfangreichen Literatur besprochen sind nur Abramovićs Werke. Dennoch ist über ihre Performances nicht alles gesagt worden. Ich bespreche ihre Werke – und die der anderen Künstler – aus einer Perspektive, die einerseits den unmittelbaren Kontext des SKC und andererseits den weiteren philosophischen Kontext Jugoslawiens mitreflektiert.

Das erste Ziel dieses Buches ist es, eine Auswahl der bedeutendsten am SKC entstandenen Performances auf der Grundlage des überlieferten Wissens neu erstehen zu lassen. Performances sind ephemere, sie sind nicht als materielle Objekte gegeben. Deshalb gilt, was Laurie Anderson sagt: Der Akt der Repräsentation von Performances als Bilder und Text ist ein Akt der Imagi-

3 Prelom kolektiv: «Two Times of One Wall. The Case of the Student Cultural Center in the 1970s», in: Vesić/Dojčić 2010, S. 124–153.

nation.⁴ Was damals *wirklich* geschah, hätte am genauesten durch Videodokumentationen überliefert werden können. Videos oder Filme sind allerdings nur in ganz wenigen Fällen produziert worden. Die wichtigsten Dokumente sind Fotografien und die Erinnerungen der Zeitzeuginnen. In manchen Fällen enthalten zudem Rezensionen, schriftlich festgehaltene Kommentare oder Künstlertexte wichtige Informationen. Die zeitgenössischen Quellen vermitteln einen unmittelbaren Eindruck der Performances. In der Rückblende vermittelte Informationen aus Interviews durchlaufen dagegen zwangsläufig einen mehrstufigen Transformationsprozess. Zuerst läuft die persönliche Erinnerung durch die Filter und Transformatoren des Gedächtnisses. Danach wird sie in Sprache gefasst, wobei das in manchen Fällen bereits so häufig geschehen ist, dass Formulierungen bereits zu Formeln erstarrt sind. Von meiner Seite werden sie subjektiv gewichtet, interpretiert, übersetzt und erneut versprachlicht. Der unvermeidlichen Veränderung von Fakten in eine Mischung aus Fakten und Fiktion zum Trotz verwende ich die Interviews als den zeitgenössischen Zeugnissen gleichberechtigte Quellen.

In Tomićs Beschreibung des Initiationsabends des SKC gibt es einen weiteren Protagonisten: die Institution selbst. Ihr Profil nachzuzeichnen ist ein zweites Ziel meines Textes. Eine erschöpfende Darstellung und Analyse der Aktivitäten am SKC in den ersten zehn Jahren seines Bestehens ist nicht möglich – zu dicht und reich an Veranstaltungen war das Programm.⁵ Ich stelle einige wenige Manifestationen aus dem Bereich der bildenden Kunst vor. Trotz der eng gefassten Auswahl hoffe ich, auch der Institution in diesem Buch ein Gesicht verleihen zu können. Einen ihrer Charakterzüge beschreibt Tomić im Gespräch: Die jungen Künstlerinnen und Kuratorinnen legten in den ersten Jahren wenig Wert auf ihre individuelle Autorschaft. Auch wenn sich das den Aussagen Tomić zufolge ab 1974 zu ändern begann, blieben gemeinsam konzipierte und durchgeführte Ausstellungen, Workshops und Diskussionen die zentralen Aktivitäten am Kulturzentrum. Davon vermitteln auch die Bilder aus dem Archiv des SKC einen Eindruck. **Abb. 2 und 3**

Wie die Performances sind aber auch die Workshops und Diskussionen ephemere. Ihre Inhalte haben sich unwiderruflich verflüchtigt. Keine Detektivarbeit kann präzise die Fragen beantworten, was die Leute beschäftigte oder welche Meinungen sie vertraten. Gäbe es Gesprächsprotokolle, sie wären eine hervorragende (kunst-)historische Quelle. Unter den gegebenen Umstän-

4 Laurie Anderson: «Foreword», in: Goldberg 1998, S. 6–7.

5 Einen Überblick über die Vielzahl an Ausstellungen, Konzerten, Theaterdarbietungen, Filmvorführungen, Workshops und Diskussionsrunden kann man sich auf der Webseite des Archivs verschaffen. Die Seiten und Inhalte sind bislang nur in serbischer Sprache zugänglich. (Archiv SKC, abgerufen am 30.11.2017.)



Abb. 1
 Gruppenbild mit Slavko Timotijević, Jadranka Vinterhalter,
 Milan Jozić, Milica Kraus, Jasna Tijardović, Zoran Popović,
 Marina Abramović, Raša Todosijević, Goranka Matić,
 Dunja Blažević, Gergelj Urkom, Biljana Tomić, Nikola Vizner,
 Era Milivojević und Neša Paripović SKC, 1972

Abb. 2
 Publikum von Katalin Ladik
 während der Performance
 Klangpoesie [Fonopoezija]
 durchgeführt am 3.4.1975 im Rahmen
 der Vierten Aprilbegegnung
 am SKC Belgrad



Abb. 3
 Diskussion über die
 Ausstellung Oktober 72
 durchgeführt am 7.11.1972 am
 SKC Belgrad

den aber muss ich – mit T.J. Clark gesprochen – die Begegnung zwischen dem Künstler und seiner Zeit im Werk analysieren.⁶ Das ist eine zentrale Prämisse des vorliegenden Buches.

In diesem Sinn ist mein drittes Ziel, einen Rahmen für die Interpretation der Performances zu schaffen, der spezifisch für den von mir untersuchten Ort und Zeitraum ist. Meine Untersuchungen stehen im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt Conflicting Identities. Repräsentationspolitik und Gegenkultur in Jugoslawien zur Zeit des Kalten Krieges, das die spezifischen kulturellen Produkte eines Landes untersucht, das keinem der beiden großen Blöcke während des Kalten Krieges angehörte. Die grundlegende Frage des Projekts lautete, wie sich das Verhältnis zwischen Jugoslawiens «Politik des dritten Weges» und seiner Kultur fassen lässt. Für meinen Beitrag zur Klärung dieser Frage habe ich nicht schwerpunktmäßig politische Konzepte untersucht, auch wenn es, wie zu zeigen sein wird, eine Auseinandersetzung damit vonseiten der Künstlerinnen und Kuratorinnen am SKC gab. Relevanter sind für mich die philosophischen Diskurse in Jugoslawien, die sich mit der jugoslawischen Selbstverwaltung als Beitrag zu einem humanistischen Sozialismus befassen, für den sie sich starkmachten.

Grundsätzlich habe ich aus der Vielzahl der Stimmen und intellektuellen Diskussionen diejenigen ausgewählt, die dem SKC am nächsten standen. Einen unmittelbaren Austausch gab es zwischen dem Kunsthistoriker und Kurator Ješa Denegri – Biljana Tomićs Ehemann – und den Künstlerinnen am SKC. Denegri formulierte den Eindruck, den die Werke der jungen Belgrader Künstler-Equipe auf ihn machten als «Sprechen in der ersten Person» oder «Künstler in der ersten Person». Der Ausdruck «Sprechen in der ersten Person» deutet darauf hin, dass Denegri den Werken zwei Eigenschaften zuschrieb: erstens eine Konzentration auf das Künstler-Subjekt und zweitens eine sprachliche, kommunikative Verfasstheit: Kunst als Sprechakt. Beide Charakteristika unterscheiden die neue Kunst, die am SKC entstand, für Denegri vom traditionellen, auf ein unveränderliches Objekt bezogenen Kunstverständnis. Ich nehme seine Beobachtung des «Sprechens in der ersten Person» als Ausgangspunkt und frage, ob sich aus ihr noch mehr gewinnen lässt als die Einsicht, dass Kunst als materielles Objekt von einer prozessualeren Auffassung abgelöst wurde.

Ein weiterer Rahmen, in den die Kritiker die Kunst ihrer Zeit betteten, ist ein im weitesten Sinne marxistischer. Wie schon die Informel-Malerei der 1950er und 60er Jahre wurde auch die neue Kunst am SKC so gelesen, dass in ihr die Entfremdung des Menschen zum Ausdruck komme. Sie wurde als

6 Timothy James Clark: «On the Social History of Art», in: Frascina/Harrison 1982, S. 249–258, hier S. 252.

negative Aussage über die Welt begriffen. Von ihren (wenigen) Befürwortern wie Denegri wurde ihr aber nicht Nihilismus unterstellt, sondern eine negative Haltung gegenüber einer den Menschen negierenden Welt. Darin stecken wiederum zwei Gedanken. Einerseits spricht aus dieser Einschätzung das Einverständnis mit Theodor W. Adorno. Andererseits klingt der marxistische Diskurs über die *conditio humana* durch, der in Jugoslawien in den 1960er und frühen 1970er Jahren von einer Gruppe marxistischer Philosophen intensiv geführt wurde. Der Praxis-Gruppe und ihrem Beitrag zur internationalen Humanismus-Debatte wird in der Sekundärliteratur zu Philosophie und Kultur in Jugoslawien immer höchste Bedeutung beigemessen.

Aufgrund der Beobachtungen an den Werken, in Kombination mit den sie direkt und indirekt in der zeitgenössischen Kunstkritik und Philosophie rahmenden Diskursen, nehme ich eine spezifische Position und Perspektive auf die Werke ein. Aus ihr heraus lese ich die Performances als eine künstlerische Ausdrucksweise, die das Problem verhandelt, was Kunst sei. Sie tut das aber nicht, indem sie die Kunst mit wissenschaftlichen Methoden zu definieren versucht, sondern indem sie gleichzeitig die Frage aufwirft und verhandelt, was der Mensch sei. Die Werke beziehen Kunst und den Menschen aufeinander. Sie befragen die Natur der Kunst, indem sie gleichzeitig die Natur des Menschen befragen. Zwei Phänomene infizieren sich gegenseitig mit ihrer Offenheit.

Die Verwendung des Begriffs Mensch gilt es hier kurz zu erläutern. Der philosophische und zeitgeschichtliche Kontext, innerhalb dessen die hier behandelten Werke und künstlerischen Praktiken entstanden sind, war im jugoslawischen Raum ein durch den humanistischen Marxismus geprägter, im europäischen Rahmen durch den Übergang von Humanismus zu Antihumanismus. Daher verwende ich den Begriff «Mensch» und nicht Subjekt – es sei denn, es werden explizit Diskurse um (moderne und postmoderne) Subjekt-konzeptionen aufgenommen. Aus meiner Position des 21. Jahrhunderts heraus weiß ich, dass es heute eigentlich unmöglich ist, umstandslos «der Mensch» zu sagen. Wenn ich es trotzdem tue, so nicht aus Naivität oder weil mir die historischen, politischen, ethischen, ja naturwissenschaftlichen Probleme, mit denen der Begriff verbunden ist, nicht bewusst wären, sondern schlicht in Ermangelung einer geeigneten Alternative. Dass es unmöglich ist, eine stabile Grenze zwischen Mensch und Tier zu ziehen, ist in der Naturwissenschaft schon lange bekannt. Auch die Philosophie hat sich seit der Antike bis heute vergebens bemüht, auf haltbare Weise den Menschen – zum Beispiel in Abgrenzung zum Tier – zu definieren.

In der jüngeren politischen Theorie wurde zu Recht darauf verwiesen, dass innerhalb der Lebewesen, die im Alltagsgebrauch als Menschen bezeichnet werden, nicht alle gleich menschlich sind. Gemeint ist damit, dass nicht

jedes menschliche Leben gleich viel wert ist. Man denke an die Unterschiede zwischen den Geschlechtern oder zwischen Freien und Sklaven. Das allgemeine Sprechen vom Menschen verschleiert diese Tatsache. Aus den Einwänden gegen den Begriff Mensch und gegen das, was sich allenthalben dahinter verbirgt, und die Grenzziehungen, die er mit sich bringt, ist bisher aber kein neuer, besserer Begriff erwachsen. Deshalb verwende ich ihn, mit Problemen beladen, wie er ist. Dass ich am Begriff Mensch in seiner gebräuchlichen, alltäglichen Auffassung festhalte, heißt nicht, dass ich so etwas wie ein grundlegend «menschliches Wesen» annehme.

Aus meiner gegenwärtigen Position heraus weiß ich auch, dass der Humanismus aus demselben Grund ein umstrittenes Konzept ist. Schon immer hat er seine Feinde gehabt, aber seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde die Debatte immer dringlicher und auf breiterer Ebene geführt. Wenn sie auch nicht in Jugoslawien stattfand – mit Ausnahme einiger junger Philosophen in Slowenien –, nagt der Zweifel am humanistischen Menschen- und Weltbild bereits überall und macht sich in der Performancekunst bemerkbar. In meinem Text vertrete ich weder ein humanistisches noch ein antihumanistisches Weltbild. Ich sehe den Konflikt zwischen den beiden philosophischen Blicken auf die Welt als den Rahmen, in dem die Werke stehen und innerhalb dessen sie auf eine bestimmte Weise zum Sprechen gebracht werden können. Dieser Rahmen ist nicht der einzig mögliche. Sollte meine Arbeit zu einer widersprechenden Geschichte anregen, wäre sie gelungen.

Die Struktur des Buchs leitet sich aus meiner Herangehensweise an den Gegenstand ab. Der erste Teil, bestehend aus vier Kapiteln, beginnt *medias in res*. Die einzigen Elemente, die die chronologisch fortschreitende Analyse von Ausstellungen und am SKC entstandenen Werken unterbrechen, sind kurz gehaltene Einführungen in die Geschichte Jugoslawiens und den kulturellen Kontext. Aus der Analyse der Kunstwerke und des über sie geführten Diskurses leiten sich Fragestellungen ab, die im zweiten Teil theoretisch aufgearbeitet werden. Auf dieser Basis ist im dritten Teil eine weitere und vertiefte Analyse zentraler Werke, die Mitte bis Ende der 1970er Jahre am SKC entstanden sind, möglich. Personen, wichtige Projekte und Hintergrundinformationen zum SKC sind in den Text an den Stellen eingeflochten, an denen sie in der zeitlichen Abfolge auftauchen, und nicht in einem separaten Kapitel gebündelt. Mein Ziel ist es, dass der erste und der dritte Teil in der durch die Kapitel vorgegebenen Abfolge als eine zusammenhängende Geschichte gelesen werden können. Mit den ausgewählten Puzzlesteinen ist der ungefähre Verlauf der Geschichte nachzuvollziehen. Um nicht Einbußen bei der Genauigkeit der Werkanalysen in Kauf nehmen zu müssen, habe ich darauf verzichtet, die Geschichte des SKC in all ihren Facetten und Mäandern aufzufächern.

Kommende Studien mögen meine darin ergänzen, dass sie nicht nur dürftig dokumentierte Performances wenig bekannter jugoslawischer Künstler sowie nicht-performative Werke sämtlicher Akteurinnen untersuchen werden, sondern auch die Produktionen internationaler Künstler im Rahmen der Festivals am SKC.

2. **Forschung zum SKC und zur Kunst aus Mittel- und Osteuropa**

Die wissenschaftliche Literatur über meinen Forschungsgegenstand ist überschaubar. Während an der US-amerikanischen und westeuropäischen Neo-Avantgarde ein überwältigendes Interesse besteht, das sich in unzähligen Publikationen, Ausstellungen und Künstler-Monografien niederschlägt, wurde zur jugoslawischen Neo-Avantgarde – deren wichtigstes Zentrum in den 1970er Jahren das SKC war – kaum geforscht und publiziert. Obwohl das Archiv des SKC interessierten Forschern die Verwendung von Texten und Bildern ermöglicht, haben sich erstaunlich wenige des zwar unvollständig überlieferten und wenig geordneten, aber dennoch reichhaltigen Materials angenommen. Für meine Zwecke besonders wichtig waren die sogenannten Bulletins, Hefte, die im Rahmen von Festivals täglich zur internen Dokumentation des Programms und einzelner künstlerischer Arbeiten angefertigt wurden. In ihnen finden sich teilweise Beschreibungen und Skizzen der Künstlerinnen, teilweise aber auch von Mitarbeitern verfasste Kommentare zu den Werken sowie – was am interessantesten ist – Reaktionen des Publikums, das offensichtlich von den Herausgebern der Bulletins befragt worden war, damit in ein paar wenigen Sätzen festgehalten werden konnte, was ausgewählte Besucherinnen über ein bestimmtes Werk dachten. Solche Dokumente sind in der Geschichte der Performancekunst sehr selten. Eine so unmittelbare Kommentierung und Überlieferung von Performances ist meines Wissens nur noch im Fall der *Kollektiven Aktionen*, einem in den 1970er und 80er Jahren in Moskau und Umgebung tätigen Künstlerkollektiv, gegeben. Was diese Tatsache für sich aussagt, erörtere ich an späterer Stelle.

Im Archiv des SKC gibt es zu einigen Künstlerinnen oder Werken Pressespiegel. Diese sind aber unvollständig, sodass die Recherche in Kunstzeitschriften nicht umgangen werden kann. Bedauerlicherweise deckt auch die Bibliografie zur Kultur in Jugoslawien ihr Feld nicht flächendeckend ab.⁷ Die

7 *Bibliografija Jugoslavije. Članci i prilozii u časopisima i listovima. Serija C (Umetnost, sport, filologija, književnost, muzikalije)* [Bibliografie Jugoslawiens. Artikel und Beilagen in Zeitschriften und Blättern. Serie C (Kunst, Sport, Philologie, Literatur, Musikalien)], Belgrad: Jugoslovenski bibliografski institut 1989.

Suche nach Künstlernamen oder dem Studentischen Kulturzentrum ergibt so gut wie keine Treffer. Deshalb können Artikel nur durch das Durchblättern der einzelnen Zeitschriftennummern aufgefunden werden. Angesichts des immensen Aufwands dieses Verfahrens musste ich die Tagespresse unberücksichtigt lassen und mich bei den Periodika auf Umetnost [Kunst], Polja [Felder] und Pitanja [Fragen] beschränken, die mir von verschiedener Seite als die gewinnbringendsten empfohlen worden waren. Polja und Pitanja sind Literatur- und Kulturzeitschriften, Umetnost eine Kunstzeitschrift.⁸ Dieses Verfahren hat einen Vorteil: Zwar finden sich wenige Artikel, die der Fragestellung der Arbeit so präzise dienen, dass sie schlussendlich als Zitat Eingang finden, aber man erhält einen Einblick in die Interessen und Themen der Kulturredaktionen sowie in das kulturelle Geschehen in Jugoslawien überhaupt. Diese Einblicke sind in das Buch nicht direkt eingeflossen, haben aber indirekt zum Verständnis der kulturellen Situation beigetragen. Die Archivalien aus dem SKC zusammen mit Kunstkritiken und Ausstellungskatalogen aus der Zeit bilden die wichtigste Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Werken.

Des Weiteren habe ich mich auf die Literatur zu einzelnen Künstlerinnen stützen können. Zu Gergelj Urkom, Neša Paripović, Era Milivojević sind je eine bis zwei Monografien entstanden.⁹ Nur das Werk von Zoran Popović muss aufgrund kürzerer Texte erschlossen werden. Die Literatur zu Raša Todosijević ist umfangreicher. Die beste Publikation stammt von Dejan Sretenović, der eine monografische Ausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad (MSUB) [Muzej savremene umetnosti Beograd] ausrichtete.¹⁰ Ein weiterer umfangreicher Katalog entstand, als Todosijević 2011 auf der Biennale in Venedig den serbischen Pavillon bespielte.¹¹ Besonders hervorgehoben werden muss ein an Ideen und Thesen reicher Aufsatz von Branislav Dimitrijević.¹² Die meisten der Monografien repräsentieren die Œuvres der Künstler im Über-

8 Besonders bedeutsam ist die Nr. 156 aus dem Jahr 1972 von *Polja*, die vollständig der Konzeptkunst gewidmet ist. Die Ausgabe enthält übersetzte Texte von Catherine Millet, Joseph Kosuth, Art & Language und Alain Kirili. Darüber hinaus sind mehrheitlich text-basierte Werke internationaler Konzeptkünstler wie Victor Burgin, Mel Bochner, Mario Merz, Robert Barry, Douglas Huebler repräsentiert sowie die jugoslawischer Künstler und Gruppen (Marko Pogačnik/Э Kod, Vladimir Kopicl/Э Kod, Gruppe OHO) abgedruckt.

9 Dejan Sretenović: *Neša Paripović. Postajanje umetnošću. Radovi 1970–2005/Becoming Art. Works 1970–2005*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 2006; Miško Šuvaković: *Neša Paripović. Zvučna strana kvadrata*, Belgrad 1997; Era Milivojević (Hg.): *Art Session. Fine Arts Performance*, Belgrad: Geopoetika 2001; Ješa Denegri (Hg.): *Gera Urkom. Monograph*, Wien: Macura 2005.

10 Dejan Sretenović: *Raša Todosijević. Was ist Kunst? Art as Social Practice*, Belgrad: Geopoetika 2001.

11 Milana Kojić Mladenov/Raša Todosijević (Hgg.): *Raša Todosijević. Pavilion of Serbia at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst Vojvodina, Novi Sad 2011.

12 Branislav Dimitrijević: «Danke, Raša Todosijević! Zur Retrospektive von Raša Todosijević im Museum für zeitgenössische Kunst (MOCA) in Belgrad», in: *Springerin* Bd. 8, Nr. 4, 2002, S. 50–53.

blick und gehen auf die Werke nicht im Detail ein, geschweige denn, dass sie starke Interpretationsvorschläge machen.

Ein Sonderfall unter den sechs Künstlern ist Marina Abramović, deren frühe Werke die in der Gegenwart bekanntesten Performances überhaupt sind. Drei umfangreiche Monografien sind bisher über sie erschienen.¹³ Eine Besonderheit der Literatur über Abramović ist, dass die Künstlerin auf ihre Rezeption stark einwirkt, sodass viele Texte Überlegungen zu den Werken an der Biografie der Künstlerin festmachen, über die sie stets bereitwillig Auskunft gibt. Die interessanteste Literatur ist heute diejenige, die ihre Performances mit einer Fragestellung verbindet, die nicht von der Künstlerin suggeriert wird. Abramović lehnt es ausdrücklich ab, als feministische Künstlerin zu gelten – was sie von vielen Performerinnen der 1970er Jahre unterscheidet. Dennoch gehören die Themen Körper, Geschlecht und Geschlechterrollen zu den interessantesten an ihr Werk herangetragenen Fragestellungen. Ihr Werk in der spezifischen kulturellen Umgebung Jugoslawiens zu verorten, hat im Detail aber noch niemand versucht. In der Regel kommt die Darstellung des Bezugs Künstlerin-Kontext nicht über einen imaginierten Konflikt zwischen freiheitsliebender Partisanentochter und totalitärem Staat hinaus.

Trotz des zu Beginn erwähnten kanonischen Status, den die sechs Künstler innerhalb der SKC-Kreises belegen, gibt es mehr monografische Literatur zu einer anderen in den 1970er Jahren tätigen Gruppe von Künstlerinnen, der Gruppe 143. Die um wenige Jahre jüngeren Mitglieder sahen sich gemäß Miško Šuvaković, dem Autor und Gründungsmitglied der Gruppe, in einem Rivalitätsverhältnis zu den von mir untersuchten Künstlerinnen. Die zur Gruppe 143 erschienenen Bücher sind hauptsächlich dem Interesse von Dietmar Unterkofler an der Konzeptkunst in Serbien zu verdanken.¹⁴

Das SKC als Institution ist bisher nur von wenigen Wissenschaftlern untersucht worden. Jelena Vesić interessiert der Zusammenhang von Kunst und Politik am SKC während der 1970er Jahre im Hinblick auf die Gegenwart. Während einer ihrer Aufsätze durch die Analyse des Projekts Oktober 75 [Oktobar 75] (1975) die Organisationsstruktur des SKC genauer erfasst, stellt

13 Klaus Biesenbach (Hg.): *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2010; James Westcott: *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2010; Toni Stooss (Hg.): *Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1979*, Mailand: Edizioni Charta 1998.

14 Dietmar Unterkofler/Nika Radić: *Miško Šuvaković. Umetnost kao istraživanje. Art as Research*, Belgrad/Ljubljana: Orion Art/Zavod Parasite 2011; Dietmar Unterkofler: *Grupa 143. Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975-1980. Critical Thinking at the Borders of Conceptual Art 1975-1980*, Belgrad: Službeni Glasnik 2013. Die Monografie zur Konzeptkunst in Serbien und Ungarn, Unterkoflers Dissertation, ist nicht veröffentlicht.

ein größeres Ausstellungs- und Publikationsprojekt die Verbindung zwischen *Oktober 75*, dem SKC und politischer Gegenwartskunst aus dem ehemaligen Jugoslawien her.¹⁵ Denegri arbeitet bereits seit den 1980er Jahren an der Aufarbeitung der Kunstgeschichte Jugoslawiens. Seine Überblicksdarstellungen zur Kunst, die am SKC entstand, porträtiert immer auch die Institution mit.¹⁶

Obwohl sie meinen engeren Untersuchungsgegenstand nicht mehr im Detail betreffen, gibt es einige wesentliche Publikationen zu Kunst und Kultur in Jugoslawien im 20. Jahrhundert, die in dieser Übersicht nicht fehlen dürfen. Wichtig ist die Studie zu den jugoslawischen Avantgarden von Dubravka Đurić und Miško Šuvaković.¹⁷ Das Buch hat einen besonderen Status, weil es eines der wenigen auf Englisch publizierten ist. Šuvaković zeichnet auch für die mehrbändige Kunstgeschichte Serbiens verantwortlich, deren erster Teil den Avantgarden gewidmet ist.¹⁸ Sie richtet sich an ein einheimisches Publikum ebenso wie seine umfangreiche Geschichte der Konzeptkunst, in die er selbstredend die jugoslawische Konzeptkunst mit aufgenommen hat.¹⁹

Die Gründe für die Überschaubarkeit der Forschungsliteratur sind in der Geschichte und den politischen Umständen zu suchen. Lange Zeit hat sich der Westen kaum dafür interessiert, was in den sozialistischen Ländern Europas (oder auch Lateinamerikas) künstlerisch vor sich ging.²⁰ Im Fall von Jugoslawien, das nicht jenseits des eisernen Vorhangs lag, ist das Desinteresse nicht mit der Unzugänglichkeit von Informationen zu begründen, sondern mit

-
- 15 Jelena Vesić: «SKC (Student Cultural Centre) as a Site of Performative (Self-)Production. October 75 – Institution, Self-organization, First-Person Speech, Collectivization», in: *Život umjetnosti*, 2012, Nr. 91, S. 30–53; Jelena Vesić/Zorana Dojić: *Political Practices of (post-)Yugoslav Art. Retrospective 01*, Ausst.-Kat. Museum 25. Mai, Belgrad 2010.
- 16 Ješa Denegri: *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980. Pojedinci, grupe, pojave* [Neue Kunst in Serbien 1970–1980. Individuen, Gruppen und Begriffe], Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1983; Ješa Denegri: *Sedamdesete. Teme srpske umetnosti. Nove prakse (1970–1980)*, Novi Sad: Svetovi 1996; Ješa Denegri: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena. Zbirka tekstova Ješe Denegrija objavljenih u periodu od 1971–1999* [Das Studentische Kulturzentrum als künstlerische Szene. Textsammlung von Ješa Denegri veröffentlicht im Zeitraum 1971–1999], Belgrad 2003; Ješa Denegri: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–2006* [Eine mögliche Geschichte der modernen Kunst. Belgrad als internationale Kunstszene 1965–2006], Belgrad: BIGZ školstvo 2009.
- 17 Dubravka Đurić/Miško Šuvaković (Hgg.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2003.
- 18 Miško Šuvaković (Hg.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1, Radikalne umetničke prakse* [Geschichte der Kunst in Serbien im 20. Jahrhundert. Band 1, Radikale künstlerischen Praktiken], Belgrad: Orion Art 2010; Miško Šuvaković (Hg.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 2, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata* [Geschichte der Kunst in Serbien im 20. Jh. Band 2, Realismen und Modernismen um den Kalten Krieg], Belgrad: Orion Art 2012.
- 19 Miško Šuvaković: *Konceptualna umetnost* [Konzeptkunst], Belgrad: Orion Art 2012.
- 20 Die Rezeption jugoslawischer Kunst habe ich in folgendem Aufsatz aufgearbeitet: Seraina Renz: «Blut und Honig? – Die Rezeption jugoslawischer Kunst seit der Neo-Avantgarde im Westen» in: Bogner 2011, S. 104–109.

seiner peripheren Lage.²¹ Indes ist das Interesse an der Kunst aus Mittel- und Osteuropa nach dem Mauerfall für eine kurze Zeit sprunghaft angestiegen. Die Politik brachte – indirekt selbstverständlich – den Gegenstand «osteuropäische Kunst» hervor. Ihr werden die von mir untersuchten künstlerischen Praktiken allenthalben zugerechnet, sodass sie hier auch kurz Erwähnung finden muss. Nach 2000 wurden einige Bücher publiziert, die der westlichen Leserschaft die seit 1960 entstandene Kunst aus Osteuropa, wahlweise ist auch die Rede von Ost- und Mitteleuropa oder dem postkommunistischen Raum, im Überblick näherbringen wollten.²² Sie waren meist nach Ländern geordnet und stellten eine Handvoll Werke pro Land in Bild und Text vor. Informative Essays mit dem Anspruch, in den jeweiligen politischen, sozialen und kulturellen Kontext eines Landes Einblick zu gewähren, enthalten insbesondere die vom Künstlerkollektiv IRWIN und von Boris Groys, Anne von der Heiden und Peter Weibel herausgegebenen Bände.²³ Einen anderen Ansatz haben Hoptman/Pospiszyl, die neben neu verfassten Essays auch ältere Künstlertexte und Manifeste publiziert haben.²⁴ Eine besondere Stellung gebührt dem Buch In the Shadow of Yalta von Piotr Piotrowski.²⁵ Zwar ist auch sein Buch ein Überblickswerk, das die künstlerische Produktion in einem großen geografischen, historisch und kulturell heterogenen Raum abdeckt, aber es stellt – im Unterschied zu allen anderen – die wichtige Frage, mit welcher Methode an Kunstwerke aus dem sozialistischen Europa herangegangen werden müsse. In Anlehnung an Norman Bryson führt Piotrowski den Begriff des *Framing* ein. Seine Beobachtung ist, dass die Ähnlichkeit der in Mittel- und Osteuropa produzierten Kunst in der von ihm betrachteten Zeitspanne mit westlicher Kunst nur eine äußerliche ist. Stelle man die politischen und sozialen Unterschiede zwischen den jeweiligen Gesellschaften in Rechnung, so habe dies entscheidenden Einfluss auf die Interpretation der Werke.²⁶ Indem ich in meiner Arbeit einen solchen Rahmen

21 Siehe zum Thema Zentrum – Peripherie: Bojana Pejić: «Einmal mehr. Das Zentrum-Peripherie-Paradigma», in: Block/Babias 2007, S. 170–185.

22 Zdenka Badovinac/Peter Weibel (Hgg.): 2000+ *Arteast Collection. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderne galerija Ljubljana*, Wien/Bozen: Folio Verlag 2001; Edelbert Köb (Hg.): *Kontakt. Aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe*, Köln: Walther König 2006.

23 Boris Groys/Anne von der Heiden/Peter Weibel (Hgg.): *Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005; IRWIN (Hg.): *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Afterall 2006.

24 Laura Hoptman/Tomáš Pospiszyl: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2002.

25 Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, London: Reaktion Books 2009.

26 Ebd., S. 26–29.

ausarbeite, kommt mein Einverständnis mit Piotrowskis Auffassung zum Ausdruck. Ich gehe aber nicht in jedem Punkt mit ihm *d'accord*. In Abgrenzung von seinen Fachkollegen, die sich seit dem Mauerfall darum bemüht hatten, wichtige Werke aus ihren Ländern in den kunsthistorischen Kanon einzuschleusen, und zu diesem Zweck die Ähnlichkeit mit Kunst aus dem Westen betonten, distanziert er sich von universalistischen Auffassungen und bricht eine Lanze für die Differenz. Das tieferliegende Problem ist für ihn die Beschaffenheit des Kanons: Er beruhe auf geografischen Hierarchien.²⁷ Mein Narrativ dagegen würde das *Framing* so stark machen, dass Kategorien wie Gleichheit oder Andersheit in ihrer Verallgemeinerung gar keine Rolle mehr spielen können. Dass der Kanon auf geografischen Hierarchien beruht, bestreite ich nicht. Es spielen jedoch noch weitere Kriterien hinein, wie zu zeigen sein wird.

Der Mauerfall brachte nicht nur die «Kunst aus Osteuropa» hervor, sondern auch einen eigenen Ausstellungstypus: die dekadenweise wiederkehrenden Retrospektiven (gesamt-)europäischer Kunst im 20. Jahrhundert.²⁸ Großer Beliebtheit erfreute sich um die Jahrtausendwende der Begriff «Balkan-Kunst». Mit der Öffnung der Mauer hatte sich dem Kunstmarkt auf einen Schlag ein neuer Sektor erschlossen. Nachdem einige zentrale Werke dem Markt zugeführt worden waren, ebte indes das internationale Interesse wieder ab, ohne dass eine tiefergreifende, die historischen Dimensionen berücksichtigende Auseinandersetzung mit der Region stattgefunden hätte. Es entstand in der Zeit eine Reihe von Katalogen zu Überblicksausstellungen, die von einflussreichen Kuratoren organisiert wurden.²⁹ Mit Maria Todorova sei darauf verwiesen, dass *Balkan* kein neutraler geografischer Begriff ist, sondern ein mit kultureller Bedeutung angereicherter und den betreffenden Ländern von außen zugeschriebener.³⁰ Was das bedeutet, darf Harald Szeemann selbst sagen: Es sei «die Kreativität des Ostens, die Vitalität von Rausch, Sex, Gewalt und Trauer», die ihn zu seiner Ausstellung *Blut und Honig* angeregt haben.³¹ Weniger in die Nesseln kultureller Klischees setzen sich die Autorinnen von

27 Ebd., S. 13.

28 Lóránd Hegyi (Hg.): *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999; David Elliott/Bojana Pejić (Hgg.): *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm 1999; Bojana Pejić (Hg.): *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln: Walther König/Wien: Mumok, 2009.

29 Roger Conover/Eda Čufer/Peter Weibel (Hgg.): *In Search of Balkania. A User's Manual*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002; Harald Szeemann: *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Ausst.-Kat. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003; Block/Babias 2007.

30 Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.

31 Harald Szeemann: *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Ausst.-Kat. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003, S. 21.

Publikationen und Ausstellungen, die den geografischen Fokus mit einer Thematik verbinden. Am zahlreichsten vertreten sind dabei Projekte, die die Bedeutung von Körper und Geschlecht in der Kunst herausarbeiten.³² Die jüngste Monografie in diesem Themenfeld ist Amy Bryzgels Performance art in Eastern Europe since 1960 (2017).³³

Abgesehen von den Kategorien Körper und Geschlecht, sind – für Jugoslawien gesprochen – bisher nicht viele übergeordnete Fragestellungen an die künstlerische Produktion herangetragen worden. In Šuvakovićs Buch zu Realismen und Modernismen während des Kalten Krieges wird dem Bezug Kunst – Politik/Ideologie viel Platz eingeräumt. Generell wird der jugoslawische Modernismus als unmittelbar von politischen Entwicklungen hervorgebrachtes Phänomen behandelt. Dimitrijević untersucht die jugoslawische Kunstproduktion – mit Fokus auf den Film – vor dem Hintergrund ökonomischer Gegebenheiten und Veränderungen.³⁴

Neu ist dagegen ein Zugang, der Kunst und philosophische Debatten aufeinander bezieht. Ansätze dazu finden sich bezüglich des jugoslawischen Films der 1960er Jahre.³⁵ Mit einer weiten Perspektive unternimmt das Branislav Jakovljević in seinem 2016 erschienenen Buch Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia 1945-91.³⁶ Es ist die für meinen Zusammenhang wichtigste bisher erschienene Forschungsarbeit. Jakovljević hat eine große Zeitspanne im Blick. Auch sein Performancebegriff ist entsprechend der angelsächsischen Tradition umfassend. Nicht nur Performance als eine Gattung der bildenden Kunst, sondern auch Theater und vom Staat inszenierte Großanlässe werden von ihm untersucht. Seine Interpretationen sind ein Dialog zwischen diesen visuellen und kulturellen Phänomenen, der staatstragenden Ideologie der Selbstverwaltung und den philosophischen Debatten. Das *tertium comparationis* ist die sich wandelnde Auffassung von Entfremdung.

32 Zdenka Badovinac (Hg.): *Body and the East. From the 1960s to the Present*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1998; Marina Gržinić/Rosa Reitsamer (Hgg.): *New Feminism. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Wien: Löcker 2008; Bojana Pejić (Hg.): *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln: Walther König/Wien: Mumok, 2009.

33 Amy Bryzgel: *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester: Manchester University Press 2017.

34 Branislav Dimitrijević: «Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion. Der «postkommunistische» Übergang im Jugoslawien Titos», in: Groys/von der Heiden/Weibel 2005, S. 195–277.

35 Gal Kirn: «New Yugoslav Cinema – A Humanist Cinema? Not Really», in: Kirn/Sekulić/Testen 2012, S. 10–45.

36 Branislav Jakovljević: *Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2016.

Er fragte, wie der Staat dem Problem der Entfremdung durch die Selbstverwaltung begegnet, wie Entfremdung in der jugoslawische Praxis-Philosophie definiert wurde, und setzt das mit dem Entfremdungskonzept in den Künsten – mit Blick vor allem auf Theater, Performancekunst und Konzeptkunst – in einen Dialog.

Damit hat er eine wichtige Grundlage geschaffen für meine Auseinandersetzung mit den in den 1970er Jahren entstandenen Werken der Performancekunst und ihrer Einbettung in den philosophischen Kontext. Während Jakovljević durch das Prisma von Kunst und anderen kulturellen Phänomenen die sich verändernde Auffassung von Entfremdung im jugoslawischen Sozialismus verfolgt, betrachte ich mithilfe der Terminologie aus der damaligen Theorie, wie Künstlerinnen und Künstler die Frage nach der Natur von Kunst verhandeln und wie in Ausstellungen und Performances die Position des Subjekts und das menschliche Handeln untersucht, dargestellt und geformt werden.

Im Unterschied zu Jakovljević, der neben ausgewählten Werken der *performing arts* (Theater, Musik und Performancekunst) auch die für den Sozialismus charakteristischen orchestrierten Großanlässe als Performances der staatstragenden Ideologie analysiert, ist mein Fokus auf Performancekunst gerichtet, wie sie seit den 1960er Jahren von bildenden Künstlerinnen als prozesshafte, ephemere Werke meist im Kunstkontext (Kunstinstitutionen, Ateliers) realisiert wurden. Einen erweiterten Performancebegriff wie bei Jakovljević vertritt beispielsweise die seit 1976 vom MIT herausgegebene Zeitschrift PAJ – A Journal of Performance and Art, die neben Performance auch Theater, Tanz und Musik abdeckt, also das, was im Englischen unter *performing arts*, also *darstellende Künste*, zusammengefasst wird. Er liegt auch der *performance theory* eines Simon Shepherd zugrunde.³⁷

Für ephemere Werke im öffentlichen Raum, die sich nicht primär an ein Kunstpublikum richten, würde ich den Begriff Aktionskunst reservieren. Selbstverständlich gibt es zwischen den verschiedenen Ausformungen innerhalb der ephemeren und körperzentrierten Künste aber keine trennscharfen Grenzlinien. Performance ist Grenzüberschreitung und das Näheverhältnis zu Tanz und Musik groß. Die meisten Autorinnen machen selbst auf die Heterogenität der Phänomene, für die Performance stehen kann, aufmerksam und erheben für ihre Definitionen, die aus ihren spezifischen, theoretisch und historisch bestimmten Fragestellungen an Performancekunst hervorgegangen sind, nicht den Anspruch der Allgemeingültigkeit.

37 Simon Shepherd: *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2016.

Während von verschiedenen Theoretikern die An- oder Abwesenheit von Publikum ein ausschlaggebendes Merkmal für die Zugehörigkeit zu Performance war, hat diese Frage für mich zwar aus produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht eine große Bedeutung, spielt aber für die Zuordnung zur Gattung keine Rolle. Die Bedeutung dieser Frage hat mit einer in den 1990er Jahren angestoßenen Diskussion um die Bedeutung von Präsenz für Performance zu tun. Während Peggy Phelan in der Einmaligkeit und Präsenz das subversive Potenzial von Performancekunst sieht, wird von anderer Seite mit Verweis auf Judith Butler das Potenzial zu Verschiebungen und Verwandlungen gerade in der Wiederholung oder Iterierbarkeit gesehen.³⁸ Aus dem kritischen Impuls gegenüber einer «Ontologie der Präsenz» verlegt Philip Auslander den Akzent der Auseinandersetzung mit Performance ganz auf die Dokumentation.³⁹ Als einer der Ersten trägt er der Tatsache Rechnung, dass Performance sehr oft nicht als Liveereignis rezipiert wird und daher der Wirkung von Dokumenten Beachtung geschenkt werden muss. Indem er dem ursprünglichen Ereignis aber jede Bedeutung abspricht, wird er der Performancekunst jedoch nicht gerecht. Performances, die vor Publikum stattfinden, operieren zum Beispiel anders mit dem Faktor Zeit als jene, die für den Bruchteil der Sekunde, die die Kamera zur Aufnahme benötigt, ausgeführt werden, wie das von Auslander angeführte Werk Leap into the Void (1960) von Yves Klein. Diese Performance wäre als Liveaufführung gar nicht möglich gewesen, hätte man doch das auf der Fotografie wegretouchierte Netz gesehen und die Pointen – die erschreckende Vorstellung des unweigerlich folgenden Aufschlags am Boden oder die Bewunderung für die Waghalsigkeit des Künstler-Helden – wären entfallen. In diesem Sinne spielt die Entscheidung für oder gegen ein Publikum für die Wahl der «Thematik» und die konkrete Ausführung einer Performance sogar eine sehr wichtige Rolle.

Für mich steht weder die alleinige Wahrheit der Dokumente noch die des Ereignisses im Zentrum des Interesses. Die Wahrheit, die wir von einer Performance kennen, ist keine vollständige. Sie besteht aus den Dokumenten und dem Ereignis, das wir aus ihnen rekonstruieren, in das sie uns zurückversetzen, sofern wir sie nicht einfach als Bilder ohne historische Dimension betrachten. Dies ist ein Aspekt, dem in der jüngsten Literatur vermehrt Beachtung geschenkt wird, so zum Beispiel in der Arbeit von Mechtild Widrich. Sie untersucht, wie Monumente der jüngeren Vergangenheit performa-

38 Eckhard Schumacher: «Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz», in: *Texte zur Kunst*, Bd. 37, 2000, S. 94–103.

39 Philip Auslander: «The Performativity of Performance Documentation», in: *PAJ*, Bd. 28, Nr. 3, 2006, S. 1–10.

tive Elemente der Ephemerität und der Partizipation in sich aufgenommen haben.⁴⁰ Ephemere Monumente, aber auch Artefakte und Dokumentationen, hinterlassen Erinnerungen bei den Betrachterinnen, die den nachfolgenden Generationen eine Vergegenwärtigung ermöglichen. Was Widrich über performative Monumente sagt, lässt sich auf die Performancekunst übertragen – sofern von ihr Aufzeichnungen erhalten sind: Ihr Wirkungsbereich geht dann über die einmalige Begegnung eines ursprünglichen Publikums mit dem Werk hinaus. Sie entfaltet sich in der Zeitlichkeit, wenn spätere Betrachterinnen ihre eigenen – sich von den ursprünglichen gewiss unterscheidenden – Erfahrungen machen. Das ursprüngliche Ereignis kann nicht vernachlässigen, wenn es um das Verständnis eines bestimmten Kontexts geht. Dann müssen – wie in meiner Forschung – Produktions- und Rezeptionsästhetik in den Vordergrund treten, damit die Vergangenheit in der Gegenwart verlebendigt werden kann.

40 Mechtild Widrich: *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*, Manchester/New York: Manchester University Press 2014.