

# 4

## DIE ÄRA DER PERFORMANCEKUNST BEGINNT

### 4.1 Konzeptkunst und die sinnliche Wahrnehmung

Die Ausstellung In Another Moment des Kuratorenduos aus Zagreb ist an der jungen Belgrader Crew nicht spurlos vorbeigegangen. Reflexion über das Ausstellungsformat und Kritik an der Institution, die Nena und Braco Dimitrijevićs Ausstellung sowohl auf Werk ebene wie in Katalog und kuratorischem Konzept vollziehen, treten auch in Oktober 71, dem von Biljana Tomić überlieferten Umbau der Galerie des SKC, in Erscheinung. Denn Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević und Gergelj Urkom organisierten mit dem Oktober 71 eine programmatisch destruktive Gegenveranstaltung zum ungeliebten Oktobersalon der kulturellen Elite. Ihr Eingriff war nicht nur ideeller Natur, sondern betraf das Kabinett des ehemaligen Geheimdienstgebäudes auf konkrete, physische Weise. Wie es sich in der Ausstellung Drangularijum bereits deutlich abgezeichnet hatte, ging es ihnen aber nicht darum, einen White Cube einzurichten, der sich vom Oktobersalon nur dadurch unterschieden hätte, dass eine andere, zeitgenössischere Art von Kunst zu sehen ist. Das SKC muss in den ersten Jahren seines Bestehens als ein anthropologischer Raum verstanden werden, in dem das Künstler-Subjekt eine Zentralstellung innehat und das Publikum in nie dagewesenem Ausmaß angesprochen und zur Reaktion aufgefordert wird. Die Kritik an den etablierten Kunstinstitutionen im gesellschaftlichen Ensemble ist also nur ein Teil dessen, was das SKC ausmacht.

Oft wird die Institutionskritik als das entscheidende Merkmal von Konzeptkunst angesehen. Es gab aber schon früh einer solchen Auffassung widersprechende Definitionen von Konzeptkunst. Jean-François Lyotard schrieb 1979, dass die Neuerung, die die Konzeptkunst mit sich bringt, in erster Linie

darin besteht, dass sie neue «Sprachspiele» (Ludwig Wittgenstein) entwirft, und nicht in einer Kritik an Institutionen oder ideologische Superstrukturen der Kunst.<sup>1</sup> Konzeptkunst hat für ihn eine andere Pragmatik, eine andere Art, auf die Perzeption zu wirken, ja diese zu verändern. Sie macht Dinge wahrnehmbar, die früher unsichtbar oder unhörbar gewesen waren. Im Zusammenhang mit Daniel Burens Installation *PH Opera* (1973-77), bestehend aus acht blau-weiß gestreiften Leinwänden, die im Palais des Beaux-Arts in Brüssel viereinhalb Jahre so aufgehängt waren, dass sie fürs Publikum insgesamt nur zwei Stunden sichtbar waren, kommt Lyotard zu dem Schluss, dass sich Burens Werk in erster Linie um die Frage der sinnlichen Wahrnehmung drehe. In seiner Unsichtbarkeit und Unzugänglichkeit spreche es Probleme an, die die Grenzen der Sinne betreffen. Lyotard, dem es in seinem Text darum geht, wie zeitgenössische Kunst interpretiert werden kann, stellt in dieser Frage einen Bezug zu Immanuel Kant her.<sup>2</sup> Für Kant geht jede Art von Erfahrung zuerst auf einen Akt der sinnlichen Wahrnehmung zurück. Der nächste Schritt, der im kantischen System auf die sinnliche Wahrnehmung folgt, ist die Verrechnung mit dem Verstand, die zu einem objektiven Urteil führt.<sup>3</sup> Die Möglichkeit, solche objektiven Urteile über zeitgenössische Kunst zu fällen, bestreitet nun aber Lyotard, weil die Gegenwart nicht mehr über die stabilen Konzepte von Natur und menschlicher Sinne verfüge, die die Grundlage von Kants Philosophie bilden. In den Augen Lyotards hinterfragt die Gegenwartskunst die Vorstellung einer gegebenen Wirklichkeit der Sinne. «What is lacking today is a concept of nature that would make possible the formation of an aesthetic, and yet the need for an aesthetic is felt, an aesthetic not grounded in a reality of the senses.»<sup>4</sup>

Mit dem *Oktober 71*-Ereignis, das nicht länger als einen Abend dauerte, begann am SKC die Ära der Performancekunst. Die Frage nach der Fundierung der Rezeption in den Sinnen, nach den Möglichkeiten (oder Grenzen) der direkten Begegnung, wie sie Lyotard aufgeworfen hat, stellt sich bei Performancekunst besonders virulent. Wie ich im Folgenden zeigen werde, begegnen wir der Frage nach dem Potenzial einer Ästhetik, die in der Realität der Sinne begründet liegt, oder die, anders gesagt, auf der sinnlichen Kopräsenz von Künstlerin, Werk und Betrachterin basiert, auf Schritt und Tritt.

Ich habe das SKC als einen anthropologischen Raum definiert. Es gilt nun zu schauen, was sich in diesem Raum im Detail abspielt. Die Art von Kritik

1 Jean-François Lyotard: «Notes on the Pragmatic of Works. Daniel Buren», in: *October*, Bd. 10, 1979, S. 59–67, hier S. 65.

2 Ebd., S. 66.

3 Immanuel Kant: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, Hamburg: Felix Meiner 2001, § 18–20.

4 Lyotard 1979, S. 67.

an der (elitären) Institution wie sie in In Another Moment formuliert wurde, betrifft den anthropologischen Raum auch. Schließlich geht es darum, die Rollen der verschiedenen Akteure im Kunstfeld zu hinterfragen, die Zugänglichkeit der Kunst zu thematisieren und letztlich um einen Vorschlag für eine demokratische Kunst. Diese Ideen leben auch später am SKC fort, aber sie sind nur ein Aspekt eines größeren Problemfelds, in dem vor allem die künstlerische Subjektivität und die direkte Begegnung zwischen Künstlerin und Betrachterin auf die Probe gestellt, in ihren Eigenschaften befragt und auf ihre Wirksamkeit hin untersucht werden. Die Anliegen der Künstler verschieben sich auf eine Weise, die Lyotards Beobachtungen zum Problemfeld der sinnlichen Wahrnehmung für die ersten am SKC durchgeführten Performances zu einem nützlichen, wenn auch nur vorläufigen Analysewerkzeug machen.

#### 4.2 Oktober 71 – Spiegelszenen mit Era Milivojević

Während des Oktober 71 führte Milivojević als Erster der «Gruppe der sechs» eine Performance durch. Wie Jovan Čekić in einem der raren Texte über Milivojević ausführt, zieht der Künstler die Bezeichnung *Art Session* [original Englisch] dem Begriff Performance vor.<sup>5</sup> Charakteristisch für Milivojevićs Werke sei das Verfahren, Elemente aus Installationen und Performances immer wieder in neue Werke zu integrieren. Auch Stevan Vuković betont, dass es bei Milivojević kein fertiges Werk gebe, sondern dass alle Arrangements und Konstellationen von Materialien immer im Fluss bleiben.<sup>6</sup> So erfuhr auch die *Art Session* Spiegel (Abkleben eines Spiegels) [Ogledalo (Lepljenje ogledala)] noch am gleichen Abend in modifizierter Form eine Fortsetzung – und zwar indem Milivojević die auf einer Art Postament liegende Abramović mit Klebstreifen einwickelte. Die Arbeit heißt Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) [Lepljenje umetnika (Marina Abramović)]. **Abb. 52 und 55–58**

In der Monografie über Milivojević ist eine weitere Aktion dokumentiert, die der Künstler mit Klebeband durchgeführt hat: Abkleben eines Sklaven

5 Jovan Čekić: «Neobične petlje. Unusual Loops», in: Milivojević 2001, S. 126–141; S. 142–157, hier S. 128.

6 Vukadinović 18. Juni 2014. Kuratorinnen von Ausstellungen unter Milivojevićs Beteiligung müssen spontane Änderungen und Interventionen des Künstlers kurz vor oder während der Ausstellung akzeptieren.



Abb. 52

**Era Milivojević:**  
**Abkleben eines Sklaven**  
**[Odlepljivanje roba]**

1969, Performance/Installation in  
 der Akademie der Künste Belgrad



Abb. 53

**Era Milivojević:**  
**Spiegel (Abkleben eines Spiegels) [Ogledalo (Lepljenje ogledala)]**

Performance, durchgeführt im Rahmen des Oktober 71 am SKC Belgrad

[Odlepljivanje roba].<sup>7</sup> Es war die erste der drei *Art Sessions* mit Klebeband. Die Statue befand sich gemäß Branislav Jakovljević im Treppenhaus der Kunstakademie in Belgrad.<sup>8</sup> Spiegel (Abkleben eines Spiegels) und Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) fanden dagegen im Rahmen von Oktober 71 am gleichen Abend im SKC statt. Auf die beiden *Art Sessions* konzentriere ich mich im Folgenden.

Auf der Dokumentationsfotografie von Spiegel (Abkleben eines Spiegels) ist zu sehen, wie sich Milivojević halb kniend an einem großen Spiegel im Treppenhaus des SKC zu schaffen macht. Der Spiegel vor ihm ist mit Stücken von Klebeband abgeklebt. An den Stellen, die mit mehreren Schichten Sello-tape bedeckt sind, ist der Spiegel erblindet. Auf einem Heizkörper zu Milivojevićs Linken liegt ein Vorrat an Klebebandrollen. Der oberste Bereich des Spiegels, den der Künstler nur mit einer Leiter erreicht hätte, ist unbedeckt. Das untere Drittel ist in Bearbeitung. Im Zentrum ist die Spiegelfläche beinahe vollständig abgedeckt, sodass der Kopf des Künstlers im Spiegelbild bereits nicht mehr erkennbar ist. Sein Gesicht ist auf der Fotografie zu sehen, weil er den Blick in Richtung Kamera gewandt hat. Es sieht aus, als ob er nur für die wenigen Sekunden, die zur Herstellung des Fotos benötigt wurden, seine Arbeit unterbrochen und sie gleich wieder aufgenommen habe. Auf dem Bild sind keine Zuschauer zu sehen. Die Personen, die sich im Hintergrund befinden, beachten Milivojević nicht. Obwohl der Spiegel seine Funktion wegen des Klebebands nicht mehr richtig erfüllen kann, lässt er zumindest erahnen, dass sich auch hinter dem Künstler keine Betrachterinnen befanden. **Abb. 53**

Indem Milivojević mit dem Klebeband die Fähigkeit des Spiegels, ein klares und unverzerrtes Bild zurückzuwerfen, Schritt für Schritt destruiert, beschreitet er die Entwicklungsgeschichte des Spiegels gewissermaßen rückwärts, wurden doch die Spiegel im Verlauf der Zeit immer raffinierter und das Spiegelbild immer deutlicher. Der erste Spiegel war wohl eine ruhige Wasseroberfläche. Das vermittelt der antike Mythos von Narziss, dem die Nymphe Echo unstillbare Selbstverliebtheit als Strafe dafür auferlegte, dass er ihre Liebe zurückgewiesen hatte. Fortan schmachtete er unglücklich sein eigenes Spiegelbild auf einer Wasseroberfläche an. Obwohl schon der von Ovid literarisch

7 Die Werktitel sind je nach Quelle unterschiedlich. Ich übernehme die Titel in serbischer Sprache aus der Monografie (Milivojević 2001). Davon abweichend sind die Digitaldrucke der Dokumentationsfotografien, die der Privatsammlung Trajković gehören, die 2012 im Muzej Istorije Jugoslavije [Historisches Museum Jugoslawiens] präsentiert wurde, folgendermaßen betitelt: *Abkleben eines Spiegels* [Odlepljivanje ogledala], *Abkleben von Marina Abramović* [Odlepljivanje Marine Abramović], *Abkleben eines Sklaven* [Odlepljivanje roba]. Weil Čekić die Art Session mit dem Sklaven zwar erwähnt, aber nicht mit Titel nennt, übernehme ich den Titel aus der Ausstellung von 2012.

8 Jakovljević 2016, S. 166.

überlieferte, uralte Mythos den Spiegel mit Problemen des Ichs verband, wurde der Beziehung zwischen Spiegel und Ich erst in der Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts eine zentrale Stellung zugewiesen. Der Spiegel selbst wurde zu dieser Zeit für jede und jeden zugänglich. Die rückseitig versilberten Glasplatten des 19. Jahrhunderts waren noch Luxusobjekte für eine kleine privilegierte Oberschicht.<sup>9</sup> Die breite Verfügbarkeit von Spiegeln im 20. Jahrhundert widerspiegelt sich gleichermaßen in der Psychoanalyse und Subjektphilosophie. Jacques Lacan machte den Anfang mit einer Reihe von Beobachtungen zur Bedeutung des Spiegelbildes für die Herausbildung der Subjektivität beim Kind. Er wies ihm eine Schlüsselrolle für die Selbsterkenntnis zu und beschrieb den Moment dieser Erkenntnis als «ergreifendes Schauspiel».<sup>10</sup> Mithilfe eines Erwachsenen, der das Kind in der Erkenntnis, dass das Bild im Spiegel etwas mit ihm zu tun hat, unterstützt, kann es nun plötzlich die Teile seines Körpers, die es bis dahin nur fragmentarisch wahrgenommen hat, zu einem Ganzen zusammenfügen. Weiterentwickelt wurden die von Lacan angestoßenen Überlegungen von Donald Winnicott, der das Gesicht der Mutter als den Vorläufer des Spiegels betrachtete. Sich im Gesicht seiner Mutter gespiegelt zu sehen, ist der Ausgangspunkt, um eine Beziehung zu sich selbst aufzubauen. Stößt das Kind dort aber nur auf die Nöte der Mutter oder Gleichgültigkeit, fehlt ihm eine elementare Grundlage für seine weitere Entwicklung zum Subjekt.<sup>11</sup>

Die historische Beurteilung des Spiegels schwankt zwischen den beiden Auffassungen: Einerseits wird er als Sinnbild des Narzissmus, andererseits als Mittel zur Selbsterkenntnis interpretiert. Kunstwerke, in denen Spiegel dargestellt sind, haben in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. Meistens wurden sie als Vanitas-Symbole eingesetzt. Inspiration für die Kunsttheorie hingegen wurde vor allem der Zusammenhang des Spiegel-Motivs mit einer ausgeprägten «Selbstreflexivität» der Bilder, die in der Moderne zu einem zentralen Schwerpunkt des theoretischen Interesses avancierte. Man denke etwa an Gemälde wie die Arnolfini-Hochzeit (1434) von Jan van Eyck oder Diego Velazquez' Die Hoffräulein (1656), in denen man das Selbstbewusstsein der Künstler und die Reflexion über ihre eigene Tätigkeit als zentrale Elemente identifiziert hat.<sup>12</sup>

9 Rolf Haubl: «Unter lauter Spiegelbildern ...» *Zur Kulturgeschichte des Spiegels*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Nexus 1991, S. 13.

10 Jacques Lacan: «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint», in: Lacan 1973a, S. 61–70, hier S. 63.

11 Haubl 1991, S. 102.

12 Siehe z.B.: Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966; *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Ab den 1960er Jahren kamen neue Medien auf, die die Funktion von Spiegeln übernehmen konnten. Es wurde technisch möglich, Reflexion in Echtzeit mit einem anderen, noch über viele weitere Eigenschaften verfügenden Medium zu erzeugen: dem Video. Die neue Technologie kann ebenfalls unter dem Vorzeichen der künstlerischen Selbstreflexion gelesen werden. Die dominierende Lesart zielt allerdings auf die narzisstische Tendenz, die der Spiegelung immer schon innewohnt hatte – oder ihr von Kritikern unterstellt wurde. So lastete Rosalind Krauss dem Gebrauch der Videokamera in Werken wie Vito Acconcis *Video Centers* (1971) oder Bruce Naumans *Revolving Upside Down* (1968) den traditionellerweise mit dem Spiegel assoziierten Narzissismus an. Die Funktion des Spiegels hat hier der Monitor inne, auf den das Bild übertragen wird.<sup>13</sup> Videotechnik ermöglichte zudem erstmals gleichzeitig aufzuzeichnen und auszustrahlen. Acconci filmte sich selbst dabei, wie er – frontal in die Kamera blickend – mit dem Finger auf das Zentrum der Kameralinse wies, die ihn aufnahm. Das synchron auf den Monitor übermittelte Bild seiner selbst diente ihm dabei als Korrektiv zur Lokalisierung des Mittelpunkts. Krauss interpretiert das als Selbstbezug. In Acconcis Arbeit stelle sich ein vergangenheitsloses Selbst dar, das keinen Bezug zu Objekten der Außenwelt habe.

**«[...] the mirror-reflection of absolute feedback is a process of bracketing out the object. This is why it seems inappropriate to speak of a physical medium in relation to video. For the object (the electronic equipment and its capabilities) has become merely an appurtenance. And instead, video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self.»<sup>14</sup>**

Und als solche reine Investition ins eigene Selbst, sagt Krauss, definiert die Psychoanalyse Narzissimus. Acconci deutet mit seinem Zeigefinger aber nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf diejenigen, die das Video später auf einem Monitor betrachten und von seinem Gestus und dem starren Blick angesprochen werden. Insofern ist die Arbeit nicht ganz so selbstbezüglich, wie Krauss es darstellt, wenn sie meint: «There is no way for us to see *Centers* without reading that sustained connection between the artist and his double.»<sup>15</sup>

13 Rosalind Krauss: «Video. The Aesthetics of Narcissism», in: *October*, Bd. 1, Nr. 2, 1976, S. 50–64.

14 Ebd., S. 57.

15 Ebd.

Zur Selbstbespiegelung konnte auch das Medium Film eingesetzt werden, obwohl es nicht über die Feedbackfunktion verfügte. Popović drehte 1968 einen Film mit dem Titel Kopf/Kreis 1968 [Glava/Krug 1968]. **Abb. 54**

Der 8-mm-Film dauert fünf Minuten und zeigt den Kopf des Künstlers in acht Einstellungen, die einen Kreis um den Kopf beschreiben. Die erste Einstellung zeigt ihn *en face* und geht dann über Halbprofil, Profil und verlorenes Profil bis zum Hinterkopf. Danach führt die Bewegung weiter bis zur achten und letzten Einstellung im Halbprofil. Es sieht aus, als ob die Kamera im Kreis um Popovićs Kopf gefahren sei. Tatsächlich war sie aber fixiert und nahm im sogenannten Stopptrick-Verfahren auf.<sup>16</sup> Die Aufnahme wurde unterbrochen, wenn Popović seinen Körper rotierte, und fortgesetzt, sobald er die neue Position eingenommen hatte. Die Bewegung um den Kopf, die der Film vermittelt, war also keine fließende, sondern eine abrupte. Dies unterscheidet das Werk deutlich von Acconcis Centers. Das abrupte Drehen hat jedes Mal den Effekt, dass die Selbstbespiegelung immer wieder einen kurzen Bruch erfährt. Es kann sich keine vollständige Immersion einstellen und kein geschlossener narzisstischer Kreislauf. Für Jasna Tijardović gehörte der Film denn auch «bereits auf gewisse Weise der Performancekunst an, weil er das Selbstporträt als Künstlerkörper und als früheste Form einer anderen Art der Selbstbeobachtung zur Grundlage hatte».<sup>17</sup> Für Tijardović sind also viel mehr als die narzisstische Selbstbespiegelung die Selbstbeobachtung und der Fokus auf den Künstlerkörper entscheidend für Popovićs Werk.

Selbstbeobachtung und Körperlichkeit spielen auch in den Performances von Milivojević eine Rolle. Dennoch sind die beiden *Art Sessions* mit Klebeband auch in einem psychologischen Raum verortbar, der zwar nicht direkt mit Narzissmus oder einer egozentrischen Selbstbespiegelung zu tun hat, aber mit der Vergewisserung der eigenen Subjektivität. Der Spiegel wird von Milivojević so bearbeitet, dass er seine Sinnbildlichkeit für den Narzissmus verliert. Die Aktion kann als ein Akt der Schließung oder Abdichtung bezeichnet werden, der sowohl den Künstler als auch die Betrachterinnen betrifft. Was dabei zum Vorschein kommt, ist der Spiegel selbst, der sich sonst – ähnlich einem Fenster – durch seine Transparenz auszeichnet. Wir betrachten einen Spiegel

16 Eine detaillierte Beschreibung des Künstlers von seiner Arbeit und der ursprünglichen Intentionen für eine technische weit kompliziertere Aufnahmetechnik ist im Internet zu finden. (Popović 2011, (abgerufen am 5.6.2015)).

17 «Delu performansa na neki način pripadao je već film Glava/Krug 1968 Zorana Popovića, jer je za osnovu imao autoportret kao telo umetnika i kao najraniji oblik jednog drugačijeg načina samoposmatranja vlastitog lika.» (Jasna Tijardović: *Performans 1968–1978. Performance 1968–1978*, Ausst.-Kat. Prodajna galerija, Belgrad 2006, S. 4).



Abb. 54

Zoran Popović: *Kopf/Kreis* 1968 [Glava/Krug 1968]  
1968/69, gefilmt von Ivko Sesić,  
8-mm-Kodakfarbfilm, Dauer: 5 min.

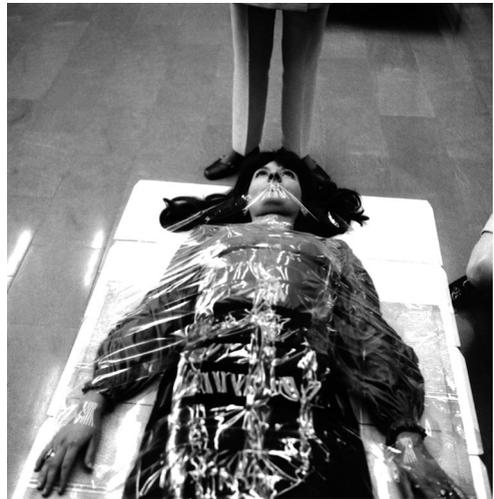


Abb. 55–58

Era Milivojević: Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović)  
[Lepljenje umetnika (Marina Abramović)],

Performance, durchgeführt im Rahmen des Oktober 71 am SKC Belgrad

nicht wie einen opaken Gegenstand, sondern blicken gleichsam durch ihn hindurch auf das Bild, das uns immer mehr anzieht als der Spiegel selbst. Die Spiegeloberfläche entzieht sich dauernd der Aufmerksamkeit. Ist der Prozess der Abdeckung des Spiegels mit Klebeband aber erst einmal abgeschlossen, so ist auch der Spiegel als solcher nicht mehr wahrnehmbar, denn sein Hauptmerkmal, die reflektierende Oberfläche, ist verschwunden. An dem Abend, als die Künstlerinnen das Gebäude des SKC von seinem Schmuck befreiten, hätte der lebensgroße Spiegel auch einfach zerstört werden können – als Akt der Institutionskritik. Nichts wäre einfacher und gleichzeitig effektvoller gewesen. Es hätte aber nicht der Natur von Milivojevićs Arbeiten entsprochen, die auf einem kumulativen Prozess beruhen, das heißt der Zugabe von Material und der Aufladung mit Bedeutungsschichten, statt auf kurzen und reduktiven Handlungen. Es ist ebenfalls ganz im Sinne der Akkumulation, dass die Aktion des Zuklebens noch am selben Abend weitergeführt wurde. Die Entwicklung der Arbeit findet in Form einer Metonymie statt. Milivojević driftete – gleich dem Unbewussten – in seiner Handlung weiter und übertrug sie auf ein neues Objekt, seine Künstlerkollegin Abramović.

Milivojević fixierte die auf einem weißen, kastenförmigen Postament liegende Abramović mit dem gleichen transparenten Klebestreifen, den er schon zur Abdeckung des Spiegels verwendet hatte. Sie war zum Schluss bis auf die Haare vollständig mit Band bedeckt, sogar den Mund hatte Milivojević zugeklebt. Die Fotografien zeigen, dass sich für die Aktion Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) sämtliche Protagonistinnen des SKC nach und nach um die auf dem Sockel liegende Abramović scharten. Zu Beginn waren es Todosijević, Urkom, Popović, Bojana Pejić und Paripović. Später kamen Biljana Tomić, Marinela Koželj, Nikola Mića Vizner, Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter und Ješa Denegri dazu. Im Unterschied zur vorangegangenen Aktion wurde sie von reichlich Publikum bezeugt. **Abb. 55–58**

Das Werk in seiner Übertragungs- und Verdoppelungsstruktur wirft einige Fragen auf. Auch Jakovljević hat sich mit dieser frühen Arbeit von Milivojević auseinandergesetzt. Der Übergang von Spiegel zu Abramović sei entscheidend:

**«Formally, it marked the shift from installations to actions; structurally, from the single artist’s creation to a collaborative work of art: finally, on the symbolical level, it replaced representation (statue, mirror image) with the female body.»<sup>18</sup>**

Es trifft zu, dass sich mit der Übertragung der Aktivität von einem Spiegel auf eine lebende Person einige Prämissen ändern. Jedoch sehe ich im Unterschied zu Jakovljević in der zweiten Aktion kein dualistisches Gegenstück zur ersten. Beide Handlungen wurden am gleichen Abend ausgeführt: Dass die eine sich vor bezeugtem Publikum abspielte, während die andere vielleicht nur von wenigen bemerkt wurde – zumindest der Fotograf hat sie gesehen –, ändert nichts am performativen Charakter beider *Art Sessions*. Spiegel (Abkleben eines Spiegels) als Installation zu bezeichnen, negiert das Prozesshafte und Ephemere der Arbeit. Die strukturellen und symbolischen Unterschiede zwischen den beiden Aktionen erscheinen bei näherer Betrachtung kleiner als von Jakovljević behauptet, wie weiter unten noch zur Sprache kommen wird.

In beiden Aktionen findet eine Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Subjektivität statt.<sup>19</sup> In dem Moment, wo sich das Künstlersubjekt auf der Bühne der Kunst zum ersten Mal *betätigt*, gilt es zunächst, sich zu behaupten, zu bestehen und sich vor dem Angriff vom *Anderen* zu verteidigen. Dieses *Anderere* hat in Spiegel (Abkleben eines Spiegels) und in Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) jeweils ein anderes Gesicht: einmal das Spiegelbild des Künstlers selbst, einmal das eines anderen Künstlers, weiblichen Geschlechts – einer wie ihre weitere Geschichte bewiesen hat, willensstarken Frau.

Es war bereits die Rede davon, welche wichtige Rolle die Psychoanalyse dem Spiegel bei der Entdeckung des Ichs zuschreibt. Nun hat die Spiegelung des eigenen Selbst mitunter aber auch einen sich selbst entfremdenden unheimlichen Charakter. Denn die Spiegelung kann auch einen anderen Effekt als die narzisstische Selbstbestätigung haben. Wird im Moment des Spiegelns das Ich als verdoppelt und entzweit wahrgenommen, löst das ein unheimliches Gefühl aus. Die Entzweiung oder das Nicht-eins-mit-sich-selbst-Sein ist auch eine grundlegende Annahme der Psychoanalyse. Der Lacan-Theoretiker Bruce Fink erklärt, wie Lacan das menschliche Wesen begreift.<sup>20</sup> Der Mensch kann niemals mit sich selbst eins sein. Der Spiegel, der uns ein verkehrtes Bild vorspiegelt, gibt immer nur eine Täuschung wieder.<sup>21</sup> Für Lacan existiert kein

19 Jakovljević stellt zwar auch fest, dass Milivojević nicht nur ein Pionier der Performancekunst in Belgrad war, sondern auch einer der Ersten, die sich mit der Subjektposition befassen, aber er führt diesen Gedanken im Zusammenhang mit den Klebebandaktionen von Oktober 71 nicht aus. Deutlicher werden seine Überlegungen dazu in der Auseinandersetzung mit einer anderen Performance, die noch zu besprechen sein wird. (Siehe: Ebd., S. 165.)

20 Bruce Fink: *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press, 1995; *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*, aus dem Amerikanischen von Tim Caspar Boehme Wien: Turia und Kant 2006.

21 Ebd., S. 60–61.

authentisches Ich, über das die psychisch Gesunden verfügen und das die Psychoanalyse bei Kranken wiederherstellen könnte. Das Ich ist immer eine Entstellung.<sup>22</sup> Der Mensch kann aber, sofern er nicht psychotisch ist, mit seiner inneren Spaltung umgehen, ohne innerlich in zwei (oder mehrere) Teile zu zerfallen. Die Erfahrung, ein nicht vollständig in sich abgeschlossenes, abgerundetes und gegen außen verschlossenes Wesen zu sein, macht der Mensch bereits in den ersten Momenten seines Lebens, das ihn hilflos einer übermächtigen und überkomplexen Welt aussetzt. Allein die Zuwendung erwachsener, scheinbar unendlich überlegener anderer Menschen sichert das Überleben des Kleinkindes. Wie bereits erwähnt, hilft der Spiegel dem Kind, sich als ein Ganzes wahrzunehmen und als Einheit zu begreifen, weil es angesichts des Spiegelbilds die fragmentarisch wahrgenommenen Teile seines Körpers zusammensetzen kann. Erwachsene unterstützen das Kind auf diesem Weg, indem sie seine neue Selbstwahrnehmung sprachlich begleiten.

Gerade die Sprache selbst ist aber die wichtigste Quelle für die Selbstentzweiung. Sprache steht für die symbolische Ordnung, die gemäß Lacan das Andere in uns einpflanzt.<sup>23</sup> Fink fasst den Zusammenhang zwischen Sprache und dem Anderen bei Lacan folgendermaßen zusammen: Wir werden in eine Welt der Sprache hineingeboren. Die Sprache ist schon lange vor uns da und wird uns überdauern. Schon vor der Geburt eines Menschen haben seine Eltern ihm einen Platz in ihrem sprachlichen Universum eingerichtet, indem sie beispielsweise über das ungeborene Kind reden. Sie gebrauchen Wörter, die in jahrhundertelanger Tradition an sie weitergereicht wurden und die sie weder definiert noch undefiniert haben. Sie bilden den Anderen als Sprache (*l'Autre du langage*). Wenn das Kleinkind seine Bedürfnisse ausdrücken und sie verstanden wissen will, ist es gezwungen, sprechen zu lernen. Allerdings werden seine Bedürfnisse durch die Sprache selbst erst geformt und die Sprache ist nicht seine eigene. So bildet sich das eigene Begehren des Kindes entsprechend den Formen der Sprache heraus. Aus dem Bedürfnis wird gemäß Lacan durch Verwendung der Sprache folglich ein Begehren. Aber Lacans Theorie setzt die Bedeutung von Sprache auf einer noch grundlegenderen Ebene an: Ein Kind kennt seine Bedürfnisse gar nicht, solange es der Sprache nicht mächtig ist. Die Bedeutung des Schreiens eines Säuglings wird von den Eltern rückwirkend produziert, indem sie auf das Schreien reagieren, das Kind füttern oder wärmer anziehen.<sup>24</sup>

---

22 Ebd., S. 61.

23 Ebd., S. 22–23.

24 Ebd., S. 24.

Selbst das Begehren des Kindes ist nicht sein eigenes, sondern das des Anderen: *Le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre*.<sup>25</sup> Das Kind wünscht sich, das alleinige Objekt des Begehrens seiner Mutter zu sein, was es jedoch in den meisten Fällen nicht ist, hat doch die Mutter außer ihm noch andere Interessen. Deshalb versucht es zu ergründen, welches Begehren seine Mutter hat, um selbst an diese Stelle treten zu können.<sup>26</sup> Sein erstes Begehren ist also das Begehren des Anderen. Das Subjekt ist für Lacan immer nur in Bezug auf den Anderen und durch den Anderen – als Sprache oder als sein Begehren. Die Herausforderung, die das Andere für uns darstellt, sei es nun im streng theoretisch-strukturalistischen Sinn als Sprache oder als das Begehren des Anderen, kann, wenn sie nicht gemeistert wird, in eine Neurose oder – im schlimmsten Fall – in eine Psychose führen.

Solche psychischen Erscheinungen finden sich nicht nur bei Menschen der realen Welt, sondern auch bei jenen, die das Kino bevölkern. Johannes Binotto hat die männlichen Hysteriker (Neurotiker) des Universums von Martin Scorseses Filmen untersucht.<sup>27</sup> Die Helden seiner Filme sind demnach beständig mit der Frage beschäftigt, was die anderen von ihnen wollen. Berühmt ist die Szene aus Scorseses *Taxi Driver* (1976), in der Robert De Niro als Travis Bickle vor einem Spiegel steht, wie nur ganz am Anfang der Szene kurz angedeutet wird, und mit seinem Spiegelbild einen Dialog führt, wobei er abwechselnd seinen Provokateur spielt, der ihn aus dem Spiegel heraus anschaut, und sich selbst mit einer Pistole, mit der er auf sein Spiegelbild, aus dem der Provokateur spricht, zielt. Der Provozierte beginnt den Dialog: «Faster than you, you fuckin' son of a--» Darauf der Provokateur: «I saw you comin', you fuckin' shit-heel. You make the move. It's your move.» Der Provozierte zielt abermals mit der Pistole und spricht: «Don't try it, you fuck.» Danach steckt Bickle die Pistole in den Ärmel seiner Jacke, und der Provokateur fragt: «You talkin' to me? You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talking – You talking to me? Well, I'm the only one here. Who the fuck do you think you're talking to?» Der Film-Protagonist steigert sich im Verlauf des Films in die Überzeugung hinein, er müsse mit dem «ganzen Dreck», den er als Taxifahrer in New York Nacht für Nacht sieht, Prostituierte, Freier, Drogensüchtige, «selbst aufräumen». Der Film kulminiert in eine für Scorseses Filmschaffen charakteristische Gewaltorgie. Die berühmte Spiegelszene am Anfang des Films stellt den Protagonisten als einen gespaltenen, schizo-

25 Ebd., S. 80.

26 Ebd., S. 74–79.

27 Johannes Binotto: «Che vuoi? Mafia und die Hysterie der Männer», in: Läubli/Sahli 2011, S. 285–302.

phrenen, zweifelsohne psychisch nicht intakten Mann vor, der sich vor sich selbst oder dem Anderen, auf den er in sich stößt, am allermeisten fürchtet. Seine Autoaggression kann er am Schluss aber gegen andere richten, auf die er seine Abscheu projiziert, und sich selber damit vor dem in der Spiegelszene angedeuteten Suizid retten.

Zugespitzt gesagt, zeigt Scorseses Figur des psychotischen Amokläufers *in extremis*, was wir in sublimerer Form aus Milivojevićs zweifacher Performance lesen können. Milivojević präsentiert sich nicht als Psychot, der sein Anderes nicht mehr in sich selbst integrieren kann. Aber das Zukleben des Spiegels kann als Manöver interpretiert werden, mittels dessen das unheimliche Gegenüber langsam, aber sicher gebannt und zum Verstummen gebracht wird. Diese Auslegung wäre längst nicht so naheliegend, hätte er die Handlung nicht unmittelbar im Anschluss an [Spiegel \(Abkleben des Spiegels\)](#) auf eine reale Person übertragen – und zwar auf eine Frau. Auch männliche Kollegen hätten genügend zur Verfügung gestanden, aber er wählte für seine Klebeaktion die einzige Künstlerin aus der Gruppe. Diese wurde in einer liegenden Position mit dem Material eingewickelt und damit in eine Lage vollkommener Passivität versetzt. Das Haar verschonte der Kollege, aber noch bis über den Mund reichte die Verpackung der Frau, sodass sie nicht einmal mehr sprechen konnte. Wie das Bildmaterial zeigt, veranlasste die Szenerie mit der eingewickelten Künstlerin die Anwesenden dazu, sich in einem Gruppenfoto mit der Performance ablichten zu lassen. Man ist versucht zu sagen, dass sie wie ein Jägertrupp mit ihrer Trophäe posieren. Das strukturell kollaborative, das Jakovljević in [Abkleben eines Künstlers \(Marina Abramović\)](#) sieht, ist durch das Versetzen in vollständige Handlungsunfähigkeit stark eingeschränkt. Das letzte im Rahmen der Performance entstandene Bild zeigt die befreite, wenn auch noch mit reichlich Sellotape bedeckte Abramović wieder in voller Blüte.

Während Abramović mit Klebeband auf dem sargähnlichen Postament befestigt war, war sie Sinnbild für Kontrolle über das Andere, das der Autor erst in seinem Spiegelbild identifiziert und durch die Abdeckung unsichtbar gemacht hat und nun auf die Figur der Frau übertragen hat. Dadurch konnte der Künstler ebenfalls – für den Moment – die vom Anderen ausgehende Bedrohung bannen. Aus dem Bereich der Repräsentation ist Milivojević damit nicht ausgetreten. Ganz im Gegenteil. Elisabeth Bronfen analysierte 1994 in ihrem Buch [Over Her Dead Body](#) an vielen Fallbeispielen und insbesondere durch psychoanalytische und feministische Theorie untermauert, wie sich die westliche Kultur an zwei großen Enigmata abarbeitet: dem Tod und der

Weiblichkeit.<sup>28</sup> Eine schier endlose Anzahl schöner, toter Frauen bevölkert die Kulturgeschichte. Für Bronfen setzt der Ursprung für die Faszination an der toten Frau am selben Punkt an, an dem die Psychoanalyse die Subjektwerdung beginnen lässt: bei der Trennung des Kindes von der Mutter und seinen Möglichkeiten, damit fertigzuwerden. Die bestehen darin, den Verlust der Mutter zu symbolisieren und damit die Bedrohung, die von ihm ausgeht, zu bannen.<sup>29</sup> Indem das Kind ein Objekt wählt, das seine Mutter repräsentieren soll, kann ihr Erscheinen und Verschwinden nun im Rahmen des «Fort-Da»-Spiels souverän vom Kind selbst gesteuert werden. Gleichzeitig ist der Akt der Repräsentation – nach Freud eine große Kulturleistung, ermöglicht durch den Eintritt in die symbolische Ordnung –, das Ersetzen der Mutter, ein wenn auch nur aus der Angst vor dem Verlassenwerden entstandenes, beinahe trotziges «Ich brauche dich nicht». Der Ersatz bzw. die Auslöschung der Mutter bringt dem Kind einen Vorteil: Selbstvergewisserung und Souveränität. Dieselbe Logik liegt Bronfen zufolge auch der toten Frau in der Kunst zugrunde. Der Tod und die Weiblichkeit stehen für das Andere, das Unverständliche und Bedrohliche. Die Repräsentation einer toten Frau vermag die Bedrohung zu bannen, wenn auch nicht aufzuheben. «Die Umsetzung der real körperlichen Todeserfahrung in eine objektiviertere Form schwächt die vom Realen ausgehende Gewalt ab. Sie ist daher als eine persönliche und kulturelle Strategie der Selbsterhaltung zu verstehen.»<sup>30</sup>

Zwar ist Marina Abramović in unserem Fall nicht gestorben – aber war nicht Schneewittchen in seinem Glassarg im Grunde genommen auch gar nicht tot, sondern nur in todesähnlichen Tiefschlaf versetzt? Unter der Hand des männlichen Performers wird die Künstlerkollegin mortifiziert. Wie lässt sich der Gefahr, die vom Anderen in der Figur der Frau und des Todes ausgeht und uns ständig mit innerer Spaltung bedroht, besser Herr werden? Milivojevićs Performance wäre ein weiteres Beispiel für Bronfens imponierende Sammlung schöner, aber toter Frauen. Während die Aktion mit dem Spiegel noch

28 Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press 1992; *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, München: Kunstmann 1994, S. 23.

29 Bronfen analysiert hier den Text *Jenseits des Lustprinzips* von Sigmund Freud im Zusammenhang mit dem Tod seiner Tochter Sophie. Eines seiner wichtigsten Beispiele zur Entwicklung der Thesen des Buches entspringt den Beobachtungen an Sophies Sohn, seinem Enkelkind, das im Kleinkindalter ein Spiel erfindet, mit dem er temporäre Abwesenheiten seiner Mutter verarbeitet, das «Fort-Da»-Spiel. Bronfen richtet dabei ihr Augenmerk nicht nur auf Freuds Theorie, dass dieses Spiel dem Kind ermögliche, seine Mutter durch ein Spielzeug, das sie repräsentiert, zu ersetzen, sondern auch auf die Tatsache, wie Freud selbst mit dem Verlust seines Kindes kurz vor der Fertigstellung seines Buches umgeht bzw. wie dieser Verlust im letzten Redaktionsstadium des Textes noch in ihn einfließt. (Ebd., S. 28–60.)

30 Ebd., S. 70.

einen spontanen und persönlicheren Charakter gehabt zu haben scheint – so zumindest legt es die erhaltene Fotografie nahe –, weil der Künstler, allein und ganz in die Arbeit vertieft, für das Foto nur kurz den Kopf wendet, findet das Einwickeln von Abramović vor einer stattlichen Anzahl dokumentierter Zuschauerinnen statt. Es ist, als ob die erste Handlung eher privater Natur wäre. Milivojević inszeniert nicht vor Publikum, wie er den Anderen in sich kontrolliert, indem er das Spiegelbild unschädlich macht und die von ihm suggerierte Zweifelhafheit neutralisiert. Die zweite Handlung hingegen beruht auf einem kulturell etablierten Topos und kann daher ohne Scham vor der Öffentlichkeit aufgeführt werden. Jakovljevićs Gegenüberstellung von Repräsentation (Statue/Spiegel) versus lebendem Menschen Abramović muss differenziert werden. Dass Milivojević mit einem lebenden Menschen arbeitet, heißt nicht, dass wir den Bereich der Repräsentation verlassen haben. Abramović ist eine Figur, sie verkörpert hier einen bekannten Topos in der Darstellung des Anderen.

Es muss ins Reich der Spekulationen verbannt werden, welche psychologischen Schlussfolgerungen sich daraus in Bezug auf das weitere Arbeiten Abramovićs selbst ableiten lassen, die – wie wir gesehen haben – ihre erste Performance nicht als Akteurin, sondern als passive Quasi-Leiche, als gebanntes Anderes durchlebt hat. Aber vielleicht ist es doch kein Zufall, dass in allen *ihren* Performances der nächsten Jahre eine zähe Lebendigkeit über die vielen körperlichen Strapazen, denen sie sich selbst aussetzt, triumphiert. Viele Male macht sich Abramović temporär selbst zum Objekt, verteidigt durch ihren zähen Willen, aber auch immer ihren Subjektstatus.

### 4.3 Die Erste Aprilbegegnung: Künstlerin – Performance – Publikum

Bevor Abramović als Performerin tätig werden wird, vergehen noch zwei Jahre. In der Zwischenzeit hatte am SKC die Veranstaltungsreihe begonnen, aus der Performance-Kunst als zentrales künstlerisches Phänomen in Belgrad hervorgehen sollte. Ein halbes Jahr nach Oktober 71 fand vom 4. bis 11. April 1972 die Erste Aprilbegegnung statt. Hatten sich die beiden Performances von Milivojević noch im innersten Kreis der Protagonisten des SKC abgespielt, so waren die Performances, die im Rahmen der Aprilbegegnungen aufgeführt wurden, wirklich öffentlich. Beschäftigte sich Milivojević in seinen ersten beiden Performances mit seinem eigenen Selbst als dem Anderen, so tauchte in den auch von fremden Leuten besuchten Manifestationen des Festivals ein weiterer, neuer Anderer auf: das Publikum.

Sämtliche Aprilbegegnungen der 1970er Jahre wurden von mehreren schreibmaschinengeschriebenen und vom hausinternen Grafiker gestalteten

Bulletins begleitet. Sie führten das aktuelle Tagesprogramm auf und kommentierten einzelne Veranstaltungen des Vortrags. Mir ist nicht bekannt, ob die Bulletins für die Festivalbesucherinnen auflagen oder ob sie ausschließlich für den internen, dokumentarischen Gebrauch bestimmt waren. Für eine breite Öffentlichkeit waren sie sicher nicht gedacht. Das ist daran erkennbar, dass sie im Unterschied zu Katalogen über kein Impressum verfügen. Heute sind die Bulletins neben den Fotografien die wichtigsten materiellen Quellen zu den Performances und anderen Manifestationen der Aprilbegegnungen. Die Redaktion des Bulletins muss sich jeweils abends nach Veranstaltungsende zusammengesetzt und Texte für den nächsten Tag verfasst haben. Sie funktionierte ähnlich wie eine Zeitungsredaktion. In die Hefte wurden jedoch nicht nur selbst geschriebene Texte aufgenommen, sondern auch Texte von Künstlerinnen oder – insbesondere bei bekannteren internationalen Gästen – fremde Texte über einen Künstler integriert. Falls in der Presse – in Zeitungen, Studentenzeitschriften oder im Radio – über die Aprilbegegnungen berichtet wurde, druckten die Redaktion das in den Bulletins ab und fungierten somit als Pressespiegel. Viel Medienberichterstattung gab es jedoch nicht. Deshalb darf angenommen werden, dass die Bulletins auch teilweise den Zweck verfolgen, die Arbeit, die von den öffentlichen Medien nicht oder mangelhaft geleistet wurde, zu ersetzen.

Das Festival war an den Tag der Studenten Belgrads [Dan studenata Beograda] angebunden, der am 4. April gefeiert wurde. Es löste sich damit in einem Halbjahresrhythmus mit dem BITEF und den Oktober-Veranstaltungen ab, die jeweils im Herbst stattfanden. Das von Aleks Pajvančić gestaltete serbokroatisch-englische Plakat zur Ersten Aprilbegegnung nummeriert die Veranstaltungen und verdeutlicht, dass sie von Anbeginn an als Serie geplant waren. **Abb. 59 und 60**

Das erste Bulletin erläutert in leicht bürokratischer Formulierung die Absichten:

**«Angesichts der vorhandenen und aktuellen Tendenz zur Überwindung klassischer Grenzen zwischen den Künsten und der Erweiterung ihrer Eigenschaften wünscht das Studentische Kulturzentrum in Zusammenarbeit mit dem Universitätsrat des Studentenbundes jene Individuen und Gruppen zu stimulieren, die eine solche Aktivität interessiert [...]»<sup>31</sup>**

31 Bulletin 1 1972, S. 5. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 387.)



Abb. 59

Plakat 4. April, Tag der Studenten Belgrads  
[4. pril, dan studenata beograda]  
ohne Jahr, 92 × 62 cm, Designer unbekannt

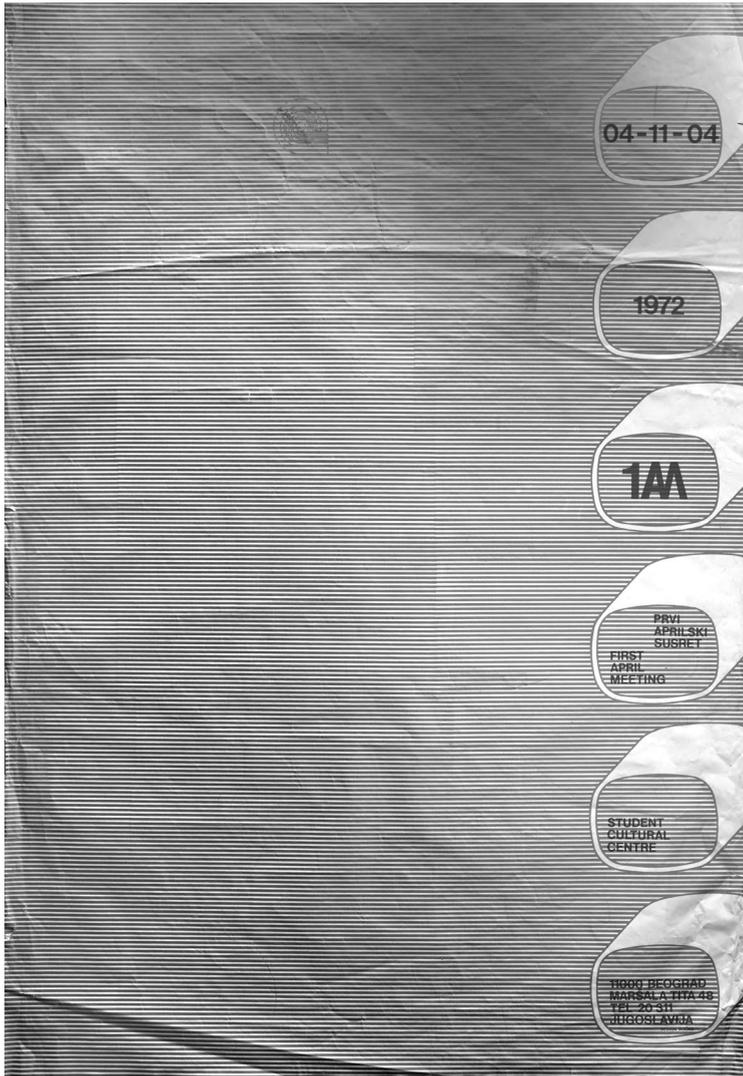


Abb. 60

**Plakat Erste Aprilbegegnung [prvi aprilski susret]**

1972, 98 × 68 cm, Design: Aleks Pajvančić

Zu diesem Zweck schrieben sie einen nationalen Wettbewerb aus und luden überdies die italienische Künstlerin Gina Pane und eine Theatergruppe aus Parma ein. Die Organisatorinnen der Ersten Aprilbegegnung bauten auf die bereits etablierten Kontakte mit der italienischen Kunstszene. Die Wahl von Pane, die damals in Frankreich lebte und ganz am Anfang ihrer Karriere als Performancekünstlerin stand, war gut getroffen. Auf die Belgrader Künstler kann sie nicht anders als inspirierend gewirkt haben. Pane kam wie sie aus der bildenden Kunst zur Performance.

Vielen Künstlern der 1970er Jahre bot Performance eine Möglichkeit, Kunst neu zu definieren. Die «Gruppe der sechs» orientierte sich dabei nicht an Entwicklungen im Bereich des Theaters. In Subotica und Novi Sad gab es eine Gruppe von Künstlerinnen, die zur gleichen Zeit mit Performancekunst zu experimentieren begannen. Auch sie nahmen nicht den Umweg über das Theater zur Performance, sondern kamen durch Experimente in der Poesie zu körperbasierter Kunst. Der Weg von Poesie oder konkreter Poesie zu Performance sind in Jugoslawien z.B. Katalin Ladik, Bálint Szombathy (beide aus der ungarischen Grenzregion in der Vojvodina) oder OHO gegangen. Ähnliche Entwicklungen gab es in Ungarn, vor allem aber auch in der Sowjetunion im Moskauer Konzeptualismus und den Kollektiven Aktionen. Die Arbeit mit Sprache bildete den Ausgangs- und Referenzpunkt vieler Mitglieder dieser Gruppen und die Aktionen selbst drehten sich um einen sprachlichen Kern, die sprachliche Vermittlung und Dokumentation. Oft wurde das Publikum nach einer Aktion um Kommentare gebeten. Sie wurden festgehalten und als Teil der Arbeit betrachtet, nicht als eine sekundäre Dokumentation.<sup>32</sup> Die Kommentare haben für den Moskauer Konzeptualismus damit einen grundlegend anderen Status als für die Akteurinnen am SKC. Hier handelte es sich um eine Form des Austauschs und Einbezugs des Publikums, nicht aber waren die versprachlichten Beobachtungen Teil der Werke. Es liegt auf der Hand, dass der künstlerische Hintergrund (Dichtung versus bildende Kunst) den unterschiedlichen Zugang zu Sprache und zu den Reaktionen des Publikums erklärt. Dennoch ist ihnen andererseits der für den sozialistischen Kontext zentrale kollektive Gedanke gemeinsam.

32 Vgl. Sabine Hänsgen: «Der Moskauer Konzeptualismus – eine künstlerische Topologie», in: Grob/Horber 2015, S. 213–232. Siehe auch: Matthew Jesse Jackson: *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2010, S. 133–167. Beide Autoren verweisen darauf, dass die Auseinandersetzung mit Sprache auch im Zusammenhang mit der Instrumentalisierung und ideologischen Verbrämung von Sprache im sozialistischen Kontext gelesen werden muss.

#### 4.4 Milivojević – Es lebe der 1. Mai

An der Ersten Aprilbegegnung war Milivojević Pionier. Er war der erste und vorerst einzige Belgrader Künstler, der am neu gegründeten Festival eine Performance durchführte. Im Unterschied zu den zwei *Art Sessions* vom Oktober 71-Ereignis, die eher spontanen Charakter hatten, sind für die Arbeit Ž1M Generalprobe [Ž1M Generalna proba] Vorbereitungen bezeugt. Das im Vorfeld produzierte Bulletin beinhaltet eine Liste mit Requisiten:

«1 Glaswürfel, 1 Liegestuhl, 1 Kopfhörer, 1 Fernseher, 1 Apfel, 1 Kissen, 1 Paar Turnschuhe, 1 Kinderfeuerwehrauto, 1 Teller, 1 Klebeband, 1 Blume, 1 Bürste, 1 weiße Schachtel, 1 Mütze, 1 Paar Flossen, 1 Polterfon [drndafon i. O., erfundenes Wort, Anm. S.R.], 1 Buchstabe A, 1 Paar Boxhandschuhe, 1 Meter, 1 Mensch, 1 Hantel, 1 Schere, 1 Weihrauch, 1 Kandilo-Kerzchen, 1 Wasser, 1 Feuer, 1 Handtuch, 1 Seil, 2 Paar Handschuhe, 2 Schwämme, 2 Plastikrohre, 2 Verbände, mehrere Plättchen, mehrere Stücke Stoff, mehrere Lockenwickler, mehrere Streichhölzer, mehrere Haken, mehrere Barthaare, mehrere Schachteln, mehrere Federn, Sand.»<sup>33</sup>

Auf derselben Seite sind auch die Teilnehmenden vermerkt: Neben dem Künstler sind es Ljubica Mrkalj und Milan Marinković, beide Maler. Überliefert sind zwei Skizzen der Arbeit. [Abb 61–62](#)

Sowohl die Auflistung der Requisiten als auch die Skizzen werfen einige Fragen auf. Aber auch der Titel der Arbeit Ž1M Generalprobe birgt Rätsel in sich. Das Akronym, das den ersten Teil des Titels ausmacht, lässt sich Angaben des Archivs des SKC zufolge als Živeo 1. Maj [Es lebe der 1. Mai] entschlüsseln, womit das Rätsel jedoch noch nicht wirklich gelöst ist. Um das Geschehen der Performance zu verstehen, helfen die überlieferten Kontaktbögen. Auf den Dokumentationsfotos entdecken wir die drei Akteure und einige der aufgelisteten Requisiten wieder. Das erste Foto scheint geschossen worden zu sein, als die Aktion bereits im vollen Gange war. Milivojević trug ein Kostüm aus Kartonschachteln, Marinković eine karierte Unterhose, Flossen und eine Art Mütze. Mrkaljs Haare waren in Lockwickler, sie selbst von den Oberschenkeln bis unter die Schultern mit Klebeband eingewickelt. Offenbar hat der Künstler die Handlung aus Ableben eines Künstlers (Marina Abramović) aber nicht

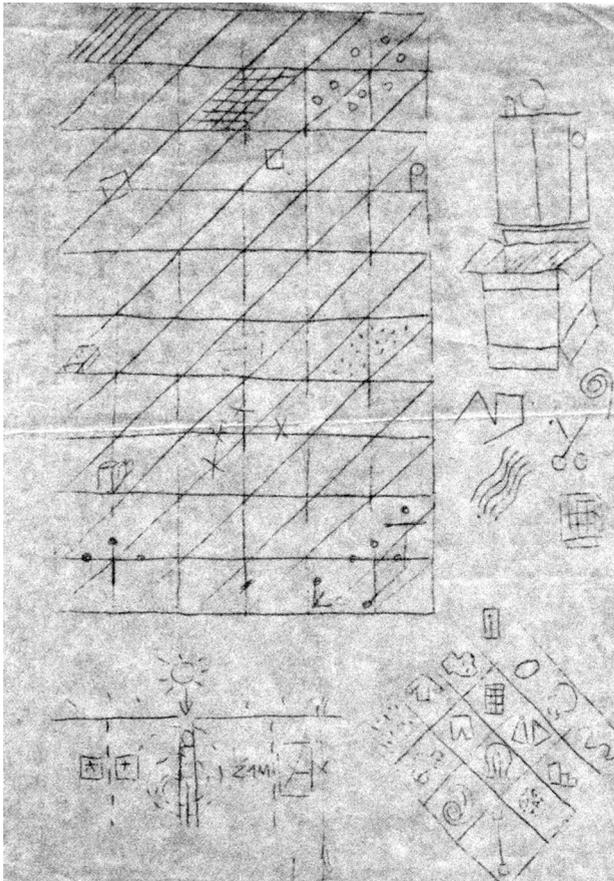
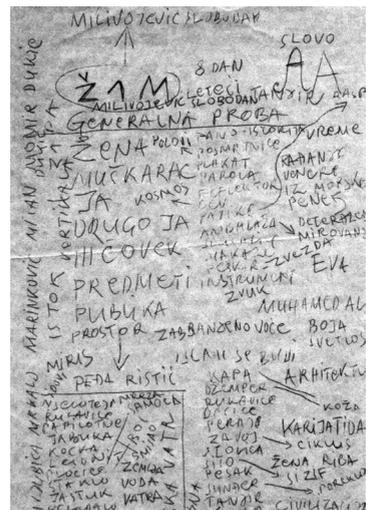


Abb. 61-62

Era Milivojević:

Ž1M Generalprobe [Ž1M Generalna proba]

Skizzen zur Performance, Bulletin 2, 1972





1



2



3



4

Abb. 63-71

Era Milivojević:

Ž1M Generalprobe

[Ž1M Generalna proba]

Performance, durchgeführt am 4.4.1972  
im Rahmen der Ersten Aprilbegegnung  
am SKC in Belgrad



direkt auf Ž1M Generalprobe übertragen, konnte sich Mrkalj in ihrem transparenten Kleid doch trotz Klebeband bewegen. Allerdings befand sie sich die meiste Zeit im Glaswürfel, der von Milivojević von außen mit Klebeband und von ihr von innen mit weißer Farbe bearbeitet wurde. Einen phlegmatischen Eindruck erweckt Marinković, der die meiste Zeit am Boden sitzt oder liegt – es mag an den Flossen gelegen haben.

Es ist anzunehmen, dass die Aktion über keine Handlung im engeren Sinne verfügte, sondern eher aus disparaten Handlungskomponenten bestand, die sich zu keiner Narration zusammenfinden sollten. Die Informationen der nummerierten Kontaktabzüge, die erlauben, eine Reihenfolge der Fotos und damit eine ungefähre Chronologie in den Abläufen zu herzustellen, sollten nicht überinterpretiert werden, da es dem Künstler nicht darum ging, eine Geschichte zu erzählen. Der markanteste Einschnitt – aus heutiger Perspektive *notabene* – ist der Moment, in dem die Frau den mit Federkissen und Fernseher ausgestatteten Glaswürfel verlässt. *Abb. 63–71*

Das Wort Generalprobe hebt den vorläufigen Status der Aktion hervor. Milivojević assoziiert seine Performance zwar mit dem Theater, aber die Verweigerung einer theatralen Handlung und – so suggerieren es die Bilder – eines dialogischen Zusammenspiels der Akteure konterkarieren diese Assoziation. Der dominierende Eindruck, den sowohl die Bilder als auch die Requisitenliste hinterlassen, ist der eines ironischen Spiels mit der Erwartungshaltung des Publikums an Sinnzusammenhänge oder gar so etwas wie «Form». Sinn und Form scheinen auf jede erdenkliche Weise zugunsten von Absurdität und der Kombination zusammengewürfelter Elemente aufgegeben worden zu sein. Mögen einzelne der Requisiten für sich noch ein Bedeutungsversprechen abgeben – wie zum Beispiel die religiös konnotierten Kerzen oder Weihrauch –, so werden sie in der Gegenüberstellung mit Lockenwicklern und Barthaaren ins Reich des Absurden überführt. Rätselhaft bleibt auch der verklausulierte Anruf des 1. Mai. Es ist unwahrscheinlich, dass das Publikum darüber orientiert war, was das Akronym Ž1M bedeutet. Aber selbst wenn die Auflösung des Akronyms, das auf dem Glaskubus geschrieben stand, bekannt gewesen wäre, so ist der innere Zusammenhang zwischen der Performance und dem 1. Mai, dem Tag der Arbeit, noch immer alles andere als evident. In der «Ikonografie» dieser Aktion erinnert nichts an das Repertoire oder die Bildsprache der Zeremonien, die anlässlich dieses in der sozialistischen Gesellschaft wichtigen Feiertags stattzufinden pflegten. Die Beziehung lässt sich höchstens als antonymische beschreiben: Auf der einen Seite stehen die durchorchestrierten öffentlichen Paraden, die eingeübten Auftritte von Politikern und Darbietungen «aus dem Volk», auf der anderen Seite die Auflösung eines sinnträchtigen Gefüges wie der Kunst durch die Aktion Milivojevićs. Wenn er in seiner Perfor-

mance eine Art Gegenspektakel zu den Feierlichkeiten des 1. Mais inszenieren wollte, so war die Anspielung mit dem Akronym sehr diskret.

Mit seinem Interesse an dem Phänomen 1. Mai stand er unter Künstlern in Jugoslawien nicht allein da. Filmisch wurden die kommunistischen Festivitäten öfters verarbeitet. Die inszenierte Fröhlichkeit des Massenspektakels hatte den Regisseur Dušan Makavejev zu einem subtil-ironischen Werk ange-regt. Makavejev gehörte zu einem Kreis von jungen Regisseuren, die in den 1960er Jahren in Jugoslawien zu arbeiten begannen und berühmt-berüchtigt für ihren experimentellen Stil und ihre Auseinandersetzung mit gesellschaftspoliti-schen Themen waren. Die filmischen Œuvres von Makavejev, Želimir Žilnik und Živojin Pavlović, um nur die bekanntesten Autoren zu nennen, wurden vonseiten der Kritik unter die Bezeichnung schwarze Welle [crni talas] subsu-miert. Obwohl schwarze Welle ursprünglich abwertend gemeint war, setzte sie sich später als Überbegriff für das Avantgardekino der 1960er und 70er Jahre durch.<sup>34</sup> «Schwarz» waren die Filme in den Augen ihrer Kritiker, weil in ihnen die Realität ungeschönt zur Darstellung kam. Mitunter wurden in den Spiel-filmen Phänomene wie Armut und Arbeitslosigkeit sichtbar gemacht, die in Jugoslawien offiziell gar nicht existierten.<sup>35</sup>

Makavejev rückte in seinem Schwarzweiß-Kurzfilm Parade [Parada] von 1962 die 1. Mai-Parade in Belgrad ins Visier: genauer gesagt nicht die Parade selber, sondern die Vorbereitungen zu ihr. Im Modus eines Doku-mentarfilmers blickte er Personen über die Schulter, die sich als aktive Teil-nehmerinnen oder passive Zuschauerinnen auf den Anlass vorbereiteten, und montierte die Bilder zu einer Collage. Da werden Schafe und Schweine (für das obligatorische Grillvergnügen im Anschluss an die Festakte) durch die Straßen der Hauptstadt gezerzt, Marx- und Lenin-Transparente an Fassaden befestigt, ein letztes Mal die Gymnastikformationen geübt, Tribünen aufgebaut und dekorierte Partisanenveteranen schreiten stolz mit ihren Enkeln über den *Bulevar revolucije*, wo sich auf den Trottoirs die Leute mit Hockern privilegierte Plätze in den ersten Reihen sichern. Über diesem Stimmungsbild des 1. Mai aus der Perspektive des «kleinen Mannes» liegt eine Tonspur, in der sich – ebenso collagenhaft – Impressionen im Originalton mit Ausschnitten der

34 Ich danke Stevan Vuković, dem heutigen Leiter des Filmprogramms des SCK, für das Archivmaterial.

35 Es sei auf ein paar wichtige Bücher zum jugoslawischen Avantgardekino hingewiesen: Daniel J. Goulding: *Liberated Cinema. The Yugoslav experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press 2002; Miroslav-Bata Petrović (Hg.): *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine. Vreme kino klubova* [Der alternative Film in Belgrad von 1950 bis 1990. Die Zeit der Kinoklubs], Novi Beograd: Dom kulture «Studentski grad» 2008; Lorraine Mortimer: *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2009; Kirn/Sekulić/Testen 2012; Pavle Levi: *Cinema by Other Means*, Oxford: Oxford University Press 2012.

Nationalhymne oder der Internationale mischen. Mit den heroischen Klängen wechseln sich ganz profane ab, wodurch sich das Pathos der Arbeiterhymnen oder überdimensionalen Philosophenporträts nie vollständig zu entfalten vermag. Würde der Film nicht über die Musik verfügen, könnte man ihn als ein Machwerk des *Direct Cinema* begreifen. So aber herrscht kein Zweifel, dass es dem Autor nicht um einen «objektiven» Dokumentarfilm ging, sondern um ein Portrait «von unten», das er mit einem sicheren Gespür für den Witz anfertigte, der aus der Gegenüberstellung der pragmatischen Vorbereitungen für die Parade und dem nicht dargestellten, aber auf der Ebene der Musik sich andeutenden heroischen Endprodukt resultiert. Der Witz freilich blieb auch der Zensurbehörde nicht verborgen, die den Film prompt nicht passieren ließ.<sup>36</sup> Zwar enthüllt er keinerlei «verborgene Wahrheit», die den Sozialismus in ein schlechtes Licht gerückt hätte – die Protagonistinnen gehen ihren Tätigkeiten neutral bis hingebungsvoll nach und den Schaulustigen ist die freudige Erwartung ins Gesicht geschrieben –, aber der Sinn für Humor fehlte der Zensurbehörde, wenn er dazu diente, den Tag der Arbeit zu demystifizieren. Branislav Dimitrijević führt das Verbot darauf zurück, dass der Gebrauch, den die Proletarier von der Festlichkeit machten, nicht sichtbar gemacht werden sollte, wenn er schon als Phänomen nicht kontrolliert werden konnte.<sup>37</sup>

Milivojevićs Auseinandersetzung mit dem 1. Mai ist keineswegs so deutlich wie in Makavejevs Film. Wie schon gesagt, steht inhaltliche Deutlichkeit im Sinne einer Narration oder einer Symbolik nicht im Vordergrund von *ŽIM Generalprobe*. Jakovljević macht jedoch einen Interpretationsvorschlag, der gerade im Hinblick auf die Subjektivitätsfrage, die für die Klebeaktionen zentral war, Relevanz hat. Er liest die Arbeit als ein «drama of the loss of the self».<sup>38</sup> Wie Markalj dem Autor in einem Interview mitteilte, waren ihre Handlungen im Glaskubus typisch für Frauen in patriarchalen Gesellschaften: Sie löste die Lockenwickler aus ihren Haaren, zog sich Gummihandschuhe über und putzte die Glasscheibe von innen. Jakovljević beobachtet, dass sämtliche Akteure in kubischen Räumen gefangen waren. Markalj agierte im Glaskubus, Milivojević steckte in Kartonschachteln und Marinkovićs Taucher-Kostüm suggeriert für Jakovljević, dass im Grunde genommen das Außen des Glaskubus eigentlich das Innen eines Aquariums wäre. Die unterschiedlichen kubischen Gefäße stellen für ihn den Raum der Repräsentation dar. Es wäre also die staatliche Kontrolle, der Zugriff auf die Körper und die Hoheit über die Re-

36 Dimitrijević 2005, S. 242.

37 Ebd.

38 Jakovljević 2016, S. 170.

präsentation, die von keinem Ereignis besser zur Schau gestellt werden als von den durchorchestrierten Feierlichkeiten des 1. Mai, die das eigentliche Thema der Performance bilden. «The swimming, the taping, the painting, the struggle within the confines of the boxes: these acts can be interpreted as a struggle of the subject to overcome its external regulation and emplacement.»<sup>39</sup> Und tatsächlich ist die Performance vielleicht weniger ein «Drama des Selbstverlusts», als vielmehr ein Akt der Selbstbehauptung. Die Performance war möglicherweise auch nicht so rigoros in ihrer Darstellung des gesellschaftlichen Zugriffs auf das Subjekt, wie von Jakovljević dargestellt. So suggeriert eines der Dokumentationsfotos, dass Mrkalj die Glasscheibe bemalt hat, was keine traditionell mit Weiblichkeit assoziierte Tätigkeit ist. Jakovljević schreibt diese Handlung Marinković zu, worauf es auf den Bildern aber keinen Hinweis gibt. Überdies zeigt uns das letzte Bild auf den Kontaktbögen auch eine aus dem Glaskubus befreite Mrkalj, ähnlich der letzten Aufnahme von Abramović. Milivojevićs 1. Mai ist wie der von Makavejev gefilmte eine proletarische Aneignung des Spektakels, in dem mehr Anarchie steckt, als es der politischen Elite gefallen hätte.

Jakovljević leitet aus dem 1. Mai-Bezug der Generalprobe noch mehr ab. Ž1M Generalprobe könne als eine Performance gelesen werden, in der sich ein neues Konzept von Arbeit ankündige, eines, das die Beziehung zwischen Subjekt und sozialem Apparat, der das Subjekt immer regulieren wolle, umdrehen.<sup>40</sup> Meines Erachtens galt es für Milivojević aber weniger als ein neues Konzept von Arbeit schlechthin, als eine neue Auffassung von *künstlerischer Arbeit* zu kreieren, die stark von den Potenzialen der Begegnung zwischen Künstler-subjekt und Publikum abhing. Stand bei Spiegel (Abkleben eines Spiegels) und Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) noch die Selbstvergewisserung im Vordergrund, lotete Ž1M einerseits die Handlungsspielräume aus und erprobte sich andererseits vor einer Öffentlichkeit. In der Skizze lässt sich ein Hinweis finden, dass Milivojević über das hier dargelegte Feld von Themen nachdachte. Die großgeschriebene Wörterkolonne rechts beinhaltet die Stichwörter Ž1M – Milivojević – Generalprobe – Frau – Mann – Ich – anderes Ich – III Mensch – Gegenstände – Publikum – Raum [Ž1M – MILIVOJEVIĆ – GENERALNA PROBA – ŽENA – MUŠKARAC – JA – DRUGO JA – III ČOVEK – PREDMETI – PUBLIKA – PROSTOR].

Vieles in den durch die Bulletins überlieferten Einschätzungen spricht dafür, dass genau dieser Bezug zwischen Künstler und Publikum, die Kommu-

39 Ebd., S. 172.

40 Ebd., S. 173.

nikation, nicht nur für die Künstlerinnen, sondern auch für das Publikum zentral war. Nikola Vizner geht auf das konkrete Ereignis nicht ein, lässt sich aber von ihm zu der allgemeinen Beobachtung inspirieren, dass in der Kunst der Prozess das Objekt abgelöst habe und dass die Grenzen zwischen den Künsten in Auflösung begriffen seien. Die Aktion Milivojevićs etabliere ein ununterbrochenes Spiel der Dekodierung, Teilnahme und Erzeugung im geschlossenen System von Künstler, Werk und Publikum.<sup>41</sup> Der Autor streicht zwar die Öffnung bzw. Erweiterung der künstlerischen Medien heraus – was dem Motto der Aprilbegegnungen entspricht –, das Resultat war für ihn nichtsdestotrotz ein «geschlossenes System», das offenbar keine Poren für die Aufnahme der äußeren Welt hat, sondern allein die verschworene und wissende Gemeinschaft Künstler-Werk-Publikum umfasst. Ein anderer Kritiker, Slavko Timotijević, zieht die Verständlichkeit und damit die Möglichkeit einer Wirkung beim Publikum in Zweifel.

**«Era hat mit dem Projekt Ž-1-M – Generalna proba/unbewusst oder nicht/dem [Studentischen Kultur]zentrum ein Zugeständnis gemacht, das fürs Zentrum keine Bedeutung hat, indem er zuließ, dass das Projekt im Tunnel der Galerie ausgeführt wurde. Ich bin der Meinung, was auch Era ursprünglich dachte, dass das Projekt eine größere Wirkung gehabt hätte, wäre es im Freien, vielleicht auf einem Feld ausgeführt worden. Vereinzelt waren die ausgeführten Partituren künstlerisch gut gelöst/Eras Kleider oder das Ereignis im Würfel/, obwohl die Akteure es zuließen, dass sich die Klarheit des Ausdrucks deformiert, was nicht immer das Geheimnis der «Kreation» darstellt, sondern auch eine Einseitigkeit der Komposition. Vielleicht wäre im Freien alles anders gewesen.»<sup>42</sup>**

Timotijevićs Einschätzung ist kritisch, weil die Akteure die «Klarheit des Ausdrucks deformierten». Umso verblüffender ist es, dass er Begriffe wie «Partituren» oder «Komposition» verwendet. Angesichts der dadaistisch anmutenden Liste von Requisiten und dem Chaos, das auf den Dokumentationsfotos überliefert ist, wirken die Termini vollkommen unpassend. Mangelt es

41 Nikola Vizner: «Einige Gedanken anlässlich der «Generalprobe» von Slobodan Milivojević – Era [Neke misli povodom «Generalne probe» Slobodana Milivojevića – Ere]», in: Bulletin 5 1972, o. S.

42 Slavko: «Ich spreche über einige Arbeiten, die ich gesehen habe und die mich veranlassen haben über sie nachzudenken [Govorim o nekim delima koja sam video i koja su me navela da o njima mislim]», in: Bulletin 8 1972, o. S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 389.)

vielleicht nicht nur den Künstlern an «Klarheit des Ausdrucks», sondern auch den Betrachterinnen an adäquaten Begriffen, um zu beurteilen, was sie sehen? «Vielleicht wäre alles anders gewesen im öffentlichen Raum,» resümiert Timotijević – offenbar selbst nicht ganz davon überzeugt, dass eine äußerliche Öffnung auch eine größere Transparenz im Sinne von Verständlichkeit bewirken könnte.

#### 4.5 Ekipa A3 – Aktion Autobus

Der Kunsthistoriker Timotijević, der ab 1974 Kurator der am SKC angesiedelten Srećna galerija [Glückliche Galerie] (bzw. Prodajna galerija) war, kooperierte zu dieser Zeit mit einer Gruppe von Künstlern, die wenige Wochen nach der Ersten Aprilbegegnung eine Aktion im öffentlichen Raum durchführten. Ein kurzer Blick auf die Performance der Ekipa A3 – Gruppe für Aktion und anonyme Attraktion [Ekipa A3 – Grupa za akciju i anonimnu atrakciju] genügt, um den Unterschied zu Milivojević zu begreifen. Die Aktion fand am 8. Mai 1972 in Form eines «Autobus für Fußgänger» in den Straßen Belgrads statt.<sup>43</sup> In einem Bus für Fußgänger zu «fahren», bedeutete für die Reisenden, dass sie die Fortbewegung des Vehikels selbst besorgten. **Abb. 72**

Die beste Auskunft über die Aktion gab die Gruppe bei der Wiederholung in Zagreb am 28. Juni 1972 in einem Poster selbst.

**«Der Bus ist ein Skelett verrenkter Ideen, eine Nusschale im Idiotismus des vollendeten Industrialismus und Technokratismus. Mit materieller Unvollendetheit und ideeller Vollkommenheit ermöglicht der Bus den Einschluss verschiedener Ideen. Denn der Bus ist ein möglicher Teil von ZET [Zagrebački električni tramvaj], aber auch ein Anti-Bus des Verkehrsbetriebs A3 (SPA3), er ist ein Kinderspielzeug, der Traum kindlicher Megalomanie, kann aber auch der Wunsch nach Aircondition-Leuten in the summer time sein. [...] DER BUS IST TOLERANZ. Im Verhältnis zu statischen Interventionen im urbanen Raum stellt der Bus das Unwirkliche vor Augen, das visuell Unerwartete in der räumlichen Bewegung.»<sup>44</sup>**

43 Die Aktion wurde von ihren Mitgliedern Jugoslav Vlahović, Mladen Jevdović, Dobrivoje Petrović, Nenad Petrović, Slavko Timotijević, Rista Banić und Freunden durchgeführt.

44 Ankündigungsplakat (Archiv SKC). (Abschrift des Originals im Anhang 3.)



31



32



33



34



35



36

Abb. 72

**Ekipa A3: Autobus, Straßenaktion**  
 durchgeführt in Belgrad am 8.5.1972  
 mit einem Bus für Fußgänger

Auf dem Plakat waren auch schon Publikumsreaktionen – aufgezeichnet wahrscheinlich während der ersten Aktion in Belgrad – abgedruckt.

**«Kommentare der aktiven und passiven Konsumenten: Eine Gruppe von Kindern: Das ist unglaublich, unwiederholbar, aber wir glauben ihm. Leute: Ich hätte noch dies und das hinzugefügt, und hervorragend ist er und er taugt nichts, denn ich hätte noch jenes hinzugefügt, ich hätte da das Lenkrad, dann den Motor, und er braucht kein Benzin, noch verschmutzt er, noch verursacht er Lärm. Kinder, das ist der Bus der Zukunft! Eine Oma: Ich werde mir selber auch einen machen.»<sup>45</sup>**

Weiter lauteten die Erläuterungen der Gruppe zu ihrer Arbeit:

**«Und so schwitzen die Leute und strengen sich an oder aber vergnügen sich, und aus dieser Position verstehen sie einen der Gesichtspunkte oder einige der Intentionen der Autoren. Unter der attraktiv-unterhaltsamen Oberfläche versteckt sich eine Arbeit, die die Frage nach dem Überleben stellt, beziehungsweise das Bewusstsein in der Stunde der kollektiven Selbsterstörung erweckt. Auf der anderen Seite erleben die Reisenden-Chauffeure sehr konstruktive Gespräche während der Zeit ihrer Fahrt durch die Stadt.»<sup>46</sup>**

Das wahrscheinlich dringlichste Anliegen der Gruppe war die Kommunikation mit dem Publikum, also jenes Element, das Timotijević in ŽIM Generalprobe Milivojevićs vermisste. Dafür spricht, dass sie eine Aktion im öffentlichen Raum durchführten, bei der den Passanten nicht die Rolle der stummen BetrachterInnen, sondern der aktiven Teilnehmer und Kommentatoren zugewiesen wurde. Das SKC, selbst wenn es als anthropologischer Raum begriffen wird, bot dafür nicht den geeigneten Rahmen. Es bleibt zu fragen, wie sehr die begeisterten Teilnehmerinnen ihre Fahrt mit dem Bus, ihre eigene Handlung noch als ästhetische Erfahrung begreifen konnten, als eine Begegnung mit einer wie auch immer gearteten, aber als *künstlerisch* markierten Arbeit.

45 Ebd.

46 Ebd.

#### 4.6 Gina Pane – Autoaggression als Katharsis

Gina Pane hingegen zielte mit ihrer Performance, die sie im Rahmen der Ersten Aprilbegegnung durchführte, eindeutig auf eine ästhetische Erfahrung ab. Dem eingeladenen Gast wurde viel Zeit eingeräumt: Sie war im Programm mit einer abendfüllenden Aktion angekündigt.<sup>47</sup> Im Bulletin wurde ihre Performance ausführlich gewürdigt. Der Titel ihrer Arbeit lautet Leben – Tod – Traum [Život – smrt – san].<sup>48</sup> Während die Künstlerin schon zu Beginn der 1970er Jahre für Performances bekannt war, bei denen sie sich selber verletzte, spielten in ihrer Aktion in Belgrad Textelemente eine wichtige Rolle. Der Ablauf der Performance ist nicht genau überliefert, Bilder und ein Text von Denegri von 1973 vermitteln jedoch einen Eindruck. **Abb. 73–78**

Zu Beginn der Performance schrieb Pane die drei titelgebenden Begriffe Leben – Tod – Traum in jeweils unterschiedlicher Reihenfolge in drei Zeilen auf ein Plakat. Sie umrandete die neun in einem Quadrat angeordneten Begriffe daraufhin und verband sie alle mit Pfeilen. Im unteren Teil des Plakats standen einige kurze Kommentare zu den Begriffen. Dieselbe Information war auch im Bulletin abgedruckt.

**«Leben – Tod – Traum  
Traum – Leben – Tod  
Tod – Traum – Leben**

**Leben: Das sind die anderen  
Tod: Es ist notwendig, den Tod anzuerkennen,  
um ihn zu überwinden  
Der Traum ist eine soziologische Erscheinung»<sup>49</sup>**

Die nächsten Bilder zeigen Pane am Boden vor einem Blatt Papier kniend. Es sieht aus, als ob sie einen Text rezitiert. Der Zettel, von dem sie zuvor den Text fürs Plakat abgeschrieben hatte, liegt hinter ihr zerknüllt am Boden. Ein wenig später scheint sie wie erschöpft zu schlafen – am Boden, den Kopf auf dem Stück Papier. Denegri zufolge hatte sie versucht, eine Ohnmacht zu

<sup>47</sup> Siehe Bulletin 2 1972 (Anhang 2, S. 388.)

<sup>48</sup> Das serbokroatische Wort *san* bedeutet Traum oder Schlaf. Es ist nicht zu entscheiden, ob sie an italienisch *sogno* oder *sonno* dachte, als sie den Titel ins Serbokroatische übersetzen ließ. Vielleicht waren ihr die Ambivalenz und der erweiterte Assoziationsraum willkommen.

<sup>49</sup> «Dokumentation der eingeladenen Teilnehmer [Dokumentacija pozvanih učesnika]», in: Bulletin 3 1972, o. S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 388.)

provozieren, indem sie ihre Finger in ihre Halsvenen drückte.<sup>50</sup> Einen weiteren Text, der auch im Bulletin reproduziert war, schrieb sie auf ein zweites Plakat:

**«Durch ständige Autoanalyse sich seiner selbst bewusst zu werden, ist der kürzeste Weg, um das Wesen und den Ort aufzudecken, den gesellschaftliche Automatismen besetzen.»<sup>51</sup>**

Das letzte Element der Performance bestand darin, dass die Künstlerin eine weiße Linie entlangging, die vom niedrigen Postament, auf dem sie sich befand, über einen Treppenabsatz lief, der den Raum ihrer Performance vom Raum der Zuschauer trennte. Ihre Augen waren mit schwarzem Klebeband zugeklebt, sodass sie sich auf dem Treppenabsatz blind mit den Füßen vorantastend bewegen musste.

Ausgehend vom Text, führte sie körperliche und expressive Elemente ein, etwa wenn sie am Boden kniete oder lag, die Hände vors Gesicht geschlagen. Während des langsamen, tastenden Gehens überwand sie stufenweise die Distanz zum Publikum. Ein kurzes Statement der Künstlerin im Bulletin verdeutlicht, dass sie großen Wert auf die Kommunikation mit dem Publikum legte. Der Kontakt des Publikums zu ihr stellte sich jedoch nicht visuell oder mental ein, sondern durch das gleichsam körperliche Erfahren.<sup>52</sup>

In ihrer Belgrader Performance kam aber dem Text in Bezug auf Kommunikation eine dem Körperausdruck mindestens ebenbürtige Rolle zu. Es wäre interessant zu wissen, ob sie auch sprach oder allein auf den Eindruck der schriftlichen Elemente setzte. Obwohl es durch die Dokumentationsfotografien nicht möglich ist, die Performance in all ihren Facetten zu erfassen, vermitteln die Texte einen Eindruck dessen, was die Künstlerin interessierte. Der Grundtenor der Arbeit liegt im Verhältnis zwischen individuellem und gesellschaftlichem Verhalten. Sie nähert sich dem Thema, indem sie existenzielle Begriffe und Themen heranzieht, die sowohl eine gesellschaftliche als auch eine persönliche Dimension haben und weder in der einen noch der anderen vollständig aufgehen. Die Dinge, die wir für unsere allerpersönlichsten halten – die Träume –, entspringen, suggeriert Pane, gesellschaftlichen Werten, ohne dass wir uns dessen bewusst wären. Durch Selbstanalyse können wir gesellschaftliche Automatismen, die uns bis in die Träume verfolgen, identifizieren. Dass Pane sich nicht als Ausnahme betrachtete, die von einem privile-

50 Ješa Denegri: «Gina Pane», in: Denegri 2003a [zuerst in: *Izraz* [Ausdruck], Nr. 8, 1973].

51 «Dokumentation der eingeladenen Teilnehmer [Dokumentacija pozvanih učesnika]», in: Bulletin 3 1972, o. S. (Siehe: Anhang 2, S. 388.)

52 Pierre Restany: [ohne Titel], in: Bulletin 3 1972, o. S.



Abb. 73-78

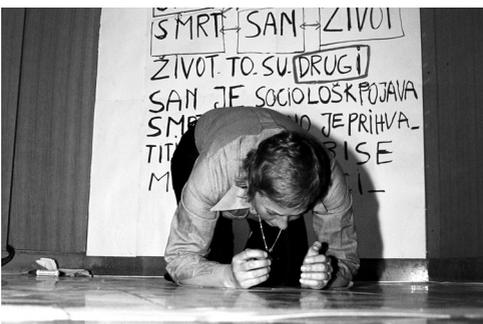
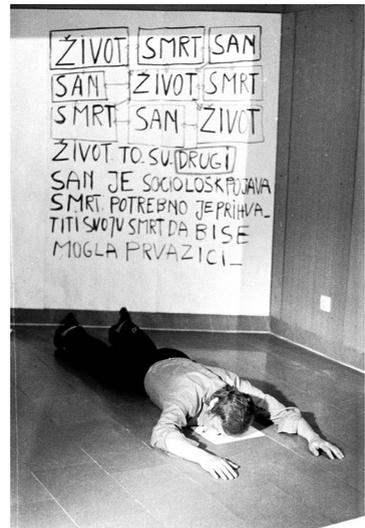
Gina Pane:

Leben – Tod – Traum [Život – smrt – san]

Performance, durchgeführt am 6.4.1972

im Rahmen der Ersten Aprilbegegnung

am SKC Belgrad



gierten Standpunkt aus die Gesellschaft beurteilte, betonte sie in einem Interview von 1973.<sup>53</sup> Den Künstler unterscheidet vom gewöhnlichen Menschen nur die Tatsache, dass er über eine größere Palette von Ausdrucksmöglichkeiten verfügt. Und dieser Ausdruck beruht im Falle von Pane vor allem auf ihrem Körper und den Schmerzen, die sie sich in den meisten ihrer Aktionen ab 1969 zufügte. Berühmte frühe Beispiele dafür sind *Nourriture/Actualités télévisées/Feu* (1971) oder *Escalade non-anesthésiée* (1971), beides Aktionen, bei denen sie ihre körperliche Unversehrtheit durch den Einsatz von Feuer respektive Rasierklingen verletzte. Sie wollte damit ein – wie sie es nennt – anästhesiertes Publikum aufschrecken und zum Katalysator eines sozialen und moralischen Wandels werden.<sup>54</sup> Ein ethischer Impuls brachte sie also dazu, sich selbst Gewalt an zu tun. Ihre Performances hatten einen didaktischen Anspruch; sie versuchten auf das Publikum einzuwirken. Obwohl sie ihren eigenen Körper auf brutale Weise einsetzte, ging es ihr – ihren Aussagen zufolge – nicht um die Erforschung des eigenen Selbst.

Während sie ihre Arbeiten oft auf den ihrer Auffassung nach universell verständlichen Symbolen Blut, Milch und Feuer aufbaute, verwendete sie diese in Belgrad erstaunlicherweise nicht.<sup>55</sup> Ausgerechnet in einem Land, in dem sie mit Leuten nicht in einer ihr geläufigen Sprache kommunizieren konnte, wo ihr die universellen Symbole also hätten dienlich sein können, realisierte sie eine sprachbasierte Arbeit und überantwortete die Kommunikation mit dem Publikum dem Text, den sie von einem Zettel abschrieb.

Kommunikation war nicht nur ein Anliegen von Pane. Performance wurde auch vonseiten der Festivalorganisatoren und der Besucherinnen als Kommunikationsakt verstanden. Die Bulletins liefern dafür einen eindeutigen Beweis: Von Anfang an holten die Redakteure des Bulletins offenbar nach einer Performance Publikumsreaktionen ein. Wie viele sie sammelten und ob sie das in jedem Fall taten, ist nicht klar. Zu jeder Performance wurden in der Regel drei Statements im Bulletin abgedruckt, so auch bei Pane:

53 Effie Stephano: «Performance of Concern. Gina Pane Discusses Her Work with Effie Stephano», in: *Art and Artists*, Bd. 8, Nr. 1, 1973, S. 20–27, hier S. 24.

54 Ebd., S. 24

55 Ebd., S. 22. Auf ihre Performance von 1972 in Belgrad geht sie im Interview nicht ein, auch wenn sie Jugoslawien an dieser Stelle erwähnt.

**«Jasmina:** Gina gelang es nicht, sich in ihrer ganzen Ernsthaftigkeit dem Publikum vorzustellen. Es gab ihrer Art des Sprechens gegenüber eine Blockade. Wir sind das nicht gewohnt. Wir haben sie über ihre Symbolik interpretiert, während sie dem keine Aufmerksamkeit schenkt, sondern einen neuen Ausdruck sucht.

**Jasna Tijardović:** Gina war sehr überzeugend. Ich glaube ihrem Ausdruck [...]. Ihre Manifestation hat mir einiges gebracht ... Die Anwesenden haben sich in das Ereignis eingeschaltet, als ob ihnen alles klar wäre. Es hat sich gezeigt, dass es viel einfacher ist, sich auf ein Bild zu konzentrieren als auf eine solche Aktion. Gina ist der alleinige Akteur ihrer Aktion, und sie eignet sich selbst den Ausdruck an, den sie anbietet, denn die Art ihres Mitteilens akzeptiert der Betrachter schwer. Die Ebenen von traditionell oder nicht-traditionell sind und sollen nicht wichtig sein.»

**Milica Kraus:** «Sie bedient sich neuer Ausdrucksformen, aber im Grunde ist sie traditionell, und deshalb lässt sie uns gleichgültig.»<sup>56</sup>

Es ist bemerkenswert, dass die befragten Besucherinnen die Performance als eine Art Sprechakt begriffen. Zwar verwenden sie diesen Ausdruck nicht, aber sie urteilen darüber, ob sich Pane verständlich machen konnte, ob ihr «Ausdruck» vom Publikum verstanden wurde. Der Dialog zwischen der Künstlerin und dem Publikum war keine einfache Angelegenheit. In Paris, so Pane, waren die Reaktionen auf ihre Performance offen feindselig. Ihrer Interviewerin beschreibt sie die Einträge im Gästebuch in der Stadler Galerie in Paris anlässlich einer Ausstellung 1973 als eine Lektion in «Porno-Beschimpfung» [a lesson in porno-slander]: Die Beleidigungen seien unvorstellbar gewesen. Das Publikum versuche Künstler zu pathologisieren und sie damit loszuwerden. In ihrem konkreten Fall lautete die «Diagnose» auf Masochismus.<sup>57</sup> In Belgrad ging man den schriftlichen Zeugnissen zufolge nicht so hart mit der Künstlerin ins Gericht. Aber ihre Botschaften konnte Pane trotzdem nicht an

<sup>56</sup> Jasmina, Jasna Tijardović, Milica Kraus: [ohne Titel], in: Bulletin 4 1972, o. S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 389.)

<sup>57</sup> Stephano 1973, S. 24–26.

die Frau bringen. Tijardović, die Kunsthistorikerin, die im engeren Kreis der am SKC Tätigen verkehrte, reagierte positiv. Andere wollten oder konnten Panes Ausdrucksweise nicht verstehen. Es verwundert daher wenig, dass die Kommentatorinnen auf den Inhalt der Performance gar nicht erst eingingen, sondern nur Erfolg oder Misserfolg der Sprechakte von Pane beurteilten. Sie erfassten auf jeden Fall die Intention der Künstlerin, mit ihnen in Kontakt zu treten. Aber die Erfüllung von Panes Wunsch, dass Künstlerinnen durch ihr Handeln einen sozialen und moralischen Wandel herbeiführen, rückte durch solche nicht erfolgreichen Kommunikationsversuche in weite Ferne.

Nena Dimitrijević hatte im Ausstellungskatalog zu In Another Moment einen neuen Anspruch der Kunst formuliert: Sie soll demokratisch sein. Im Bemühen der Festivalorganisatoren und Redakteure des Bulletins, Reaktionen des Publikums einzuholen und schriftlich festzuhalten, spiegelte er sich erneut wieder. Die Existenz dieser Quellen zeugt von einem besonderen Interesse an der Meinung der Zuschauerinnen. In der Geschichte der Performance stellen sie eine große Ausnahme dar und sind kostbar, weil sie zumindest einen Eindruck davon vermitteln, wie Performances zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort von ausgewählten Individuen aufgenommen und wie die Impressionen verbalisiert wurden – auch wenn pro Werk höchsten drei Kommentare den Weg ins Bulletin der Aprilbegegnungen fanden. Eine Erkenntnis, die aus diesen Quellen gezogen werden kann, ist, dass die Zuschauerinnen über die Performances auf einer Metaebene sprechen. Ohne den Inhalt, die Handlungen oder allfällige Botschaften auch nur zu erwähnen, geht es in den Statements darum, wie eine Arbeit emotional aufgenommen wurde («sie ließ uns gleichgültig») oder ob die Botschaft ankam («Es gab ihrer Art des Sprechens gegenüber eine Blockade»). Wenn wir an Lyotards Überlegungen zur Konzeptkunst zurückgedenken, so fällt auf, dass die Kommentatorinnen von Panes Performance sich gerade nicht auf die in den Sinnen fundierte ästhetische Erfahrung beziehen, obwohl Pane ihr Publikum dadurch erreichen will, dass sie sich körperlich mit ihr identifizieren und eine Katharsis durchlaufen. Das Belgrader Publikum stellt fest, dass es die Sprache der Künstlerin nicht verstand, und das, obwohl Pane sogar die ihr fremde Umgebungssprache verwendet hatte. Die Betrachterinnen lasen ihre Handlungen konsequent als eine künstlerische Sprache, die sie nicht verstanden. Die Beurteilung des Erfolgs fiel entsprechend kritisch aus.

Der Einsatz künstlerischer Subjektivität zeigt sich hier in dieser frühen Phase am SKC als instabil. Für die Performancekünstler ist das Publikum ein Gegenüber, mit dem sie vital verbunden sind und das ihnen trotzdem fremd ist. Es unterscheidet sich gar nicht so sehr vom Anderen, der im Subjekt haust. Milivojevićs Gesten der Klebe-Performances bestehen darin, den Bereich des

Eigenen abzugrenzen, gegen das Andere in ihm und gegen das Andere außerhalb von ihm – paradigmatisch verkörpert durch die schöne Künstlerkollegin. Nach diesem Akt der Selbstvergewisserung lotet er im Folgenden die Handlungsmöglichkeiten aus, die ihm im Feld der Kunst, vor dem Publikum und in seinem spezifischen sozialen Kontext gegeben sind. Befreiung, anarchische Gesten, die Loslösung von den Zwängen des Sinns und der Narration bilden den Grundton von Z1M – Generalprobe. Das Publikum auf der anderen Seite gebart sich distanziert-kritisch, ja es weist Gesten der Distanzverringering wie bei Pane zurück. In weiterer Folge werden sich diese Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten des künstlerischen Subjekts oder nach den Möglichkeiten einer zentral auf künstlerischer Subjektivität basierenden Kunst sowie nach dem Verhältnis oder dem Kommunikationsakt zwischen Künstlerin und Publikum weiter vertiefen und verschärfen.