

7

ARBEIT AN DER ZEIT

7.1 Die Erste Aprilbegegnung 1972

Die Überlegungen, die in Belgrad zur Performancekunst angestellt wurden, waren von Anbeginn stark auf das Zusammenspiel zwischen Werk und Publikum ausgerichtet. Man könnte auch sagen, dass die Kommentatorinnen Performance als Sprechakt im linguistischen Sinne auffassten – freilich ohne den von John Austin geprägten Begriff zu verwenden – und ihn darauf hin befragten, ob er erfolgreich war, das heißt in dem Fall, ob der Empfänger die Botschaft verstand oder nicht. Ob die Künstler selber auf diesen Aspekt besonderen Wert legten, wie die italienisch-französische Performancekünstlerin Gina Pane oder die einheimische Gruppe Ekpa A3, oder ihn wie Era Milivojević vernachlässigten – ihre Auftritte wurden nach diesem Maßstab gewertet. Auch Raša Todosijević erlitt mit seinem Beitrag zur Ersten Aprilbegegnung 1972 dieses Schicksal, wie gleich zu sehen sein wird. Die Arbeit ist aber nicht unter diesem Aspekt interessant, sondern weil an ihr – und den im gleichen Zeitraum entstandenen weiteren Werken – seine künstlerische Entwicklung hin zu Performance nachvollzogen werden kann. Das SKC hatte mit den Aprilbegegnungen ein Festival gegründet, das den «erweiterten Medien» gewidmet war, das also programmatisch die Grenzen zwischen den Gattungen Bildender Kunst, Tanz, Theater und Musik überschritt. Die Öffnung hin auf Kunstformen, die auf den Dimensionen Raum und Zeit beruhen, kann die Entwicklung hin zu Performance nur begünstigt haben. Todosijević betont, dass der Umgang mit der Dimension der Zeit eine der größten Herausforderungen für ihn darstellte, während Theater und Musik sich problemlos damit zurechtfinden.¹

1 Todosijević 17. Mai 2012.

Sein Beitrag zur Ersten Aprilbegegnung war eine Installation mit dem Titel Prozess [Proces], für die er zwei Gefäße mit grün respektive rot eingefärbtem Wasser sowie eine Reihe von Fäden verwendete. Der Künstler goss das unterschiedlich gefärbte Wasser in die vorbereiteten Behälter mit webstuhlartig angeordneten Fäden, die in die beiden Gefäße reichten. Sie verfärbten sich entsprechend grün bzw. rot. Durch den Prozess der Osmose wanderte die farbige Flüssigkeit entlang der Schnüre nach oben. Zu einem bestimmten Zeitpunkt werden sich die Flüssigkeiten an einem bestimmten Ort treffen und mischen. Das waren der geplante Abschluss des Prozesses und zugleich Höhepunkt der Arbeit. **Abb. 79–80 und 81**

Eine Installation desselben Jahres, die ebenfalls mit Prozess betitelt ist, von der jedoch nicht bekannt ist, für welche Ausstellung sie angefertigt wurde, beruht ebenfalls auf dem Prinzip, dass verschiedene Materialien sich aufgrund der Verbreitung von Flüssigkeit durch Osmose verfärben. Sieben Einmachgläser sind mit gefärbtem Wasser, Schnur, Gaze oder Korken gefüllt, wobei die Gläser durch die Schnüre verbunden sind und die Flüssigkeiten somit zirkulieren können. **Abb. 82–83**

Beide Installationen beruhen auf einem Arrangement des Künstlers, das, sich selbst überlassen, eine eigene Dynamik aufgrund physikalischer Prozesse entwickelt, die absehbar sind und sich in der Zeit abwickeln. Im Bulletin zur Aprilbegegnung ist von Todosijević folgende Aussage abgedruckt: «Die einzige mögliche Frage, die sich stellt, ist: Wann und an welcher Stelle der Fäden, die von einem Gefäß ins andere führen, werden sich die grüne und die rote Farbe treffen? Und wann werden sich die Farben vereinigen? Es muss gewartet werden.»² In der Projektskizze, mit der er sich für die Teilnahme am Festival bewarb, schreibt er: «[Der Zeitpunkt des Treffens] der beiden Farben ist nicht voraussehbar. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als in unserem Bewusstsein das Treffen zu organisieren. Vielleicht müssen dazu ein oder zwei Tage vergehen. Auf jeden Fall braucht es Zeit, um uns das vorzustellen. Zeit!»³ Das Spannende ist nun, dass uns das Bulletin auch gleich die Kritik überliefert, die *stante pede* auf Todosijevićs Beitrag folgte. Sein Kollege Slavko Timotijević stellt fest, dass der Künstler zwei Fehler begangen habe. Erstens habe er die Technologie vernachlässigt, die das Projekt erfordere, zweitens unterschätze er das Publikum. Denn sein Projekt erfordere kein Warten, man begreife sofort,

2 Jadranka Vinterhalter: «Man warte [Da se čeka]», in: Bulletin 3 1972, o. S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 388.)

3 Ebd.

worum es gehe.⁴ Hier wird nicht wie im Falle Milivojevićs der Ausschluss des Publikums durch Überforderung bemängelt, sondern – wie der Autor am Ende des Abschnitts auch gleich anmerkt – das gegenteilige Problem: die Unterkomplexität einer Arbeit und dass ihr wichtigster Anspruch, auf der Dimension der Zeit aufzubauen, nicht eingelöst wurde.

Zur selben Zeit führte Todosijević Arbeiten mit seinem eigenen Körper durch. Sie fanden alle außerhalb von Kunstinstitutionen statt, entweder im privaten Raum oder im Freien. Aufgrund der Bilder ist klar, dass sie nicht für ein live anwesendes Publikum gemacht wurden, sondern für den Fotoapparat. Im Anschluss an Amelia Jones kann man die Werke der Gattung der *Body Art* zuweisen.⁵ Beide Arbeiten, die möglicherweise gleichzeitig und am selben Ort im Freien entstanden sind, basieren auf einer minimalen Geste.

Die erste Arbeit zeigt den nackten Oberkörper des ansonsten mit einer Jeans bekleideten, aufrecht stehenden Künstlers. Auf Brusthöhe ist ein schmales schwarzes, ausgefranztes Stoffband nachlässig um den Körper gewickelt. Die Arbeit trägt den Titel Skulptur [Skulptura]. Die zweite Arbeit mit dem Titel Zeichen [Znak] operiert mit den gleichen einfachen Mitteln. **Abb. 84 und 85**

Ein schmales Stück schwarzer Stoff liegt auf einem mit Heu bedeckten Untergrund. Der Körper des Künstlers ragt von der rechten oberen Ecke ins Bild. Er stützt sich mit den Armen auf dem Textil ab, wobei er sie überkreuzt, sodass sie ein X formen. Ansonsten ist ein Teil seines Gesichts sichtbar, das er gegen den Boden wendet. Sein Körper wirft einen scharfen Schlagschatten auf den Grund. Dazu kommt ein weiterer Schatten, dessen Ursprung nicht eindeutig feststellbar ist – er könnte von der Fotografin stammen. Todosijević arbeitet in beiden Fällen mit seinem eigenen Körper, einem Stück Textil und der Kamera für die Dokumentation. In ihrer Reduziertheit erinnern die Werke stark an die Minimal-Interventionen im Freien der Gruppe OHO. Insbesondere die Ar-

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

5 Jones verwendet den Terminus *Body Art* anstelle von *Performance*, weil sie sich für Werke interessiert, die auf der Inszenierung des Künstlerkörpers beruhen, wobei es keine Rolle spielt, ob sie vor Publikum oder in der relativen Privatheit des Ateliers stattfanden und dann dokumentiert wurden, sodass sie im Folgenden mittels Fotografie, Video und/oder Text erfahren werden können. Sie legt den Fokus auf *Body Art*, weil der Körper in der Kunst mit all seinen philosophischen und sozialen Implikationen im Zentrum ihres Interesses steht. Im Terminus *Performance* kommt dieser Aspekt nicht zum Ausdruck. Gleichzeitig beruft sie sich auf eine Tradition zeitgenössischer Kritikerinnen, die den Terminus *Body Art* für Werke der 1960er und 70er Jahre in ausdrücklicher Absetzung zur *Performancekunst* verwendeten, weil diese zum einen breiter verstanden wird (als theatrale Praktiken bildender Künstler seit Dada) als auch enger (als Praxis, die notwendigerweise vor einem Publikum, meistens in einem theatralischen, bühnenartigen Umfeld stattfindet). (Jones 1998, S. 13.)



Abb. 79-80

Raša Todosijević: Prozess [Proces]
 1972, Glasgefäße, gefärbtes Wasser, Schnüre;
 Installationsansicht SKC Belgrad

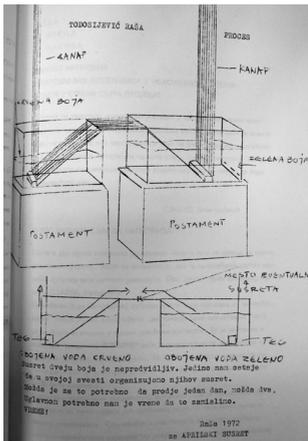


Abb. 81

Raša Todosijević: Prozess [Proces]
 1972, Projektskizze, Bulletin 3 1972

Abb. 82-83

Raša Todosijević: Prozess [Proces]
1972, Einmachgläser, gefärbtes Wasser,
Gaze, Kork, Schnüre



Abb. 84
Raša Todosijević:
Zeichen [Znak]
1971



Abb. 85
Raša Todosijević:
Skulptur [Skulptura]
1971



Abb. 86

Raša Todosijević:

Skulptur auf dem Körper [Skulptura na telu]

1972



beit Getreide und Schnur, bei der Milenko Matanović ein dünnes Seil in einem Bogen durch ein Kornfeld legte, sodass sich die Ähren leicht zur Seite beugten, beruht auf einer vergleichbar reduzierten Geste wie die von Todosijević. In die vom Menschen bereits geformte Umwelt greift Matanović durch eine zweckfreie Handlung ein, und der Eingriff ist vollständig reversibel. Der Unterschied liegt nur darin, dass bei Todosijević der eigene Körper im Zentrum steht, während es bei OHO die vom Künstler leicht modifizierte Kulturlandschaft ist. **Abb. 47**

Aus demselben Jahr gibt es eine weitere vergleichbare Arbeit. Das Dokumentationsfoto zeigt Todosijević von hinten rittlings auf einem Stuhl sitzend. Den Kopf hat er auf die auf der Stuhllehne liegenden Arme gesenkt. Auf seinem nackten Rücken kleben drei Fieberthermometer samt ihren Verpackungen. Die Arbeit heißt Skulptur auf dem Körper [Skulptura na telu] und ist in einem Innenraum entstanden.⁶ **Abb. 86**

Die Arbeit beruht ebenso wenig auf einer Handlung wie die beiden Body Art-Werke im Freien. Alle drei präsentieren sich statisch und kommen dem Genre der Skulptur näher als dem der Performance oder Aktion, was der Künstler durch die Titel auch akzentuiert. Es fällt auf, dass die gleichnamigen Installationen in ihrer Anlage dynamischer als die Body Art-Werke sind. Die Quecksilbersäulen in den Fieberthermometern auf Todosijevićs Rücken können sich nicht entsprechend seiner Körpertemperatur ausgedehnt haben – so spielt nicht einmal der passive physikalische Prozess in die Arbeit hinein, der die Installation mit den Thermometern prägt, denn diese können in den Gläsern ihre Interaktion mit dem Wasser aufnehmen. Die Aspekte von Zeitlichkeit und Prozess sind bei all diesen Arbeiten vom handelnden Künstler abgelöst. Die Prozess-Installationen basieren auf physikalischen Abläufen, für die der Künstler nur die Anordnung bereitstellt, um sie dann ihrem prädestinierten Ablauf zu überlassen. Nur der Zeitpunkt der Vollendung eines Prozesses ist nicht ganz genau vorhersehbar, der Prozess selbst jedoch ist es: die Verbreitung der Flüssigkeiten durch Osmose, die Anzeige der Temperatur des Wassers durch das Quecksilber in den Thermometern. Der Künstler interessiert sich für Prozesse, nimmt sie aber nicht selber in die Hand, sondern delegiert das Handeln an die unpersönlichste und übermächtigste Instanz überhaupt: an die Natur. Wenn der Künstler im Gespräch betont, dass der Umgang mit Zeit für ihn als bildenden Künstler die größte Schwierigkeit darstellte, so erstaunt wenig, dass er sie zunächst als Phänomen behandelte, auf das man – wie auf die Natur selbst – keinen Einfluss nehmen kann. Sie ist ein Naturphänomen, mit Mitteln der Kultur ist sie nicht zu meistern. In den Body Art-Werken, wo

6 Es handelt sich um die Waschküche im Dachgeschoss seines Wohnhauses.

wir uns einen in Raum und Zeit agierenden Körper vorstellen, ist die Dimension der Zeit dagegen ausgeschlossen. Der Körper nimmt für die Kamera Posen ein, die ihn in ein zeitloses Bild bannen, für das weder das Vorher noch Nachher von Bedeutung ist. Das Betrachten der Bilder evoziert keine Geschichte, ja sie lassen vor dem inneren Auge nicht einmal eine Bewegung des Körpers entstehen. Dies ist insofern paradox, als gerade der Körper, das unabdingbare Arbeitsmaterial von Body Art und Performance, dafür prädestiniert wäre, die Zeit ins Kunstwerk zu integrieren. Die vorgestellten Werke von 1972 zeigen also eine eigentümliche Verkehrung der Eigenschaften, die wir mit den Gattungen Body Art beziehungsweise Installation verbinden.

Neben der Zeit spielt für die genannten Werke auch zum ersten Mal im Werk von Todosijević der Körper eine entscheidende Rolle. In Body Art und Performance ist der Körper *Ausdrucksmittel* oder Medium im engeren Sinne und nicht mehr *Sujet*. Genauer gesagt, verschmelzen die beiden Rollen: Das Dargestellte ist gleichzeitig das Darstellende. Oder, um es in die Worte von Kristine Stiles zu fassen, agiert Performance (das Gleiche können wir auch von der Body Art sagen) in Präsentation und Repräsentation zugleich.⁷

Der Körper des Künstlers ist als Ausdrucksmittel selbst aktiv. Zum Beispiel bringt in der Arbeit Zeichen die Geste der Arme ein Zeichen hervor. Auf der anderen Seite spielt Todosijević mit der Spannung zwischen der darstellenden Funktion des Körpers und seiner Rolle als Dargestelltes, wenn er seinen Körper, auf den er ein Stück Stoff appliziert hat, als *Skulptur* präsentiert. Der Körper im Bild bleibt hinsichtlich seines Status als Kunstobjekt beziehungsweise agierendes Subjekt ambivalent. Innerhalb eines Natur-Kultur-Dualismus bleibt er in der Schwebelage.

Vergleicht man die zeitnah entstandenen Werke miteinander, so scheinen sie ein Spiel mit verschiedenen Registern darzustellen, um die verschiedenen möglichen Rollen des Körpers im Repräsentationssystem auszuloten. In Skulptur auf dem Körper wird dieser zum Grund deklariert, wenn auch nur der Titel den Anschein einer Trennung zwischen der Figur oder Skulptur (den Thermometern und ihren Verpackungen) und ihrem Grund (dem Rücken des Künstlers) errichten kann. Er versucht darüber hinwegzutäuschen, dass keine fundamentale Trennung zwischen der Haut und den Thermometern besteht. In Skulptur scheint der Torso Todosijevićs Fleisch gewordene Skulptur zu sein. Zum Medium, scheinbar ganz durchlässig, wird der Körper in Zeichen. Er mimit den Buchstaben, wobei er die Transparenz eines Graphen nicht erreichen kann. Todosijevićs Arme bleiben Arme, der Körper bleibt etwas Irreduzibles,

7 Kristine Stiles: «Performance», in: Shiff/Nelson 2003, S. 75–97, hier S. 75.

was ihn davon abhält, ganz in seiner Funktion als Zeichen oder Grund aufzugehen. Um die Illusion zu erwecken, dies sei möglich, sind die Titel für die Arbeiten unverzichtbar. Erst die Kombination der Bilder und Sprachzeichen ermöglicht das Spiel mit den unterschiedlichen Rollen des Körpers. Dass sich der Körper auch in der Performance weder ganz auf die Seite der Präsentation noch auf die der Repräsentation schlägt, wird der folgende Abschnitt zeigen.

7.2 Das edinburgh arts 73

Der Zufall wollte es, dass im Jahr 1973 der Künstler und Kurator Richard Demarco nach Belgrad reiste, die Crew im Studentischen Kulturzentrum kennenlernte und eine Teilnahme der Künstlerinnen am Kunstfestival in Edinburgh arrangierte. Marina Abramović, Radomir Damjanović, Nuša und Srečo Dragan, Neša Paripović, Zoran Popović, Todosijević und Gergelj Urkom akzeptierten die Einladung und reisten nach Schottland. Auf das Festival hin wurde eine kleine Publikation mit dem Titel Eight Yugoslav Artists produziert, in der alle acht Teilnehmerinnen mit einer Arbeit vertreten waren.⁸ Auffallend an den Beiträgen ist ihre persönliche, subjektive Ausrichtung.

Abramović, deren spätere Arbeiten oft um ihre familiäre Biografie kreisten – z. B. in Theaterperformances wie The Biography (begonnen 1992) oder Delusional (1994) –, veröffentlichte eine Fotografie, die sie als kleines Mädchen an der Hand ihres Vaters in Militäruniform in Belgrad zeigt. Todosijević ist mit der bereits besprochenen Arbeit Zeichen vertreten. Porträts von zwölf der am edinburgh arts 73 Beteiligten stammen von Paripović, inklusive seines eigenen Selbstporträts. Allerdings sind auf den Fotos nicht die Gesichter der Leute zu sehen, sondern ihre Hinterköpfe. Die Namen unter den Bildern ordnen sie den Personen zu. Der Beitrag von Urkom zeigt unter dem Titel Project L die Skizze eines Liegestuhls mit Angaben zu seinen Proportionen sowie die Fotografie einer Person, die – wie die Bildlegende sagt – auf einem ähnlichen Liegestuhl im Hyde Park in London liegt. Die Person sieht, obwohl der Künstler beteuert, «I don't know this man, and I didn't see him before», dem Autor täuschend ähnlich. Weiter lässt Urkom wissen: «I like works of Albers, Donald Judd, Arnatt, Walter Erhart und Walter de Maria... I'm searching for something empty, abstract and non-natural, ...»⁹ **Abb. 87, 88, 89, 90**

Auch in Popovićs Beitrag geht es um die Feststellung des Künstlers, was er mag: Er hat die Krone einer mächtigen Platane fotografiert. Obwohl

8 *Eight Yugoslav Artists. Edinburgh Art 73*, Ausst.-Kat. Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1973.

9 Ebd.

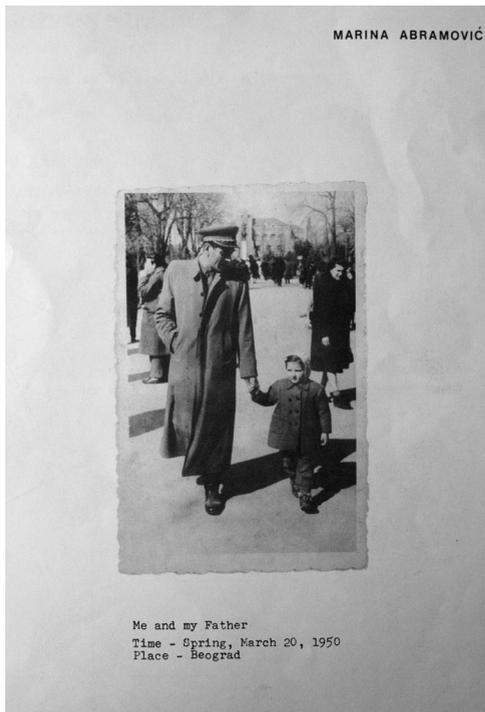


Abb. 87
Marina Abramović: Me and My Father
Time – Spring, March 20, 1950,
Place – Beograd
1973, Publikationsbeitrag



Abb. 88
Neša Paripović:
Participants in the Festival
1973, Publikationsbeitrag

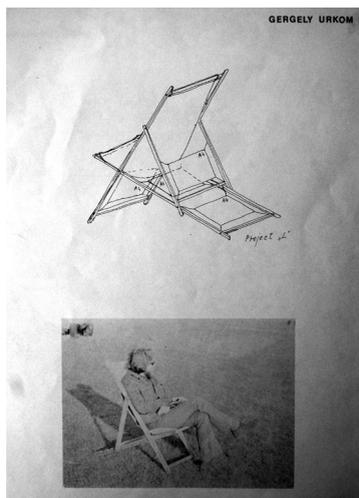


Abb. 89

Gergely Urkom: Project L
1973, Publikationsbeitrag



ZORAN POPOVIĆ

I like that

Abb. 90

Zoran Popović: I like that
1973, Publikationsbeitrag



Abb. 91

Zoran Popović: Verstecken [Skrivanje]
Video/Performance, durchgeführt
am 19.8.1973 im Rahmen des
edinburgh arts 73

wir es bei diesen Werken nicht mit Performance zu tun haben, drehen sich alle um das künstlerische Ich. Wie Ješa Denegri schon in jener Zeit festgestellt hatte, nahm das «Sprechen in der ersten Person» einen zentralen Stellenwert ein. Dieses Sprechen verdichtete sich im Folgenden während des Festivals zu Performances – für vier der sechs Mitglieder der inoffiziellen Gruppe war es die erste. In diesem Medium sollten sie künftig in unterschiedlichem Maße heimisch werden. Abramović würde Performance über ihre ganze Laufbahn hinweg als zentrales Ausdrucksmittel betreiben, Todosijević verfolgte sie intensiv während der 1970er Jahre, während die restlichen Künstler – inklusive Milivojević, der nicht nach Edinburgh gereist war – sporadisch und meist in Kombination mit anderen Medien mit Performance experimentierten.

Wie Todosijević im Interview feststellte, war das Festival in Edinburgh Anfang der 1970er Jahre noch eine kleine Veranstaltung und die Stadt selbst provinziell.¹⁰ Demarco, der von der Peripherie aus operierte, war laut Lutz Becker der einzige Kurator in Großbritannien, der sich für die künstlerischen Vorgänge in Osteuropa interessierte.¹¹ Er leistete die verdienstvolle Arbeit, neben bereits international bekannten Künstlerinnen auch unbekannte aus peripheren und marginalisierten Gegenden nach Edinburgh zu holen und miteinander bekannt zu machen. Die Trennung in Ost und West negierte er nach eigener Aussage aus Überzeugung.¹² So war neben der jugoslawischen Gruppe auch Tadeusz Kantor aus Polen in Edinburgh.¹³ Abramović, Popović, Todosijević und Urkom wollten je eine Performance durchführen. Todosijevićs Aussage zufolge stand den Künstlerinnen aber weder besonders viel Platz noch viel Zeit zur Verfügung. Schlussendlich führten sie in einer Turnhalle, der ihnen zugewiesenen *location*, ihre Performances alle zur gleichen Zeit auf. Popovićs Beitrag war eine performative Videoarbeit. **Abb. 91**

Der Künstler versteckte sich hinter Demarcos Assistentin Sally Holman vor einer Kamera, die an einem Seil hing, wo sie hin und her schwang. Holmans Aufgabe bestand darin, Popović vor den von der Kamera gefilmten Ausschnitt zu bekommen. Abramović führte in Edinburgh ihre erste Performance auf, die erste einer Folge von Performances mit dem Titel Rhythmus [Ritam]. In Edinburgh war es Rhythmus 10 [Ritam 10], ein altes Seemannsspiel, eine Mut- und Geschicklichkeitsprobe, bei der möglichst schnell, aber kontrolliert ein Messer in die Zwischenräume zwischen den gespreizten Fingern ge-

10 Todosijević 17. Mai 2012.

11 Lutz Becker: «Art for an Avant-Garde Society. Belgrade in the 1970s», in: IRWIN 2006, S. 390–400, hier S. 392.

12 Demarco 20. Februar 2010.

13 Richard Demarcos umfangreiches Archiv ist teilweise digitalisiert und online einsehbar.

stochen wird. Abramović erweiterte das Spiel um eine Komponente. Sie hatte zehn Messer vorbereitet und führte mit jedem Messer eine Tour durch. Durch das Tempo verursachte Fehler hatten blutige Konsequenzen. Während des ersten Durchlaufs nahm ein Tonband die Geräusche auf. Nachdem die erste Runde beendet war, hörte sich die Künstlerin das Band an, um sich die Geräusche einzuprägen. Danach spielte sie es erneut ab und begann einen zweiten Durchlauf, bei dem sie versuchte, den Rhythmus des ersten exakt zu wiederholen, die Fehler mit eingeschlossen. **Abb. 92-95**

In dieser ersten Performance von Abramović zeigen sich bereits Ansätze, die auch den weiteren Manifestationen der Rhythmus-Serie zugrunde lagen. Insbesondere die Autoaggression der Künstlerin, die keine Scheu zeigte, sich Schmerzen zuzufügen, sowie das Spannungsverhältnis zwischen Kontrolle und Kontingenz sollten charakteristisch für Abramovićs weiteres Schaffen werden. Ein Aspekt, der in der Folge verstärkt zutage treten sollte, ist die Kommunikation mit dem Publikum, stellen doch Abramovićs Selbstverletzungen potentiell einen ethischen Appell an das Publikum zur Intervention dar. Diesem Aspekt werde ich mich zu einem späteren Zeitpunkt widmen.

Urkom führte in Edinburgh den zweiten Teil einer Performance-Trilogie mit dem Titel Mentale und physische Arbeit auf, die – wie sein Beitrag zum Katalog – einen Stuhl zum Hauptgegenstand erhob.¹⁴ Denn wie die Dokumentationsfotografien zeigen, unternahm er die Reparatur eines Stuhls und fertigte mithilfe von Stroh und einem Stück Stoff eine neue Sitzfläche an. Seine Arbeit unterschied sich im Gestus stark von den aggressiven Beiträgen Abramovićs und Todosijevićs. Dessen erster Performance ist der folgende Abschnitt gewidmet. **Abb. 96**

7.3 **Entscheidung als Kunst – die erste Performance Todosijevićs**

Todosijević realisierte in Edinburgh nicht nur seine erste Performance, sondern auch gleich eine seiner wichtigsten. Sie heißt Entscheidung als Kunst [Odluka kao umetnost] und ist nach Aussage des Künstlers in fünf Teile gegliedert.¹⁵ Im selben Jahr führte der Künstler die Performance in leicht abgewandelter Form in Belgrad im Rahmen des BITEF-Festivals noch einmal auf. Aufgrund der großen Ähnlichkeit im prinzipiellen Aufbau können die beiden Performances als zwei Versionen eines Werks betrachtet werden. Es gibt in

14 James Westcott: *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2010, S. 62.

15 Zum Ablauf der Performance hat sich Todosijević in den Interviews geäußert. (Todosijević 17. Mai 2012 und 20. Mai 2012.) Seine Erinnerungen sind eher fragmentarisch und es macht den Anschein, als ob eine präzise Beschreibung des Hergangs für ihn nicht oberste Priorität habe.

der Literatur keine detaillierte Beschreibung der Vorgänge während der Performance. Auch die Aussagen Todosijevićs erlauben keine präzise Rekonstruktion des Ablaufs. Die aussagekräftigste Quelle sind daher die erhaltenen Fotografien: Sowohl die Version von Edinburgh als auch die von Belgrad wurden fotografisch dokumentiert. Einige Erinnerungen des Künstlers tragen zur Ergänzung des Bildes bei. Ich werde die Performance aus den erhaltenen Dokumenten und den Informationen des Künstlers so genau wie möglich (re-)konstruieren, wobei ich an den Ausspruch Laurie Andersons erinnern möchte: Die Repräsentation einer Performance auf der Basis von Texten und Bildern muss als ein Akt der Imagination verstanden werden.¹⁶

Aufgrund der vorhandenen Informationen scheint es wahrscheinlich, dass die Performance nicht narrativ war. Todosijević zeigt sich an einer exakten Beschreibung der Handlungen nicht sonderlich interessiert. Auch die Bilddokumente legen nicht nahe, dass sich aus der Reihenfolge der Handlungselemente ein Sinn ergab, das heißt die Performance in dieser Hinsicht auf die Erzählung einer Geschichte angelegt war. Die einzelnen Bestandteile von Entscheidung als Kunst (Requisiten, Texte, Handlungselemente) werden infolgedessen hier stichwortartig sowie in Auflistungen und Tabellen wiedergegeben. Aufgrund der Bilder und der Auskünfte des Künstlers ist es möglich, die verschiedenen Bausteine der beiden Versionen der Performance nachzuvollziehen. Die Dokumentationsfotografien der beiden Ereignisse zeichnen folgendes Bild: An der Sprossenwand der Turnhalle in Edinburgh hingen zwei schwarze Plakate, die Todosijević im Verlauf der Performance als eine Art Wandtafel verwendete, auf die er Begriffe schrieb. Zusätzlich hatte er kleine beschriebene Täfelchen vorbereitet, die in der Performance die Funktion von Sprechblasen übernahmen, weil sie der Künstler in bestimmten Momenten hochhielt, um damit Sprechakte zu tätigen. Dabei war ihm Marinela Koželj behilflich, die ansonsten ruhig auf einem Stuhl saß. Sie hatte in der Performance eine ähnlich passive Rolle inne wie in Todosijevićs Installation für die Ausstellung Drangularijum.

Todosijević und Koželj waren nicht die einzigen lebenden Akteure des Settings. Teil der *mis-en-scène* war ein Aquarium mit einem Fisch. Abgesehen von Mensch und Tier waren vier Ficus-Pflanzen und ein Salzhaufen Elemente der Performance. Als Requisiten dienten des Weiteren zwei Batterien und das Glühbirnchen einer Taschenlampe. Was den Ablauf und die Handlungen der Performances betrifft, so müssen wir uns damit begnügen, einen möglichen Hergang zu *konstruieren*. Was genau die fünf Teile, die der Künstler erwähnt, ausmachten, ist nicht klar. Jedenfalls verstand er die Elemente als distinkte,

16 Anderson 1998, S. 6.

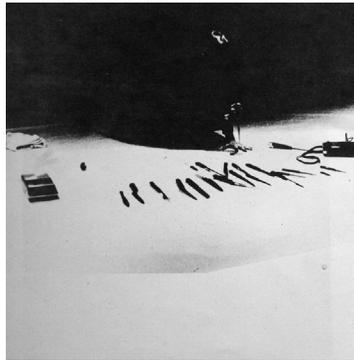


Abb. 92-95

Marina Abramović: Rhythmus 10 [Ritam 10]

Performance, durchgeführt (mit 10 Messern) am 19.8.1973
im Rahmen des edinburgh arts 73 und (mit 20 Messern) in der
Galleria Contemporanea Rom 1974

Abb. 96

Gergelj Urkom: Tapezierung eines Stuhls [Tapeciranje stolice]

Performance, durchgeführt am 19.8.1973 im Rahmen des edinburgh arts 73



die Performance gliedernde Einheiten. Das Folgende ist ein Vorschlag, wie die Dokumentationsfotografien zusammen mit den Erläuterungen des Künstlers ausgewertet werden können:

Todosijević nahm die Ficus-Bäumchen aus den Töpfen, leerte die Erde aus, legte sich auf den Boden/Die Blätter zweier Pflanzen strich er mit weißer Farbe an/Von Zeit zu Zeit streckten Todosijević oder Koželj eine der Tafeln mit Begriffen in die Höhe/Todosijević nahm den Fisch aus dem Aquarium, legte ihn aufs Trockene auf den Boden und ging wie ein Schamane, der ein Ritual aufführt, so schnell wie möglich vor dem Publikum hin und her, bis das Tier starb. **Abb. 97-99**

Die Belgrader Variante der Performance scheint ein wenig reicher an Elementen gewesen zu sein: Todosijević rieb sich den Körper mit Salz ein/Er beschrieb die Plakate und die kleinen Tafeln/Mit weißer Farbe strich er die Blätter dreier Ficus-Bäumchen an/Von Zeit zu Zeit hielten Todosijević oder Koželj eine der Tafeln mit Begriffen hoch/Er nahm den Fisch aus dem Aquarium und legte ihn auf den Boden, währenddessen malte ihm Marinela mit verschiedenen Farben ein Ohr an, bis es schwarz war/Todosijević lag auf dem Rücken am Boden, auf seinem Bauch ein Karpfen/Mithilfe der beiden Batterien brachte er das Lämpchen zum Glühen, hielt es mit ausgestreckten Armen gegen das Publikum und versuchte so lange mit ausgestreckten Armen dazustehen, bis die Batterien leer waren und das Lämpchen erlosch.¹⁷

Als Letztes erlauben es die Fotografien, die schriftlichen Elemente der Performance herauszusondieren. Nach den Dokumenten der Edinburgher Performance ist auf den Tafeln zu lesen: Ritual, Time, Life Time, Movement, Mental Energy, No Comment, Silence, Death; auf dem zentralen Poster an der Sprossenwand: Decision as Art; auf einer transparenten Folie an der Sprossenwand: FISH, РИБА [Fisch], LE POISSON, RIBA [Fisch]. In Belgrad kamen während der Performance mehrere Begriffe dazu, die er auf große Tafeln im Hintergrund schrieb: **Abb. 100-105**

Links:	Mitte:	Rechts:
SO	RIBA	MEMORIJA [Erinnerung]
CO	FISH	HLADNO/KOŽA – SO/RIBA VAZDUH/FIKUS VAZDUH
SALL	PESCE	[kalt/Haut – Salz/Fisch Luft/Ficus Luft]
SALE		

[Zeichnung eines Fisches und des Ficus-Bäumchens]

¹⁷ Diejenigen Elemente der beiden Performances, die nicht aus den Bildern zu rekonstruieren sind, entstammen Beschreibungen des Künstlers in den Interviews mit der Verfasserin.

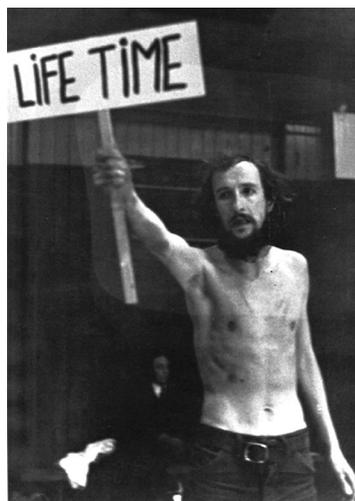
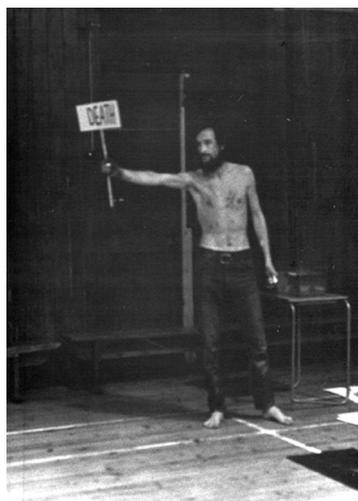


Abb. 97–99

**Raša Todosijević: Entscheidung als Kunst
[Odluka kao umetnost]**

Performance, durchgeführt mit Marinela Koželj am
19.8.1973 im Rahmen des Edinburgh arts 73

Fast alle genannten Informationen erschließen sich aufgrund der Bilder. Nur das Ende der Performance ist auf ihnen als solches nicht erkennbar. Nach Aussage des Künstlers sollte es in Edinburgh darin bestanden haben, dass er so lange vor dem Publikum hin und her lief, bis der am Boden liegende Fisch erstickt war. Sein Vorhaben sei jedoch gescheitert, weil er völlig erschöpft aufhören musste, bevor das Tier verendet war. Danach habe er den Fisch wieder ins Aquarium zurückgebracht, und die Performance war zu Ende.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zu der Performance ist zunächst der Vergleich mit den unmittelbar vorangegangenen Body Art-Werken Todosijevićs, die in einem denkbar großen Kontrast zur Performance stehen. Im Vergleich zu den früheren Arbeiten hat ein Ausbruch aus dem Rahmen des fotografierten Werks stattgefunden. Der Künstler ist nun unmittelbar den Blicken und Reaktionen des Publikums ausgesetzt, der statische, skulpturenhafte Körper setzt sich in Bewegung und die Zeit hält Einzug ins Werk. Gleichzeitig kommen weitere Akteure ins Spiel, neben zahlreichen Requisiten und Text auch zwei lebende, sodass eine Interaktion zustande kam – auch wenn wir nicht wissen, ob sie stumm war oder ob Todosijević die Wörter auf den Tafeln, die er hochhielt, auch aussprach, was seine Stimme zu einem zusätzlichen Element auf dem Spielfeld gemacht hätte.¹⁸

Die Performance hat, wie bereits erwähnt, keine narrative Struktur in dem Sinne, dass der Ablauf der einzelnen Szenen einen Sinn konstruieren würde. Die einzelnen Elemente stehen eher lose nebeneinander. In diesem Sinne hält sich Todosijević ganz an die avantgardistische Ästhetik des modernen Theaters oder der modernen Literatur, die zusammenhängende, sich in zeitlichen und kausalen Abfolgen entwickelnde Handlungen aufsprengt. Stattdessen hat die Moderne das Prinzip des Transitorischen oder Prozessualen eingeführt. Ein in sich ruhendes Ganzes wird durch fortwährenden Fluss, Bewegung und Veränderung der Dinge ersetzt.¹⁹ In der Kunst bedeutet das, das in sich geschlossene Ganze, das in der Literatur unter anderem durch den sinnhaften und -stiftenden, auf Kontinuität basierenden Roman repräsentiert

18 Ich werde hier auf den Aspekt der Stimme nicht weiter eingehen. Der Künstler realisierte Performances, in denen der Stimme sogar die Hauptrolle zukommt, wie weiter zu sehen sein wird. Gleichzeitig ist es auch denkbar, dass seine ersten Performances (d.h. *Entscheidung als Kunst* sowie die im nächsten Kapitel noch zu besprechende *Wasser trinken*) ohne das gesprochene Wort auskommen, weil die sprachliche Funktion vom geschriebenen Text übernommen wird. Was ferner für die Stummheit sprechen könnte, ist der Einsatz des Fisches, der Inbegriff der Stummheit.

19 Als für die Moderne paradigmatisches Prinzip wurde das Transitorische von Georg Simmel erfasst und mit dem Leben in der modernen Großstadt in Verbindung gebracht. Siehe: Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908), hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 (zuerst 1903).

wird oder in der Malerei durch das gerahmte, einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergebende Tableau, durch ein «Anderes» zu ersetzen, das sich durch Fragmentierung auszeichnet. Das Fragment spiegelt die Kontingenz, die Nicht-Notwendigkeit aller Begebenheiten. Als kontingent werden beispielsweise Texte erlebt, deren Textpassagen im Wesentlichen durch lose Assoziationen des Erzählers miteinander verbunden sind statt durch eine Handlung oder die Entwicklung eines Gedankens in einer bestimmten, durch Notwendigkeit motivierten Abfolge. Auf diesem Prinzip beruht auch die Folge von Handlungen in Todosijevićs Performance, die durch keinen erkennbaren inneren Zusammenhang motiviert sind. In diesem Sinn folgt die Performance dem avantgardistischen Erzählprinzip, das auf der Auflösung der überlieferten Formen in der Kunst beruht. Allerdings stellt der Schluss der Performance eine Ausnahme dar. Das Ende der Performance sollte mit dem Lebensende des Fisches zusammenfallen. *De facto* trat es durch die körperliche Erschöpfung des Künstlers ein. Der letzte «Akt» in der Abfolge der Handlungen ist demnach kein in der Reihenfolge austauschbares Element, auch wenn das nicht bedeutet, dass alle vorangegangenen Handlungen oder Zeichen notwendig auf diesen Augenblick hinzielten. Bevor jedoch die Implikationen des Endes der Performance zur Sprache kommen, sollen ihre anderen Elemente beleuchtet werden.

7.4 Kunst und Leben

Das augenfälligste Merkmal der Performance ist die Einbeziehung von Tieren, Menschen und Pflanzen. Während der Mensch in Gestalt des Künstlers oder anderer Akteure irreduzibler Bestandteil jeder Performance ist, stellt die Inklusion insbesondere von lebenden Tieren eher die Ausnahme dar. In der Performance gab es zwei Arten von Subjekten. Todosijević und Koželj waren Subjekte im allgemeinen Wortsinn, der Karpfen in der buchstäblichen Bedeutung des Worts – als ein Unterworfener. Er hat sich nicht freiwillig ins Trockene gelegt, um um sein Leben zu kämpfen. Damit gingen ethische Probleme einher. Das wird deutlich, wenn man sich in die Situation der ursprünglichen Aufführung hineinversetzt. Für die Performance als Live-Event bedeutete die missliche Lage des Fisches nämlich, dass sich nicht nur der Künstler und Koželj als unmittelbare Mitwirkende in einer ethisch problematischen Situation befanden, sondern auch das Publikum mit in sie hineingezogen wurde. Der Überlebenskampf des Fisches spielte sich vor den Zuschauern ab, beunruhigte sie und appellierte an ihr Gewissen, dem sich unmittelbar vor ihren Augen abspielenden Leiden ein Ende zu setzen.

Mit den Lebewesen und insbesondere dem Fisch, der auf dem Trockenen lag, kam eine existenzielle Dimension in die Arbeit hinein: Für ihn ging

es buchstäblich um Leben oder Tod. Aber auch die Pflanzen und die menschlichen Körper akzentuieren das Leben, das Vitalistische an der Arbeit. Diese das Leben (oder den Tod) herausstreichenden Elemente der Arbeit stehen aber nicht allein. Ihnen gegenüber steht das Artifizielle oder Symbolische. Als Artefakt ist die Performance nicht rein präsentisch. Die Arbeit hat eine dualistische Struktur, die eine für sie wesentliche Grundspannung erzeugt.

Sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der sprachlichen Ebene der Arbeit treffen wir auf Elemente, die die bewegten, beunruhigenden Anteile des Geschehens rahmen und gleichzeitig auch überschreiten. Wie das Dokumentationsmaterial zeigt, begann die Performance mit geordneten Handlungen. Die Zuschauerinnen, so ist anzunehmen, trafen zu Beginn auf ein zwar nicht narratives oder Sinn ergebendes, aber alles in allem bekanntes Set von Materialien, Lebewesen und Tätigkeiten (Menschen, Tiere, Pflanzen, Erde, Salz, Aquarium, Papier, Farbe, Malen, Schreiben, Zeichnen). Nehmen wir an, dass die erste Handlung Todosijevićs darin bestanden hatte, dass er mit weißer Farbe einige Blätter des Ficus anstrich. Aus der Perspektive des Alltagslebens, die aufgrund der verwendeten alltäglichen Materialien als angemessen erscheint, ist die Handlung hybride und unlogisch. Aus ästhetischer Perspektive hingegen können wir in ihr ein Zitat von Kunstproduktion sehen. Das Anmalen der Pflanze ist als Repräsentation von Malerei, die traditionell am engsten mit bildender Kunst assoziierte künstlerische Tätigkeit, zu verstehen. Dass der Künstler hier jedoch Malerei nicht praktiziert, sondern darstellt, zeigt sich an der Verfremdung der malerischen Tätigkeit. Sowohl der Träger, kein Blatt Papier, sondern ein Pflanzenblatt, als auch die Farbe Weiß sind so weit von traditioneller Malerei entfernt, dass Todosijevićs Handlung nicht als Akt der Malerei aufgefasst werden kann, sondern als deren Repräsentation oder Inszenierung. Dasselbe gilt für den Akt, dass Koželj ihrem Partner das Ohr mit Farben anstreicht, oder für die schematischen Zeichnungen von Pflanze und Tier, die Todosijević auf den Tafeln anfertigt.

Distanzierende Effekte erzielen besonders die sprachlichen Elemente oder Sprechakte, die der Künstler tätigt, indem er die beschrifteten Tafeln hochhält. Weil diese Sprechakte nicht mündlich erfolgen, sondern von den Tafeln getätigt werden, die wie Sprechblasen in einem Comicstrip funktionieren, treten an die Stelle der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Stimme die distanzierenden Schriftzeichen. Was die inhaltliche Ebene der verwendeten Begriffe anbelangt, so fällt auf, dass sie eng an das Geschehen während der Performance gebunden bleiben. Die meisten der Zeichen fungieren als eine Akzentuierung in sprachlicher Form dessen, was von den Betrachterinnen auf sinnlicher Ebene bereits wahrgenommen wurde. Sie geben wieder, was auch sichtbar oder spürbar ist – Haut, Fisch, Ficus, kalt – oder was sich auf der Handlungse-

bene abspielt – Zeit verstreicht, Lebenszeit verstreicht, es findet Bewegung statt, ein Ritual wird aufgeführt, der Tod droht, es herrscht Stille. Die sprachlichen Zeichen in der Performance bleiben immanent ins Geschehen eingebunden. Allerdings transzendieren sie die Handlungen in dem Sinne, dass ihnen eine andere Zeitlichkeit eingeschrieben ist. Sie entfalten – wie bereits gesagt – ein zeitliches Potenzial, das die Dauer der Performance als Live-Auftritt übersteigt. Einerseits sind sie aus gegenwärtiger Perspektive die fassbarsten und präsentesten Momente der Performance, andererseits ist sprachlichen Zeichen auf einer allgemeinen Ebene immer insofern eine besondere Temporalität eigen, als sie den Horizont eines individuellen Lebens weit übersteigen. Im Spannungsverhältnis zwischen den Elementen der Lebendigkeit oder Existenz und den sprachlichen Zeichen oder symbolischen Handlungen stehen sich die unterschiedlichen Zeitlichkeiten des Symbolischen und des individuellen Lebens gegenüber. Das Moment der Zeit ist auf ihre äußerste Form hin zugespitzt, nämlich auf ablaufende Energie und letztendlich Lebenszeit. Todosijević stellte die Zeit, für die er sich in den seiner ersten Performance vorangegangenen Prozess-Werken zu interessieren begonnen hatte, in einen das Leben betreffenden Rahmen, ohne jedoch die sich von ihm unterscheidende Zeitlichkeit der Kunst auszuschließen. Die Performance akzentuierte die Differenz und die aus ihr resultierende Spannung zwischen den beiden Ebenen. Während der Fisch an der Luft lag und sein Lebensende näherrückte, dehnten die nebenher ablaufenden Tätigkeiten die Zeit in die Länge. Die Themen der Endlichkeit oder eines Endpunkts sind vielen der Handlungen selbst eingeschrieben. Todosijević ließ sich das Ohr anmalen, bis die verwendeten Farben zusammen eine ununterscheidbare braun-schwarze Tönung annahmen, bis der Akt also zum farblichen Nullpunkt geführt hatte. Auf Endlichkeit hin angelegt war auch die von Todosijević sich selbst gestellte Aufgabe, ein Lämpchen, das durch Drähte mit zwei Batterien verbunden war, so lange mit ausgestreckten Armen glühen zu lassen, bis die Batterien leer und das Lämpchen erloschen war. Die Verbindung zwischen den Handlungen mit den Batterien (in der Belgrader Version) bzw. dem Hin- und Herlaufen (in der Edinburgher Version) mit dem Sterbeprozess des Fisches besteht einerseits auf semantischer Ebene, indem alle Prozesse das Abfließen von Energie veranschaulichen. Andererseits wurde ihnen von Todosijević die Bedeutung zugewiesen, das Ende der Performance zu bestimmen. Ansonsten ist das – für den Fisch – existenzielle, das Leben betreffende Geschehen eine Ebene, die unabhängig von den anderen dasteht. Wenn eine Batterie sich verbraucht oder die physische Energie des Künstlers nachlässt, sind das keine symbolischen Rahmungen des Sterbens des Fisches in dem Sinne, dass sie es überformen, ihm einen metaphysischen Sinn verleihen oder ihn sonst transzendieren würden. Das Rohe am Überlebenskampf

des Fisches wird durch keine der ansonsten ablaufenden Handlung gemildert oder symbolisch überformt.

7.5 Entscheiden und nicht entscheiden

Bisher ist unberücksichtigt geblieben, dass Todosijević im Titel und als geschriebenes Element in der Performance den Begriff der Entscheidung akzentuiert. Zunächst gibt es keine unmittelbar evidente Beziehung zwischen dem Geschehen während der Performance und der Aussage Entscheidung als Kunst. Die Verbindung der Begriffe durch ein *als* bedeutet eine Gleichsetzung. Todosijević lässt Kunst und Entscheidung als ein und dieselbe Sache zusammenfallen. Welche Rolle spielen Entscheidungen konkret in der fraglichen Performance? Abgesehen von der allgemeinsten Ebene, auf der jedem Kunstwerk mehrere Entscheidungen vonseiten der Produzentin vorausgehen und dessen Entstehung auch laufend begleiten, gibt es in der Beziehung zwischen Entscheidung und Kunst eine etwas spezifischere Entwicklung, die dieses Verhältnis intensiviert. Diese Entwicklung ist am Beginn der Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts anzusetzen. Sie hängt einerseits mit einem neuen Selbstverständnis von Künstlern zusammen, die als Vorreiter der neuen Kunst und einer neuen Gesellschaft mit großer Eigenständigkeit Entscheidungen treffen, die vormals, insbesondere in vormodernen Zeiten, in dieser Unabhängigkeit nicht getroffen werden konnten. Das offensichtlichste Beispiel für diese neue Freiheit sind Marcel Duchamps zwischen 1913 und 1921 entstandenen Readymades, wobei die von ihm verwendeten Objekte nicht einem traditionellen künstlerischen Entstehungsprozess entsprungen sind, sondern zu Kunstwerken umdeklariert wurden. Duchamp löste die Objekte aus der Welt der massenproduzierten Alltagsgegenstände qua seiner Entscheidung heraus. Nachdem er das Readymade, seine Zufallsentdeckung, zum Konzept erhoben hatte, gaben gewisse Kriterien, zum Beispiel die ästhetische Indifferenz gegenüber einem Objekt (also nicht etwa die ästhetische Präferenz) den Ausschlag für die Entscheidung. Ich habe bereits auf die Weiterentwicklungen des Readymades in der Nachkriegskunst verwiesen. Zu der Zeit, als Todosijević seine Performance aufführte, war diese Art von Entscheidung – ein Alltagsobjekt in einer bestimmten Form in den Bereich der Kunst aufzunehmen – bereits eine weit verbreitete Praxis.

Entscheidung hält bei Todosijević noch in einer dritten, neuen Form Einzug ins Kunstwerk, allerdings einer brüchigen, problematischen Form. Die Rede ist von der Entscheidung des Künstlers über die beiden möglichen Enden der Performance. Denn obwohl der Künstler als Ziel eigentlich anvisierte, das Ende der Performance mit dem Tod des Fisches zusammenfallen zu lassen, ist

doch von Anfang an auch ein mögliches Szenario, dass dieser überlebt. Todosijević hat sich mit dem Karpfen, wie er sagt, absichtlich einen besonders widerstandsfähigen Fisch ausgesucht. Die Tätigkeiten, die er auf der anderen Seite ausübt – diejenigen, die meines Wissens den Schluss der Performance bilden –, sind körperlich anstrengend und brachten den Künstler in beiden Fällen an die Grenzen seiner physischen Möglichkeiten.

Die Entscheidung, im Rahmen eines Kunstwerks dem Leben eines Tiers ein Ende zu bereiten, ist radikal. Zum einen ist die Phase des Übergangs zwischen Leben und Tod hier ein ausgedehnter Prozess, der sich zweitens öffentlich und nicht irgendwo im Verborgenen abspielt – das Töten von Tieren ist seit der Moderne ansonsten ein vor der großen Mehrheit der Menschen verborgener Akt; und drittens findet er gänzlich unerwartet im Kunstkontext statt und muss aufgrund dieser Faktoren auf die damaligen Betrachter eine aufrüttelnde Wirkung ausgeübt haben. Allerdings hat die Entscheidung des Künstlers etwas Unentschiedenes, das dem Titel der Arbeit widerspricht. Das Ende der Performance ist vom Künstler in mehrfacher Hinsicht an äußere Faktoren delegiert worden, auf die er keinen unmittelbaren Einfluss hat. Zwar setzt er mit seinen Ideen und der konkreten Gestaltung der Arbeit auf die Kraft seiner Entscheidung, doch die Entscheidung über den Schluss der Performance fällt er letztlich nicht. Wie schon bei den Prozess-Arbeiten, spielt er auch hier der «Natur» den Ball zu, die Ausführung des Werks zu besorgen.

Mit solchen brüchigen Entscheidungen oder gar der Verweigerung, Entscheidungen zu treffen, steht Todosijević als Künstler in seiner Zeit nicht allein da. Als einer der ersten Künstler hat John Cage gezeigt, dass Entscheidungen zu treffen nicht mehr unproblematisch ist. Die Aufgabe eines Komponisten hatte bis zu Cage darin bestanden zu entscheiden, in welchem Moment eine bestimmte Note gespielt wurde. Sich von dieser Entscheidung zurückzuziehen, war ein entscheidender Moment in der Geschichte der Musik und der Kunst im Allgemeinen. Für Umberto Eco spielen diese und andere künstlerische Praktiken, die darauf beruhen, anderen Beteiligten wesentliche Aufgaben des Autors zu übertragen, eine tragende Rolle bei seinen Überlegungen zum offenen Kunstwerk.²⁰ Die Kompositionen beispielsweise von Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen oder Henri Pousseur gestehen dem Interpreten eine völlig neue Freiheit zu. Die Möglichkeit, zwischen verschiedenen, vom Komponisten angebotenen Optionen zu wählen, das heißt die Bestimmung der Notendauer oder die Abfolge der Töne zu improvisieren, ist nicht nur eine

20 Umberto Eco: *Opera aperta*, Mailand: Valentino Bompiani, 1962; *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 27–32.

Freiheit, sondern gleichzeitig auch eine Verantwortung. Die Entscheidung der Komponisten, auf einen wichtigen Teil der Entscheidungen im Entstehungsprozess von Musik zu verzichten, hatte vielfältige Gründe. Für Cage spielt das Bewusstsein für die Akzeptanz des Faktors Kontingenz eine wichtige Rolle. Es galt seines Erachtens, der das Leben wesentlich bestimmenden Kontingenz auch in seiner Kunst einen entsprechenden Platz zu verschaffen. Gleichzeitig spielten allgemeine Tendenzen wie eine weniger autoritäre Auffassung von Autorschaft und eine neue Auffassung des Kunstwerks als eine in Bewegung und Veränderung begriffene Form ebenfalls eine Rolle. Es war noch nicht lange her, dass Roland Barthes seinen einflussreichen Aufsatz Der Tod des Autors (1967) veröffentlicht hatte, auf den Michel Foucault zwei Jahre später kritisch mit Was ist ein Autor? replizierte. Beide Autoren – Barthes mehr als Foucault – unterzogen das klassische Autorschaftsverständnis einer grundlegenden Kritik bzw. waren bestrebt, dem Autor seine seit der Moderne angestammte Autorität zu entwinden. Das (postmoderne) Unterwandern von Autorschaft entsprach damit auch einer allgemeinen kulturellen Tendenz.²¹

Alle genannten Faktoren bilden auch einen Teil dessen, was dem Zwiespalt zwischen Entscheiden und Nicht-Entscheiden in der Performance Entscheidung als Kunst zugrunde liegt. Die folgenden Überlegungen drehen sich aber weniger um die Entscheidung selbst als um die Instanz, die sie trifft, das heißt um den Menschen bzw. das Künstler-Subjekt. Ich gehe davon aus, dass die Tatsache, dass Todosijević offensichtlich ein ambivalentes Verhältnis zur Entscheidung hat und sie gleichzeitig als zentrales Moment seiner Arbeit vorstellt, mit einer nicht weniger ambivalenten Position des Menschen oder Subjekts in Todosijevićs Zeit zusammenhängen. Entscheidung ist die Übersetzung des griechischen Wortes κρίσις. Krisis oder Entscheidung bedeutet, dass etwas Ungewisses, Zweifelhafte zur Klärung kommt.²² In der Geschichte der Philosophie spielt der Begriff Entscheidung für Kierkegaard eine wesentliche Rolle. Entscheidung ist für Kierkegaard an Subjektivität geknüpft. Sie ist eine Kategorie, die das Verhältnis zur Wirklichkeit, zur Existenz angibt und steht einerseits «im Gegensatz zur ästhetischen Unmittelbarkeit und andererseits zum Denken, das im bloßen Reflexionsverhältnis, in der Spekulation bleibt». Entscheiden bedeutet wählen.

21 Siehe: Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 57–63; Michel Foucault: «Qu'est-ce qu'un auteur?», in: *Bulletin de la société française de philosophie*, Nr. 3, 1969, S. 75–104; *Was ist ein Autor?*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 7–31.

22 Claus von Bormann: «Entscheidung», in: HWPPh, Bd. 2, 1972, Sp. 541–544, hier Sp. 541.

«Weil für Kierkegaard Wahrheit nicht gegeben ist in objektiven Verhältnissen, in Ethos, Staat und Geschichte, sondern nur in der Gewißheit der Subjektivität, bezeichnet er das Verhältnis der Subjektivität zu der Wahrheit immer ausführlicher als Entscheidung: «Nur in der Subjektivität gibt es Entscheidung, wogegen das Objektiv-werden-Wollen die Unwahrheit ist.»²³

In der Performance *Entscheidung als Kunst* sehen wir, dass Entscheidung für den Künstler problematisch geworden ist. Er bietet zwei mögliche Enden an, wobei weder das eine noch das andere schlussendlich von seinem Willen oder seiner Wahl abhängt. Entweder lassen zuerst seine physischen Kräfte nach oder die des Fisches: An diese beiden möglichen Ereignisse delegiert Todosijević die Entscheidung über das Ende. Der Künstler stellt sich in der Performance nicht mehr als absoluter Souverän des Geschehens dar, sondern als einer, auf den andere Akteure oder die Kontingenz des Lebens einwirken. Es wäre möglich, das als ein persönlich-existenzielles Drama aufzufassen. Aber als ein solches soll es insofern nicht beschrieben werden, als nicht die Verfassung der Person Todosijević im Fokus steht, sondern ein artifizielles Geschehen, das vom Künstler inszeniert wird. Die Dimension des Lebens oder des Körpers, die vom Künstler als zentrales Moment in die Performance mit aufgenommen wird, hat Auswirkungen auf die Kunst selbst. Sie steuert nicht mehr auf ein Ziel oder einen Sinn zu.