



KUNST ALS EXISTENZ

8.1 Die künstlerische Geste darstellen: Todosijević's Performance Wasser Trinken

Im Rahmen der Dritten Aprilbegegnung führte Todosijević am 19. April 1974 eine Performance mit dem Titel Wasser Trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste [Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrasti] durch. Sie weist Ähnlichkeiten mit der im vorangegangenen Kapitel besprochenen Arbeit Entscheidung als Kunst auf. Beide Performances haben eine vergleichbare Struktur. Die Protagonisten der Performance sind dieselben: Raša Todosijević, Marinela Koželj und ein Karpfen. Im Unterschied zu Entscheidung als Kunst sind Aufbau und Ablauf der Performance Wasser Trinken detailliert überliefert: Todosijević saß mit nacktem Oberkörper an einem mit einem weißen Tischtuch bedeckten Tisch. Rechts neben ihm befand sich ein Aquarium, in dem ein Karpfen schwamm. Zu seiner Linken saß, warm eingekleidet, Koželj auf einem Stuhl. Hinter ihnen hingen zwei Plakate, auf denen zu lesen war:

Links: Rechts:

PRESUMPTION ABOUT-ART, IMITATION,
WATER, FISH, SILANCE, MEASURES

DECISION AS ART, R. MUTT -1917 1974,
DISINFECTION,
MARINELA, JOSEPHINE BEUYS, [TD RAŠA]

Zu Beginn der Performance nahm der Künstler den Fisch aus dem Aquarium und warf ihn auf den Boden zwischen sich und das Publikum. Er setzte sich wieder an den Tisch und begann mit einem Glas das Wasser aus dem Aquarium zu schöpfen und zu trinken. Unter dem Tischtuch, das vor ihm lag, befand sich violette Farbpigment. Nachdem der Künstler mehrere Gläser

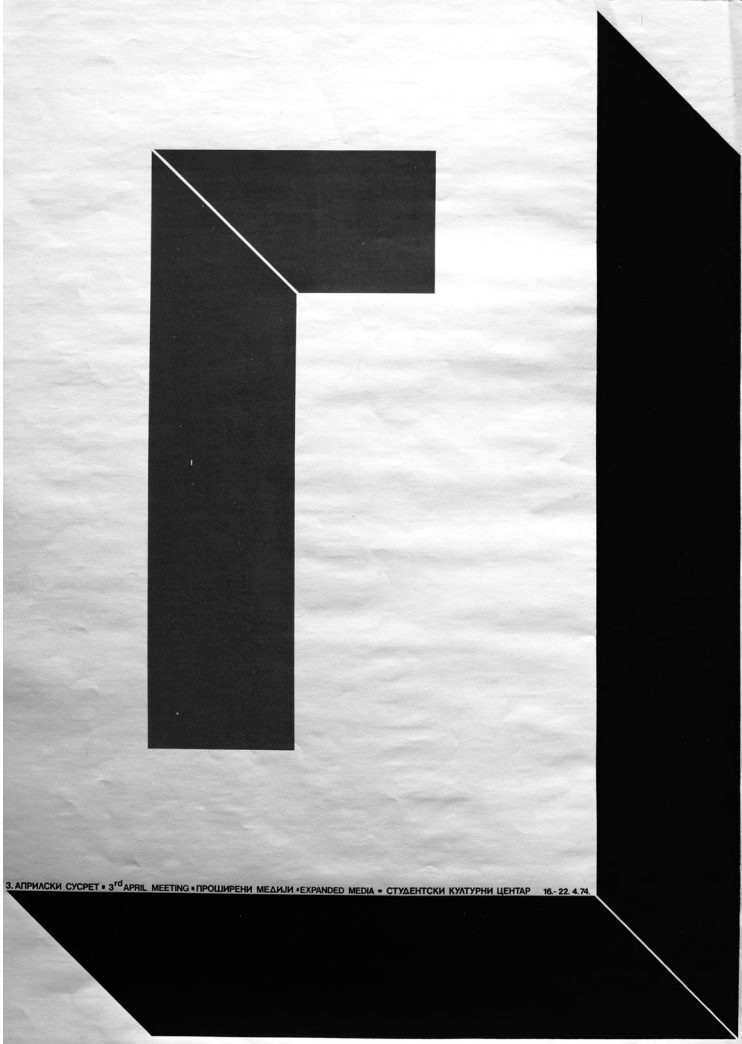


Abb. 106
Plakat zur Dritten Aprilbegegnung
1974, Designer unbekannt

Wasser schnell hintereinander ausgetrunken hatte, musste er wegen der großen Wassermenge im Magen erbrechen. Das Tischtuch und das darunter befindliche Pigment wurden nass, sodass sich das Tischtuch violett zu verfärben begann. Der Endpunkt der Aktion sollte durch zwei Erfüllungskriterien markiert werden: Entweder würde er solange Wasser trinken und erbrechen, bis das Tischtuch vollständig violett verfärbt wäre, oder das Verenden des Karpfens würde die Aktion beschließen. Es gibt darüber allerdings zwei abweichende Aussagen des Künstlers. Die erste findet sich in einem Text, den er kurze Zeit nach der Entstehung der Arbeit zu ihrer Erläuterung verfasst hatte.

«Die Arbeit, die ich ‹Wasser Trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste› genannt habe, habe ich am 19.4.1974 in Zusammenarbeit mit Marinela Koželj in der Halle des Studentischen Kulturzentrums in Belgrad realisiert. Die Arbeit dauerte etwa 35 Minuten. In dieser Zeit habe ich 26 Gläser Leitungswasser ausgetrunken. Vor dem eigentlichen Beginn habe ich aus einem vorher vorbereiteten Aquarium einen Fisch (Karpfen), der etwa 1,2 kg wog, hinausgeworfen. Das Wasser trank ich, indem ich versuchte, meinen Schluckrhythmus mit dem Atemrhythmus des Fisches abzugleichen, der die ganze Zeit auf dem Trockenen lag. Das konnte ich natürlich nur einige Momente machen, später richtete ich meinen eigenen Rhythmus des Wasserschluckens ein. Aufgrund der großen Wassermenge in meinem Körper musste ich von Zeit zu Zeit über den Tisch vor mir erbrechen. Um die Dauer des ganzen Werks einigermaßen bestimmen zu können, habe ich unter das weiße Tischtuch, mit dem ich den Tisch bedeckt hatte, violett leicht wasserlösliches Pigmentpulver ausgestreut. Ich rechnete damit, die Arbeit in dem Moment zu beenden, in dem das Tischtuch aufgrund des vergossenen Wassers vollständig mit der violetten Farbe durchtränkt sein würde. Die Räumlichkeit – die Halle, in der sich das alles abspielte – war in dieser Jahreszeit sehr kalt, sodass ich Marinela Koželj, die die ganze Zeit nah neben mir saß, noch vor dem Beginn vorgeschlagen hatte, etwas sehr Warmes anzuziehen, damit sich im Bewusstsein der Zuschauer das Gefühl für den Kontrast zwischen meinem halbnackten Körper und der warmen Kleidung, in der sie steckte, verstärkte. Begonnen und beendet habe ich die Arbeit mit einer Serie von Inversionen und grundlegenden Kontrasten, und sie ist eine künstlich, durch den Intellekt organisierte Demonstration

**meiner Ideen. Nicht ein einziges physisches Element, Farbe, Beziehungen, Zustand des Organismus oder mentaler Sinnes-
eindruck in meiner Arbeit haben für sich einen deskriptiven,
symbolischen, metaphorischen oder rituellen Charakter. Das
physische Gegebensein des Fisches, den ich im Trockenen ließ,
und sein Atmen glichen sich meinem bewussten und gewalt-
samem Schlucken von Wasser an. Ich hatte nicht die Absicht,
einen Tatbestand oder natürliche Beziehungen zu beschreiben,
sondern mit einer durchdachten Inversion, mit einem einfachen
Akt die künstlerische Geste – das heißt Kunst – darzustellen
und damit zu definieren. Belgrad, 28.4.1974»¹ Abb. 107-112**

Todosijević nennt hier nur die erste Möglichkeit, dass das Ende der Performance mit der vollständigen Verfärbung des Tischtuchs zusammenfallen sollte. Er sagt jedoch heute, dass er schon damals *zwei* mögliche Schlusspunkte für die Performance vorgesehen hatte: entweder die Verfärbung des Tischtuchs oder den Tod des Fisches.² Die Performance endete jedoch *de facto* völlig anders als vorgesehen: Joseph Beuys, der 1974 an der Dritten Aprilbegegnung teilnahm und Todosijevićs Performance beiwohnte, intervenierte in das Geschehen. Nach ungefähr 35 Minuten ergriff Beuys laut Todosijević den Karpfen und brachte ihn zurück ins Aquarium, worauf Todosijević die Performance abbrach.³

1 «Rad koji sam nazvao »Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrast [sic!], realizovao sam 19.4.1974. godine u saradnji sa Marinelom Koželj u holu Studentskog Kulturnog Centra u Beogradu. Rad je trajao oko 35 minuta. Za to vreme ja sam popio 26 čaša obične vode. Pre samog početka, iz prethodno pripremljenog akvarijuma, izbacio sam pred posmatrača ribu (šaran) tešku oko 1 kg i 200 gr. Vodu sam pio pokušavajući da uskladim moj ritam gutanja sa ritmom disanja ribe koja je sve vreme bila na suvom. Naravno, to sam mogao da radim samo nekoliko trenutaka da bih kasnije uspostavio sopstveni ritam gutanja vode. Usled velike količine tečnosti u mom telu, povremeno sam morao da povraćam po stolu ispred sebe. Da bih donekle odredio dušinu celog rada, ispod belog čaršava kojim sam pokrio sto, posuo sam ljubičasti pigmentni prah lako rastvorljiv u vodi. Računao sam da prekinem rad u trenutku kada čaršav, usled prolivene vode, bude potpuno natopjen ljubičastom bojom. Prostorija – hol u kome se sve to odvijalo – bila je veoma hladna u to doba godine, pa sam Marineli Koželj, koja je svo vreme sedela tik uz mene, sugerisao još pre početka, da obuče nešto veoma toplo kako bi u svesti posmatrača pojačao osećanje kontrasta između mog polugulog tela i topline odeće u kojoj je ona bila. Rad sam započeo i završio nizom inverzija i suštinskih kotrasta [sic!] i on je veštački, intelektom organizovana demonstracija moje ideje. Nijedan fizički element, boja, odnosi, stanje organizma ili mentalne senzacije u mom radu, nemaju po sebi deskriptivan, simbolički, metaforički ili ritualni karakter. Fizička datost ribe koju sam ostavio na suvom i njeno disanje, izjednačuje se sa mojim svesnim i nasilnim gutanjem vode. Nisam imao nameru da opišem jedno činjenično stanje ili odnose u prirodi već da smišljenom inverzijom, jednostvnim aktom, prikazem i time definišem umetnički gest, to jest umetnost. Beograd, 28.4.1974.» (Sretenović 2001, S. 59.)

2 Todosijević 17. Mai 2012.

3 Auf Abb. 112 in diesem Buch ist tatsächlich der Fisch im fast leeren Aquarium zu erkennen.

Seine Performance baute der Künstler auf möglichst starken Spannungen auf – oder auf Kontrasten und Inversionen, wie der Titel der Performance sagt. Wie der Künstler erwähnt, fand die Aktion in einem fast ungeheizten Raum statt. Er performte mit nacktem Oberkörper, während Koželj einen warmen Mantel trug. Sie verhielt sich passiv und unbeteiligt den Kämpfen gegenüber, die sich neben ihr abspielten. Das Wasser, das dem Fisch fehlte, war das Element, mit dem Todosijević seinen selbstauferlegten Kampf ausfocht. Diese Spannung durchbrach nun Beuys. Dass Beuys intervenierte, ist ausschließlich durch eine viel spätere gemachte Aussage des Künstlers zu belegen. Es ist sonst nirgends dokumentiert, dass die Intervention von Beuys tatsächlich stattgefunden hat. Es könnte sich auch um eine «individuelle Mythologie» (Szeemann) handeln, die Todosijević in einem Akt der Aneignung einer Beuys'schen Strategie begründet hat. Die Geschichte, sei sie nun wahr oder falsch, deutet aber auf ein weiteres Spannungsverhältnis: die Ruhe und Passivität von Koželj, die nicht nur im Kontrast zur Dramatik des Geschehens stand, sondern auch zum inneren Aufruhr, der sich wahrscheinlich bei den Zuschauern abspielte. Die Performance ist von einer Offenheit geprägt, die ein solches Eingreifen als *Möglichkeit* mit einschließt – einer *opera aperta* im Sinne Ecos gleich. Der Fisch lag – wie schon in [Entscheidung als Kunst](#) – die ganze Zeit vor den Zuschauern und wirkte als moralischer Appell. Bevor ich aber auf diesen Aspekt näher eingehe, soll der Text von Todosijević noch genauer analysiert werden.

Bemerkenswert an diesem Text ist seine Entstehung nur wenige Tage nach der Aufführung der Performance. Zuerst publiziert wurde er meines Wissens im Katalog zur von Todosijević selbst kuratierten Ausstellung [1&1](#) vom 22. Mai bis 6. Juni 1974 am SKC.⁴ Das Verfassen eines Kommentars zur Performance kurz nach ihrer Aufführung vermittelt den Eindruck, dass der Autor Missverständnisse oder Deutungen, die in eine falsche Richtung zielten, ausräumen wollte. Nach der genauen Beschreibung des Ablaufs der Performance geht er dazu über, die Art und Weise zu bestimmen, wie seine Arbeit rezipiert werden solle. Wir erfahren nun vom Künstler, dass er sich keine Interpretation wünscht, die in seiner Arbeit einen symbolischen oder metaphorischen Gehalt sucht. Die Essenz seiner Arbeit sieht er darin, die künstlerische Geste, welche die Kunst selbst ist, darzustellen und dadurch die Kunst zu definieren. Man kann also sagen, dass die Ebene der Handlung zentral ist, dass Todosijević Handlung und Kunst in eins fallen lässt. Über die schriftlichen Elemente verliert er in der Beschreibung kein Wort. Sie spielen aber eine wichtige Rolle. Er verwendete erneut eine Reihe von Begriffen, wie *Fisch*, *Wasser* oder *Stille*, die

4 Siehe Todosijević 1974a.



Abb. 107-112

Raša Todosijević:

Wasser Trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste

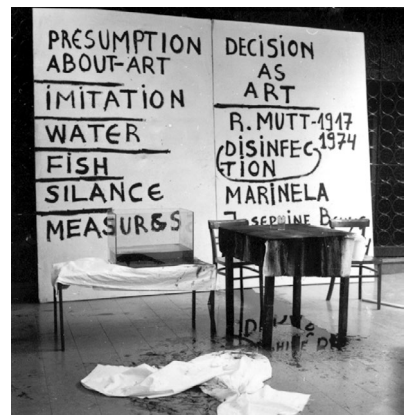
[Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrasti]

Performance, durchgeführt am 19.4.1974

mit Marinela Koželj im Rahmen der

Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad





sich direkt auf das Geschehen der Performance beziehen lassen.⁵ Signifikant, Signifikat und Referent sind alle zugleich im selben Raum der Repräsentation anwesend. Fisch, Wasser und Stille sind einerseits Phänomene, die während der Performance sinnlich wahrnehmbar waren. Andererseits werden sie in den Schriftzeichen nochmals aufgerufen. Was auf den ersten Blick wie eine Verdopplung aussieht, lässt sich jedoch bei genauerer Betrachtung nicht passgenau übereinanderlegen. Wie schon in der früheren Performance Entscheidung als Kunst haben die Schriftzeichen ihre eigene Sphäre – sie gehen nicht allein in der Rolle auf, ihre Referenten – das sinnlich Wahrnehmbare, Präzente – zu stärken.

Das wird insofern umso deutlicher, als sie neben Begriffen stehen, für die es auf der Ebene der Handlung oder Objekte keinen direkt herstellbaren Bezug gibt. Unter ihnen können zwei Typen identifiziert werden. Einerseits Namen von Personen, andererseits Abstrakta wie *Maße*, *Imitation*, *Desinfektion*, *Annahmen über Kunst*, *Entscheidung als Kunst*.

Den Begriff *Entscheidung* und seine ästhetischen Implikationen habe ich bereits thematisiert. Auch in dieser Performance spielen Entscheidungen eine zentrale Rolle. Während die Wortkombination *Entscheidung als Kunst* die beiden Begriffe gleichsetzt, ja vielleicht die Entscheidung sogar priorisiert, ist die Kunst in *Annahmen über Kunst* wieder die Herrin im Hause: Um sie dreht es sich hier, lässt Todosijević die Betrachterin wissen. Er will Annahmen formulieren, um ihr Wesen zu ergründen. Wie der Künstler in seinem programmatischen Text zur Performance darlegt, stellt die Performance die künstlerische Geste dar und definiert sie. Die Entscheidung ist eine der künstlerischen Gesten und gehört damit zu den Phänomenen, die Kunst definieren. Auch *Maße*, *Imitation* und *Desinfektion* sind Begriffe, bei denen nicht so leicht der Gedanke aufkommt, dass ihr Referent mit sinnlich wahrnehmbaren Elementen der Performance zusammenfällt. Zwar lassen sich Verbindungen herstellen, aber die Begriffe öffnen sich auf einen weiten semantischen Raum. *Imitation* lässt an Todosijevićs perverse Nachahmung des Lebens eines Fisches «im» Wasser denken. Es könnte aber auch eine künstlerische Handlung wie Malen sein, auf die *Imitation* anspielt, worauf ich noch genauer eingehen werde. Vielleicht ist es aber auch das Prinzip der Nachahmung im Sinne von Mimesis, also einer für die Ästhetik wichtigen Kategorie, was mit dem Begriff evoziert wird. *Desinfektion* ist noch weiter von dem entfernt, was sich was auf der Handlungsebene geschieht. Mit einem einfachen Schema, wonach die Begriffe das rätselhafte Tun des Künstlers erklären und sinnhaft machen, kommt man hier nicht weit.

5 Beim Begriff *Stille* hat sich auf den Tafeln in der Performance ein Schreibfehler eingeschlichen (silance [sic!]).

Die Ebene der Namen ist dagegen klarer. Im Kontext des Belgrader Kunstfestivals gibt es wenig Raum für Spekulationen darüber, worauf *Marinela*, *T. D. Raša* und *Josephine Beuys* referieren. Mit *R. Mutt 1917-1974* ruft Todosijević Marcel Duchamp als kunsthistorische Referenz auf, indem er auf das mit R. Mutt signierte skandalumwitterte Urinal Duchamps verweist, die *Fountain* von 1917. Wir erinnern uns an die Aussage Todosijevićs, dass Duchamp zusammen mit Malewitsch, dem Konstruktivismus, dem Kubismus und Dada in Jugoslawien immer vernachlässigt worden sei.⁶ Diese Aussage lässt sich durch eine Publikation von Ješa Denegri, in der sämtliche Ausstellungen internationaler Kunst von 1965 bis 2006 in Belgrad aufgelistet sind, belegen. Duchamps Werke waren demzufolge 1983 im Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad (MSUB) zum ersten Mal zu sehen.⁷ Todosijević deklariert, indem er das Jahr 1917 mit dem Entstehungsjahr seiner Performance verbindet und seinen Namen in eine Genealogie mit Duchamp setzt, dass er sich als Teil dieser Tradition versteht.

Wie verhält es sich mit Beuys? Seine Nennung in der Arbeit lässt sich leicht mit seiner realen Anwesenheit auf dem Festival begründen. Beuys trat am gleichen Tag wie Todosijević auf. Auf den Dokumentationsbildern sind hinter Beuys' Wandtafeln noch die Plakate von Todosijević zu sehen. Nach den Worten Denegris trat der deutsche Künstler mit einer «seiner charakteristischen Lesungen» auf, in der er seine Anschauungen über Lebensfragen, Gesellschaft, Kunst und Philosophie umkreiste. Er schrieb Schemen und Zeichen auf eine Tafel, um seine Thesen, die auf eine Identifikation von Kunst und Kreativität abzielten, durch die sich der Mensch individualisiert, zu illustrieren. Sein Auftritt war laut Denegri das zentrale Ereignis der *Aprilbegegnung*.⁸ *Abb. 113-114*

Die Würdigung Beuys' vonseiten des Kritikers zeigt, dass sich der Gast aus Deutschland, einer der bekanntesten zeitgenössischen europäischen Künstler, auch als Konkurrenz begreifen lässt. Die Feminisierung von Beuys' Vornamen kann als Provokation des Konkurrenten durch Todosijević verstanden werden.⁹ Andererseits setzt Todosijević Beuys auch in eine Beziehung zu Duchamp, indem er aus Joseph Josephine macht und damit eines der Identitätsspiele von Duchamp auf den jüngeren Künstler überträgt. Es ist bekannt,

6 Todosijević 17. Mai 2012.

7 Ješa Denegri: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965-2006* [Eine mögliche Geschichte der modernen Kunst. Belgrad als internationale Kunstszene 1965-2006], Belgrad: BIGZ školstvo 2009, S. 621.

8 Ješa Denegri: «Mogućnosti proširenih medija. Povodom III aprilski susreta [Die Möglichkeiten der erweiterten Medien. Anlässlich der III Aprilbegegnung]», in: *Umetnost* [Kunst], 1974, Nr. 39, S. 20-29, hier S. 22.

9 Wie Todosijević im Gespräch erwähnte, war er verärgert über die übermäßige Aufmerksamkeit, die Beuys in Edinburgh während des Festivals von dessen Leiter Demarco zuteil wurde.

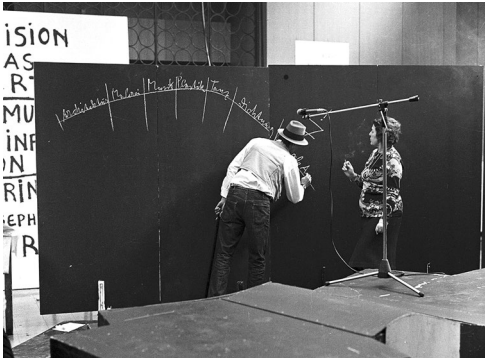


Abb. 113-114

Joseph Beuys: Lecture-Performance
 durchgeführt am 19.4.1974 im Rahmen der
 Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad



dass Beuys ein problematisches Verhältnis zu Duchamp hatte. Er selbst thematisierte dies mehrfach in Interviews sowie in einer Aktion für das Fernsehen mit dem Titel Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet (1964).¹⁰ Das Schweigen von Duchamp war in den 1960er Jahren bereits ein Topos. Gemeint war damit, dass Duchamp sich aus der Kunst zurückgezogen hatte und es nunmehr bevorzugte, sich dem Schachspiel zu widmen. Beuys warf Duchamp einerseits diese «Frühemeritierung» vor, andererseits kritisierte er aber auch, Duchamp sei unfähig zu kommunizieren und äußere sich darüber hinaus despektierlich über jede zeitgenössische Kunst.¹¹

Im Hinblick auf Beuys' Aktion im Fernsehen lässt sich der von Todosijević verwendete Begriff *Stille* damit auch als ein vom Künstler eingestreutes Bindeglied zwischen Duchamp und Beuys verstehen. Das Wort oszilliert dann zwischen verschiedenen Bedeutungen. Es kann Attribut des Fisches oder ein Hinweis auf die Absenz gesprochener Sprache sein, ebenso wie ein Verweis auf das von Beuys kritisierte Schweigen Duchamps. Am besten lässt sich Todosijevićs Verhältnis zu Duchamp und Beuys als ein dialektisches beschreiben. Mit Duchamp setzt sich Todosijević einerseits bewusst in eine Genealogie, um den Bruch mit der offiziellen Kulturpolitik in seinem Land zu betonen. Gleichzeitig gibt es auch künstlerische Übereinstimmungen, die mit der Absage an die «retinale Kunst» knapp auf eine Formel gebracht werden können – auf die noch zurückzukommen sein wird. Zwischen Duchamp und Beuys eröffnet sich nicht nur ein historischer Raum, sondern der zweier völlig verschiedener Künstlerpersönlichkeiten: der eine schweisgsam und enigmatisch, der andere stets auf Kommunikation und Verständigung bedacht. Mit Beuys verbindet Todosijević nicht die Gesprächigkeit, aber eine Form, mit dem Publikum über die Sinne und die Emotionen zu kommunizieren, die wiederum Duchamps Ansatz fremd ist. Todosijević lässt sich aber noch in einer weiteren Hinsicht als Synthese zwischen Beuys und Duchamp begreifen: In einem Vergleich, den Beuys zwischen sich und Duchamp zog, konstatierte er, dass sich Duchamp mit der Kunst auseinandersetze, während er sich mit dem Menschen beschäftige, das heißt «die Kenntnis und das Bewusstsein über den Menschen in das Zentrum» setze.¹² Von Todosijević nun können wir sagen, dass sein Werk einen Versuch darstellt, das Bewusstsein über den Menschen und die Kenntnis über die Kunst im gleichen Moment zu verhandeln.

10 Lars Blunck: *Duchamps Readymade*, München: edition metzel 2017, S. 208–223. Die Fernsehbilder sind laut Blunck nicht konserviert, dafür einige fotografische Aufnahmen.

11 Ebd.

12 Zitiert nach ebd., S. 216.

8.2 Mensch und Tier in der Kunst

Nur einen Monat später, im Mai 1974, arbeitete Beuys in der Aktion I Like America and America Likes Me in der René Block Galerie New York ebenfalls mit einem lebenden Tier, mit einem Kojoten. Diese Aktion, im Rahmen derer Beuys die USA zum zweiten Mal besuchte, bestand darin, dass er sich drei Tage in einem abgegrenzten Bereich der Galerie mit einem Kojoten aufhielt.¹³ Der Künstler war in ein Filztuch gehüllt und trug einen Spazierstock bei sich. Ansonsten gab es zwei Stapel Zeitungen (Wall Street Journal), in denen Beuys manchmal las, sowie ein Strohlager. Der Künstler vermied den Kontakt mit dem Land und seinen Bewohnern. Die Aktion war insofern symbolträchtig, als Beuys sich mit dem Kojoten ein von der indigenen Bevölkerung Amerikas verehrtes Tier für sein temporäres Zusammenleben ausgesucht hatte. Die Besucher der Galerie konnten beobachten, wie der Künstler mit dem Tier kommunizierte. Die Faszination, die von dieser Gemeinschaft ausging, sowie die Betroffenheit darüber, dass der Künstler die Kommunikation mit einem den Indigenen heiligen Tier dem Kontakt mit den «Eroberern» vorzog, brachte dem Künstler den Ruf eines Schamanen ein.

Todosijević schwebte kein solcher Schamanismus vor, obwohl auch seine Aktion mit dem erstickenden Fisch starke Emotionen hervorrief. Das betont er selbst in der schriftlichen Erläuterung seiner Performance. Keines der Elemente der Arbeit sei symbolisch oder ritualhaft. Bemerkenswert ist dabei die Veränderung von der früheren Performance Entscheidung als Kunst, in der er den Begriff Ritual noch verwendet und beschreibt, er sei wie ein Schamane vor dem Publikum hin- und hergegangen. Nur wenige Jahre später distanzierte sich Todosijević von dieser Konnotation.

«[...] nicht alles, was ich damals gemacht habe, finde ich heute noch gut. Dennoch war diese Entwicklung wichtig. Viele meiner früheren Arbeiten haben zu viel rituelle Elemente. Doch eben dieses Rituelle, mit dem ich anfang, ließ mich nachdenken. [...] Meine Performances, zumindest die, die ich heute noch gut finde, mit denen ich mich heute noch identifizieren kann, haben immer eine betont physische Komponente beinhaltet. Eine physische Komponente, die sehr häufig auf ihre äußerste Erträglichkeit ausgelotet wurde.»¹⁴

13 Zu Beuys' Performances mit Tieren siehe Nike Dreyer, *Unberechenbare Kunst. Lebendige Tiere in der zeitgenössischen Performance und Installation*, Universität Konstanz, 2017 (im Erscheinen, 2019).

14 Raša Todosijević: «Performance. 22 Interviews», in: *Kunstforum International*, Bd. 32, Nr. 2, 1979, S. 145.

Das Interesse an den Grenzen des körperlich Erträglichen teilt Todosi-jević mit vielen seiner Zeitgenossinnen und Zeitgenossen. Mit einem Künstler gibt es eine besondere Nähe, die sich insbesondere auch in der Verwendung von lebenden Fischen in seinen Performances der 1970er Jahre manifestiert.¹⁵

Es ist der amerikanische Künstler Terry Fox, mit dem (oder dessen Werk) Todosi-jević möglicherweise bekannt war. In dem 1972 in Novi Sad erschienenen Ausstellungskatalog Der Künstlerkörper als Subjekt und Objekt der Kunst [Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti] waren ein Interview mit Fox und einige seiner Arbeiten – wenn auch nicht die mit Fischen – abgedruckt.¹⁶

Für die Performance Pisces [Sternzeichen Fisch] kaufte sich Fox am 2. Februar 1971 zwei lebende Fische in Chinatown in San Francisco. Er legte die Fische im Museum of Conceptual Art auf den Boden und befestigte an ihren Schwänzen je eine Schnur. Er selbst legte sich ebenfalls hin und machte die anderen Enden der Schnüre an seiner Zunge und an seinem Penis fest. «As the fish flipped and jerked they tugged on the artist's body until they died.»¹⁷ Anschließend verwendete der Künstler die toten Fische, die er in weiße Tücher schlug, als Teil eines *Environments* an der Universität von Santa Clara. Zwei eingeschaltete Taschenlampen lagen am Boden in einem halbdunklen Raum, den Lichtstrahl gegeneinander gerichtet. Die Lichtbahn zwischen ihnen war mit Mehl bestäubt. Als die Batterien aufgebraucht waren und das Licht erloschen war, legte man die Lampen und die toten Fische zu Fox, der auf einem Kissen ruhte. Die Schnüre wurden an seinem Haar und den Zähnen befestigt. Der Eingang der Galerie wurde während der Eröffnung gesperrt und Fox schlief mehrere Stunden für den Versuch, vom Töten der Fische zu träumen.

Wie Fox in einem Interview erklärte, war einerseits das körperliche Sein für alle seine Werke von großer Bedeutung, andererseits definierte er Performance, die für ihn ein genuines Phänomen der 1970er Jahre ist, als einen Versuch, Kommunikation zu synthetisieren.¹⁸ Die Synthese besteht im Wesentlichen aus einer Reduktion der Mittel und Elemente «bis an den Punkt, wo man nur eine Sache zu tun braucht, um das ganze Programm der Dinge zu

15 Für diesen Hinweis und das Material zu Terry Fox danke ich Valerian Maly.

16 Vladimir Kopicl (Hg.): *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti* [Der Künstlerkörper als Subjekt und Objekt der Kunst], Ausst.-Kat. Likovni salon, Tribina mladih, Novi Sad 1972.

17 Aus der Beschreibung von Tom Marioni, dem Leiter des MoCA, der die Performance gesehen hatte. Zitiert nach: Zdenek Felix (Hg.): *Terry Fox - Metaphorical Instruments*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, daadgalerie, Essen/Berlin 1982, S. 34.

18 Terry Fox: «Es ist der Versuch einer neuen Kommunikation. Interview von Robin White» (1979), in: Schmidt 2000, S. 70–99, hier S. 72–74.

vermitteln». ¹⁹ Abgesehen von diesen allgemeinen Interessen, die auch für Todosijević eine wichtige Rolle spielen, wird die Ähnlichkeit der Ansätze der beiden Künstler im Umgang mit den Fischen deutlich. Beide setzten sich in einen körperlichen Bezug zu den Tieren. ²⁰ Wo er bei Fox ganz unmittelbar war, war er bei Todosijević durch die Absicht vermittelt, seinen Rhythmus des Trinkens auf das Atmen des Karpfens abzustimmen. Auch das Trinken selbst stellte eine Verbindung her, insofern als er sich das Lebelement des Fisches einverleibte. Beide Künstler setzten sich selbst einer körperlich strapazierenden oder schmerzhaften Situation aus, während sie auf das Sterben der Tiere warteten. Dabei ging es nicht darum, den Anschein von ausgleichender Gerechtigkeit zu erwecken – dies wäre zu paradox, waren sie ja die Ursache für den Todeskampf der Fische. Sondern beide Künstler stellten eine Situation her, die sie der souveränen Beherrschung teilweise entzog. Beuys dagegen produzierte als Schamane und übergroßer Hirte mit Ehrfurcht gebietendem Mantel und Stock vor dem kleinen, halbzahmen Caniden ein ganz anderes Selbstbild. Er war in jeder Minute souveräner Herr über die Situation. Die Kommunikation zwischen einem Menschen und einem hundeartigen Tier ist naturgemäß eine viel menschlichere und für Menschen verständlichere. Demgegenüber gaben sowohl Fox als auch Todosijević ein Stück ihres natürlich menschlichen Verhaltens auf, indem sie ihre eigentümliche Verbindung zu den Fischen herstellten. Fox lieferte empfindliche Körperstellen den nicht kontrollierbaren Bewegungen der Fische aus. Todosijević machte die Überlebensfähigkeit des Fisches zu einem Hauptparameter seines Werks. Eine solche intensive Verschränkung der beiden Leben im Moment der Performance – menschliche und tierische – sind spezifisch für die beiden Arbeiten. Sie sind Ausdruck eines labileren, zwischen Souveränität und Auslieferung schwankenden Subjektverständnisses.

Mit dem Subjekt im engeren Kontext der Kunstproduktion hängt auch ein anderes Element der Performance Wasser Trinken zusammen. Damit kehren wir auf die Handlungsebene zurück, die vom Künstler in seinem Text als die relevante hervorgehoben wird. Es geht um eine Art von Malerei, die Todosijević während der Performance betreibt, indem er auf das Tischtuch erbricht. Es war eine beißend ironische Art, die «retinale Kunst» der Malerei zu dekonstruieren. Wir finden zwar sämtliche Elemente der Malerei vor: eine Leinwand, einen Holzrahmen, Pigment, Flüssigkeit, einen Künstler. Aber

¹⁹ Ebd., S. 74.

²⁰ Die Bedeutung von Tieren, insbesondere von Fischen in Fox' Werk habe ich an anderer Stelle genauer untersucht. Siehe: Seraina Renz: «They Are the Strangest Creatures» Terry Fox und die Tiere», in: Glasmeier/Seiffarth 2018, S. 95–107.

Todosijević verfremdete den Prozess nicht nur, er entstellte ihn. Die Leinwand wurde zum Tischtuch, der Rahmen zum Tisch. Und das Wichtigste: Nicht der Künstler malte, sondern *es* malte – nach dem Motto (frei nach Freud): Wo Ich war, soll Es werden. Das Pigment wurde nicht vom Künstler auf die Leinwand aufgetragen, sondern färbte, vom Wasser gelöst, von unten herauf das Tischtuch ein. Es gehorchte also allein den physikalischen Prozessen der Osmose – wir sahen, dass der Künstler mit deren Wirken bereits erfahren war – und strebte weder nach Schönheit noch nach Form. Ganz kam die Malerei dennoch nicht ohne den Künstler aus: Seine Funktion war das wiederholte Erbrechen. Schärfer könnte die Parodie auf das modernistische Verständnis von Autorschaft und Kunstproduktion nicht sein. Aus der Expression des Künstler-Ichs, das sein Inneres, seine Gedanken, seine Seele und seine sublimierten Triebe in ein Gemälde transformiert und transzendiert, wo alle diese Elemente entkörperlicht und vergeistigt in alle Ewigkeit weiter existieren – aus ihr wurde bei Todosijević Erbrechen. Man sah, was in den Künstler hineingeht und was wieder herauskommt. Auch das Ergebnis, das verfärbte Tischtuch, war kein künstlerisches Produkt. Todosijević transformiert es auch nicht nachträglich in ein Werk. Die vollständige «Bemalung» der Leinwand markierte einfach nur ein Ende. In der profanen Endlichkeit, die Todosijević sowohl in [Wasser Trinken](#) als auch in [Entscheidung als Kunst](#) demonstrierte, liegt allen Ähnlichkeiten mit Fox zum Trotz ein Unterschied zwischen den beiden Künstlern. In Fox' Arbeit ist die Möglichkeit einer Transformation oder Versöhnung mit angelegt. So zumindest kann die Absicht, nach dem Verlöschen der Taschenlampen neben den toten Fischen liegend von ihrem Sterben zu träumen, verstanden werden. Sicher ist die Versöhnung nicht, weil niemand auf seine Träume Einfluss nehmen kann, aber sie ist nicht auszuschließen. Todosijević auf der anderen Seite integriert kein solches Element in seine Performances.

Das Ende von Todosijevićs Performance war nicht auf Versöhnung und Überschreitung ausgerichtet. Allerdings war die ganze Arbeit potenziell auf eine Intervention vonseiten des Publikums hin angelegt. Im Endeffekt ging die Intervention von einem Künstlerkollegen aus. Dass es aber durchaus auch denkbar war, dass andere Betrachterinnen ins Geschehen intervenieren, darauf weisen Statements von Festivalbesuchern hin. Zwar wurden für [Wasser Trinken](#) keine Publikumsreaktionen aufgezeichnet, aber es ist eine Kritik überliefert, die vom Studentischen Radioprogramm [Indeks 202](#) am 20. April ausgestrahlt und im Festivalbulletin abgedruckt wurde.

«Raša Todosijević nimmt bei seiner Vorführung *Vodo-vija*,²¹ eine ›Veränderung des Milieus‹ darstellen wollend, einen Karpfen aus dem gläsernen Gefäß, in dem dieser sich befand, und lässt ihn in der Luft langsam aber sicher ersticken. Gleichzeitig schüttet er große Mengen an Wasser in sich hinein. Am Anfang ruft er einen entsprechenden Effekt bei den Betrachtern hervor, aber mit der Zeit verwässert er [die Aktivität] aufgrund der Ausdehnung so sehr, dass alles, was er macht, ins Absurde übergeht.²² Text aus dem Studentischen Radioprogramm *Indeks* 202 vom 20. April 1974 übernommen.»²³

Leider erfahren wir nichts Genaueres über den «entsprechenden Effekt», den die Aktion «am Anfang» auf das Publikum ausübte. Um Auskunft darüber zu erhalten, wie das Werk auf das Publikum gewirkt haben mag, können die Aufzeichnungen von Reaktionen auf eine andere Performance hinzugezogen werden, die im Rahmen der *Dritten Aprilbegegnung* stattfand. Für sie ist eine empathische Stimme aus dem Publikum überliefert. Es handelt sich um die Arbeit *Zusammengenähter Ficus* [Ušiveni fikus] des jugoslawischen Künstlers Ilija Šoškić, realisiert am 17. April 1974. Auch Šoškić performte das Motiv einer Begegnung zwischen Mensch und Natur, die nicht im Freien stattfindet, sondern im symbolisch überformten Kunstraum. Mit der Assistenz einer jungen Frau nähte der Künstler sämtliche Blätter eines Ficus in großen Stichen mit weißem Heftfaden zusammen. Einige Publikumsreaktionen wurden für das Bulletin aufgezeichnet: [Abb. 115–116](#)

A: Ich finde das sehr interessant, aber ich habe solche Sachen schon in London gesehen, wo sie im Grunde nicht genäht haben, sondern nur das Rauschen von Pflanzen aufgenommen haben, wenn ein Mensch sie berührt hat – wenn ein Mensch etwas mit ihnen gemacht hat.

B: Visuell außerordentlich, ansonsten wüsste ich nichts Weiteres zu sagen.

21 Die Performance wird zu Beginn unter dem Titel *Vodo-vija* geführt. Später bezeichnet sie der Künstler und mit ihm die Literatur mit dem schon mehrfach genannten Titel.

22 Im Original fehlt das hier eingefügte direkte Objekt. So klingt es, als ob der Künstler selbst verwässere – ein vielleicht nicht zufälliger Lapsus.

23 Slobodan Đurđević (Redakteur der Kritik): [ohne Titel], in: *Bulletin* 5 1974, o.S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 4, S. 390.)

**C: Ich hatte den Eindruck, dass ein lebendiges Wesen
zusammengenäht wird, und das tat mir sehr leid.»²⁴**

Der letzte Kommentar belegt die empathische Reaktion auf die Intervention in die lebende Pflanze von zumindest einer anwesenden Person. Es darf davon ausgegangen werden – und der Kritiker von Indeks 202 deutet es ebenfalls an –, dass das Erstickten des Fisches auch nicht mit Gelassenheit hingenommen wurde. Diese Annahme stützt auch die Aussage Todosijevićs über die Reaktionen des Publikums in Edinburgh, die Entscheidung als Kunst gesehen hatten:

«Nach der Performance griffen mich die Leute an, wieso ich den Fisch an der Luft liegenließ und herumrannte, während der Fisch starb. Sie warfen mir vor, das Tier gequält zu haben. Darauf entgegnete ich, ach schaut Leute, jeden Tag esst ihr so viel Hühnchen, und allen ist es egal. Wie kommt ihr dazu laut über einen kleinen Fisch zu sprechen?»²⁵

Obwohl die Performances mit den Fischen Verstörung hervorriefen, traute sich niemand, in das Geschehen einzugreifen. Nur Beuys wagte der Sache ein Ende zu setzen. Was sind die Gründe für das Verhalten dieser Gruppe von Betrachtern? Ich kann mir vorstellen, dass Beuys, der zu den Ökologen der ersten Stunde gehörte, mit einem derartigen Einsatz eines lebenden Tieres in der Kunst nicht einverstanden war. In seinen Performances, die er mit toten Hasen oder einem lebenden Kojoten durchführte, stand für die Tiere (für ihn selbst auch) wesentlich weniger auf dem Spiel. Was die nicht erfolgte Reaktion anderer betroffener Zuschauerinnen von Todosijevićs Performances angeht, so drängt sich die Erklärung auf, dass es das Publikum in dieser frühen Phase von Performance nicht wagte, dem Künstler ins Handwerk zu pfuschen. Er wurde als Autorität wahrgenommen, auch wenn die Performance gerade das Konzept künstlerischer Autorität zur Disposition stellt. Also kann nur eine weitere Autorität intervenieren. Beuys' Eingreifen ließe sich leicht als ein Machtspiel darstellen, doch das wäre zu kurz gegriffen. Seine Intervention lässt sich auch ohne Verweise auf den autoritären Charakter der Gesellschaft erklären, nämlich als Ausdruck von Beuys' ureigenem Kunstverständnis. Seine Tätigkeit als Künstler ruht auf der fundamentalen Prämisse der Demokratie, die Mitsprache

²⁴ Bulletin 3 1974, o.S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 4, S. 390.)

²⁵ Todosijević 17. Mai 2012.

Abb. 115–116

Ilija Šoškic: Zusammennäher Ficus [Ušiveni ficus]

Performance, durchgeführt am 17.4.1974 im Rahmen der
Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad



und Intervention aus keinem Lebensbereich verbannen möchte – schon gar nicht aus dem der Kunst. Ob Todosijević die Performance bewusst auf eine Intervention aus dem Publikum hin angelegt hatte, ist nicht zu entscheiden. Dass die Entscheidung nicht von ihm getroffen wurde, sondern aus seiner Perspektive kontingenten Charakters war, entspricht aber auf jeden Fall der generellen Anlage der Arbeit.

8.3 Mit Leben kontaminiert

Todosijević schreibt, dass die Performance Wasser Trinken eine Definition der künstlerischen Geste sei. Einige der Gesten – das Malen, das Delegieren von Entscheidungen, die Verwendung von Sprache, die Handlung mit dem Fisch – habe ich bereits näher untersucht. Noch nicht genügend beleuchtet wurde die Rolle des handelnden Künstlers. Ihn können wir als die entscheidende Instanz hinter den Gesten und Handlungen identifizieren.

In der Performancetheorie dreht sich vieles um die Frage der Präsenz, die sich durch den live anwesenden und agierenden Künstler manifestiert. Kristine Stiles geht in ihrer Analyse von Performance wie viele Autoren und Autorinnen vom Live-Erlebnis der Performance aus. Um die spezifische Leistung von Performance als Kunst darzulegen, stützt sie sich auf die Begriffe Mimesis und Realität. Performance hat nach Stiles die Eigenschaft, sowohl mimetische (oder repräsentative) als auch reale (oder präsentische) Elemente gleichzeitig vor den Betrachtern zu entfalten.²⁶

Momente der Präsenz und Repräsentation können in Todosijevićs Performance leicht identifiziert werden. Ein präsentisches Moment *par excellence* war die ablaufende Lebenszeit des Fisches. Viel unmittelbarer ist Zeit nicht erfahrbar zu machen als durch die Erwartung, dass jederzeit das Ende eines Lebens eintreten kann. Auch der Kampf des Künstlers mit sich und seiner selbstgestellten Aufgabe hat diese Eigenschaft, der Zeit ein schmerzlich fühlbares Gewicht zu geben. Dennoch lässt sich die Performance nicht auf Präsenz reduzieren. Viele andere Elemente – z.B. die Sprachzeichen – haben repräsentationalen Charakter. Eine Performance als Ganzes, als Werk betrachtet, ist ein Artefakt. Auch dürfen wir Präsenz nicht am Künstlerkörper festmachen und ihn mit dem Authentischen, Essenziellen kurzschließen – was die Kritiker den Anhängern von Präsenz immer vorwarfen. Ein Performer agiert gleichzeitig als er selbst und als Persona. Mit seinem authentischen Selbst hat seine Performance nichts zu tun. Mich interessiert daher die Frage, wie Todosijević sich in

Wasser Trinken repräsentiert. Von dieser Selbstrepräsentation leite ich wiederum einige Schlussfolgerungen in Bezug auf die Menschen- oder Subjektauffassung im Allgemeinen ab.

Die Frage, wie sich die Kunst am SKC zur Auffassung des Menschen der Praxis-Philosophinnen verhält, steht noch ungeklärt im Raum. Die humanistische Philosophie war kritisch gegenüber dem Status quo und bot damit die Möglichkeit, Kritik am politischen System mit existenziellen Fragen zu verbinden – ein Angebot, das von den Studierenden Ende der 1960er Jahre begeistert angenommen wurde. Wie verhielt es sich aber zu Beginn der 1970er? In den wenigen Jahren hatte sich viel verändert. Das politische Klima war repressiver geworden, Kritik am jugoslawischen Sozialismus aus einer humanistisch-marxistischen Perspektive wurde unterdrückt. Dennoch wirkte Praxis kulturell und philosophisch nach – auch waren die Philosophen immer wieder am SKC präsent.²⁷ Der Sturm auf den Humanismus, der von der slowenischen Schule ausgehen sollte, braute sich gerade erst am Horizont zusammen. Was der Mensch sei und welche Stellung ihm – real und in der Philosophie – zukommen solle, sollte dadurch in Jugoslawien neu verhandelt werden. In der französischen poststrukturalistischen Philosophie war das Schicksal des Humanismus derweil längst besiegelt – Louis Althusser hat es deutlich gemacht, Michel Foucault mit der berühmten Prophezeiung, der Mensch werde verschwinden «wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand», nicht weniger.²⁸ Die Frage, was der Mensch sei, welche Agency er habe, wie er im Kontext von Automatisierung auf der einen Seite und Rechten anderer Lebewesen auf der anderen Seite begriffen werden muss, steht aber auch heute wieder zur Debatte. Sie hat nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Die Positionierung von Todosijević – und wie gezeigt werden wird von Marina Abramović – ist ambivalent. Hält bereits die Philosophie auf die komplexe Diskussion unterschiedliche Antworten bereit, ist es nicht erstaunlich, dass sich auch in der Kunst jener Zeit keine philosophisch oder ethisch eindeutige Stellungnahme abzeichnet. Das SKC hat sich in den wenigen ersten Monaten seines Bestehens in einen Raum entwickelt, in dem der Mensch

27 Das Archiv des SKC verzeichnet zum Beispiel für 1972 eine Diskussionsrunde im Zyklus *Buch heute* [knjiga danas] über die Publikation von Veljko Korač *Die marxistische Auffassung des Menschen, der Geschichte und Gesellschaft* [Marksovo shvatanje čoveka, istorije i društva], an der u. a. Miladin Životić und Nebojša Popov teilnahmen. Während der *Sechsten Aprilbegegnung* von 1977 hielt das Praxis-Mitglied Danko Grlić, den wir als Nietzscheaner kennengelernt haben, einen Vortrag. Mitglieder von Praxis waren offenbar aber auch im Publikum bei Kunstanlässen anzutreffen. So erinnert sich Miško Šuvaković, dass 1974 ein paar Praxis-Philosophen kontrovers und kritisch mit Beuys über seine Lecture-Performance diskutierten. (Šuvaković 2. Juli 2012.)

28 Foucault 1974 (1966), S. 462.

eine zentrale Figur war. Gerade in der Performancekunst, die 1974 einige ihrer Höhepunkte feierte, steht der Mensch als ihr sichtbarer Hauptakteur im Zentrum. Meine Arbeit verfolgt aber nicht das Ziel, Performance als eine notwendigerweise oder fundamental anthropozentrische Kunstform darzustellen. Vielmehr wird sie als eine gedacht, die sich in einer spezifischen Weise zur Stellung des Menschen in der Welt verhält. Deshalb müssen die verschiedenen möglichen Haltungen erst einmal geklärt werden, um zu einer differenzierten Einschätzung des jeweils eingenommenen künstlerischen Standpunkts zu gelangen.

Der historische, geistesgeschichtliche und philosophische Kontext, in dem die Künstlerinnen am SKC operierten, lässt sich als Konfliktzone zwischen Humanismus und Antihumanismus begreifen. Der Konflikt betrifft den Menschen und die unterschiedlichen Ansichten, wie mit den grundlegenden Ideen des Humanismus verfahren werden soll. Die hier zur Diskussion stehenden Performances sind in der Konfliktzone nicht passiv situiert, sondern tragen den Widerstreit selbst aktiv aus. Dies geschieht im Zusammenhang mit künstlerischen Fragen, sind Todosijević oder Abramović doch weder Philosophen noch Anthropologen. Gerade weil ihre Interessen in erster Linie künstlerische und nicht ideologische oder philosophische waren, wurde dieser Konflikt performt, ohne dass am Schluss ein Sieger verkündet worden wäre. Die Künstlerinnen der 1970er Jahre agierten in einer komplizierter gewordenen Welt und standen auf einer Schwelle. Der Mensch hat gerade erst eine neue Position in der Kunst eingenommen. Die Geschichte des SKC beginnt mit der programmatisch neuartigen Ausstellung Drangularijum; scheinbar stellt sie Alltagsobjekte in den Vordergrund, aber der eigentliche Mittelpunkt sind die Autorinnen und Autoren: Ihre Kommentare, persönlichen Geschichten oder Anekdoten, die im Katalog zusammen mit ihren mitgebrachten Dingen abgedruckt sind, hauchten den Gegenständen Leben ein. Zwar war der Mensch in der jugoslawischen Kunst als Bildthema oder Gestalt in der Skulptur immer präsent gewesen, doch in Drangularijum nahm er einen anderen Platz ein. Hat sich der Künstler, das Subjekt früher transformiert in seinem Werk aufgehoben, so ist nun plötzlich sein Werk verschwunden, und stattdessen steht die körperliche, unsublimierte Person in der Galerie. Man könnte Drangularijum als einen Endpunkt betrachten, in dem das pragmatische und entzaubernde Ende einer mythisch aufgeladenen Beziehung zwischen Autor und Werk, das vielleicht unbewusst – und deshalb frei von jedem Pathos – verkündet wurde. Die Verkündigung eines Endes der Kunst war aber nicht das Ziel der beteiligten Künstlerinnen, sondern eine tiefgreifende Revision des Verständnisses von Kunst. Die menschliche Figur im Kontext der Kunst hat in dem Maße eine Transformation durchlaufen, wie die Handlung das Objekt abgelöst hat und

sich die Funktionen von Autor, Werk und manchmal auch Publikum – früher drei klar unterschiedene Entitäten – verflochten haben.

Dem Autor widerfährt, wie die Performances von Todosijević zeigen, Paradoxes: Einerseits erhält er eine viel unmittelbarere Aufmerksamkeit, indem Autorschaft sichtbar – für das ursprüngliche Publikum auch fühlbar – wird. Andererseits führt gerade die körperliche Präsenz zu einer Schwächung seiner souveränen Position – ein Phänomen, das von Jones als Dezentrierung des Subjekts bezeichnet wurde.²⁹ Jones hat die Tatsache in den Vordergrund gestellt, dass das Subjekt in der Performance als begehrendes und intersubjektiv artikuliertes Körper-Selbst erfahrbar gemacht wird. Sie arbeitet das Potenzial der Body Art heraus, einen neuen Typus von Menschen gegen das transzendente Subjekt der Moderne zu setzen. Es geht Jones folglich nicht um eine Verabschiedung des Menschen oder Subjekts überhaupt, sondern um eine Revision der Art und Weise, wie er oder es definiert wird. Dies ist auch bei Todosijević zu beobachten, der sich als ein Autor präsentiert, dessen Souveränität eine zweifelhafte, ungewisse ist. Das zeigt sich besonders im Hinblick auf die Enden der beiden besprochenen Performances. Indem der Autor Auslöser für das Ende der Performance an externe, kontingente Faktoren abtritt, wird seine Souveränität geschwächt. Der Mensch, der in seiner prominenten Anwesenheit in den Werken, die am SKC entstanden, zweifelsohne eine Aufwertung und insofern auch ein schärferes Profil erhielt als die meist unsichtbaren Künstler in der traditionellen Kunst, erfährt folglich gleichzeitig eine Abwertung, weil die ihm traditionellerweise zugeschriebenen Attribute wie Souveränität oder Entscheidungsmacht in eine Krise geraten sind.

Eine Verbindung zwischen Todosijević und dem Humanismus stellt auch Branislav Dimitrijević her. Er konstatiert, dass Todosijevićs Arbeiten niemals in ein humanistisches Pathos gekleidet seien. «Im Namen der Wahrheit versprechen uns seine Kunstaktionen keine Linderung, sondern eine Verschärfung unseres Unbehagens.»³⁰ Das fehlende humanistische Pathos umfasst meiner Auffassung nach jedoch nicht nur die Tatsache, dass Todosijević keine Tröstung und Erhebung durch die Kunst verspricht, sondern betrifft die Infragestellung fundamentaler humanistischer Annahmen über die Natur des Menschen. Ist er von Natur aus gut? Verfügt er über Autonomie? Weiß er, wo die Reise hingehen soll? Ist sein Handeln sinnhaft?

Die Idee der Freiheit, die Idee einer befreiten Menschheit ist zentral für den marxistischen Humanismus. In den Augen der Praxis-Philosophen

29 Vgl. Jones 1998.

30 Dimitrijević 2002, S. 53.

führen der Mensch oder das Menschheitskollektiv durch die aktive Gestaltung und Umformung der Welt einen Zustand der Freiheit herbei. In Anlehnung an den frühen Marx fordern sie, dass der Mensch zum historischen Subjekt werden, das heißt, sich aus seinem Status als Objekt der Geschichte befreien müsse. Rudi Supek betrachtet die Organisation der Arbeit sowie eine sinnvolle und der Gemeinschaft dienliche Gestaltung der Freizeit als den Weg, die Menschen aus der Entfremdung zu befreien und einer schöpferischen Existenz näherzubringen. Eine menschliche Tätigkeit, die fortschrittlich auf Freiheit ausgerichtet ist, wird von Gajo Petrović als Schöpfertum bezeichnet. Wie bereits erwähnt, dürfen wir uns Schöpfertum nicht als künstlerische Aktivität vorstellen, das wäre zu eng gedacht. Es geht um eine revolutionäre Lebenspraxis. Es drängt sich die Frage auf, ob die künstlerische Praxis jener Zeit Ähnlichkeiten mit dem aufweist, was die Marxisten als revolutionäre, auf Befreiung von der Entfremdung ausgerichteten Praxis verstanden.

Auf einer ganz allgemeinen Ebene betrachtet, findet sich insofern ein verwandtes strukturelles Merkmal, als Performancekunst einen handelnden, agierenden Menschen in ihrem Zentrum stehen hat. Aber die analysierten Performances von Todosijević legen ein anderes Konzept von menschlicher Handlung zugrunde. Einerseits wird in Todosijevićs Werken die teleologische Ausrichtung des humanistischen Denkens negiert. Seine Werke sind nicht auf ein Ziel ausgerichtet, das die vorhergehenden Handlungen motiviert und sie mit einem Sinn versieht. Die Handlungen der aktiv oder passiv Beteiligten verweisen auf keine Transzendenz, sondern erschöpfen: Entweder beendet die Erschöpfung des Fisches oder die des Künstlers das Geschehen. Für den Humanismus von Praxis war die Idee charakteristisch, dass Handlungen auf Überschreitung des Status quo ausgerichtet seien und dadurch Sinn erzeugen. Todosijević verweigert seinen Aktivitäten jegliches Telos. Die Verweigerung eines Ziels hat folglich Rückwirkungen auf den Sinn der Handlungen selbst. Auch der Handelnde trägt bei Todosijević andere Züge als ein humanistischer Akteur. Der autonome Mensch ist nach der Auffassung des humanistischen Marxismus der höchste Wert im Sozialismus. Demgegenüber wählt Todosijević in seiner der Kunst eine Inszenierung, die den Spielraum für Autonomie schwächt. Der Künstler delegiert Entscheidungen, sei es an nicht-menschliche Akteure oder an seine körperlichen Kräfte und gibt der Kontingenz eine konstituierende Stellung. Er legt die Performances so an, dass ihm als Autor-Subjekt der Einfluss auf die Entwicklung seines Werks entgleitet. Den modernistischen Wert der Autonomie stellt er durch diese Geste in Frage, wie weiter unten noch zu sehen sein wird.

Weiter oben sahen wir, wie Kierkegaard Entscheidung mit Subjektivität verknüpft und wie daher die Entscheidungsverweigerung Todosijevićs dar-

auf verweist, dass mit dem Subjekt etwas geschehen ist, das es der Möglichkeit einer bewussten und zielgerichteten Entscheidung beraubt. Der Künstler ist zwar immer noch ein Autor, er ist ein Subjekt, das ein bestimmtes Geschehen inszeniert und ihm eine Form gibt. Er ist der Einzige, der bis zu einem gewissen Punkt seinen eigenen Willen vollstrecken kann. Sowohl Koželj, die in Entscheidung als Kunst mit dem Künstler einige Sprechakte tätigt, indem sie die Tafeln mit den Begriffen hochhält, ansonsten aber ruhig auf einem Stuhl sitzt, als auch die Fische in den beiden Performances haben keinen Spielraum für eine aktive Mitgestaltung des Geschehens. Besonders im Hinblick auf die Enden der Performances wird aber deutlich, dass der Künstler dem passivsten der lebenden Beteiligten der Performance überträgt, was er sonst als Autor gestalten würde. Aber auch das Ziel selbst, das nicht mehr als ein Ende ist – der Tod des Fisches, die körperliche Erschöpfung, das Wirken der Osmose –, kann nicht als positives Ziel gelten. Der Abschluss ist keiner, der einen gegebenen Zustand transzendiert. Wenn die Performance eine Kunstform ist, die den Produktionsprozess selbst zum Werk erklärt und nicht auf die Kulmination in einem materiellen Objekt hinausläuft, so zeichnen sich Wasser Trinken und Entscheidung als Kunst besonders dadurch aus, dass sie auf einen in jedem Fall negativen Ausgang hinsteuern. Das Ziel der Performances könnte profaner nicht sein, es ist einfach ein Ende oder eine Sackgasse. Sie bieten nicht die positive Überwindung des Bestehenden an, die das humanistische Paradigma ausmacht. Wir begegnen in der Performance einer Einschätzung der *conditio humana*, die deutlich von der Vision abweicht, die in Jugoslawien, im unmittelbaren Entstehungskontext der Arbeit vorherrscht.

Was lässt sich daraus schließen? Es scheint sich aufzudrängen, Todosijevićs künstlerischen Zugang, sein Konzept der Künstler-Subjektivität im antihumanistischen Kontext zu verorten. Das antihumanistische Denken, wie es in Jugoslawien von Slavoj Žižek entwickelt wurde, verabschiedet die humanistische Vorstellung, dass der vernunftbegabte Mensch kraft seines zielgerichteten Handelns einen Zustand der Freiheit erreichen könnte. Unterdrückung und Mangel sind für Žižek, der sich an Lacans Subjektverständnis anlehnt, Teil der Subjektgenese. Wie Foucaults und Derridas Theorie der späten 1960er Jahre entzieht Žižeks Denken dem Menschen die Autonomie. Unterworfen ist das Subjekt unter anderem der Sprache, den Zeichen, die im poststrukturalistischen Denken eine Agency erhalten, wie sie es nie zuvor hatte. Die Bedeutung von Sprache ändert sich aber nicht nur im Hinblick auf ihre neue, bedeutende Rolle, sondern auch dahingehend, wie sie selbst theoretisch gefasst wird. Sie ist nicht mehr nur Vehikel von Botschaften und Kommunikation. Sie wird ihrer dem Menschen dienenden, werkzeughaften Funktion entledigt. Entsprechend verlagert sich der Fokus des theoretischen Interesses vom Signifikant zum Si-

gnifikat. Das Signifikat selbst bringt einen Überschuss von Bedeutung hervor, der keinen Sinn ausdrückt, wie das traditionelle Verständnis von Sprache und Sinn vorsehen würde.

Sprache und Zeichen spielen in den Performances von Todosijević eine Rolle. Wie ich gezeigt hatte, gehen sie nicht in der Funktion auf, die Handlung zu unterstreichen oder gar zu erläutern, sondern sie haben ihre eigene Sphäre. Sie haben einen eigenen Raum, der einerseits das immanente Geschehen der Handlung auf eine Zeitlichkeit hin öffnet, die den Moment übersteigt und der andererseits den Bedeutungshorizont erweitert, indem z.B. die Frage nach der Natur von Kunst direkt adressiert wird. Sie sind definitiv kein Beiwerk und gehen auch in einer kommunikativen Funktion auf, sondern sind Teil der Performance und kreieren ihre eigene Semantik, die nicht mit der der Handlungen, Lebewesen und Objekte zusammenfallen muss. Dennoch haben sie auch eine kommunikative Funktion, wie die vom Künstler ausgeführten Handlungen selbst auch Sprechakte sind – nicht nur, wenn er oder Marinela Tafeln mit Begriffen hochstrecken. In Todosijevićs Performances gibt es kein hierarchisches Verhältnis zwischen Mensch und Sprache. So wenig, wie die sprachlichen Elemente eine dienende Funktion haben, so wenig sind sie heimliche Dominanten.

Wie der Künstler im Text über Wasser Trinken betont, gilt sein größtes Interesse der Definition der künstlerischen Geste, das heißt der Kunst selbst. Beide Performances haben keinen klar erkennbaren Inhalt oder Gegenstand. Was sich aufgrund der schriftlichen Elemente sowie der Handlungen ausmachen lässt, sind bestimmte Interessensbereiche. Die schriftlichen Elemente von Entscheidung als Kunst sowie die Tatsache, dass zentraler Bestandteil beider Performances der Überlebenskampf eines Fisches ist, verweisen auf ein Interesse an Fragen des Lebens oder der Existenz. Der andere Interessenschwerpunkt dreht sich um die Kunst selbst. Dies machen unter anderem Textelemente in Wasser Trinken deutlich, die das Werk auf einen künstlerisch-kunsthistorischen Diskurs hinlenken. Vor allem aber zeigt es sich, wenn Todosijevic den Ficus anstreicht, zeichnet, sich das Ohr bemalen lässt oder selber «malt», indem er erbricht. Todosijević «thematisiert» Kunst also, indem er künstlerische Handlungen in mehr oder weniger ironischer Form als verfremdete Zitate repräsentiert, während er gleichzeitig im Akt des Performens Kunst «macht».

Zwar artikulieren Todosijevićs Performances Zweifel und Kritik am humanistischen Menschenbild, aber der Mensch und mit ihm das Künstler-Subjekt sind in seinen Werken irreduzibel. Mit «Mensch» ist im Kontext der Performance der Künstler, die Mitperformerin und auch das Publikum gemeint, die alle über das Potenzial zur Handlung verfügen, das sie entweder realisieren oder nicht realisieren.

Gleichzeitig aber untersuchen die Werke den Menschen nicht als isoliertes Phänomen und er wird auch nicht wissenschaftlich untersucht. Die Performances sind keine anthropologischen Studien. Am Menschen interessiert etwas, was er mit dem Tier teilt: das Leben, die Existenz in der Zeit und der Tod. Dies wird in der Handlung erkundet und zur Darstellung gebracht. Das Leben dauert so lange, wie der Körper seine Funktionen ausübt. Er wird ausgelotet, seine physischen Grenzen ausgetestet – beim Fisch bis zum letzten Atemzug. Der Körper hat bei Todosijević nichts Maschinenhaftes oder Generisches – er ist unmittelbar mit dem Leben verbunden und kann sich erschöpfen. Mit ihm tritt auch der Schmerz ins Leben. Das existenzielle Drama rund um den erstickenden Fisch affiziert das Publikum. Die Performance legt nahe, dass sich der Mensch im körperlichen Dasein, in Schmerz und Tod vom Tier nicht unterscheidet. Affiziert wird es auch von der ausgestellten Sinnlosigkeit und Negativität der Handlung, die zwar auf ein Ziel hinausläuft, aber auf kein sinnstiftendes.

Wenn es ein konstitutives Element der Performance ist, dass Kunst und Lebenszeit überblendet werden, dass diese «künstlerische Geste», wie Todosijević sagt, mit dem Ablaufen von Lebenszeit zusammenfällt, so müssen wir jetzt auch noch fragen, wie die im Werk angelegten «Annahmen über Kunst» genauer gefasst werden können. Es würde heißen, dass die Kunst mit der Existenz imprägniert, ja vielleicht kontaminiert ist. Hilft gegen die Kontamination die rhetorische Desinfektion? Wohl eher nicht. Die Kontamination findet auf einer strukturellen Ebene statt, indem die Realzeit des Fischlebens und die Realzeit der Performance ineinander kollabieren. Es geht also nicht um eine Bezugnahme aufs Leben, indem eine bestimmte Botschaft, ein bestimmter «Inhalt» kommuniziert werden. Es gibt keine Aussagen, die nicht in der Struktur des Werks unmittelbar angelegt und vorgeführt würden. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Todosijevićs Vorgehen von dem, was viele Künstlerinnen und Künstler seit den 1960er und 70er Jahren unter «politische Kunst» verstehen. Dennoch teilt die Arbeit der modernistischen Vorstellung der Autonomie eine Absage, indem, wie gesagt, die Zeit der Kunst, die Sphäre der Kunst mit der Zeit des Lebens kontaminiert wird. (Genauer zum Problem der Autonomie in der Kunst folgt weiter unten.) Darüber hinaus gibt es weitere Elemente, die sich im Modus der Negativität auf modernistische Werte beziehen. Allem voran ist das in [Wasser Trinken](#) die Parodie auf die modernistische Idee einer abstrakten Malerei als sinnlich wahrnehmbare und sublimierte Expression des Künstlersubjekts: Der vermeintlich reine Raum der Kunst wird von ihr als Erbrechen heimgesucht. Es gäbe auch hier etwas zu desinfizieren.

Todosijevićs Zeit präsentiert sich als eine der Umbrüche. Ihr ist das stabile Fundament verlustig gegangen. Weder in den Werten einer autonomen

und selbstreferentiellen modernistischen Kunst noch in einer «reinen» strukturellen, vom existenziellen Chaos befreiten und selbstkritischen – Stichwort «reflectivness» – Kunstpraxis findet der Künstler Halt, der ihm glaubhaft erscheint. Auch die humanistischen Versicherungen und Versprechen treffen auf keine Resonanz mehr. Er performt ein neues Bild vom Menschen und ein neues Konzept von Kunst, wobei er nicht definiert, was es ist, sondern eher zeigt, was es nicht mehr sein kann.

Todosijević ist nicht der einzige Künstler, der durch seine Arbeiten solche Fragen aufwirft. Auch die Performances von Marina Abramović, die zwischen 1974 und 1975 entstanden sind, weisen Merkmale auf, die den Menschen zwar durchaus kritisch befragen, aber als zentrales Element in der Kunst beibehalten.

8.4 Das Publikum auf die Probe stellen: Abramovićs Rhythmus-Serie

1975 publizierte Biljana Tomić in der Herbstausgabe der italienischen Kunstzeitschrift *Data* einen Text, der einen Überblick über die künstlerischen Aktivitäten Abramović gibt.³¹ Seiner Argumentation folgend, werde ich die einzelnen Stationen ihres Œuvres kurz nachzeichnen.

Die Künstlerin führte im Februar 1975 die letzte Performance der Rhythmus-Serie in der Galerie Morra in Napoli durch ([Rhythmus 0](#)); im Dezember 1974 hatte sie eine Ausstellung in der Galleria Diagramma in Milano gehabt, anlässlich derer sie [Rhythmus 4](#) performte. Tomić stellt fest, dass Abramović in dieser kurzen Zeit den Ausdrucksmodus rapide verändert habe. Die ersten Veränderungen in ihrem Œuvre machten sich 1970/71 bemerkbar, als sie von der Malerei zu «künstlerischen Verhaltensformen» («forme di comportamento artistico») überging, die sie in eine völlig neue Beziehung zur Gegenwartskunst setzten. Den Schritt unternahm sie anlässlich des BITEF 1971. Zwei großformatige Fotografien sollten am Platz der Republik [trg republike] gezeigt werden. Auf der einen ist das Atelje 212-Gebäude, in dem unter dem Titel Objekte und Projekte [Objekti i projekti] das Kunstprogramm des BITEF stattfand, und seine Umgebung abgebildet. Die zweite Fotografie zeigt den gleichen Bildausschnitt, aber das Atelje 212 ist wegmontiert, das heißt mit weißer Farbe überstrichen. Nur die Aufschrift auf dem Banner am Gebäude «Freie Formen 71» [Slobodne forme 71] hat Abramović stehen lassen, sodass sie frei

31 Biljana Tomić: «Marina Abramović», in: *Data*, Bd. 18, 1975, S. 74–75.

über der hineinmontierten Baulücke schwebte. Dasselbe Paar wurde in kleinerem Format auch im SKC ausgestellt.³² Abb. 117

Eine zweite Arbeit mit dem Titel Befreiung des Horizonts [Oslobađanje vidokrug], die auf einer raumgreifenden Diaprojektion beruhte, setzte das Prinzip der Fotomanipulation, das heißt der Auslöschung prominenter Gebäude fort. Noch im selben Jahr begann Abramović mit Klanginstallationen, die laut Tomić auf einer unlogischen Mischung natürlicher und künstlicher Klänge – das Geklapper von Pferdehufen, Vogelgezwitscher, das Geräusch einstürzender Gebäude, Lautsprecherdurchsagen – basierte. 1973 realisierte sie dann in Edinburgh ihre erste Performance der Rhythmus-Serie. Wie James Westcott in seiner Abramović-Biographie zeigt, malte die Künstlerin in der Folge zwar noch das eine oder andere Bild, aber grundsätzlich war sie mit der Performance in ihrem Medium angekommen.³³

Im Rahmen der Aprilbegegnung, an der Todosijević seine Performance Wasser Trinken aufführte, realisierte Abramović ihre zweite Performance Rhythmus 5, auf die in den historischen Quellen als «Feuerstern» [Zvezda od vatre] Bezug genommen wird. Abb. 118–123

Der Ablauf wird von der Künstlerin folgendermaßen geschildert: Im Vorfeld konstruierte sie einen fünfzackigen Stern aus Holz und Spänen, die mit Benzin getränkt waren. Zu Beginn der Performance entzündete sie den Stern und begann, um ihn herumzugehen. Nacheinander schnitt sie sich Haare, die Finger- und Zehennägel ab und warf sie ins Feuer. Danach betrat sie das Innere des brennenden Sterns und legte sich, ihren Kopf und die Glieder je nach einer Zacke des Sterns ausgerichtet, auf die leere Fläche.³⁴

Nun geschah etwas, womit die Künstlerin nicht gerechnet hatte: Sie verlor das Bewusstsein. Nach einer bestimmten Zeit – es waren seit Beginn

32 Mechtild Widrich weiß aus der Korrespondenz mit Abramović, dass die Fotografien in «gigantischem Format», wie es in der Werkbeschreibung von Abramović im Katalog *Oktobar 72* heißt, auf dem Platz der Republik am Schluss nicht gezeigt wurden, sondern nur das kleinere Paar in der Ausstellung. (Widrich 2014, S. 117.) Zum ersten Mal erwähnt, abgebildet und kurz beschrieben ist die Arbeit im Anhang des Katalogs der *Oktobar 72*-Ausstellung, nicht wie von Widrich angegeben im Katalog zur Ausstellung *Drangularijum*. (Siehe: *Oktobar 72*, Ausst.-Kat. Studentski kulturni centar, Belgrad: Srboštampa 1972, o. S. (siehe Informativni deo/Information section).) Hier ist die Arbeit ohne einen Titel aufgeführt. Heute hat sich in der Literatur als Titel *Project - Empty Space* eingebürgert. Eine Ausstellungsansicht der Arbeit ist im Archiv des SKC erhalten (Abb. 117 in diesem Buch).

33 Westcott 2010. Die Biografie ist gut recherchiert und zeichnet sich durch einen angemessen kritischen, an manchen Stellen distanziert-humorvollen Zugang gegenüber ihrer Protagonistin aus, während andere Porträts der Künstlerin, beispielsweise der Film *Marina Abramović. The Artist Is Present* (2012) von Matthew Akers über eine Huldigung der «Grande Dame der Performance» bedauerlicherweise nicht hinausgelangen.

34 Beschreibung aus: Stooss 1998, S. 66.



Abb. 117

Marina Abramović: Project Empty Space

1971, Fotomontagen und Text, Installationsansicht der Ausstellung
Objekte und Projekte [Objekti i projekti] anlässlich des BITEF in der Galerie
des SKC Belgrad

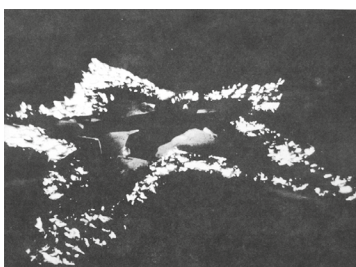
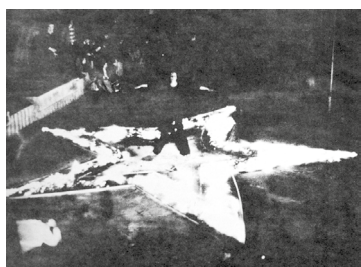
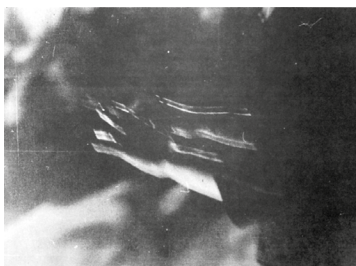
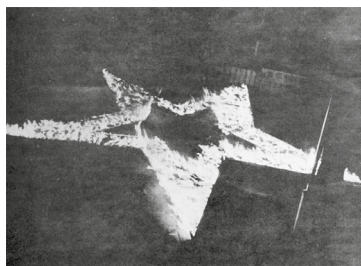


Abb. 118–123

Marina Abramović: Rhythmus 5 [Ritam 5]

Performance, durchgeführt am 20.4.1974 im Rahmen der Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad

der Performance eineinhalb Stunden vergangen – holten sie die Künstlerkollegen Radomir Damjan und Gergelj Urkom aus dem Stern heraus. Sie hatten erkannt, dass Abramović aufgrund des vom Feuer verursachten Sauerstoffmangels ohnmächtig geworden war. Ob es wirklich Urkom und Damjan waren, ist nicht klar. An anderer Stelle sagt Abramović, ein im Publikum anwesender Arzt habe sie gerettet.³⁵ Davor hatte sich lange das Gerücht gehalten, es sei Beuys gewesen. Das wird von Abramović inzwischen dementiert.³⁶ Wenn wir Todosijević Glauben schenken, hat Beuys ohnehin mit der Rettung des Karpfens tags zuvor seine Bürgerpflicht bereits erfüllt. Westcott betont, dass sich Abramović über die Unterbrechung der Performance geärgert habe – nicht über Damjan und Urkom, sondern weil sie das Bewusstsein verloren habe.³⁷ Abramović kommentierte: «Nach dieser Performance stellte sich mir die Frage, wie mein Körper bei Bewusstsein wie auch bewusstlos einsetzbar ist, ohne die Performance unterbrechen zu müssen.»³⁸ Auch sie ist, wie Todosijević das formulierte, befasst mit Handlungen, die das Physische «auf ihre äußerste Erträglichkeit» ausloten.³⁹

Die folgenden Performances der Rhythmus-Serie brachte Abramović außerhalb Belgrads zur Aufführung. Tomić half der jungen Künstlerin mit ihren Beziehungen zur kroatischen und italienischen Kunstszene bei der internationalen Vernetzung. Das Belgrader Publikum konnte sich jedoch schon unmittelbar nach Abschluss der Serie darüber informieren, wie die Entwicklung nach der lebensgefährlichen Rhythmus 5-Performance weitergegangen war. Anlässlich der Vierten Aprilbegegnung 1975 hatte Abramović eine Ausstellung im MSUB mit Dokumenten ihrer Performances.⁴⁰ Unbeirrt von der Gefahr, in der sie geschwebt hatte, ließ sich die Künstlerin gleich nach der Performance am SKC auf ein neues, hohes Risiko ein. 1974 hatte sie eine Ausstellung in Zagreb, anlässlich derer sie die Performance Rhythmus 2 durchführte.⁴¹ War ihr die Tatsache, dass sie im brennenden Stern das Bewusstsein und damit die Kontrolle verloren hatte, unangenehm, so machte sie nun

35 Thomas McEvilley: «Stadien der Energie. Performance-Kunst am Nullpunkt?», in: Stooss 1998, S. 14–27, hier S. 16.

36 Widrich 2014, S. 136, Anm. 14.

37 Westcott 2010, S. 67.

38 In: Stooss 1998, S. 72.

39 Todosijević 1979, S. 145.

40 Ješa Denegri (Hg.): *Marina Abramović. Ritam 10, 5, 2, 4, 0. U okviru IV aprilskog susreta* [Marina Abramović. Rhythmus 10, 5, 2, 4, 0. Im Rahmen der IV. Aprilbegegnung], Ausst.-Kat. Salon des Museums für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1975.

41 Zwei Jahre nach Abramovićs Ausstellung in Zagreb kam ein Katalog heraus, der auf die in der Zwischenzeit abgeschlossene Serie der *Rhythmus*-Performances Bezug nimmt. *Marina Abramović*, Ausst.-Kat. Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb 1976.

den Kontrollverlust selbst zum Inhalt der Performance. Was sie ins Spiel brachte, war das Paradox eines kontrollierten Kontrollverlusts.

Wie Tomić berichtet, saß die Künstlerin in einem hell erleuchteten Raum auf einem Stuhl. Zwei Kameras waren fest installiert. Die eine war auf das Publikum gerichtet, die andere auf die Performerin.⁴² Abramović hatte sich zwei verschiedene Psychopharmaka besorgt, die eine gegenteilige Wirkung ausüben. Das erste wird zur Lösung krampfartiger Erstarrungen (Katatonie) eingesetzt, während das zweite der Beruhigung von Schizophrenen dient. Abramović nahm zuerst das bewegungsfördernde Medikament ein, das kurz darauf seine Wirkung entfaltete und zu unkontrollierbaren Muskelbewegungen führte. Nachdem die Wirkung nachgelassen und Abramović eine kurze Pause eingelegt hatte, schluckte sie die zweite Pille, die sie gemäß Tomić in einen depressiven Zustand versetzte. (An anderer Stelle ist von Benommenheit, Kälte, Ohnmacht die Rede.) Die Performance war mit dem Abklingen der Wirkung der Medikamente zu Ende. Abramović konnte gemäß Westcott ihren Zustand nach Einnahme der ersten Pille bewusst wahrnehmen, auf ihn willentlich aber keinen Einfluss nehmen. Während der fünf Stunden Wirkungszeit des zweiten Psychopharmakons war sie sich ihrer selbst nicht bewusst. Bedauerlicherweise sind keine Publikumsreaktionen erhalten, obwohl die Zuschauerinnen die ganze Zeit von einer Kamera gefilmt wurden. Man kann nur vermuten, dass den Galeriebesuchern ohnehin nicht viel Interventionsspielraum gegeben war: Einmal geschluckt, nahm die Wirkung der Pillen unaufhaltsam ihren Lauf. Abb. 124–125

In der Performance Rhythmus 4, die Abramović ebenfalls 1974 in der Galleria Diagramma in Mailand durchführte, verschärfte sie die räumliche Trennung zwischen sich und dem Publikum. Dieses konnte das Geschehen nur in einem anderen Raum durch Videoübertragung verfolgen. Abramović kniete nackt am Boden und hielt ihren Kopf dicht über einen Industrieventilator. Der kräftige Luftstrom verschlug ihr den Atem. Gemäß Westcott hatte sie den Kameramann instruiert, auf ihr Gesicht zu zoomen, sodass die Performance weitergehen konnte, auch wenn sie das Bewusstsein verlor, weil in der Videoübertragung der Anschein aufrechterhalten werden konnte, mit der Künstlerin sei alles in Ordnung. Sie kippte denn auch mit dem Ventilator seitlich weg, wie sie in einem Kommentar zur Performance erläutert.⁴³ (Der Kameramann müsste allerdings in der Folge sein Gerät ebenfalls um 90 Grad gekippt haben, um eine

42 Tomić 1975, S. 75.

43 In: Stoos 1998, S. 80.



Abb. 124–125

Marina Abramović: Rhythmus 2 [Ritam 2]

Performance, durchgeführt 1974 in der
Galerie zeitgenössischer Kunst Zagreb



Abb. 126–127

Marina Abramović:

Rhythmus 4 [Ritam 4]

Performance, durchgeführt 1974 in der
Galleria Diagramma Mailand

aufrechte Haltung der Künstlerin zu suggerieren.⁴⁴) Abramović stellt fest, dass die Performance noch drei Minuten dauerte, ohne dass das Publikum von ihrer Ohnmacht etwas merkte, weil es nur ihr vom Luftstrom verzerrtes Gesicht sah. Bei Westcott ist nachzulesen, dass der Kameramann nach einer kurzen Zeit aufhörte zu filmen und der Künstlerin zusammen mit dem Galeristen zu Hilfe eilte.⁴⁵ Abb. 126–127

Die eindrücklichste Performance aus der Rhythmus-Serie ist die letzte, Rhythmus 0, die während der von Tomić organisierten Tour durch Italien in Neapel im Studio Morra im Februar 1975 stattfand. Während Rhythmus 4 das Publikum auf Distanz gehalten hatte, zeichnete sich Rhythmus 0 durch den direktest möglichen Kontakt zu ihm aus. Abramović bestimmte im Vorfeld die Dauer der Performance, ließ ihr innerhalb dieses Zeitabschnitts aber vollständig ihren Lauf. Sie hatte allerlei Gegenstände vorbereitet, die vom Publikum an ihr «appliziert» werden konnten. Die Künstlerin stand während der sechs Stunden der Performance regungslos da und ließ über sich ergehen, was auch immer die Galeriebesucherinnen taten. Ausdrücklich hatte sie die volle Verantwortung übernommen.⁴⁶ Das betraf insbesondere auch die geladene Pistole, die als eines der 72 Objekte zur Verfügung stand, und nach mehreren Stunden tatsächlich auch auf die Künstlerin gerichtet wurde. Die Dokumentationsbilder wirken verstörend. Sie wurden zahlreich angefertigt, können die Performance aber dennoch nur stichprobenhaft dokumentieren. Abb. 128–133

Viele der Galeriebesucher hatten, den fröhlichen Gesichtern nach zu schließen, offensichtlich Spaß an ihrer Freiheit. Abramović wurde beschriftet, ihr wurde eine Zigarette angesteckt, Wasser über den Kopf geleert, ihr Oberkörper wurde entblößt, zeitweise wurde sie von einem Textilstück bedeckt auf einen Tisch gelegt und mit Ketten gefesselt. Man(n) drückte ihr eine Rose und Fotografien in die Hand oder gleich einen Kuss auf die Wange. Wie Westcott bemerkt, hatte sie im Publikum aber auch ihre Verteidiger. «When the loaded pistol was placed in Abramović's hand and pointed at her neck, the simmering ethical crisis in the gallery finally boiled over into a scuffle between the rival factions. Still, Abramović completed her allotted six hours.» Ihr «perfect thousand-yard stare», mit dem sie die ganze Zeit über alles und jeden hinwegblickte, war laut Westcott ein Grund, weshalb die Leute zu immer extre-

44 Mit solchen Detailfragen hält sich die Abramović-Forschung nicht auf, obwohl ihre Klärung – oder zumindest der Hinweis auf Inkonsistenzen in der Nacherzählung – der Interpretation nur dienlich sein könnten.

45 Westcott 2010, S. 71.

46 Stooss 1998, S. 84.

meren Akten übergangen.⁴⁷ In einem Interview mit Germano Celant erinnert sich Abramović, dass drei Bilder auf sie projiziert wurden: das der Madonna, der Mutter und der Hure. Der Behauptung, dass dabei nur die Männer aktiv waren, widerspricht die Künstlerin: Die Frauen hätten sich zwar passiv verhalten, aber aus dem Hintergrund die Männer angeleitet.⁴⁸ Wie auch immer die Rollenverteilung bei den Aktivitäten des Publikums aussah: Der Verlauf der partizipativen Performance kann nicht anders als Exzess beschrieben werden.

In der ganzen *Rhythmus*-Serie spielt das Publikum eine wichtige, wenn auch von Fall zu Fall unterschiedliche Rolle. Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, hat sich Abramović zunehmend Gedanken darüber gemacht, wie sie sich zum Publikum positioniert. Am schwierigsten zu beurteilen ist dieser Aspekt in der *Edinburgher Messer-Performance*, die gleichzeitig mit den Aktionen Todosijevićs, Urkoms und Popovićs stattfand. Es ist zu vermuten, dass das Durcheinander der simultan ablaufenden, jeder für sich genommen bereits ausreichend verstörenden Handlungen das Publikum in Verwirrung und Überforderung zurückließ. Einer möglichen Einmischung vonseiten der Zuschauerinnen war der Rahmen der Darbietungen jedoch nicht förderlich. Über die Rezeption der Performance anlässlich ihrer Wiederholung (mit 20 Messern) in der *Contemporanea* in Rom 1974 gibt es keine Informationen. Erneut sehr gut dokumentiert sind hingegen die Publikumsreaktionen auf die Performance *Rhythmus 5* in Belgrad.

«Über den ›Feuerstern‹ von Marina Abramović haben wir von den Betrachtern gehört:

Aleksandar Postolović: Es ist schwierig, nach der Darbietung zu sprechen, weil der Eindruck so stark war. Mir scheint, dass das, was die erweiterten Medien bieten und was Marina mit Erfolg bis zum Schluss ausgeführt hat, darin besteht, dass der Mensch tatsächlich zur Kunst des Moments wird. Solche Kunst dauert, solange das Leben dauert. Es ist wirklich schwierig, darüber zu sprechen, weil ich noch unter dem Eindruck dessen stehe, was ich gesehen habe.

47 Westcott 2010, S. 76.

48 Germano Celant/Marina Abramović: «Towards a Pure Energy», in: Celant 2001, S. 9–30, hier S. 30.

Vladan Radovanović: Eine wirkliche Erfahrung, im Unterschied zu klassischer Kunst, die den Akzent aufs Objekt legt und nicht auf das, was sich wirklich ereignet, was sich nicht nachahmen lässt.

Milica Starčević: Sehr suggestiv und sehr tragisch.»⁴⁹

Auffällig ist, dass die befragten Personen – wie es schon öfters der Fall war – in ihren Kommentaren von ihrer eigenen ästhetischen Erfahrung ausgehen. Sie beziehen sich auf die emotionalen Eindrücke, die das Gesehene in ihnen hinterlassen hat. Ansatzweise wird versucht, das Geschehen einzuordnen. Der erste Sprecher stellt fest, dass in den erweiterten Medien (der Begriff Performance scheint sich noch nicht vollends etabliert zu haben) die Kunst mit dem Menschen/Leben zusammenfällt. Der zweite Befragte evoziert den Gegensatz zwischen einer mimetischen, auf dem Objekt beruhenden Kunst und derjenigen, die auf einer wirklichen Erfahrung, einem realen Ereignis beruht. Er stimmt damit mit vielen seiner Zeitgenossen überein, die – es wurde bereits darauf verwiesen – in der Performance das Ende der Repräsentation erblickten. (Was sich – wie gezeigt wurde – bei genauerer Betrachtung als eine zu reduzierte Darstellung der Leistung von Performance herausgestellt hat.) Abramovićs Performance ist selbst ein gutes Beispiel dafür, dass Performance auf der Spannung von Präsentation und Repräsentation aufbaut – was allein schon die Verwendung des Sterns mit seinen symbolischen (spirituellen oder politischen) Assoziationen beweisen, die zu allerlei Spekulationen Anlass gegeben haben. Offenbar waren sich die befragten Betrachterinnen jedoch nicht bewusst, dass in dieser Kunst, die offenbar mit dem Menschen in eins fällt, auch sie angesprochen sind – und zwar nicht nur als diejenigen, die eine ästhetische Erfahrung mit dem Werk machen, sondern durchaus als aktive Teilnehmer.

Widrich stellt fest, dass der am wenigsten aktive Moment der Performance, Abramovićs Bewusstlosigkeit, die Aktion auf das Publikum übertrug, ja ein Publikum von Mit-Performern hervorbrachte.⁵⁰ Sie verweist auf die zeitgenössische Kritikerin Milanka Lečić, die die Rolle des Publikums berücksichtigt, wenn sie konstatiert, dass die Zuschauer nicht partizipierten, sondern als passive Beobachter dastanden. Dies wurde laut Lečić am Schluss der Performance augenfällig, als Marina bewusstlos im Stern lag und niemand einschritt, weil die Leute nicht gemerkt hatten, dass das Ritual vorbei war. Widrich bemerkt,

⁴⁹ Bulletin 6 1974, o. S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 4, S. 390–391.)

⁵⁰ Widrich 2014, S. 110–111.



Abb. 128-133

Marina Abramović: Rhythmus 0 [Ritam 0]

Performance, durchgeführt 1974 im Studio Morra Neapel

dass die Autorin das Publikum nicht wegen eines ethischen Versagens kritisierte, sondern weil es das Ende des Rituals nicht erkannt hatte.⁵¹ Dass Abramović in ihren Aktionen ethische Fragen aufwirft, betont auch Davor Matičević:

«Because of the powerful effect of the medium and the suggestive behaviour of the author, *the audience* has an intense experience and, all barriers being removed, *participates in the action by living with it*. The rational approach which is possible only in the later course of the action and after it leads to the discovery of the meaning and to an understanding of a basic, general ethical value – the omni-present phenomenon of violence. [...] She is [...] interested [...] in creative realization – the creation or interpretation of violence.»⁵²

Matičevićs Kommentar verdeutlicht die Auffassung von Partizipation: Mit «living with it» wurde das serbokroatische Wort «uživljanje» übersetzt, zu Deutsch «Einführung». Partizipieren wird von ihm nicht als äußerlich wahrnehmbare Handlung begriffen, sondern als emotionales Erleben. Schaut man sich die überlieferten Publikumsreaktionen genauer an, zeigt sich denn auch die Wiederholung eines Schemas. Obwohl es zweifelsohne richtig ist, dass Abramovićs Performances – und wie wir gesehen haben, auch die von Todosijević – durch die Art und Weise, wie sie angelegt sind, die Partizipation der Betrachterinnen als Möglichkeit miteinschließen, realisiert sich dieses Potenzial nicht. [Rhythmus 10](#) war eine schmerzhafteste, extreme und auch nicht ungefährliche Performance, aber sie basierte noch auf einer kontrollierten Handlung. Der Versuch, den ersten Durchlauf nach dem Tonband so exakt wie möglich zu wiederholen – die blutigen Fehler mit inbegriffen –, streicht den Aspekt der Souveränität deutlich heraus. Entsprechend war auch der moralische Imperativ zur Intervention kleiner. Wenig Spielraum für aktives Eingreifen bot [Rhythmus 2](#). Wenn aber die Möglichkeit gegeben war und es die Situation auch tatsächlich erforderte, griffen immer wieder Zuschauerinnen ein. Allerdings waren es ausnahmslos Künstlerkollegen und nicht das Laienpublikum. Auch in der 1976 in Innsbruck durchgeführten Performance [Thomas Lips](#), bei der Abramović am Schluss auf einem Eisblock lag und eine sich selbst mit einer Glasscherbe zugefügte, sternförmige, blutende Wunde unter einem Heizstrahler am Pulsieren hielt, war es der Überlieferung nach die österreichische Künstlerin VALIE

51 Ebd., S.108–109.

52 Davor Matičević: «Uvod. Foreword», in: Abramović 1976, o. S. (Hervorhebung S. R.)

EXPORT, die mithilfe eines weiteren Zuschauers Abramović evakuierte. Welche Beziehung unterhalten die Performances zum Publikum? Die autoaggressiven Handlungen richten einen ethischen Appell an die Betrachterinnen. Wie die Kommentare aus dem Publikum zeigen, übten die Performances eine starke Wirkung aus. Aber als Appell zur Intervention verstand es sie nicht. Im Anschluss an die bereits gemachten Beobachtungen lässt sich schlussfolgern, dass erneut ein Sprechakt nicht zum gewünschten Ergebnis geführt hat. Abramovićs Arbeiten lassen aber auch eine andere Schlussfolgerung zu. Mit Widrich, die insbesondere in Bezug auf jüngste Arbeiten Abramovićs feststellt, dass sie ihr Publikum auf die Probe stellt, kann man sagen, dass die Künstlerin ihr Publikum manipuliert bzw. einen bestimmten Typus von Publikum hervorbringt. Aber es ist nicht ein Publikum von Mitperformern, wie es Widrich formuliert, sondern eines, das die ihm zugewiesene Aufgabe nicht zu erfüllen vermag oder gewillt ist. Die Menschen im Publikum sind immer zu passiv. Oder ihre Haltung schlägt ins Gegenteil um und sie werden übergriffig wie in [Rhythmus 0](#). Damit erschüttern auch Abramovićs frühe Performances das für das Geistesleben Jugoslawiens in jener Zeit zentrale humanistische Menschenbild.

Nichtsdestotrotz ist der Mensch eine Kategorie, die die Kunst auf eine neue Art befragt und untersucht. Im Fall von Abramović zeigt sich dies in der Relation zwischen Werk, Performerin und Publikum. Auch die zeitgenössische Kritik stellte den Bezug zwischen der neuen Kunst und dem Menschen her, allerdings ohne auch das Publikum als Teil dieser Verbindung zu begreifen. In einer in [Umetnost](#) erschienenen Besprechung von [Rhythmus 2](#) resümiert Zrinka Jurčić die Ergebnisse einer Diskussion, die im Anschluss an die Performance stattgefunden hatte.⁵³ In erster Linie stand offenbar die Frage im Raum, inwiefern die Performance überhaupt als Kunst gelten könne. Die Autorin will Abramovićs Arbeit die Legitimität nicht absprechen. Wenn Künstler sich selbst quälen und ihr Leben gefährden, sich suizidal verhalten, so könne man dies als Verweis auf den entfremdeten Zustand der Menschen in der Gegenwart verstehen.

«Das Experimentieren mit dem eigenen Körper, die anschauliche Darstellung am realen Körper [...], sind Erfahrungen anderer (und traditioneller) Künste, die lediglich auf eine schockierendere Weise vor Augen geführt werden. Das verleiht ihm

53 Zrinka Jurčić: «Marina Abramović. Galerija suvremene umjetnosti», in: *Umetnost* [Kunst], Nr. 41-42, 1975, S. 122.

jedoch den Charakter äußerster Subjektivität. Man kann das als Exhibitionismus, Masochismus, suizidale Tat oder Ähnliches bezeichnen, und wenn wir auch solche Qualifikationen in Betracht ziehen, können wir erwidern, dass genau das eine logische Folge und eine logische Antwort auf die instabile, aufgewühlte und verkrampfte Zeit ist, in der wir leben, und die einzige mögliche zeitgenössische Sprache des entfremdeten Menschen. Eine solche «art» [Englisch im Original], hat folglich ihre Daseinsberechtigung, obwohl sie für den Autor sehr unangenehme Folgen haben kann [...], und für die Besucher ist es häufig quälend, bei solchen Aktionen dabei zu sein. Indes, wenn jede Zeit ihren Ausdruck hat, dann erlauben wir, dass der Ausdruck von Marina Abramović und der Ausdruck von «Body Art» einer von Hunderten unterschiedlicher Ausdrücke unserer Zeit sind und als solche unsere Aufmerksamkeit zumindest verdienen.»⁵⁴

Mit dem Verweis auf den entfremdeten Menschen beruft sich die Autorin auf eine Kategorie des marxistischen Humanismus. Implizit bringt sie zum Ausdruck, dass die Performance jedoch keinen Ausweg aus der Entfremdung bietet, sondern sie lediglich widerspiegelt. Abramović verstand ihre Performances aber durchaus nicht so immanent. Vielmehr betrachtete sie die Handlungen als Reinigungsrituale, die ihr Überschreitung auf einer energetischen und geistigen Ebene ermöglichten. Teil davon ist das Publikum, gegen das sich Abramovićs Arbeiten öffnen. Das lässt sich in Bezug bringen zur damaligen Vorstellung, dass die Kunstproduktion der Demokratisierung bedürfe. Allerdings wird die Demokratisierung im gleichen Augenblick selbst als problematisches Unterfangen dargestellt. Der Grund dafür ist ein Widerspruch zwischen dem Bild, das der sozialistische Humanismus mit seinem Streben nach Demokratie vom Menschen zeichnet, und demjenigen, das Abramovićs

54 «Eksperimentiranje s vlastitim tijelom, zorno preočavanje na stvarnom tijelu bez ikakvih posrednika bioloških, fizikalnih, ili vizuelnih iskustava, samo su šokantnijim načinom osvještena i saopćena iskustva drugih (i tradicionalnih) umjetnosti. To mu međutim daje karakter krajnje subjektivnosti. Poneko to može nazvati egzibicionizmom, mazohizmom, suicidalnim činom ili sličnim, a ako bismo i takve kvalifikacije uzeli u obzir, moglo bi se odgovoriti da je to zapravo logičan nastavak i logičan odgovor, nestabilnog, rastrzanog i grčevitog vremena u kojem živimo i jedini mogući suvremeni govor otuđenog čovjeka. Ovakav, dakle, «art», ima svoje opravdanje postojanja, mada on za autora može imati vrlo neugodnih posljedica [...], a i za posjetitelje često je mučno prisustvovanje ovakvim akcijama. No, ako svako vrijeme ima svoj izričaj, onda dopustimo da je izričaj Marine Abramović i izričaj «body-art» jedan od stotine različitih izričaja našeg vremena, a kao takav vrijedan je naše pažnje, barem.» (Ebd.)

Performances zutage fördern. In der Performance Rhythmus 0 akzeptierten die Besucher nach anfänglichem Zögern umstandslos das Angebot der Künstlerin, sie wie ein Objekt zu behandeln. Der Mensch als Kategorie oder Referenzpunkt wird damit gleich zweifach fragwürdig. Einerseits fiel es offenbar leicht, aus der Kategorie Mensch die Frau auszuschließen – ein Umstand, der Feministinnen dazu veranlasste, die vom Humanismus vertretene Definition des Menschen abzulehnen. Andererseits wird auch die im Sozialismus wichtige Vorstellung des durch seine Handlungen fortschreitenden und sich emanzipierenden Menschen entstellt. Tritt die Künstlerin als Autorin und Autorität auf, wagen die Betrachterinnen keine Intervention ins Geschehen. Wird ihnen jedoch die Autorität übertragen, führt sie zum Exzess.

Wie Todosijević lotet auch Abramović in ihrem Werk menschliche Verhaltensweisen aus, indem sie die Arbeiten so anlegt, dass ein ethischer Appell von ihnen ausgeht. Ausgeprägter als bei ihrem Kollegen ist in ihren Performances der Bezug zum Publikum, das sie in manchen Aktionen auf den Prüfstand stellt. Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Künstlern ist, dass Abramovićs Performances nicht von der Frage ausgehen, was Kunst sei, sondern einen persönlichen Charakter haben. Sie werden von Abramović als Möglichkeit aufgefasst, körperliche und geistige Transzendenz zu erreichen. Wie bereits dargelegt wurde, spielen solche Überlegungen in den Performances von Todosijević, insbesondere in ihrer Orientierung auf profane Enden, keine Rolle.