

SCHLUSSWORT

Das letzte Wort gehört nicht allein der Performancebegegnung von 1978, die Höhe- und Schlusspunkt der Performance-Ära am SKC war, obwohl es noch viel dazu zu sagen gäbe. Nur ein paar Impressionen des insgesamt gut dokumentierten Ereignisses sollen dem Leser nicht vorenthalten werden. Die Dokumentationslage zeigt, mit welchen Unwägbarkeiten man in der Performanceforschung zu rechnen hat. Neben den im letzten Kapitel besprochenen Arbeiten Was ist Kunst, Marinela Koželj? von Raša Todosijević, Beispiele einer analytischen Skulptur von Neša Paripović und Eisbild von Aquinada waren laut Programm Produktionen der internationalen Gäste Dennis Oppenheim, Simone Forti, Charlemagne Palestine, Flatz, Peter Weibel, Theatre of Mistakes, Heinz Cibulka, Jürgen Klauke und Giuseppe Chiari (in der Reihenfolge ihrer Auftritte) zu sehen. Einige von ihnen sind fotografisch dokumentiert.

Abb. 167–174

Oppenheims Anwesenheit auf dem Festival bezeugt auf der anderen Seite nicht ein einziges Dokument. So fehlt jeglicher Anhaltspunkt, um herauszufinden, was der Amerikaner auf dem Festival in Belgrad gemacht hat. Dafür überliefert das Archiv zur Performance von Theatre of Mistakes nicht nur Bilder, sondern auch Textmaterial. Offenbar ließ die Gruppe den Festivalorganisatorinnen eine kleine Dokumentation zukommen, die ein Interview aus der Zeitschrift Artscribe, ein Presse-Clipping und eine präzise, von den Künstlern verfasste Beschreibung der Performance enthielt:

«Attempting to be each other rather than attempting to enact a character, each performer has to learn all of the parts. «Going» is a fugue put together out of the mannerisms of departure. [It is] gestures concerned with going – saying goodbye, shaking hands, giving excuses, urging someone to stay, insisting they really must go. [...] the participants in the situation are bound

together as closely as the strands of a knotted ring. Each weaves a role identical to that of the others into different moments from the same role. Specifications: 5 performers. A performance space 17' by 17'. Audience on all four sides. Ceiling suitable for suspending 4 lights, one from each corner of the space – particularly if performed in the evening. Duration approximately one hour.»¹ Abb. 167–168

Mit noch einigen allgemeinen Informationen zur Gruppe wäre man bereits gut ausgestattet für eine Auslegung und Interpretation der Performance. Werke dagegen, die lediglich visuell dokumentiert sind, machen oft das Problem der fotografischen Evidenz von überliefertem Material deutlich. Zum Konzert des Musikers und Performers Charlemagne Palestine zum Beispiel gibt es eine Fotografie, die für die Rekonstruktion seiner Darbietung mehr Fragen aufwirft als Antworten gibt. [Abb. 174](#)

Unter den jugoslawischen Performances von Miša Savić, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Radomir Damnjanović Damnjan, Zoran Belić und Mice und Stavros Popčev möchte ich besonders auf das Werk von Miša Savić hinweisen, die nicht nur mit Bildern, sondern auch – was eine große Ausnahme ist – filmisch dokumentiert ist (wenn auch ohne Tonspur). Mit der Arbeit konnte ich mich nicht nur dank der Archivalien und eines Gesprächs mit dem Autor vertraut machen, sondern – insbesondere was ihren Klang angeht – wegen des Reenactments 2013 am Performancefestival [Bone16](#) in Bern, das er selber ausführte. So können Reenactments zu einer weiteren Quelle für die Forschung werden, auch wenn eine Wiederaufführung nie eine exakte Kopie des ursprünglichen Ereignisses ist. [Abb. 175–176, 177](#)

Der Komponist und Pianist Savić war ein Pionier der neuen Musik in Jugoslawien, der sich unter anderem intensiv mit John Cage auseinandergesetzt hatte. Seine Laufbahn begann am SKC mit Arbeiten, die an der Schnittstelle zwischen Musik und Performance stehen. Für seine Konzertperformance [Erwärmter zirkulierender Klavierklang](#) [Zagrejani kružeći zvuk klavira] legte sich der Künstler der Länge nach auf einen Konzertflügel, Kopf und Arme über der Klaviatur. Ein Heizlüfter vor dem Flügel war auf den Künstler gerichtet. Savić begann in möglichst hohem Tempo mehrere nebeneinanderliegende Tasten mit den Handballen zu spielen. Der rechte Arm spielte im tiefen, der linke Arm im hohen Register. Die beiden Hände drückten die Tasten zeitlich

¹ Aus einem Dossier der Gruppe vom Frühling 1978, vom SKC zusammen mit weiteren Materialien zur Dokumentation der *Performancebegegnung* 1978 aufbewahrt.



Abb. 167-168

Theatre of Mistakes: Going

Performance, durchgeführt am 6.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad

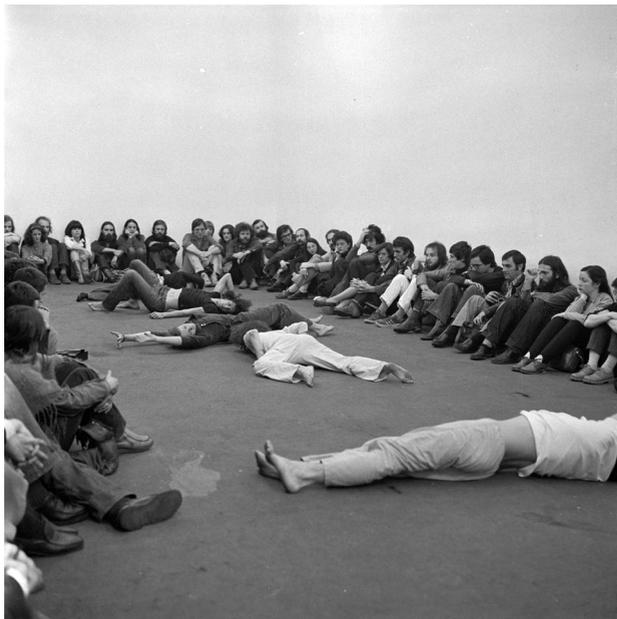


Abb. 169–170

Simone Forti: Neuer Tanz [Novi ples]

Tanzperformance, durchgeführt am 4.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



Abb. 171

Heinz Cibulka:**Töten-Fressen-Zeugen-Gebären
[Ubijanje-jedenje-stvaranje-radanje]**

Performance, durchgeführt am 7.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad

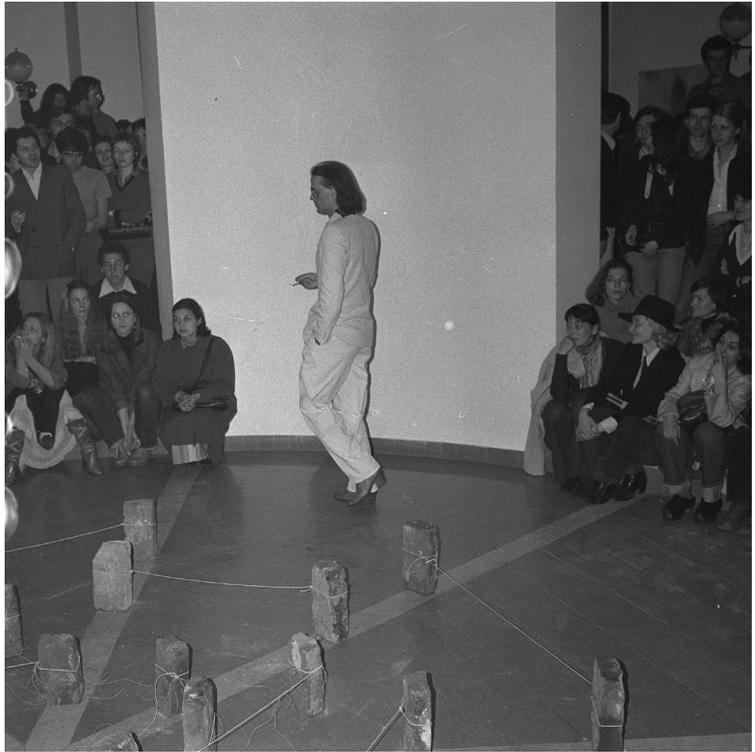


Abb. 172

Jürgen Klauke: The Harder They Come

Konzertperformance, durchgeführt am 7.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



Abb. 173

Giuseppe Chiari: Konzert

aufgeführt am 8.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



Abb. 174

Charlemagne Palestine: Konzert

aufgeführt am 4.5.1978 im Rahmen der
Performancebegegnung am SKC Belgrad



Abb. 175–176
Mice und Stavros Popčev:
Mumifizierung [Mumifikacija]
Performance, durchgeführt am 8.5.1978 im Rahmen der
Performancebegegnung
am SKC Belgrad

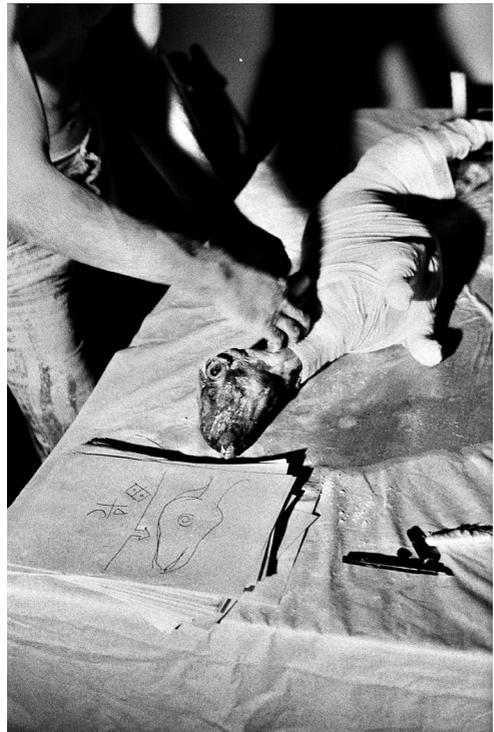




Abb. 177

Radomir Damjanović Damnjan:

Von der Arbeit zur Kreativität [Od rada ka stvaralaštvu]

Performance, durchgeführt am 6.5.1978 im Rahmen der
Performancebegegnung am SKC Belgrad

versetzt, sodass sie zusammen eine Art Tremolo erzeugten. Eine rhythmische Gliederung gab es darüber hinaus keine. Manchmal näherten sich die Hände einander gegen die Mitte hin an, um langsam wieder in ihre Ausgangslage zurückzukehren. Sein Spiel erforderte den Einsatz der ganzen Arme, den Kopf ließ er über die Klaviatur hängen. Obwohl der Künstler das Pedal nicht bedienen konnte, erzeugte er durch seine Spielweise einen dichten, unphrasierten Klangteppich. Selbstredend war es dem Künstler weder um harmonische noch melodische Gestaltung der Musik zu tun. Im Vordergrund stand das körperliche, kräftezehrende Klavierspiel selbst. Nach einigen Minuten machten sich erste Erschöpfungsanzeichen im Klang bemerkbar, ein vorübergehendes Nachlassen von Tempo und Lautstärke. Savić spielte bis zur Erschöpfung. Die warme Luft des Heizgebläses hatte nicht nur auf den Raum und die klangliche Tragfähigkeit der Luft einen Effekt, sondern verstärkte auch die körperliche Anstrengung. Nach ungefähr zwanzig Minuten beendete der erschöpfte Savić die Performance, stieg vom Flügel und verließ den Raum. **Abb. 178**

Es wäre möglich, eine kleine Mediengeschichte der Performance anhand des Festivals zu schreiben. Savićs und Palestines Arbeiten verweisen auf die Schnittmengen zwischen Performance und anderen Künsten, in ihrem Fall mit der Musik. In der Performancebegegnung von 1978 spielten darüber hinaus auch Tanz, Theater, Video und Fotografie *als* Performance eine Rolle. Das Festival erweist sich damit als exemplarisch für die medialen Verschränkungen, die der Performancekunst eigen sind. Eine wichtige Frage, die sich auftut, ist die nach den weiteren Karrieren der Künstler. Der ausgebildete Ingenieur Miško Šuvaković, der einige Jahre am SKC arbeitete, ist heute als Autor und Professor mit der Geschichte und Theorie von Kunst befasst. Die Mitglieder der «Gruppe der sechs» sind immer noch als Künstler tätig. Allerdings sind ihre Karrieren sehr unterschiedlich verlaufen. Im 5. Kapitel lege ich ausführlich dar, was Kunsthistoriker zum Ausschluss bestimmter Praktiken aus dem Kanon beitragen. Hier sollen die Auswirkungen der wirtschaftlichen und politischen Umstände in Jugoslawien nach 1980 kurz beleuchtet werden.

Marina Abramovićs Werdegang ist bekannt. James Westcott zufolge beobachteten Abramovićs Zeitgenossen schon früh die Zielstrebigkeit, mit der die junge Künstlerin ihre Laufbahn vorantrieb. Der Vergleich mit ihren Kollegen zeigt, dass für ihre Karriere wesentlich war, Jugoslawien zu verlassen. Die Künstler und Mitarbeiter am SKC arbeiteten während der 1970er Jahre intensiv an der internationalen Vernetzung. Dazu gehörten nicht nur die Aprilbegegnungen, sondern auch die Teilnahme am edinburgh arts 73 oder an der Biennale des Jeunes in Paris. 1971 war Ješa Denegri für die Auswahl unter den jugoslawischen Künstlern verantwortlich. Es gelang ihm, Aufmerksamkeit für die jugoslawische Kunst zu erregen, sodass in den Jahren 1973, 1975 und



Abb. 178

Miša Savić:

Erwärmter zirkulierender Klavierklang [Zagrejani kružeći zvuk klavira]

Konzertperformance, durchgeführt am 5.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad; wiederaufgeführt am 14.12.2013 im Rahmen von Bone16 in Bern

1977 internationale Komitees erneut Künstler und Künstlerinnen wie Goran Trbuljak, Abramović, Goran Đorđević, Andraž Šalamun, Todosijević, Iveković und andere einluden.² Trotz der internationalen Vernetzung, die das SKC während der 1970er Jahre betrieb, war es, wie bereits erwähnt, schwierig, von der Peripherie aus eine Karriere aufzubauen. Schwerer noch als die geografische Lage wog die politische Situation im Land, dessen schleichender Verfall bereits in den 1980er Jahren einsetzte und im Jugoslawien-Krieg seinen Kulminationspunkt erreichte. Das kulturelle Leben brach während des Krieges ein und erholte sich nur langsam wieder. Die durch den Übergang in das neo-liberale Wirtschaftssystem verursachte Schwächung öffentlicher kultureller Institutionen in der durch den Krieg verarmten Region Ex-Jugoslawiens erschwert auch heute noch ein Aufblühen der Kunstszene.³ Das MSUB war von 2007 bis 2017 wegen Renovierungsbedarf geschlossen. Für die Präsentation der Sammlung bestand während zehn Jahren kein adäquater Ort. Das Nationalmuseum ist sogar seit über zehn Jahren geschlossen und seine Zukunft am jetzigen prominenten Hauptplatz im Stadtzentrum ungewiss. In Bezug auf das teilweise geschlossene MSUB muss mit Pejić kritisch angemerkt werden, dass die Sammlungspolitik ohnehin versagt hat: Es gab nur ungenügende Bemühungen, Schlüsselwerke der Neuen Kunstpraxis in die Sammlung aufzunehmen.⁴ Stattdessen sind sie heute immer noch im Besitz ihrer Urheber oder auf unterschiedliche Privatsammlungen verstreut, da es in den öffentlichen Institutionen an einer entsprechenden Sammlungspolitik fehlte.

Im Spannungsfeld zwischen nicht mehr voll funktionsfähigen staatlichen Institutionen und einem unterentwickelten, an Kulturförderung unteiligten privaten Sektor wurden vitale Funktionen von NGOs übernommen: in Serbien zum Beispiel von kuda.org, teorija koja hoda/walking theory oder dem bereits erwähnten Prelom kolektiv.⁵ Den schwierigen Umständen zum Trotz arbeiten Era Milivojević, Paripović, Zoran Popović, Todosijević

2 Die westliche Kunstkritik allerdings schweigt sich über die jugoslawische Präsenz aus. 1980 erscheint wohl eine Kritik und Übersichtsdarstellung der jugoslawischen Beteiligungen, verfasst ist sie aber von Denegri. (Ješa Denegri: «Biennale de Paris. Un point de vue sur la sélection yougoslave», in: *Opus International*, Herbst 1980, Nr. 78, S. 22).

3 Mit der institutionellen Situation im gegenwärtigen Serbien setzen sich die Künstler häufig auseinander. Vgl. dazu: Seraina Renz: «Handeln im Kontext. Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad», in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 1, 2013 (16 Seiten), und dies.: «Umetnik* – institutionalisiert*», in: *UMETNIK** 2018, S. 12–25, S. 154–159 (serbisch).

4 Pejić 1999, S. 120.

5 Über den Bezug zwischen sozio-politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklungen und die Rolle von NGOs in der Kulturszene in Serbien schreibt die NGO *Prelom kolektiv* selbst: Dušan Grlja/Jelena Vesić/*Prelom kolektiv*: «Die neoliberale Institution Kultur und die Kritik der Kulturalisierung», in: *eipcp*, Nov. 2007, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/de> (zuletzt abgerufen am 8.7.2015).

und Gergelj Urkom immer noch als Künstler. Urkom emigrierte nach London, wo er heute noch lebt und arbeitet. Milivojević ist in Belgrad tätig und regelmäßig mit Ausstellungen seiner installativen, fotografischen und performativen Werken in Serbien in der Öffentlichkeit präsent. Paripovićs Werke aus den 1970er Jahren sind häufig im Ausland zu sehen. Neuere Arbeiten von ihm – er arbeitet immer noch mit Fotografie, Film und seinem eigenen Körper – entstehen in längeren Intervallen, sodass Ausstellungen jüngster Kunst in Serbien und außerhalb Paripovićs Produktion nur sporadisch dem Publikum vorführen. Popovićs Werk, das in meiner Arbeit wenig zur Sprache kam, offeriert wie die Performancebegegnung einen eigenen Anknüpfungspunkt an die Geschichte des SKC. Denn der Künstler hat viele Ereignisse und Treffen am SKC fotografisch oder filmisch festgehalten, montiert und in Ausstellungen präsentiert.⁶ Nachdem sich Popović in den 1980er Jahren einem neuen Medium, der Zeichnung, zugewandt hatte, beschäftigt er sich in jüngerer Zeit wieder mit Film. In gegenwärtigen Ausstellungen werden seine neuen Filme oft in Kombination mit den am SKC entstandenen Dokumentationsfilmen gezeigt. Weil auch Letztere als Autorproduktionen gelten und nicht als Archivalien, ist ihre Verfügbarkeit für Forschungszwecke eingeschränkt. Sie wären aber gerade aufgrund ihres hybriden Charakters eine besonders fruchtbare Quelle für die Auseinandersetzung mit dem SKC und der «Gruppe der sechs».

Todosijević, dessen Werke der 1970er Jahre ich in meiner Arbeit am ausführlichsten behandelt habe, ist der bekannteste und aktivste Künstler der fünf männlichen Mitglieder. Seine Arbeiten spannen seit den 1980er Jahren einen Bogen zwischen dem Kleinformat (Zeichnungen und jüngst auch von Marinela Koželj ausgeführte textile Werke) und dem Großformat (Installationen). Er rief große Kontroversen mit seinen hakenkreuzförmigen Installationen hervor, die er beispielsweise am Boden aus Tischen oder an der Wand mit alten Koffern arrangiert. Damit polarisiert er Publikum und Kritik. Obwohl er mit fraglicher Naivität beteuert, das Hakenkreuz als Form wie jede andere zu betrachten, weil sie lange vor der Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten als Ornament verwendet wurde, werden seine Arbeiten einhellig politisch gelesen. Die Kritikerinnen kommen allerdings zu gegenteiligen Werturteilen. Für die einen ist Todosijević ein Faschist, andere lesen diese Arbeiten der 1980er und 90er Jahre positiv als Kritik der serbischen nationalistischen Politik jener Zeit – eine Lektüre, die sich aufgrund einer anderen Werkserie mit dem Titel *Gott liebt die Serben* aufdrängt. Auch dieser Titel ist original Deutsch und verbindet den Nationalismus in Serbien mit dem deutschen Nationalsozialismus.

**Abb. 179–180**

Installationsansicht der Galerie des SKC,
Installationen/Performances im Rahmen von
Vom Klang zu ... [Od zvuka do...]
1982



Das letzte Wort meiner Arbeit gilt aber nicht Todosijevićs jüngerer Produktion, sondern einem der letzten im und für das SKC gemachten konzeptuellen Werk. Es ist entstanden, nachdem die intensive Zusammenarbeit der Jugendjahre der sechs Künstler – wie auch die interessanteste Zeit am SKC – bereits der Vergangenheit angehörten. Ich habe sie deshalb ausgewählt, weil sie zwar vor über 30 Jahren entstanden ist, aber, wie ein Phantasma des Künstlers suggeriert, noch bis in die Gegenwart «spricht». Mit ihr lässt sich die Frage nach der Aktualität der damaligen Arbeiten und ihrer Fragestellungen noch einmal aufwerfen. Es handelt sich um eine performative Installation mit dem Titel Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik [Nevidljiva skulptura, bezkonačna muzika], die Todosijević im Januar 1982 zum ersten Mal ausgeführt hat. **Abb. 181**

Wie die Performance von Savić wurde auch sie in Bern 2013 anlässlich des Performancefestivals Bone16 noch einmal realisiert. Der ursprüngliche Entstehungskontext war die viertägige Veranstaltung Vom Klang zu ... [Od zvuka do...], die Savić für das Musikprogramm des SKC kuratiert hatte. Die Fotografien legen nahe, dass Todosijević die Arbeit in der Galerie des SKC realisierte, wo sich mindestens noch zwei weitere Werke befanden. **Abb. 179–180**

In der fensterlosen Wand an der Schmalseite des Raums brachte Todosijević drei Öffnungen an, die gerade groß genug waren für je ein kleines batteriebetriebenes Transistorradio. Er stellte die Radios auf zufällig gewählte Sender ein und versenkte sie in die Maueröffnungen. Mit einer dünnen Holzplatte verschloss er die Löcher, gipste sie sorgfältig zu und strich die Stelle mit weißer Farbe, bis der Eingriff kaum noch sichtbar war. Musik und Stimmen aus den Radios waren nur für jemanden vernehmbar, der sich nah an der Wand aufhielt.

Eine Person, die sich zufällig an der Stelle mit den eingemauerten Radios befand, konnte unvermittelt eine aus der Wand sprechende oder singende Stimme vernehmen – natürlich nur so lange, wie die Radios liefen. Todosijević zufolge existiert jedoch die Möglichkeit einer geisterhaften Wiederbelebung der Radios. Angeblich kommt es vor, dass sich aufgrund einer chemischen Reaktion eine längst leere Batterie unerwartet für einen Augenblick wieder lädt und das von ihr betriebene Gerät kurz und wie ein Spuk wiederauflebt. Demzufolge wäre es also möglich, dass eine Radiostimme nach Jahrzehnten plötzlich leise aus der Wand spricht. Eine unverhoffte Begegnung mit einer nicht lokalisierbaren Stimme könnte nun auch einem Passanten im Korridor widerfahren, der die Stadtgalerie Bern vom Innenhof trennt. Nur in den Plänen des denkmalgeschützten Sandsteinbaus ist der exakte Ort der Installation eingezeichnet, die dort gemäß Vertrag mindestens 25 Jahre bleiben und ihren Spuk treiben wird.



Abb. 181

Raša Todosijević:

Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik [Nevidljiva skulptura, bezkonačna muzika]

1982, Installation / Performance im Rahmen der Veranstaltung

Vom Klang zu... [Od zvuka do...] am SKC Belgrad

Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik hat aber noch eine weitere, beunruhigendere Seite, wie von Todosijević zu erfahren ist.⁷ Er sagt, dass er seine Arbeit in Anlehnung an einen heidnischen Brauch realisiert habe, der in ganz Südosteuropa bis ins 20. Jahrhundert praktiziert wurde. Es handelt sich um ein Opfer zum Schutz des Hauses, das darin bestand, ein Tier (oder einen Teil davon) in die Hauswand eines neu errichteten Gebäudes einzumauern. Die anthropologische Literatur verweist darauf, dass ursprünglich wahrscheinlich ein Menschenopfer gebracht wurde, das später von Tieropfern abgelöst wurde.⁸ Volkslieder wie Die Errichtung Skadras an der Bojana [Zidanja Skadra na Bojani], in denen von der Einmauerung von Frauen und Menschen gesungen werde, erinnern noch daran.⁹ Doch wie der pagane Brauch im Verlauf der Zeit bereits eine Abschwächung erfahren zu haben scheint, indem das Menschen- durch ein Tieropfer ersetzt wurde, sublimiert Todosijević die Präsenz eines Körpers noch weiter in die körperlose Stimme aus einem Apparat. Ich bin versucht zu sagen, dass wir angesichts der inzwischen bekannten Vorliebe des Künstlers für Kunst mit menschlichen und tierischen Mitperformerinnen von Glück reden können. (Sei es eine magische Übertragung oder nicht, auch der Todosijević kongeniale Terry Fox setzte einmal auf den archaischen Zauber eingemauerter Tiere. Als er aus seiner Amsterdamer Wohnung hinausgeworfen wurde, baute er aus Rache als stinkenden Abschiedsgruß zehn Heringe in eine Gipswand ein.) Die Magie in Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik geht aber von einem technischen Gerät aus. Todosijević schreibt den Batterien Lebendigkeit zu. Wenige Jahre später veröffentlichte Donna Haraway einen Aufsatz, der inzwischen Kultstatus erreicht hat. In ihm schildert sie ausdrücklich, wie quicklebendig die Maschinen und Technologien sind, die uns umgeben und mit denen wir leben.¹⁰ So wie Todosijevićs Phantasma seine Arbeit von der Vergangenheit in die Gegenwart weiterwirken lässt, wirft die performative Installation auch die Frage nach dem Verhältnis von Mensch, Tier und Technik immer wieder neu auf.

7 Todosijević 17. Mai 2012.

8 Dinka Alaupović Gjeldum: «Običaji i vjerovanja vezani uz kuću u imotskoj krajini [Auf das Haus bezogene Bräuche und Glauben in der Imotska Krajina]», in: *Prilozi povjesti i umjetnosti u Dalmaciji* [Beiträge zu Geschichte und Kunst Dalmatiens], Bd. 26, Nr. 1, 1987, S. 527–547, hier S. 528–529.

9 Ebd., S. 529. *Zidanje* ist die substantivierte Verbform von *zidati*, mauern.

10 Donna Haraway: «Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's», in: *Socialist Review* Bd. 80, 1985, S. 65–108.