

14. Pathetische Ethik des Körpers. Marina Abramovićs *Lips of Thomas*

Lernjahre im SKC und in der Gruppe Sechs

Die Entwicklungen in der bildenden Kunst in Jugoslawien nach dem Ende der Studentenrevolten wurden durch eine zunehmende Konzentration auf die der Form von Performance gekennzeichnet. Die Malerei spielt dabei immer weniger eine Rolle. Die neue Generation von Performancekünstlerinnen und -künstlern konnte an eine Tradition anknüpfen, die in den 1950er-Jahren ansetzte und in den 1960er-Jahren in diversen Gruppen⁶⁰⁹ am stärksten zum Ausdruck kam. Wie ich schon gezeigt habe,⁶¹⁰ war der erste jugoslawische Künstler, der mit den Formen von der Aktionskunst experimentierte, Leonid Šejka. Die Verknüpfung von der Gruppe, die sich von den späten 1960er- bis zur Mitte der 1970er-Jahre im Belgrader SKC formierte, mit Šejka ist vor allem in einer ähnlichen Einsicht in die Problematik der Politik zu suchen.

Die künstlerische Bewegung in Jugoslawien, die den Ausweg aus der vorgegebenen Geschlossenheit suchte und fand, war diejenige, die aus den Studentenrevolten von 1968 hervorging. Das ermöglichten paradoxerweise erst Zugeständnisse der politischen Kaste Jugoslawiens an die Rebellierenden, die die Konstituierung eines studentischen Kulturzentrums erlaubte, das den kulturellen Bedürfnissen der Jugendlichen Raum geben sollte. Gleichzeitig strebte die Führung durch diese Institution eine bessere Kontrolle über die Studenten an. Die neugegründete Institution, das Studentski kulturni centar (SKC), wurde auf Anhieb zu einem Ort mit Kultstatus. Sobald sich die Künstler aber allzu stark in die Politik einmischten, waren die Kommunisten bereit, ihre Position zu revidieren und die Freiheiten wieder einzuschränken. In der Folge kam es immer wieder zu Verboten. Das SKC wurde als ein Zugeständnis an die revoltierende Studentenschaft ins Leben gerufen und ist als solches bis heute im kulturellen Leben Serbiens präsent. Es nahm auch bei den Protesten gegen Milošević 1999 eine wichtige Rolle ein. Man kann sagen, dass es eine der seltenen Einrichtung in kulturellen Leben Jugoslawiens war, in der Politik und Kunst sowie Politik und Kultur nicht klar voneinander zu trennen waren, wo nie eine scharfe Linie zwischen diesen Bereichen der Lebenswelt gezogen wurde. Die für die frühen Avantgardisten so wichtige Autonomie der Kunst spielte im Umfeld des SKC keine bedeutende Rolle.

⁶⁰⁹ Die wichtigsten von diesen Gruppen waren in Zagreb ansässige „Gorgona“ und die aus Ljubljana stammende OHO. Über diese Gruppierungen in der jugoslawischen Kultur s. zusammenfassend Jakovljević 2016.

⁶¹⁰ S. Kapitel 2.



Abb. 19 Marina Abramović/Era Milivojević: *Taping the Artist*. 1971.

Das SKC ist für die Überlegungen über die von neuen ästhetischen Postulaten ausgehende Künstlerbewegung wichtig, weil dort eine aus sechs Mitgliedern – daher der inoffizielle Name „Gruppe der Sechs“ – bestehende Künstlergruppe ihre Tätigkeit aufgenommen hat. Die Mitglieder waren Marina Abramović, Raša Todosijević, Neša Paripović, Era Milivojević, Gera Urkom und Zoran Popović. Sie wurden *Nova umetnička praksa* (Neue künstlerische Praxis) getauft und konnten sofort an zeitgenössische Strömungen

in der westeuropäischen Kunst anknüpfen. Zwei Begriffe sind dabei wichtig: Konzeptualismus und Performance. Sie sollten auch die spätere künstlerische Praxis dieser Gruppe bestimmen. Hier soll nur die Performance berücksichtigt werden, und zwar insbesondere eine Performance, die als beispielhaft erscheint. Es handelt sich um die Aktion *Taping the Artist*, die 1971 von Era Milivojević im SKC veranstaltet wurde. Wie man auf den Bildern sehen kann (Abb. 19), liegt Marina Abramović auf einem Tisch, während Milivojević sie mit Tesafilm umwickelt.⁶¹¹ Abramovićs Biograph James Westcott zufolge entstand die Performance spontan. Milivojević beklebte während einer Ausstellung im SKC einen Spiegel mit Tesafilm.

Meanwhile, in another part of the lounge, Abramović lay down on a table for no particular reason other than that she was tired (and always physically demonstrative). Milivojević decided to mummify the prone Abramović with his tape. With no explanation he began sticking strip across her from her mouth down to her feet. Abramović immediately accepted what Milivojević was doing. Apart from her kin sense of fun, maybe she felt like one of the models of Yves Klein's *Anthropometrie* paintings – the beautiful passive tool in a domineering act of creation. (Westcott 2010, 55)

Diese Passivität sollte kein Bestandteil von Abramovićs performativer Kunst bleiben. Man könnte sogar sagen, dass ihre Emanzipation von der Rolle des schönen Objekts ein zentrales Moment der Abkehr von der Poetik der „Gruppe der Sechs“ war. Westcott behauptet zwar: „the impromptu performance was a key moment of cohesion of the group of artists and their closest allies.“ (Ebd., 56) Dennoch blieb diese Aktion über den Augenblick hinaus folgenreich. Marina Abramovićs freiwillige Entscheidung, sich in eine Mumie verwandeln zu lassen, prägte ihr neues Bewusstsein vom eigenen Körper. Ab diesem Zeitpunkt hörte sie auf zu malen und widmete sich ausschließlich der Kunst der Performance.

Darin wird sie im Laufe der Zeit immer eigenständiger, aber es sollte noch eine Weile dauern, bis sie so weit war, der durch die Gruppenmentali-

⁶¹¹ In einer aufschlussreichen Interpretation verbindet Branislav Jakovljević Milivojevićs Taping-Aktionen mit Lacans Theorie von Spiegelstadium: „Of course, Milivojević's taping actions and installations can and should be read in relation to Lacan's theorization of mirror stage. Therefore, we can say that in Milivojević's hermeneutics of the mirror, the investigation of primary symbolization never came at the expense of primary socialization. Namely, in a performance in which he for the first time made use of participants other than himself, Milivojević staged the action of taping up, this time not a surface reflecting the image, but another human being. It was Marina Abramović – significantly, the only female member of the informal Group of Six artists who became closely associated with the post-1968 conceptual and performance art scene at Belgrade's Student Cultural Centre.“ (Jakovljević 2016, 167)

tät bezeichneten Generation der 1960er-Jahre den Gnadenstoß zu versetzen und diese ganze Kultur zumindest symbolisch zu beenden. Ihr Abgang in Richtung Westeuropa, vor allem nach Italien und Österreich, war auch eine Befreiung von der engmaschigen jugoslawischen Politik- und Kulturszene, die in den dunklen 1970er-Jahren immer mehr in Richtung Konservatismus entglitten war. Auch der künstlerische Ausdruck Marina Abramovičs radikalisierte sich stark. Die Radikalisierung wird sichtbar, wenn man ihre früheren Werke, kreiert in enger Zusammenarbeit mit der Gruppe um das SKC, mit fünf späteren Arbeiten vergleicht, die unter dem gemeinsamen Titel *Rhythmus* von 1973 bis 1975 entstanden sind. *Thomas Lips/Lips of Thomas* von 1975 kann man dann als Höhepunkt dieser Phase, aber auch als ihr Ende betrachten. Der *Rhythmus*-Zyklus zeigt Momente der Beziehung zur eigenen Körperlichkeit, die in ein immer aggressiveres Verhalten ihr selbst gegenüber eskalieren.

Rhythmus-Zyklus und die Emanzipation

Zwei der Arbeiten aus dem *Rhythmus*-Zyklus wurden in Jugoslawien, die restlichen drei in Italien realisiert. Die Verbindung mit der italienischen *Arte Povera* und besonders mit ihrem Hauptvertreter Jannis Kounellis ist nicht zu übersehen; obwohl die *Arte Povera* nicht unbedingt mit *body art* zu verbinden ist, spielten ihre Experimente mit „gefundenen“⁶¹² Gebrauchsgegenständen eine wesentliche Rolle in Abramovičs Experimenten mit der eigenen Körperlichkeit. Das beste Beispiel für diese innere Verbundenheit ist die Aktion, die unter dem Titel *Rhythmus 0* im Jahr 1974 in der *Galleria Studio Mora* in Neapel realisiert wurde. Die Künstlerin selbst gab eine Gebrauchsanweisung für ihre Performance: „There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I'm an object.“ (Zit. nach Richards 2010, 87f.) Diese Gegenstände waren unter anderem eine Pistole, eine Axt, eine Flasche Parfüm, eine Glocke, eine Feder, eine Kette, Nägel, Nadeln, eine Schere, ein Stift, ein Buch, ein Hammer, eine Säge, ein Lammknochen, eine Zeitung, Olivenöl, ein Rosmarinzweig und eine Rose. Die Zuschauer*innen hatten die Möglichkeit, alle Gegenstände an Abramovičs Körper zu verwenden. Sie beschränkte die Dauer der Performance auf sechs Stunden. Diesen Zeitraum über sollte sie passiv bleiben und auf keine der auf ihren Körper gerichteten Aktionen des Publikums reagieren. Die Geste der Künstlerin war eindeutig pathetisch, weil sie auf die Gefühle der Zuschauer ausgerichtet war. Gleichzeitig aber entwickelte sich aus der pathetisch induzierten Situation eine ethische Provokati-

⁶¹² Die von Šejka genutzten „Gebrauchsgegenstände“ sind auch eine mögliche Assoziation, wobei nicht klar ist, inwiefern seine Arbeiten die jüngere Generation beeinflusst haben.



Abb. 20 Marina Abramović. *Rhythm 0*. 1974.

on des Publikums.⁶¹³ (abb. 20) Während der langen Performance kam es zu einer Spaltung des Publikums: Einige Zuschauer*innen versuchten, Marina Abramović körperlich und seelisch zu erniedrigen, ohne dabei zu merken,

⁶¹³ In einer Diskussion, die eher auf die feministische Komponente in Abramovićs Werk gerichtet ist, hebt Cristina Demaria die ethische Dimension hervor, die in den ‚Dialog‘ zwischen dem Körper der Künstlerin und dem Publikum eingeschrieben ist: „But at the end of those six hours, when such a performance, in which the sacrificial offer of the female body is inscribed, eventually ends, the audience runs away, totally unable to assume and to confront the roles and stereotypes it itself has been playing, and with the images that it contributed to create. Or the public, after being an actor in the drama, goes back to being but a frightened spectator, one that can do nothing but flee from that which it itself has just enacted.“ Unterschiedliche Aktionen von Performance-Künstler*innen vergleichend, kommt Demaria zu folgendem Schluss: „Confronting pain, blood, the mental and physical limits of body, are constant elements of Abramović’s performances during those years [...] the same years in which body art seems to repropose the identification between ethics and aesthetics, between life and art.“ (Demaria 2004, 297)

dass die Künstlerin selbst durch ihre persönliche Entscheidung, ein Objekt zu sein, die Gewalt der Zuschauer*innen vorab eine Absage erteilte. Durch ihre passive, aber durchaus ethische Haltung demonstrierte sie, dass sie in der selbstgeschaffenen Situation überheblich war.⁶¹⁴

Es ist noch interessanter zu betrachten, wie manche Zuschauer*innen Abramovičs Passivität als eine Einladung zur Gewalt verstanden. Den Gipfel bildete das Handeln eines Zuschauers, der Abramovičs Finger auf den Abzug der (wohlgemerkt geladenen) Pistole legte, dann ihre Hand bewegte und die Pistole an ihre Schläfe positionierte. Die der Künstlerin wohlgesonnenen Zuschauer*innen unterbrachen diese Aktion, nicht aber die Performance. Auf diese Art und Weise gelang Abramovič bereits das, was sie im Verlauf ihrer Karriere immer weiter zuspitzen sollte – zu polarisieren. Die Reaktion des ihr zugeneigten Publikums war eine durchwegs ethische: Es engagierte sich, um ihr zu helfen, um sie aus der prekären Situation zu retten, in die sie, das darf man nicht vergessen, sich wohlgemerkt selbst begeben hatte, oder präziser, die sie initiiert und provoziert hatte.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Aktion nicht als einen sinnlosen Akt des Masochismus zu interpretieren, sondern indem die These über die Involvierung von Abramovič in die jugoslawische Kunstszene der 1960er-Jahre, und insbesondere der 68er-Generation, zu zeigen. Diese soll auf zwei Ebenen präzisiert werden: Einerseits treibt sie in ihrer Beziehung zum eigenen Körper die karnevaleske Komponente der 68er-Bewegung bis zum Äußersten; andererseits macht sie mit der Kritik an den totalitären Denk- und Verhaltensmustern, die in *Rhythm 0* eine zentrale Rolle spielt, die politische Dimension ihres Schaffens sichtbar. Die Performance ereignet sich im Raum des Museums. Dadurch wird dieser, wie Erika Fischer-Lichte betont (2004, 107f.), von der Außenwelt abgehoben. Gleichzeitig aber bringt der direkte körperliche Kontakt der Performancekünstlerin mit dem Publikum das labile Gleichgewicht zwischen zwei Welten ins Wanken – zwischen der Welt der Kunst und der Lebenswelt. Hinter der musealen Kulisse verbirgt sich eine Realität, die sowohl die ethisch richtigen als auch die ethisch falschen Reaktionen der Zuschauer*innen entblößt. Dass die Gewalt in eine

⁶¹⁴ Michael Enßlen versucht die Rolle des Publikums noch weiter zu reduzieren und es als eine Gruppe von Manipulierten darzustellen: „Bei *Rhythm 0* geht diese Infragestellung [von der Rolle des künstlichen Ausdrucks – D.B.] so weit, dass die Anwesenden der Performance letztlich kaum mehr als das eigentliche Publikum angesehen werden können. An ihm *selbst* werden seine inneren Widersprüche sichtbar. Die ‚Bedeutung‘ des Settings wird vom Publikum nicht herausgelesen, sondern zeigt sich leibhaftig an ihm. Die Teilnehmenden der Aktion spielen das Spiel, ohne es zu verstehen. Die Anwesenden bei der Aktion sind damit zwar immer noch das Publikum, aber nicht qua Anwesende. Das Publikum konstituiert sich vielmehr retrospektiv, in der Reflexion.“ (Enßlen 2003, 91)

totalitäre Struktur umschlägt, wird nur dadurch verhindert, dass sich aus der Masse kein Hauptakteur hervorhebt; eine Tatsache, die vermutlich der Kürze der Performance geschuldet ist. Wenn sie länger gedauert hätte, hätte sich höchstwahrscheinlich eine Figur als Führungsperson herauskristallisiert. Der Totalitarismus war deshalb als Potentialität präsent, die unter anderen Umständen hätte realisiert werden können. Doch auch die Komponente des Karnevals ist unübersehbar: als ob sich hier dessen böse Seite, die Lust an Wut und Zerstörung, in ihrer vollen Kraft entfalten würde. Deshalb war die Partizipation des Publikums unverzichtbar – ein Moment, das die Künstlerin in ihrer wahrscheinlich radikalsten und brutalsten Performance überhaupt, *Thomas Lips/Lips of Thomas* zumindest teilweise tilgen sollte, wo die Zuschauer*innen sozusagen ausgegrenzt werden. Abramovičs eigene Worte zu *Rhythmus 0* verdeutlichen die Umkehr der Machtbeziehungen: „I started walking to the public and everybody ran away and never actually confronted with me. The experience I draw from this piece was that in your own performances you can go very far, but if you leave decisions to the public, you can be killed.“ (Zit. nach Richards 2010, 90)

Es scheint, dass sich das Verhältnis ihrer neuen Performances zur Gruppenmentalität, die in den frühen 1970er-Jahren immer noch vorherrschte, grundsätzlich wandelte. Es ist nicht zu übersehen, dass Marina Abramovič sich vom Kollektiv entfernte und eine durch das Individuelle geprägte Poetik zu entwickeln versuchte. Zusätzlich nahm sie eine kritische Position gegenüber dem Kollektiven ein. Dieses Bestreben wurde oft rein biographisch gedeutet, als eine Rebellion gegen die Zwänge, die ihr das Elternhaus aufgedrängt hatte. Im symbolischen Sinne ist diese Rebellion auch als eine allgemeine, gegen das System selbst gerichtete zu verstehen, dessen hochrangige Vertreter sowohl die Mutter als auch der Vater waren. Aber das ist nur eine Seite ihrer Reaktion auf die konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse im Jugoslawien der 1960er-Jahre. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Marina Abramovič Teil der jugoslawischen Undergroundkultur war und dass ihre Beziehung zu dieser Kultur als eher gespalten zu bezeichnen ist. Ihre Befreiung von dieser Kultur ist sicher ebenso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger als die psychologische Flucht vor der familiären Umgebung.

Thomas Lips/Lips of Thomas. *Ethik und Pathos zwischen Aktivität und Passivität*

Thomas Lips/Lips of Thomas war ein entscheidender Schritt in Abramovičs Flucht nach vorne von dem Gruppen-, aber auch Familien-, Gemeinschafts- und Gesellschaftszwang. Sie kooperierte für kurze Zeit mit Hermann Nitsch, einem Mitglied des Wiener Aktionismus; zusammen mit zehn anderen Personen nahm sie an einer seiner blutigen Performances teil. Nitsch goss Schafs-

blut über ihren Bauch und zwischen ihre Beine. Darüber sagte sie: „I wanted to see how far I could work inside another artist's concept. And I found that I didn't have the motivation for this. I was irritated and repulsed by the smell of the blood, it was like a strange Black Mass. I felt something very mediocrally negative, without any solution or opening.“ (Zit. nach Westcott 2010, 79ff.) Ursula Krinzinger, die Galeristin, die den Kontakt zwischen Abramović und Nitsch hergestellt hatte, organisierte im Anschluss an diese Aktion eine andere Performance für Marina Abramović, in Innsbruck. Es handelte sich um *Thomas Lips/Lips of Thomas*. Erika Fischer-Lichte beschreibt die Performance folgendermaßen:

Die Performance begann damit, dass die Künstlerin sich ihrer Kleidung entledigte. Danach ging sie zur Rückwand der Galerie, um dort eine Photographie von sich anzupinnen, die sie mit einem fünfzackigen Stern umrahmte. Von dort begab sie sich an einen nicht weit von der Rückwand platzierten Tisch, der mit einer weißen Tischdecke, einer Flasche Rotwein, einem Glas Honig, einem Kristallglas, einem Silberlöffel und einer Peitsche gedeckt war. Sie ließ sich auf dem Stuhl am Tisch nieder, griff nach dem Honigglas und dem Silberlöffel. Langsam leerte sie das Glas, bis sie das Kilo Honig aufgegessen hatte. Sie goss sich Rotwein in das Kristallglas und trank ihn in langsamen Zügen. Sie wiederholte diese Handlung, bis Flasche und Glas leer waren. Dann zerbrach sie das Glas mit der rechten Hand. Die Hand fing an zu bluten. Abramović stand auf und ging zu der Wand, an der ihre Photographie befestigt war. Den Rücken zur Wand und frontal zu den Zuschauern, ritzte sie sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Blut quoll hervor. Dann ergriff sie die Peitsche, kniete sich mit dem Rücken zum Publikum unter ihr Bild nieder und geißelte sich heftig den Rücken. Blutige Striemen erschienen. Anschließend legte sie sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken, die Arme weit ausgebreitet. Von der Decke hing ein Heizstrahler, der auf ihren Bauch gerichtet war. Seine Wärme brachte den eingeritzten Stern erneut zum Bluten. Abramović blieb reglos auf dem Eis liegend, offensichtlich gewillt, ihre Marter andauern zu lassen, bis der Heizstrahler das Eis zum Schmelzen gebracht haben würde. Nachdem sie dreißig Minuten auf dem Kreuz aus Eis ausgeharrt hatte, ohne Anstalten zu machen, die Tortur abubrechen, vermochten einzelne Zuschauer ihre Qual nicht länger mehr zu ertragen. Sie eilten zu den Eisblöcken, ergriffen die Künstlerin, holten sie vom Kreuz und trugen sie hinweg. Damit setzten sie der Performance ein Ende. (Fischer-Lichte 2004, 9f.)

Manche Details hat Fischer-Lichte hier ausgelassen. Eines davon scheint in diesem Kontext wichtig zu sein: Es handelt sich um den Titel der Performance, der auch heute noch für Verwirrung sorgen kann. Wie vieles bei Abramović ist auch er biographisch bedingt. Thomas Lips war ein androgyner junger Mann aus der Schweiz, der zu dieser Zeit eine Beziehung mit der Künstlerin hatte. An der Wand stand auch sein Name. Gleichzeitig aber bietet sich die

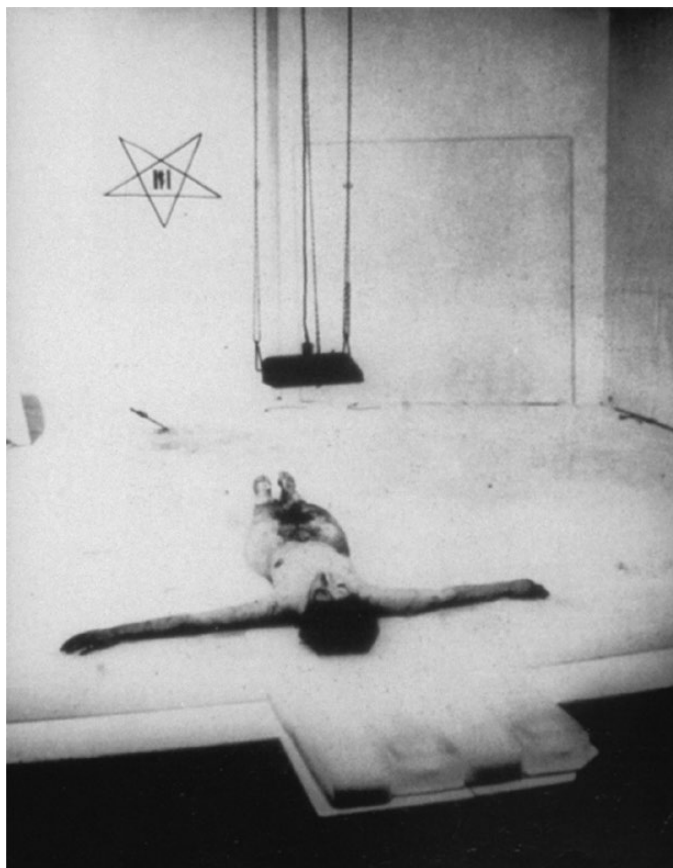


Abb. 21 Marina Abramović: *Lips of Thomas*, 1975. Aus: Mary Richardson: *Marina Abramović*. London/New York.

Möglichkeit, den Namen in eine Analogie zu einer der wichtigsten Figuren der barocken Kunst zu stellen: dem ungläubigen Thomas, besonders in Caravaggios Interpretation der neutestamentarischen Legende.⁶¹⁵ Die Frage,

⁶¹⁵ Eine inspirierende Analyse des Bildes von Caravaggio liefert Peggy Phelan. Ihre Interpretation ist umso wichtiger, weil sie sich auf den Verlust konzentriert, der in die melancholische Interpretation des menschlichen Wesens schon immer eingeschrieben ist. Insofern ist die Relation, die zwischen Jesus und Thomas, eine Beziehung, die auf die Wiedergewinnung der Liebe abzielt: „The impossibility of declaring or deciding what constitutes our habits of looking, of making love, of dying, leads us to occupy ourselves with re-naming and repeating our attempts to contain these things. Caravaggio’s painting and the performance of looking that it inspires, illustrates our deep desire to give form to the endless attempt to move toward and away from dying.“ (Phelan 1997, 43) Abramović und Thomas Lips, Abramović und ihr Vater, Abramović und das sozialistische Jugoslawien, letztendlich Abramović und das Publikum: Alles deutet auf eine gestörte Liebesbeziehung hin, die zu heilen ist, um den Preis des Verletzens des (eigenen) Körpers.

die sich beim Betrachten dieses Bildes stellt, lässt sich aus einer zweifachen Perspektive beantworten: Auf der einen Seite steht der Mangel an Glauben, auf der anderen ein verletzter Körper, der durch eben diese Verletzung zum Gewinn oder Rückgewinn des Glaubens führen kann. Daran anknüpfend sollen hier zwei Momente in Abramovičs Performance berücksichtigt werden: Zum einen die Komponente des Glaubens, die wir im Pentagramm klar erkennen können. Das Pentagramm ist bezeichnenderweise verkehrt herum angebracht, seine ikonische und symbolische Kraft als Zeichen des kommunistischen Glaubens ist somit im Wesentlichen getilgt. Das zweite Moment ist die Verletzung an Abramovičs Bauch, die im Zusammenhang mit dem Gemälde Caravaggios als eine Widerspiegelung der Wunde Christi zu deuten ist,⁶¹⁶ die der barocke Künstler auf so drastische Weise dargestellt hat.⁶¹⁷ Im Dialog mit dem großen Künstler des italienischen Barocks entwickelt sich ein raffiniertes Spiel, das allerdings bald in eine Orgie der masochistischen Selbststopferung ausufert. Eine weitere Dimension der Performance zeigt einen Willen zur Selbstzerstörung, der zur Anteilnahme zwingt. Es ist schwer, sich diesem Drang zu entziehen, was auch die Reaktion des Publikums bezeugt. Auch heute noch,⁶¹⁸ da sich alles aus scheinbar sicherer Distanz betrachten

⁶¹⁶ Diese Verbindung beobachtet auch Yu-Chien Wu (2009), wobei sie versucht, sie aus dem historischen Zusammenhang zu isolieren und ausschließlich im Bereich des Individuell-Subjektiven anzusiedeln.

⁶¹⁷ Abramovičs Affinität zum Barock, besonders zu seiner dem pathetischen Ethos des Körpers verbundenen, der Gewalt zugewandten Seite, fand ihren Höhepunkt in der Performance *Balkan Baroque*, die auf der Biennale in Venedig 1997 aufgeführt wurde.

⁶¹⁸ Die Situation wird durchaus komplizierter, wenn man berücksichtigt, dass Marina Abramovič die Performance *Lips of Thomas* 2005 unter dem Titel *Seven Easy Pieces* im New Yorker Guggenheim Museum noch einmal wiederholt hat. Sich kritisch über die Praxis des „re-enactment“ von Performances äußernd betont Amelia Jones: „[w]hat we get in the re-enactment is a willed aestheticization of the original version of *Lips of Thomas*.“ Damit öffnet sie ein breites Spektrum von Fragen, die letztendlich auf das zentrale Moment der Möglichkeit der Interpretation von Performances überhaupt hinauslaufen. „The re-enactment both testifies to our desire to know the past in order to secure ourselves in the present and the paradox of that knowledge always taking place through *repetition*. It thus exposes the paradox of that knowledge, proving our own inexorable mortality: the fact that we are always reaching to secure time, and always failing.“ (Jones 2009, 19) Selbstverständlich bleibt offen, ob die ursprüngliche Version der Performance unästhetisch, oder sogar antiästhetisch ist. Eine Antwort auf diese Frage bleibt Jones schuldig. Fischer-Lichte betrachtet die ganze Performance als etwas, das die Grenzen zwischen Ästhetik und Nichtästhetik sprengt, dabei aber nicht fähig ist, etwas Neues zu artikulieren. „Die Künstlerin stellte mit den Handlungen, die sie vollzog nicht ein Artefakt her; sie schuf kein Werk, das von ihr ablösbar, fixier- und tradierbar gewesen wäre. Andererseits stellte sie mit ihnen aber auch nicht etwas dar [...] Abramovič schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte.“ (Fischer-Lichte 2004, 10f.)

lässt, sehen wir uns gezwungen, Stellung zu beziehen, uns ein Urteil zu bilden, sowohl über die Künstlerin als auch über ihr Werk, dessen Sinn meist als eine psychoanalytisch gedeutete Essenz des (Auto-)Biographischen verstanden wird.⁶¹⁹

Die hier vertretene Interpretation zielt hingegen wie bereits erläutert auf eine Kontextualisierung ab. Als ihre zweite Säule kann man die Fiktionalisierung der Performance und ihre Befreiung aus der Umklammerung von Abramovićs Biographie bezeichnen.⁶²⁰ Die stark biographische, auf die Person und den lebendigen Körper von Abramović gerichtete Interpretation blendet aus, dass *Thomas Lips/Lips of Thomas* als *Narrativ* durch die Intermedialität komplizierter ist, als sich dies einer nur auf die reale Person der Künstlerin bezogene Deutung erschließt. Die radikale Verletzung des eigenen Körpers ist kein Selbstzweck; vielmehr ist sie sowohl kulturell als auch gesellschaftlich geprägt. Durch unterschiedlichste Mittel der Kunstproduktion erzählt Marina Abramović eine beunruhigende Geschichte, die die Zuschauer*innen miteinbezieht. Sie stellt ihre passive Betrachterrolle radikal infrage, verlangt von ihnen jedoch zugleich ein hohes Maß an Reflexivität. Wie schon anhand von *Rhythmus 0* dargelegt, ist die Verflechtung von Pathos und Ethik das prägende Moment der Performance. Das Publikum wird in das Ereignis hineingezogen. Auch wenn die Künstlerin es im Rahmen von *Thomas Lips/Lips of Thomas* nicht aktiv „einlädt“, sie zu schädigen, so erscheint die Unterlassung von Handlung jedoch als Schädigung, im rechtlichen Sinne als unterlassene Hilfeleistung. Das geschieht durch Passivität: denn angesichts der massiven Selbstschädigung nicht einzugreifen, kann auch als unethische Handlung gelten. Dies aber wird kaschiert durch die Handlung derer, die sich ethisch richtig verhielten und dadurch der Künstlerin das Leben retteten. Hier liegt der Unterschied zwischen den beiden Performances: Während in *Rhythmus 0* Aktivität mit Aktivität zusammenstößt, beruht die Spannung in *Thomas Lips/Lips of Thomas* auf der habituellen Passivität des Publikums und dem impliziten Aufruf zur Aktivität. Die durch die pathetische Geste der Künstlerin hervorgerufene ethisch richtige Aktion des Publikums wird zum Höhepunkt der Performance. Hier ist der These von Erika Fischer-Lichte zur Verquickung vom Ethischen mit dem Ästhetischen in der Performancekunst zuzustimmen: „Indem die Künstler sich selbst das Äußerste zumuten, indem sie bereit sind, die Grenze selbst zu einer tödlichen Gefahr zu überschreiten, nehmen sie die Zuschauer in Verantwortung, lassen sie spüren, dass auch sie Verantwortung tragen, dass sie sich entscheiden und handeln müssen.“

⁶¹⁹ Westcott 2010; Richards 2010, 13f.

⁶²⁰ Unter „Fiktionalisierung“ verstehe ich eine Deutung der Performance als *Fiktion*; mehr darüber unten.

(Fischer-Lichte 2004, 299) Allerdings muss man eine Korrektur hinzufügen: Die ethisch richtige Reaktion des Publikums wäre zu einfach, wenn sie „nur“ auf die Rettung des Lebens der Künstlerin bezogen würde. Eine derartige Deutung der Performance ist allzu einseitig nur auf die Theatralik und Ritual bezogen. Es ist demgegenüber notwendig, sich kritisch auf den kommunistischen jugoslawischen Alltag zu konzentrieren und die Performance symbolisch zu deuten. Die brisante Verbindung von Kommunismus und Christentum ist nur als ein politischer Akt der Künstlerin selbst zu verstehen, auf den auch das Publikum *volens volens* reagiert hat. Wieder bekommen wir es mit der Doppeldeutigkeit der Performance zu tun: Deren Ethik ist von der Ethik des Publikums nicht zu trennen. Die Reaktion wird zwar vornehmlich durch Gefahr für Leib und Leben der Künstlerin provoziert. Aber diese Gefahr ist verquickt mit dem Inhalt der Aktion. Marina Abramović könnte auch auf einem quadratischen Eisblock liegen, sie wäre trotzdem gefährdet. Die Wahl des Kreuzes ist ein Signal, das die Richtung der Interpretation beeinflusst. Nur eine dieser Komponenten zu berücksichtigen, würde bedeuten, die Performance aus einer stark verengten Optik zu betrachten. Die zweifache Ausstrahlung der Ethik hingegen ermöglicht es, das Werk als eine Einheit zwischen den Zuschauer*innen und der Künstlerin wahrzunehmen. Deshalb ist auch eine Interpretation, die bereit ist, politische Bedeutungen in die Performance einzuschreiben, sie zu semantisieren, legitim und wünschenswert – hier widerspricht meine Interpretation derjenigen von Erika Fischer-Lichte.⁶²¹

Marina Abramović erzählt die Geschichte einer Autodestruktion, die Elemente von Lust und Tod in sich vereint. Zugleich zeigt ihre Performance, dass etwas, das bei gemäßigtem Konsum Vergnügen bringt (Wein und Honig), im Exzess zur Zerstörung führt. Aber das ist nur eine Schicht des komplexen „Textes“, der sich im Verlauf der Performance zunehmend zu einer Allegorie arrangiert: Eine weitere Ebene des Narrativs ist mit der Dimension des Politischen verbunden, wobei eine einseitige Verbindung zwischen der Gewalt, die die Künstlerin sich selbst antut, und dem Totalitarismus auszu-schließen ist. Abramović lässt sich nicht in die engen Rahmen der Eindeutigkeit einsperren. Die ideologischen Grenzen, die die vermeintlich liberale jugoslawische Variante des Sozialismus für die künstlerischen, und nicht nur

⁶²¹ „Es ist anzunehmen, dass die Affekte, die ausgelöst wurden und offensichtlich so stark waren, dass sie einzelne Zuschauer zuletzt zum Eingreifen bewegten, bei weitem die Möglichkeit und Anstrengungen zu Reflexion, zur Konstitution von Bedeutung, zur Interpretation des Geschehens übersteigen. Es ging nicht darum, die Performance zu verstehen, sondern sie zu erfahren und mit den eigenen Erfahrungen, die sich nicht vor Ort durch Reflexion bewältigen ließen, umzugehen.“ (Fischer-Lichte 2004, 19) Eine solch radikale Ablehnung der semantischen Dimension der Performance lässt sich nicht halten.

die künstlerischen, Freiheiten, darstellte, waren weit, aber es war durchaus möglich, an sie zu stoßen. Diese Grenzen wurden in der Performance durch das Pentagramm markiert, das in seiner ironischen Gestaltung – die umgekehrte Form an der Wand, die ideologisch konforme in den Bauch eingeritzt – eine Herausforderung für das ideologische System erörtere, die schwer zu ignorieren war. Als höchstes Symbol der ethischen Aufrichtigkeit der Kommunisten wird es gleich zweimal infrage gestellt. Die verkehrte Position stellt eine Analogie zur verkehrten Welt dar. Die richtige Position befindet sich am „falschen“ Ort. Die direkte Nähe der Zacken zum Schamhaar der Performance-Künstlerin betont die Sexualität, die in den pruden Zeiten des Sozialismus keineswegs als gesellschaftskonform zu bezeichnen ist. Es handelte sich um einen Affront gegen die herrschende Sexualmoral. Die Ideologie wird infrage gestellt; die Sexualität – gekennzeichnet durch die freie Darstellung des nackten weiblichen Körpers – zeigt sich durch die Gewalt, die diesem Körper angetan wird, als etwas, das nur scheinbar auf Lust und Zufriedenheit ausgerichtet ist. Abramović präsentiert ihre dunkle Seite, die die Befreiung der Körperlichkeit verneint. In dieser Hinsicht zeigt sie sich der Studentenbewegung verpflichtet. Diese Bewegung verband politische mit künstlerischen Zielen, die in engem Zusammenhang mit dem Karneval zu betrachten ist.

In diesem Sinne ist die Tradition der langen jugoslawischen 1960er-Jahre ein zentrales Motiv dieser Variante von *body art*. Der Karneval ist destruktiv – nicht nur gegen die Obrigkeit gerichtet, sondern auch gegen diejenigen, die sich als seine Anführer und Träger verstehen und dementsprechend stilisieren. Der Karneval als *sine qua non* der studentischen Bewegung wird hier auf die Spitze getrieben, wobei *Thomas Lips/Lips of Thomas* eine ungewöhnliche Parallelisierung von Kommunismus (der fünfzackigen Stern) und Christentum zeigt (das Kreuz, auf dem die Künstlerin in Christuspose liegt, aber auch die Wunden, die wie Stigmata die Leiden Christi andeuten sollen). Diese Konstellation ist umso merkwürdiger, weil sie einmalig in ihrem Werk ist: Sie findet sich weder vorher noch nachher in Abramovićs künstlerischer Praxis, als ob sie damit ein Kapitel abschließen wollte, um sich anderen virulenten Themen zu widmen, die sie immer weiter von dem frühen analytischen, performativen Konzeptualismus in eine entfesselte Rhetorik des Barocks führen sollten.

Wenn man Marina Abramovićs Performances aus den 1970er-Jahren als einen ‚Abschlussbericht‘ über ihre Verbundenheit zu 1968er-Generation und deren Distanz von der rebellischen künstlerischen Praxis von Leonid Šejka betrachtet, so wird ersichtlich, wie ein Paradigmenwechsel die beiden Poetiken scharf voneinander trennt. Während Šejka seine Aktion in der sprichwörtlichen Einsamkeit des Künstlers durchführt, die nur durch die Anwesenheit der Fotografin gebrochen wird, setzt Marina Abramović ihren nackten,

verletzlichen, und verletzten Körper ein, der sich vor dem Publikum öffnet. In diesem Übergang vom Intimen zum Öffentlichen zeigt sich auch ein Wandel im Begriff des Politischen. Während Šejka in seiner Aktion die Autonomie der Kunst verteidigt, verfolgt Abramović in ihren Performances eine andere Strategie: eine, in der die Autonomie aufgehoben ist und die Kunst sich als Säkularisierung von Grausamkeit und Opfer in die Aktualität des Alltags einschreibt. Auf diese Art und Weise rückt die Künstlerin das Politische in den Mittelpunkt ihrer Performances. Was Ende der 1950er-Jahre mit der Ablehnung der ideologisch intonierten Poetik des sozialistischen Realismus begann, endet Mitte der 1970er-Jahre in einer Zusammenführung des Privaten und des Öffentlichen. Die jugoslawische Künstlerin ist der Entwicklung der Performancekunst und ihrer Revolutionierung der Weltkunstszenen in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts gefolgt. Ihr Beitrag in diesem Bereich ist auch heute noch wirksam. Um dies zu erreichen, wandte sie sich von der mit der Studentenbewegung verbundenen jugoslawischen Kunst ab. Wie wichtig und unumkehrbar diese Entscheidung für sie war, zeigt die Brutalität und Vehemenz ihrer Aktionen, mit denen sie sich auch politisch von ihrer Heimat verabschiedete.