

Vom Zwang zur Vermarktung

Zur Retrospektive der Performancekünstlerin Marina Abramović in der Wiener Albertina modern

von **Eva Brenner**

Unzweideutig dominiert sie die Diskussion über Genese, Vielfalt und Bedeutung der Performance weltweit, wird in umfassende Ausstellungen, Werkschauen und Retrospektiven hofiert, ihr Abbild wird zelebriert wie das einer (Madonnen-gleichen) Ikone, die man in akademischen Seminaren studiert, es erscheinen Artikel und Bücher mit ihren trendsetzenden Arbeiten und neuerdings stürmen auch die Massen Galerien, Museen und Filmhäuser, in denen sie figuriert.

Weshalb hat die internationale Kunstelite ausgerechnet die gebürtige Serbin, die im sozialistischen Ex-Jugoslawien aufwuchs und seit den 70er-Jahren im Westen lebt, zum Objekt der Begierde auserkoren? Sie ist zum Kunststar avanciert, inszeniert mittlerweile Opern, adelt den internationalen Festivalzirkel, zieht sowohl das Avantgarde-Theater wie auch die zeitgenössische Musik in ihren Bann; ja selbst die Mode und Werbung hat sie beeinflusst.

Was zeichnet diese Meisterin der Disziplin vor allen anderen aus der Gründergeneration aus, was hat sie zur Königin ihrer Disziplin werden lassen? Eine – vielleicht nicht letztgültige – Antwort liefert die derzeitige Schau der Wiener Albertina modern – eine hochkulturell glatt-gebürstete Großausstellung mit Werken aus fünf Jahrzehnten, die der Abramović als die avantgardistische Kultfigur der Performancekunst gehuldigt wird.

Verdankt sich der Sonderstatus ihrer häufig zitierten Radikalität, konzeptuell und körperlich bis ans Äußerste zu gehen, ihrer über Jahrzehnte währenden Ausdauer – die heute 80ig-Jährige arbeitet kontinuierlich in fast allen Metropolen der Welt – oder ihrer einsamen Stellung in einer privilegierten Nische des Kunstbetriebs? Angesichts der attraktiven Werbekampagnen und den Großfotografien ihres Porträts, mit der die Ausstellung wirbt, möchte man hinzufügen, dass auch ihre fremde,

südslawische Schönheit, die ihren Auftritten zusätzliche Strahlkraft verschafft, dazu beigetragen hat.

Siegeszug der Performancekunst

Ob Judy Chicago, Carole Schneemann, Suzanne Lacy, Rachel Rosenthal, Meredith Monk, Laurie Anderson – die Liste einflussreicher Performancekünstlerinnen der ersten Stunde ist lang und könnte fortgesetzt werden mit Namen internationaler Exegetinnen, die auf den Fersen folgte. Sie würde nur einen kleinen Prozentsatz und überdies bloß jene des US-amerikanischen Spektrums abdecken, das dieses Genre bis heute dominiert und mit dem ich sowohl live als auch auf der New York University in den 80er Jahren vertraut gemacht wurde.

Alle der Genannten sind bzw. waren wegweisend für die neue, von New York und der East Coast ausgehenden Performance Art, die bald internationale Ausstrahlung erlangte. Die Pionierinnen arbeiteten und arbeiten zum Teil bis heute in einer Vielzahl von Medien, oft in ungewöhnlichen Mischformen, von Installation bis Malerei, Skulptur, Videokunst, dem Theater und der Performance. Letztere hält besonders die Qualität der Einmaligkeit ihre Akte hoch, die – einem Happening gleich, von dessen Inspiration viele Werke zeugen – in promär nicht-traditionellen Räumen stattfinden, zumeist anti-kapitalistisch, feministisch und sozial engagiert sind, den weiblichen Körper, Sexualität, Geburt und Tod, Transgender-Fragen, sexuelle Gewalt, Digitalität, Armut, Gefängnis, Kolonialismus, Arbeit und Altern thematisieren.

Einmal finden sie in subkulturellen Räumen, dann wieder in renommierten Museen, bisweilen im Freien als Langzeitprojekte statt, die sich über den gesamten Globus erstrecken, wie im Fall von Marina Abramović. Sie alle haben – vor dem Hintergrund des Aufschwungs von US-Popkultur und -Kunst der Nachkriegszeit, der Studierenden-, Frauen- und Bürgerrechtsbewegung – ein neues künstlerisches Genre geschaffen, das die zeitgenössischen bildenden Künste, Tanz und Theater des

letzten halben Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst hat.

Auch im Wien der Nachkriegszeit hat die Performancekunst eine lange Tradition, mit dem Aktionismus eines Hermann Nitsch, Otto Mühl oder Günther Brus als bekannteste Ausprägung. Für die erste Abramović-Retrospektive in Österreich hat das Bank Austria Kunstforum Wien gemeinsam mit der Künstlerin Räume eingerichtet, die den Themen Partizipation, Kommunismus, Körpergrenzen, Energie aus der Natur oder Erleuchtung gewidmet sind. Darin präsentiert Abramović frühe Arbeiten aus den Belgrader Jahren, erste Soloperformances, die prägende Zusammenarbeit mit ihrem Lebensgefährten Ulay (1943–2020) sowie ihre legendären gemeinsamen Performances neben zur Partizipation einladende Objekte, die den Beginn ihrer Solokarriere markierten, Installationen und Performances von den 90er Jahren bis heute, den Großteil über Videoarbeiten und skulpturale Werke.

Ein erstaunlicher Werdegang

Geboren 1946 in Belgrad, wo sie aufwuchs, studierte Abramović Malerei an der Akademie der dortigen Bildenden Künste und veröffentlichte ab 1968 erste Texte, Zeichnungen und konzeptuelle Arbeiten. Ihren Vater nennt sie einen »Nationalheld« – die Eltern waren Tito-Partisan*innen gewesen, ihre Mutter Majorin der Jugoslawischen Volksarmee.

Ab 1976 arbeitete sie mit ihrem Partner Ulay zusammen, von dem sie sich im Lauf einer gemeinsamen Performance auf der Chinesischen Mauer trennte: Nach einem Marsch von jeweils 2500 Kilometern trafen sich die beiden 1988, um sich voneinander zu verabschieden. Danach entstanden Abramović' Solowerke, die sich mehr der Interaktion mit dem Publikum widmeten, Objekte und legendäre Performances wie *The Artist Is Present* (2010), womit sie ihren internationalen Ruhm etablierte. Sie war mehrfach Teilnehmerin der renommierten Ausstellung zeitgenössischer Kunst *documenta* in Kassel (1977, 1982 und 1992), im Jahr 1997 erhielt

Marina Abramović | Four Crosses, 2019



Foto: © Courtesy of the Marina Abramović Archive

sie den Goldenen Löwen der Biennale in Venedig für ihre Videoperformance-Installation *Balkan Baroque*, die auf ihre Geschichte in Ex-Jugoslawien und den Balkankonflikt Bezug nahm. 2005 inszenierte sie *Seven Easy Pieces* im New Yorker Guggenheim Museum, womit sie die Diskussion um die Wiederaufführbarkeit von Performances anstieß und den Erhalt kulturellen Wissens in den Blick nahm. Entgegen der Grundregel, eine Performance sei nicht wiederholbar, setzte sie sich in Form von *Reenactments* historischer Performances mit dem Schutz der ephemeren Kunstform im digitalen Zeitalter auseinander, wie sie es versteht.

Zum Zweck der Weitergabe ihres Wissens gründete sie 2013 das Marina Abramović Institute (MAI), in dem neue Generationen von Performenden in der mental und körperlich anspruchsvollen »Abramović-Method« trainiert werden. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen und hatte Professuren an französischen und deutschen Universitäten inne.

Highlights in der Albertina modern

Gleich in einem der ersten Räume befindet sich die großflächige Video-Dokumentation der Langzeit-Performance *The Artist is Present*: Dabei saß Abramović während beinahe drei Monate auf einem Stuhl im New Yorker Museum of Modern Art und gab täglich den Besucher*innen die Möglichkeit, ihr für eine Minute schweigend an einem Tisch gegenüberzusitzen.

Die preisgekrönte Performance *Balkan Baroque* (1997), die mit Objekten und Videos einen ganzen Raum füllt, thematisiert ihre Reaktion auf den Balkan-Krieg, der 1991 mit dem Zerfall Jugoslawiens begann. Dabei saß sie vier Tage lang je sechs Stunden auf einem Berg aus über 1000 blutigen Rinderknochen, die sie mit Wasser und einer Bürste von Fleischresten reinigte und dabei jugoslawische Volks- und Totenlieder sang: »Auch wenn ich versuche, die Knochen zu reinigen, ist es unmöglich, das



Courtesy of the Marina Abramović Archives | © Ulay/Marina Abramović.
Courtesy of the Marina Abramović Archives. Foto: Giovanna dal Magro

Blut von den Händen zu waschen«, gibt sie zu dieser hochpolitischen Performance zu Protokoll.

Gleich angrenzend wird die Performance *The Hero* (2001) gezeigt, eine beeindruckende Hommage an Abramović' Vater: Die Künstlerin sitzt in einem Großbild-Video auf einem weißen Pferd und hält eine weiße Flagge hoch, die im Wind flattert. Sie verbleibt dort für eine unbestimmte Zeit und starrt in die Ferne, während eine Frau aus dem Off die jugoslawische Nationalhymne aus der Zeit Titos singt, die heute in Ex-Jugoslawien verpönt ist. Eine vor der Projektion stehende Vitrine enthält Erinnerungsstücke und Fotografien, die mit ihrem Vater und der gemeinsamen Zeit zu tun haben, darunter ein Foto einer Siegesparade mit ihm auf dem Pferd. »Warum eine weiße Fahne?«, fragt die Künstlerin. »Mein Vater hat nie vor etwas kapituliert. Aber er ist tot und Weiß ist auch die Farbe des Todes. Wir alle müssen uns dem Wandel unterwerfen und der Tod ist die größte Veränderung von allen.«

Ein viel gerühmtes Reenactment einer frühen Performance, die erstmals in Bologna 1977 zusammen mit Ulay präsentiert wurde, ist in der Mitte der Schau platziert: *Imponderabilia*. Die beiden stehen sich am Eingang zu einem Museum nackt im Türrahmen gegenüber, sodass sich die Besucher*innen zwischen ihnen hindurchzwängen müssen, eine Metapher dafür, dass Künstler*innen die unverzichtbaren Anker eines Museums sind und der Eintritt durch die Tür in eine neue Welt partizipativer Kunst führt – ein »imponderables« Erlebnis (nicht einschätzbar). Das Reenactment wird seit der Entstehung nicht mehr von Abramović selbst, sondern von lokalen Performenden ausgeführt.

Dieser Versuch, die Performancekunst zu reproduzieren, erweckte in mir eine Gefühl der Skepsis, das mich bereits angesichts der ausufernden Werbung beschlichen hatte. Sie ließ mich beim Durchschreiten der Schau nicht mehr los: In die enge Passage eines Türrahmens des Museums gezwängt stehen zwei nackte junge Menschen lange Zeit – wie lange? –, ebenso unbeweglich wie einst das Duo Abramović-Ulay.

Instinktiv weigerte ich mich, zwischen die nackten Körper hindurchzutreten – diese Zurschaustellung, die nichts mehr von der ursprünglichen Aura versprühte, wirkte emotionslos, kalt, unauthentisch. Offensichtlich konnten sich die jungen, für ihre Dienste wohl schlecht besoldeten Student*innen, kaum mit dem radikalen Gestus der Performance identifizieren. Ausdruckslos standen sie da, exponiert wie Tiere im Zoo, den Blicken der zahlenden Voyeure schutzlos ausgeliefert (Berühren verboten!). Meine Mitwirkung in diesem falschen Spiel empfand ich als Zumutung, mir erschien es so, als hätte man eine einst höchst provokante, von intimen Gefühlen inspirierte Körper-Installation degradiert zum Verkaufstrick einer karrierebewussten Künstlerin.

Performance for Sale

Die perfekte Marketing-Maschine der Marina Abramović, die nichts an medialer Laustärke vermissen lässt, wirft fundamentale Fragen zu Produktion, Bedeutung und Rezeption zeitgenössischer Kunst auf. Die Ausstellung ist auffällig gut besucht, Abramović' Kunst ist zweifelsohne ein Besuchermagnet. Vorrangig junge Menschen, viele aus Osteuropa ange-reist, tummelten sich rund um die zahllosen Installationen und Videos, es herrschte ein unruhiges Kommen, Gehen, Schwatzen, was einer meditativen Betrachtung, die von der Künstlerin eigentlich ein-fordert wird, entgegensteht.

So zeigt sich die famose Avantgardistin, die einst auszog, dem Kunstbetrieb das Fürchten zu lernen, in der Albertina modern als gezähmte Rebellin, die ihre eigene Vermarktung hemmungslos voran-treibt. Offenbar toleriert sie das Fazit, dass sie damit einen Teil der Verfügungsgewalt über die Rezeption ihrer Kunst aufgegeben hat, aller Bemü-hungen zum Trotz, den Geist der Originale durch Reenactments lebendig zu halten.

Somit wäre die antikapitalistische Konzeption einer Gegen-Kunst durch die restlose Absorption in den kulturellen Mainstream ad absurdum geführt. Auch die Performance-Kunst, einst entworfen als Grenz-

überschreitung und Erweiterung künstlerischer Disziplinen, ist endgültig museal geworden. Sie erscheint uns im Gewand dieser Ausstellung reduziert zum Schau- und Studienobjekt a-politisierter Studierenden und kunstaffiner Connaisseurs, als Okkasion geschäftstüchtiger Kurator*innen in den oberen Museumsetagen. Eine einst ultimative Absage an den Kunstmarkt ist nun ein willkommenes Gewinnspiel von Expert*innen und standortpo-litischer Machtfaktor des Kunstbetriebs.

Dennoch sollte man die Ausstellung besuchen, auch wenn oder gerade weil Zweifel verbleiben. Viel kann aus den ungelösten Fragen gelernt werden: Kann das Unterfangen, Werke der Performancekunst als Postfaktum auszustellen, zu rekreieren oder zu lehren gelingen? Wie kann eine fluide Antikunst, die in nonkonformistischen Traditionslinien von Dada, Fluxus und Happening steht, konserviert, repliziert, eins zu eins weitergegeben werden? Widerspricht dieses Vorgehen nicht dem Ursprungszweck einer nicht-reproduzierbaren Kunstform? Oder wird hier etwas in den Markt gezwungen, das sich *eo ipso* dem Kapitalzwang und den kommerziellen Ambitionen des Kunstmanagements verweigert?

Der Performancekunst würde es demnach ähnlich wie anderen künstlerischen Revolten der Avantgar-den des letzten Jahrhunderts ergehen, die im Zug der Musealisierung und Kommodifizierung ihren rebellischen Gestus eingeübt haben. Er hat nun auch die bewundernswerte Arbeit der Königin der Performancekunst eingeholt: Marina Abramović! ♦

Die Marina-Abramović-Ausstellung findet in Kooperation mit Bank Austria Kunstforum Wien und der Royal Academy of Arts, London, statt; sie kann noch bis zum **1. März 2026** besucht werden.