

Jenny Schrödl / Magdalena Beljan /
Maxi Grotkopp (Hrsg.)

Kunst-Paare

Historische, ästhetische und
politische Dimensionen

Neofelis Verlag

Inhalt

- 9 // Vorwort
- 21 // Magdalena Beljan
Große Gefühle?
'Künstlerpaare' und die Geschichte der Liebe
- 37 // Nastasia Louveau
1 & 1
Paare und Dualitäten in der Performancekunst
des sozialistischen Jugoslawiens
- 55 // Maxi Grotkopp
Work Love Not War!
Performance-Paare in den 1960er und 1970er Jahren
- 71 // Doris Kolesch
Gemeinsam, Zusammen, Ensemble
Figurationen des Paares in den performativen Künsten
- 85 // Jenny Schrödl
Paare, Duos, Doppelgänger.
Zweierbeziehungen und Gender in der Performancekunst
- 109 // Sandra Umathum
„Almost like a physical orgasm“ (Genesis Breyer P-Orridge).
Kursorisches zum Partnerlook in der Kunst und darüber hinaus
- 131 // Matthias Weiß
Ungleiche Schwestern.
Paarbildungen als Motiv und Methode der Kunstgeschichte
- 151 // Josch Hoenes
Performative Akte zwischen Kunst und Sexualwissenschaft

1 & 1

Paare und Dualitäten in der Performancekunst des sozialistischen Jugoslawiens

1 & 1 – zur Schau gestellte Künstlerpaare

Im Juni 1974 kuratierte der serbische Künstler Raša Todosijević eine Ausstellung im Studentischen Kulturzentrum (SKC) in Belgrad, einer selbstverwalteten Kultur- und Kunstinstitution, die in Tito-Jugoslawien als sehr offene und aktive Plattform für das Experimentieren mit und die öffentliche Präsentation von Performance- und neuer Medienkunst fungierte.¹ Die Ausstellung trug den Titel *1 & 1* und zeigte die künstlerischen Positionen von vierzehn Künstlerpaaren aus den jugoslawischen Republiken, benachbarten Blockstaaten und westeuropäischen Ländern.² Vom kuratorischen Standpunkt aus sollte der kooperative Schaffensprozess zu zweit in den Fokus rücken. Es erscheint als charakteristisch für den jugoslawischen Kontext, dass die Zweierthematik in der Performance- und Konzeptkunst durch Raša Todosijevićs *1 & 1*-Ausstellung so früh als Schwerpunkt gesetzt wird. In diesem kurzen Aufsatz möchte ich in einem ersten Schritt die

1 Für eine gründliche Kontextualisierung und Analyse der Belgrader Kunstszene der 1970er und 1980er Jahre und des Belgrader SKC als führende Institution im Besonderen siehe Seraina Renz' Dissertation: *Kunst als Entscheidung. Performancekunst der siebziger Jahre am Studentischen Kulturzentrum Belgrad*. Unveröffentlichte Dissertation, ETH Zürich, 2015 – voraussichtliche Publikation bei Silke Schreiber, München, 2018.

2 An dieser Stelle möchte ich dem Archiv des Belgrader Studentischen Kulturzentrums (SKC) herzlich danken, das mir den Zugang zum Ausstellungskatalog *1 & 1* sowie zu weiteren wichtigen Archivmaterialien gewährte, die mir beim Verfassen dieses Aufsatzes als Quellen dienten.

I & I-Ausstellung vorstellen sowie das Konzept und das Wirkpotential hinter ihrem Namen durch assoziative Bezüge untersuchen. Anschließend möchte ich zwei der vierzehn ausgestellten künstlerischen Positionen näher betrachten: die von Nuša und Srečo Dragan sowie die von Shirley Cameron und Roland Miller. Zum Schluss werde ich auf Todosijević's Performances eingehen, und zwar sowohl auf seinen Beitrag für *I & I* als auch auf frühere und spätere Paararbeiten. Ich bin der Ansicht, dass diese Ausstellung wie ein Fächer verwendet werden kann, anhand dessen die Möglichkeiten, Zweiheit in der Performance-Kunst aufzuzeigen, inventarisiert werden können und ein Denken über neue Formen des Dialogischen in der Kunst durchdekliniert werden kann.

Jeder der bei der *I & I*-Ausstellung eingereichten Arbeiten wohnte ein prozessuales Moment inne. So können die Arbeiten in drei Kategorien gegliedert werden: zum einen (a) Mailart-Zusendungen, mit deren Hilfe Künstlerpaare ihre Teilnahme an der Ausstellung bestätigten und die als partizipative Geste oder als deren Spur fungierten; außerdem fanden sich (b) Auszüge aus fotografischen Serien, wie zum Beispiel Bernd und Hilla Bechers *Anonyme Skulpturen*, die einen dokumentarischen, bestandsaufnehmenden Charakter trugen; den Hauptteil der eingereichten Arbeiten bildete jedoch (c) die Dokumentation von Performances in der Form von Diagrammen, Konzepten, Fotografien und/oder Texten. Alle wurden kommentarlos in einem konzisen von Todosijević herausgegebenen Katalog zur Ausstellung abgedruckt. Kunstkritiker Ješa Denegri nimmt zu der *I & I*-Ausstellung in der Zeitschrift *Umetnost* im Herbst 1974 kritisch Stellung. Seine Beobachtungen zur künstlerischen Paararbeit und zur „aktuellen Situation der zeitgenössischen Kunst“ bleiben recht oberflächlich und allgemeiner Art:

Eine sehr interessante Diskussion brachte Raša Todosijević ins Rollen, als er in der Galerie des SKC die Ausstellung *Dvoje* organisierte. Er verfolgte das Ziel, jene Fälle aus der zeitgenössischen künstlerischen Praxis, die von einem Künstlerpaar konzipiert oder realisiert worden waren, gemeinsam auszustellen. Indem er diese Tendenz in der zeitgenössischen Kunstproduktion aufmerksam verfolgte, gelang es Todosijević, eine Reihe charakteristischer Werke zu beschaffen. [...] Die in der *Dvoje*-Ausstellung präsentierten Künstler [...] gehören Bewegungen an, die zu einer aktuellen Situation beitragen, für die

Phänomene der konzeptuellen und Performance-Kunst kennzeichnend sind. Denn Paarbeit ist eine besonders geeignete Form, um Annahmen des künstlerischen Diskurses zu analysieren, oder sie kann, noch häufiger, als Ausdrucksform für die Prozesshaftigkeit von Aktionen und Ereignissen fungieren.³

Den geneigten Leser_innen mag hier auffallen, wie Denegri in dieser Passage die Ausstellung nennt: im Text heißt sie *Dvoje*. So ist auch der Aufsatz betitelt. Auf Serbo-Kroatisch ist *Dvoje* eine besondere grammatikalische Form der Zahl Zwei, ein Kollektivzahlwort, das „eine Gruppe zweier Personen unterschiedlichen Geschlechts“⁴ bedeutet. So verweist Denegri durch den ganzen Text hindurch auf die Ausstellung; der eigentliche Titel *1 & 1* bleibt ungenannt. Diese Tatsache finde ich bemerkenswert. Die gesamte offizielle Kommunikation um die Ausstellung (ihr Katalog, Flyer, Einladungskarte etc.) ist mit dem Titel *1 & 1* versehen – buchstäblich „eins und eins“, eine numerische Gleichung, ja fast ein mathematisches Problem, das zwei separate Einheiten hervorhebt, wobei jede „1“ für ein schöpferisch tätiges Individuum steht. Diese zwei Individuen sind durch das „&“ wie verbunden, vereinigt, zusammenhängend.⁵ Dennoch zirkulieren verschiedene konkurrierende Ausstellungstitel, die gewiss nicht frei von mitschwingenden Bedeutungs- und Konnotationsebenen sind: Neben Denegris „*Dvoje*“ verwenden manche teilnehmende Künstlerpaare den Begriff *izložba parova*: die Paarausstellung. So heißt es zum Beispiel in Nuša & Srečo Dragans Mailart-Beitrag, auf den ich später genauer eingehen werde: „Die Teilnahme an der Paarausstellung

3 Ješa Denegri: *Dvoje* [1974]. In: Ders.: *Studentski Kulturni Centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski Kulturni Centar 2003, S. 79–82, hier S. 79–81 (Übers. NL).

4 Unter den „collective numerals“ hält Lila Hammond in ihrer Grammatik des Serbischen Folgendes fest: „*abojе/dvoje* (a group of two mixed gender beings).“ (Lila Hammond: *Serbian. An Essential Grammar*. New York / London: Taylor & Francis / Routledge 2005, S. 255.)

5 Hier sei an Jean-Luc Godards Film *1+1* (One Plus One) aus dem Jahr 1968 erinnert, der Todosijević durchaus bekannt sein könnte. Der Titel *1+1* bezieht sich hier auf die Struktur des Films, die einer Enthierarchisierung und Serienbildung unterliegt: So werden Proben der Rolling Stones neben dokumentarischen Aufnahmen der Black Panthers, in welchen sie Marx rezitieren, zusammengeschnitten. Die Serienbildung wird als Moment der künstlerischen Struktur begriffen, sie soll künstlerisch und politisch fruchtbar gemacht werden. An dieser Stelle geht ein herzlicher Dank an Sabine Hänsgen für die ertragreiche Gedankenassoziation.

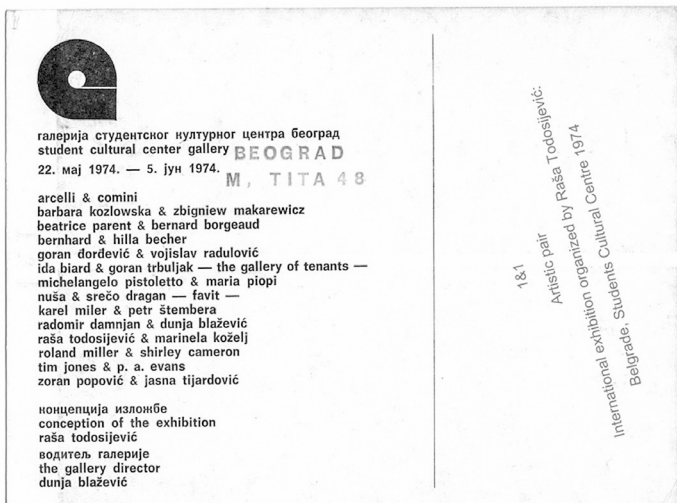
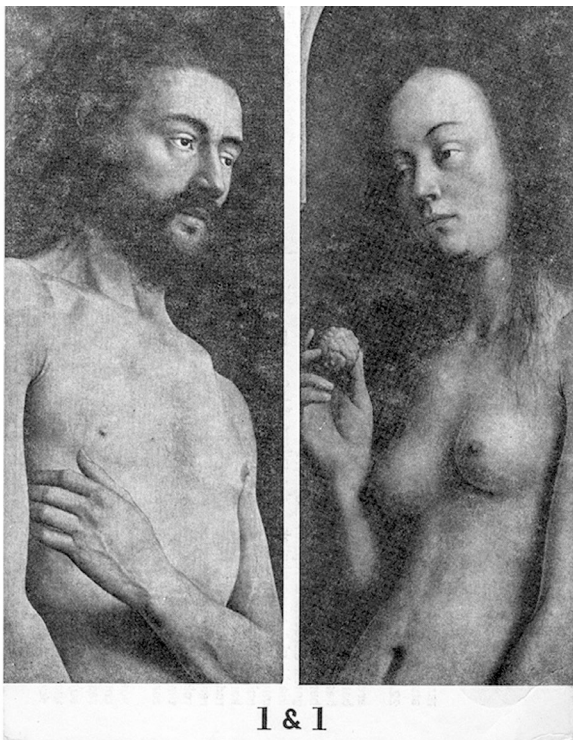


Abb. 1: Dragoljub Raša Todosijević: Einladungspostkarte zur Ausstellung *I & I* am Studentski Kulturni Centar, Belgrad, Mai–Juni 1974.

im Studentischen Kulturzentrum [...] ist uns unmöglich.“⁶ Die distinkten, autonomen Einsen verschmelzen zu einer Zwei – zu einem Paar.⁷ Im Serbo-Kroatischen wie im Deutschen bezieht sich das Wort *par*/Paar sowohl auf zusammengehörende Gegenstände als auch auf zwischenmenschliche Beziehungen. Wird eigentlich bei der *izložba parova*, der Paarausstellung, die Vorstellung des Liebespaars aufgerufen? Auf der konnotativen Ebene würde mit dieser Vorstellung ein Bündel von Klischees ins Leben gerufen, das, wenn man es mit dem Schöpfungsakt oder dem kreativen Prozess verbindet, mit weiteren vergeschlechtlichten Klischees (wie dem Pygmalionmythos etc.) in Berührung kommt. Was wird hier, in dieser Paarausstellung, genau zur Schau gestellt? Kunst, die von Paaren geschaffen wird? Paare selbst? Ich möchte an dieser Stelle die Einladungskarte zur Ausstellung (Abb. 1) näher betrachten, um weitere Versuche einer Interpretation zu unternehmen.

Die Einladungskarte zeigt ein Bild auf ihrer Vorder- und die vollständige Liste der teilnehmenden Künstlerpaare sowie praktische Informationen (Datum, Ort) auf ihrer Rückseite. Das Bild stammt nicht aus der Ausstellung selbst und es wurde von keinem der beitragenden Künstlerpaare geschaffen. Es ist die schwarzweiße Reproduktion eines Renaissance-Gemäldes, genauer gesagt eines Diptychons: Adam und Eva des flämischen Renaissance-Malers Jan van Eyck (ein Detail des gewaltigen Polyptychons, das als Genter Altar in die Kunstgeschichte eingegangen ist). Adam und Eva, die einander gegenübergestellt sind und von einem weißen Balken zugleich getrennt wie verbunden werden, ähnlich wie der „gutter“ (der Zwischenraum zwischen Panels) in Comics, erwecken eine traditionsreiche Symbolik: Inbegriff

6 „Učešće na izložbi parova u Studentskom Kulturnom Centru [...] nama je nemoguće.“ (Nuša & Srečo Dragan: Ohne Titel. In: Raša Todosijević (Hrsg.): *1 & 1*. Belgrad: Student Cultural Center Gallery 1974, S. 16–17, hier S. 16 (Übers. NL).

7 Siehe Alain Badiou im Gespräch mit Nicolas Truong und ihre Diskussion der „Bühne der Zwei“ / „Two scene“ in *Eloge de l'amour*. Paris: Flammarion 2009, sowie Niklas Luhmanns *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, für einige theoretische Überlegungen zu den Figuren des Paares und der Zwei.

und Quintessenz des Paares, verkörpern sie das Duo als biblische, klar gegenderte Konstellation.⁸ Unter den zwei Vignetten kann man „1 & 1“ in fettgedruckter Schrift lesen, was dazu einlädt, jede „1“ mit jeweils Adam bzw. Eva zu identifizieren. Auf der Einladungskarte sind nur ihre Oberkörper zu sehen: Ihre Körper sind zueinander geneigt, ihre Blicke treffen sich jedoch nicht. Adam hält seinen rechten Arm gegen seinen nackten Brustkorb, wie in einer Geste des Schutzes, während Eva einen kleinen, schrumpeligen Apfel in ihrer rechten Hand parat hält, kurz davor, ihn Adam zu reichen. Somit wird ein bestimmtes Verständnis vom Paar als archaischem Bund von Mann und Frau eingeführt und es werden außerdem konnotative Felder von weiblicher Schuld herbeizitiert. Dieses Bild etabliert mit seiner traditionsbewussten Gattung (Gemälde) wie mit seinem Motiv (Adam und Eva – ubiquitäres, ewiges Sujet der bildenden Künste) für die potentiellen Besucher_innen der Ausstellung eine bestimmte Erwartungshaltung bezüglich der Kunst, die bei der Ausstellung *1 & 1* vorgestellt wird. Weder im Katalog noch bei der Ausstellung selbst wird jedoch auf dieses Bild Bezug genommen, dort erscheint dieses Gemälde von Adam und Eva nirgends. Die Einladungskarte wurde vom Kurator der Ausstellung, Raša Todosijević, als selbständiges Objekt konzipiert. Sicher kann in der Wahl des Motivs eine kritische Distanz und ein Bewusstsein für die ins Spiel gebrachten Bedeutungsfelder gesehen werden. Nichtsdestoweniger identifiziere ich auf dieser Einladungskarte bestimmte vorgefasste Merkmale und Strukturen, die zwar nicht buchstäblich artikuliert sind, aber auch nicht ignoriert werden können. Das Verständnis von Paarperformance und Ko-Autorschaft scheint von dieser Bilder- und Zahlensprache geprägt zu sein; dies sollte bei der weiteren Lektüre präsent bleiben.

„You are in our love“

Schaut man sich einzelne Positionen aus der *1 & 1*-Ausstellung an, stellt sich die Frage, ob eine Kongruenz (der Inhalte, der künstlerischen Herangehensweise, des Verständnisses von Paararbeit wie oben

8 Auf diese Motivik geht Josch Hoenes in diesem Band vertiefend ein in seinem Beitrag „Performative Akte zwischen Kunst und Sexualwissenschaft. Adam & Eva in Hirschfelds *Bilderteil zur Geschlechtskunde*“.

beschrieben) unter den vierzehn ausgestellten Positionen zu finden ist. Ich werde kurz und kontrastiv auf zwei Positionen näher eingehen: auf die Arbeiten von Nuša und Srečo Dragan sowie von Shirley Cameron und Roland Miller.

Nuša und Srečo Dragan stellen sich selbst als ein Künstlertandem aus Ljubljana dar, das Favit 00001 heißt und Videoarbeiten wie Aktionen produziert. Jan Stanisław Wojciechowski beschreibt ihre Arbeit in seiner kurzen Abhandlung *Modern Art of Yugoslavia* (1976) wie folgt: „Their artistic activity, based on revealing relationships between reason and emotion, is expressed in form of films [...], tapes [...], video tapes [...], lectures [...]“.“⁹ Im Katalog *The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978* (1978), der einen ausführlichen kritischen Apparat zur jugoslawischen Neuen Kunstpraxis liefert, wird auf ihr Konzept und ihre Praxis näher eingegangen. Tomaz Brejc schildert diese wie folgt:

For them art is an alternative language, a form of communication, whose outward manifestation is the creative process. The process is totally non-material and is realized only in the medium of the idea: what is shown on the videotape, the photographs or the films they produce is, in their opinion, only an impulse for the spectator's mind. Their work consists therefore of various "impressions of the creative consciousness" [...].¹⁰

Die Arbeiten von Nuša und Srečo Dragan sind nicht an den Bildern, die sie produzieren – z. B. Videoaufnahmen oder Fotografien –, und deren Analyse interessiert, sie sollen ihnen nur als Mittel zum Zweck dienen: Diese Medien liefern in ihrer Sicht interessanterweise eine immaterielle Information, die weder ästhetischen noch ideologischen Wert hat und die ausschließlich die Zuschauenden anregen, ihre Einbildungskraft stimulieren soll.¹¹ Somit rückt der Kommunikations- und Denkprozess in den Vordergrund: „The resulting communication

9 N. & S. Dragan. In: Jan Stanisław Wojciechowski (Hrsg.): *Nowoczesna sztuka Jugosławii / Modern Art of Yugoslavia*. Warszawa: Galeria Współczesna KMPIK 1976, S. 2. Den Zugang zu dieser Ausstellungspublikation verdanke ich dem Archiv des Belgrader Studentischen Kulturzentrums (SKC).

10 Tomaz Brejc: Nuša & Srečo Dragan. In: Marjan Susovski (Hrsg.): *The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*. Zagreb: Gallery of Contemporary Art 1978, S. 19.

11 Ebd.

outlines the joint field of communication of the creative mind of the two artists and the participating spectator.“¹² Eine sehr autoreferentielle Praxis. Ihr Beitrag zur *1 & 1*-Gruppenausstellung, den sie extra dafür angefertigt haben, artikuliert eine Antwort auf das Postulat, das im Ausstellungstitel enthalten ist. Es ist eine selbstgemachte Postkarte, eine Collage, die aus einem Foto der zwei Künstler, einer Briefmarke, einer schreibmaschinengetippten Adresse, gedrucktem Text sowie einer handgeschriebenen Nachricht besteht:

Dear friends, Nuša & Srečo is [sic!] living like a subject of all subjects of cosmos, now and for ever.

Participation [in] the exhibition „Pairs“ at Studentski Kulturni Centar – Belgrade, which is relation [sic!] of the tree of life – subject – always is and will be impossible for us, voluntarily and unvoluntarily.

If you wish, you may use this document.

You are in our love.

FAVIT [...]¹³

Nuša und Srečo Dragan leben „like a subject of all subjects of cosmos“, *sie sind eins* (nicht eins plus eins, eins und eins). Aus diesem Grund erweist sich ihre Teilnahme an der Paarausstellung, so ihre Einschätzung, als „impossible“. Nichtsdestotrotz akzeptiert das Künstlerpaar, an der Ausstellung teilzunehmen, indem sie dem Organisator erlauben, ebendiese Postkarte, dieses „document“ zu verwenden und auszustellen. Sie lassen somit kontradiktorische Interpretationen zu. Ihre elegant – wenn auch in einem recht dürftigen Englisch – geführte Beweisführung endet mit den sibyllinischen Worten: „You are in our love.“ Dieser Satz sowie der Hinweis auf den Kosmos scheint auf eine eigene holistische Weltanschauung zu verweisen. Es ist hier der Prozess des Antwortens auf die Frage „Was ist *1 & 1*?“, der materiell-immaterielle Kommunikationsakt (Postkarte) zwischen dem sendenden Künstlerpaar und dem empfangenden Ausstellungenkurator, der sich in diesem künstlerischen Beitrag kristallisiert.

12 Ebd.

13 Nuša Dragan / Srečo Dragan: O.T. In: Todosijević (Hrsg.): *1 & 1*, S. 16.

Die von „Roland Miller, Shirley Cameron and friends“¹⁴ – wie sie sich selbst im Ausstellungskatalog nennen – eingereichte Arbeit trägt den Titel *Landscapes and Living Spaces*. Das Künstlerpaar (und ihr nicht näher definiertes Gefolge von „friends“) aus Wales hat zwei ‚Artist Statements‘ eingereicht sowie eine Graphik, die eine Fotografie, ein Diagramm und etwas Text zusammenführt, die eine im Juni 1973 in Amsterdam ausgeführte Performance dokumentieren. Der Titel *Landscapes and Living Spaces* bezieht sich auf eine Serie von gleichnamigen Performances, die das Künstlerpaar zwischen 1974 und 1975 realisierte und in denen sie Privatleben und öffentlichen Raum in Beziehung setzten. In Shirley Camerons Statement ist eine Beschreibung der eingereichten Arbeit zu finden: „drawings we did as ‘music score’ for our daily activities in the pool and park by the Stedelijk Museum, Amsterdam, and photographs of some of those activities.“¹⁵ Der kurze Text gewährt weiter Einsicht in die theoretische und praktische Positionierung des Künstlerpaars, er ist aber auch zugleich eine Erzählung, eine *Mise-en-récit* ihrer Paararbeit, die sie mit Hilfe der beiden Artist Statements konstruieren:

My sculpture was about relationships in general, also about the female and the male, but though its form was this, its content was not. I met Roland and loved him, and the work he was doing, and the way he was doing it. Since then, three and a half years ago, we have worked together and have done about 120 different pieces of work. He and I, our artistic personalities, and the particular environment we work in, is what the work is about and how it is – form and content.¹⁶

Shirley Cameron, die eine Ausbildung als bildende Künstlerin und Bildhauerin durchlaufen hat, beschreibt ihre Schwierigkeiten, sich als Künstlerin zu behaupten, ihre Identität als Künstlerin zu finden bis sie Roland Miller kennenlernt. Sie leben nun als Paar und haben zusammen eine Form der künstlerischen Selbstverwirklichung erreicht – in dem Sinne, dass sie sein Verständnis und seine Praxis von Kunst angenommen hat (das Durchführen von Performances) und sie diese

14 Roland Miller / Shirley Cameron: *Landscapes and Living Spaces*. In: Todosijević (Hrsg.): *I & I*, S. 26–27, hier S. 26.

15 Ebd., S. 26.

16 Ebd.

Praxis zu zweit fortgeführt haben. Roland Millers Statement übernimmt einige Muster aus Camerons Text und verflcht sie mit eigenen Argumenten:

I started working as a visual artist using performances after I had done some writing and filming and theatre — I found that a ‘group’ of actors was impossible to express individual experience. With one other person — a partner — I can form an Experience that is open to everyone to share. The human situation of man/woman is extended, physically and imaginatively, from the single artist/performer into the lives of the spectators. We are neither of us dependent on other, but, like colours and mass, in sculpture, our ideas and actions are complementary. Through working with and loving a fellow artist I hope to extend both art and humanity.¹⁷

Sie inszenieren sich beide als Künstlerpersönlichkeiten mit eigener Biographie, es besteht jedoch eine klare Kluft, ein ungleiches Verhältnis zwischen den beiden. Während Cameron mit Bildhauerei experimentierte und ihren Zugang zur Performancekunst durch ihre Begegnung mit Miller fand, hatte Miller eigene Erfahrungen mit solch diversen kreativen Tätigkeiten wie „writing and filming and theatre“, bis er auf eigenem Weg auf die Performancekunst kam, so lautet ihre gemeinsame Erzählung. Miller scheint derjenige zu sein, der für die Konzeption ihrer künstlerischen Paararbeit immer die Verantwortung trägt. Cameron ist zwar interessiert an konzeptuellen Fragen, an „relationships“ und an dem Erforschen des Weiblichen und des Männlichen, sie beurteilt aber ihre Arbeit als unfähig, diese Problematiken zu übersetzen oder nur ansatzweise zu beantworten. Miller hingegen findet diese Fragestellungen in seiner eigenen Arbeit bereits ausreichend beantwortet, und zwar können seine Antworten auf die Performancekunst und ihr Umfeld übertragen werden: „the human situation of man/woman is extended, physically and imaginatively, from the single artist/performer into the lives of the spectators.“¹⁸ Miller macht in seinem kurzen Text einen stilistisch geschickten Zug: Er ruft die Bildhauerei, d. h. das ursprüngliche Medium und den Expressionsmodus seiner Partnerin, auf. Er nennt die für die Bildhauerei zentralen Merkmale von Farbe und Masse, um im übertragenen

17 Ebd.

18 Ebd.

Sinne das Band zu beschreiben, das ihn mit Cameron als Künstlerpaar verbindet, um ihre Komplementarität zu suggerieren und sie beide als die untrennbaren Facetten einer Medaille zu inszenieren. Shirley Camerons Statement endet mit einem abrundenden Satz: „He and I, our artistic personalities, and the particular environment we work in, is what the work is about and how it is — form and content.“ Roland Millers letzter Satz weitet den Gegenstand auf und erinnert an Nuša and Srečo Dragans Ansatz: „Through working with and loving a fellow artist I hope to extend both art and humanity.“¹⁹ Hier gehe es nicht mehr nur um die Form und den Inhalt ihrer Lebenskunst und ihres Kunstlebens als Paar, sondern um die Menschheit als Ganzes. Er klingt hier nicht etwa ein Echo auf Nuša and Srečo Dragans letzten Satz? „You are in our love“ – die allumfassende Liebe als Antwort auf die mathematische Gleichung? Bei Nuša and Srečo Dragan erschien jedoch der Autorschaftsmodus durch die Verschmelzung der Künstlerpersönlichkeiten zu einer Eins weniger als eine (Künstler-)Stilisierung entlang von starren Gendervorstellungen.

Wenden wir uns nun dem Ideengeber und Kurator der *I & I*-Gruppenausstellung zu, Raša Todosijević, und ziehen wir seine Paarperformances in Betracht, die er fast ausschließlich zusammen mit seiner Lebenspartnerin Marinela Koželj ausführte; ich hoffe so, auf noch unbeantwortete Fragen eingehen zu können.

Raša Todosijevićs Obsession?

Für die *I & I*-Ausstellung reichten Raša Todosijević und Marinela Koželj eine Fotografie und einen Text ein, welche die Performance *Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrasti* (Wasser trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste) dokumentierten, die einige Wochen zuvor, am 19. April 1974, in der Galerie des Belgrader SKC während des 3. Aprilski Susreti Festivals – des zur künstlerisch-kulturellen Institution gewordenen „Apriltreffens“ – stattgefunden hatte. Die schwarzweiße Fotografie zeigt Todosijević und Koželj während der Performance, wie sie vor einer beschrifteten Wand auf Stühlen sitzen; der Text ist eine von Todosijević in der ersten Person verfasste Beschreibung der Performance:

19 Ebd.

The work which I entitled „Drinking water — inversions, imitations, and contrasts“ [...] lasted approximately 35 minutes. During that time I drank 26 glasses of tap water. Just before the beginning I took a fish weighing 1 kilogram 200 gr. out of a previously prepared fish tank and threw it in front of the spectators. I drank the water trying to synchronize my rhythm of swallowing with the supposed rhythm of breathing of the fish, which remained out of the water all the time. [...] Due to the large quantity of liquid in my body I sporadically vomited over the table in front of me. [...] The hall in which this took place was rather cold in that time of year, so before the beginning I suggested to the girl who collaborated with me in the performance to wear something very warm to underscore in the awareness of the viewer the contrast between the semi-nudity of my body and the warmth of the jacket she wore. [...]

I started and finished the work with a series of inversions and essential contrasts and it was [an] *artificial*, intellectually organized demonstration of my idea. [...] I have not had any intention to describe a state of facts or some nature relation, but to show by means of thought-out inversion, or [of a] simple act and define the artistic gesture — the art.²⁰

Todosijević geht es hier darum, „die künstlerische Geste – die Kunst“ zu definieren. So endet sein Text; die Beschriftungen auf der Wand, welche als Hintergrund für die Performance dient, scheinen ähnlichen Fragestellungen nachzugehen: „presumption about art“, „decision as art“ etc.²¹ Todosijević definiert die künstlerische Geste als verdichtete Handlung, die durch Wiederholung und Kontrast charakterisiert ist, was Rhythmus schafft. Hier sei an Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* erinnert, in welcher der Kategorie Rhythmus eine besondere Bedeutung zukommt. Fischer-Lichtes Ausführungen zum Rhythmus lassen sich auf Todosijevićs Performance und sein Konzept übertragen:

20 Raša Todosijević / Marinela Koželj; O.T. In: Raša Todosijević (Hrsg.): *1 & 1*, S. 24–25, hier S. 24, die adaptierte Übersetzung ins Englische zit. n. Raša Todosijević: O.T. In: Zdenka Badovinac / Mika Briški (Hrsg.): *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Ljubljana: Moderna Galerija 1998, S. 94–95, hier S. 94.

21 Es wird außerdem auf Größen der Kunstgeschichte angespielt, die im 20. Jahrhundert an der Neudefinition von Kunst mitgewirkt haben: Marcel Duchamp und Joseph Beuys kommen auf verspielte Weise in diesen Beschriftungen vor: So liest man „R. Mutt 1917“ und „Josephine Beuys“.

Im Rhythmus wirken Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammen. Er entsteht durch Wiederholung *und* Abweichung vom Wiederholten. Wiederholung allein gäbe keinen Rhythmus. Rhythmus läßt sich in diesem Sinne als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine permanente Transformation voraussetzt und in seinem Wirken vorantreibt.²²

Den Begriff verwendet Todosijević drei Mal im Katalogtext – selbst diese Wiederholung flößt dem Performance-Text so etwas wie einen poetischen Rhythmus ein. Auffallend ist hier jedoch vor allem die Tatsache, dass Todosijević all dies ganz allein tut. Erst in der Mitte des Texts erwähnt er Marinela Koželj als „the girl who collaborated with me in the performance“, was eine klare Distanzierung und Hierarchisierung beinhaltet. Außerdem scheint Koželj an der Konzeption der Performance selbst völlig unbeteiligt zu sein. Diese hierarchisch strukturierte Konstellation und das implizierte Autorschaftsregime erinnern somit an das Cameron/Miller-Duo und seine kurz umrissene, stereotyp gegenderte (Arbeits-)Dynamik. Noch herausfordernder und fruchtbarer für die Diskussion erscheint es mir, Todosijevićs und Koželjs Performances als ein Ganzes, als eine Serie in all ihrer chronologischen (Dis-)Kontinuität zu betrachten: Auf diese Weise wird es möglich, eine Genealogie im Foucault'schen Sinne zu rekonstruieren. Dieser Performance aus dem Jahr 1974 ging eine Performance voran, die Todosijević zusammen mit Koželj 1973 unter dem Titel *Decision as Art* ausführte; es folgte zwischen 1976 und 1978 eine Performance mit dem Titel *Was ist Kunst?*, die Todosijević in verschiedenen Konfigurationen mit unterschiedlichen Partnerinnen performte. Die erste Aufführung von *Was ist Kunst?* fand 1976 bei dem von Ursula Krinzinger organisierten Künstlertreffen in Brdo, Slowenien, statt und wurde zusammen mit der österreichischen Künstlerin Patricia Hennings performt.²³ Erst spätere Wiederholungen fanden dann mit Marinela Koželj statt, von denen ein ikonisches Video erhalten ist. Im Interview mit dem Kunsthistoriker Hans-Ulrich Obrist kommentiert

22 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 233.

23 Raša Todosijević: Was ist Kunst, Patricia Hennings? In: Ursula Krinzinger (Hrsg.): *BRDO 1976*. Innsbruck: Ursula Krinzinger 1976, keine Seitenangabe.

Todosijević die erste Aufführung von *Was ist Kunst?* in ziemlich frivoler Manier:

There was one Austrian girl, Patricia Hennings, she had an oriental face, she was South American. So I put her face in front of the camera and began shouting, "Was ist kunst? Was ist kunst?" And people said, "Such a simple thing to do. It sounds very good. Why didn't we think of that?" So later on I started my performance beating my wife, putting a collar on and hitting like someone doing a police interrogation. *Was ist Kunst?* was a good chance to make an ironic comment on that mentality.²⁴

Todosijević begreift die Paarperformance, wie er sie praktiziert, nicht als das Arbeitsverhältnis von zwei Künstlerpersönlichkeiten, soviel wird aus diesen Beispielen deutlich. In diesem Interview zeigt er außerdem, dass Paarperformance für ihn im ungleichen, gegenderten Verhältnis oder im Thematisieren ebendieses Verhältnisses liegt, wobei das Orientalische, das Weibliche, das Andere als Auslöser fungieren. In *Was ist Kunst?* wird ein Machtverhältnis in Szene gesetzt, eine Konfiguration des männlichen Blicks, der männlichen Autorschaft und Autorität, ganz im Sinne von Laura Mulveys „male gaze“ und ihrer Entblößung der gegenderten Schaulust.²⁵

Was ist Kunst? ist der Inbegriff einer theoretischen Performance. Die Video-Performance, die sowohl als Spur des flüchtigen Ereignisses als auch zugleich als eigenständiges Werk existiert, besteht aus wenigen Elementen: Sie lässt sich auf eine minimalistische Komposition reduzieren. Das Gesicht einer schönen Frau in statischer Nahaufnahme mit neutralem Gesichtsausdruck – ab und an eine männliche Hand, die über das Frauengesicht fährt, es anfasst, anpackt, mit Farbe anmalt – eine mal anfehlende, mal aggressiv brüllende, einschüchternde männliche Stimme, die aus dem Off kommt – und der stets auf Deutsch wiederholte Satz: „Was ist Kunst?“ In diesem sehr eng und statisch gehaltenen Arrangement nimmt die Künstlerstimme sehr viel Raum

24 Hans Ulrich Obrist: Art Is the Basis, Beer Is the Basis, Beans Are the Basis. In: *Spike Art Quarterly* 15 (2008). http://old.spikeart.at/en/a/magazin/back/Portrait_Rasa_Todosijevic (Zugriff am 13.04.2016).

25 Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 14–30.

ein, sie füllt den Raum und zieht die Aufmerksamkeit auf sich.²⁶ Fischer-Lichte schätzt die Lautlichkeit als ein konstitutives, paradigmatisches Merkmal von Performancekunst ein. Der erklingende und verklingende Laut „vermittelt [dem Rezipienten] nicht nur ein Raumgefühl [...]; er dringt in seinen Leib ein und vermag häufig, physiologische und affektive Reaktionen auszulösen.“²⁷ Die stets wiederholte Frage, „Was ist Kunst?“, gewinnt den Aspekt eines absurden Singsangs oder eines Mantras. Die Lautstärke und die Prosodie, die rhythmische Wiederholung, aber auch das Zusammenspiel des Lauts mit dem Bild des unbewegten Frauengesichts, das das Gehör verkörpert, welches diese körperlose Stimme vernimmt, lösen im Rezipienten Affekte aus: Es macht einen nervös, ungeduldig oder löst ein ungewolltes, ungemütliches Lachen aus. Hier findet ein Spiel mit Präsenz und Absenz statt. Hierzu ist Fischer-Lichtes Betrachtung über das Affizieren des Performancekörpers durch Stimme aufschlussreich:

Die enge Beziehung zwischen Körper und Stimme zeigt sich vor allem im Schrei, im Seufzen, Stöhnen, Schluchzen und im Lachen. Sie werden unüberschaubar in einem Prozeß hervorgebracht, der den ganzen Körper affiziert: Er krümmt sich, verzerrt sich in Kontorsionen oder spannt sich aufs Äußerste an.²⁸

In Todosijevićs Performance *Was ist Kunst?* bleibt jedoch der Körper, der schreit, seufzt, anfleht, schluchzt, flüstert, in seiner Gänze durchweg außer Sicht, dieses Affizieren bleibt in Absentia, es kann nur erahnt, imaginiert werden. Zeitweise ist eine männliche Hand zu sehen, als metonymische Verkörperung des Künstlers oder als Werkzeug des Schaffensprozesses. Diese Hand ist aber ein ‚stummes‘ Körperteil und sie ist das Vehikel, das versucht, einen anderen Körper zu affizieren: Diese Hand fährt über das Gesicht der zum Objekt gemachten Frau, trägt mit groben Gesten Farbe auf, hält ihr im Laufe der Performance mehrmals den Mund zu und zwingt sie, die bereits schweigt, somit noch mehr zum Verstummen. Und während all dies

26 Siehe Fischer-Lichte: „Auch wenn sich bei ihnen [den Performance-Künstlern] die Stimme – sprechend oder singend – mit Sprache verbindet, hört sie nicht auf, ihr Eigenleben zu führen und die Aufmerksamkeit des Hörers auf dieses Eigenleben zu lenken.“ (Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 223.)

27 Ebd., S. 209–210.

28 Ebd., S. 219.

stattfindet, erklingt ständig die Frage „Was ist Kunst?“ als einzig wahrer Konnex zwischen dem Sprechenden und dem Zuhörenden: zwischen dem fragenden Künstler und seinem Kunstobjekt, aber auch zwischen dem Künstler und seinem Rezipienten. Fischer-Lichte schreibt über diesen Konnex:

Sie [die Stimme] übermittelt nicht länger Sprache, ist vielmehr selbst Sprache, in der ein leibliches In-der-Welt-Sein sich ausspricht und den Zuhörer anspricht. Sie ist reine Aus- und Ansprache. In der Materialität der Stimme tritt so nicht nur die gesamte Materialität der Aufführung in Erscheinung – als Lautlichkeit, weil die Stimme als Laut erklingt; als Körperlichkeit, weil sie sich mit dem Atem dem Körper entringt; als Räumlichkeit, weil sie sich als Laut im Raum ausbreitet und an das Ohr des Zuhörers und des sich in der Stimme Verlautbarenden dringt. [...] [S]ie spricht den, der sie vernimmt, in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein an. Sie füllt den Raum zwischen beiden, setzt sie zueinander in ein Verhältnis, stellt eine Beziehung zwischen ihnen her. Mit seiner Stimme berührt der, der sie zu Gehör gibt, den, der sie vernimmt.²⁹

Was hat diese metatheoretische Performance *Was ist Kunst?* und die künstlerische, performative Beantwortung der Frage mit Zweisamkeit eigentlich zu tun? Inwiefern ist die Frage mit ihrer performativen Beantwortung in Form einer Paarperformance verzahnt? Inwiefern gehören Kommunikation und Dialog im Kern zu dieser Frage und deren Beantwortung? So wie es bei der Performance *Wasser trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste* darum ging, „die künstlerische Geste – die Kunst zu definieren“³⁰, scheint es bei *Was ist Kunst?* zentral, wenn schon keine Antwort, keine genaue Definition zu geben, so wenigstens die Frage nach der Kunst und ihren Grenzen zu stellen und diese mit Hilfe der performativen Paarkonstellation zu formulieren. Als hätte sich Todosijević Rainer Maria Rilkes berühmten Ratschlag an den jungen Dichter zu Herzen genommen: „zu versuchen, die Fragen selbst liebzuhaben wie verschlossene Stuben und wie Bücher, die in einer sehr fremden Sprache geschrieben sind.“³¹ Weiter schreibt Rilke: „Forschen Sie jetzt nicht nach den Antworten, die Ihnen nicht gegeben werden können [...]. Leben Sie jetzt die

29 Ebd., S.226–227.

30 Todosijević / Koželj: O.T., S.24 (Übers. NL).

31 Rainer Maria Rilke: *Briefe an einen jungen Dichter*: Leipzig: Insel 1929, S.23.

Fragen. Vielleicht leben Sie dann allmählich, ohne es zu merken, eines fernen Tages in die Antworten hinein.“³² Derweil scheinen Todosijevićs (Paar-)Performances miteinander im Dialog zu stehen: So wirken die Titel *Was ist Kunst?* (1976–78) und *Decision as Art* (1973) wie ein zeitversetztes Gespräch.

Anstelle eines Fazits — „I’ll Exhibit Marinela“

1971 hatte die Leiterin des künstlerischen Programms des Belgrader Studentischen Kulturzentrums (SKC) Biljana Tomić die Idee für eine Ausstellung, die nicht die aktuellen Arbeiten der jungen SKC-Künstler_innen zeigen würde sondern ihre Lieblingsgegenstände, kleine Besitztümer, regelrechte Ready-mades im Duchamp’schen Sinne. Die Ausstellung bekam den Titel *Drangularijum* (Sammelsurium).³³ Während alle beteiligten Künstler_innen sich der Aufforderung, Gegenstände einzureichen, anpassten, entschied sich Todosijević, eine Arbeit auszustellen, die er „Marinela, blaues Nachtschränkchen und ein kleiner Calder“ nannte. Marinela, ihres Nachnamens beraubt, als sie zum Objekt, zum Exponat gemacht wird, sitzt auf einem Stuhl neben einem Nachtschränkchen und einem hängenden Kunstwerk, das als ein Mobile von Alexander Calder identifiziert werden kann. Todosijevićs Arbeit wird noch nicht als „Performance“ konzipiert, enthält aber bereits die transiente, körperliche Komponente seiner zukünftigen Experimente: Er gibt ihr den Untertitel *Tableau vivant* (auf Serbo-Kroatisch *tablo vivan*), was gleichzeitig den Bezug zur akademischen Malerei herstellt als auch an eine traditionsreiche Theaterpraxis erinnert und somit den lebendigen, performativen Aspekt einführt. In dieser ganz frühen Arbeit sind bereits viele Elemente enthalten, die die weitere Paararbeit von Todosijević mit Koželj definieren wird: die unverfrorene Lust am Experimentieren, die Obsession mit den Parametern und Grenzen der Kunst, das ungleiche, gegenderte Verhältnis der Einheit Todosijević/Koželj, die Frage nach der Autorschaft ...

32 Ebd.

33 Jelena Vesić: *Drangularijum – Ready-Made Exhibition or Peoples’ Curio Cabinet*. In: *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibition*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/drangularijum-sk-c-gallery-belgrade/> (Zugriff am 13.10.2015).

Beginnt man damit, die Schlüsselbegriffe der angeführten künstlerischen Paararbeiten systematisch zu erfassen, die Terminologie, die von den Künstlern selbst verwendet wird, so entsteht so etwas wie eine theoretische Toolbox, die es näher zu definieren gilt: „repetition“, „contrast“, „inversions“, „rhythm“, „group“ vs. „partner“ vs. „couple“ ... Es ist ferner durchaus denkbar, eine Typologie von Paarperformances und ihren Autorschaftsmodi vorzunehmen: In den herangezogenen Beispielen haben wir es zum einen mit kooperativer Autorschaft zu tun, wie bei Nuša und Srečo Dragan oder Shirley Cameron und Roland Miller. Diese kooperative Autorschaft setzt einen gleichberechtigten künstlerischen Beitrag voraus, d. h. zwei künstlerische Positionen, die entweder miteinander verschmelzen oder aber einander ergänzen. Zum anderen entsteht bei Todosijević/Koželj – und in geringerem Maße bei Cameron/Miller – eine Form von Autorschaft, die zwar Paarperformances hervorbringt, der jedoch durchweg ein strukturierendes, hierarchisches Verhältnis zugrunde liegt: Der Urheberkünstler braucht ein Pendant, ein Gegenüber, das er in einem *top/bottom*-Verhältnis jedoch zum Objekt macht. Es scheint, als wäre die Ausstellung *1 & 1* nicht das geworden oder geblieben, was sie ausrief, denn die beteiligten Künstler_innen haben sich den Titel und die Fragestellung appropriiert und eine eigene Interpretation daraufgesetzt. Sie birgt jedoch in ihrer Heterogenität und Vielstimmigkeit noch viel Potential, das weiter zu untersuchen sich mit Sicherheit lohnt.

Abbildungsverzeichnis

Nastasia Louveau: 1 & 1

Abb. 1: Dragoljub Raša Todosijević: Einladungspostkarte zur Ausstellung *1 & 1* am Studentski Kulturni Centar, Belgrad, Mai–Juni 1974. © D. R. Todosijević. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Maxi Grotkopp: Work Love Not War!

Abb. 1: VALIE EXPORT / Peter Weibel: *Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: Joseph Tandler, © VALIE EXPORT, Courtesy VALIE EXPORT.

Abb. 2: Ulay / Marina Abramović: *Relation in Space*, Performance, 58 Min., XXXVIII. Biennale di Venezia, Giudecca, Venedig, Juli 1976. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: Jaap de Graaf, © Ulay / Marina Abramović, Courtesy Marina Abramović Archives.

Abb. 3: Katalogdoppelseite aus Marina Abramović / Ulay: *Relation Work and Detour*. Amsterdam: Idea Books 1980, S. 10–11. Foto & © Ulay / Marina Abramović.

Doris Kolesch: Gemeinsam, Zusammen, Ensemble

Abb. 1: Linda Montano / Tehching Hsieh: *Art/Life One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)*, New York. Foto & ©: Tehching Hsieh / Linda Montano.

Abb. 2: Linda Montano / Tehching Hsieh: *Art/Life One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)*, New York. Foto & ©: Tehching Hsieh / Linda Montano.

Abb. 3: Interrobang: *To Like or Not To Like. Ein Big Data Spiel*. Premiere: 11. Juni 2015, Schauspiel Leipzig. Foto: Michael Bennett, © Interrobang.

Abb. 4: Joseph Beuys: *I like America and America likes me*, René Block Galerie, New York, 1974. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: Caroline Tisdall, © Schirmer/Mosel-Verlag, Quelle: Caroline Tisdall: *Joseph Beuys – Coyote*. München: Schirmer Mosel 1976, S. 84.

Abb. 5: Joseph Beuys: *I like America and America likes me*, René Block Galerie, New York, 1974.

Jenny Schrödl: Paare, Duos, Doppelgänger

Abb. 1: Ulay / Marina Abramović: *Relation in Time*. Performance 16 hours without the public Last hour of the performance with the public present; series of photographs taken every hour. Studio G7, Bologna, Italy, 1977. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto & © Ulay / Marina Abramović, Courtesy Marina Abramović Archives Sean Kelly Gallery New York.

Abb. 2: Ulay / Marina Abramović: *Rest Energy*. Performance for Video, 4 min., ROSC '80, Dublin, 1980. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto & © Ulay / Marina Abramović, Courtesy of the Marina Abramović Archives.

Abb. 3: EVA & ADELE auf ihrer Vernissage „Futuring“ in der Bötzow-Brauerei in Berlin, 25. April 2013. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Foto: WENN Ltd / Alamy Stock Foto.

Abb. 4: She She Pop: *Frühlingsopfer*, 2014. Foto & © Dorothea Tuch, 2014.

Abb. 5: Diane Torr als Charles Beresford, New York City, 1992. Foto & © Vivienne Maricevic, 1992.