

Marina Abramović mit James Kaplan; Durch Mauern gehen. Autobiografie; München: Luchterhand Literaturverlag 2016; 480 S., 145 Abb.; ISBN 978-3-630-87500-2; € 28

Vorab das Wichtigste: Im folgenden Text wird keine wissenschaftliche Monografie besprochen, kein Sachbuch. *Durch Mauern gehen* (Originaltitel: *Walk Through Walls: Becoming Marina Abramović*, im gleichen Jahr erschienen) ist ganz klar der Trivilliteratur zuzuordnen, denn als Leser wissen wir nicht, was davon wirklich der Realität entspricht und was Fiktion ist. Die Autobiografie wurde von Marina Abramović erzählt und von James Kaplan niedergeschrieben und enthält neben allen Komponenten der Trivilliteratur vor allem eines: viele dramatische Liebesgeschichten.

Bereits die Widmung ihrer Autobiografie verspricht Schauerhaftes: „Ich widme dieses Buch meinen FREUNDEN und meinen FEINDEN“ (7) – in Versalien, denn die prägnanteste Assoziation mit Abramović ist ihre Ausdrucksstärke – Ausdrucksstärke durch Schmerz. Kein Schmerz im Sinne des leidenschaftlichen Künstlers, keine Saudade, kein Werther, sondern körperlicher Schmerz: Verletzungen durch Messer, Rasierklingen, Peitschenhiebe, durch den Zusammenprall mit einem anderen Körper, Ohnmacht durch Feuer, stundenlanges Ausharren in einer Position, Tag für Tag. Wie macht sie das? Und vor allem: warum?

Ich entdeckte das Buch zum ersten Mal 2016 im Museumsshop des Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk während ihrer Retrospektive *The Cleaner*. 2019 verfasste ich eine wissenschaftliche Arbeit über Storytelling in der Performance Kunst und nahm mich schließlich der Autobiografie an. Tatsächlich ist ihre Aufmachung anders als erwartet: Abramović erzählt in einer klaren, fast naiven Sprache; ungeschönt, mit vielen positiven wie auch negativen Anekdoten zu ihren Zeitgenossen seit Beginn ihrer künstlerischen Karriere. Genauso, wie sie dem Publikum über die Jahrzehnte hinweg immer wieder ihren nackten Körper zeigt, gibt sie in der Autobiografie schonungslos ihre geheimsten Gefühle und Gedanken preis.

Marina Abramović ist eine Künstlerin, die sich seit den 1970er-Jahren bis heute konsequent mittels der Performance-Kunst ausdrückt. In ihren Werken finden sich spirituelle beziehungsweise religiöse Symbole; Schmerz und Trance sind große Aspekte ihres Schaffens. In der frühen Zusammenarbeit mit ihrem ehemaligen Partner Ulay erinnern sie in ihren Inszenierungen an Adam und Eva: Sie sind oft nackt, tragen bewusst die gleiche Frisur und Abramović gilt letztlich als das vom Erfolg verführte Weib, die die Initiative ergreift und nach der Performance *The Lovers – The Great Wall Walk* eine Solokarriere beginnt. Diese Performance kann als ein Schlüsselwerk betrachtet werden: Jeder soll am jeweils anderen Ende der Chinesischen Mauer losgehen, bis sie sich in der Mitte treffen. Dort angekommen, wollten sie heiraten, bei ihrem Wiedersehen beschlossen sie allerdings sich privat sowie beruflich zu trennen. War dies eine zufällige, spontane Eingebung während ihrer Wande-



Abb. 1: Ich, Joseph Beuys und Dunja Blažević, Leiterin des Studentischen Kulturzentrums, Belgrad, 1974 (81)

– oder stand dieses Ende bereits vorher fest? Storytelling ist eine legitime Methode, derer sich viele Künstler bedienen – wir alle kennen den Fett-und-Filz-Mythos von Joseph Beuys. Abramović jedoch hat die Methode perfektioniert und wendet sie nicht nur auf ihr Schaffen, sondern auf ihre gesamte Persönlichkeit an. Schein und Sein sind nicht mehr vollständig voneinander abgrenzbar. Sicher ist, dass Abramović in der fotografischen und filmischen Dokumentation bewusst entscheidet, welche Bilder außerhalb einer tatsächlich stattfindenden Performance gezeigt und veröffentlicht werden. Dies steht im Gegensatz zur Performance an sich, welche in der Regel, wie Abramović behauptet, vor Ort eher spontan und impulsiv stattfindet (160).

Viele Künstler verweigern sich einer expliziten Kunstrichtung zuordnen zu lassen; Abramović allerdings schreibt sich selbst ausdrücklich der Performance zu. Ihre frühen Arbeiten in den 1970er-Jahren waren hauptsächlich Auftragsarbeiten für Galerien. Die bekannte Performance *Rhythm 0*, aufgeführt 1974 in Neapel für die Galerie Studio Morra, war ihre erste Performance, in der sie das Publikum aktiv mit einbezogen hatte und gilt immer noch als besonders radikal. In der Autobiografie resümiert sie: „Aber was passiert war, war ganz einfach Performance gewesen. Und das Wesen der Performance ist genau das: Sie entsteht im Zusammenspiel zwischen Performer und Publikum. Ich wollte die Grenzen erforschen, wollte wissen, wie weit das Publikum gehen würde, wenn ich überhaupt nichts tat. Das war ein ganz neues Konzept für die Leute [...]. Bei ‚Rhythm 0‘ hatte ich – ebenso, wie ich es in all meinen



Abb. 2: Der Handschlag, der das Ende unserer Beziehung und unserer künstlerischen Zusammenarbeit besiegelte, 1988 (244)

Performances tue – diese Ängste für das Publikum inszeniert und die Energie der Leute benutzt, um meinen Körper über seine eigenen Grenzen zu treiben.“ (98)

Durch Mauern gehen lässt sich grob in vier Teile gliedern: Kindheit, Jugend und Studium in Jugoslawien, das Kennenlernen und die intensive Schaffensphase mit Ulay, der Beginn ihrer Solo-Karriere mit der Verleihung des Goldenen Löwen der Venedig-Biennale im Jahr 1997 sowie ihr Umzug in die USA mit ihrer aktuellen, eher meditativen Schaffensphase.

Abramović wurde am 30. November 1946 in Belgrad, der heutigen Hauptstadt von Serbien, damals Jugoslawien, geboren. Sie beschreibt ihr Elternhaus als wohlhabend, streng, politisch, aber kunstinteressiert. Ihre Eltern seien jugoslawische Partisanen gewesen, das heißt, sie haben freiwillig während des Zweiten Weltkrieges für die kommunistische Partei unter dem damaligen Marschall Tito gegen die Besetzung der Nationalsozialisten gekämpft. Sie studierte Malerei in Belgrad und Zagreb. Der Schmerz lege bei Abramović also schon in der Kindheit verankert. Ihre Eltern haben ihr eine Art von Ertragen können vererbt (22).

In ihrem Frühwerk malte sie neben Auftragsarbeiten vor allem Wolkenbilder sowie Autounfälle und etwaige Katastrophenszenen. Die ästhetisierte Malerei widersprach jedoch ihrer persönlichen, künstlerischen Auffassung: „In Jugoslawien war ich mit der ästhetischen Vorgabe aufgewachsen, dass Kunst schön zu sein hatte, und das hatte ich absolut satt. Die Leute hängten sich Bilder an die Wände, die zu den Teppichen und den Möbeln passten – diese dekorative Ästhetik widerte mich

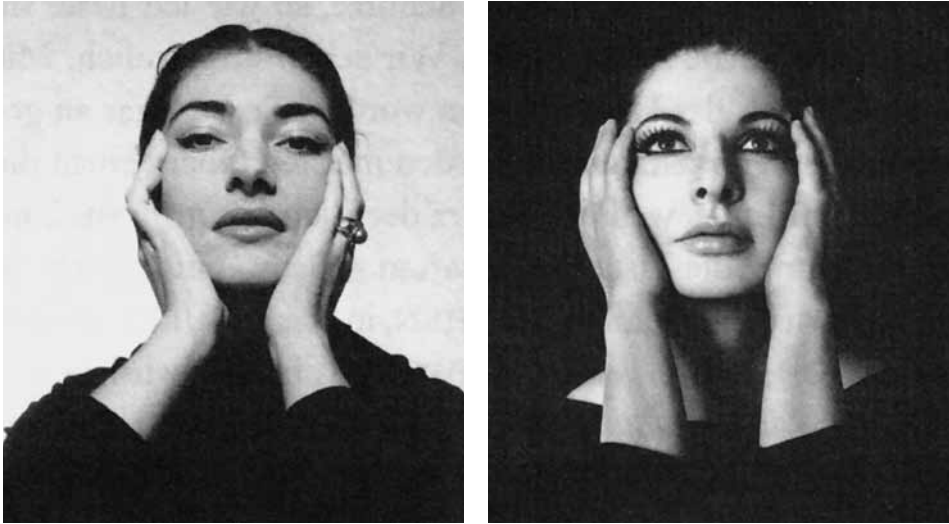


Abb. 3: Links: Porträt von Maria Callas von Cecil Beaton 1957; rechts: meine Hommage an Maria Callas, 2011 (456)

an. Was Kunst anging, interessierte mich nur der Inhalt, das, was ein Werk aussagen wollte.“ (108) Die Malerei als Medium reichte Abramović ohnehin nicht aus, um ihre künstlerische Intention sichtbar und vor allem für den Rezipienten erlebbar zu machen: Energiefelder und Auren. Abramović versuchte zunächst ihre Performances im Belgrader Kulturzentrum zu zeigen, sie erhielt aber keine Genehmigung dafür, da sie zu gefährlich waren oder zu viel nackte Haut enthielten. Dann gründete die kroatische Kunsthistorikerin Dunja Blažević das Studentische Kulturzentrum (SKZ) in Belgrad: „Sie war Kunsthistorikerin und ihr Vater war der Präsident des kroatischen Parlaments, was bedeutete, dass sie Reisefreiheit genoss und sich Kunst auf der ganzen Welt ansehen konnte. Sie hatte ihren privilegierten Status voll ausgenutzt und war weit gereist, und sie war extrem aufgeschlossen und sehr bewandert.“ (67) Sie bot jungen, jugoslawischen Künstlern eine Plattform an und lud internationale Kuratoren und Künstler ein, unter anderem Joseph Beuys. Abramović erzählt von deren ersten persönlichen Begegnung: „1974 kam Beuys zur April-Ausstellung des SKZ, und ich verbrachte viel Zeit mit ihm. Ich war Feuer und Flamme, und genau darum sollte es bei meiner neuen Performance gehen.“ (89) Beuys habe sie demnach zur 1,5-stündigen Performance *Rhythm 5* inspiriert, in welcher sie einen sternförmigen Umriss aus Sägespäne anzündete, ihre abgeschnittenen Haare und Fingernägel darin verbrannte und sich schließlich in die Mitte des Sterns legte, bis sie aufgrund des Mangels an Sauerstoff zwischen den Flammen ohnmächtig wurde.

Frank Uwe Laysiepen, kurz Ulay, wurde ebenfalls am 30. November, im Jahr 1943 in Solingen geboren. Seine Eltern seien vom Ersten und Zweiten Weltkrieg traumatisiert gewesen, sein Vater starb früh. Seine Mutter habe sich nicht um ihn

kümmern können, sodass er mit 15 Jahren auf sich allein gestellt war (114). Abgesehen von einem dreisemestrigen Kunststudium in Köln ist er künstlerischer Autodidakt und begann zunächst als Werbefotograf zu arbeiten. Ende der 1960er-Jahre zog Ulay nach Amsterdam, um sich der Fotografie als Kunstform zu widmen und mit Geschlechterrollen zu experimentieren. Die niederländische Galeristin Wies Smals lud Abramović 1975 für eine TV-Produktion nach Amsterdam ein und machte sie mit Ulay bekannt. Die beiden wurden privat und beruflich ein Paar und konzipierten ihre Performances fortan ausschließlich zu zweit. Die Kuratorin Chrissie Iles, damals am Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven, begleitete die beiden während der dortigen Ausstellung *Ulay/Abramović Performances 1976–1988*. Sie glaubt eine Veränderung seit deren Zusammenarbeit erkennen zu können: „The extreme performances which Marina Abramović and Ulay made before meeting each other in 1975 brought to the surface the shameful, unexpressed elements of the shadow. When they began their collaboration, they transferred their energy from the darkness of the shadow to the second, more self-critical, ethical role of the double.“¹ Iles assoziiert das jeweilige Frühwerk mit Selbstverletzung, Tod und Schatten, spricht mit der Betonung auf den Körper, während die Zusammenarbeit der beiden spiritueller und meditativer ausgelegt sei und somit mehr geistige Disziplin erfordere und einer Art Erleuchtung gleich käme.

Bei vielen Performances war Nacktheit ein zentrales Motiv: Diese stehe bei Abramović und Ulay nicht für Erotik, sondern für die Eigenart des Körpers an sich, die Darstellung des künstlerischen Materials, nämlich des Fleisches: „Das war einer der Gründe, warum wir nackt waren: Man sollte hören, wie nacktes Fleisch auf nacktes Fleisch prallte. In dem Geräusch lag Musik, Rhythmus. Es gab aber noch mehr Gründe. Erstens sollte unser Werk so minimalistisch wie möglich sein, und es gibt nichts Minimalistischeres als nackte Körper in einem leeren Raum. [...] Zweitens waren wir verliebt und hatten eine intensive Beziehung – das Publikum spürte das genau.“ (118)

Mit der performativen Begehung der Chinesischen Mauer endet ihre Beziehung. Interessant ist hier vor allem die detaillierte Schilderung der Planung, denn die eigentliche 90-tägige Performance beanspruchte circa fünf Jahre Planungszeit. Es war außerdem die teuerste und längste Performance der beiden. Ursprünglich war beim Wiedersehen von Abramović und Ulay deren Hochzeit nach chinesischer Tradition geplant. Im Laufe der Planungen verwarfen sie diese Idee allerdings wieder. Die Performance war zudem nur möglich unter der Bedingung, dass ein Film mit dem Titel *The Great Wall: Lovers at the Brink* darüber gedreht wurde. Außerdem erschien eine sehr detaillierte Publikation über die politischen Hintergründe, herausgegeben von Stedelijk Museum Amsterdam. Der Film und die Publikation erschienen beide im Jahr 1989. Bis zu diesem Zeitpunkt war außerdem historisch

1 Chrissie Iles, „The Shadow and the Reflection: The Relation Works of Marina Abramović and Ulay“, in: *Ulay/Abramović. Performances 1976–1988*, hrsg. von Marina Abramović und Ulay, Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1997, S. 9.

nicht nachgewiesen, dass jemand die gesamte Chinesische Mauer zu Fuß abgelaufen war. Die chinesische Regierung habe zunächst nicht gewollt, dass „ausländische Abenteurer“ (217) dies als erstes taten, deshalb wurde ein Jahr zuvor der Chinese Liu Yutian beauftragt, als erster die Mauer zu Fuß abzulaufen. Abramović und Ulay wurden jeweils von Kamerateams, Securitypersonal und Dolmetschern begleitet. Abramović charakterisiert Ulay aufgrund seines unbeständigen Lebens als jemanden, der nicht lange am selben Ort mit der gleichen Person zusammenleben könne. Laut ihren Aussagen habe er sie mehrmals betrogen, unter anderem mit der chinesischen Dolmetscherin während der Performance, die daraufhin schwanger wurde und einen Sohn gebar. Eine Trennung sei deshalb unausweichlich gewesen (243–245).

Was folgt ist eine sehr lange Leidensgeschichte von Abramović, die paradoxerweise parallel mit ihrem bahnbrechenden Erfolg einhergeht. Bereits zu dieser Zeit beginnt sie Workshops und Lesungen zu halten; sie arbeitet viel mit indigener Bevölkerung und spirituellen Gruppen zusammen, wie tibetischen Mönchen, Aborigines aus dem Pintupi-Stamm und brasilianischen Schamanen. Zum Teil erarbeiten sie Theaterstücke und andere performative Inszenierungen, von den Schamanen jedoch erhofft sie sich vor allem, dass sie ihr gebrochenes Herz heilen mögen. Denn Abramović glaubt, sie leide wie einst Maria Callas am Broken-Heart-Syndrom und werde bald an Liebeskummer sterben (432ff., 455).

Abramović erzählt in ihrer Biografie ein Stück Zeitgeschichte: über die Anfänge der zeitgenössischen Künstler, Kuratoren, Galeristen und etwaigen Gatekeepern, die uns heute als unantastbare Megastars erscheinen. So sagt sie beispielsweise über Hermann Nietsch, er sei „ein vierschrötiger, bärtiger Österreicher [...]“ (100) gewesen, der sie zwar als Ikone unter den Wiener Aktionskünstlern faszinierte, aber schlussendlich sein Orgien-Mysterien-Theater sogar für sie zu blutrünstig gewesen sei. Die Galeristin Ursula Krinzinger kam 1975 auf die Idee, Abramović und Nietsch miteinander bekannt zu machen, sie sollte als eine von 60 Teilnehmern an einer seiner Performances teilnehmen. Sie brach die für 24 Stunden angedachte Performance nach 12 Stunden ab.

Den Kurator Klaus Biesenbach lernte sie bereits Anfang der 90er-Jahre in Berlin kennen und deutet eine Art romantische Seelenverwandtschaft an. Herausragend in ihrer Beziehung ist jedoch die Schilderung seiner Nervosität zum Finale der Ausstellung *The Artist is Present* im Jahr 2010 im New Yorker MoMa: „Das Ende kam am 31. Mai, und Klaus Biesenbach war der Letzte, der sich mir gegenüber setzte. Zur Feier des Tages hatten wir für die abendliche Ankündigung einen anderen Text aufgenommen: ‚Das Museum schließt jetzt, und diese Performance endet heute nach 736 Stunden.‘ Klaus sollte sitzen bleiben, bis diese Ansage abgespielt wurde, aber er wurde so nervös und verlegen, dass er schon acht Minuten vor dem offiziellen Ende aufstand, zu mir kam und mir einen Kuss gab – und alle dachten, das wäre das Ende. [...] Ich war fassungslos. Die Durchhaltekünstlerin in mir, das Partisanenkind, das durch Mauern geht, hatte unbedingt bis zur letzten Sekunde,

bis zum bitteren Ende ausharren wollen. [...] Stattdessen war da jetzt diese achtmün-
nütige Lücke.“ (408–410)

Sie entzaubert ein wenig die Macht der Kuratoren in der Zeit der sogenannten Blockbuster-Ausstellungen, jedoch niemals sich selbst. Denn die schonungslose Konfrontation des Publikums, respektive des Lesers, mit ihren Gefühlen ist seit jeher Teil ihres künstlerischen Schaffens. Abramović behandelt ebenso selbstreflektierend kritische Themen wie ihre gescheiterten Projekte sowie die hartnäckigen (Vor-)Urteile, sie sei in der arrivierten Avantgarde angekommen und nun ein „Celebrity-Künstler“². Mitte der 2000er-Jahre entwickelt sie die Abramović-Methode, nachdem Lady Gaga einen Workshop bei ihr gebucht hatte. Sie will ein Institut gründen und startet über die Crowdfunding-Plattform Kickstarter eine Kampagne zur Finanzierung. Wer 1000 Dollar spendet, darf ihr per Skype eine Stunde lang in die Augen sehen. Für 5000 Dollar lädt sie zum Kinoabend bei sich Zuhause mit Kaffee und Eiscreme ein. „Wir hatten am Ende 620 000 Dollar. Das hatten wir hauptsächlich Lady Gaga zu verdanken, die das Video von ihrem Workshop gepostet hatte. Ihre 45 Millionen Follower kriegten es alle mit. Natürlich wollten alle Lady Gaga nackt sehen, doch die seltsame Schönheit der Übungen interessierte die Leute ebenso.“ (447) Sie gibt schließlich jedoch selber zu, dass das Crowdfunding-Projekt scheiterte, denn mit der Summe des gespendeten Geldes war ihr Vorhaben nicht zu realisieren.

Durch ihre naive Art des Erzählens verzeiht der Leser ihr jedoch den ein oder anderen Fehltritt. Es sind immer die anderen, die sie in einen Skandal verwickelt hätten: Lady Gaga habe sich freiwillig während ihres Workshops ausgezogen, das sei kein aufmerksamkeitsverweigernder Teil davon gewesen (445). Während der Performance *The Artist is Present* empfing sie Ulay als ihren Ehrengast, er verklagt sie kurze Zeit später (400). Mit ihrem Bruder habe sie seit der Kindheit kein gutes Verhältnis gehabt. Er habe sich undankbar gezeigt, als sie ihn und seine Tochter während der Bombardierung von Belgrad im Jahr 1999 in Amsterdam aufgenommen hatte (323–325). Für jeden Kritiker gibt es eine plausible Erklärung. Ihr Vater und ihr Bruder, Klaus, Ulay, Paolo, der Mann vom ZDF; Schuld für ihre emotionalen Krisen aber gleichzeitig ihre niemals versiegende Quelle der Inspiration sind am Ende immer die Männer.

KATHARINA SCHÄFER
Würzburg/Hamburg

2 Isabelle Graw untersucht in *Der große Preis* den Zusammenhang von Markterfolg und dem Wertbegriff der Kunst. Ihre gewagte These ist, dass ein Celebrity-Künstler durchaus gleichzeitig über Markterfolg und künstlerischer Glaubwürdigkeit verfügen kann. Und dass gerade sogenannte ‚Verweigerungskünstler‘ für den Markt am interessantesten und begehrenstwertesten seien. „Während es für einen Künstler wie Andy Warhol noch rufschädigend war, dass er selbst zu einer notorischen Celebrity-Figur aufstieg und vor allem in den 1970er Jahren vorzugsweise Umgang mit einem politisch fragwürdigen, internationalen Mode-Jet-Set pflegte, stellen glamouröse Kontakte, gefolgt vom Ritterschlag durch Hollywood, heute keine Gefährdung der künstlerischen Glaubwürdigkeit mehr dar – im Gegenteil.“ Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 99. Auf Abramović trifft genau das zu, denn der anhaltende Erfolg ihres künstlerischen Schaffens geht darauf zurück, dass sie ihr Leben zu einer Marke ausbaut.