



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Entwicklung des Energiedialogs zwischen Marina Abramović und dem Publikum in den Performances der Künstlerin durch Achtsamkeit“

Verfasserin

Sarah Starchel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317 Diplomstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Ich danke allen, die mich beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt

meiner Familie,

Salih Güven, Anna Thalhammer

und Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Performancekunst	6
2.1	Einleitung.....	6
2.2	Performance-Theorien von John L. Austin und Judith Butler.....	7
2.3	Entstehung, Entwicklung und Vorläufer der Performancekunst.....	9
2.3.1	Black Mountain College und Happening.....	9
2.3.2	Fluxus.....	12
2.3.3	Body Art.....	13
2.3.4	Performance.....	15
3	Die Kunst von Marina Abramović	17
3.1	Marina Abramovićs Weg zur Performancekunst.....	17
3.2	Entwicklung der Performancekunst von Marina Abramović.....	19
3.3	Resümee.....	24
4	Elemente der Performancekunst von Marina Abramović	25
4.1	PerformancekünstlerInnen.....	25
4.2	Time-based art.....	26
4.3	Long durational art.....	28
4.4	Marina Abramović und das Publikum.....	31
4.5	Energiedialog.....	33
4.6	Performanceraum als heiliger Raum.....	35
5	Buddhismus, Achtsamkeit und Performance	38
5.1	Marina Abramović und Buddhismus.....	38
5.2	Marina Abramović zwischen Osten und Westen.....	40
5.3	Marina Abramović und Achtsamkeit.....	42
5.4	Der Begriff Achtsamkeit.....	43
5.5	Achtsamkeit im Westen.....	45
5.6	Achtsamkeit aus der Sicht der Wissenschaft.....	48

6	Analyse des Energiedialogs in den Performances durch Achtsamkeit...	50
6.1	<i>Nightsea Crossing</i>	51
6.2	<i>Transitory Objects</i>	59
6.3	<i>The House with the Ocean View</i>	62
6.4	<i>The Artist Is Present</i>	67
6.4.1	Das Selbstportät <i>The Artist Is Present</i>	72
6.5	<i>512 Hours</i>	74
7	Fazit	79
8	Anhang	81
8.1	Literaturverzeichnis.....	81
8.2	Filmverzeichnis.....	87
8.3	Abbildungsverzeichnis.....	87
8.4	Onlinequellen.....	88
8.5	Abstract.....	91
8.6	Lebenslauf.....	92

1 Einleitung

Marina Abramović ist durch ihre mediale Präsenz, ihre Retrospektive *Marina Abramović: The Artist Is Present* im Museum of Modern Art (MoMA) im Jahr 2010 und den darüber handelnden Film *Marina Abramović: The Artist Is Present*, zur wahrscheinlich bekanntesten Vertreterin der Performancekunst geworden. Die Performance *The Artist Is Present* wurde im Rahmen dieser Retrospektive von Abramović performt. Das Konzept der Performance war, dass Abramović während der gesamten Ausstellungsdauer von ca. drei Monaten, wann immer das Museum geöffnet hatte, beinahe regungslos auf einem Stuhl saß und die BesucherInnen der Ausstellung einlud, ebenfalls auf einem Stuhl ihr gegenüber Platz zu nehmen. Abramović wollte die BesucherInnen, in einer Metropole wie New York, dazu bringen, sich auf das bloße Verweilen mit ihr im Hier und Jetzt einzulassen, um mit ihr in einen nonverbalen Energiedialog zu treten. Das Besondere an der Performance war, dass sich Abramović weder einer Geschichte noch Objekten bediente, sondern allein mit ihrer Präsenz ein dermaßen großes Publikum anzog. Insgesamt mehr als 850 000 Menschen hatten die Performance gesehen, 1504 davon hatten ihr gegenüber gesessen. Nicht zuletzt entstand ein Hype um das Teilhaben an der Performance durch Stars wie Björk, James Franco oder Lady Gaga. Auch die während der Retrospektive nackt aufgetretenen Re-PerformerInnen im Museum sorgten für Aufregung in den Medien.

Abramović begann nicht erst bei der Performance *The Artist Is Present* den Energiedialog mit dem Publikum zu suchen, schon immer war er Teil ihrer Performances. Der entscheidende Unterschied lag allerdings darin, dass *The Artist Is Present* fast ausschließlich aus dem Energiedialog bestand. Damit Abramović mit den einzelnen TeilnehmerInnen aus dem Publikum in einen Energiedialog treten konnte, musste sie sich in den Moment des Hier und Jetzt bringen. Dies tat sie, indem sie beinahe regungslos auf ihrem Stuhl saß, versuchte nicht zu denken und sich nur auf die ihr gegenüber sitzende Person konzentrierte. Anders ausgedrückt: Marina Abramović praktizierte Achtsamkeit. Wenn Achtsamkeit die Basis für den Energiedialog zwischen Abramović und ihrem Publikum in *The Artist Is Present* war, dann war sie es vielleicht auch in anderen Performances der Künstlerin.

Der erste Teil dieser Arbeit (Kapitel 2) beschäftigt sich mit dem Versuch einer Definition von Performancekunst. Dafür werden die verschiedenen Theorien von Richard Schechner, Judith Butler, John L. Austin und anderen behandelt. Für die

Entstehungsgeschichte der Performancekunst werde ich auf die Kunstrichtungen Happening, Fluxus und Body Art eingehen, um schließlich zur Performancekunst zu gelangen.

Im dritten Kapitel werde ich erläutern, was Performancekunst für Marina Abramović bedeutet. Dafür werde ich zu Beginn einen kurzen Überblick darüber geben, wie Abramović begann Kunst zu schaffen und Performancekunst als **das** Ausdrucksmittel für sich entdeckte. Abramović bediente sich aber nicht nur der Ausdrucksform Performance sondern entwickelte diese weiter.

Für ein besseres Verständnis von Abramovićs Auslegung von Performancekunst, werde ich im vierten Kapitel auf die Anforderungen der Künstlerin an sich selbst und ihr Publikum eingehen. Des Weiteren werde ich Begriffe wie time-based art, long durationa art und Energiedialog genauer erklären, die Abramović selbst verwendet, um ihre Performances zu beschreiben. Diese sind elementar für das Verständnis von Abramovićs Performances und der darin stattfindenden Beziehung zwischen der Künstlerin und ihrem Publikum.

Das fünfte Kapitel ist dem Thema Achtsamkeit gewidmet, weil ich der Meinung bin, dass sich Abramović Praktiken der Achtsamkeit und Meditation bedient um den Energiedialog zwischen ihr und dem Publikum in ihren Performances zu intensivieren. Dafür ist es sinnvoll zuerst in diesem Kapitel auf Abramovićs Sichtweise von Buddhismus, Achtsamkeit, dem menschlichen Geist und ihrer Funktion als Künstlerin, die sich als Brücke zwischen den Kulturen des Osten und Westens sieht, einzugehen.

In der zweiten Hälfte des Kapitels werde ich erklären, woher der Begriff Achtsamkeit stammt und wie die Ausübung von Achtsamkeit durch das Praktizieren von Meditation erreicht werden kann. Weiters wird erläutert, warum Achtsamkeit in den Gesellschaften des Westens wachsende Bedeutung erlangt, auch wenn sie immer öfter aus ihrem buddhistischen Kontext herausgelöst, praktiziert wird. Das Herauslösen von Achtsamkeit aus dem religiösen Kontext, kann einerseits eine erfolgreiche Hilfestellung zur Heilung von psychischen und physischen Krankheiten sein, andererseits bedingt diese Vorgangsweise auch eine Vernachlässigung der ethischen Komponente von Achtsamkeit, die im Buddhismus eine ganz zentrale Rolle spielt.

Im sechsten Kapitel werde ich Abramovićs künstlerische Arbeiten *Nightsea Crossing*, *Transitory Objects*, *The House with the Ocean View*, *The Artist Is Present* und *512 Hours* vorstellen und analysieren. Dadurch möchte ich herausfinden, ob Abramović durch das Integrieren von Achtsamkeit in ihre Performances, in der Lage war den Energiedialog zwischen ihr und dem Publikum zu verändern bzw. zu intensivieren, oder ob dies keine bis wenige Auswirkungen auf den Verlauf der Performances hatte.

2 Performancekunst

2.1 Einleitung

Das Festhalten von Performances auf Film- oder Fotomaterial ist so alt wie die Performancekunst selbst. Das führt dazu, dass ein Großteil dessen was als Performancekunst gilt, vom Publikum nur als das wahrgenommen werden kann, was von ihr übrig geblieben ist. So ist zu vermuten, dass die Fotos, Filme und Objekte, die von einer Performance übrig geblieben sind, viel eher die Vorstellung von Performance prägen, als die tatsächliche gemachte Erfahrung. Wenn davon auszugehen ist, dass Performancekunst im Hier und Jetzt passiert, wir die meisten Performance nur als Projektion oder Bilder kennen, dann kann ein Schreiben über Performancekunst erst recht nur ein Versuch bleiben, sich dieser Kunstform zu nähern. Diese Feststellung mag vielleicht enttäuschend sein, lässt sich aber nicht ändern. Es ist aber auch etwas Positives an dieser Tatsache, denn durch Aufnahmen und Beschreibungen von Performances kann zumindest erahnt werden, was das tatsächliche körperliche Erfahren einer Performance in sich bergen kann. So kann ich mich Vera Apfelthaler nur anschließen, die darauf aufmerksam gemacht hat, dass das Schreiben über Performance als eine Art der Erinnerung zu verstehen ist, als ein Versuch, diese Form der ephemeren Kunst greifbar zu machen.¹

Nun möchte ich dennoch den Versuch wagen und in diesem Kapitel, der Frage nachgehen, wie und ob Performancekunst definiert werden kann. Dabei werde ich mich auf verschiedene Theorien und KünstlerInnen beziehen, die meiner Meinung nach, wichtig für die Klärung des Begriffs Performance sind.

¹ Vgl. Apfelthaler, Vera, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, St. Augustin: Gardez! 2001. S. 17.

2.2 Performance-Theorien von Austin und Butler

Der Begriff „performativ“ wurde 1955 von John L. Austin im Rahmen seiner Vorlesungen im Bereich der Sprachphilosophie an der Harvard Universität erstmals verwendet. Diese nun abgekürzte und somit auch prägnantere Bezeichnung leitete sich von „performatorisch“ (performatory) ab, den Austin zuvor verwendet hatte.² Die ursprüngliche Verwendung des Begriffs bezog sich bei Austin zu Beginn auf die performative Äußerung, durch deren Aussprechen gleichzeitig eine Handlung vollzogen wird³ und vom englischen Verb „to perform“ stammt, dass so viel wie „vollziehen“ bedeutet.⁴ Das Besondere an performativen Äußerungen ist, dass sie auf sich selbst bezogen sind und Wirklichkeit konstituieren, indem sie genau die Handlung beschreiben, die sie ausführen und sie dadurch herstellen. Wenn der Pfarrer, während der Trauung, zu den Brautleuten und den geladenen Gästen sagt: „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau.“ dann ist dies der Fall.⁵ Performative Äußerungen sind somit an Gelingensbedingungen gebunden, die von der jeweiligen Gemeinschaft vorausgesetzt werden.⁶ Im Gegensatz dazu stehen konstative Äußerungen, die wahr oder falsch sind.⁷ Eine solche wäre zum Beispiel die Feststellung: „Der Pfarrer traut die Brautleute.“

Im Laufe der Vorlesungen über die Sprechakttheorie, stellt Austin jedoch fest, dass die Trennung von konstativen und performativen Äußerungen nicht so eindeutig ist. Deshalb schlägt er eine Dreiteilung in lokutionäre, illokutionäre und prelokutionäre Akte vor, um zu beweisen, dass Sprechen Handeln ist. „Während der lokutionäre Akt den Weltbezug der Äußerungen meint, bezieht sich der illokutionäre auf die Wirklichkeit, die durch ihren Vollzug geschaffen wird, und der perlokutionäre auf ihre später eintretende Wirkung.“⁸ Das hat zur Folge, dass Feststellungen glücken oder missglücken und performative Äußerungen wahr oder falsch sein können. Trotz der von Austin neu gewonnenen Erkenntnisse bleibt es jedoch dabei, dass performative Äußerungen selbstreferenziell und wirklichkeit-konstruierend sind.⁹

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript, 2012, S. 37.

³ Vgl. Hoffmann, Jens/Joan Jonas, *Aktion. Art Works Zeitgenössische Kunst*. Aus dem Engl. von Brigitte Beier und Beatrix Gehlhoff, Hildesheim: Gerstenberg 2005, S. 12-13.

⁴ Vgl. Austin, John L., *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Dt. Bearb. von Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam 1972, S. 28.

⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 38.

⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 39.

⁷ Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 55.

⁸ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 40.

⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 32-33.

Während sich Austins Sprechakttheorie auf das Sprechen bezog, wurde in den 1990ern Kultur selbst als Performance verstanden. In ihrem Essay *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*¹⁰ führte Judith Butler 1988 den Begriff des Performativen in die Kulturphilosophie ein.¹¹ Darin stellte Butler die These auf, Geschlechtsidentität (gender) sei kein biologisch oder ontologisch gegebenes Faktum, sondern ein durch Wiederholungen manifestiertes Konstrukt. Viel mehr performen wir unsere Geschlechtsidentität, wodurch sie zu einer sozialen Wirklichkeit wird.¹² In Butlers Worten:

„In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität (gender) weder ein Substantiv noch eine Sammlung freischwebender Attribute. Denn wie wir gesehen haben, wird der substantivische Effekt der Geschlechtsidentität durch die Regulierungsverfahren der Geschlechter-Kohärenz (gender coherence) performativ hervorgebracht und erzwungen. Innerhalb des überlieferten Diskurses der Metaphysik der Substanz erweist sich also die Geschlechtsidentität als performativ, d.h. sie selbst konstruiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjekts, von dem sich sagen ließe, daß es der Tat vorangeht.“¹³

Butler zog damit einen Vergleich zum Theater, indem sie das Performen einer Geschlechtsidentität mit dem Verkörpern einer Rolle gleichsetzte, denn ein vorgegebener Text kann auf unterschiedliche Weise interpretiert werden.¹⁴ Hierbei bezog sich Butler auf „Jacques Derridas Vorstellung, dass Identität durch Prozesse des Zitierens – eines Sprechens also, das Gesprochenes aufgreift – konstruiert wird“.¹⁵

Diese Theorien bezogen sich im weitesten Sinn auf das Alltagsleben, also auf die „Untersuchung allgemeiner kultureller Phänomene“¹⁶. Nun werde ich dazu übergehen den Performance-Begriff in Zusammenhang mit seiner Verwendung im Kunstbereich zu untersuchen. Dafür werde ich anhand von ausgewählten KünstlerInnen einen Bogen spannen, der 1909 beginnt und sich ausgehend von Dadaismus und Futurismus über Fluxus und Happening bis hin zur Body Art erstreckt und schließlich bei Performance

¹⁰ Vgl. Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: Hg. Amelia Jones, *The Feminist and Visual Culture Reader*, New York: Routledge 2003, S. 392-402.

¹¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 36.

¹² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 37.

¹³ Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 49.

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 39.

¹⁵ Hoffmann/Jonas, *Aktion*, S. 14.

¹⁶ Hoffmann/Jonas, *Aktion*, S. 14.

endet. Die Untersuchung der historische Entwicklung von Performance könnte auch schon viel früher angesetzt werden, ist aber meiner Meinung nach, im Rahmen dieser Arbeit nicht nötig, weil sie nicht Hauptthema meines Untersuchungsbereichs ist. Deshalb werde ich mich darauf beschränken diesen Teil der Arbeit eher kurz zu halten aber dennoch ein Theorie-Fundament legen, welches für das weitere Verständnis meines Themas nötig ist.

2.3 Entstehung, Entwicklung und Vorläufer der Performancekunst

RoseLee Goldberg sieht die Entwicklung hin zu Performancekunst durch künstlerische Strömungen der klassischen europäischen Avantgarde geprägt. Somit waren, nach Goldberg, die Kunstrichtungen Futurismus, Dadaismus und Surrealismus wegbereitend für die Performancekunst.¹⁷ Die Dadaisten stellten die bis dahin gängigen Vorstellungen von Kunst in Frage, wodurch sich für die damaligen und nachfolgenden KünstlerInnen unbegrenzte Möglichkeiten auftaten.¹⁸

2.3.1 Black Mountain College und Happening

Das Black Mountain College wurde von John A. Rice auf den Prinzipien von John Dewey 1933 in New York gegründet, zu einer Zeit, in der Adolf Hitlers Aufstieg stattfand. Das Bauhaus wurde von den Nazis geschlossen und KünstlerInnen und Intellektuelle aufgrund ihrer Herkunft oder politischen Einstellung verfolgt. So emigrierten einige von ihnen von Europa in die USA und manche von ihnen fanden sich hier als Studenten oder Lehrende ein. Einige der Mitglieder des Black Mountain College wurden einflussreiche KünstlerInnen und prägten die Kunst des 20. Jahrhunderts entscheidend. Unter ihnen waren unter andern John Cage, Franz Kline, Cy Twombly oder Buckminster Fuller.¹⁹

Ab 1945 stand bei zahlreichen KünstlerInnen nicht mehr das Produkt eines abgeschlossenen künstlerischen Prozesses im Vordergrund, sondern der

¹⁷ Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 19.

¹⁸ Vgl. Murken-Altrogge, Christa/Axel Hinrich Murken, *Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, "Prozesse der Freiheit". moderne Malerei für Einsteiger*, Köln: DuMont 1985, S. 104.

¹⁹ Vgl. Black Mountain College, *Black Mountain College. An Introduction*, o.J., <http://www.blackmountaincollege.org/history>, Zugriff: 02.01.2015.

Entstehungsprozess an sich.²⁰ „In dem Maße, in dem das räumliche Umfeld und der Ablauf in der Zeit zu neuen Kategorien des Kunstwerkes werden, verändert sich auch die Rolle seines Publikums. Es konnte der Entstehung des Werks beiwohnen, es konnte mitwirken.“²¹

1952 inszenierte John Cage zusammen mit StudentInnen des Black Mountain College das *Theater Piece No. 1*. Bei dieser Aufführung verrichteten die teilhabenden KünstlerInnen Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, John Cage, Franz Kline, Mary Caroline Richards, Charles Olsen und David Tudor gleichzeitig verschiedene Handlungen und fügten so verschiedene Kunstrichtungen zu einem Ganzen zusammen.²² Im Nachhinein wurde diese Aufführung, in der Tanz, gesprochenes Wort, bildende Kunst, Film und Musik²³ gleichberechtigt nebeneinander existierten, als erstes Happening in der Geschichte der Performancekunst gehandelt.²⁴

Allen Kaprow begann, inspiriert von Cages New School-Seminaren, sich für die Beziehung von Kunst und Leben zu interessieren. 1957 hörte er auf zu malen, um sich für kurze Zeit der Herstellung von Materialassemblagen zu widmen, um schließlich Environments zu entwickeln. Environments waren von Kaprow hergestellte Umgebungen verschiedenster Materialien, bei deren Betreten, die BesucherInnen, Kunst physisch mit all ihren Sinnen wahrnehmen sollten. Kaprow ging noch einen Schritt weiter. Aus dem Environment entwickelte er das Happening, um die BetrachterInnen aktiv am Geschehen teilnehmen zu lassen, um ihnen eine totale Erfahrung zu ermöglichen.²⁵ Kaprow beschrieb das Happening wie folgt:

„A Happening is a stepped-up environment where movement and activity are intensified within a compressed time – say, a half-hour – and where people usually assemble at a given moment for a performance.“²⁶

1959 wurde Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* erstmals in der Reuben Gallery in New York performt. Das war eine der ersten Möglichkeiten, für ein größeres Publikum, bei

²⁰ Vgl. Werkner, Patrick, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Köln: Böhlau 2007, S. 183.

²¹ Werkner, *Kunst seit 1940*, S.187.

²² Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 20.

²³ Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 23.

²⁴ Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 22.

²⁵ Vgl. Kirkpatrick, Gail B., *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945. eine Untersuchung der Gattungsvermischung am Beispiel der Kunst Robert Rauschenbergs, Jasper Johns', Frank Stellas, Andy Warhols und Robert Morris' unter besonderer Berücksichtigung ihrer Arbeiten für das Tanztheater Merce Cunninghams*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 75-76.

²⁶ Kaprow, Allen zitiert nach: Kirkpatrick, *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945*, S. 76.

einem Live-Event dieser Art dabei zu sein.²⁷ Das Happening war in sechs Teile gegliedert, in jedem einzelnen wurden wieder drei Happenings gleichzeitig aufgeführt. Wie lange diese andauerten, wurde dem Publikum durch das Läuten einer Glocke signalisiert. Die Zuschauer bekamen Handlungsanweisungen und wurden gebeten, diese genau einzuhalten.²⁸ Für Vera Apfelthaler setzte Kaprow

„die Trennung zwischen Kunstwerk und Betrachter völlig außer Kraft, indem er das Publikum in Form eines Happenings in die Produktion der Kunst einbezog. Gleichzeitig wurde durch die Erweiterung des Kunstwerks durch menschliche Akteure einer zeitlichen Begrenzung unterworfen, die so für die bildende Kunst bisher nicht existent war.“²⁹

Im Unterschied zu John Cage waren die Arbeiten seines Schülers Kaprow zu dieser Zeit durch teilweise genau geregelte Abläufe und enormem Material- und Raumaufwand geprägt. Kaprow sah Happenings als eine Form des Action Paintings mit Objekten.³⁰

Hans Namuth hatte Jackson Pollock bei dessen Arbeit filmisch und fotografisch porträtiert, wodurch dessen Arbeitsweise sichtbar wurde.³¹ Allan Kaprow veröffentlichte 1958 den Artikel *Das Vermächtnis Jackson Pollocks*.³² In diesem beschrieb er die Bilder Pollocks als Environments (Umwelt, Umgebung).³³ Er sah in den Action Paintings Pollocks, der sich während des Malvorgangs einerseits auf die Leinwand stellte und andererseits über diese hinaus malte, ein Überschreiten der Grenzen der Leinwand.³⁴

Patrick Werkner formuliert:

„Die gestische Malerei des Abstrakten Expressionismus wurde ja schon im Action Painting Pollocks zu einer Art von Performance. Diese fand zwar nicht vor Publikum statt, durch die weit verbreiteten Fotos, die Pollock beim Akt des Malens zeigten, wurde seine Malerei jedoch besonders stark mit seinem körperlichen Einsatz in Verbindung gebracht und popularisiert. [...] Im Happening wurde das Ereignishafte, das in der Malerei des Action Paintings im Bild aufgehoben ist oder hinter dem Bild liegt, hervorgeholt und in den Mittelpunkt gestellt.“³⁵

²⁷ Vgl. Goldberg, RoseLee, *Performance Art. from futurism to the present*, London: Thames and Hudson 2001, S. 128.

²⁸ Vgl. Goldberg, *Performance Art*, S. 129.

²⁹ Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 24.

³⁰ Vgl. Werkner, *Kunst seit 1940*, S. 55.

³¹ Vgl. Hoffmann/Jonas, *Aktion*, S. 16.

³² Vgl. Kaprow, Allan, "The Legacy of Jackson Pollock", in: *Art News*, Bd.57, Oktober, 1958.

³³ Vgl. Werkner, *Kunst seit 1940*, S. 48.

³⁴ Vgl. Werkner, *Kunst seit 1940*, S. 24.

³⁵ Werkner, *Kunst seit 1940*, S. 55.

Während Pollocks Malstil als Vorläufer der Aktionskunst durch vollen Körpereinsatz geprägt war, ging Lucio Fontanas Stil auf andere Weise über das Bild hinaus. Er durchlöchernte und ritzte in die Leinwand. Dadurch verhalf er dem zweidimensionalen Gemälde, das bis dahin den Eindruck der Dreidimensionalität erzeugen wollte zu seiner tatsächlichen dritten Dimension.³⁶ „Indem er die Leinwand durchbrach repräsentierte er nicht länger Räumlichkeit, sondern erzeugte sie.“³⁷

2.3.2 Fluxus

In den 1960ern entwickelten sich aus den Einflüssen der Futuristen, Dadaisten und dem Black Mountain College, die Fluxus- und Konzeptkünstler.³⁸ Laut Vera Apfelthaler übernahmen die Künstler des Fluxus die Kunstpraxis des Happening.³⁹ Durch anhaltende Hinterfragung der Beziehung zwischen PerformerInnen und Publikum, entwickelten diese KünstlerInnen die Hauptanliegen dieser Form.⁴⁰ Die Definition von Fluxus und Happening überschneiden sich laut Elisabeth Jappe. Das zeigt sich für sie, wenn es um das Einordnen von KünstlerInnen in die jeweilige Kunstrichtung geht. Grob unterscheidet sie zwischen Fluxus und Happening in Bezug auf das Einbinden des Publikums in die Aufführung. Das Happening war in seinem Verlauf stark abhängig von den Reaktionen des Publikums, während bei einer Fluxus-Aktion die KünstlerInnen die Kontrolle behielten.⁴¹ Elisabeth Jappe:

„Das Happening setzt einen Prozeß in Gang, ein Szenario wird entworfen, aber der Ablauf des Geschehens ist abhängig von den Reaktionen des Publikums, der Ausgang ist ungewiß. Eine Fluxus-Aktion ist – im Gegensatz zum eher >amorphen Bild< des Happening – definierter, bleibt in der Hand des Künstlers. Auch hier ist das Publikum involviert, doch wird erwartet, daß es auch gelegentlich harte Attacken widerstandslos über sich ergehen lässt (oder weggeht – auf jeden Fall nicht selbst agiert).“⁴²

³⁶ Vgl. Schimmel, Paul/Museum of Contemporary Art Los Angeles, *Out of actions. zwischen Performance und Objekt, 1949 – 1979*, Ostfildern: Cantz 1998, S. 18.

³⁷ Schimmel/Museum of Contemporary Art Los Angeles, *Out of actions. zwischen Performance und Objekt, 1949 – 1979*, S. 18.

³⁸ Vgl. Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

³⁹ Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 27.

⁴⁰ Vgl. Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

⁴¹ Vgl. Jappe, Elisabeth, *Performance Ritual Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, New York: Prestel 1993, S. 19.

⁴² Jappe, *Performance Ritual Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, S. 19.

Thomas Dreher schrieb über Happening und Performance Art als „künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen“⁴³. Stattdessen zeigten die PerformerInnen Alltagshandlungen vor Publikum, das sie auch in manchen Fällen miteinbezogen. Somit waren die ZuschauerInnen für ihn entweder BeobachterInnen eines Happenings oder MitakteurInnen einer Aktion. Aufgeführt wurden die Aktionen an allen nur erdenklichen Orten wie Ateliers, Hörsälen oder auf der Straße.⁴⁴ Indem sich die KünstlerInnen durch eine Kunst jenseits von Objekten dem Galeriebetrieb entzogen, wandten sie sich vor allem gegen den Kunstmarkt. Da es keine erwerbzbaren Kunstwerke gab, die ausgestellt werden konnten, verweigerten sie sich, laut Vera Apfelthaler, gleichzeitig der Möglichkeit einer beschaulichen Kunstbetrachtung.⁴⁵

Die Bezeichnung für die Kunstrichtung Fluxus ist jedoch nicht auf ein gemeinsames Manifest zurückzuführen, sondern hat sich eher zufällig ergeben. George Macunias, der Herausgeber der Zeitung *Fluxus* organisierte 1962 ein Musikfest. Die daran teilgenommenen KünstlerInnen wurden von den Medien kurzerhand als Fluxus-Künstler bezeichnet. Fluxus bedeutet „Fluss“, „das Fließende“ aber auch „zusammenfließen“.⁴⁶ Elisabeth Jappe:

„Wesentlich an der Fluxus-Aktion ist die Konzeption des puren Aktes – die Vorstellung von „Kunst = Leben“. Sie spiegelt sich z.B. in der exemplarischen Vorführung einer extrem reduzierten Handlung – ganz im Sinne von Zen – die ein evidenten, präzises Nachbild hinterläßt.“⁴⁷

2.3.3 Body Art

Die Body Art konfrontierte das Publikum mit provokativen Aktionen der Selbstoffenbarung, Selbstverstümmelung, Ausdauer und Voyeurismus. Dadurch wurden traditionelle Grenzen zwischen Publikum und privaten Tätigkeiten neu verhandelt, die moralische Mitschuld des Publikums herausgefordert und verschiedene

⁴³ Dreher, Thomas, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden*, Bd. 3, München: Fink 2001, S. 15.

⁴⁴ Vgl. Dreher, *Performance Art nach 1945*, S. 15.

⁴⁵ Vgl. Apfelthaler, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, S. 27.

⁴⁶ Vgl. Jappe, *Performance Ritual Prozess*, S. 20.

⁴⁷ Jappe, *Performance Ritual Prozess*, S. 20.

Bewusstseinszustände radikal ausgetestet.⁴⁸ Der Körper war das Ausdrucksmittel, dessen Verletzung und Schmerz häufig Thema der Arbeiten. Die Aktionen der Body Art wurden meist durch Film, Video und Fotografie dokumentiert bzw. für diese Medien inszeniert. Hier ist also ein Verschwimmen von Body Art und Medienkunst erkennbar.⁴⁹

„Der Rückgriff auf Rituelles und Mystisches aus der vor-industriellen Ära, wie er in den zivilisationskritischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre häufig ist, zeigt sich insbesondere im Bereich der Body Art. Hier wird weniger an die Inspiration eines befreiten spontanen Handelns, wie im Happening, angeknüpft. Vielmehr wird auf den großen Fundus symbolischer und mythologischer Handlungen früherer Kulturstufen zurückgegriffen.“⁵⁰

Das 1974 von Lea Vergine erschienene Buch *Body Art and Performance: The Body as Language*⁵¹ versammelte erstmal KünstlerInnen, die mit oder über den Körper arbeiteten. Vergine verwendete darin die Begriffe Body Art und Performance gleichbedeutend. Körperkunst schloss alle Arbeiten mit ein, die sich mit der eigenen Existenz und Identität beschäftigten und ging damit über die klassische Vorstellung von Performancekunst der 1970er hinaus. Bekannte VertreterInnen dieser Zeit waren etwa Marina Abramović, Vito Acconci, Chris Burden oder Carolee Schneemann.⁵²

Für Kristine Stiles sind Abramovićs Darstellung ihres Körpers als Hauptmaterial ihrer Arbeit und ihr direkter Energiedialog mit dem Publikum zum Markenzeichen ihrer Kunst und zum Erbe der Body Art geworden. Sie gehört weltweit zu einer kleinen Anzahl an KünstlerInnen, die den Weg für die Body Art bereiteten und viele ihrer ästhetischen Merkmale erschuf. Diese sind laut Stiles folgende: die Verwendung des Körpers als Werkzeug; die physische Handlung des Körpers als Hauptform visueller Kommunikation; körperliche Belastung durch physisch schmerzhaftes Handeln zur Visualisierung von psychischem Schmerz; der Körper als Medium für das Verständnis von Raum, Zeit, Dauer und Erinnerung; der Körper als Zeuge von Geschichte und als Vehikel zur Darbietung von körperlicher Bezeugung psychologischer, sozialer, kultureller und politischer Erfahrung; der Körper als Vermittler psychophysischen Austausches von

⁴⁸ Vgl. Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

⁴⁹ Vgl. Werkner, *Kunst seit 1940*, S. 205-206.

⁵⁰ Werkner, *Kunst seit 1940*, S. 208.

⁵¹ Vgl. Vergine, Lea, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Milano: Skira 2000.

⁵² Vgl. Hoffmann/Jonas, *Aktion*, S. 16.

Energie mit anderen Körpern; und der nackte Körper als Medium durch den körperliche Wahrheitsbedingungen gesucht und visualisiert werden.⁵³

2.3.4 Performance

Ab Beginn der 1970er wurde allgemein vom aus den USA stammenden Begriff Performance gesprochen.⁵⁴ Marina Abramović:

„[...] it was Vito Acconci who invented this title Body Art. [...] he actually said, „The body is the place where things happen.“[...] He actually supplied the title in the 70s: Body Art. But then in the 70s this term was not used anymore. Actually, not for a long time. So then Body Art actually became Performance Art.“⁵⁵

Für Thomas McEvilley zeigen sich somit drei verschiedene Sichten auf die Ursprünge der Performancekunst:

„Erstens, sie hat ihren Ursprung im Theater, zweitens, sie entstand aus der Malerei (oder kehrte dahin zurück), drittens, sie hat ihren Grund in der Wiederbelebung alter ritueller Praktiken im Rahmen der Schönen Künste.“⁵⁶

Die beiden ersten Betrachtungsweisen integrieren, laut McEvilley, die Performancekunst in die bestehende Vorstellung von Kunst im Westen, wohingegen sich die dritte gegen diese Vorstellung wendet und ihr eine Gegenposition bietet.⁵⁷

Die Begriff Performance wird mittlerweile bei nahezu jeder Gelegenheit verwendet. Egal ob im Sport, in der Politik oder in anderen Bereichen – heute geben alle eine Performance ab.⁵⁸ Das macht es so schwierig, genau zu definieren, worum es sich hierbei handelt. Richard Schechner sieht Performance in acht Bereichen. Diese können für sich selbst stehen, aber meistens gehen sie ineinander über: Alltagsleben, Kunst, Sport und Unterhaltungsindustrie, Geschäftswelt, Technologie, Sexualität, Ritual und Spiel.⁵⁹ Eine

⁵³ Vgl. Stiles, Kristine, "Cloud with its Shadow", in: *Marina Abramović*, Hg. Kristine Stiles, London: Phaidon 2008, S. 34-95. S. 34.

⁵⁴ Vgl. Jappe, Elisabeth, "Kurzgeschichte der Performance", in: *Life is art enough. Performance und erweiterte Kunstformen. Eine Annäherung*, Hg. Anita Beckers, Köln: Salon 1998. S. 13.

⁵⁵ Lodermeier, Peter, *Personal structures. time, space, existence*, Köln: DuMont 2009, S. 172.

⁵⁶ McEvilley, Thomas, "Stadien der Energie", in: *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Hg., Toni Stooss, Milano: Edition Charta 1998, S. 14-27. S. 26.

⁵⁷ Vgl. McEvilley, "Stadien der Energie", S. 26.

⁵⁸ Vgl. Schechner, Richard, *Performance Studies. An introduction*, London: Routledge 2013, S. 28.

⁵⁹ Vgl. Schechner, *Performance Studies*, S. 31.

Sichtweise auf Performancekunst, die jedoch alle Bereiche in ihre Definition mit einschließt, macht es schwierig, sich etwas darunter vorstellen zu können.

Für Schechner ist das Wesentliche der Performance nicht der physische Ort, an dem sie stattfindet, sondern das Dazwischen. Performance ist für ihn nicht ein greifbares Etwas, sondern das, was dazwischen geschieht. Wenn also alles eine Performance sein kann (ein Objekt wie ein Schuh oder ein Bild), dann geht es Schechner darum zu sehen, wie diese Objekte mit anderen Objekten oder Subjekten interagieren. Performance existiert für ihn in Aktionen, Interaktionen und Beziehungen.⁶⁰

⁶⁰ Vgl. Schechner, *Performance Studies*, S. 30.

3. Die Kunst von Marina Abramović

3.1 Marina Abramovićs Weg zur Performancekunst

Marina Abramović sprach in einem Vortrag 2012 im Rahmen des Chicago Humanities Festival über den Einfluss der Künstler Yves Klein und Jackson Pollock auf ihr eigenes künstlerisches Schaffen. Die Idee, dass der Prozess zur Herstellung von Kunst von größerer Bedeutung sein kann, als ein fertiges Werk, nahm Abramović wieder auf, als sie begann Performancekunst zu machen. Dabei stellte sie fest, dass Performancekunst als ephemeres Ereignis, ausschließlich aus diesem Prozess besteht und kein Ergebnis liefert. Performance besteht hauptsächlich aus den Energien, die während einer Performance zwischen KünstlerIn und Publikum stattfinden und die Erinnerung an das stattgefundene Ereignis des Publikums ist alles was bleibt.⁶¹

Doch Marina Abramović begann nicht mit Performancekunst, sondern mit Malerei. Im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren bekam Abramović von einem informellen Maler eine Lehrstunde in Malerei.⁶² Diese gestaltete sich laut Marina Abramović so:

„Er schnitt ein unregelmässiges Stück Leinwand ab, legte es auf den Boden, öffnete einen Kanister mit Leim und goss den flüssigen Leim auf die Leinwand. Dann schmiss er ein wenig Sand darauf, etwas gelbes Pigment, etwas rotes Pigment, etwas schwarzes, dann goss er etwa einen halben Liter Benzin darauf, zündete ein Streichholz an und die ganze Sache ging hoch. Dann sagte er „Das ist ein Sonnenuntergang“ und ging.“⁶³

Nachdem Abramović mit ihrer Familie aus dem Urlaub zurückgekehrt war, sah sie, dass der Sand und die Farben von dem an die Wand gehängten Bild abgefallen waren und sich auf dem Boden verteilt hatten. Das ursprüngliche Bild war nicht mehr zu erkennen gewesen. Etwas später, mit sechzehn, begann sie, ihre Träume, Lastwagenunfälle und den Himmel zu malen. Sie beobachtete hierfür die Wolken am Himmel und hielt deren Veränderungen in mehreren Schritten fest. Dabei fielen ihr eines Tages die Flugzeuge am Himmel auf, die anders als sie nicht den Himmel abbildeten, sondern mit dem Himmel malten. Das war der Moment, in dem sich für Abramović die Möglichkeiten Kunst zu schaffen, über das zweidimensionale Bild hinausstreckten. Die damalige Teenagerin

⁶¹ Vgl. Chicago Humanities Festival, *Marina Abramović on Performance (1 of 3)*, 2012, [http://www.youtube.com/watch?v=6Xp11faN-4E_0h04'30"-0h05'09](http://www.youtube.com/watch?v=6Xp11faN-4E_0h04'30), Zugriff: 02.01.2015.

⁶² Vgl. McEvelley, "Stadien der Energie", S. 14-15.

⁶³ McEvelley, "Stadien der Energie", S. 14.

konnte zwar ihre Idee, mit Flugzeugen zu malen, nicht verwirklichen, aber ihr künstlerischer Weg sollte eine andere Richtung einschlagen.⁶⁴

Im Jahr 1965 begann Marina Abramović ihr Studium an der Akademie der Schönen Künste in Belgrad, wo sie Malerei studierte. Sie beschäftigte sich weiterhin mit Verkehrsunfällen und sammelt Fotos und Artikel aus Zeitungen als Ausgangsmaterial für ihre Kunst.⁶⁵

1969 entwarf Abramović ein Konzept für die Performance *Come Wash with Me* für die sie eine Galerie zu einer Wäscherei umgestalten lassen wollte. Die Künstlerin wollte das Publikum dazu einladen, dessen Kleidung abzulegen um diese von ihr waschen, trocknen und bügeln zu lassen. Das Konzept wurde jedoch vom Dom Omladine abgelehnt.⁶⁶

Frustriert von der Tatsache, dass Abramović ihre Ideen malerisch nicht umsetzen konnte und immer noch fasziniert von Verkehrsunfällen, wollte sie zwei große Laster außerhalb einer leeren Galerie so parken lassen, dass deren Scheinwerferlicht in das Gebäude strahlten. Auch diese Idee fand keinen Umsetzungsort. 1970 entwarf sie ein weiteres Konzept das Russisches Roulett beinhaltete, wohl mit der Vorahnung, dass es wieder zu keiner Realisierung kommen würde.⁶⁷

1970 schloß Abramović ihr Studium in Belgrad ab und inskribierte sich an der Akademie der Schönen Künste in Zagreb bei Krsto Hegedušić.⁶⁸ Dieser vertrat die Ansicht, dass KünstlerInnen nur eine gute Idee im Leben haben würden, mit viel Glück vielleicht zwei. Diese Aussage sollte Marina Abramović ihr Leben lang begleiten. Während ihrer Zeit in Zagreb bei Krsto Hegedušić arbeitete Abramović hauptsächlich an der Entwicklung von Konzepten die niemals realisiert werden konnten. Sie fertigte unter anderem Diagramme von Installationen, in denen Menschen extremen Sinnesreizen ausgeliefert werden sollten – vom hellsten bis dunkelsten Licht oder von extremer Lautstärke bis zur totalen Stille.⁶⁹

⁶⁴ Vgl. McEvilley, "Stadien der Energie", S. 15.

⁶⁵ Vgl. Westcott, James, *When Marina Abramović dies. a biography*, Cambridge: MIT Press 2010, S. 33.

⁶⁶ Vgl. Westcott, *When Marina Abramović dies*, S. 42.

⁶⁷ Vgl. Westcott, *When Marina Abramović dies*, S. 43.

⁶⁸ Vgl. Westcott, *When Marina Abramović dies*, S. 47.

⁶⁹ Vgl. Westcott, *When Marina Abramović dies*, S. 48.

3.2 Entwicklung der Performancekunst von Marina Abramović

Ich werde mich im weiteren Verlauf weiterhin kurz halten und nicht jede einzelne künstlerische Arbeit von Abramović besprechen. Viel mehr geht es mir darum aufzuzeigen, wie Marina Abramović begann Performancekunst als **das** Ausdrucksmittel für ihre Kunst zu entdecken und weiterzuentwickeln. Vor allem möchte ich dabei kurz auf ihre Beziehung mit dem Publikum eingehen und andeuten, wie diese sich schrittweise verstärkte. Deshalb werde ich weder ihre Installationen, Video- oder Filmarbeiten in diesem Kapitel besprechen noch ihre Performances die es nur auf Video gibt. Viel mehr werde ich mich in diesem Kapitel darauf beschränken einen groben Überblick ihres Performance-Oeuvres zu geben und in den folgenden Kapiteln dann genauer auf einzelne Arbeiten eingehen.

Abramović kam durch das Arbeiten mit Klang in ihren Sound-Installationen, die eine immer intensivere Einbindung des Körpers mit sich brachten, zur Performance. Klänge und Töne als Ausgangsmaterial ihrer Sound-Installationen führten Abramović dazu, Rhythmus als gemeinsame Basis ihrer ersten Performances zu wählen. Unter diesem Gesichtspunkt erklären sich auch die Titel der Arbeiten der ersten Performanceserie: *Rhythm 0*, *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* und *Rhythm 10*.⁷⁰

1973 begann Marina Abramović also mit Performancekunst und konnte erstmals über das reine Konzept in die Praxis übergehen. Ihre erste Performance ist *Rhythm 10* und war für Abramović eine der ersten Arbeiten, bei denen ihr bewusst wurde, dass sie nun Performancekünstlerin war.⁷¹ Für *Rhythm 10* rollte Abramović ein großes Stück Papier auf dem Boden aus und stellte damit eine Bühnensituation her. Auf das Papier legte sie zehn in Größe und Form unterschiedliche Messer und stellte zwei Kassettenrecorder daneben.⁷² Abramović nahm mit dem einen Kassettenrecorder auf, wie sie mit jedem Messer schnell zwischen den Zwischenräumen der Finger ihrer linken Hand hin- und hersprang. Jedes Mal, wenn sie sich dabei mit dem Messer schnitt, nahm sie das nächste Messer in der Reihe und fuhr fort. Nachdem sie alle Messer durch hatte, spulte sie den Kassettenrecorder zurück und begann von vorne. Dieses Mal versuchte sie sich exakt zur

⁷⁰ Vgl. Abramović, Marina, *Performing Body*, Milano: Edizioni Charta 1998, S. 18.

⁷¹ Vgl. MoMA, *Listening to Marina Abramović. Rhythm 10*, 2010, http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10, 0h00'00" – 0h00'55", Zugriff: 02.01.2015.

⁷² Vgl. Medienkunstnetz, *Marina Abramović: »Rhythm 10«*, o. J., <http://www.medienkunstnetz.de/werke/rhythm-10-2/>, Zugriff: 02.01.2015.

selben Zeit zu schneiden wie beim ersten Mal. Am Ende der Performance ließ Abramović die beiden Aufnahmen gleichzeitig abspielen und verließ das Setting.⁷³

Während der Performance spürte sie erstmals die vom Publikum ausgehende Energie und konnte sie in ihre eigene Energie umwandeln und dem Publikum auch wieder zurückgeben. Während der Performance konnte sie keinerlei Schmerz oder Unannehmlichkeiten empfinden, wodurch ihr bewusst wurde, dass ihr Körper während der Performance Objekt und Subjekt zugleich war. Vor Publikum war es ihr möglich ihre eigenen Grenzen zu überschreiten, anders als in ihrem privaten Leben.⁷⁴

Bei ihrer Performance *Rhythm 0* 1974 in Neapel stellte Abramović dem Publikum 72 Gegenstände zur Verfügung, die in ihrer Verwendung entweder Lust oder Schmerz bereiten können. Die Künstlerin übernahm die volle Verantwortung für die Dauer der Performance und das Publikum war dazu eingeladen die Gegenstände frei an ihr anwenden zu können, während Abramović passiv blieb. Unter den Gegenständen befanden sich eine Pistole, dazugehörige Munition und eine Rasierklinge. Das Publikum spaltete sich in zwei Gruppen, als die Performance zu eskalieren drohte. Während die Mitglieder einer Gruppe immer aggressiver vorgingen, stellte sich die andere Gruppe auf Abramovićs Seite und versuchte einzuschreiten. Nach Ablauf der sechsstündigen Performance löste sich das Publikum erstaunlich schnell auf, aus Angst vor den Folgen seines Handelns.⁷⁵ David Elliott interpretiert Abramovićs passive Rolle während der Performance auf zweierlei Weise: Erstens sah er sie die Rolle eines Objekts übernehmen, das stumm von sich Gebrauch machen ließ, so wie die anderen 72 Objekte auch und zweitens sah er in der Teilnahmslosigkeit der Künstlerin eine Projektionsfläche für Ängste und Wünsche des Publikums.⁷⁶ Abramović zog ihre Schlüsse aus dieser Performance und gab bis auf eine Ausnahme – *Rest Energy* – die Kontrolle nicht mehr aus ihrer Hand.

⁷³ Vgl. Abramović, Marina, "Body Art", in: *Marina Abramović*, Hg. Anna Daneri, Milano: Charta 2002, S. 27-40. S. 28.

⁷⁴ Vgl. MoMA, *Listening to Marina Abramović. Rhythm 10*, 2010, http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10, 0h0'00"-0h00'55", Zugriff: 02.01.2015.

⁷⁵ Vgl. Schneede, Marina, *Mit Haut und Haaren. der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2002, S. 30-31.

⁷⁶ Vgl. Elliott, David, "Verdoppelungen", in: *Marina Abramović. Double edge. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartaue Ittingen, 8. Oktober 1995 - 28. April 1996*, Hg. Markus Landert/ Beatrix Ruf, Sulgen: Niggli 1996, S. 125-134. S. 128-130.

Für die Performance *Lips of Thomas* 1975 aß Abramović einen Kilo Honig, trank einen Liter Wein und zerbrach das Glas mit der rechten Hand. Dann peitschte sie sich so lange, bis sie keinen Schmerz mehr empfand um sich daraufhin mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern auf ihren Bauch einzuritzen. Dann legte sie sich auf ein aus Eisblöcken bestehendes Kreuz, während die Wunde von einem herabhängenden Heizstrahler zum Bluten gebracht wurde und ihr restlicher Körper zu frieren begann. Die Performance wurde nach 30 Minuten vom Publikum abgebrochen.⁷⁷

Bevor Marina Abramović das damalige Jugoslawien 1975 verließ, brachte sie noch drei Performances hervor. In *Freeing the Body* tanzte die Künstlerin acht Stunden lang nackt mit einem Schal auf dem Kopf bis zur totalen Erschöpfung zu afrikanischer Trommelmusik, in *Freeing the memory* holte sie jedes Wort ihrer Muttersprache aus sich heraus, das ihr einfiel und in *Freeing the Voice* schrie sie bis zum Versagen ihrer Stimme.⁷⁸

1976 begann Abramović die Zusammenarbeit mit Ulay (Frank Uwe Laysiepen) für zwölf Jahre. Anfangs waren die Arbeiten des Paares auf den Raum bezogen (*Relation in Space*, *Interruption in Space*, *Expansion in Space*) und die PerformerInnen traten meist nackt auf.⁷⁹

Anfang der 1980er kehrten viele PerformancekünstlerInnen wider zur Malerei oder in andere Bereiche der Kunst zurück. Auch Abramović und Ulay empfanden ihre bisherige Zugangsweise zur Performance als erschöpft und waren auf der Suche nach neuen Ausdrucksweisen und Inputs. Nach ihren Reisen in verschiedenen Wüstengebiete konzentrierten sie sich auf die Psyche. Nicht mehr die Körperbewegung stand im Vordergrund ihrer Performances, sondern die Arbeit mit und durch den Geist.⁸⁰ Die Performance-Serie *Nightsea Crossing* (1981 - 1987) entstand aus diesen Erfahrungen. Hierfür saßen sich die beiden in 22 Sessions still und beinahe regungslos gegenüber und blickten sich gegenseitig an.⁸¹

Mit *The Great Wall Walk* absolvieren Marina Abramović und Ulay ihre letzte gemeinsame Performance und trennen sich nach zwölf Jahren privat und beruflich. Die

⁷⁷ Vgl. Schneede, *Mit Haut und Haaren*, S. 59.

⁷⁸ Vgl. Abramović, "Body Art", S. 31-32.

⁷⁹ Vgl. Abramović, "Body Art", S. 32.

⁸⁰ Vgl. Obrist, Hans Ulrich, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 23*, Köln: König 2010, S. 34.

⁸¹ Vgl. Garage Center for Contemporary Culture, *Works with Ulay*, o.J., <http://abramovic.garageccc.com/en/works/7>, Zugriff: 02.01.2015.

ursprünglich schon viel früher geplante Arbeit ließ sich erst dann realisieren, als die KünstlerInnen schon dabei waren, sich zu trennen.⁸² Das Konzept bestand darin, dass sich die beiden von jeweils einem Ende der Chinesischen Mauer entgegen gingen. Ulay startete von der Wüste Gobi und Marina Abramović vom Gelben Meer. Nach 90 Tagen trafen sie sich am 3. Juni 1988 in der Mitte um sich voneinander zu verabschieden.⁸³

1989 begann für Abramović ihre zweite Solokarriere. Nachdem sie einige Zeit in brasilianischen Abbaugruben, hauptsächlich in Minas Gerais, mit den Auswirkungen diverser Kristalle und Halbedelsteine auf den menschlichen Körper experimentiert hatte, schuf sie die sogenannten *Transitory Objects*.⁸⁴ Diese waren ein Angebot an das Publikum, sich auf eine mentale Reise zu begeben. Die von ihr nicht als Skulpturen verstandenen Objekte sollten die BesucherInnen aus ihrer passiven Betrachterrolle herausholen und zur Entdeckung ihres inneren Selbst führen. Abramović suchte nun verstärkt die Beziehung zum Publikum und kehrte 1992 zur Performancekunst zurück.⁸⁵

Abramović verarbeitete in ihren Performances persönliche Erfahrungen, stellte sich ihren eigenen Ängsten, ihrer kulturellen und familiären Vergangenheit und thematisierte den Krieg des ehemaligen Jugoslawiens. Performances dieser Zeit sind unter anderen *Dragon Heads* (1992-1994) *Cleaning the Mirror I, II, III* (1995) *The Onion* (1996)⁸⁶ und *Balkan Baroque* (1997). Für *Balkan Baroque* erhielt Abramović den Goldenen Löwen der Biennale von Venedig, der ihr zum internationalen Durchbruch verhalf.⁸⁷

Nach dem 11. September beschloss Marina Abramović ihre Performance *The House with the Ocean View* im November 2002 in New York zu realisieren. Abramović performte für zwölf Tage in der Sean Kelly Gallery ohne zu essen, zu sprechen oder diese während der ganzen Zeit zu verlassen. Nur ihre bloße Anwesenheit war Inhalt der Performance und das Verrichten von einfachen Handlungen. Drei nur durch Leitern zugängliche „Räume“ (Schlaf-, Wohn- und Badezimmer), deren Sprossen aus scharfen Messern bestanden,

⁸² Vgl. Abramović, "Body Art", S. 34-35.

⁸³ Vgl. Medienkunstnetz, *Abramovic, Marina; Ulay, »The Lovers – The Great Wall Walk«*, o. J., <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-lovers/> Zugriff: 25.04.2014.

⁸⁴ Vgl. Rico, Pablo J., "Marina Abramović: „The Bridge“. Representation of a story in permanent transition", in: *Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Marina Abramović, The bridge / el puente. exposición retrospectiva. "The hunt / la caza", Sala la Gallera, Valencia, 16. VI - 14. VIII / 1998 ...*, Hg. Rico Pablo Milano: Charta 1998, S. 16-32. S. 24.

⁸⁵ Vgl. Abramović, Marina, "Transitory Objects", in: *Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Marina Abramović: The bridge / el puente: exposición retrospectiva. "The hunt / la caza", Sala la Gallera, Valencia, 16. VI - 14. VIII / 1998 ...*, Hg. Rico J. Pablo, Milano: Charta 1998, S. 85.

⁸⁶ Vgl. Rico, Pablo J.: "Marina Abramović: „The Bridge“, S. 24.

⁸⁷ Vgl. Rico, Pablo J., "Marina Abramović: „The Bridge“, S. 25.

waren Ort der Handlung. So war Abramović während der ganzen Zeit der Performance anwesend und lud die ZuschauerInnen dazu ein, Zeit mit ihr zu verbringen.⁸⁸

Vom 9. bis 15. November 2005 performte Marina Abramović im Rahmen von *Seven Easy Pieces* sieben Performances. Fünf Arbeiten davon waren von anderen KünstlerInnen. Diese waren: *Body Pressure* von Bruce Nauman, *Seedbed* von Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* von VALIE EXPORT, *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* von Gina Pane und *How to Explain Pictures to a Dead Hare* von Joseph Beuys. Weiter standen auf dem Programm *Lips of Thomas* aus dem Jahr 1975 von Marina Abramović selbst und eine neue Arbeit der Künstlerin *Entering the Other Side*.⁸⁹

The Artist Is Present fand 2010 im MoMa in New York im Rahmen der Retrospektive *Marina Abramović: The Artist Is Present* statt. Das ganz schlichte und reduzierte Konzept der Performance war es, das diese Performance so außergewöhnlich machte. Die Künstlerin war während der gesamten Ausstellungsdauer und der Öffnungszeiten des Museums anwesend und trat mit den BesucherInnen in einen nonverbalen Energiedialog, während sie beinahe regungslos auf einem Stuhl saß.⁹⁰

Vom 11. Juni bis zum 25. August 2014 performte Marina Abramović ihre Arbeit *512 Hours* in der Serpentine Gallery in London. Genau wie bei *The Artist Is Present* war sie dafür während der gesamten Ausstellungsdauer im Museum anwesend.⁹¹

„Creating the simplest of environments in the Gallery spaces, Abramović's only materials will be herself, the audience and a selection of common objects that she will use in a constantly changing sequence of events. On arrival, visitors will both literally and metaphorically leave their baggage behind in order to enter the exhibition: bags, jackets, electronic equipment, watches and cameras may not accompany them.“⁹²

⁸⁸ Vgl. Phelan, Peggy, "On Seeing the Invisible. Marina Abramović. The House with the Ocean View", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 171-179. S. 176.

⁸⁹ Vgl. Stiles, "Cloud with its Shadow", S. 90-93.

⁹⁰ Vgl. Iles, Chrissie, "Marina Abramović and the Public. A Theater of Exchange", in: *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Hg. Klaus Biesenbach, New York: The Museum of Modern Art, 2013, S. 40-43. S. 40.

⁹¹ Vgl. Evans, Miles/Rose Dempsey, *Serpentine Galleries Press Release Marina Abramović 512 Hours*, 2014, <http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/press-releases/MarinaAbramovi%C4%87PressPackFinal.pdf>, Zugriff: 02.01.2015.

⁹² Evans, Miles/Rose Dempsey, *Serpentine Galleries Press Release Marina Abramović 512 Hours*, 2014, <http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/press-releases/MarinaAbramovi%C4%87PressPackFinal.pdf>, Zugriff: 02.01.2015.

3.3 Resümee

Es zeigt sich für mich, dass Abramović von Beginn an in ihren Performances versucht hat, das Publikum auf verschiedenste Art und Weise aus seiner passiven BeobachterInnen-Rolle herauszuholen. Während Abramović das Publikum anfangs durch das Beobachten ihrer Selbstverletzungen an seine Grenzen führte, was oftmals das Beenden einer Performance zur Folge hatte, brachte sie es später (z.B. *Rythm 0*) dazu, die eigenen Grenzen zu überschreiten. Das Überschreiten von Grenzen erzielte Abramović dabei durch die schrittweise immer stärker gewordene Einbindung des Publikums in ihre Performances und erweiterte die körperlicher Ebene im Laufe ihrer Performances um eine psychische.

4 Elemente der Performancekunst von Marina Abramović

Marina Abramović: „Performance is timebased art. Performance is living form of art. And also performance is immaterial form of art. It is very important for the public to understand and feel for themselves.“⁹³ Dieses kurze Zitat von Abramović beinhaltet die Grundelemente einer Performance, wie sie für die Künstlerin üblich sind. Im Folgenden möchte ich auf die einzelnen Elemente genauer eingehen, was wiederum zu weiteren Aspekten, wie der long durational art, der Präsenz im Hier und Jetzt und dem Energiedialog zwischen Performerin und Publikum, führen wird. Die einzelnen Elemente, die zum Entstehen einer Performance von Abramović führen bzw. aus denen diese zusammengesetzt ist, sind nicht getrennt voneinander zu sehen. Viel mehr geht es mir darum aufzuzeigen, dass diese Elemente gleichberechtigt nebeneinander stehen, sich aber auch vermischen.

4.1 PerformancekünstlerInnen

Marina Abramović wies darauf hin, dass Performance nicht gleich Performance ist. Wichtig für die Künstlerin ist es, zu betonen, dass viele Performances nicht ihrer Vorstellung einer guten Performance entsprechen. Das Gelingen einer guten Performance ist für Abramović abhängig von der Gabe der KünstlerInnen.⁹⁴ Was macht also gute PerformancekünstlerInnen aus und was unterscheidet sie von schlechten?

Matthias Warstat sieht in Nietzsches Formulierung der Anforderungen an den dionysischen Künstler in seinem Trafik-Aufsatz von 1870 Parallelen zur Performance.⁹⁵ So ist das Gelingen einer Performance abhängig von der Gabe der KünstlerInnen sich einer Situation völlig hingeben zu können, ohne dabei die Kontrolle zu verlieren.⁹⁶ Warstat zitierte Nietzsche:

„Dieser Zustand lässt sich nur gleichnisweise beschreiben, es ist etwas Ähnliches, wenn man träumt und zugleich den Traum als Traum spürt. So muß der Dionysusdiener im Rausche sein und zugleich hinter sich als Beobachter

⁹³ o.N., *The Abramović Method*, Regie: Giada Colagrande, Italien 2013, https://www.youtube.com/watch?v=-4gTO_-Gsu8, Zugriff: 02.01.2015, 0h01'44" - 0h02'00"

⁹⁴ Vgl. Obrist, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist*, S. 12.

⁹⁵ Vgl. Warstat, Matthias, *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Fink 2011, S. 47.

⁹⁶ Vgl. Warstat, *Krise und Heilung*, S. 48.

gleichsam auf der Lauer liegen. Nicht im Wechsel von Besonnenheit und Rausch, sondern im Nebeneinander zeigt sich das dionysische Künstlerthum.“⁹⁷

Warstat verweist außerdem auf den Philosophen Martin Seel, der diesen Zustand als ein Gleichgewicht von Bestimmen und sich bestimmen lassen beschreibt. Die PerformancekünstlerInnen müssen demnach in der Lage sein, sich dem Rausch hinzugeben, ohne die Prozesse zwischen ihnen und dem Publikum aus den Augen zu verlieren, weil sie kein Objekt schaffen sondern selbst zum Objekt eines rauschhaften Prozesses werden, der vom Publikum mitgestaltet wird.⁹⁸ Marina Abramović beschrieb in einem Interview mit Laurie Anderson diesen Zustand folgendermaßen:

„In the performance you have to be in control. Maria Callas once said, “When you perform, half of the brain has to be in complete control and the other half of the brain has to be at a complete loss.” That is the essence of what I want to say. You have to balance these two.“⁹⁹

Im Buch *cleaning the house* führte Abramović diesen Gedanken noch detaillierter aus:

„To me this provided a key to thinking about the performance situation because that is exactly what is happening. The performer enters his own mental physical construction and there he is in complete control, and you have to keep both ends together. And then in her performance when she succeeds in her singing, then she succeeds in her giving. And the public receives this giving and the applause comes as a result. And Callas understands this applause as a divine shower. Because it is not her who receives, it is completely beyond her own ego. It is not as if she is saying, ‘It is me, I’m great and I’m receiving this applause’. No, it is just that part of her, the Diva part which transcends, that actually receives this grace.“¹⁰⁰

4.2 Time-based art

Auf der Homepage des *Artlab33* ist folgende Definition von „time-based art“ zu finden:

„Time based art is a cluster of units dealing with the complex multiplicity of artistic forms which use the passage of and the manipulation of time as the essential element. Time Based Art includes key concepts in time based art with specific reference to experimental film, video art and installation, sound, performance and multimedia computing. Time based art develops critical

⁹⁷ Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt des tragischen Gedankens*,
<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GG>, Zugriff: 15.01.2015.

⁹⁸ Vgl. Warstat, *Krise und Heilung*, S. 48.

⁹⁹ Anderson, Laurie, *Bomb – Artists in Conversation. Marina Abramović by Laurie Anderson*, Bomb Magazine, Nr. 84, Summer 2003, <http://bombmagazine.org/article/2561/marina-abramovi>, Zugriff: 02.01.2015.

¹⁰⁰ Pijnappel, John (Hg.), *Marina Abramović. cleaning the house*, London: Academy Editions 1995, o.S..

awareness by close study of histories of the moving image and the expressive use of technology and the human body.“¹⁰¹

Boris Groys verwendete in seinem Buch *Going Public* den Begriff „stehende Zeit“ von Heidegger und spricht von unproduktiver, verschwendeter und nicht historischer, Zeit. In der zeitgenössischen Kunst sieht Groys dieses Thema in der time-based art am besten reflektiert. Time-based art erfasst und demonstriert, für ihn, Tätigkeiten die in der Zeit stattfinden und nicht zur Schaffung eines bestimmten Produkts führen. Selbst wenn die Tätigkeiten zu solch einem Produkt führen sollten, werden sie von ihrem Ergebnis getrennt präsentiert.¹⁰² Zeitgenössische Kunst erhält ihre Bezeichnung nicht dadurch, dass sie erst kürzlich produziert oder ausgestellt wurde, sondern das eigene Zeitgenössische aufgreift. Das verweist auf eine Auseinandersetzung mit dem, was als das Zeitgenössische verstanden wird und wie es gezeigt werden kann.¹⁰³ Boris Groys:

„Being contemporary can be understood as being immediately present, as being here-and-now. In this sense, art seems to be truly contemporary if it is perceived as being authentic, as being able to capture and express the presence of the present in a way that is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future.“¹⁰⁴

Groys zerlegte das Wort „zeitgenössisch“ und formt daraus „Genosse der Zeit“.

Wenn Zeit ihre Probleme und Schwierigkeiten hat, dann muss ihr wie einem Genossen beigestanden werden, um sie zu unterstützen. Unter den Umständen unserer produktorientierten Gesellschaft sieht Groys die als unproduktiv empfundene Zeit in einer solch verzwickten Lage, aus der ihr herausgeholfen werden soll. Unproduktive Zeit wird von der Geschichte ausgeschlossen und ist gefährdet von ihrer unmittelbar bevorstehenden Auslöschung. Hier sieht Groys den Moment der time-based art gekommen, um der Zeit zu helfen, ihr als Genosse beizustehen, weil auf Zeit basierende Kunst immer auch auf Kunst basierende Zeit ist. Time-based art basiert für ihn nicht auf Zeit als solidem Fundament, sondern dokumentiert Zeit, die auf Grund ihrer unproduktiven Beschaffenheit in Gefahr steht vergessen zu werden.¹⁰⁵ Wann und wie Zeit als unproduktiv empfunden wird, ist individuell erfahrbar und von der Gesellschaft

¹⁰¹ Artlab33, *What is Time-Based Art?*, o. J., <http://www.artlab33.com/2012/07/what-is-time-based-art/>, Zugriff: 02.01.2015.

¹⁰² Vgl. Groys, Boris, *Going Public*, Berlin: Sternberg Press 2010, S. 90.

¹⁰³ Vgl. Groys, *Going Public*, S. 84.

¹⁰⁴ Groys, *Going Public*, S. 85.

¹⁰⁵ Vgl. Groys, *Going Public*, S. 94-95.

vorgegeben. Weil die Menschen unserer Gesellschaft aber unter enormem Zeitdruck leiden und gefühlt wenig Zeit zu haben, wollen viele Menschen ihre Freizeit möglichst produktiv nutzen. Dabei wäre Nichtstun eine Möglichkeit sich ganz auf den Moment des Hier und Jetzt einzulassen, ohne ihn zu bewerten oder mit anderen Momenten zu vergleichen.¹⁰⁶ Boris Groys:

„The present is a moment in time when we decide to lower our expectations of the future or to abandon some of the dear traditions of the past in order to pass through the narrow gate of the here-and-now.“¹⁰⁷

Um den Zustand des Hier und Jetzt erreichen zu können, braucht es Zeit, die wiederum zu einem Vergessen von Zeit führen kann. Genau das versucht Abramović in ihren Langzeitperformances an ihr Publikum weiterzugeben.

4.3 Long durational art

Auf der Homepage des *Marina Abramović Institute* ist folgende Definition zu finden:

„A long durational work is any work (of performance art, dance, theater, film, music, opera, and others) whose performance exceeds six hours. The performer's use of time is a crucial element of this genre. By slowing down, lengthening, or repeating actions normally unexamined, a long durational work encourages both its performers and audience to step outside of traditional conceptions of time and examine what this experience means to them.“¹⁰⁸

Für jede der genannten Kunstgattungen wurde auf der Homepage mindestens ein Beispiel angegeben. Ein paar davon werden im Folgenden herausgenommen, um eine Vorstellung von diesem Begriff geben zu können. Long durational art ist zwar ein Begriff, den Abramović für ihre Kunst verwendet, aber das Phänomen von Kunst mit der Dauer mehrerer Stunden, Tage oder Jahre ist auch schon vorher bei anderen KünstlerInnen zu finden.

Der Künstler Tehching Hsieh führte von 1980 bis 1981 ein Jahr lang seine *One Year Performance* auf. Zu jeder vollen Stunde steckte er eine Karte in eine Stechuhr und ließ dabei ein Foto von sich machen. Zuvor fand eine gleichnamige Performance von ihm

¹⁰⁶ Vgl. Groys, *Going Public*, S. 108.

¹⁰⁷ Groys, *Going Public*, S. 86.

¹⁰⁸ Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/2>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

statt, für die er sich ein Jahr lang in eine, nur mit dem Nötigsten eingerichtete, Zelle sperrte. Von einem Anwalt ließ er sich bestätigen, dass er während der gesamten Zeit weder die Zelle verließ, noch sprechen, lesen, schreiben, Radio hören oder Fernsehen würde. Von einem Freund ließ er sich Essen bringen, den Müll entsorgen und das Projekt dokumentieren. Ein- bis zwei Mal pro Monat war die Performance für sechs Stunden der Öffentlichkeit zugänglich.¹⁰⁹

Die aus vier Teilen bestehende Oper *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner hat je nach Inszenierung eine Spieldauer von ungefähr 15 Stunden.¹¹⁰ Das bisher am längsten dauernde Musikstück ist von dem Komponisten John Cage und trägt den Namen *Organ2/ASLSP* (As SLOW as Possible). Das im Jahr 1987 komponierte Stück mit dem Titel *ASLSP* wird unter dem Namen *Organ2/ASLSP* seit 2001 in der Burchardikirche in Halberstadt aufgeführt und wird bis zum Jahr 2640, nach den Vorgaben von Cage, insgesamt 639 Jahre dauern.¹¹¹

Im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist nannte Abramović das Jahr 1980 als ausschlaggebend für den Beginn von long durational art in ihrer eigenen Kunst. Dieses Jahr kennzeichnete für Abramović einen Umbruch in der Kunstwelt. Viele PerformancekünstlerInnen wandten sich von der Performance ab und wechselten zur Malerei, Installation oder Objektkunst. Weil jedoch weder Marina Abramović noch ihr damaliger Partner Ulay in eine der von ihnen als ausgereizt empfundenen Kunstrichtungen zurückkehren wollten, war es an ihnen, sich ein neues Terrain im Bereich Performance zu suchen. Nachdem die beiden Zeit in der Natur und in der Wüste verbracht hatten kehrten sie mit einer neuen Performance in die Kunstwelt zurück: einem Tableau vivant genannt *Nightsea Crossing*. Abramović bezeichnete *Nightsea Crossing* als ihre erste long durational art.¹¹²

Zuvor hatte sie mit Ulay bei deren gemeinsamen Performance *Relation in Time* mit aneinandergebundenen Haaren 16 Stunden Rücken an Rücken gesessen, aber das Publikum wurde erst danach für eine Stunde zur Performance zugelassen. Dabei ging es

¹⁰⁹ Vgl. Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/10>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

¹¹⁰ Vgl. Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/2>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

¹¹¹ Vgl. Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/3>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

¹¹² Vgl. Obrist, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist*, S.34.

den KünstlerInnen darum, zu sehen, ob und wie sich die Performance durch die Energie des Publikums verändern würde.¹¹³

Bei *The House with the Ocean View* griff Marina Abramović die Idee des Schweigens und Fastens über einen Zeitraum von zwölf Tagen in veränderter Form wieder auf. Zwölf Tage ohne Unterbrechung verbrachte sie in der Sean Kelly Gallery in New York ohne zu sprechen oder einen Bissen zu essen.¹¹⁴

Warum aber nahm die Künstlerin diese Qualen auf sich? Diese Frage beantwortete Marina Abramović selbst am besten:

„Long durational work is the only time you can actually live in the present. [...] Because time stops existing in the present. If you live in the moment there's no past and no future, so there's no time. There is no death. Only by living now are you protected from impermanence in a certain way. The longer the better.“¹¹⁵

In vielen ihren long durational performances stellte Marina Abramović das Nichtstun und die Erfahrung von Zeit in den Vordergrund. Abramovićs Performances sind ein Angebot an ihrer BesucherInnen Zeit neu erleben zu können, indem diese Zeit, frei von Ablenkungen ihres Alltags und bis zu einigen Stunden, im Museum verbringen können. Nur im Zustand des Nichtstuns könne auf das Innere gehört, Gedanken und Körper wahrgenommen werden. Während der Performance *The Artist Is Present* im MoMA in New York war Abramović durch beinahe regungsloses Sitzen starken körperlichen Schmerzen ausgesetzt und musste einen enormen Energieaufwand leisten. In diesem Bewusstseinszustand hörte für die Künstlerin Zeit auf zu existieren, sie spürte einen Zustand von Balance und Klarheit. Diesen Geisteszustand möchte Abramović an das Publikum vermitteln. Dies tut sie in ihren Performances, indem sie das Publikum durch einfache Übungen, wie Reis zählen oder langsames Wassertrinken, dazu bringen will, in derlei Bewusstseinszustände zu gelangen.¹¹⁶ Marina Abramović :

„Es wird zum Ritual, das zu einer Art Trance und bei jedem einzelnen zu neuen Erkenntnissen führen kann. Dabei ist wichtig, dass die Aufgabe eine gewisse Zeit dauert, denn nur so durchlaufen wir verschiedene Bewusstseinszustände.“

¹¹³ Vgl. McEvilley, Thomas, *Art, love, friendship. Marina Abramović and Ulay, together & apart*, Kingston: McPherson & Company 2010, S. 43-44.

¹¹⁴ Vgl. Abramović, Marina, "Conditons", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 7.

¹¹⁵ Obrist, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist*, S. 59.

¹¹⁶ Vgl. Meier, Andrea, *Marina Abramović: «Heute ist Nichtstun ein absolutes Tabu»*, 2014, <http://www.srf.ch/kultur/kunst/marina-abramovic-heute-ist-nichtstun-ein-absolutes-tabu>, Zugriff: 02.01.2015.

Dann spüren wir die Gegenwart, und in der Gegenwart spielt Zeit plötzlich keine Rolle mehr.¹¹⁷

Es geht bei Abramović immer um das Publikum, denn ohne Publikum gibt es keine Performance.

4.4 Marina Abramović und das Publikum

Erika Fischer-Lichte wies auf Max Hermann hin, der die Aufführung als ein Spiel sieht, in das alle Beteiligten, also Zuschauer und AkteurInnen, involviert sind. Die Grundvoraussetzung für eine Aufführung ist demnach die leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten. Daraus ist zu schließen, dass alle ausgeführten Handlungen zu weiteren Handlungen führen und von den anderen wahrgenommen werden. Nicht nur die AkteurInnen handeln bei einer Aufführung, sondern auch das Publikum, indem es reagiert. So entsteht nicht nur ein Austausch zwischen Publikum und Akteuren, sondern ebenso zwischen den einzelnen ZuschauerInnen.

Ein ganz wesentlicher Unterschied liegt in der Unterscheidung zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung. Während die Inszenierung das Konzept der Aufführung ist, in dem Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise und die Rolle des Publikums festgelegt werden, ist die Aufführung deren Ausführung vor Publikum und dadurch auch von diesem beeinflusst. Die AkteurInnen bringen mit den ZuschauerInnen zusammen die Aufführung hervor, wodurch unerwartete Ereignisse auftreten können. Die ZuschauerInnen können sich etwa im Verlauf der Aufführung zu verschiedenen Gruppen zusammenschließen, die die jeweilige andere Gruppe oder die AkteurInnen von ihren Ansichten und Werten überzeugen wollen. So kann es mitunter sogar soweit kommen, dass eine Aufführung unterbrochen oder gar abgebrochen wird. Geschehen ist dies bei Aufführungen von Marina Abramović, als das Publikum nicht mehr ertragen konnte, was sich die Künstlerin, ihrem Körper und damit auch dem Publikum zumutete. Wenn eine Aufführung im Theater oder im performativen Bereich vom Publikum gestört wird, dann ist auch der Als-ob-Pakt gestört. Das Arbeiten mit dem Als-ob-Pakt kann auch als Stilmittel gebraucht werden, indem von den KünstlerInnen davon ausgegangen wird, dass das Publikum ihn

¹¹⁷ Meier, Andrea, *Marina Abramović: «Heute ist Nichtstun ein absolutes Tabu»*, 2014, <http://www.srf.ch/kultur/kunst/marina-abramovic-heute-ist-nichtstun-ein-absolutes-tabu>, Zugriff: 02.01.2015.

unterbrechen wird. Eine Aufführung ist demnach laut Fischer-Lichte ein „ko-präsentischer Prozess“, der sich selbst erzeugt „bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife“. Die ZuschauerInnen sind nie passiv und bestimmen die Aufführung mit, wodurch sich eine Mitverantwortung des Publikums am Geschehen ergibt.¹¹⁸ Genau an diese Mitverantwortung des Publikums appelliert Marina Abramović in ihren Performances:

„The base of a real time piece is the dialogue with the public. The public completes the piece. The public is as important as the artist's work. We have to put the attention on the public, definitely.“¹¹⁹

Im Gespräch mit Marina Abramović sprach Thomas McEvilley die Künstlerin auf ihre Wirkung vor Publikum an. Er meinte einen bestimmten Ausdruck auf ihrem Gesicht zu erkennen, der darauf verweist, dass sie sich während ihrer Performances in einem geschlossenen Kreislauf befindet. McEvilley sprach von einer Bewusstseins-Schleife, die einen geschützten Raum um die Künstlerin erzeugt, in den nichts anderes eindringen kann, während sie Kräfte und Energien freilässt. Damit lag er nicht ganz richtig, denn er übersah dabei, dass Abramović dieses Kraftfeld aufbaut um mit dem Publikum in Kontakt zu treten.¹²⁰ Marina Abramović :

„Ja, aber zur gleichen Zeit, da ich mich in dieser Bewusstseins-Schleife eingeschlossen befinde, bin ich mir auch ganz intensiv des Publikums bewusst. Da dringt etwas ein. Ich nehme sie nicht als einzelne Individuen wahr, sie werden mir vielmehr als ein Energiefeld bewusst. Darum kann man eigentlich nicht von einem gänzlich in sich geschlossenen System sprechen, weil diese Energie nur dann auftritt, wenn ich in Beziehung zum Publikum stehe; sie tritt nicht auf, wenn ich allein in meinem Atelier vor mich hin arbeite. Das Publikum wird zu einem elektrischen Feld, das mich umgibt. Erst dann wird eine Kommunikation möglich, weil es sich auf mich wie in einen Spiegel projizieren kann. Das hoffe ich wenigstens. Wenn die Leute kommen und sich nichts zu ereignen scheint, bleiben sie höchstens ein paar Minuten. Die Sache ist die, dass der Raum aufgeladen sein muss, damit du die Vorstellung von Zeit verlierst und es Gegenwart wird, hier und jetzt, nur hier und jetzt. Es gibt keinen Anfang und keine Ende. Darum bestehe ich auch immer darauf, dass das Publikum erst eintreten darf, nachdem ich schon angefangen habe, und dass es gehen muss, bevor ich aufhöre; auf diese Weise können sie nie den Anfang und nie das Ende sehen. Kein Ende unterbricht das Bild, so dass das Bild, nachdem du gegangen bist, in deinem Kopf weiterlebt. Da du keinen Anfang und kein Ende siehst, ist

¹¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 54-57.

¹¹⁹ Obrist, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist*, S. 93.

¹²⁰ Vgl. McEvilley, "Stadien der Energie", S. 18.

dir, als würde das Bild für immer anhalten, als würde es etwas ausdrücken, das ewig fort dauert.“¹²¹

4.5 Energiedialog

Für das Interview im Brooklynrail 2003 fragten Delia Bajo und Brainard Carey Marina Abramović was sie unter einem Energiedialog versteht. Abramović antwortete, sie sähe den Vorzug einer nonverbalen Kommunikation im Gegensatz zu einem verbalen Dialog in einer veränderten Wahrnehmungsweise. Ein Gespräch mit anderen ist, ihrer Meinung nach, immer von Gedanken an Vergangenes und Zukünftiges begleitet. Meist spielen sich völlig automatisch mehrere Gedankengänge gleichzeitig ab wodurch die volle Konzentration der GesprächspartnerInnen aufeinander kaum möglich ist. Treffen sich die KommunikationspartnerInnen jedoch auf nonverbaler Ebene sieht Abramović die Möglichkeit einer wahren Kommunikation gegeben. Der bloße Blickkontakt als Kommunikationsform, in der sich das Empfinden von Zeit von der tatsächlich vergehenden Zeit abkoppelt, ist für Abramović die Ausgangsbasis, die KommunikationspartnerInnen in veränderter Form wahrzunehmen.¹²² Marina Abramović:

„If everything stopps and you really look into the eyes of the person, time kind of stopps and there is a true communication. I would then see you in a different way that I don't see in normal life with all these thoughts passing by. Even with myself – when you look in the mirror you don't see who you really are, you see what you want to see.“¹²³

Bereits 1990 in einem Interview mit Bernard Goy gab Marina Abramović an, nicht länger am Testen des Körpers interessiert zu sein, wie es in den 1970er-Jahren der Fall war. Damals waren das Zufügen von Schmerzen und Verletzungen am Körper der PerformerInnen gängige Praxis, um den Körper an seine Grenzen und darüber hinaus zu bringen. Zwar fügte sich Marina Abramović auch Schmerzen zu, während sie stundenlang beinahe regungslos bei der Performance *The Artist Is Present* auf einem Holzstuhl saß, jedoch ging es mittlerweile in ihren Performances hauptsächlich um Geistes- und Bewusstseinszustände. Diese bilden den Kern für Abramović Performancekunst, in der

¹²¹ McEvelley, "Stadien der Energie", S. 18-19.

¹²² Vgl. Bajo, Delia/Brainard Carey, *Marina Abramović*, o. J., <http://www.brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic>, Zugriff: 02.01.2015.

¹²³ Bajo, Delia/Brainard Carey, *Marina Abramović*, o. J., <http://www.brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic>, Zugriff: 02.01.2015.

sich die Handlungen und Objekte immer mehr reduzierten. Für die Künstlerin ist es nicht so sehr die Handlung, die vollzogen wird, sondern der Bewusstseinszustand in dem diese geschieht.¹²⁴ Marina Abramović:

„Das A und O von Performance ist der Geisteszustand. Das Publikum ist wie ein Hund, es fühlt Unsicherheit, Angst. Es fühlt, wenn man abwesend ist. Die Herausforderung ist, den Performer und das Publikum in den gleichen Bewusstseinszustand zu versetzen.“¹²⁵

Um diesen Bewusstseinszustand zu erlangen, baut Marina Abramović zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort ein Kraftfeld auf, in dem sie mit dem Publikum in einen nonverbalen Energiedialog tritt. Dieser ist nur aufgrund der Anwesenheit des Publikums möglich, und kann nicht entstehen, wenn die Künstlerin allein in ihrem Studio ist. Marina Abramović:

„Through performance I found the possibility establishing a dialogue with the audience through an exchange of energy itself. I could not produce a single work [performance] without the presence of the audience, because the audience gave me the energy to be able, through a specific action, to assimilate it and return it, to create a genuine field of energy. In all my performances I have attempted to discover my physical and mental limits, which I could not have gone beyond without the field of energy generated together with the audience.“¹²⁶

Den bei einer Performance entstehenden Energiedialog, durch die Ko-Präsenz aller an der Performance Beteiligten, macht Abramović in ihren Performances zum eigentlichen Phänomen. Durch das Weglassen von Handlung und das Reduzieren von Objekten werden die Performances auf diesen Energiedialog mit dem Publikum reduziert und konzentriert. Marina Abramović:

„[...] you must let the energy you have, create this field and then things happen. I am more and more interested in the fact that there is no longer the need for objects. Before, I needed to wash bones, have a knife or a whip or whatever.... But now, it is to have nothing. There is not even a story anymore. It is just the artist and the public. The energy happens and that's the maximum and most difficult element. It is total nakedness. There is nothing in-between. All barriers come down, leaving a kind of dialogue. When you succeed I think you really start talking about a completely new form of work of art that will happen next

¹²⁴ Vgl. Goy, Bernard, *Journal of contemporary art*, Marina Abramović, Paris 1990, <http://www.jca-online.com/abramovic.html>, Zugriff: 02.01.2015.

¹²⁵ Arte, <http://videos.arte.tv/de/videos/metropolis-bonus-video--7049052.html>, Zugriff: 1.4.2014 (nicht mehr online), 0h04'58" - 0h05'10"

¹²⁶ Denegri, Dobrila, "Conversation with Marina Abramović", in: *Marina Abramović. Performing Body*, Hg. Dobrila Denegri, Milano: Charta 1998, S.17-23. S. 18.

century. We don't have any more time for materiality. Everything is becoming virtual, everything is becoming electric. So we are just going to have to deal with pure energy.“¹²⁷

4.6 Performanceraum als heiliger Raum

Marina Abramović:

„Martha Graham hat einmal gesagt: „Wo der Tänzer tanzt, ist heiliger Boden.“ Ich habe das für mich so übersetzt: Wo die Öffentlichkeit [das Publikum] ist, da ist für mich heiliger Boden.“¹²⁸

Für Mary Richards hat Marina Abramović die offensichtliche Gabe ein eigenes elektromagnetisches Feld zu erzeugen, auf das sich die Künstlerin während ihrer Performances konzentriert. Weil Richards jedoch keinen Beweis dafür hat, was im Performance-Raum entsteht, verweist sie stattdessen auf die von den ZuschauerInnen gemachte Erfahrung, dass sich der Raum durch die Präsenz von Abramović während ihrer Performances auflädt.¹²⁹ Diesen aufgeladenen Performance-Raum vergleicht Richards mit heiligen Orten um das erweiterte Verständnis von Menschen für Raum, Ort und Zeit zu betrachten. Dabei bezieht sie sich auf Belden C. Lane¹³⁰, für den drei Modelle dominieren.

Das erste Modell von Mircea Eliade untersucht wie Ort und Zeit in der Mythologie und in Stammesweisheiten verstanden werden können. Bei dieser Auslegung unterscheidet sich ein heiliger Ort von einem alltäglichen durch seine Kraft und Intensität. Diese Perspektive bezieht sich nicht auf die Art und Weise, wie sich die Welt des Heiligen und Gewöhnlichen zwangsweise vermischen, sondern auf eine übersinnliche Erfahrung, die weiterhin in der jeweiligen Kultur verwurzelt ist, aus der sie hervorgeht.¹³¹

Das zweite Modell ist eine kulturelle Annäherung, die damit argumentiert, dass das Heilige eines Ortes sozial und kulturell konstruiert ist, der Ort selbst aber keine spezielle

¹²⁷ Rico, J. Pablo, "On bridges, travelling, mirrors and silence... in Amsterdam". in: *Marina Abramović, The bridge / el puente. exposición retrospectiva*. "The hunt / la caza", Sala la Gallera, Valencia, 16. VI - 14. VIII / 1998 ..., Hg. Pablo J. Rico, Milano: Charta 1998, S. 45-82. S. 73-74.

¹²⁸ Arte, *Marina Abramović. Die Grande Dame der Performancekunst*, <http://videos.arte.tv/de/videos/marina-abramovi-die-grande-dame-der-performancekunst--7467516.html>, Zugriff: 06.06.2014 (nicht mehr online), 0h01'21" - 0h01'35"

¹²⁹ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 53.

¹³⁰ Vgl. Lane, Belden C., *Landscapes of the sacred. geography and narrative in American spirituality. Expanded Edition*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2001.

¹³¹ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 66.

Bedeutung hat. Diese Sichtweise bindet Identität an einen Ort. Hier führt Richards religiöse Bauten von Christen, Muslimen und Juden in Jerusalem als Beispiel an, weil alle drei Glaubensrichtungen, aufgrund religiöser Schriften, diesen Ort als heilig auffassen. Diese Sichtweise schließt den möglichen Vorwurf einer übernatürlichen Erfahrung aus, weil das Heilige eines Ortes abhängig vom Verständnis des Ortes durch kulturelle Faktoren und Ideologien ist. Dieser Zugang berücksichtigt die heilige Bedeutung eines Ortes aus sich heraus nicht.

Das dritte Modell versucht, durch einen phänomenologischen Zugang, die intersubjektivität zwischen Ort und Empfindung zu demonstrieren. Es hebt die verkörperte Erfahrung und die Art und Weise in welcher der Ort und die Beteiligten in das was gefühlt wird beiderseits involviert sind hervor. Sozusagen fühlt die Person den Ort und der Ort die Person. Diese Sichtweise berücksichtigt nicht, auf welche Weise Transzendenz und Kultur das Verständnis eines heiligen Ortes mitkonstruieren.

Alle drei Modelle werden gewöhnlich in Betracht gezogen, wenn über heilige Orte oder Erfahrungen diskutiert wird, um brauchbar ausdrücken zu können, wie die Vorstellungen der Präsenz eines heiligen Ortes, der Einfluss von Kultur auf das Heilige und die jeweiligen Gegebenheiten eines Ortes im Verständnis der Menschen von Heiligtum zusammenspielen.

Mary Richards sieht Parallelen zwischen Abramovićs Idee eines Austausches von Energien innerhalb eines Raumes, der die Verbindung zwischen Performerin und PartizipantInnen steigert, und ihrem rituellen Zugang zu Aspekten ihrer Performances. Abramović erschafft durch ihre künstlerischen Handlungen etwas Ähnliches wie einen heiligen Ort, wodurch der Performance-Raum selbst durch eine Vielzahl von Energien zum Schwingen gebracht wird. Diese Schwingungen sind für die Anwesenden fühlbar und werden von ihnen erwidert.

Für Richards steht außer Frage, dass die Gestaltung einer Performance in solch einem ausgewiesenen Performance-Raum auch ihre Bedeutung und deren Verständnis mitbestimmt, was wiederum die Wahrnehmung ihrer sozialen und kulturellen Konstruktion verstärkt. Um Abramovićs Verständnis ihrer künstlerischen Arbeit, der Art und Weise wie sie den Raum beeinflusst und deren Erfahrung durch andere gerecht werden zu können, bedarf es für Richards Erklärungsversuch ein Augenmerk auf die

Reichweite dieser physischen, ontologischen, phänomenologischen und kulturellen Phänomene zu legen.¹³²

¹³² Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 67.

5 Buddhismus, Achtsamkeit und Performance

5.1 Marina Abramović und Buddhismus

Marina Abramović behauptete zuerst die Erfahrung von Vergänglichkeit und das Erleben des Moments im Hier und Jetzt durch die Rezeption und Herstellung von Kunst gemacht zu haben und erst später durch ihre Erfahrungen mit tibetischen Mönchen den Zugang zum Buddhismus gefunden hätte.

Als frühestes Erlebnis nannte sie ihre erste Lehrstunde für Malerei, gegeben von einem informellen Maler. Dieser hatte zur Herstellung eines Gemäldes Sand und Farbpigmente mit Kleber auf eine Leinwand geschüttet und diese im Anschluss mit Benzin übergossen und in Brand gesteckt. Das Gemälde zerstörte sich mit der Zeit selbst und es blieben nur seine Reste am Boden zurück.¹³³ Marina Abramović : „The temporality of things was my early Buddhist lesson. Somehow this kind of idea brought me to performance.“¹³⁴

Abramović praktiziert seit mehr als 30 Jahren tibetische Meditation. Schon bevor sie dem Dalai Lama begegnet war, hatte sie Bücher über den Zen Buddhismus gelesen, fühlte sich aber nicht von diesem angezogen. Der tibetische Buddhismus sei ihr näher, weil er ihrer Meinung nach einen barocken Ansatz hat, der unserem barocken Geist viel näher steht, als der Zen-Buddhismus.¹³⁵

Den barocken Geist beschrieb Marina Abramović folgendermaßen:

„[...] the baroque-ness of our mind. That's what I have and what I recognize in myself. That's why I could never be attached to Zen Buddhism, even if I wanted to. I could never be a part of it, because sitting in front of a white wall is being in such a definite space. I can sit in front of a white wall but what I see is the baroque-ness of my mind reflected in the movie going on and I have to deal with my own movie in my own head. My own "genetics" is the baroque.“¹³⁶

Der Dalai Lama hob im Gegensatz zu Abramović die Verbindung von tibetischem Buddhismus und Zen-Buddhismus hervor:

„Das tibetische Wort für Konzentration oder Meditative Sammlung (*bsam gtan*, *dhyāna*) hat dieselbe Bedeutung wie »Zen«. [...]Wir können entweder einen äußeren Gegenstand oder den Geist selbst zu unserem Meditationsobjekt

¹³³ Vgl. Baas, Jacquelynn/Mary Jane Jacob (Hg.), *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, California: University of California Press 2004, S. 187.

¹³⁴ Baas/Jacob, *Buddha mind in contemporary art*, S. 187.

¹³⁵ Vgl. evolve Magazin für Bewusstsein und Kultur, *Marina Abramovic – Die Wanderin. Ein Interview mit Marina Abramovic*, o. J., <http://www.evolve-magazin.de/aktuelle-ausgabe/marina-abramovic/>, Zugriff: 15.01.2015.

¹³⁶ Rico, "On bridges, travelling, mirrors and silence... in Amsterdam", S. 56.

machen. Folgen wir der zweiten Methode und stellen den Geist selbst ins Zentrum unserer Betrachtung, wird unsere Praxis tiefer gehen.“¹³⁷

Den Geist ins Zentrum ihrer Betrachtung zu stellen, ist auf jeden Fall der Anspruch von Abramović:

„Mich fesselt, wie man die Fähigkeit zu einer ungeheuren Willenskraft entwickeln kann, um sich ganz auf seinen eigenen Geist und seine Energien zu konzentrieren. Mein eigenes Werk ist der Versuch, an diesen Punkt zu geraten.“¹³⁸

Abramović bezieht sich unter anderem auf den tibetischen Buddhismus und baut Elemente wie Meditation und Achtsamkeit in ihre Workshops und Performances ein. Abramović selbst sieht sich aber nicht als eine den Buddhismus Lehrende, sondern als Künstlerin, die in einem künstlerischen Kontext agiert:

„If you're a baker, making bread, you're a baker. If you make the best bread in the world, you're not an artist, but if you bake the bread in the gallery, you're an artist. So the context makes the difference.“¹³⁹

Der künstlerische Kontext ist demnach das Ausschlaggebende für Abramović, und unterscheidet künstlerische Handlungen von Alltagshandlungen. Wenn Abramović Alltagshandlungen unter dem Aspekt von Achtsamkeit in ihre Performances integriert, dann sind sie künstlerische Handlungen. Marina Abramović:

„In my work, I use ideas of unconditional giving, of non-attachment, of suffering that are all close to Buddhist ideas. But at the same time, the art piece has to be independent, not an illustration of Buddhist ideas. It has to have its own energy. It is very important who is doing what. You have to see what you are and in which context you are working – as an artist or as a Buddhist practitioner?“¹⁴⁰

Für Mark Eppstein ist die Verknüpfung von Kunst und Buddhismus kein Widerspruch:

„Rather than repeating the same forms over and over again, today's artist, Eastern and Western, have the opportunity to reinterpret Buddhist insights in a contemporary context. They do not have to be officially „Buddhists“ in order to

¹³⁷ Dalai Lama, XIV., *Das Auge einer neuen Achtsamkeit. Traditionen und Wege des tibetischen Buddhismus - eine Einführung aus östlicher Sicht*, Aus dem Engl. übertr. von Matthias Dehne, München: Goldmann 1987, S. 22.

¹³⁸ Däniken, Hans-Peter von/Beatrix Ruf, "Marina Abramović im Gespräch", in: *Marina Abramović. Double edge. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, 8. Oktober 1995 - 28. April 1996*, Hg. Markus Landert/Beatrix Ruf, Ittingen: Niggli 1996, S. 11-48. S. 14.

¹³⁹ Di Mambro, Yolanda, *MARINA ABRAMOVIC PERFORMS IN GENEVA*, 30. April 2014, <http://vertigomag.co.uk/photo-art/marina-abramovic-performs-geneva>, Zugriff: 02.01.2015.

¹⁴⁰ Jacob, Mary Jane, "In the Space of Art", in: *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, Hg. Jacquelynn Baas/Mary Jane Jacob, California: University of California Press 2004, S. 164-194. S. 194.

do this, but they may be inspired by Buddhism's deep appreciation for the way creative expressions links emptiness and form.“¹⁴¹

5.2 Marina Abramović zwischen Osten und Westen

Die Kunst von Marina Abramović basiert, für Dobrila Denegri, auf einer Kombination von Tradition und Wissen primitiver Kulturen, die sie mit der Realität der heutigen westlichen Gesellschaft zu vermischen versucht. So verwandelt Abramović ihre individuellen Erfahrungen in ein universales Konzept von besonderer Relevanz für die moderne Gesellschaft von heute. Abramović sieht die KünstlerInnen unserer Zeit in der Rolle von WegbegleiterInnen für die Individuen der Gesellschaft, um diesen bei der Entdeckung ihres eigenen Selbst zu helfen. Hierfür kreiert Abramović Performances, die sowohl die visuelle Wahrnehmung als auch die anderen Sinne ansprechen. Sie möchte damit Kommunikationswege erschließen, die in der westlichen Gesellschaft in Vergessenheit geraten sind und damit das Bewusstsein für das Nicht-Rationale schärfen.¹⁴² Marina Abramović:

„In unserer zivilisierten Welt wird das Nicht-Rationale, das wir als Kind noch haben, in einem rationalen Erziehungssystem völlig zerstört. Stück für Stück werden wir in rationale Muster gepreßt und verlieren unsere nicht-rationalen Fähigkeiten und Instinkte. Unsere Gesellschaft ist ganz nach rationalen Mustern aufgebaut. Alles was nicht rational ist, wird mit gewisser Heimlichkeit behandelt. Nur unter guten Freunden wird jemand zugeben, daß er an Träume, Telepathie, Fügungen, astrologische Vorhersagen, magische Kräfte, Hellsehen glaubt. Unser rationales Denken verlangt Beweise, Nachweise – aber das ist nur ein Strang unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten. Dinge die wir rational nicht erklären können, gliedern wir aus unserem Leben aus als inexistent. Wir wollen darüber nichts wissen. Kunst ist ein Bereich, wo Un-Rationales schon eher zugelassen wird, so es kreativ genutzt wird. Ich möchte das Nicht-Rationale in unsere Gesellschaft hineintragen. In fernöstlichen Kulturen gehört das Nicht-Rationale zum Alltag; was wir als Wunder und als Zufall abtun, ist dort nicht ausgegliedert.“¹⁴³

¹⁴¹ Epstein, Mark, "Sip My Ocean. Emptiness as Inspiration", in: *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, Hg. Jacquelynn Baas/ Mary Jane Jacob, California: University of California Press 2004, S. 29-36. S. 35.

¹⁴² Vgl. Denegri, "Conversation with Marina Abramović", S. 17.

¹⁴³ Meschede, Dieter (Hg.), *Marina Abramović. anlässlich der Ausstellung Wartesaal von Marina Abramović in der Neuen Nationalgalerie Berlin vom 3.3. bis 11.4. 1993*, Stuttgart: Edition Canzt 1993, S. 218.

In Zeiten, in denen philosophische Systeme infrage gestellt werden, religiöse Systeme ihre absolute Gültigkeit zu verlieren drohen und das alte Wertesystem verschwindet, während neue Systeme noch nicht geformt wurden, stellt sich Abramović die Frage, welche Funktionen KünstlerInnen und Kunst für die Gesellschaft haben können bzw. könnten.¹⁴⁴ Marina Abramović:

„Der Bruch mit dem konventionellen Verstehen ist für mich wichtig; ich möchte einen Mental jump herstellen, möchte an einen Punkt heranzuführen, wo rationales Denken versagt, der Kopf aufgeben muß. Die Verwirrung, die im Kopf entsteht, ist wieder ein Übergangsraum. Hier kann sich eine andere Welt öffnen. Ich werde den Weg zeigen, nicht mehr. Künstler heute? Das sind Reiseführer, Wegbegleiter auf dem eigentlichen Abenteuer, der Reise ins eigene Innere. Es gib keine festgefügtten Religionsstrukturen mehr, die alten Strukturen sind alle zerbrochen, und neue sind noch nicht da. Künstler sind die Wegbegleiter auf der Suche nach neuern Ordnungen.“¹⁴⁵

Auch Doris von Drathen beschrieb Abramović als Künstlerin, die Kunst produziert, um auf die Bedürfnisse der Gesellschaft zu reagieren. Sie sieht eine Konzentration von Abramović auf den Aspekt der Leere in deren Kunst. So geht es, laut von Drahten, in Abramovićs künstlerischen Arbeiten um die Autonomie des Menschen und nicht um die Autonomie des Kunstwerks. „Wie kann der Mensch leer werden, um sich zu regenerieren, um Empfänger für seine ureigene Stimme zu werden, um seinem innersten Kern zu begegnen und von dort aus eine neue Autonomie zu wagen.“ Diese neue Autonomie fehlt in den dekadenten Gesellschaften der Städte dieser Welt für Abramović, während ein art-pour-art-Objekt, für die Künstlerin, außerhalb von Städten seine Funktion verliert.¹⁴⁶

Abramović sieht sich als Brücke zwischen verschiedenen Gesellschaften. So sieht sie es als ihre künstlerische Aufgabe, das Wissen des Ostens in den Westen zu transportieren.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Meschede, *Marina Abramović*, S.220.

¹⁴⁵ Meschede, *Marina Abramović*, S. 220.

¹⁴⁶ Vgl. Drathen, Doris von, "To arrive at departure", in: *Marina Abramović. transitory objects*, Hg. Galerie Krinzinger, Wien: Wiener Graphische Kunstanstalt 1992, o. S.

¹⁴⁷ Vgl. Rico, "On bridges, travelling, mirrors and silence... in Amsterdam", S. 56.

5.3 Marina Abramović und Achtsamkeit

Marina Abramović:

„To me, the really important cultures that changed my life are the Aborigines and Tibetans. Aborigines, because they are really made that way; they're born like that. But the Tibetans have their techniques to get there. And from these two traditions – to which I exposed myself for a long period of time – I actually could learn some techniques. This I can introduce in my work.“¹⁴⁸

Diese Techniken der Tibeter, von denen Abramović hier sprach, sind, Techniken der Achtsamkeit und Meditation. Ausgehend von obigem Zitat, ergibt sich folgende Frage: Hat Achtsamkeit einen Einfluss auf die Entwicklung des Energiedialoges zwischen Abramović und ihrem Publikum? Dass Abramović Elemente der Achtsamkeit in ihre Performances integriert, wurde nun erstmals im Rahmen eines Interviews mit Will Gompertz von der Künstlerin bestätigt. Aus dem Publikum kam die Frage, ob Abramović Gemeinsamkeiten zwischen ihrer Kunst und den Vorzügen von Meditation sieht. Darauf antwortet sie:

„What I have been doing in this forty years of my career I went everywhere to learn things and meditation is very important, like the slow walk is nothing more than vipassna meditation practice, as you know. The monks doing it for centuries. It is not something new. I just make my own kind of mixture of the things that I think would work in our world and I call them Abramović Method but they are based on the ancient techniques. And the most of the techniques are based on meditation. I mean this is very simple.“¹⁴⁹

Aber auch wenn Abramović nicht eindeutig gesagt hätte, dass Meditation, und somit auch Achtsamkeit, Teil ihrer Performances sind, ist es für mich ganz klar ersichtlich, dass dies der Fall ist. Auf die Gemeinsamkeiten zwischen Abramovićs Aussagen über ihre Kunst und dem was man allgemein unter Achtsamkeit versteht, werde ich später noch genauer eingehen. Zunächst möchte ich aber damit fortfahren den Begriff Achtsamkeit genauer zu erläutern.

¹⁴⁸ Lodermeier, *Personal structures. time, space, existence*, S. 174.

¹⁴⁹ o.N., *Marina Abramović on art, performance, time and nothingness*, 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=xf3thHV4nc>, Zugriff: 02.01.2015, 0h41'17" - 0h41'50"

5.4 Der Begriff Achtsamkeit

Der Begriff der Achtsamkeit hat seinen Ursprung im Buddhismus. Im frühbuddhistischen Pali-Kanon, der die ältesten vollständig überlieferten Redensammlungen des historischen Buddha beinhaltet, ist die Rede von *sati*.¹⁵⁰

Bei der Übersetzung des Pali-Begriffs *sati* (Sanskrit *smṛti*) wird im Deutschen meist auf das Wort Achtsamkeit zurückgegriffen. *Sati* kann aber auch als „Geistesgegenwart, Gewahrsein, Gewahrbleiben, Vergegenwärtigung, Wachsamkeit, Innwerden, inneres Augenmerk“ oder „Präsenz“ übersetzt werden. Im Englischen wurde für die Übersetzung des Begriffs das Wort *mindfulness* kreiert.¹⁵¹ Es gibt aber auch im Englischen noch weitere Übersetzungen wie *conscience*, *attention*, *contemplation* oder *insight*.¹⁵²

Sati bedeutet gleichzeitig Gedächtnis und Erinnerung. Diese beiden Begriffe in Verbindung stehen für Vergegenwärtigung.¹⁵³ *Sati* ist, nach Hans Gruber:

„die Fähigkeit, sich ein heilsames Vorhaben oder das jeweils gegenwärtige Phänomen zu vergegenwärtigen, das heißt es nicht zu vergessen und diese Bewusstheit von einem Moment zum nächsten aufrechtzuerhalten oder sie bei Verlust umgehend wiederherzustellen. »Achtsamkeit« bleibt der wechselnden natürlichen Phänomene von Moment zu Moment gewahr. Dadurch versteht sie zunehmend deren Wesen.“¹⁵⁴

Der buddhistische Mönch Henepola Gunaratana beschrieb *Sati* in Zusammenhang mit Energie, die Meditierende benötigen, um Achtsamkeit praktizieren zu können:

„Der Pali-Beriff *Sati* hat auch die Bedeutung von Erinnern. Gemeint ist nicht die Erinnerung im Sinn von Ideen und Bildern aus der Vergangenheit, sondern eher ein klares, direktes, wortloses Wissen, was ist und was nicht ist, was richtig und was falsch ist, was wir gerade tun und wie wir dabei vorgehen sollten. Achtsamkeit erinnert den Meditierenden daran seine Aufmerksamkeit dem richtigen Gegenstand zur richtigen Zeit zuzuwenden und genau die Menge an Energie einzusetzen, die nötig ist, um diese Arbeit zu tun. Wenn diese Energie richtig zugeführt wird, bleibt der Meditierende ständig in einem Zustand von Ruhe und Wachheit.“¹⁵⁵

¹⁵⁰ Vgl. Gruber, Hans, "Die frühbuddhistische Achtsamkeits- bzw. Einsichtspraxis Vipassanā", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 305-324. S. 307.

¹⁵¹ Vgl. Richard, Ursula, *Wozu brauchen wir Achtsamkeit?*, o. J., <http://www.ursache.at/bewusstsein/leben/478-wozu-brauchen-wir-die-achtsamkeit>, Zugriff: 02.01.2015.

¹⁵² Vgl. Kuan, Tse-fu, *Mindfulness in early Buddhism. new approaches through psychology and textual analysis of Pali, Chinese and Sanskrit*, London: Routledge 2008, S. 1.

¹⁵³ Vgl. Gruber, "Die frühbuddhistische Achtsamkeits- bzw. Einsichtspraxis Vipassanā", S. 307.

¹⁵⁴ Gruber, "Die frühbuddhistische Achtsamkeits- bzw. Einsichtspraxis Vipassanā", S. 307.

¹⁵⁵ Gunaratana, Henepola, *Die Praxis der Achtsamkeit. eine Einführung in die Vipassana-Meditation*, Heidelberg: Kristkeitz 1996, S. 158.

In den Worten des buddhistischen Mönchs Nyanaponika der Theravada-Tradition bedeutete Sati Folgendes:

„Achtsamkeit im engeren Sinn ist das nach außen und innen gerichtete Reine Beobachten dessen, was im Augenblick der gegenwärtigen Wahrnehmungen wirklich vor sich geht. Dieses Beobachten gilt als „rein“, weil sich der Beobachter dabei dem Objekt gegenüber rein wahrnehmend verhält, ohne mit dem Gefühl, dem Willen oder Denken dazu Stellung zu nehmen und ohne durch Handeln auf es einzuwirken oder anderweitig darauf zu reagieren.“¹⁵⁶

In der *Satipatthana-Sutta*, der *Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit* des Buddha findet sich folgende Textpassage:

„Der einzige Weg ist dies, o Mönche, zur Läuterung der Wesen, zur Überwindung von Kummer und Klage, zur Unterhaltung von Schmerz und Trübsal, zur Gewinnung der rechten Methode, zur Verwirklichung des Nibbana [Nirvana], nämlich die vier Vergewärtigungen der Achtsamkeit.“¹⁵⁷

In der *Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit* richtet sich die Rechte Achtsamkeit auf vier Beobachtungsobjekte: den Körper, das Gefühl, den Geist und die Geistesobjekte.¹⁵⁸ Die vier Objekte der Rechten Achtsamkeit schließen den gesamten Menschen und die gesamte Wirklichkeit mit ein und erfassen somit das Niedrigste und Höchste im Menschen.¹⁵⁹ In den buddhistischen Lehren stellt Achtsamkeit aber nur einen Faktor eines umfassenden mentalen Schulungsweges dar. Genauso wichtig ist es für BuddhistInnen sich in Weisheit, Erkenntnis, Ethik und Mitgefühl zu schulen um frei von Gier, Hass, Unwissenheit und Verblendung zu werden.¹⁶⁰ Aber auch dabei ist die Ausübung von Achtsamkeit von größter Bedeutung und in vielen Fällen sicher auch Ausgangsbasis.

Sich in Achtsamkeit zu üben, bedeutet im eigentlichen Sinn zu meditieren. Eine der ältesten buddhistischen Meditationspraktiken ist die Vipassana-Meditation, deren Methode aus dem *Satipatthana-Sutta* stammt.¹⁶¹ Vipassana, ein Wort der Pali-Sprache,

¹⁵⁶ Nyanaponika, *Satipatthāna. der Heilsweg buddhistischer Geistesschulung. die Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit*, Text und Komm. übers., eingel. und erl. von Nyanaponika, Konstanz: Christiani 1950, S. 25.

¹⁵⁷ *Die Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit*, in: Nyanaponika. *Satipatthāna. der Heilsweg buddhistischer Geistesschulung. die Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit*, Text und Komm. übers., eingel. und erl. von Nyanaponika. Konstanz: Christiani 1950, S. 79.

¹⁵⁸ Vgl. Nyanaponika, *Satipatthāna*, S. 24.

¹⁵⁹ Vgl. Nyanaponika, *Satipatthāna*, S. 44.

¹⁶⁰ Vgl. Richard, *Wozu brauchen wir Achtsamkeit?*

¹⁶¹ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 40.

bedeutet »Einsicht« in die wahre Beschaffenheit allen Daseins ¹⁶² oder »klar sehen«, weshalb auch von Einsichts- oder Erkenntnis-Meditation die Rede ist.¹⁶³ Bei der Vipassana-Meditation handelt es sich um das Vollziehen geistiger Übungen, meist im Sitzen oder Gehen, bei denen die Meditierenden durch Beobachten lernen wie sie kontinuierliche Aufmerksamkeit und Einsicht entwickeln können.¹⁶⁴ Der Einstieg in die Meditation beginnt meist mit der Übung sich auf den Atem zu konzentrieren. Vor Beginn der Meditation ist von den Praktizierenden eine Sitzposition zu wählen, die während der gesamten Dauer der Meditation nicht mehr verändert werden soll, um eine tiefe und bedeutsame Konzentrationsebene zu erlangen.¹⁶⁵ Die Atmungs-Achtsamkeit soll der geistigen Beruhigung und Konzentration dienen und stellt somit die Grundlage der Meditation dar. Die Konzentration auf den Atem soll den Blick für den Körper klären, indem die Flüchtigkeit des Atems auf die Vergänglichkeit, die Bedingtheit und die Leibhaftigkeit des Körpers verweist.¹⁶⁶ Durch die Ausübung von Vipassana-Meditation soll es für die Meditierenden möglich werden, die Welt, sich selbst und andere so zu sehen wie sie wirklich sind. Diese objektive Sichtweise nennt sich Achtsamkeit.¹⁶⁷

5.5 Achtsamkeit im Westen

Im Westen haben sich unter anderen der amerikanische Molekularbiologe Jon Kabat-Zinn und der Mönch Thich Nhat Hanh sehr stark für die Verbreitung von Achtsamkeit eingesetzt, und sie tun dies bis heute. Kabat-Zinn entwickelte, basierend auf der buddhistischen Achtsamkeitslehre, sein eigenes Programm Mindfulness-based Stress Reduction (MBSR). Dieses achtwöchige Programm, bestehend aus Yoga, Bodyscan und Meditation, wandte er bereits 1979 in seiner Klinik an, um Menschen dabei zu helfen, mit Stress, Depression oder chronischen Schmerzen besser bzw. anders umgehen zu können. Hierfür löste er das Konzept der Achtsamkeit aus seinem buddhistischen Kontext, um es

¹⁶² Vgl. Allmen, Fred von, *Die Freiheit entdecken. Vipassana-Meditation für den Westen*, Fred von Allmen in Zusammenarbeit mit Urs Haller. Mit einem Vorw. von Dargab Kyabgön Rinpoche, Zürich: Theseus-Verlag 1990, S.20.

¹⁶³ Vgl. Allmen, *Die Freiheit entdecken*, S. 16.

¹⁶⁴ Vgl. Dhammapala Verlag, *Einführung in die Einsichts-Meditation*, 1990, http://www.dhammadana.de/buecher/einfuehrung_in_die_einsichtsmeditation.htm, Zugriff: 02.01.2015.

¹⁶⁵ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 61.

¹⁶⁶ Vgl. Nyanaponika, *Satipatthāna*, S. 47.

¹⁶⁷ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 42.

als kulturneutrale Methode für die Menschen im Westen zugänglich zu machen.¹⁶⁸ Kabat-Zinn rechtfertigte das Herauslösen von Achtsamkeit aus ihrem religiösen Kontext für seine Methode folgendermaßen:

„Achtsamkeit bedeutet im wesentlichen, auf eine bestimmte Art und Weise aufmerksam zu sein. Es ist eine Methode, mit der man tief ins eigene Innere schaut, um sich selbst und die Art unseres Betrachtens zu erforschen. Es ist die Methode, die außerhalb des buddhistischen Kontextes angewandt werden kann, weswegen wir sie in der Streßklinik unterrichten. Die Übung der Achtsamkeit ist immer ein äußerst wirksames Mittel zur Selbsterforschung und Heilung. Ihre besondere Kraft liegt ja gerade darin, dass sie unabhängig von Glaubenssystemen und Ideologien funktioniert. Damit stehen ihre Vorzüge jedermann zur Verfügung. Jeder kann sie ausprobieren und für sich testen. Allerdings ist es wiederum kein Zufall, dass die Schulung von Achtsamkeit gerade im Buddhismus entwickelt wurde, dessen Hauptanliegen es ist, Leid zu lindern und Täuschung zu beseitigen.“¹⁶⁹

Erika Erber hat die Bedeutung von Achtsamkeit für den Mönch Thich Nhat Hanh in ihrem Buch *Achtsamkeit und Intersein: Der Buddhismus bei Thich Nhat Hanh* zusammengefasst. Demnach ist für ihn die Entwicklung von Achtsamkeit der Mittelpunkt der spirituellen Lebensweise.¹⁷⁰ Basierend auf zahlreichen Auslegungen der verschiedenen Überlieferungen und Quellentexte kombiniert mit seinen eigenen Interpretationen versucht Nhat Hanh Achtsamkeit für im Westen lebende Menschen zugänglich zu machen. Seine Auslegung von Achtsamkeit ist einerseits eng mit den buddhistischen Praktiken und Weltansichten verbunden und andererseits durch die Einbeziehung anderer Menschen, Tiere und Dinge erweitert. Demnach soll „Richtige Achtsamkeit“ nicht nur für die Übenden selbst praktiziert werden, sondern auf andere Wesen und Umstände der Umwelt ausgeweitet werden. Dieser Zugang zu Achtsamkeit von Nhat Hanh ist zwar auf den Mahayana-Buddhismus zurückzuführen, aber von ihm weiterentwickelt worden. Seine Interpretation von Achtsamkeit, die „liebvolle und mitfühlende Hinwendung zu anderen Wesen, zu einem direkten persönlichen Gegenüber“ in den Vordergrund stellt, sieht Erber als gegenwartsnahe Interpretation von Buddhismus.¹⁷¹ Auf der Homepage des Plum Village, einem von Nhat Hanh gegründeten

¹⁶⁸ Vgl. Richard, *Wozu brauchen wir Achtsamkeit?*

¹⁶⁹ Kabat-Zinn, Jon. *Gesund durch Meditation. das große Buch der Selbstheilung*, Sonderausgabe, München: Barth ⁸2001, S. 27-28.

¹⁷⁰ Vgl. Erber, Erika, *Achtsamkeit und Intersein. Der Buddhismus bei Thich Nhat Hanh*, Wien: Lit-Verl. 2011, S. 195.

¹⁷¹ Vgl. Erber, *Achtsamkeit und Intersein*, S. 196.

buddhistischen Kloster, ist das Verständnis von Achtsamkeit direkt an das tägliche Leben gekoppelt:

„Mindfulness is the energy of being aware and awake to the present moment. It is the continuous practice of touching life deeply in every moment of daily life. To be mindful is to be truly alive, present and at one with those around you and with what you are doing. We bring our body and mind into harmony while we wash the dishes, drive the car or take our morning shower.“¹⁷²

Ein Besuch in der nächsten größeren Buchhandlung oder die Suche im Internet nach Büchern zum Thema Achtsamkeit spiegeln die sehr unterschiedlichen Zugänge zum Thema wieder. Neben Autoren, die mit ihren Büchern einen Einblick in das Thema Achtsamkeit bieten, verweisen die Autoren anderer Bücher zu diesem Thema bereits in den von ihnen gewählten Titeln ganz klar auf die gegenwärtigen Probleme der westlichen Gesellschaft und deren möglichen Lösung durch die Ausübung von Achtsamkeit. Einige davon möchte ich hier nennen: *Burnout: Achtsamkeit to go: Meditation für Menschen auf dem Sprung*¹⁷³, *Der achtsame Weg zum Idealgewicht: 50 Alternativen zum Essen als Seelenröster*¹⁷⁴, *Achtsamkeit und Krebs: Hilfen zur emotionalen und mentalen Bewältigung von Krebs*¹⁷⁵ und *Führungsprinzip Achtsamkeit: der behutsame Weg zum Erfolg*¹⁷⁶. Achtsamkeit scheint sich als Allheilmittel für eine von Stress, Leistungsdruck, Depressionen, Angst- und Essstörung geplagte Gesellschaft anzubieten. So wird Achtsamkeit bereits bei der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in Schulen eingesetzt, im medizinischen Bereich in der Psychotherapie und zur Linderung von physischen Schmerzen¹⁷⁷, aber auch zur Konzentrationssteigerung von Führungskräften in Unternehmen oder von Soldaten des Militärs.¹⁷⁸

Durch das Herauslösen von Achtsamkeit aus ihrem buddhistischen Kontext, besteht für Michael Zimmermann die Gefahr, dass Achtsamkeit zu einem „medizinischen,

¹⁷² Plum Village, *Mindfulness Practice*, <http://plumvillage.org/mindfulness-practice/>, o. J., Zugriff: 02.01.2015.

¹⁷³ Vgl. Harp, David, *Achtsamkeit to go. Meditation für Menschen auf dem Sprung*, München: Goldmann 2014.

¹⁷⁴ Vgl. Albers, Susan, *Der achtsame Weg zum Idealgewicht. 50 Alternativen zum Essen als Seelenröster*, Freiburg im Breisgau: Arbor-Verlag 2013.

¹⁷⁵ Vgl. Geuenich, Katja, *Achtsamkeit und Krebs. Hilfen zur emotionalen und mentalen Bewältigung von Krebs*, Mit einem Geleitwort von Dr. med. Andrea Petermann-Meyer, Stuttgart: Schattauer 2013.

¹⁷⁶ Vgl. Hinze, Dieter, *Führungsprinzip Achtsamkeit. der behutsame Weg zum Erfolg*, Heidelberg: Sauer 2001.

¹⁷⁷ Vgl. Richard, *Wozu brauchen wir Achtsamkeit?*

¹⁷⁸ Vgl. Zimmermann, Michael, "Vorwort", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 9-20. S. 13.

therapeutischen oder pädagogischen Instrument“ wird und ihre ursprüngliche Funktion verliert, nämlich die Praktizierenden dem Ziel näherzubringen, den Kreislauf der Wiedergeburt zu durchbrechen. Weil die Ausübung von Achtsamkeit aber immer zu einem heilsamen Ergebnis führe, ist Achtsamkeit immer ein Schritt in Richtung Erwachen, egal ob sie in Bezug auf ihren buddhistischen Ursprung oder unabhängig davon praktiziert wird. Menschen, die Achtsamkeit im nichtbuddhistischen Kontext praktizieren, bleiben allerdings aus Sicht der Buddhisten, auf halbem Weg stehen, weil es zu keiner Analyse des Daseins kommt. Weil die Ausübung von Achtsamkeit jedoch die individuelle Lebenssituation im Hier und Jetzt verbessert und somit das alltägliche Leid lindert ist die nicht religiös bedingte Ausübung von Achtsamkeit aus buddhistischer Sicht dennoch legitim, weil dieser Schritt das Streben nach spiritueller Verwirklichung erst ermöglicht.¹⁷⁹

5.6 Achtsamkeit aus der Sicht der Wissenschaft

Die Behauptungen über positiver Wirkung der Meditation auf Körper und Seele sind auch nicht an der Wissenschaft vorbeigegangen. Nach und nach gibt es immer mehr empirische Studien, die sich mit den positiven Auswirkungen, durch das Praktizieren von Achtsamkeit, beschäftigen. Mithilfe der Kernspintomografie (MRT) können Veränderungen im Gehirn in Echtzeit aufgezeichnet werden. Dadurch konnte untersucht werden, welche Gehirnregionen in welchem Zustand beschäftigt sind oder nicht. Dies konnte anhand der grauen Substanz in der Hirnstruktur, die auf den Bildern oder am Monitor sichtbar wurden, untersucht werden. Dabei wurden Bilder der Gehirne von TeilnehmerInnen verglichen, die vor und nach dem Erlernen einer Meditationspraktik gemacht wurden. Diese wiederum wurden mit Bildern von Teilnehmern einer Gruppe verglichen, die sich nicht in Meditation übten.¹⁸⁰ Die Neurowissenschaftlerin Sara Lazar konnte 2005 in einer Studie mit 20 TeilnehmerInnen nachweisen, dass das limbische System (das emotionale Zentrum des Gehirns) deutlich aktiver und die Amygdala (Teil der funktionalen Einheit, die für die „Kampf-oderFlucht-Reaktion“ verantwortlich ist)

¹⁷⁹ Vgl. Zimmermann, "Vorwort", S. 13.

¹⁸⁰ Vgl. Lazar, Sara, "Die neurowissenschaftliche Erforschung der Meditation", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 71-82. S. 71.

„während der Meditation deutlich reduzierter waren als im Zustand der Ruhe“. ¹⁸¹ Somit konnte sie belegen, dass es sehr wohl einen Unterschied zwischen Entspannung und Meditation gibt. Die nächste große Frage, für Lazar, war allerdings, ob sich die graue Substanz durch Meditation verändert. Da sich die graue Substanz durch das Erlernen und tägliche üben von Jonglieren vergrößerte und durch das Aufhören wieder verkleinerte, wurde nun untersucht, ob dies bei der Meditationspraktik den gleichen Effekt hat. Die Untersuchung von TeilnehmerInnen, die seit Jahren meditierten, ergab, dass die graue Substanz bei ihnen im Inselcortex und im präfrontalen Cortex dicker waren. Dabei handelt es sich um jene Regionen im Gehirn, die unter anderem für die Integration von Sinneswahrnehmungen, Emotionen und Gedanken verantwortlich bzw. für die selektive Wahrnehmung zuständig sind. ¹⁸² Meditation besitzt für Lazar „das Potenzial, die schädlichen Auswirkungen von Stress auf das Gehirn zu hemmen“. ¹⁸³

Der Psychologe Ulrich Ott ging in seinem Vortrag *Atmen, Fühlen, Gleichmut und das Gehirn* auf vier Auswirkungen der Meditation ein. Er wies dabei zuerst auf die Längsschnittstudie *Stressbewältigung durch Achtsamkeit* hin, die aufzeigte, dass Meditieren zu Entspannung und zum Senken des Stressniveaus führt. Entspannung erfahren die Meditierenden durch tiefes und langsames Atmen, das sich auf den ganzen Körper ausdehnt. In Bezug auf Aufmerksamkeit, lässt sich sagen, dass Personen nach einem Training in Achtsamkeit eine stärkere Aufmerksamkeitsleitung haben als zuvor ¹⁸⁴ und Personen, die regelmäßig meditieren keinen Abbau der Hirnsubstanz im Alter aufweisen. Drittens war bei Vipassana-Meditierenden ein starkes Körperbewusstsein zu erkennen. ¹⁸⁵ Durch Emotionsregulation in der Mitgefühlsmeditation wurden Mitgefühl und Empathie gestärkt. Das belegte eine Studie, an der Mönche teilgenommen hatten. Sie zeigte deutlich, dass die Reaktionen in den Regionen der Emotionsverarbeitung bei den Mönchen stärker auftraten als bei den anderen TeilnehmerInnen. ¹⁸⁶

¹⁸¹ Lazar, "Die neurowissenschaftliche Erforschung der Meditation", S. 72.

¹⁸² Vgl. Lazar, "Die neurowissenschaftliche Erforschung der Meditation", S. 75-76.

¹⁸³ Lazar, "Die neurowissenschaftliche Erforschung der Meditation", S. 77.

¹⁸⁴ Vgl. Ott, Ulrich, "Atmen, Fühlen, Gleichmut und das Gehirn", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 83- 90. S. 85.

¹⁸⁵ Vgl. Ott, "Atmen, Fühlen, Gleichmut und das Gehirn", S. 86.

¹⁸⁶ Vgl. Ott, "Atmen, Fühlen, Gleichmut und das Gehirn", S. 87.

6 Analyse des Energiedialogs in den Performances durch Achtsamkeit

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich besprochen, dass Abramović in ihren Performances mit ihrem Publikum in einen Energiedialog tritt und sich dabei Techniken von Achtsamkeit und Meditation bedient. Nun möchte ich damit fortfahren, zu untersuchen, ob und inwieweit die Integration von Achtsamkeit durch Abramović in ihre Performances, einen Einfluss auf den Energiedialog zwischen Abramović und ihrem Publikum hat. Denn, während Abramović zu Beginn ihrer Performances durch Gefahr und Verletzungen an die Grenzen des eigenen Körpers ging, um andere mentale Bewusstseinszustände zu erlangen, strebte sie in ihren späteren Arbeiten die Erlangung eines friedvollen Bewusstseinszustandes durch die Konzentration auf den Moment im Hier und Jetzt auch auf Seiten des Publikums an.

Marina Abramović:

„The whole idea of performance, the reason it is such a strong media, is that performance has such strong elements, ingredients and energies that when the public actually enter[s] the performance they have to be here and now. [...] There has to be something in the piece that completely surrounds you like an invisible energy field that you can enter. That must be the present and nothing else must exist. Here and now you are present with your body and your mind. You see what is happening in the moment. There is no past and there is no future. Some of the great art works, paintings or sculptures have this sensation that nothing else exists in that particular moment when you have direct communication with it. When you leave the field, then it is something else.“¹⁸⁷

Beim Vergleich von Abramovićs Aussage über Performancekunst mit den vorangegangenen Definitionen von Achtsamkeit in Kapitel 5.4, sind eindeutig Überschneidungen zu erkennen. Schafft es Abramović während ihren Performances durch den Energiedialog mit dem Publikum dieses in den Moment des Hier und Jetzt zu bringen, dann ist ihre Performance geglückt. Bedingung hierfür ist, für mich, allerdings, dass sich die Künstlerin zuvor selbst durch die Ausübung von Achtsamkeit und Meditation in diesen Bewusstseinszustand bring, um diesen überhaupt an das Publikum weitergeben zu können.

Für die Überprüfung meiner These werde ich mich auf folgende Arbeiten der Künstlerin konzentrieren: *Nightsea Crossing*, *Transitory Objects*, *The House with the Ocean View*, *The Artist Is Present* und *512 Hours*. Beginnen werde ich mit der Performance *Nightsea*

¹⁸⁷ Rico, "On bridges, travelling, mirrors and silence... in Amsterdam", S. 72.

Crossing, einer Zusammenarbeit von Abramović und ihrem damaligen Partner Ulay, weil sie als Ausgangsbasis für weitere Arbeiten von Abramović gesehen werden kann. Hierfür ist es sinnvoll mit der Entstehungsgeschichte und der Beschreibung der Performance zu beginnen.

6.1 *Nightsea Crossing*

Marina Abramović/Ulay:

„Nightsea Crossing:
Being present, over long stretches of time,
Until presence rises and falls, from
Material to immaterial, from
Instrumental to mental, from
Time to timeless.“¹⁸⁸

Während Abramovićs gemeinsamer Zeit mit Ulay fanden im Rahmen der *Relation Works* die Performances für *Nightsea Crossing* statt. Die *Relation Works* standen für ein Projekt, das Privatleben und Kunst vereinte, indem es körperliche und seelische Grenzen auslotete, die Identität in der Polarität des Paares untersuchte und der Geschlechterfrage nachging.¹⁸⁹

Während immer mehr PerformancekünstlerInnen der damaligen Zeit in den skulpturalen Bereich oder zur Malerei zurückkehrten, blieben Marina Abramović und Ulay weiterhin dabei, mit den psychischen und physischen Grenzen des Körpers zu experimentieren. Im Gegensatz zu anderen KünstlerInnen der 1980er empfanden die KünstlerInnen die Möglichkeiten der Performancekunst nicht als erschöpft und waren auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Performancekunst auf körperlicher Ebene war für sie auch ausgereizt, aber auf mentale Ebene sahen sie ein riesiges noch unerkanntes Feld, dem sie sich nähern wollten. Als Pioniere dieses Performance-Feldes begannen sie ihre Suche in der Natur, die sie in diverse abgelegene Wüstengebiete und zu den Aborigines führte.¹⁹⁰ Marina Abramović:

¹⁸⁸ Marina Abramović: *Artist Body, Performances, 1969-1997*, Hg. Toni Stooss Milano: Edition Charta 1998, S. 258.

¹⁸⁹ Vgl. Malsch, Friedmann, "Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramović / Ulay", in: *Kunstforum International. Bd. 107. Künstler Paare II*. Hg. Dieter Bechtloff, Köln: Kunstforum International 1990, S. 229-230.

¹⁹⁰ Vgl. Obrist, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist*, S. 34.

„I and Ulay didn't feel like going back to the studio to make anything two-dimensional, so we decided to travel. Buddha went to the desert. Mohammed went to the desert. Moses went to the desert. Jesus Christ went to the desert. They all went as a nobody and came back as a somebody – so we were definitely thinking it had to be the desert.“¹⁹¹

Durch diese Reisen entstand die Idee für die Performancereihe *Nightsea Crossing*. Die erste Performance der Reihe wurde allerdings unter dem Titel *Von den Künstlern gefundenes Gold* in der Art Gallery of New South Wales in Sydney aufgeführt.¹⁹² Der Titel *Nightsea Crossing* bezog sich dabei auf das Unterbewusste. Marina Abramović: „The Nightsea Crossing title was a really important title. It is not about crossing the sea by night, but about subconscious crossing.“¹⁹³ Wenn es so heiß war, dass der Körper nicht mehr in der Lage war sich zu bewegen, und nur mehr ein Sitzen im Schatten möglich war, dann begann sich, laut Erfahrungen der KünstlerInnen, der Geist zu bewegen. So hatten Ulay und Abramović zuvor mit diesem Zustand in der Wüste experimentiert, indem sie sich stundenlang gegenüber saßen.¹⁹⁴ Marina Abramović:

„We lived in the desert. The heat was enormous like 50 - 55 °C. Physically, you could not walk, only our minds were functioning and that completely opened another world to us.“¹⁹⁵

Bei *Nightsea Crossing* handelte es sich um eine Serie von einundzwanzig Performances von Ulay und Marina Abramović, die an 90 nicht immer aufeinander folgenden Tagen zwischen 1981 bis 1987 an neunzehn unterschiedlichen Plätzen stattfanden. Ulay und Abramović saßen sich meist je an einem Ende eines Tisches, auf jeweils einem Stuhl, beinahe regungslos, während der Museumsöffnungszeiten, gegenüber und schauten sich gegenseitig an.¹⁹⁶ Bojana Pejić:

„In diesen Arbeiten führten sie täglich acht Stunden lang Bilder auf. Ruhe, Stille, Sprachlosigkeit sind Körperzustände, die in der westlichen säkularisierten Tradition nicht entwickelt wurden. In unserer Kultur ist das Sitzen, wie wir es etwa im griechischen Denken sehen, die symbolischen Körperposition eines

¹⁹¹ Blazwick, Iwona, "The artist is present. Marina Abramović. Interview", Art Monthly, Ausgabe 349, September 2011, S. 1.

¹⁹² Vgl. Hähnel, Birgit, *Regelwerk und Umgestaltung. nomadistische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945*, Berlin: Reimer 2007, S. 158.

¹⁹³ Blazwick, "The artist is present", S. 1.

¹⁹⁴ Vgl. Kaplan, Janet A.: *Deeper and deeper. interview with Marina Abramovic*, Art Journal, June 22, 1999, <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-55427193/deeper-and-deeper-interview.html>, Zugriff: 02.01.2015.

¹⁹⁵ Abramović, Marina, *cleaning the house*, London: Academy Editions 1995. o. S.

¹⁹⁶ Vgl. MoMA, *Marina Abramović. Nightsea Crossing/Conjunction. 1981-1987/1983*, <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>, o. J., Zugriff: 02.01.2015, 0h00'00"- 0h00'17"

Menschen, der entweder zum Tode verurteilt ist oder sich in der Initiation befindet. [...] Abramović und Ulay nahmen an den Tagen, an denen sie ihre Performance machten, keine Nahrung zu sich, sie schwiegen an diesen Tagen. „Ich glaube“, sagt Foucault, „daß das Schweigen eines der Dinge ist, die unsere Gesellschaft unglücklicherweise aufgegeben hat. Wir haben keine Schweigekultur.“¹⁹⁷

Die KünstlerInnen kreierten ein Bild ohne Anfang und Ende, indem sie die Performance begannen, bevor das Museum öffnete und sie erst beendeten, wenn die letzten BesucherInnen das Museum verlassen hatten.¹⁹⁸ Das starre Sitzen, wie es auch für die Meditation genutzt werden kann, war Ausgangssituation für einen möglichen Energiedialog zwischen den KünstlerInnen und dem Publikum. *Nightsea Crossing* bezog sich auf das Publikum, mit dem die KünstlerInnen eine Beziehung aufbauen wollten, auch wenn der Eindruck entstehen konnte, die Performances gleichen eher einem in sich abgeschlossenen Prozess, zu dem der Betrachter nur am Rande Zugang erhielt.¹⁹⁹ Für Birgit Hähnel bestand das Ziel der KünstlerInnen in *Nightsea Crossing* darin:

„die eigenen Grenzen des Bewußtseins zu öffnen und in einen nonverbalen Energie-Dialog mit dem Publikum zu treten. Statt der Wahrnehmung statischer Energie toter Museumsobjekte sollte die Körperspannung und mühevollen Konzentration des meditierenden Künstlerpaares durch den Raum vibrieren und ein dynamisches Körpererlebnis vermitteln.“²⁰⁰

Ob die Performance von Abramović und Ulay geglückt ist, kann wahrscheinlich nur von den dort anwesend gewesenen ZuschauerInnen beurteilt werden. Thomas McEvelley bot zwei mögliche Erklärungen dafür an, warum *Nightsea Crossing* nicht geglückt ist: Erstens wurden Ulay und Abramović bei der ersten *Nightsea Crossing* Performance in Sydney von BesucherInnen in ihrer Konzentration mehrere Male gestört, wodurch eine Absperrung zwischen den PerformerInnen und dem Publikum nötig wurde. So wurden die KünstlerInnen und das Setting, in dem sie gezeigt wurden, auf verschiedene Art und Weise von den BesucherInnen getrennt, wodurch sich der Eindruck einer Bühnensituation beim Publikum einstellte. Zweitens vermittelten Abramović und Ulay, laut McEvelley, in ihren *Relation Works* eine abgeschlossene Welt, zu der das Publikum keinen direkten Zugang hatte. Viel mehr führen die KünstlerInnen vor dem Publikum etwas auf, und das

¹⁹⁷ Pejić, Bojana, "Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramovićs Kunst", in: *Marina Abramović. anlässlich der Ausstellung Wartesaal von Marina Abramović in der Neuen Nationalgalerie Berlin vom 3.3. bis 11.4. 1993*, Hg. Dieter Meschede, Stuttgart: Edition Canzt 1993, S. 9-24. S. 20.

¹⁹⁸ Vgl. Iles, "Marina Abramović and the Public", S. 43.

¹⁹⁹ Vgl. Hähnel, *Regelwerk und Umgestaltung*, S. 158.

²⁰⁰ Hähnel, *Regelwerk und Umgestaltung*, S. 158.

Publikum sah zu. Es entstand also meist kein wirklicher Dialog oder eine Interaktion zwischen dem Publikum und den PerformerInnen. Eine Performance, die hier aus der Reihe trat war *Imponderabilia*, bei der sich Abramović und Ulay nackt gegenüberstanden und sich gegenseitig in die Augen blickten. Wollten die BesucherInnen den Galerieraum betreten, mussten sie sich förmlich zwischen den beiden nackten PerformerInnen durchquetschen. Dabei hatten sie zuvor die Entscheidung zu treffen, wen von den beiden sie dabei anschauen würden.²⁰¹

Als Ulay am 13. oder 14. Tag einer Session von *Nightsea Crossing* aufstand, weil seine Rippen so stark gegen seine Milz drückten und er das Gefühl hatte die Knochen seines Gesäß würden sich durch die Haut bohren, forderte er Abramović auf auch aufzustehen, weil die Performance ohne ihn keinen Sinn mehr haben würde. Doch Abramović, sah keinen Grund nicht sitzen zu bleiben und führte die Performance alleine weiter aus. Kontinuität sei schon immer das gewesen was ihr Tun ausmache und so blieb sie auch bei dieser Session von *Nightsea Crossing*.²⁰²

Hier ist für mich die Interaktion mit dem Publikum schon eher möglich. Aufgrund des leeren Stuhls hatte das Publikum die Möglichkeit sich wenigstens in der Vorstellung einzubinden, indem es sich vorstellen konnte auf diesem leeren Stuhl zu sitzen. Außerdem besteht die Möglichkeit, dass Abramović schon während diesen Performances Blickkontakt mit den ZuschauerInnen aufnahm, um ein Gegenüber für einen Energiedialog zu haben.

Wie oben beschrieben, ist meiner Meinung nach, ein Energiedialog zwischen den PerformerInnen und den ZuschauerInnen während der Performance *Nightsea Crossing*, durch die Abgrenzung der ZuschauerInnen vom Performance-Raum, eher unwahrscheinlich. Auch wenn der Performance-Raum nicht von den ZuschauerInnen getrennt worden wäre, hätten diese keine Möglichkeit gehabt an der Performance mitzuwirken. Das Setting der Performance, zwei sich gegenüberstehende Stühle, getrennt durch einen Tisch, auf denen Abramović und Ulay saßen, bot keinen Spielraum, noch weitere Personen in die Performance zu involvieren. Auch als Abramović allein im Performance-Raum zurückblieb, war für mich durch die Absperrung eindeutig signalisiert

²⁰¹ Vgl. McEvelley, *Art, love, friendship*, S. 46.

²⁰² Vgl. Marina Abramović. *The Artist is present*, Regie: Matthew Akers, USA 2012; DVD-Video, Marina Abramovic. *The Artist Is Present. Das Schwierigste ist, etwas zu tun, das dem Nichts tun nahe kommt*, München: Eurovideo Medien 2013, 0h43'51" – 0h44'49"

worden, dass die Teilnahme an der Performance nicht erwünscht war. Trotzdem kann die Performance *Nightsea Crossing* in Bezug auf Achtsamkeit untersucht werden. Indem sich Abramović und Ulay stundenlang stumm und beinahe bewegungslos gegenüber saßen, konnte das Publikum einer westlichen Gesellschaft für die Praxis der Achtsamkeit sensibilisiert werden. Zusätzlich war die Möglichkeit gegeben, dass das Publikum, durch das Beobachten der Inaktivität der KünstlerInnen, selbst das Gefühl für Zeit verlor, wenn es sich denn auf die Performance einlassen konnte. Die PerformerInnen forderten das Publikum in *Nightsea Crossing* heraus, indem sie stundenlang genau das praktizierten, was in westlichen Gesellschaften laut Ulay negativ bewertet wird.

Für Marina Abramović blieb Zeit auch nach *Nightsea Crossing* ein wichtiger Bestandteil ihrer Kunst, weil immer mehr Menschen keine Zeit haben. Die Technik beansprucht von den Menschen, laut Abramović, immer mehr Zeit, die es zurückzufordern gilt. Deshalb bietet die Künstlerin ihrem Publikum in ihren Performances oder Workshops Zeit an um dieser entfliehen zu können. Das Publikum soll Abramović Zeit geben, damit diese ihre Erfahrungen vermitteln kann. Nur ein Innehalten und ein Selbstreflektieren können zu einer kritischen Haltung gegenüber Konsum und Technik und zu einem Vergessen von Zeit führen.²⁰³ Marina Abramović:

„I always say to the audience: „I don't want you to spend time with me looking at my work; I want you with me, to forget about time. Kind of open up the space and just that moment of here and now, of nothing, there is no future and there is no past. And that you can extend eternity.“²⁰⁴

Auch der Zeitforscher Karlheinz A. Geißler sieht in der Abkoppelung der Menschen von der Natur durch technische Hilfsmittel eine wachsende Abhängigkeit von Uhrzeit und Terminkalendern. Die Unabhängigkeit von den Zeitmaßen der Natur führt zu einer Abhängigkeit von technischen Hilfsmitteln.²⁰⁵ Dies hat zur Folge, dass die Menschen selbst Verantwortung für die Zeitordnungen und deren Veränderungen übernehmen müssen, wodurch die kontrollierte Zeit von ihnen bewertet wird, weil sie der jeweiligen Zeitordnung ihren Sinn geben sollen.²⁰⁶ Zeit kann in Geld umgewandelt werden und Zeit

²⁰³ Vgl. Kurier, *Marina Abramovic: "Ich bin eine Kämpferin"*, 2014, <http://kurier.at/kultur/kunst/marina-abramovic-ich-bin-eine-kaempferin/65.080.307>, 2014, Zugriff: 02.01.2015.

²⁰⁴ Lodermeier, *Personal structures. time, space, existence*, S. 174.

²⁰⁵ Vgl. Geißler, Karlheinz A., "Alles zu jeder Zeit und überall. Die Nonstop-Gesellschaft und ihr Preis", in: *Die Nonstop-Gesellschaft und ihr Preis. vom Zeitmißbrauch zur Zeitkultur*, Hg. Barbara Adam/Karlheinz A. Geißler/Martin Held Adam, Stuttgart: Hirzel 1998. S.11-30. S. 11.

²⁰⁶ Vgl. Geißler, "Alles zu jeder Zeit und überall", S. 15.

die nicht in Geld verwandelt wird bedeutet verlorenes Geld. Das hat zur Folge, dass unproduktive Zeit negativ bewertet wird und als vergeudet gilt.²⁰⁷

„Der ehemalige Fremdzwang wurde zum Selbstzwang. Das schlechte Gewissen, mit dem wir heute – wenn wir es uns denn überhaupt zu leisten getrauen – nichts tun, zeugt davon.“²⁰⁸

Aber genau an diesem Punkt begann es für die KünstlerInnen interessant zu werden. Während ihrer Reisen in diverse Wüstengebiete, erfuhren Abramović und Ulay diesen Zustand des Nichtstuns durch die dort gegebenen geografischen Gegebenheiten und dadurch herrschenden extremen Temperaturen. Marina Abramović:

„So with Ulay, who I worked with at that time, I started visiting all these deserts: Gobi Desert, Sahara Desert. Thar Desert, Great Australian Desert. And this... it was wonderful because in the desert was nothing...absolutely nothing. This landscape was so minimal that we really faced ourselves, sitting there for long periods of time in the heat, just mindless actually, facing all that was present. These were hard trips. One of the hardest things to do is to confront yourself with your mind. And it's such a heat that you can't move; physically, the body stops moving. And then the mind starts moving, and you really start seeing. We both had some knowledge of the mind and we knew that was missing in our performances.“²⁰⁹

Es ging den KünstlerInnen bei *Nightsea Crossing* nicht darum, ihrer starren Körperhaltung mental zu entfliehen, sondern sich selbst durch das Nicht-bewegen in den Moment des Hier und Jetzt zu bringen.²¹⁰ Um dies zu erreichen, versuchten sie nicht nur, sich nicht zu bewegen, sondern auch nicht zu blinzeln. Abramović war der Meinung, dass jedes Blinzeln einen neuen Denkprozess starten würde, den es zu vermeiden gilt. Mary Richards sah Parallelen zwischen Abramovićs Überlegungen im Zusammenhang von Augenbewegungen und Gedanken und der buddhistischen Abhidharma-Lehre, die zur Erlangung von Erleuchtung führen soll. Diese Lehre besagt, dass Introspektion und meditative Praxis das Gefühl für Zeit verlangsamen, wodurch jeder einzelne Moment bis ins kleinste Detail betrachtet werden kann. Von denjenigen, die diesen Zustand erreichen, kann das Bewusstsein aufmerksam betrachtet werden, was zu der Erkenntnis führt, dass das Selbst, oder die Illusion von einem Selbst, durch eine Reihe von nicht zusammenhängenden Momenten besteht. Diese folgen unter normalen Umständen so schnell aufeinander, dass der Eindruck von Kontinuität entsteht, während ihre detaillierte

²⁰⁷ Vgl. Geißler, "Alles zu jeder Zeit und überall", S. 16.

²⁰⁸ Geißler, "Alles zu jeder Zeit und überall", S. 19.

²⁰⁹ Baas/Jacob, *Buddha mind in contemporary art*, S. 187.

²¹⁰ Vgl. Richards, Mary, *Marina Abramović*, London: Routledge 2010, S. 95.

Betrachtung zeigt, dass keine Kontinuität existiert. Das bedeutet, dass das Selbst kein fixe eigenständige Gegebenheit ist, sondern die Illusion eines ständig fließenden Prozesses von Gedanken-Momenten. In den Darlegungen der Abhidharma-Lehre existieren Gedanken-Momente nur für die Dauer eines Milliardstel eines Liedschlags.²¹¹ Das bewusste Unterdrücken des Blinzeln von Abramović und Ulay um Gedankenprozesse zu verlangsamen kombiniert mit ihrer Regungslosigkeit, konnte also zu einer möglichen Erfahrung von Selbstlosigkeit geführt haben,²¹² was Abramović auch behauptet hat:

„It was totally unbearable, because after already two hours, the body wants to move, all the blood, the circulation stopped, you experience enormous pain and if you really build your will-power strong and you say, I don't move no matter what and you go over this and then at one point it's so unbearable that I'm going to lose my mind, I'm going to lose consciousness, what's the big deal? In that moment something really clicks and all your pain stopped totally, I mean there was no pain and really, the experience of the sensation of the here and now was so strong. It was the first time that actually I felt that my thinking process stopped and this was an extremely important experience.“²¹³

Abramović vertiefte die Beschreibung dieses Moments im Hier und Jetzt an anderer Stelle noch weiter, indem sie darauf einging, wie sich Sinneswahrnehmungen und Energien veränderten:

„We were motionless for seven hours a day, completely silent, sitting in museum spaces. Nothing was happening on the physical level, but everything was happening on the mental level. When you do nothing, it's amazing what's happening. You deal completely with some other energy and you charge the space with another type of energy. Your perception moves beyond what is in front of you; you start seeing with your body, 180 degrees, then 360 degrees. You become all eyes. Your sensitivity is so heightened by purifying yourself. [...] I started to attain high states of meditation – the kind of transition from physical to mental body – which I could not explain and only later learned can be achieved with the Buddhist tactics.“²¹⁴

Während einer Sitzung von *Nightsea Crossing* verschwand Ulays Körper vor den Augen Abramovićs und war für die Künstlerin nur mehr in Form einer Lichtschale sichtbar. Marina Abramović:

„I was looking at Ulay directly in front of my eyes and he completely disappeared – there was a shell of light and absolutely no body. I was so shocked by this image that I thought: 'because we haven't eaten and slept, I

²¹¹ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 97.

²¹² Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 98.

²¹³ Richards, *Marina Abramović*, S. 98.

²¹⁴ Baas/Jacob, *Buddha mind in contemporary art*, S. 188.

can't see properly anymore'. I tried to blink because I had also been preventing myself from blinking for a long time. I blinked to see if the image would change, but it did not change. For a long period of time, he absolutely didn't exist except in the form of a light-shell...²¹⁵

Für Mary Richards beschrieb Abramović hier einen Zustand, der von tibetischen Mönchen als ein Experiment höheren Bewusstseins gesehen werden kann, bei dem die Realität, wie wir sie gewöhnlich wahrnehmen, weg schmilzt und sich eine verborgene Realität enthüllt. Dieses, sich einer verborgenen Realität öffnendes, Selbst sieht Richards in enger Verbindung mit Dzogchen-Lehren.²¹⁶ Im Dzogchen gibt es die Praxis des „Dark Retreat“, in der Meditierende eine Zeitspanne, die angefangen von mehreren Tagen bis zu Jahren dauern kann, in totaler Dunkelheit verbringen.²¹⁷ Richards zitierte in diesem Zusammenhang aus der Yang-thig-Lehre:

„concerned with the ‘external’ manifestation of ‘internal’ processes, ‘internal’ energy, and involve complex and challenging visualisations that can only normally be achieved after the extensive and intensive practise of meditation. The pinnacle of achievement is to achieve ‘the body of light, a non-dual existence perfectly integrated into the presencing of the elemental lighting’.²¹⁸

Im Gegensatz zu der zitierten Beschreibung erfuhr Abramović in *Nightsea Crossing* nicht den „body of light“ am eigenen Leib, aber konnte ihn visuell durch Ulay wahrnehmen. Für Richards zeigt sich somit, dass Abramović durch ihre eigene intuitive Praktik, den Körper an die Grenzen seiner Möglichkeiten zu bringen und durch direkte Erfahrungsexperimente, eine ähnliche Erfahrung während der Performance machen konnte, obwohl sie nicht über die gängige Praxis von jahrelanger Praxis des „Dark Retreat“ der Mönche verfügte.²¹⁹

Im April 1983 performten Marina Abramović und Ulay zusammen mit dem tibetischen Lama Soepa Lueyar und dem Aborigine Watuma Tarruru Tjungarrayi *Nightsea Crossing Conjunction*. An vier aufeinander folgenden Tagen performten sie für jeweils vier Stunden zu unterschiedlichen Tageszeiten. Die vier PerformerInnen platzierten sich dafür rund um einen mit Goldblättern bedeckten Tisch in den vier Himmelsrichtungen.²²⁰ Diese

²¹⁵ Abramović zitiert nach: Richards, *Marina Abramović*, S. 48.

²¹⁶ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 48.

²¹⁷ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 49.

²¹⁸ Levin, David Michael, *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, New York: Routledge, 1988, S. 475; Richards, *Marina Abramović*, S. 49.

²¹⁹ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 49.

²²⁰ Vgl. Stiles, "Cloud with its Shadow", S. 84.

Erweiterung von *Nightsea Crossing* sollte den Dialog zwischen Osten und Westen noch viel stärker zeigen, gleichzeitig war die Performance, durch das Hinzunehmen zweier weiterer Personen, nicht mehr nur ein Dialog zwischen Abramović und Ulay. Es kann zwar davon ausgegangen werden, dass die Anwesenden ein durch Meditation hervorgerufenes Kraftfeld wahrgenommen haben könnten, aber direkt involviert in die Performance wurden sie meiner Meinung nach auch bei *Nightsea Crossing Conjunction* nicht.²²¹

6.2 *Transitory Objects*

Für *The Great Wall Walk* 1988 starteten Marina Abramović und Ulay jeweils an einem Ende der chinesischen Mauer um sich nach 90 Tagen in der Mitte zu treffen. Ursprünglich war die Performance als Akt der Liebe geplant gewesen, doch die Umstände hatten sich geändert. Die beiden KünstlerInnen trafen sich nun, um sich zu trennen und danach eigene Wege zu gehen.²²² Nach *The Great Wall Walk* und der damit vollzogenen Trennung von Ulay wurde Abramović bewusst, dass ihr die Verbindung zum Publikum fehlte. Während der gesamten Dauer dieser gemeinsamen Performance war das Publikum nie physisch präsent gewesen und um dieses nun aktiv an ihren Erfahrungen teilhaben lassen zu können erschuf Abramović eine Serie von *Transitory Objects*.²²³

Allerdings war Abramović bei den *Transitory Objects* meist nicht physisch anwesend, dafür konnten die BesucherInnen den freien Platz einnehmen um eine Verbindung mit den verschiedenen Materialien der Objekte aufzubauen²²⁴, denen Abramović spezielle Energien zusprach, durch die das Erlebnis noch verstärkt werden sollte.²²⁵ Die verwendeten Materialien waren: Metalle, Mineralien, Holz, Schweineblut und menschliches Haar.²²⁶ Die Objekte wurden meist aus einer Kombination der verschiedenen Materialien hergestellt.²²⁷ Abramović Arbeitsmethode war, dass sie zuerst mit den verschiedenen Materialien am eigenen Körper experimentiert hatte, bevor sie das

²²¹ Vgl. Iles, Chrissie, "Marina Abramović. Staring at the Ocean", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler Milano: Charta 2004, S. 161-165. S. 162.

²²² Vgl. McEvilley, *Art, love, friendship*, S. 247.

²²³ Vgl. Abramović, "Transitory Objects", S. 85.

²²⁴ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 24.

²²⁵ Vgl. Abramović, Marina/Germano Celant (Hg.), *Marina Abramović. public body. installations and objects 1965 – 2001*, Milano: Charta, 2001, S. 84.

²²⁶ Vgl. Abramović, "Transitory Objects", S. 85.

²²⁷ Vgl. Abramović/Celant, *Marina Abramović*, S. 224.

Publikum einlud, selbst durch die Interaktion mit den *Transitory Objects* aktiv zu werden. Dafür besuchte sie vor allem Abbaugelände in Brasilien um neben den Mineralien und Metallen zu schlafen, zu liegen oder zu sitzen. Die Materialien ließen Abramović verschiedene Energien spüren mit denen sie zu arbeiten begann. Sie stellte dabei fest, dass sich ihre Stimmungen, Gefühle und Träume je nach Mineral oder Metall veränderten.²²⁸ Zusammen mit den Handlungsanweisungen sollten die verschiedenen Materialien der *Transitory Objects* die BesucherInnen Ausstellungsraum dazu anregen, diese Erfahrungen nacherleben zu können. Die Erfahrungen, die das Publikum mit den Objekten erleben sollte waren das Hauptanliegen von Abramović. Sie sollten im Fokus der künstlerischen Arbeit stehen und nicht die Objekte an sich.²²⁹ Die BesucherInnen sollten durch Abramovićs Objekte in einen meditativen Geisteszustand gelangen, indem sie Meditations-Haltungen einnahmen, sich auf die fast unmerklichen Vibrationen der Ausgangsmaterialien der Objekte konzentrierten und ihre eigenen Körper und die Objekte von Abramović in ruhiger unkonventioneller Art und Weise wahrnahmen.²³⁰ Die *Transitory Objects* waren demnach Prothesen für die Wahrnehmung von psychischen und physischen Erfahrungen und Grenzen. Wenn das Erspüren dieser Energien im Körper möglich wird, dann werden die Objekte hinfällig.²³¹ Die *Transitory Objects* waren Objekte, die Abramović herstellte, um das Publikum auf die Kunst des 21. Jahrhunderts vorzubereiten, eine Kunst die nicht aus Objekten sondern aus einem reinen Energiedialog zwischen Künstlerin und Publikum bestehen sollte.²³² Abramović formulierte es so:

„Meine Objekte sind nur für das Publikum da. In dem Moment, wo es solche Erfahrungen auch ohne sie machen kann, braucht es die Objekte nicht mehr. Deswegen glaube ich, die Kunst des 21. Jahrhunderts ist ohne Objekte. Objekte sind eigentlich Hindernisse zwischen den Leuten und den Absichten des Künstlers. Die Objekte müssen entfernt werden, damit ein direkter Energieaustausch zwischen Publikum und Künstler stattfinden kann.“²³³

Bei den *Transitory Objects* handelte sich nicht um Skulpturen, sondern um Objekte, die im Stehen, Sitzen oder Liegen verwendet werden konnten.²³⁴ Durch die Interaktion des

²²⁸ Vgl. McEvilley, "Stadien der Energie", S. 19-20.

²²⁹ Vgl. Abramović, Marina/ Germano Celant, "Towards a Pure Energy", in: *Marina Abramović. public body. installations and objects 1965 – 2001*, Hg. Abramović, Marina/Germano Celant, Milano: Charta, 2001, S. 9-29, S. 19.

²³⁰ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 24.

²³¹ Vgl. Abramović, "Transitory Objects", S. 85.

²³² Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 24.

²³³ Däniken/Ruf, "Marina Abramović im Gespräch", S. 40.

²³⁴ Vgl. Abramović, /Celant, "Towards a Pure Energy", S. 10.

Publikums mit den statischen Objekten sollten für dieses die Möglichkeiten verschiedener mentaler Erfahrungen möglich sein. Das stille, beinahe regungslose Interagieren in Berührung mit den *Transitory Objects* sollte das Publikum dazu bringen, sich auf mentale Reisen zu begeben, sich auf sich selbst einzulassen und in den Bewusstseinszustand des Hier und Jetzt zu gelangen.²³⁵

Diese Objekte, die Abramović erschuf, um die von ihr gewünschten Prozesse beim Publikum in Gang zu bringen, reflektierten für McEvilley die Grundlage der Vipassana-Meditation, deren traditionellen Meditations-Haltungen Sitzen, Stehen, Liegen und Gehen die BesucherInnen durch die Interaktion mit den Objekten einnahmen. Dass die BesucherInnen durch die Gegebenheiten der Objekte tatsächlich meditierten, ist für McEvilley allerdings nur dann wahrscheinlich, wenn diese zusätzlich durch genaue Anweisungen dazu angehalten wurden, vorher schon Kenntnisse der Meditationstechnik hatten oder zur Meditation gewillt waren.²³⁶ Marina Abramović betonte die Wichtigkeit des Publikums in Bezug auf die Objekte:

„All the transitory objects have one thing in common: they do not exist on their own; the public must interact with them. Some objects are there to empty the viewer, some to give energy, and some to make a mental departure possible.“²³⁷

Aber nicht nur die Erfahrung der Geisteszustände war das Anliegen von Abramović, sondern die performative Miteinbeziehung des Publikums, wodurch es zu einem Bestandteil der Arbeit wurde.²³⁸ Marina Abramović:

„Ich hatte das Gefühl, dass es ein Bedürfnis für ein transitorisches Objekt gab, um eine Art von Situation zu eröffnen, in welcher sich das Publikum in die Struktur eines Museums hinein begeben kann und mit der Arbeit auf eine andere Weise zusammen sein kann; wo es nicht ständig und überall ein „nicht berühren“ Schild gibt. In meinem Fall handelte es sich nicht nur um das „Berühren“, sondern es heisst „setz dich hierhin, leg dich hierher, bleib mit diesem Ding“.“²³⁹

Das Publikum sollte, laut Abramović, durch die *Transitory Objects* aus seiner voyeuristischen Starre herausgeholt werden, um von ZuschauerInnen zu PartizipatorInnen zu werden. Es sollte eine Partizipation des Publikums an den *Transitory Objects* stattfinden, damit sich ein Erfahrungswert einstellen konnte, denn Transformation kann

²³⁵ Vgl. Stiles, "Cloud with its Shadow", S.70.

²³⁶ Vgl. Richards, *Marina Abramović*, S. 54.

²³⁷ Abramović/Celant, *Marina Abramović*, S. 234.

²³⁸ Vgl. McEvilley, "Stadien der Energie", S. 19.

²³⁹ Obrist, Hans Ulrich, "Gespräch mit Marina Abramović in der Bullet Bahn nach Kitakyushu, irgendwo in Japan", in: *Artist Body. Performances 1969-1997*, Hg. Toni Stooss, Milano: Edition Charta 1998, S. 44-55. S. 50.

für Abramović nur stattfinden, wenn das Publikum selbst einen Erfahrungsprozess durchlebt und nicht nur das Geschehene beobachtet.²⁴⁰

Marina Abramović:

„Many people think that with my work on Transitory Objects I abandoned performance. For me the Transitory Objects are a further journey into performance, only that here the objects are made for the audience, and for me they become a work of art when they are used by someone. In traditional performances the role of the spectators is always that of passive observers, but my desire is that everyone should have their own experience. I think that individual physical experience is extremely important, since it is the only way of changing our awareness of things. No one has ever been transformed by watching a performance or reading a good book, but a real experience can change awareness.“²⁴¹

Die hier beschriebenen *Transitory Objects* waren für den menschlichen Gebrauch gedacht. Zusätzlich erschuf Abramović noch *Transitory Objects* „for non-human use for spirits“, die aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften oder Größe von den BesuchernInnen nicht verwendet werden konnten. Objekte wie ein Kristall-Besen oder ein Kristall-Kamm sollten deshalb dazu dienen, den Geist der BesucherInnen zu aktivieren, indem Abramović durch die Objekte sichtbar machte, was unsichtbar war.²⁴² Hier zeigte sich schon die Unzulänglichkeit von Objekten, wenn es darum geht mentale Grenzen zu durchbrechen.

6.3 *The House with the Ocean View*

Laurie Anderson über *The House with the Ocean View*:

„It was electrifying and fascinating. Time had stopped. The confrontation with her as she stood on her shelf looking at us or sometimes around us was voluntary and soft. Ceremonial. At other times it was intense and confrontational. I was there for a very long time. I can't remember ever having such an articulate and moving wordless meeting. A silent conversation.“²⁴³

Im November 2002 performte Marina Abramović an zwölf aufeinander folgenden Tagen durchgehend in der Sean Kelly Gallery in New York. Abramović selbst war während der

²⁴⁰ Vgl. Kaplan, Janet A.: *Deeper and deeper. interview with Marina Abramovic*, Art Journal, June 22, 1999, <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-55427193/deeper-and-deeper-interview.html>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁴¹ Denegri, "Conversation with Marina Abramović", S.19.

²⁴² Vgl. Abramović, Marina, "Body Art", S. 37.

²⁴³ Anderson, Laurie, "Time and Beauty", in: *Buddha mind in contemporary art: [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, Hg. Mary Jane Jacob, California: University of California Press 2004, S. 113 – 122. S. 119.

ganzen Zeit (271 Stunden) in der Galerie anwesend und das Publikum konnte die Performance während der Öffnungszeiten (118 Stunden) sehen. Der Titel der Performance war *The House with the Ocean View* und Abramović stellte sich der folgenden Herausforderung²⁴⁴:

„This performance comes from my desire to see if it is possible to use simple daily discipline, rules and restrictions to purify myself. Can I change my energy field? Can this energy field change the energy field of the audience in the space?“²⁴⁵

Für das Publikum galt:

„use telescope
remain silent
establish energy dialogue with the artist“²⁴⁶



Abb. 1²⁴⁷

Das Setting der Performance glich, laut Thomas McEvilley, der Fassade eines Hotels mit drei Balkonen. Diese drei Balkone waren nur durch drei Leitern, deren Sprossen durch große Messer mit nach oben gerichteten Klingen ersetzt waren, zugänglich. Das bedeutete, dass Abramović das Setting während der gesamten Performance nicht verlassen und nur zwischen den einzelnen Balkonen hin- und herwechseln konnte. Die Balkone waren voneinander getrennt an der Rückwand befestigt und Abramović konnte nur durch einen großen Schritt von einem zum anderen gelangen.²⁴⁸

²⁴⁴ Vgl. McEvilley, Thomas, "Performing the Present Tense", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 167-169. S. 167.

²⁴⁵ Abramović, "Conditions", S. 7.

²⁴⁶ Abramović, "Conditions", S. 7.

²⁴⁷ FM4, *Life is too short - how NY feels for a brand new netizen*, <http://fm4v2.orf.at/claudia/101636/main>, New York, 2002, Zugriff: 02.01.2015.

²⁴⁸ Vgl. McEvilley, "Performing the Present Tense", S. 167.

In jedem der Balkone befand sich ein Zimmer, das nur mit dem Nötigsten eingerichtet war. So gab es ein Badezimmer mit einer Dusche und einer Toilette, ein Wohnzimmer mit einem Tisch und einem Stuhl und ein Schlafzimmer mit einem Bett und einem Waschbecken.²⁴⁹ Zusätzlich hatte Abramović einige Requisiten wie ein Metronom, eine Flasche Mandelöl, ein Stück geruchlose Seife und einen Eimer.²⁵⁰

Der restliche Teil des Raumes war für das Publikum zugänglich und im hinteren Teil des ZuschauerInnenbereichs befand sich ein Fernglas durch welches das Publikum die Künstlerin bis ins Detail beobachten konnte, wenn es das wollte.²⁵¹

Abramović trug während der Performance Kleidung, in die Magnete eingenäht waren. Der Schnitt der Kleidung war immer derselbe, aber die Farbe der Kleidung war von Tag zu Tag verschieden.²⁵² Die Schuhe, die Abramović während der Performance trug, waren jene, die sie zuvor bei *The Great Wall Walk* getragen hatte.²⁵³

Die Performance *The House with the Ocean View* bestand im Großen und Ganzen aus dem Ausführen von Alltagshandlungen durch Marina Abramović vor Publikum. Abramović saß, ging, stand, lag, duschte, urinierte, schlief und wechselte ihre Kleidung und das Publikum konnte sie dabei beobachten.²⁵⁴ Während der gesamten Performance fastete Abramović, sie erlaubte sich jedoch, so viel Wasser zu trinken, wie sie wollte. Die Künstlerin schwieg für die gesamte Dauer, summt und sang jedoch von Zeit zu Zeit. Auch Schreiben oder Lesen waren nicht Bestandteil der Performance.²⁵⁵ Abramović lebte aber nicht einfach in der Galerie vor Publikum, sondern vollzog die genannten alltäglichen Handlungen in achtsamer Langsamkeit, wodurch sie einen zeremoniellen Aspekt bekamen.²⁵⁶

Thomas McEvilley beschrieb *The House with the Ocean View* als öffentlich zugänglichen Meditations-Retreat. Während der Performance waren für ihn die Qualität an Achtsamkeit und der Konzentrationszustand ausgestellt, die normalerweise nur mit gewissen Arten von

²⁴⁹ Vgl. Phelan, "On Seeing the Invisible", S. 176.

²⁵⁰ Vgl. Abramović, "Conditions", S. 7.

²⁵¹ Vgl. McEvilley, "Performing the Present Tense", S. 167.

²⁵² Vgl. Phelan, "On Seeing the Invisible", S. 176.

²⁵³ Vgl. Iles, "Marina Abramović", S. 164.

²⁵⁴ Vgl. McEvilley, "Performing the Present Tense", S. 167.

²⁵⁵ Vgl. Phelan, "On Seeing the Invisible", S. 176.

²⁵⁶ Vgl. Goldberg, RoseLee, "The Theater of the Body", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 157–159. S. 157.

Meditation-Retreats assoziiert werden, die Abramović selbst von Zeit zu Zeit absolvierte und wiederholt in ihre Performances miteinbezog. McEvilley erkannte in der Performance Elemente verschiedener Meditationspraktiken. Aus dem Vipassana-Retreat wählte Abramović die Länge von 12 Tagen für die Performance (10 - 12 Tage) und legt sich die Regeln auf zu Fasten nicht zu sprechen, zu schreiben oder zu lesen. Aus dem *Mahasatthiṭṭana Sutta* übernahm Abramović die Konzentration auf den Moment im Hier und Jetzt durch die Ausübung von Achtsamkeit in den vier Körperhaltungen Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen.²⁵⁷ Aus der Hindu-Yoga-Praxis Pranayama nahm Abramović die Kontrolle über den Atem durch die Hilfe eines Metronoms. Während bei der Vipassana Praxis, laut McEvilley, der Blickkontakt mit anderen verboten ist, machte sich Abramović, laut ihm, durch ihre Performance zu einer gesellschaftlichen Skulptur.²⁵⁸ McEvilley:

„In *trataka*, another Hindu practice, one gazes resolutely at a point and, as the concentration gathers at a point and, the surround fades and a visible aura pops out of the object. This was the feeling conveyed when frequently Abramović would engage a specific viewer (always someone who seemed to be asking for it) in a prolonged stare-down.“²⁵⁹

Während der zwölf Tage lang dauernden Performance kamen die BesucherInnen in die Galerie und saßen oder standen in Stille, um mit der Künstlerin in einen Energiedialog zu treten. Abramović suchte den Energiedialog jeweils mit einzelnen Personen aus dem Publikum, beendete diesen aber auch nach einiger Zeit. Im *Satipatthāna* wies Buddha auf die Vergänglichkeit des Moments hin, den es auch wieder loszulassen gilt:

„Da kennt, o Mönche, der Mönch das Auge und er kennt die Sehobjekte; und welche Fessel durch diese beiden bedingt entsteht, auch die kennt er. Wie es zum Entstehen der nicht entstandenen Fessel kommt, auch dies kennt er; wie es zum Aufgeben der entstandenen Fessel kommt, auch dies kennt er; und wie es künftig nicht mehr zum Entstehen der aufgegebenen Fessel kommt, auch dies kennt er.“²⁶⁰

Wie schon in Kapitel 5.4 besprochen, liegt bei der Vipassana-Meditation, der Fokus auf dem gegenwärtigen Moment. Hier geht es darum, Sinneseindrücke von Moment zu Moment wahrzunehmen, so wie sie sind, auch wenn diese im ersten Moment noch so unbedeutend erscheinen. Die unmittelbare Erfahrung des Moments, nicht getrübt durch

²⁵⁷ Vgl. McEvilley, *Art, love, friendship*, S. 292.

²⁵⁸ Vgl. McEvilley, *Art, love, friendship*, S. 293.

²⁵⁹ McEvilley, *Art, love, friendship*, S. 293.

²⁶⁰ *Die Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit*, S. 90.

Gedanken, ist Ziel der Übungen.²⁶¹ Diese durch Übungen zu erlangende Achtsamkeit auf den gegenwärtigen Moment, gilt es in weiterer Folge auf alle Lebensbereiche auszudehnen, um schlussendlich jeden Moment im Hier und Jetzt erleben zu können. Genau das ist es, was Abramović während *The House with the Ocean View* performte.

Im *Satipatthāna*-Sutta befindet sich in diesem Zusammenhang folgende Stelle:

„[...] da ist der Mönch beim Hingehen und Zurückgehen wissensklar in seinem Tun; beim Hinblicken und Wegblicken ist er wissensklar in seinem Tun; beim Beugen und Strecken ist er wissensklar in seinem Tun; beim Tragen der Gewänder und der Schale ist er wissensklar in seinem Tun; beim Essen, Trinken, Kauen und Schmecken ist er wissensklar in seinem Tun; beim Entleeren von Kot und Urin ist er wissensklar in seinem Tun; beim Gehen, Stehen, Sitzen, (Ein-)schlafen, Wachen, Reden und Schweigen ist er wissensklar in seinem Tun.“²⁶²

Für Chrissie Iles intensivierte sich der Energiedialog zwischen Abramović und dem Publikum im Vergleich zu ihren vorherigen Performances. Der in sich geschlossene Kreislauf der vorherigen Performances wurde in *The House with the Ocean View* durchbrochen, und es kam zu einer direkten Interaktion zwischen Performerin und Publikum. Abramovićs Ziel die ZuschauerInnen ihrer Performances zu Mit-AkteurInnen zu machen war nun erstmals erreicht, indem Künstlerin und einzelne Personen aus dem Publikum miteinander in einen direkten Energiedialog traten. Am Energiedialog waren Künstlerin und AkteurInnen gemeinsam beteiligt, aber Abramović schuf die Ausgangsbasis für dessen Entstehung, indem sie ihr Privates nach Außen kehrte. Indem Abramović den BesucherInnen uneingeschränkten Einblick in ihre Privatsphäre gab, konnten diese ihrerseits aus ihrem privaten Leben heraustreten. Das sollte ihnen die Konzentration auf den gegenwärtigen Moment, auf Abramović und auf die anderen Anwesenden im Publikum erleichtern. Durch das gemeinsame Verweilen im Performanceraum sollten die BesucherInnen aus der Anonymität der Stadt New York heraustreten können, um ein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit den Anderen und Abramović zu empfinden, und gleichzeitig ein Bewusstsein für die eigene Existenz im Hier und Jetzt entwickeln.²⁶³

Einerseits verschmolzen das Performance-Setting von Abramović und der ZuschauerInnenraum durch den nonverbalen Energiedialog miteinander, andererseits blieben sie, durch die Erhöhung des Settings und der Unmöglichkeit dieses seitens der

²⁶¹ Vgl. McEvelley, "Performing the Present Tense", S. 168.

²⁶² *Die Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit*, S. 81.

²⁶³ Vgl. Iles, "Marina Abramović", S. 162.

MitakteurInnen zu betreten, optisch und räumlich voneinander getrennt. Somit konnte Abramović den unsichtbaren Teil der Performance sichtbar machen, indem sie die Grenze zwischen privaten Raum und ZuschauerInnenraum verschwimmen ließ, diese Grenzen aber zur gleichen Zeit optisch sehr deutlich absteckte.²⁶⁴

6.4 *The Artist Is Present*

Der von Klaus Biesenbach vorgeschlagene Titel *Marina Abramović: The Artist Is Present* für die im Jahr 2010 geplante Retrospektive im MoMA, der wohl eher auf die starke Präsenz der Künstlerin im Kunstbereich anspielen sollte, wurde kurzerhand von Abramović als Ausgangsbasis für eine neue Performance genommen. Ausstellungen werden sehr oft mit dem Hinweis auf die Anwesenheit der KünstlerInnen eröffnet. Diese gängige Phrase motivierte den Ehrgeiz von Abramović zu einer Höchstleistung, nämlich der beinahe gleichnamigen Performance *The Artist Is Present*.²⁶⁵

The Artist Is Present bedeutete, dass egal zu welcher Zeit, während der Öffnungszeiten vom 9. März bis zum 31. Mai 2010, wenn eine BesucherIn das MoMA betrat, Marina Abramović anwesend war.²⁶⁶ Die einzige Anleitung für das Publikum war: „Sit silently with the artist for a duration of your choosing.“²⁶⁷

Abramović selbst saß während der gesamten Performance beinahe regungslos auf einem Holzstuhl und lud das Publikum ein, auf dem ihr gegenüber stehenden leeren Stuhl, Platz zu nehmen, um mit ihr in einen nonverbalen Energiedialog zu treten.

The Artist Is Present kann als Weiterentwicklung der Performance-serie *Nightsea Crossing* gesehen werden. Der leere Stuhl, der Abramović gegenüber stand, war 2010 im MoMA bereit ein neues Gegenüber auf sich Platz nehmen zu lassen. Anstelle von Ulay nahmen nun jeweils einzelne TeilnehmerInnen aus dem Publikum die Position des Gegenübers ein.²⁶⁸ Den, anfangs zwischen Abramović und den Sitzenden, platzierten Tisch ließ die Künstlerin gegen Ende der Performance entfernen.²⁶⁹

²⁶⁴ Vgl. Iles, "Marina Abramović", S. 164.

²⁶⁵ Vgl. Obrist, *Marina Abramović - Hans Ulrich Obrist*, S. 69-70.

²⁶⁶ Vgl. *Marina Abramović*, 0h18'05" - 0h18'25"

²⁶⁷ Taylor, Rebecca, *Marina Abramović, The Artist is Present*, o. J., <http://smarthistory.khanacademy.org/marina-abramovic-the-artist-is-present.html>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁶⁸ Vgl. Iles, "Marina Abramović and the Public", S. 40.

²⁶⁹ Vgl. Pearson, Jesse/Richard Kern, *Marina Abramović interviewed by Jesse Pearson and Richard Kern*, Vice Magazine, 2010, <http://jesse-pearson.com/interviews/marina-abramovic/>, Zugriff: 02.01.2015.

Während der Performance *The Artist Is Present* trug Abramović bodenlange Kleider in den Farben rot, weiß und blau. Die Farben der Kleider wurden von der Künstlerin auf Grund ihrer energetischen Wirkung ausgewählt. Schon während *Nightsea Crossing* hatten Abramović und Ulay mit der Wirkung unterschiedlichster Farben ihrer Kleidung auf die Performance experimentiert.²⁷⁰ Marina Abramović :

„In *The Artist Is Present* I wore three colours. During the first month it was blue, the second month red and the last month white. All three colours have to do with energy – I really needed to calm down to get into the piece with the blue. By the middle of the piece in April the energy level was so low that I had to get energy back, and so it was red. White had very much to do with a complete purifying feeling at the end of the performance.“²⁷¹



Abb. 2 ²⁷²

Das Atrium des Museums sah Abramović wie ein Filmset und sprach von einem „huge square of light“, in dem die Performance stattfand.²⁷³ Durch die sehr starke und helle Beleuchtung des innerhalb der Markierung liegenden Bereichs durch vier große Scheinwerfer, wurde dieser zum Performance-Raum, der sich optisch sehr stark vom außerhalb liegenden Zuschauerbereich abgrenzte.

Die BesucherInnen konnten einzeln durch die Aussparung, der die Performance umgrenzenden Bodenmarkierung, zu Abramović gelangen und so lange mit der

²⁷⁰ Vgl. Meschede, *Marina Abramović*, S. 182.

²⁷¹ Blazwick, "The artist is present", S. 1.

²⁷² Noel Y. C., *Marina Abramović's THE ARTIST IS PRESENT. Performance Art at the Museum of Modern Art*, 2010, <http://nyclovesnyc.blogspot.co.at/2010/03/marina-abramovics-artist-is-present.html>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁷³ Vgl. *Marina Abramović*, 0h18'35" - 0h18'38"

Künstlerin in einen Energiedialog treten, wie sie wollten. So transformierten sich diese von passiven ZuschauerInnen in aktive TeilnehmerInnen, wodurch sich die Performance erst zu voller Größe entfalten konnte. Die Länge der Performance war pro Tag lediglich durch die Öffnungszeiten des Museums begrenzt. Um den Eindruck von Ewigkeit zu erschaffen wurden die BesucherInnen erst ins Museum eingelassen, als die Künstlerin anwesend war und mussten es auch wieder verlassen, bevor diese sich abends von ihrem Stuhl erhob. Während eine Person mit Abramović in einen Energiedialog trat, stellten andere BesucherInnen sich entweder an oder beobachteten das Geschehen.²⁷⁴

Ein Fokus der Performance lag auf der möglichen Transformation des Publikums durch einen noch persönlicheren Kontakt mit der Künstlerin. Marina Abramović:

„You know, to me the most important thing has to do with how the public is always perceived as a group. We never perceive the public as individuals. This was an opportunity where everybody could have a one-to-one experience with an artist, and this really makes a huge difference.“²⁷⁵

Felicitas Aull schrieb in ihrer Arbeit *The performance of the artist Marina Abramović in the MoMA- Museum of Modern Art, N.Y. as a mirror of zeitgeist* über das Hin- und Hergerissensein zwischen all den Möglichkeiten, die wir im Web haben, um uns selbst zu präsentieren. Die Möglichkeit einer „everywhere-appearance“ mündet für sie in einer Pseudopräsenz, die uns von unserem tatsächlichen Selbst immer weiter distanziert. Das ständige Optimieren an einem noch attraktiveren Profil, etwa auf Facebook lässt uns in der Realität immer unbewegter werden. Sie beschreibt eine virtuelle Welt, die aus Passivität besteht, in der Inhalte von vielen nur noch geteilt oder „geliked“ werden, aber nur von wenigen hergestellt werden.²⁷⁶ Es ist eine permanente Ablenkung von sich selbst, ein Nicht-beschäftigen mit dem Mensch sein. Die Interaktion mit Mitmenschen in der Realität scheint zusehends zu verschwinden. Das ist nicht zuletzt ein Symptom der Großstadt, aber genau dort zieht es immer mehr Menschen hin. Der Energiedialog zwischen den einzelnen BesucherInnen und der Künstlerin war eben gerade die Erfahrung der direkten Kommunikation von Mensch zu Mensch.

²⁷⁴ Vgl. Iles, "Marina Abramović and the Public. A Theater of Exchange", S. 40.

²⁷⁵ Blazwick, Iwona, "The artist is present. Marina Abramović. Interview", Art Monthly, Ausgabe 349, September 2011, S. 1.

²⁷⁶ Vgl. Aull, Felicitas, *The performance of the artist Marina Abramović in the MoMA- Museum of Modern Art, N.Y. as a mirror of zeitgeist*, Nordstedt: Grin 2010, S. 12.

Es ging um einen Energiedialog zwischen den TeilnehmerInnen und der Künstlerin der erst unter den Bedingungen eines ‚charismatic space‘ möglich wurde. Erst durch das Entleeren von Abramović entstand die Möglichkeit für alle an der Performance Beteiligten sich zu verlangsamen und sich im Hier und Jetzt zu befinden.

Die Performancekünstlerin brachte dafür jedem Menschen gleichen Respekt und Aufmerksamkeit entgegen und schaffte es dadurch²⁷⁷ eine Art Leinwand für nahezu unendliche Projektionen zu erschaffen.²⁷⁸ Laut Chrissie Iles nutzte Abramović ihre Distanzierung als ein Werkzeug für die TeilnehmerInnen, mit dessen Hilfe diese im Hier und Jetzt ihre eigene Rolle in der Performance und ihre eigene Auslegung des mit höchstem Bewusstsein einfließen lassen konnten. Dafür schaffte Abramović unter hochdisziplinierter mentaler und physischer Konzentration eine neutrale Oberfläche, auf der Projektionen der TeilnehmerInnen Platz finden konnten.²⁷⁹

The Artist Is Present hatte für Abramović mit Emotionen zu tun. Auch auf BesucherInnen der Ausstellung, die nichts über Performance wussten, hatte die Arbeit deshalb, laut Abramović, einen starken Einfluss, weil die Energie auf einer emotionalen Ebene passierte. Abramović kann zwar diese Energie selbst nicht beschreiben, aber spricht von Energie als Auslöser für bestimmte Emotionen auf verschiedenen Ebenen beim Publikum – „you know, crying, loving, being there, thinking about themselves in a way they never did before.“²⁸⁰ Während es für das Verstehen einer künstlerischen Arbeit oft die Kenntnis des dahinterstehenden Konzepts benötigt, empfand die Künstlerin ihre Performance als direkt erfahrbar, weil sie emotional bewegte. Das Element der Wiederholung hatte für Abramović dabei eine entscheidende Funktion. Durch das Wiederholen derselben Handlung im „square of light“ lud sich der Handlungsspielraum mit einer anderen Energie auf, die beim Betreten dessen spürbar wurde.²⁸¹

„It’s just amazing. It’s like first of all you enter the zone, and you have a very strong awareness that you’re being observed by the square of people waiting, you’re being observed by me, and then you’re in this light. I’m just like a trigger for themselves. I’m like a mirror to them. After a while they don’t look at me anymore, their eyes look inward into their selves. That gives them that

²⁷⁷ Vgl. Marina Abramović, 1h07'17" - 1h07'33"

²⁷⁸ Vgl. Marina Abramović, 1h23'17" - 1h23'21"

²⁷⁹ Vgl. Iles, "Marina Abramović and the Public", S. 41.

²⁸⁰ Vgl. Pearson, Jesse/Richard Kern, *Marina Abramović interviewed by Jesse Pearson and Richard Kern*, Vice Magazine, 2010, <http://jesse-pearson.com/interviews/marina-abramovic/>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁸¹ Vgl. Pearson, Jesse/Richard Kern, *Marina Abramović interviewed by Jesse Pearson and Richard Kern*, Vice Magazine, 2010, <http://jesse-pearson.com/interviews/marina-abramovic/>, Zugriff: 02.01.2015.

incredibly precious time that they never had because they're running around with their BlackBerrys. This was kind of a luxury that they indulged in once that would change everything. The whole piece is about being in the present. Being in the moment, not reflecting on the past."²⁸²

Während manche der früheren Arbeiten von Abramović (*Lips of Thomas*, *Rhythm 10*, *Rhythm 5*) darauf abzielten, dass der Als-Ob-Pakt vom Publikum unterbrochen wurde, wurde bei *The Artist Is Present* das Eingreifen in die Performance nicht gewünscht. Schon zuvor bei *7 Easy Pieces* beendete Abramović ihre Re-Performance von *Lips of Thomas* selbst.²⁸³ Abramović wollte zwar das Publikum aus seiner passiven BeobachterInnenrolle herausholen, aber nur unter von ihr ganz klar definierten Vorgaben. So wurden die meisten Reaktionen des Publikums, die nicht ins Konzept passten und Abramovićs Konzentration störten, von den zuständigen Securities unterbrochen und die betreffende Person aus dem Performance-Raum entfernt.²⁸⁴

Eine Frau, die ihr Kleid über den Kopf zog, um Abramović nackt gegenüber zu sitzen, wurde von den Sicherheitskräften zum Verlassen der Performance gebracht²⁸⁵. Und auch das Verhalten eines Mannes, der seinen Mantel öffnete um sich einen Spiegel vor das Gesicht zu halten, wurde nicht geduldet. Abramović machte allerdings auch ein paar Ausnahmen, etwa als sie ihrem früheren Partner Ulay während der Performance die Hände reichte²⁸⁶. Auch den Künstler Amir Baradaran lässt sie mehrere Male seine Performance-Serie *The Other Artist Is Present* während ihrer Performance performen.²⁸⁷

²⁸² Pearson, Jesse/Richard Kern, *Marina Abramović interviewed by Jesse Pearson and Richard Kern*, Vice Magazine, 2010, <http://jesse-pearson.com/interviews/marina-abramovic/>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁸³ Vgl. Danto, Arthur C., "Danger and Disturbation. The Art of Marina Abramović", in: *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Hg. Klaus Biesenbach, New York: The Museum of Modern Art, 2013, S. 28-35. S. 33.

²⁸⁴ Vgl. Pearson, Jesse/Richard Kern, *Marina Abramović interviewed by Jesse Pearson and Richard Kern*, Vice Magazine, 2010, <http://jesse-pearson.com/interviews/marina-abramovic/>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁸⁵ Vgl. Meyns, Michael, *Filmkritik*, o. J., <http://www.programmkino.de/content/links.php?id=1964>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁸⁶ Vgl. Turman, Judith, *Marina Abramović. The Artist Is Once Again Present*, The New Yorker, 2012, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/marina-abramovic-the-artist-is-once-again-present>, Zugriff: 02.01.2015.

²⁸⁷ Vgl. Baradaran, Amir, *Act I: Bodies and Wedding*, o.J., http://www.amirbaradaran.com/ab_toaip_act_I.php, Zugriff: 02.01.2015.

6.4.1 Das Selbstporträt *The Artist Is Present*

Klaus Biesenbach wies darauf hin, dass es sich bei der Performance *The Artist Is Present* um ein Selbstporträt handelte.²⁸⁸ Doch nicht nur Abramović porträtiert sich in der Performance selbst, sondern ließ die TeilnehmerInnen der Performance durch den Energiedialog mit ihr, in deren eigenes Inneres blicken. Marina Abramović:

„There are so many different reasons, why people come to sit in front of me. Some of them, they are angry, some of them curious, some of them just want to know what will happen. Some of them they are really open and you feel incredible pain. So many people have so much pain. When they sit in the front of me its not about me anymore. It is very soon I am just a mirror of their own self.“²⁸⁹

So wurde Abramović selbst zum Werkzeug durch das sich die TeilnehmerInnen wie durch einen Spiegel porträtieren, betrachten und befragen konnten.

Deborah J. Haynes fasste, in ihrem Buch *Bakhtin Reframed*, Bakhtins Sicht auf das Selbstporträt und die daraus resultierenden Schwierigkeiten zusammen. Seine Sichtweise des Selbstporträts steht in engem Zusammenhang mit Abramovićs Performance *The Artist Is Present*, weshalb ich sie hier wiedergeben möchte. Bakhtin wies auf die Problematik hin, dass das Erleben unseres Selbst sich sehr stark von unserem Erleben durch Andere unterscheidet, weil wir uns nicht außerhalb unseres Selbst sehen können. Das Gefühl dafür, wer wir wirklich sind, kann von uns selbst nicht zur Gänze entschlüsselt werden. Immer bleibt eine gewisse Leere oder Lücke zurück.²⁹⁰ Ein Porträt kann eine Person besser erfassen als ein Selbstporträt, weil das Selbst die andere Person wegen ihrer Sichtweise braucht.²⁹¹ Bakhtin behauptete, dass ein Porträt, wenn es von jemand anderem hergestellt wird, eine andere Beziehung zu uns selbst eröffnen kann. Die andere Person (KünstlerIn) kann uns vollenden, weil sie eine Sichtweise von uns hat, die wir selbst nicht haben. Somit kann sie uns eingebettet in unserer Umgebung wahrnehmen und wiedergeben.²⁹²

Ein gemaltes oder plastisches Porträt ist, laut Bakhtin, eine komplettere Darstellung unseres Selbst im Gegensatz zu einer Selbstbeobachtung in einem Spiegel, einem Selbstporträt oder einer Fotografie von uns. Trotzdem ist ein visuelles Porträt begrenzt, weil es keine Veränderungen durch die Zeit darstellen kann, außer es handelt sich um

²⁸⁸ Vgl. Marina Abramović, 1h34'53" - 1h35'00"

²⁸⁹ Marina Abramović, 1h08'17" - 1h09'00"

²⁹⁰ Vgl. Haynes, Deborah J., *Bakhtin reframed, Interpreting key thinkers for the arts*, London: Tauris 2013, 56.

²⁹¹ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 61.

²⁹² Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 60.

Film oder digitale Medien.²⁹³ Im Gegensatz dazu kann, laut Bahktin, ein Porträt in einem gesprochenen oder geschriebenen Text diese Veränderungen über die Zeit zeigen. Diese Veränderung in der Zeit ist ein entscheidendes Element in Bahktins Theorie²⁹⁴, weil es eine Person in ständiger Wandlung durch Emotionen und Gedanken zeigt und nicht eine einzige Momentaufnahme ist.²⁹⁵ Das passierte auch bei der Performance *The Artist Is Present*. Einerseits konnte Abramović die ihr gegenüber Sitzenden für längere Zeit betrachten, und andererseits konnten die Sitzenden sich selbst und ihre verschiedenen Empfindungen und Gedanken wahrnehmen und somit selbst betrachten, während sie mit Abramović in einen Energiedialog traten.

Haynes bezieht sich im folgenden Verlauf auf Gary Saul Morson und Caryl Emerson²⁹⁶, die aufgezeigt haben, dass Bakhtin das Konzept von Dialog und das Dialogische in mindestens drei verschiedenen Arten und Weisen verwendet. Erstens verweist, laut Bakhtin, jeder Dialog auf die Tatsache, dass jede Äußerung von Natur aus dialogisch ist. Eine Äußerung kann niemals abstrakt sein, weil sie zwischen zwei Personen stattfindet. Eine Äußerung ist immer an jemanden gerichtet, der sich in einer lebendigen, konkreten und unwiederholbaren Kombination von Umständen befindet.²⁹⁷ Zweitens, ist eine Äußerung an jemanden in einer bestimmten Situation gerichtet, kann sie entweder monologisch oder dialogisch sein. Monologisch bedeutet, dass der Dialog leer und leblos wirkt.²⁹⁸ Polyphonie bedingt den dritten und üblichen Sinn von Dialog. Bakhtin verstand das Leben an sich als Dialog. Zu leben, bedeutete für ihn, dass wir durch Fragen stellen, antworten, hinterfragen, etc. an einem Dialog teilnehmen. An diesen Dialogen nehmen wir mit unseren Sinnen, Körpern, Gedanken und den durch uns vollzogenen Handlungen am Leben teil. Schließlich formen Unterredungen mit dem eigenen Selbst, anderen und Ereignissen das dialogische Gebilde menschlicher Erfahrungen auf der Welt.²⁹⁹ Ein Dialog ist demnach erkenntnistheoretisch. Nur durch den Dialog lernen wir andere, uns selbst und die Welt kennen. Egal ob KünstlerInnen ein Bild malen, Skulpturen anfertigen, oder mit ihrer Stimme und ihrem Körper in einer Performance arbeiten, immer treten sie in einen Dialog mit ihrer eigenen Wahrnehmung und teilen ihr Wissen über die Welt in

²⁹³ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 60.

²⁹⁴ Vgl. Bachtin, Michail M, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München: Hanser 1971.

²⁹⁵ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 60.

²⁹⁶ Vgl. Morson, Gary Saul/Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. creation of a prosaics*, Stanford: Stanford Univ. Press 1990, S. 130-131.

²⁹⁷ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 52.

²⁹⁸ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 53.

²⁹⁹ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 55.

direkter und indirekter Art und Weise. Kunst kann demnach nicht nur tiefgreifend verantwortungsvolle und dialogische Beziehungen mit Menschen und der Umwelt ausdrücken, sondern genauso in Beziehung zu Zeit, Dauer und Veränderung interpretiert werden.³⁰⁰

Zusätzlich wurden die TeilnehmerInnen der Performance zeitweise von Matthew Akers für das filmische Porträt *Marina Abramović: The Artist Is Present* gefilmt und Marco Anelli fotografiert. Es gibt also noch viele weitere Porträts über die Performance *The Artist Is Present* hinaus.

Marco Anelli wurde zum ultimativen „Zuschauer-Mitarbeiter“ als er jede einzelne Person porträtierte, die Marina Abramović gegenüber saß. Gleich wie die Künstlerin war er während der gesamten Ausstellungsdauer im MoMA anwesend³⁰¹ und fotografierte insgesamt 1545 Sitzende. Die Porträts zeigen viele verschiedene Momente der intensiven emotionalen Verbindung, die zwischen dem Publikum und der Künstlerin stattfanden.³⁰²

Chrissie Iles sieht in Anellis Fotografien die Transformation der Sitzenden in Bilder durch einen doppelten Blick: Abramović, die deren Expressionen kreierte und Anelli, der geduldig in Distanz zum Geschehen wartete, um dieses einzufangen.³⁰³ Anellis Fotografien und Akers Film sind wichtiges Dokumentationsmaterial der Performance *The Artist Is Present*, weil sie einen Eindruck des ephemeren Ereignisses liefern können.

6.5 512 Hours

Die Performance *512 Hours* fand vom 11. Juni bis 25. August 2014 in der Serpentine Gallery in London statt. Marina Abramović arbeitete bei dieser Performance mit Linsey Peisinger zusammen.³⁰⁴ Abramović und Peisinger waren beide während der gesamten Dauer der Performance in den Galerieräumen anwesend, also für die Länge von insgesamt 512 Stunden. Zusätzlich wurden die beiden von weiteren PerformerInnen unterstützt. Die Galerie hatte sechs Tage die Woche geöffnet und Abramović hatte als

³⁰⁰ Vgl. Haynes, *Bakhtin reframed*, S. 56.

³⁰¹ Vgl. Biesenbach, Klaus, "In the presence of the artist", in: *Marco Anelli. Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Hg. Damiani, Bologna: Damiani 2013, S. 9-10. S. 10.

³⁰² Vgl. Iles, Chrissie, "Marco Anelli. Portraits in the Presence of Marina Abramović", in: *Marco Anelli. Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Hg. Damiani, Bologna: Damiani 2013, S. 13-21. S. 13.

³⁰³ Vgl. Iles, "Marco Anelli", S. 15.

³⁰⁴ Vgl. Serpentine Gallery, "512 Hours. 11 June – 25 August", in: *Marina Abramović. 512 Hours. Serpentine Gallery*, Hg. Sophie O'Brian, London: König Books 2014, S. 113-114. S. 114.

Arbeitsmaterial sich selbst, das Publikum und einige ausgewählte Gegenstände geplant.³⁰⁵ Unter diesen Gegenständen befanden sich unter anderen: Papier, Reis, Linsen, Stühle, Tische, Schüsseln und Handspiegel.³⁰⁶ Ob diese Gegenstände im Laufe der Performance überhaupt gebraucht werden würden, war zu Beginn der Performance noch völlig unklar.³⁰⁷ Das Konzept der Arbeit war folgendes: „From nothing, something may or may not happen.“³⁰⁸ Verglichen mit anderen Konzepten für Performances der Künstlerin, die meist ganz klare Handlungsanweisungen beinhalten, scheint dieses Konzept zunächst sehr offen formuliert. Den BesucherInnen wurde aber vor dem Betreten der Serpentine Gallery ein Informationsblatt ausgehändigt auf dem sich diese Handlungsanweisungen befanden. So mussten sich die BesucherInnen damit einverstanden erklären, dass sie im Galerieraum fotografiert und gefilmt wurden; all ihre persönlichen Sachen wie Taschen, Jacken, elektronische Gegenstände (Kameras, Aufnahmegeräte, Mobiltelefone) in Schließfächer abzugeben hatten und sich gegebenenfalls nach dem Verlassen der Galerieräume erneut für deren Betreten anzustellen hatten.³⁰⁹ Die Galerieräume waren für maximal 160 Personen gleichzeitig zugänglich, weshalb es auch nur genau diese Anzahl an Schließfächern gab.³¹⁰

Weil Performancekunst für Marina Abramović eine immateriale Kunstform ist, die auf Zeit basiert, kann die Erfahrung einer Performance nur gemacht werden, wenn das Publikum zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort ist. Die Gegenwart ist die einzige Realität, die wir haben, und wer einmal die Erfahrung dieses Moments des Hier und Jetzt gemacht hat, dessen Bewusstsein wird sich verändern, indem er die Welt sieht wie sie ist und nicht wie wir sie projektieren. Diese Situation ist so transzendental, dass, laut Abramović, tatsächlich ein Feld geschaffen werden kann, in das alles was sich im Raum befindet, aufgenommen werden kann. Dadurch werden PerformerIn und Publikum

³⁰⁵ Vgl. Peyton-Jones, Julia/Hans Ulrich Obrist, "Foreword", in: *Marina Abramovic. 512 Hours. Serpentine Gallery*, Hg. Sophie O'Brian, London: König Books 2014, S. 4-10. S. 5.

³⁰⁶ Vgl. Serpentine Gallery, "512 Hours", S. 114.

³⁰⁷ Vgl. Peyton-Jones/Obrist, "Foreword", S. 5.

³⁰⁸ Serpentine Gallery, "512 Hours", S. 114.

³⁰⁹ Vgl. Evans, Miles/Rose Dempsey, *Serpentine Galleries Press Release Marina Abramović 512 Hours*, 2014, <http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/press-releases/MarinaAbramovic%C4%87PressPackFinal.pdf>, Zugriff: 02.01.2015.

³¹⁰ Vgl. Searle, Adrian, *Marina Abramović review – 'Who knows what might happen?'*, 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/11/marina-abramovic-review-512-hours-serpentine-gallery>, Zugriff: 02.01.2015.

zu einer Einheit. Für Abramović geht es bei einer Performance um Energie³¹¹, und um diese Energie in den Vordergrund stellen zu können, ist die Reduktion aller anderen Elemente nötig. Ihre Performances enthielten deshalb immer weniger, gerade so viel wie nötig ist, bis hin zum Nichts.

Die reduzierte Charakteristik der Performance *512 Hours* deckte sich mit Abramovićs Interesse an der gängigen Beziehung zwischen der Kunst und dem Nichts. Schon zuvor hatten KünstlerInnen die Idee, mit dem Fehlen von Material in ihrer Kunst zu experimentieren. Unter anderen waren dies Robert Barry, John Cage, Mary Ellen Carroll, Robert Irwin, Yves Klein, Gustav Metzger und Yoko Ono. Diese Idee des Nichts, gekennzeichnet durch Minimalismus, Reduktion und Einfachheit, spielte seit Langem eine wesentliche Rolle in den Arbeiten von Abramović. Ihre seit Langem bestehende Absicht, festgehalten in ihrem *Life Manifesto* 2009, immer mehr von immer weniger in ihre Kunst einfließen zu lassen, war der Weg in Richtung Immaterialität, der sie zu diesem Moment in ihrer künstlerischen Karriere brachte, an dem sie sich auf eine gänzlich improvisierte Performance ohne Vorlage einließ.³¹²

Die BesucherInnen konnten selbst entscheiden, wie stark sie sich in die Performance einbringen wollten. Allerdings wurden sie von Abramović und den anderen PerformerInnen aktiv zur Teilnahme an der Performance aufgefordert, indem diese deren Hand nahmen und/oder sie ansprachen. Im Gegensatz zur Performance *The Artist Is Present* wurde bei *512 Hours* auch über Körperkontakt und verbal kommuniziert. Die PerformerInnen forderten die einzelnen BesucherInnen auf, mit ihnen gemeinsam verschiedene Handlungen zu vollziehen um sie nach einigen Minuten alleine weiterperformen zu lassen. Die PerformerInnen hatten somit die Funktion den BesucherInnen Hilfe zu leisten, damit diese selbstständig handeln konnten. Die BesucherInnen konnten sich in den drei Räume der Serpentine Gallery frei bewegen und selbst entscheiden, welche Übungen sie durchmachen wollten. Zur Auswahl standen, je nach Tag, ausgewählte Achtsamkeitsübungen, die während der Gesamtdauer der Performance abgewechselt wurden. Die Übungen wurden in den vier Körperhaltungen

³¹¹ Vgl. The New Yorker Festival, *Backstage. Marina Abramović at home. Marina Abramović talks about consciousness and the art of staying present*, 2014, <http://video.newyorker.com/watch/backstage-marina-abramovi263-at-home>, Zugriff: 02.01.2015, 0h0'15"- 0h01'30"

³¹² Vgl. Serpentine Galleries, *Marina Abramović: 512 Hours. The Serpentine premiered a new durational performance by Marina Abramović*, o. J., <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>, Zugriff: 02.01.2015.

Gehen, Sitzen, Stehen und Liegen durchgeführt. So konnten die TeilnehmerInnen z.B. so langsam wie möglich, in einem leeren Raum hin- und hergehen (slow walk), Linsen und Reis zählen, mit geschlossenen Augen auf einer Plattform stehen, auf Stühlen rund um die Plattform sitzen, stehend eine der weißen Wände anschauen, oder mit einer Decke zugedeckt und mit Lärmschutzkopfhörern und geschlossenen Augen auf Betten liegen.³¹³ Sinn der Übungen war es, genau wie bei der Meditation, den Zustand des Hier und Jetzt zu erreichen. Abramović hatte sich ja schon während *The Artist Is Present* durch stundenlanges Sitzen in Achtsamkeit geübt, aber für BesucherInnen, die wenig bis gar keine Erfahrung mit Meditation haben, ist diese Art der Übung kein geeigneter Einstieg. Bei der Sitzmeditation soll die Körperhaltung während der gesamten Dauer der Meditation nicht mehr verändert werden, was für Anfänger unmöglich ist. Die in *512 Hours* praktizierte Gehmeditation wird gerade für Anfänger empfohlen, weil sie eine Meditation in Bewegung ist, wodurch sie eine gute Alternative zum Sitzen darstellt.³¹⁴ Mahathera Henepola Gunaratana empfiehlt bei der Gehmeditation so langsam wie möglich von einem bis zum anderen Ende eines Geländes zu gehen, und an jedem Ende eine Pause einzulegen. Dabei soll die Konzentration der Praktizierenden auf ihre körperlichen Empfindungen gerichtet sein. Die Gehmeditation „ist eine Übung in Bewusstheit. Ihr Ziel ist vollkommene Wachsamkeit zu erlangen, erhöhte Empfindsamkeit und die ganze“, uneingeschränkte Erfahrung des Gehvorgangs.³¹⁵ Durch das extrem langsame Gehen, sollen die Praktizierenden die einzelnen Muskeln spüren, die den Gehvorgang erst möglich machen und höchstwahrscheinlich Schwierigkeiten mit dem Gleichgewicht feststellen. Das soll zur Erkenntnis führen, dass scheinbar geschmeidige Bewegungen aus zahlreichen kurzen Teilbewegungen bestehen, die bei unachtsamem Gehen gar nicht beachtet werden. Die Konzentration auf all diese Feinheiten einfacher Empfindungen³¹⁶ soll keinen Platz mehr für Denken und Emotionen lassen und die Praktizierenden das Gefühl eines Selbst vergessen lassen.³¹⁷ Passiert dies, ist der Zustand des Hier und Jetzt erreicht, der eine Basis für den angestrebten Energiedialog darstellt.

³¹³ Vgl. Searle, Adrian, *Halfway through 512 hours of Marina Abramović. no one to hear you scream*, 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/18/marina-abramovic-halfway-through-512-hours-serpentine>, Zugriff: 02.01.2015.; Eigene Erfahrung vom 3. Juli 2014

³¹⁴ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 173.

³¹⁵ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 174.

³¹⁶ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 175.

³¹⁷ Vgl. Gunaratana, *Die Praxis der Achtsamkeit*, S. 176.

Abramović und die anderen PerformerInnen versuchten, die TeilnehmerInnen in *512 Hours* durch das Ausüben von Achtsamkeitsübungen in den gegenwärtigen Moment zu bringen, in dem kein Platz mehr für Gedanken sein sollte, sondern nur mehr der reine Energiedialog zwischen allen im Raum Beteiligten existierte.

Es kann davon ausgegangen werden, dass dieser Geisteszustand sich nur für Momente aufrechterhalten lassen konnte und sicher nicht alle Beteiligten der Performance sich auf diesen Prozess einlassen konnten. Inwieweit die Anforderungen an die Performance wirklich umgesetzt werden konnten, kann nicht belegt werden. Sicher ist jedoch, dass der Energiedialog je nach Zusammensetzung der im Performanceraum befundenen Beteiligten durch deren abwechselnde Zusammensetzung stark variierte und nicht von ständig anhaltender Intensität war. Je nachdem wie viele Beteiligte sich gerade im Performanceraum befanden, die gewillt waren den Energiedialog zu empfangen und diesen auch aufrechterhalten zu können, bildeten die Grundvoraussetzung für dessen Entstehung.

7 Fazit

In *Nightsea Crossing* bestand der Energiedialog hauptsächlich zwischen Marina Abramović und Ulay. Das Ausloten von geistigen und körperlichen Grenzen und das dadurch von den KünstlerInnen erzeugte Kraftfeld konnte wenn überhaupt vom Publikum nur als BeobachterInnen wahrgenommen werden. Das Publikum war nicht direkt in die Performance involviert. Es war die erste Performance von Marina Abramović und Ulay, die das Mentale in den Vordergrund stellte, dennoch wurde mit verschiedenen Objekten gearbeitet, die sich in der Mitte des Tisches befanden.

Durch die *Transitory Objects* wollte Marina Abramović das Publikum aus seiner passiven Beobachterrolle herausholen und zu AkteurInnen machen. Die Erfahrungen während der gemeinsamen Performance *The Great Wall Walk* mit ihrem damaligen Partner Ulay wollte Abramović durch die Objekte für das Publikum erfahrbar machen, da es zu keiner Zeit physisch an der Performance anwesend war. Durch die Interaktion des Publikums mit den Objekten sollte es auf eine Kunst ohne Objekte vorbereitet werden. Die *Transitory Objects* hatten dabei die Funktion von Prothesen, die den AkteurInnen dabei helfen sollten, selbst zu PerformerInnen zu werden. Paradoxerweise sollte sich die Beziehung zwischen Abramović und ihrem Publikum vertiefen, obwohl keine direkte Interaktion zwischen ihnen stattfand.

In *The House with the Ocean View* führte Marina Abramović Alltagshandlungen vor Publikum vor, wodurch die Grenzen des Privaten zwischen Performerin und Publikum aufgebrochen wurden. Es entstand ein Energiedialog zwischen Performerin und ZuschauerInnen, wobei Abramović entschied, mit wem sie aus dem Publikum in einen direkten nonverbalen Dialog treten wollte. Durch die Bühnensituation konnte das Unsichtbare der Performance sichtbar gemacht werden, gleichzeitig blieb durch die optische Trennung von ZuschauerInnenraum und Abramovićs Setting eine klare Teilung der Bereiche bestehen. Die ZuschauerInnen konnten nicht physisch in das Setting gelangen und Abramović verließ es nie.

Im Gegensatz zu *The House with the Ocean View*, bei der es eine Art Bühnensituation durch den erhöhten Performanceraum gab, fand der Energiedialog in *The Artist Is Present* auf gleicher Augenhöhe mit dem Publikum statt. Die Performance war auf den nonverbalen Energiedialog begrenzt und die ZuschauerInnen konnten erstmals physisch denselben Raum wie Abramović betreten. Neu war in diesem Zusammenhang, dass die ZuschauerInnen zu AkteurInnen werden konnten, wenn sie den Performanceraum betraten und nicht Abramović entschied, mit wem sie in einen nonverbalen Energiedialog

trat. Erstmals kam es zu einer Face-to-Face Situation in der das Publikum Abramović nicht als Menge sondern als einzelne Personen gegenübertrat.

Bei *512 Hours* befanden sich die BesucherInnen schon beim Eintreten in die Galerieräume im Performanceraum. Abramović wurde von anderen PerformerInnen unterstützt, wodurch sie selbst nicht so präsent war. Der Dialog zwischen PerformerInnen und BesucherInnen war nonverbal, verbal und physisch. Durch den Rückzug von Abramović in das Kollektiv war das Publikum nicht so stark auf die Künstlerin fixiert und konnte auch zu den anderen Anwesenden und PerformerInnen eine Bindung aufbauen. Gleichzeitig war es allen Beteiligten der Performance möglich sich im Kollektiv frei zu bewegen und gleichzeitig die Achtsamkeit auf das eigene Innere zu lenken. Durch das Vermitteln von Achtsamkeitsübungen schufen die PerformerInnen für die TeilnehmerInnen in *512 Hours* eine Basis für die Entstehung eines kollektiven Energiedialogs zwischen allen an der Performance Beteiligten.

8 Anhang

8.1 Literaturverzeichnis

Abramović, Marina/Toni Stooss, *Marina Abramović. Artist Body. Performances, 1969-1997*, Hg. Toni Stooss, Milano: Edition Charta 1998.

Abramović, Marina, "Body Art", in: *Marina Abramović*, Hg. Anna Daneri, Milano: Charta 2002, S. 27-40.

Abramović, Marina, *cleaning the house*, London: Academy Editions 1995.

Abramović, Marina, "Conditons", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 7.

Abramović, Marina, *Performing Body*, Milano: Edizioni Charta 1998.

Abramović, Marina, "Transitory Objects", in: *Consortio de Museos de la Comunidad Valenciana, Marina Abramović: The bridge / el puente: exposición retrospectiva. "The hunt / la caza", Sala la Gallera, Valencia, 16. VI - 14. VIII / 1998 ...*, Hg. Rico J. Pablo, Milano: Charta 1998, S. 85.

Abramović, Marina/Germano Celant (Hg.), *Marina Abramović. public body. installations and objects 1965 – 2001*, Milano: Charta, 2001.

Abramović, Marina/Celant, Germano, "Towards a Pure Energy", in: *Marina Abramović. public body. installations and objects 1965 – 2001*, Hg. Abramović, Marina/Germano Celant, Milano: Charta, 2001, S. 9-29.

Albers, Susan, *Der achtsame Weg zum Idealgewicht. 50 Alternativen zum Essen als Seelentröster*, Freiburg im Breisgau: Arbor-Verlag 2013.

Allmen, Fred von, *Die Freiheit entdecken. Vipassana-Meditation für den Westen*, Fred von Allmen in Zusammenarbeit mit Urs Haller. Mit einem Vorw. von Dagab Kyabgön Rinpoche, Zürich: Theseus-Verlag 1990.

Anderson, Laurie, "Time and Beauty", in: *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, Hg. Mary Jane Jacob, California: University of California Press 2004, S. 113 – 122.

Apfelthaler, Vera, *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, St. Augustin: Gardez! 2001.

Aull, Felicitas, *The performance of the artist Marina Abramović in the MoMA- Museum of Modern Art, N.Y. as a mirror of zeitgeist*, Nordstedt: Grin 2010.

Austin, John L., *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Dt. Bearb. von Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam 1972.

Baas, Jacquelynn/Mary Jane Jacob (Hg.), *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, California: University of California Press 2004.

Bachtin, Michail M, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München: Hanser 1971.

Biesenbach, Klaus, "In the presence of the artist", in: *Marco Anelli. Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Hg. Damiani, Bologna: Damiani 2013, S. 9-10.

Blazwick, Iwona, "The artist is present. Marina Abramović. Interview", *Art Monthly*, Ausgabe 349, September 2011, S. 1.

Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: Hg. Amelia Jones, *The Feminist and Visual Culture Reader*, New York: Routledge 2003, S. 392-402.

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Celant, Germano, "Towards a Pure Energy", in: *Marina Abramović. public body. installations and objects 1965 – 2001*, Hg. Germano Celant, Milano: Charta, 2001, S. 9-29.

Dalai Lama, XIV., *Das Auge einer neuen Achtsamkeit. Traditionen und Wege tibetischen Buddhismus - eine Einführung aus östlicher Sicht*, Aus dem Engl. übertr. von Matthias Dehne, München: Goldmann 1987.

Danto, Arthur C., "Danger and Disturbation. The Art of Marina Abramović", in: *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Hg. Klaus Biesenbach, New York: The Museum of Modern Art, 2013, S. 28-35.

Denegri, Dobrila, "Conversation with Marina Abramović", in: *Marina Abramović. Performing Body*, Hg. Dobrila Denegri, Milano: Charta 1998, S.17-23.

Die Lehrrede von der Vergewärtigung der Achtsamkeit, in: Nyanaponika. *Satipatthāna. der Heilsweg buddhistischer Geistesschulung. die Lehrrede von der Vergegenwärtigung der Achtsamkeit*, Text und Komm. übers., eingel. und erl. von Nyanaponika. Konstanz: Christiani 1950.

Däniken, Hans-Peter von/Beatrix Ruf, "Marina Abramović im Gespräch", in: *Marina Abramović. Double edge. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartaue Ittingen, 8. Oktober 1995 - 28. April 1996*, Hg. Markus Landert/Beatrix Ruf, Ittingen: Niggli 1996, S. 11-48.

Drathen, Doris von, "To arrive at departure", in: *Marina Abramović. transitory objects*, Hg. Galerie Krinzinger, Wien: Wiener Graphische Kunstanstalt 1992.

Dreher, Thomas, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden*, Bd. 3, München: Fink 2001.

Elliott, David, "Verdoppelungen", in: *Marina Abramović. Double edge. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartaue Ittingen, 8. Oktober 1995 - 28. April 1996*, Hg. Markus Landert/ Beatrix Ruf, Sulgen: Niggli 1996, S. 125-134.

Epstein, Mark, "Sip My Ocean. Emptiness as Inspiration", in: *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, Hg. Jacquelynn Baas/ Mary Jane Jacob, California: University of California Press 2004, S. 29-36.

Erber, Erika, *Achtsamkeit und Intersein. Der Buddhismus bei Thich Nhat Hanh*, Wien: Lit-Verl. 2011.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript, 2012.

Geißler, Karlheinz A., "Alles zu jeder Zeit und überall. Die Nonstop-Gesellschaft und ihr Preis", in: *Die Nonstop-Gesellschaft und ihr Preis. vom Zeitmißbrauch zur Zeitkultur*, Hg. Barbara Adam/Karlheinz A. Geißler/Martin Held Adam, Stuttgart: Hirzel 1998. S.11-30.

Geuenich, Katja, *Achtsamkeit und Krebs. Hilfen zur emotionalen und mentalen Bewältigung von Krebs*, Mit einem Geleitwort von Dr. med. Andrea Petermann-Meyer, Stuttgart: Schattauer 2013.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art. from futurism to the present*, London: Thames and Hudson 2001.

Goldberg, RoseLee, "The Theater of the Body", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 157–159.

Groys, Boris, *Going Public*, Berlin: Sternberg Press 2010.

Gruber, Hans, "Die frühbuddhistische Achtsamkeits- bzw. Einsichtspraxis Vipassanā", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 305-324.

Gunaratana, Henepola, *Die Praxis der Achtsamkeit. eine Einführung in die Vipassana-Meditation*, Heidelberg: Kristkeitz 1996.

Hähnel, Birgit, *Regelwerk und Umgestaltung. nomadistische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945*, Berlin: Reimer 2007.

Harp, David, *Achtsamkeit to go. Meditation für Menschen auf dem Sprung*, München: Goldmann 2014.

Haynes, Deborah J., *Bakhtin reframed, Interpreting key thinkers for the arts*, London: Tauris 2013.

Hinze, Dieter, *Führungsprinzip Achtsamkeit. der behutsame Weg zum Erfolg*, Heidelberg: Sauer 2001.

Hoffmann, Jens/Joan Jonas, *Aktion. Art Works Zeitgenössische Kunst*. Aus dem Engl. von Brigitte Beier und Beatrix Gehlhoff, Hildesheim: Gerstenberg 2005.

Iles, Chrissie, "Marco Anelli. Portraits in the Presence of Marina Abramović", in: *Marco Anelli. Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Hg. Damiani, Bologna: Damiani 2013, S. 13-21.

Iles, Chrissie, "Marina Abramović and the Public. A Theater of Exchange", in: *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Hg. Klaus Biesenbach, New York: The Museum of Modern Art, 2013, S. 40-43.

Iles, Chrissie, "Marina Abramović. Staring at the Ocean", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler Milano: Charta 2004, S. 161-165.

Jacob, Mary Jane, "In the Space of Art", in: *Buddha mind in contemporary art. [outcome of a program entitled "Awake: Art, Buddhism and dimensions of consciousness" from april 2001 to february 2003]*, Hg. Jacquelynn Baas/Mary Jane Jacob, California: University of California Press 2004, S. 164-194.

Jappe, Elisabeth, "Kurzgeschichte der Performance", in: *Life is art enough. Performance und erweiterte Kunstformen. Eine Annäherung*, Hg. Anita Beckers, Köln: Salon 1998. S. 13.

Jappe, Elisabeth, *Performance Ritual Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, New York: Prestel 1993.

Kabat-Zinn, Jon. *Gesund durch Meditation. das große Buch der Selbstheilung*, Sonderausgabe, München: Barth 2001.

Kaprow, Allan, "The Legacy of Jackson Pollock", in: *Art News*, Bd. 57, Oktober, 1958.

Kirkpatrick, Gail B., *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945. eine Untersuchung der Gattungsvermischung am Beispiel der Kunst Robert Rauschenbergs, Jasper Johns', Frank Stellas, Andy Warhols und Robert Morris' unter besonderer Berücksichtigung ihrer Arbeiten für das Tanztheater Merce Cunninghams*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

Kuan, Tse-fu, *Mindfulness in early Buddhism. new approaches through psychology and textual analysis of Pali, Chinese and Sanskrit*, London: Routledge 2008.

Lane, Belden C., *Landscapes of the sacred. geography and narrative in American spirituality. Expanded Edition*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2001.

Lazar, Sara, "Die neurowissenschaftliche Erforschung der Meditation", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 71-82.

Levin, David Michael, *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, New York: Routledge, 1988.

Lodermeyer, Peter, *Personal structures. time, space, existence*, Köln: DuMont 2009.

Malsch, Friedmann, "Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramović / Ulay", in: *Kunstforum International. Bd. 107. Künstler Paare II*. Hg. Dieter Bechtloff, Köln: Kunstforum International 1990, S. 229-230.

McEvelley, Thomas, *Art, love, friendship. Marina Abramović and Ulay, together & apart*, Kingston: McPherson & Company 2010.

McEvelley, Thomas, "Performing the Present Tense", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 167-169.

McEvelley, Thomas, "Stadien der Energie", in: *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Hg., Toni Stooss, Milano: Edition Charta 1998, S. 14-27.

Meschede, Dieter (Hg.), *Marina Abramović. anlässlich der Ausstellung Wartesaal von Marina Abramović in der Neuen Nationalgalerie Berlin vom 3.3. bis 11.4. 1993*, Stuttgart: Edition Canzt 1993.

Morson, Gary Saul/Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. creation of a prosaics*, Stanford: Stanford Univ. Press 1990.

Murken-Altrogge, Christa/Axel Hinrich Murken, *Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, "Prozesse der Freiheit". moderne Malerei für Einsteiger*, Köln: DuMont 1985.

Nyanaponika, *Satipatthāna. der Heilsweg buddhistischer Geistesschulung. die Lehrrede von der Vergegenwärtigung der Achtsamkeit*, Text und Komm. übers., eingel. und erl. von Nyanaponika, Konstanz: Christiani 1950.

Obrist, Hans Ulrich, "Gespräch mit Marina Abramović in der Bullet Bahn nach Kitakyushu, irgendwo in Japan", in: *Artist Body. Performances 1969-1997*, Hg. Toni Stooss, Milano: Edition Charta 1998, S. 44-55.

Obrist, Hans Ulrich, *Marina Abramovic - Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 23*, Köln: König 2010.

Ott, Ulrich, "Atmen, Fühlen, Gleichmut und das Gehirn", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber 2013, S. 83- 90.

Pejić, Bojana, "Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramovićs Kunst", in: *Marina Abramović. anlässlich der Ausstellung Wartesaal von Marina Abramović in der Neuen Nationalgalerie Berlin vom 3.3. bis 11.4. 1993*, Hg. Dieter Meschede, Stuttgart: Edition Canzt 1993, S. 9-24.

Phelan, Peggy, "On Seeing the Invisible. Marina Abramović. The House with the Ocean View", in: *Marina Abramović. The House with the Ocean View*, Hg. Amy Gotzler, Milano: Charta 2004, S. 171-179.

Peyton-Jones, Julia/Hans Ulrich Obrist, "Foreword", in: *Marina Abramovic. 512 Hours. Serpentine Gallery*, Hg. Sophie O'Brian, London: König Books 2014, S. 4-10.

Pijnappel, John (Hg.), *Marina Abramović. cleaning the house*, London: Academy Editions 1995.

Richards, Mary, *Marina Abramović*, London: Routledge 2010.

Rico, Pablo J., "Marina Abramović: „The Bridge“. Representation of a story in permanent transition", in: *Consortio de Museos de la Comunidad Valenciana. Marina Abramović, The bridge / el puente. exposición retrospectiva. "The hunt / la caza", Sala la Gallera, Valencia, 16. VI - 14. VIII / 1998 ...*, Hg. Rico Pablo Milano: Charta 1998, S. 16-32.

Rico, J. Pablo, "On bridges, travelling, mirrors and silence... in Amsterdam". in: *Marina Abramović, The bridge / el puente. exposición retrospectiva. "The hunt / la caza", Sala la Gallera, Valencia, 16. VI - 14. VIII / 1998 ...*, Hg. Pablo J. Rico, Milano: Charta 1998, S. 45-82.

Schechner, Richard, *Performance Studies. An introduction*, London: Routledge ³2013.

Schimmel, Paul/Museum of Contemporary Art Los Angeles, *Out of actions. zwischen Performance und Objekt, 1949 – 1979*, Ostfildern: Cantz 1998.

Schneede, Marina, *Mit Haut und Haaren. der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2002.

Serpentine Gallery, "512 Hours. 11 June – 25 August", in: *Marina Abramovic. 512 Hours. Serpentine Gallery*, Hg. Sophie O'Brian, London: König Books 2014, S. 113-114.

Stiles, Kristine, "Cloud with its Shadow", in: *Marina Abramović*, Hg. Kristine Stiles, London: Phaidon 2008, S. 34-95.

Vergine, Lea, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Milano: Skira 2000.

Warstat, Matthias, *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Fink 2011.

Werkner, Patrick, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Köln: Böhlau 2007.

Westcott, James, *When Marina Abramović dies. a biography*, Cambridge: MIT Press 2010.

Zimmermann, Michael, "Vorwort", in: *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft – mit einem Beitrag S. H. des Dalai Lama*. Unter Mitarbeit von Birgit Stratmann, Hg. Michael Zimmermann, Bern: Huber ²2013, S. 9-20.

8.2 Filmverzeichnis

Marina Abramović. The Artist is present, Regie: Matthew Akers, USA 2012; DVD-Video, *Marina Abramovic. The Artist Is Present. Das Schwierigste ist, etwas zu tun, das dem Nichts tun nahe kommt*, München: Eurovideo Medien 2013.

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, S. 63

FM4, *Life is too short - how NY feels for a brand new netizen*, <http://fm4v2.orf.at/claudia/101636/main>, New York, 2002, Zugriff: 02.01.2015.

Abbildung 2, S. 68

Noel Y. C., *Marina Abramovic's THE ARTIST IS PRESENT. Performance Art at the Museum of Modern Art*, 2010, <http://nyclovesnyc.blogspot.co.at/2010/03/marina-abramovics-artist-is-present.html>, Zugriff: 02.01.2015.

8.4 Onlinequellen

Anderson, Laurie, *Bomb – Artists in Conversation. Marina Abramović by Laurie Anderson*, Bomb Magazine, Nr. 84, Summer 2003, <http://bombmagazine.org/article/2561/marina-abramovi>, Zugriff: 02.01.2015.

Arte, <http://videos.arte.tv/de/videos/metropolis-bonus-video--7049052.html>, Zugriff: 1.4.2014 (nicht mehr online), 0h04'58" - 0h05'10"

Arte, *Marina Abramović. Die Grande Dame der Performancekunst*, <http://videos.arte.tv/de/videos/marina-abramovi-die-grande-dame-der-performancekunst--7467516.html>, Zugriff: 06.06.2014 (nicht mehr online), 0h01'21" - 0h01'35"

Artlab33, *What is Time-Based Art?*, o. J., <http://www.artlab33.com/2012/07/what-is-time-based-art/>, Zugriff: 02.01.2015.

Bajo, Delia/Brainard Carey, *Marina Abramović*, o. J., <http://www.brooklynrail.org/2003/12/art/marina-abramovic>, Zugriff: 02.01.2015.

Baradaran, Amir, *Act I: Bodies and Wedding*, o.J., http://www.amirbaradaran.com/ab_toaip_act_I.php, Zugriff: 02.01.2015.

Black Mountain College, *Black Mountain College. An Introduction*, o.J., <http://www.blackmountaincollege.org/history>, Zugriff: 02.01.2015.

Chicago Humanities Festival, *Marina Abramović on Performance (1 of 3)*, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=6Xpl1faN-4E>, 0h04'30-0h05'09, Zugriff: 02.01.2015.

Dhammapala Verlag, *Einführung in die Einsichts-Meditation*, 1990, http://www.dhammadana.de/buecher/einfuehrung_in_die_einsichtsmeditation.htm, Zugriff: 02.01.2015.

Di Mambro, Yolanda, *MARINA ABRAMOVIC PERFORMS IN GENEVA*, 30. April 2014, <http://vertigomag.co.uk/photo-art/marina-abramovic-performs-geneva>, Zugriff: 02.01.2015.

Evans, Miles/Rose Dempsey, *Serpentine Galleries Press Release Marina Abramović 512 Hours*, 2014, <http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/press-releases/MarinaAbramovi%C4%87PressPackFinal.pdf>, Zugriff: 02.01.2015.

evolve Magazin für Bewusstsein und Kultur, *Marina Abramovic – Die Wanderin. Ein Interview mit Marina Abramovic*, o. J., <http://www.evolve-magazin.de/aktuelle-ausgabe/marina-abramovic/>, Zugriff: 15.01.2015.

FM4, *Life is too short - how NY feels for a brand new netizen*, <http://fm4v2.orf.at/claudia/101636/main>, New York, 2002, Zugriff: 02.01.2015.

Garage Center for Contemporary Culture, *Works with Ulay*, o.J.,
<http://abramovic.garageccc.com/en/works/7>, Zugriff: 02.01.2015.

Goy, Bernard, Journal of contemporary art, *Marina Abramović*, Paris 1990,
<http://www.jca-online.com/abramovic.html>, Zugriff: 02.01.2015.

Kaplan, Janet A.: *Deeper and deeper. interview with Marina Abramovic*, Art Journal, June 22, 1999, <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-55427193/deeper-and-deeper-interview.html>, Zugriff: 02.01.2015.

Kurier, *Marina Abramovic: "Ich bin eine Kämpferin"*, 2014,
<http://kurier.at/kultur/kunst/marina-abramovic-ich-bin-eine-kaempferin/65.080.307>, 2014,
Zugriff: 02.01.2015.

Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai/mai/3>,
Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/10>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/2>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

Marina Abramović Institute, <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/long-durational-work/3>, Zugriff: 01.04.2014 (nicht mehr online).

Medienkunstnetz, *Abramovic, Marina; Ulay, »The Lovers – The Great Wall Walk«*, o. J.,
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-lovers/> Zugriff: 25.04.2014.

Medienkunstnetz, *Marina Abramović: »Rhythm 10«*, o. J.,
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/rhythm-10-2/>, Zugriff: 02.01.2015.

Meier, Andrea, *Marina Abramović: «Heute ist Nichtstun ein absolutes Tabu»*, 2014,
<http://www.srf.ch/kultur/kunst/marina-abramovic-heute-ist-nichtstun-ein-absolutes-tabu>,
Zugriff: 02.01.2015.

Meyns, Michael, *Filmkritik*, o. J.,
<http://www.programmkino.de/content/links.php?id=1964>, Zugriff: 02.01.2015.

MoMA, *Listening to Marina Abramović. Rhythm 10*, 2010,
http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10, 0h0'00"-0h00'55", Zugriff: 02.01.2015.

MoMA, *Marina Abramović. Nightsea Crossing/Conjunction. 1981-1987/1983*,
<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>, o. J., Zugriff: 02.01.2015,
0h00'00"- 0h00'17"

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt des tragischen Gedankens*,
<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GG>, Zugriff: 15.01.2015.

Noel Y. C., *Marina Abramovic's THE ARTIST IS PRESENT. Performance Art at the Museum of Modern Art*, 2010, <http://nyclovesnyc.blogspot.co.at/2010/03/marina-abramovics-artist-is-present.html>, Zugriff: 02.01.2015.

o.N., *Marina Abramović on art, performance, time and nothingness*, 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=lx3thHV4nc>, Zugriff: 02.01.2015, 0h41'17" - 0h41'50"

o.N., *The Abramović Method*, Regie: Giada Colagrande, Italien 2013, https://www.youtube.com/watch?v=-4gTO_-Gsu8, Zugriff 02.01.2015, 0h01'44" - 0h02'00"

Pearson, Jesse/Richard Kern, *Marina Abramović interviewed by Jesse Pearson and Richard Kern*, Vice Magazine, 2010, <http://jesse-pearson.com/interviews/marina-abramovic/>, Zugriff: 02.01.2015.

Plum Village, *Mindfulness Practice*, <http://plumvillage.org/mindfulness-practice/>, o. J., Zugriff: 02.01.2015.

Richard, Ursula, *Wozu brauchen wir Achtsamkeit?*, o. J., <http://www.ursache.at/bewusstsein/leben/478-wozu-brauchen-wir-die-achtsamkeit>, Zugriff: 02.01.2015.

Searle, Adrian, *Halfway through 512 hours of Marina Abramović. no one to hear you scream*, 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/18/marina-abramovic-halfway-through-512-hours-serpentine>, Zugriff: 02.01.2015.

Searle, Adrian, *Marina Abramović review – 'Who knows what might happen?'*, 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/11/marina-abramovic-review-512-hours-serpentine-gallery>, Zugriff: 02.01.2015.

Serpentine Galleries, *Marina Abramović: 512 Hours. The Serpentine premiered a new durational performance by Marina Abramović*, o. J., <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>, Zugriff: 02.01.2015.

Taylor, Rebecca, *Marina Abramović, The Artist is Present*, o. J., <http://smarthistory.khanacademy.org/marina-abramovic-the-artist-is-present.html>, Zugriff: 02.01.2015.

The New Yorker Festival, *Backstage. Marina Abramović at home. Marina Abramović talks about consciousness and the art of staying present*, 2014, <http://video.newyorker.com/watch/backstage-marina-abramovi263-at-home>, Zugriff: 02.01.2015, 0h0'15" - 0h01'30"

Turman, Judith, *Marina Abramović. The Artist Is Once Again Present*, The New Yorker, 2012, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/marina-abramovic-the-artist-is-once-again-present>, Zugriff: 02.01.2015.

8.5 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Künstlerin Marina Abramović, die in ihren Performances versucht, mit ihrem Publikum in einen nonverbalen Energiedialog zu treten. Weil Abramović für den Aufbau des Energiedialogs Praktiken der Achtsamkeit in ihre Performances integriert, wird in dieser Arbeit untersucht, ob dies Auswirkungen auf die einzelnen Performances hat bzw. ob sich der Energiedialog im Laufe der Zeit durch Achtsamkeit intensiviert.

Diese Arbeit beginnt mit dem Versuch einer Definition von Performancekunst, deren Entstehungsgeschichte und Wegbereitern (Happening, Fluxus und Body Art) und der Bedeutung von Performancekunst für Marina Abramović. Begriffe wie time-based art, long durational art und Energiedialog, die Abramović selbst verwendet, um ihre Performances zu beschreiben, und die elementar für das Verständnis von Abramovićs Performances und der darin stattfindenden Beziehung zwischen der Künstlerin und ihrem Publikum sind, werden besprochen.

Abramovićs Sichtweise von Buddhismus, Achtsamkeit, dem menschlichen Geist und ihrer Funktion als Künstlerin, die sich als Brücke zwischen den Kulturen des Osten und Westens sieht, führt zu einer Auseinandersetzung mit Achtsamkeit und Meditation. Achtsamkeit, die in den Gesellschaften des Westens wachsende Bedeutung erlangt, und immer öfter aus ihrem buddhistischen Kontext herausgelöst, praktiziert wird, kann eine erfolgreiche Hilfestellung zur Heilung von psychischen und physischen Krankheiten sein oder wie bei Abramović ein Bestandteil einer Performance.

Abramovićs künstlerische Arbeiten *Nightsea Crossing*, *Transitory Objects*, *The House with the Ocean View*, *The Artist Is Present* und *512 Hours* werden analysiert, um die Bedeutung von Achtsamkeit für den Energiedialog in Abramovićs Performances aufzuzeigen.

8.6 Lebenslauf

Angaben zur Person:

Name: Sarah Starchel
Geburtsdatum: 23. 04. 1983
Geburtsort: Leoben

Schulbildung und wissenschaftlicher Werdegang:

1989 – 1993 Volksschule Frankfurt/am Main
1993 – 1997 HIB Liebenau Graz
1997 – 2004 Höhere Lehranstalt für Tourismus Bad Ischl

2004 - 2015 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien

Berufliche Erfahrungen:

2009 OFF THEATER Wien, Theaterproduktion Macbeth - Regieassistent