

**Ulay/Abramović, *Relation in Space* (Beziehung im Raum),
Biennale Venedig, 1976**



als Lebensformen denn als Performance zu sehen sind. Seine frühen Werke waren nicht auf Publikumsbeteiligung angelegt, sondern bestanden darin, daß er sich beispielsweise als Frau verkleidete und zwei Jahre lang das Milieu von Transvestiten und Transsexuellen frequentierte oder sich ein Jahr lang als geistig Behinderter ausgab und den Kontakt zu Menschen mit extremen körperlichen Mißbildungen suchte, um sein eigenes Aussehen an das ihre anzugleichen. Obwohl Ulay seine Aktionen durchaus dokumentierte, bestand ein entscheidender Aspekt seiner Aktivitäten für ihn darin, diese Dokumentationen nicht auszustellen. Im Unterschied zu den meisten Künstlern, die ihre Aktionen auf Photographien festhielten, stellte Ulay die kommerzielle Natur wie auch die Wahrhaftigkeit dieser Aktivitäten massiv in Frage.⁸¹

Gemeinsam schufen Abramović und Ulay eine Serie von Arbeiten, die sich in einer Weise mit Geschlecht, Sexualität und Vertrauen auseinandersetzten, wie es für einen einzelnen Künstler unmöglich gewesen wäre. Ihre erste Performance *Relation in Space* (1976), die für die Biennale in Venedig entstand, beinhaltete eine einfache Situation mit zunehmendem Risiko: »Zwei Körper gehen wiederholt aneinander vorbei und berühren sich. Sie werden schneller und prallen schließlich zusammen. Zeit 58 Minuten.«

In *Imponderabilia* (1977) sah sich das Publikum zu einer direkten und intimen sowohl körperlichen als auch psychologischen Konfrontation mit den Künstlern gezwungen. »Wir stehen uns nackt im Haupteingang des Museums gegenüber. Die Museumsbesucher müssen sich seitwärts zwischen uns hindurchzwängen. Jede Person muß sich entscheiden, wen von uns sie dabei anschaut. Zeit 90 Minuten.« Im gleichen Jahr benutzten sie einen ausrangierten Citroën-Polizeibus, den sie seit ihrer ersten Begegnung gemeinsam bewohnten und in dem sie bis Ende der siebziger Jahre leben würden, als Ausdruck ihrer »Beziehung in Bewegung«. Die Spur, die sie bei *Relation in Movement* mit ihrem Bus auf dem Platz vor dem Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris hinterließen, existierte nicht nur

im Gedächtnis der Zuschauer, sondern auch auf dem Platz selbst. Ulay verkündete: »Ich fahre mit dem Wagen für unbestimmte Zeit im Kreis herum«, und Abramović: »Ich sitze und bewege mich für unbestimmte Zeit im Kreis und rufe die Anzahl der Runden mit dem Megaphon aus«. Sie hielten dies 16 Stunden lang durch, bis der Bus begann, Öl zu verlieren, und auf dem gepflasterten Platz eine sichtbare Ölspur zurückließ. Die ringförmige Spur, die ihr Auto hinterließ – als deren Vorläufer nicht nur der Autoabdruck von Rauschenberg-Cage, sondern auch die Spuren von Kanayamas ferngesteuerten Miniaturautos gelten können –, wurde für Abramović und Ulay zum öffentlichen Symbol ihrer Beziehung, die der Gegenstand ihrer Kunst war. In *Rest Energy* (1980) demonstrierten sie schließlich vor aller Welt das Vertrauen, das sie einander entgegenbrachten: Abramović hielt einen Bogen, und Ulay spannte die Sehne und richtete einen Pfeil auf ihr Herz.

Im Unterschied zu Burden, der mit Mitte zwanzig bereits international bekannt war, blieb Paul McCarthys Wirkungskreis als Performance-Künstler dreißig Jahre lang auf eine treue, aber relativ kleine Anhängerschaft in Los Angeles beschränkt, bevor seine komplexen kinetischen Erzähl-Tableaux schließlich ein größeres Publikum anzogen. Während seines Studiums an der Universität von Utah inszenierte McCarthy 1969 mehrere erschreckend gefährliche Performances, in denen er sich der Schwerkraft als tatsächliches und metaphorisches Ausdrucksmittel bediente. In *Too Steep, Too Fast* – 1969 in Marin County uraufgeführt – warf er sich selbst, in *Mountain Bowling* – im gleichen Jahr in Salt Lake City uraufgeführt – einen Bowlingball einen steilen Abhang hinunter. Es entstanden geschoßartige Fallkurven, die augenscheinlich die Tradition, eine Linie »aufzuführen«, fortsetzten, vergleichbar mit Paiks *Zen for Head* als Hommage an La Monte Youngs Linienkomposition und in Anlehnung an Manzoni, Rauschenberg-Cage und Byars. Wie der Kritiker Ralph Rugoff beschrieb, »robbte (McCarthy) in *Face Painting – Floor, White Line* (1972) über den Boden seines Ateliers, schob mit dem Kopf und Rumpf

81 Ibid.