

# **KUNST ALS ENTSCHEIDUNG**

**PERFORMANCE- UND KONZEPTKUNST  
DER 1970ER JAHRE AM  
STUDENTISCHEN KULTURZENTRUM  
BELGRAD**

**SERAINA RENZ**

edition  
metzel



**edition  
metzel**



# **KUNST ALS ENTSCHEIDUNG**

**PERFORMANCE- UND KONZEPTKUNST  
DER 1970ER JAHRE AM  
STUDENTISCHEN KULTURZENTRUM  
BELGRAD**

**SERAINA RENZ**

edition  
metzel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen  
Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung  
unterstützt.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät  
der Universität Zürich im Herbstsemester 2015 auf Antrag der  
Promotionskommission (Philip Ursprung (hauptverantwortliche  
Betreuungsperson), Sebastian Egenhofer und Sylvia Sasse) als  
Dissertation angenommen.

**Verlag** © 2018 edition metzel, München, und Seraina Renz  
edition metzel, [www.editionmetzel.de](http://www.editionmetzel.de)  
**Konzept und Gestaltung** Charis Arnold, [www.charisarnold.ch](http://www.charisarnold.ch)  
**Druck und Lithografie** druckhaus köthen, [www.koethen.de](http://www.koethen.de)

ISBN 978-3-88960-172-8

2021 online erschienen bei [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net)  
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.847>  
e-ISBN: 978-3-948466-85-5



	<b>Dank</b>	<b>11</b>
	<b>Einleitung</b>	<b>15</b>
		<b>33</b>
<b>1.</b>	<b>Der Kontext: Jugoslawien – ein kultureller Sonderfall</b>	<b>41</b>
	1.1 Die Anfänge der «neuen Kunstpraxis»: Junge '70	41
	1.2 Geschichte Jugoslawiens	49
	1.3 Jugoslawische Kulturpolitik und die Kunst	55
<b>2.</b>	<b>Der Auftritt des Künstlersubjekts</b>	<b>75</b>
	2.1 Studentische Linksopposition – Die Geburt des SKC aus dem Geist der Repression	75
	2.2 Die Ausstellung Drangularijum [Schnickschnackarium] – Vom White Cube zum anthropologischen Raum	85
<b>3.</b>	<b>Wie die Konzeptkunst nach Belgrad kam</b>	<b>105</b>
	3.1 Formen der Kooperation und symbiotische Beziehungen am SKC	105
	3.2 Die andere Linie	108
	3.3 Vom Reismus zur esoterischen Konzeptkunst: die Gruppe OHO	116
	3.4 In Another Moment – die erste Konzeptkunstaussstellung in Belgrad	123
<b>4.</b>	<b>Die Ära der Performancekunst beginnt</b>	<b>133</b>
	4.1 Konzeptkunst und die sinnliche Wahrnehmung	133
	4.2 Oktober 71 – Spiegelszenen mit Era Milivojević	135
	4.3 Die Erste Aprilbegegnung: Künstlerin - Performance - Publikum	149
	4.4 Milivojević – Es lebe der 1. Mai	154
	4.5 Ekipa A3 – Aktion Autobus	163
	4.6 Gina Pane – Autoaggression als Katharsis	166
		<b>173</b>
<b>5.</b>	<b>Kunstkritik der 1970er Jahre und der Kanon</b>	<b>181</b>
	5.1 Neue Kunstpraxis in Jugoslawien und der Kanon	181
	5.2 Interesse und Methoden der kanonischen amerikanischen Kunstkritik und -geschichte	184
	5.3 Menschliche Akteure und Fragen der Subjektivität	194
<b>6.</b>	<b>Jugoslawischer marxistischer Humanismus und Antihumanismus</b>	<b>205</b>
	6.1 Die Studentenbewegung und die Praxis-Philosophie	205
	6.2 Praxis in der politischen und intellektuellen Landschaft Jugoslawiens	206
	6.3 Grundlagen des marxistischen Humanismus	210
	6.4 Der marxistische Humanismus der Praxis-Philosophie	213
	6.5 Die Gegenposition: theoretischer Antihumanismus	229

		<b>237</b>
<b>7.</b>	<b>Arbeit an der Zeit</b>	<b>245</b>
	7.1 Die Erste Aprilbegegnung 1972	245
	7.2 Das edinburgh arts 73	254
	7.3 Entscheidung als Kunst – die erste Performance Todosijevićs	258
	7.4 Kunst und Leben	266
	7.5 Entscheiden und nicht entscheiden	269
<b>8.</b>	<b>Kunst als Existenz</b>	<b>273</b>
	8.1 Die künstlerische Geste darstellen: Todosijevićs Performance Wasser Trinken	273
	8.2 Mensch und Tier in der Kunst	284
	8.3 Mit Leben kontaminiert	291
	8.4 Das Publikum auf die Probe stellen: Abramovičs Rhythmus-Serie	299
<b>9.</b>	<b>Politik, Performance und Pygmalion</b>	<b>315</b>
	9.1 Das SKC und die Politik: Kunst als <i>fait social</i>	315
	9.2 Analytische Konzeptkunst und Antihumanismus	329
	9.3 Performance und Pygmalion	339
	<b>Schlusswort</b>	<b>355</b>
	Bibliografie	373
	Quellen	373
	Literatur	374
	Anhang 1: Ausstellung der Frauen und Männer, 1969	385
	Anhang 2: Erste Aprilbegegnung 1972: Bulletins	387
	Anhang 3: Ekipa A3 – Autobus für Fußgänger: Plakat 1972	390
	Anhang 4: Dritte Aprilbegegnung 1974: Bulletins	390
	Abbildungsnachweise	393
	Personenregister	395



## DANK

Zur Entstehung des vorliegenden Buches haben viele Menschen beigetragen, denen ich hier meinen wärmsten Dank aussprechen möchte. Meinen Mentor Philip Ursprung habe ich stets als jemanden erlebt, der dem Nichtso-Naheliegenden mit wachem Interesse und kritischem Gespür begegnet. Seine Neugier und sein Vertrauen waren beflügelnd! Im Rahmen seines SNF-Forschungsprojekts «Conflicting Identities – Repräsentationspolitik und Gegenkultur in Jugoslawien während des Kalten Kriegs» konnte ich 2013–2015 meine Recherchen in Belgrad voranbringen und gleichzeitig vom inspirierenden Umfeld der ETH Zürich profitieren. Besonders fruchtbar war der Austausch mit den Kolleginnen des Projekts, Marija Marić und Dubravka Sekulić. Sylvia Sasse danke ich dafür, dass sie ihre Expertise über Performance-Kunst in Osteuropa mit mir teilte. Die theoretischen Inputs und die präzise Analyse meines Dissertationstextes von Sebastian Egenhofer ermöglichten es mir, meine Thesen zu schärfen und die Publikation zu stärken.

Das Buch ist eine umgearbeitete Fassung meiner 2015 an der Universität Zürich eingereichten Dissertation. Ich danke Luise Metzel für die umsichtige und professionelle verlegerische Betreuung und Charis Arnold für ihre wunderbaren gestalterischen Ideen und deren sorgfältige Umsetzung.

Während eines Forschungsaufenthalts an der Akademie der bildenden Künste Wien – ermöglicht durch den SNF – erlebte ich bei Marina Gržinić und ihrem Team mit Eduard Freudmann und Petja Dimitrova sowie den Studierenden, wie sich politische Kunst machen und denken lässt. Die kontroversen und hitzig geführten Diskussionen lehrten in actu, was unter Dissens im Sinne Jacques Rancières zu verstehen ist.

Stefan Neuners kunsthistorisches und theoretisches Wissen, das er buchstäblich zu jedem Zeitpunkt des Tages weiterzugeben bereit ist, hat mich mein Fach erst richtig entdecken und seine Möglichkeiten erahnen lassen. Die Freude am Denken im Dialog habe ich im *pas de deux* mit Daphne Jung gelernt.

Vielen Dank für die unzähligen Stunden vergnüglichen Brütens, Analysierens und Polemisierens.

Die *conditio sine qua non* für Erkenntnisse und Ideen, auf denen das vorliegende Buch basiert, sind die Erinnerungen und Materialien der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen. Die vielen, oft Stunden dauernden Gespräche mit Raša Todosijević, Marinela Koželj, Miško Šuvaković und Biljana Tomić sind von unschätzbarem Wert.

Von vielen unterschiedlichen Seiten beleuchtet wurden die kunsthistorischen Ereignisse in den Gesprächen mit dem Kunsthistoriker Ješa Denegri, dem Künstler Zoran Popović und den Künstler-Kuratoren Slavko Timotijević und Živko Grozdanić. Eine wichtige Verschiebung des Blickwinkels ermöglichten die Treffen mit der jüngeren Generation Kulturschaffender in Belgrad. Ich danke Vladan Jeremić, Dejan Sretenović, Jelena Vesić und Stevan Vuković für die pointierten Einschätzungen der gegenwärtigen wie der vergangenen Kunstszene Serbiens/Jugoslawiens. Sie haben es mir wesentlich erleichtert, meine eigene Perspektive aus der Gegenwart heraus zu entwickeln und zu formulieren.

Der mir am besten bekannte öffentliche Ort in Belgrad ist die Narodna biblioteka Srbije [Nationalbibliothek Serbien]. Ljiljana Macura und Aleksandra Grozdanić aus der naučna čitaonica [Wissenschaftsleseraum] sei gedankt für die geduldige Unterstützung bei der monatelangen Recherche. Wäre nicht Ljubinka Gavran aus dem Archiv des Studentischen Kulturzentrums, gäbe es das Buch in seiner Form nicht. Sie hat keinen Aufwand gescheut, mir sämtliche schriftlichen Dokumente, digitalisierten Fotografien und Negative zugänglich zu machen. Valerian Maly hat mich mit einem kurzfristigen Angebot, eine Ausstellung über Performancekunst in Belgrad zu kuratieren, erst dazu gebracht, die Angst vor dem leicht angestaubten Archiv schleunigst zu überwinden.

Nicht zuletzt dank eines Stipendiums der Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung konnte ich bereits 2012 in Belgrad meine Recherchen durchführen. Es ist unmöglich, alle Freundinnen und Freunde in Belgrad aufzuzählen, die mich in ihrer unvergleichlichen Herzlichkeit aufgenommen und mich in dieser flirrend verwirrenden Stadt in kürzester Zeit haben heimisch werden lassen. Ausdrücklich danken will ich Ana Vulić und Stijn Vervaeet für ihre Gastfreundschaft während drei Jahren und darüber hinaus. Meine Familie und mein Partner Momir Čavić haben mich stets mit Vertrauen beschenkt, emotional unterstützt, aber auch intellektuell inspiriert. Großen Dank dafür.





# EINLEITUNG

## 1. Gegenstand und Ziele

Im Spätsommer 2012 saß ich mit Biljana Tomić, der Kunsthistorikerin und langjährigen Direktorin des Studentischen Kulturzentrums Belgrad, in einem Café im Belgrader Stadtzentrum und wurde von ihr auf eine gedankliche Zeitreise in den Oktober 1971 mitgenommen. Gemeinsam blendeten wir Kellner, Touristen und lärmende Schulklassen aus und begaben uns in eine Zeit, die für mich stumm ist, weil ich sie nur von Schwarzweißfotos kenne. Für Tomić ist es die Zeit, in der sie als junge talentierte Kuratorin die Gelegenheit erhielt, einen der interessantesten Kunsträume Jugoslawiens zu leiten und mitzuformen. An jenem Tag ließ sie mich an ihrer lebendigen Erinnerung an einen Oktoberabend vor vierzig Jahren teilnehmen und brachte die Bilder, die ich kannte, zum Sprechen. Es war die Eröffnungsnacht des Oktobersalons. Seit 1960 organisierte die Stadt Belgrad jedes Jahr im Herbst eine an den Pariser Salonausstellungen orientierte Großausstellung, in der Gegenwartskunst aus ganz Jugoslawien gezeigt wurde. Nur wenige Straßen weiter hatte sich eine Gruppe von jungen Künstlerinnen und Kuratorinnen im vor wenigen Monaten gegründeten, von ihnen genutzten Studentischen Kulturzentrum versammelt, um eine Gegenveranstaltung durchzuführen.<sup>1</sup> Ende der 1960er Jahre hatte die Universität Belgrad das bis dahin vom Geheimdienst genutzte Gebäude von der politischen Führung erhalten, um einen Kulturraum für die Studierenden einzurichten. Zwei Jahre später wurde das Kulturzentrum in Betrieb genommen, und die erste Generation von Künstlern begann es zu nutzen. Sie waren

---

1 Im Folgenden werde ich die alleinige Verwendung des generischen Maskulinums durch folgende Varianten ersetzen: die Doppelnennung (die Künstlerinnen und Künstler), das generische Maskulinum (die Künstler (Frauen sind mitgemeint)) oder das generische Femininum (die Künstlerinnen (Männer sind mitgemeint)). Die Verwendung der drei Varianten folgt keiner bestimmten Logik. Sie dient der Geschlechtergerechtigkeit und der Abwechslung im Text.

erstaunt, als sie das Gebäude zum ersten Mal sahen: Es war luxuriös ausgestattet, überall hingen große Spiegel. Die Galerie des Kulturzentrums war ein mit Holz verkleideter Salon. Das konnten die jungen Künstlerinnen nicht brauchen – und entschieden sich, die Räume von ihrem Zierrat zu befreien.

**«Am Eröffnungsabend haben wir die Wände des SKC bearbeitet. Wir gingen bis zu den Ziegeln. Als das Publikum vom Oktober-salon zu uns herüberkam, sahen sie nichts außer leeren Wänden, nackten Ziegelsteinen. Aber überall war Kunst. Wir waren im Keller und unter dem Dach. Marina hatte ein Soundpiece installiert: In der Galerie und am Gebäudeeingang hingen Boxen, aus denen Vogelgezwitscher tönte. Raša stellte Metallabfall-Dinger her. Gergelj fertigte ein besonderes Buch an, und Era führte eine Performance mit Marina durch und deckte einen Spiegel mit Klebstreifen ab. Es war wahnsinnig. Perfekt. Das war Kunst. Überall war Kunst, und nirgends gab es etwas zu sehen. Es war ein Riesendurcheinander, aber schön. Wir waren glücklich, weil wir zusammen arbeiteten. Es ging nicht um Namen, es war eine gemeinsame Aktion: machen, machen, machen. Das war es, was passierte. Wir waren sicher, dass wir das Richtige machten. Einmal im Leben hast du das Gefühl, das Richtige zu machen – das ist ein großartiger Moment.»<sup>2</sup>**

Für Tomić ist das Ereignis, das Oktober 71 [Oktobar 71] genannt wird, deshalb zentral, weil es den Beginn eines Zeitabschnitts markiert, der von der Tätigkeit von Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević und Gergelj Urkom geprägt war. Abramović, Milivojević, Paripović und Todosijević sind die Protagonisten meiner Arbeit. Sie haben sich während der 1970er Jahre intensiv mit Performance auseinandergesetzt. Abramović ist ihre ganze weitere Karriere dabei geblieben. Milivojević hat als erster Künstler am SKC eine Performance durchgeführt und damit das Eis gebrochen, wenn er sich auch später nur noch sporadisch in dem Medium ausdrückte. Für Paripović war der eigene Körper stets der wichtigste Gegenstand seiner Arbeit, obwohl er immer für die Kamera und nie vor einem Publikum performt hat. Popović und Urkom waren nur gelegentlich als Performer tätig und spielen deshalb in meiner Arbeit eine Nebenrolle. Weshalb nenne

2 Tomić 5. September 2012. Alle Übersetzungen der auf Englisch geführten Gespräche stammen von der Autorin. Dasselbe gilt für sämtliche Übersetzungen vom Serbokroatischen ins Deutsche.

ich die sechs Künstler trotzdem in einem Atemzug? Sie waren befreundet, das SKC belegten sie sofort nach seiner Gründung mit Partnerinnen und Freunden, um dort Ausstellungen und Werke zu produzieren, sich zu treffen und zu diskutieren. Oft werden sie als «Gruppe der sechs» bezeichnet, obwohl sie im formalen Sinne nie eine Gruppe waren. Die sechs Künstler sind zwar mit Ausnahme von Abramović und Todosijević einem ausländischen Publikum wenig bekannt. Innerhalb von Jugoslawien bzw. den heutigen Nachfolgestaaten gehören sie jedoch zum kunsthistorischen Kanon. Das Prelom kolektiv, eine im ehemaligen Jugoslawien von 2005 bis 2010 im Kulturbereich aktive NGO, beschreibt, wie früh innerhalb der jugoslawischen Kunstszene ein Bewusstsein für die Bedeutung der Vorgänge am SKC vorhanden war. Der Künstler Goran Dorđević realisierte 1974 mit einer Fotografie von 1972, auf der die sechs Künstler sowie Mitarbeitende des SKC in einer Reihe stehend aufgenommen sind, die Dia-Installation Zwei Zeiten einer Wand [Dva vremena jednog zida]. Auf dieselbe leere Wand, vor der die Protagonistinnen zwei Jahre davor posiert hatten, projizierte er die Fotografie und nahm damit laut Prelom kolektiv eine skandalöse Kanonisierung künstlerischer Praktiken vor, die sich gegen jede Form von Kanon auflehnten.<sup>3</sup> Der ikonische Status, den das Bild innerhalb der Künstler-Community in Jugoslawien erlangt hatte, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Aufmerksamkeit außerhalb dieses engen Kreises für die «Gruppe der sechs» und das SKC in der wissenschaftlichen Forschung gering geblieben ist. **Abb. 1**

Neben Abramović ist Todosijević der wichtigste Performancekünstler am SKC der 1970er Jahre. Seine Entwicklung zum Performer ist anschaulich nachzuvollziehen, seine Performances gehören zu den interessantesten und am besten dokumentierten Werken, die am SKC entstanden sind. Besser dokumentiert und in der umfangreichen Literatur besprochen sind nur Abramovićs Werke. Dennoch ist über ihre Performances nicht alles gesagt worden. Ich bespreche ihre Werke – und die der anderen Künstler – aus einer Perspektive, die einerseits den unmittelbaren Kontext des SKC und andererseits den weiteren philosophischen Kontext Jugoslawiens mitreflektiert.

Das erste Ziel dieses Buches ist es, eine Auswahl der bedeutendsten am SKC entstandenen Performances auf der Grundlage des überlieferten Wissens neu erstehen zu lassen. Performances sind ephemere, sie sind nicht als materielle Objekte gegeben. Deshalb gilt, was Laurie Anderson sagt: Der Akt der Repräsentation von Performances als Bilder und Text ist ein Akt der Imagi-

---

3 Prelom kolektiv: «Two Times of One Wall. The Case of the Student Cultural Center in the 1970s», in: Vesić/Dojčić 2010, S. 124–153.

nation.<sup>4</sup> Was damals *wirklich* geschah, hätte am genauesten durch Videodokumentationen überliefert werden können. Videos oder Filme sind allerdings nur in ganz wenigen Fällen produziert worden. Die wichtigsten Dokumente sind Fotografien und die Erinnerungen der Zeitzeuginnen. In manchen Fällen enthalten zudem Rezensionen, schriftlich festgehaltene Kommentare oder Künstlertexte wichtige Informationen. Die zeitgenössischen Quellen vermitteln einen unmittelbaren Eindruck der Performances. In der Rückblende vermittelte Informationen aus Interviews durchlaufen dagegen zwangsläufig einen mehrstufigen Transformationsprozess. Zuerst läuft die persönliche Erinnerung durch die Filter und Transformatoren des Gedächtnisses. Danach wird sie in Sprache gefasst, wobei das in manchen Fällen bereits so häufig geschehen ist, dass Formulierungen bereits zu Formeln erstarrt sind. Von meiner Seite werden sie subjektiv gewichtet, interpretiert, übersetzt und erneut versprachlicht. Der unvermeidlichen Veränderung von Fakten in eine Mischung aus Fakten und Fiktion zum Trotz verwende ich die Interviews als den zeitgenössischen Zeugnissen gleichberechtigte Quellen.

In Tomićs Beschreibung des Initiationsabends des SKC gibt es einen weiteren Protagonisten: die Institution selbst. Ihr Profil nachzuzeichnen ist ein zweites Ziel meines Textes. Eine erschöpfende Darstellung und Analyse der Aktivitäten am SKC in den ersten zehn Jahren seines Bestehens ist nicht möglich – zu dicht und reich an Veranstaltungen war das Programm.<sup>5</sup> Ich stelle einige wenige Manifestationen aus dem Bereich der bildenden Kunst vor. Trotz der eng gefassten Auswahl hoffe ich, auch der Institution in diesem Buch ein Gesicht verleihen zu können. Einen ihrer Charakterzüge beschreibt Tomić im Gespräch: Die jungen Künstlerinnen und Kuratorinnen legten in den ersten Jahren wenig Wert auf ihre individuelle Autorschaft. Auch wenn sich das den Aussagen Tomić zufolge ab 1974 zu ändern begann, blieben gemeinsam konzipierte und durchgeführte Ausstellungen, Workshops und Diskussionen die zentralen Aktivitäten am Kulturzentrum. Davon vermitteln auch die Bilder aus dem Archiv des SKC einen Eindruck. **Abb. 2 und 3**

Wie die Performances sind aber auch die Workshops und Diskussionen ephemere. Ihre Inhalte haben sich unwiderruflich verflüchtigt. Keine Detektivarbeit kann präzise die Fragen beantworten, was die Leute beschäftigte oder welche Meinungen sie vertraten. Gäbe es Gesprächsprotokolle, sie wären eine hervorragende (kunst-)historische Quelle. Unter den gegebenen Umstän-

4 Laurie Anderson: «Foreword», in: Goldberg 1998, S. 6–7.

5 Einen Überblick über die Vielzahl an Ausstellungen, Konzerten, Theaterdarbietungen, Filmvorführungen, Workshops und Diskussionsrunden kann man sich auf der Webseite des Archivs verschaffen. Die Seiten und Inhalte sind bislang nur in serbischer Sprache zugänglich. (Archiv SKC, abgerufen am 30.11.2017.)



Abb. 1  
 Gruppenbild mit Slavko Timotijević, Jadranka Vinterhalter,  
 Milan Jozić, Milica Kraus, Jasna Tijardović, Zoran Popović,  
 Marina Abramović, Raša Todosijević, Goranka Matić,  
 Dunja Blažević, Gergelj Urkom, Biljana Tomić, Nikola Vizner,  
 Era Milivojević und Neša Paripović SKC, 1972

Abb. 2  
 Publikum von Katalin Ladik  
 während der Performance  
 Klangpoesie [Fonopoezija]  
 durchgeführt am 3.4.1975 im Rahmen  
 der Vierten Aprilbegegnung  
 am SKC Belgrad



Abb. 3  
 Diskussion über die  
 Ausstellung Oktober 72  
 durchgeführt am 7.11.1972 am  
 SKC Belgrad

den aber muss ich – mit T.J. Clark gesprochen – die Begegnung zwischen dem Künstler und seiner Zeit im Werk analysieren.<sup>6</sup> Das ist eine zentrale Prämisse des vorliegenden Buches.

In diesem Sinn ist mein drittes Ziel, einen Rahmen für die Interpretation der Performances zu schaffen, der spezifisch für den von mir untersuchten Ort und Zeitraum ist. Meine Untersuchungen stehen im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt Conflicting Identities. Repräsentationspolitik und Gegenkultur in Jugoslawien zur Zeit des Kalten Krieges, das die spezifischen kulturellen Produkte eines Landes untersucht, das keinem der beiden großen Blöcke während des Kalten Krieges angehörte. Die grundlegende Frage des Projekts lautete, wie sich das Verhältnis zwischen Jugoslawiens «Politik des dritten Weges» und seiner Kultur fassen lässt. Für meinen Beitrag zur Klärung dieser Frage habe ich nicht schwerpunktmäßig politische Konzepte untersucht, auch wenn es, wie zu zeigen sein wird, eine Auseinandersetzung damit vonseiten der Künstlerinnen und Kuratorinnen am SKC gab. Relevanter sind für mich die philosophischen Diskurse in Jugoslawien, die sich mit der jugoslawischen Selbstverwaltung als Beitrag zu einem humanistischen Sozialismus befassen, für den sie sich starkmachten.

Grundsätzlich habe ich aus der Vielzahl der Stimmen und intellektuellen Diskussionen diejenigen ausgewählt, die dem SKC am nächsten standen. Einen unmittelbaren Austausch gab es zwischen dem Kunsthistoriker und Kurator Ješa Denegri – Biljana Tomićs Ehemann – und den Künstlerinnen am SKC. Denegri formulierte den Eindruck, den die Werke der jungen Belgrader Künstler-Equipe auf ihn machten als «Sprechen in der ersten Person» oder «Künstler in der ersten Person». Der Ausdruck «Sprechen in der ersten Person» deutet darauf hin, dass Denegri den Werken zwei Eigenschaften zuschrieb: erstens eine Konzentration auf das Künstler-Subjekt und zweitens eine sprachliche, kommunikative Verfasstheit: Kunst als Sprechakt. Beide Charakteristika unterscheiden die neue Kunst, die am SKC entstand, für Denegri vom traditionellen, auf ein unveränderliches Objekt bezogenen Kunstverständnis. Ich nehme seine Beobachtung des «Sprechens in der ersten Person» als Ausgangspunkt und frage, ob sich aus ihr noch mehr gewinnen lässt als die Einsicht, dass Kunst als materielles Objekt von einer prozessualeren Auffassung abgelöst wurde.

Ein weiterer Rahmen, in den die Kritiker die Kunst ihrer Zeit betteten, ist ein im weitesten Sinne marxistischer. Wie schon die Informel-Malerei der 1950er und 60er Jahre wurde auch die neue Kunst am SKC so gelesen, dass in ihr die Entfremdung des Menschen zum Ausdruck komme. Sie wurde als

---

6 Timothy James Clark: «On the Social History of Art», in: Frascina/Harrison 1982, S. 249–258, hier S. 252.

negative Aussage über die Welt begriffen. Von ihren (wenigen) Befürwortern wie Denegri wurde ihr aber nicht Nihilismus unterstellt, sondern eine negative Haltung gegenüber einer den Menschen negierenden Welt. Darin stecken wiederum zwei Gedanken. Einerseits spricht aus dieser Einschätzung das Einverständnis mit Theodor W. Adorno. Andererseits klingt der marxistische Diskurs über die *conditio humana* durch, der in Jugoslawien in den 1960er und frühen 1970er Jahren von einer Gruppe marxistischer Philosophen intensiv geführt wurde. Der Praxis-Gruppe und ihrem Beitrag zur internationalen Humanismus-Debatte wird in der Sekundärliteratur zu Philosophie und Kultur in Jugoslawien immer höchste Bedeutung beigemessen.

Aufgrund der Beobachtungen an den Werken, in Kombination mit den sie direkt und indirekt in der zeitgenössischen Kunstkritik und Philosophie rahmenden Diskursen, nehme ich eine spezifische Position und Perspektive auf die Werke ein. Aus ihr heraus lese ich die Performances als eine künstlerische Ausdrucksweise, die das Problem verhandelt, was Kunst sei. Sie tut das aber nicht, indem sie die Kunst mit wissenschaftlichen Methoden zu definieren versucht, sondern indem sie gleichzeitig die Frage aufwirft und verhandelt, was der Mensch sei. Die Werke beziehen Kunst und den Menschen aufeinander. Sie befragen die Natur der Kunst, indem sie gleichzeitig die Natur des Menschen befragen. Zwei Phänomene infizieren sich gegenseitig mit ihrer Offenheit.

Die Verwendung des Begriffs Mensch gilt es hier kurz zu erläutern. Der philosophische und zeitgeschichtliche Kontext, innerhalb dessen die hier behandelten Werke und künstlerischen Praktiken entstanden sind, war im jugoslawischen Raum ein durch den humanistischen Marxismus geprägter, im europäischen Rahmen durch den Übergang von Humanismus zu Antihumanismus. Daher verwende ich den Begriff «Mensch» und nicht Subjekt – es sei denn, es werden explizit Diskurse um (moderne und postmoderne) Subjekt-konzeptionen aufgenommen. Aus meiner Position des 21. Jahrhunderts heraus weiß ich, dass es heute eigentlich unmöglich ist, umstandslos «der Mensch» zu sagen. Wenn ich es trotzdem tue, so nicht aus Naivität oder weil mir die historischen, politischen, ethischen, ja naturwissenschaftlichen Probleme, mit denen der Begriff verbunden ist, nicht bewusst wären, sondern schlicht in Ermangelung einer geeigneten Alternative. Dass es unmöglich ist, eine stabile Grenze zwischen Mensch und Tier zu ziehen, ist in der Naturwissenschaft schon lange bekannt. Auch die Philosophie hat sich seit der Antike bis heute vergebens bemüht, auf haltbare Weise den Menschen – zum Beispiel in Abgrenzung zum Tier – zu definieren.

In der jüngeren politischen Theorie wurde zu Recht darauf verwiesen, dass innerhalb der Lebewesen, die im Alltagsgebrauch als Menschen bezeichnet werden, nicht alle gleich menschlich sind. Gemeint ist damit, dass nicht

jedes menschliche Leben gleich viel wert ist. Man denke an die Unterschiede zwischen den Geschlechtern oder zwischen Freien und Sklaven. Das allgemeine Sprechen vom Menschen verschleiert diese Tatsache. Aus den Einwänden gegen den Begriff Mensch und gegen das, was sich allenthalben dahinter verbirgt, und die Grenzziehungen, die er mit sich bringt, ist bisher aber kein neuer, besserer Begriff erwachsen. Deshalb verwende ich ihn, mit Problemen beladen, wie er ist. Dass ich am Begriff Mensch in seiner gebräuchlichen, alltäglichen Auffassung festhalte, heißt nicht, dass ich so etwas wie ein grundlegend «menschliches Wesen» annehme.

Aus meiner gegenwärtigen Position heraus weiß ich auch, dass der Humanismus aus demselben Grund ein umstrittenes Konzept ist. Schon immer hat er seine Feinde gehabt, aber seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde die Debatte immer dringlicher und auf breiterer Ebene geführt. Wenn sie auch nicht in Jugoslawien stattfand – mit Ausnahme einiger junger Philosophen in Slowenien –, nagt der Zweifel am humanistischen Menschen- und Weltbild bereits überall und macht sich in der Performancekunst bemerkbar. In meinem Text vertrete ich weder ein humanistisches noch ein antihumanistisches Weltbild. Ich sehe den Konflikt zwischen den beiden philosophischen Blicken auf die Welt als den Rahmen, in dem die Werke stehen und innerhalb dessen sie auf eine bestimmte Weise zum Sprechen gebracht werden können. Dieser Rahmen ist nicht der einzig mögliche. Sollte meine Arbeit zu einer widersprechenden Geschichte anregen, wäre sie gelungen.

Die Struktur des Buchs leitet sich aus meiner Herangehensweise an den Gegenstand ab. Der erste Teil, bestehend aus vier Kapiteln, beginnt *medias in res*. Die einzigen Elemente, die die chronologisch fortschreitende Analyse von Ausstellungen und am SKC entstandenen Werken unterbrechen, sind kurz gehaltene Einführungen in die Geschichte Jugoslawiens und den kulturellen Kontext. Aus der Analyse der Kunstwerke und des über sie geführten Diskurses leiten sich Fragestellungen ab, die im zweiten Teil theoretisch aufgearbeitet werden. Auf dieser Basis ist im dritten Teil eine weitere und vertiefte Analyse zentraler Werke, die Mitte bis Ende der 1970er Jahre am SKC entstanden sind, möglich. Personen, wichtige Projekte und Hintergrundinformationen zum SKC sind in den Text an den Stellen eingeflochten, an denen sie in der zeitlichen Abfolge auftauchen, und nicht in einem separaten Kapitel gebündelt. Mein Ziel ist es, dass der erste und der dritte Teil in der durch die Kapitel vorgegebenen Abfolge als eine zusammenhängende Geschichte gelesen werden können. Mit den ausgewählten Puzzlesteinen ist der ungefähre Verlauf der Geschichte nachzuvollziehen. Um nicht Einbußen bei der Genauigkeit der Werkanalysen in Kauf nehmen zu müssen, habe ich darauf verzichtet, die Geschichte des SKC in all ihren Facetten und Mäandern aufzufächern.

Kommende Studien mögen meine darin ergänzen, dass sie nicht nur dürftig dokumentierte Performances wenig bekannter jugoslawischer Künstler sowie nicht-performative Werke sämtlicher Akteurinnen untersuchen werden, sondern auch die Produktionen internationaler Künstler im Rahmen der Festivals am SKC.

## 2. **Forschung zum SKC und zur Kunst aus Mittel- und Osteuropa**

Die wissenschaftliche Literatur über meinen Forschungsgegenstand ist überschaubar. Während an der US-amerikanischen und westeuropäischen Neo-Avantgarde ein überwältigendes Interesse besteht, das sich in unzähligen Publikationen, Ausstellungen und Künstler-Monografien niederschlägt, wurde zur jugoslawischen Neo-Avantgarde – deren wichtigstes Zentrum in den 1970er Jahren das SKC war – kaum geforscht und publiziert. Obwohl das Archiv des SKC interessierten Forschern die Verwendung von Texten und Bildern ermöglicht, haben sich erstaunlich wenige des zwar unvollständig überlieferten und wenig geordneten, aber dennoch reichhaltigen Materials angenommen. Für meine Zwecke besonders wichtig waren die sogenannten Bulletins, Hefte, die im Rahmen von Festivals täglich zur internen Dokumentation des Programms und einzelner künstlerischer Arbeiten angefertigt wurden. In ihnen finden sich teilweise Beschreibungen und Skizzen der Künstlerinnen, teilweise aber auch von Mitarbeitern verfasste Kommentare zu den Werken sowie – was am interessantesten ist – Reaktionen des Publikums, das offensichtlich von den Herausgebern der Bulletins befragt worden war, damit in ein paar wenigen Sätzen festgehalten werden konnte, was ausgewählte Besucherinnen über ein bestimmtes Werk dachten. Solche Dokumente sind in der Geschichte der Performancekunst sehr selten. Eine so unmittelbare Kommentierung und Überlieferung von Performances ist meines Wissens nur noch im Fall der *Kollektiven Aktionen*, einem in den 1970er und 80er Jahren in Moskau und Umgebung tätigen Künstlerkollektiv, gegeben. Was diese Tatsache für sich aussagt, erörtere ich an späterer Stelle.

Im Archiv des SKC gibt es zu einigen Künstlerinnen oder Werken Pressespiegel. Diese sind aber unvollständig, sodass die Recherche in Kunstzeitschriften nicht umgangen werden kann. Bedauerlicherweise deckt auch die Bibliografie zur Kultur in Jugoslawien ihr Feld nicht flächendeckend ab.<sup>7</sup> Die

---

7 *Bibliografija Jugoslavije. Članci i prilozi u časopisima i listovima. Serija C (Umetnost, sport, filologija, književnost, muzikalije)* [Bibliografie Jugoslawiens. Artikel und Beilagen in Zeitschriften und Blättern. Serie C (Kunst, Sport, Philologie, Literatur, Musikalien)], Belgrad: Jugoslovenski bibliografski institut 1989.

Suche nach Künstlernamen oder dem Studentischen Kulturzentrum ergibt so gut wie keine Treffer. Deshalb können Artikel nur durch das Durchblättern der einzelnen Zeitschriftennummern aufgefunden werden. Angesichts des immensen Aufwands dieses Verfahrens musste ich die Tagespresse unberücksichtigt lassen und mich bei den Periodika auf Umetnost [Kunst], Polja [Felder] und Pitanja [Fragen] beschränken, die mir von verschiedener Seite als die gewinnbringendsten empfohlen worden waren. Polja und Pitanja sind Literatur- und Kulturzeitschriften, Umetnost eine Kunstzeitschrift.<sup>8</sup> Dieses Verfahren hat einen Vorteil: Zwar finden sich wenige Artikel, die der Fragestellung der Arbeit so präzise dienen, dass sie schlussendlich als Zitat Eingang finden, aber man erhält einen Einblick in die Interessen und Themen der Kulturredaktionen sowie in das kulturelle Geschehen in Jugoslawien überhaupt. Diese Einblicke sind in das Buch nicht direkt eingeflossen, haben aber indirekt zum Verständnis der kulturellen Situation beigetragen. Die Archivalien aus dem SKC zusammen mit Kunstkritiken und Ausstellungskatalogen aus der Zeit bilden die wichtigste Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Werken.

Des Weiteren habe ich mich auf die Literatur zu einzelnen Künstlerinnen stützen können. Zu Gergelj Urkom, Neša Paripović, Era Milivojević sind je eine bis zwei Monografien entstanden.<sup>9</sup> Nur das Werk von Zoran Popović muss aufgrund kürzerer Texte erschlossen werden. Die Literatur zu Raša Todosijević ist umfangreicher. Die beste Publikation stammt von Dejan Sretenović, der eine monografische Ausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad (MSUB) [Muzej savremene umetnosti Beograd] ausrichtete.<sup>10</sup> Ein weiterer umfangreicher Katalog entstand, als Todosijević 2011 auf der Biennale in Venedig den serbischen Pavillon bespielte.<sup>11</sup> Besonders hervorgehoben werden muss ein an Ideen und Thesen reicher Aufsatz von Branislav Dimitrijević.<sup>12</sup> Die meisten der Monografien repräsentieren die Œuvres der Künstler im Über-

8 Besonders bedeutsam ist die Nr. 156 aus dem Jahr 1972 von *Polja*, die vollständig der Konzeptkunst gewidmet ist. Die Ausgabe enthält übersetzte Texte von Catherine Millet, Joseph Kosuth, Art & Language und Alain Kirili. Darüber hinaus sind mehrheitlich text-basierte Werke internationaler Konzeptkünstler wie Victor Burgin, Mel Bochner, Mario Merz, Robert Barry, Douglas Huebler repräsentiert sowie die jugoslawischer Künstler und Gruppen (Marko Pogačnik/Э Kod, Vladimir Kopicl/Э Kod, Gruppe OHO) abgedruckt.

9 Dejan Sretenović: *Neša Paripović. Postajanje umetnošću. Radovi 1970–2005/Becoming Art. Works 1970–2005*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 2006; Miško Šuvaković: *Neša Paripović. Zvučna strana kvadrata*, Belgrad 1997; Era Milivojević (Hg.): *Art Session. Fine Arts Performance*, Belgrad: Geopoetika 2001; Ješa Denegri (Hg.): *Gera Urkom. Monograph*, Wien: Macura 2005.

10 Dejan Sretenović: *Raša Todosijević. Was ist Kunst? Art as Social Practice*, Belgrad: Geopoetika 2001.

11 Milana Kojić Mladenov/Raša Todosijević (Hgg.): *Raša Todosijević. Pavilion of Serbia at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst Vojvodina, Novi Sad 2011.

12 Branislav Dimitrijević: «Danke, Raša Todosijević! Zur Retrospektive von Raša Todosijević im Museum für zeitgenössische Kunst (MOCA) in Belgrad», in: *Springerin* Bd. 8, Nr. 4, 2002, S. 50–53.

blick und gehen auf die Werke nicht im Detail ein, geschweige denn, dass sie starke Interpretationsvorschläge machen.

Ein Sonderfall unter den sechs Künstlern ist Marina Abramović, deren frühe Werke die in der Gegenwart bekanntesten Performances überhaupt sind. Drei umfangreiche Monografien sind bisher über sie erschienen.<sup>13</sup> Eine Besonderheit der Literatur über Abramović ist, dass die Künstlerin auf ihre Rezeption stark einwirkt, sodass viele Texte Überlegungen zu den Werken an der Biografie der Künstlerin festmachen, über die sie stets bereitwillig Auskunft gibt. Die interessanteste Literatur ist heute diejenige, die ihre Performances mit einer Fragestellung verbindet, die nicht von der Künstlerin suggeriert wird. Abramović lehnt es ausdrücklich ab, als feministische Künstlerin zu gelten – was sie von vielen Performerinnen der 1970er Jahre unterscheidet. Dennoch gehören die Themen Körper, Geschlecht und Geschlechterrollen zu den interessantesten an ihr Werk herangetragenem Fragestellungen. Ihr Werk in der spezifischen kulturellen Umgebung Jugoslawiens zu verorten, hat im Detail aber noch niemand versucht. In der Regel kommt die Darstellung des Bezugs Künstlerin-Kontext nicht über einen imaginierten Konflikt zwischen freiheitsliebender Partisanentochter und totalitärem Staat hinaus.

Trotz des zu Beginn erwähnten kanonischen Status, den die sechs Künstler innerhalb der SKC-Kreises belegen, gibt es mehr monografische Literatur zu einer anderen in den 1970er Jahren tätigen Gruppe von Künstlerinnen, der Gruppe 143. Die um wenige Jahre jüngeren Mitglieder sahen sich gemäß Miško Šuvaković, dem Autor und Gründungsmitglied der Gruppe, in einem Rivalitätsverhältnis zu den von mir untersuchten Künstlerinnen. Die zur Gruppe 143 erschienenen Bücher sind hauptsächlich dem Interesse von Dietmar Unterkofler an der Konzeptkunst in Serbien zu verdanken.<sup>14</sup>

Das SKC als Institution ist bisher nur von wenigen Wissenschaftlern untersucht worden. Jelena Vesić interessiert der Zusammenhang von Kunst und Politik am SKC während der 1970er Jahre im Hinblick auf die Gegenwart. Während einer ihrer Aufsätze durch die Analyse des Projekts Oktober 75 [Oktobar 75] (1975) die Organisationsstruktur des SKC genauer erfasst, stellt

13 Klaus Biesenbach (Hg.): *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2010; James Westcott: *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2010; Toni Stooss (Hg.): *Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1979*, Mailand: Edizioni Charta 1998.

14 Dietmar Unterkofler/Nika Radić: *Miško Šuvaković. Umetnost kao istraživanje. Art as Research*, Belgrad/Ljubljana: Orion Art/Zavod Parasite 2011; Dietmar Unterkofler: *Grupa 143. Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975-1980. Critical Thinking at the Borders of Conceptual Art 1975-1980*, Belgrad: Službeni Glasnik 2013. Die Monografie zur Konzeptkunst in Serbien und Ungarn, Unterkoflers Dissertation, ist nicht veröffentlicht.

ein größeres Ausstellungs- und Publikationsprojekt die Verbindung zwischen Oktober 75, dem SKC und politischer Gegenwartskunst aus dem ehemaligen Jugoslawien her.<sup>15</sup> Denegri arbeitet bereits seit den 1980er Jahren an der Aufarbeitung der Kunstgeschichte Jugoslawiens. Seine Überblicksdarstellungen zur Kunst, die am SKC entstand, porträtierten immer auch die Institution mit.<sup>16</sup>

Obwohl sie meinen engeren Untersuchungsgegenstand nicht mehr im Detail betreffen, gibt es einige wesentliche Publikationen zu Kunst und Kultur in Jugoslawien im 20. Jahrhundert, die in dieser Übersicht nicht fehlen dürfen. Wichtig ist die Studie zu den jugoslawischen Avantgarden von Dubravka Đurić und Miško Šuvaković.<sup>17</sup> Das Buch hat einen besonderen Status, weil es eines der wenigen auf Englisch publizierten ist. Šuvaković zeichnet auch für die mehrbändige Kunstgeschichte Serbiens verantwortlich, deren erster Teil den Avantgarden gewidmet ist.<sup>18</sup> Sie richtet sich an ein einheimisches Publikum ebenso wie seine umfangreiche Geschichte der Konzeptkunst, in die er selbstredend die jugoslawische Konzeptkunst mit aufgenommen hat.<sup>19</sup>

Die Gründe für die Überschaubarkeit der Forschungsliteratur sind in der Geschichte und den politischen Umständen zu suchen. Lange Zeit hat sich der Westen kaum dafür interessiert, was in den sozialistischen Ländern Europas (oder auch Lateinamerikas) künstlerisch vor sich ging.<sup>20</sup> Im Fall von Jugoslawien, das nicht jenseits des eisernen Vorhangs lag, ist das Desinteresse nicht mit der Unzugänglichkeit von Informationen zu begründen, sondern mit

- 
- 15 Jelena Vesić: «SKC (Student Cultural Centre) as a Site of Performative (Self-)Production. October 75 – Institution, Self-organization, First-Person Speech, Collectivization», in: *Život umjetnosti*, 2012, Nr. 91, S. 30–53; Jelena Vesić/Zorana Dojić: *Political Practices of (post-)Yugoslav Art. Retrospective 01*, Ausst.-Kat. Museum 25. Mai, Belgrad 2010.
- 16 Ješa Denegri: *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980. Pojedinci, grupe, pojave* [Neue Kunst in Serbien 1970–1980. Individuen, Gruppen und Begriffe], Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1983; Ješa Denegri: *Sedamdesete. Teme srpske umetnosti. Nove prakse (1970–1980)*, Novi Sad: Svetovi 1996; Ješa Denegri: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena. Zbirka tekstova Ješe Denegrija objavljenih u periodu od 1971–1999* [Das Studentische Kulturzentrum als künstlerische Szene. Textsammlung von Ješa Denegri veröffentlicht im Zeitraum 1971–1999], Belgrad 2003; Ješa Denegri: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–2006* [Eine mögliche Geschichte der modernen Kunst. Belgrad als internationale Kunstszene 1965–2006], Belgrad: BIGZ školstvo 2009.
- 17 Dubravka Đurić/Miško Šuvaković (Hgg.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2003.
- 18 Miško Šuvaković (Hg.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1, Radikalne umetničke prakse* [Geschichte der Kunst in Serbien im 20. Jahrhundert. Band 1, Radikale künstlerischen Praktiken], Belgrad: Orion Art 2010; Miško Šuvaković (Hg.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 2, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata* [Geschichte der Kunst in Serbien im 20. Jh. Band 2, Realismen und Modernismen um den Kalten Krieg], Belgrad: Orion Art 2012.
- 19 Miško Šuvaković: *Konceptualna umetnost* [Konzeptkunst], Belgrad: Orion Art 2012.
- 20 Die Rezeption jugoslawischer Kunst habe ich in folgendem Aufsatz aufgearbeitet: Seraina Renz: «Blut und Honig? – Die Rezeption jugoslawischer Kunst seit der Neo-Avantgarde im Westen» in: Bogner 2011, S. 104–109.

seiner peripheren Lage.<sup>21</sup> Indes ist das Interesse an der Kunst aus Mittel- und Osteuropa nach dem Mauerfall für eine kurze Zeit sprunghaft angestiegen. Die Politik brachte – indirekt selbstverständlich – den Gegenstand «osteuropäische Kunst» hervor. Ihr werden die von mir untersuchten künstlerischen Praktiken allenthalben zugerechnet, sodass sie hier auch kurz Erwähnung finden muss. Nach 2000 wurden einige Bücher publiziert, die der westlichen Leserschaft die seit 1960 entstandene Kunst aus Osteuropa, wahlweise ist auch die Rede von Ost- und Mitteleuropa oder dem postkommunistischen Raum, im Überblick näherbringen wollten.<sup>22</sup> Sie waren meist nach Ländern geordnet und stellten eine Handvoll Werke pro Land in Bild und Text vor. Informative Essays mit dem Anspruch, in den jeweiligen politischen, sozialen und kulturellen Kontext eines Landes Einblick zu gewähren, enthalten insbesondere die vom Künstlerkollektiv IRWIN und von Boris Groys, Anne von der Heiden und Peter Weibel herausgegebenen Bände.<sup>23</sup> Einen anderen Ansatz haben Hoptman/Pospiszyl, die neben neu verfassten Essays auch ältere Künstlertexte und Manifeste publiziert haben.<sup>24</sup> Eine besondere Stellung gebührt dem Buch In the Shadow of Yalta von Piotr Piotrowski.<sup>25</sup> Zwar ist auch sein Buch ein Überblickswerk, das die künstlerische Produktion in einem großen geografischen, historisch und kulturell heterogenen Raum abdeckt, aber es stellt – im Unterschied zu allen anderen – die wichtige Frage, mit welcher Methode an Kunstwerke aus dem sozialistischen Europa herangegangen werden müsse. In Anlehnung an Norman Bryson führt Piotrowski den Begriff des *Framing* ein. Seine Beobachtung ist, dass die Ähnlichkeit der in Mittel- und Osteuropa produzierten Kunst in der von ihm betrachteten Zeitspanne mit westlicher Kunst nur eine äußerliche ist. Stelle man die politischen und sozialen Unterschiede zwischen den jeweiligen Gesellschaften in Rechnung, so habe dies entscheidenden Einfluss auf die Interpretation der Werke.<sup>26</sup> Indem ich in meiner Arbeit einen solchen Rahmen

---

21 Siehe zum Thema Zentrum – Peripherie: Bojana Pejić: «Einmal mehr. Das Zentrum-Peripherie-Paradigma», in: Block/Babias 2007, S. 170–185.

22 Zdenka Badovinac/Peter Weibel (Hgg.): *2000+ Artest Collection. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderne galerija Ljubljana*, Wien/Bozen: Folio Verlag 2001; Edelbert Köb (Hg.): *Kontakt. Aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe*, Köln: Walther König 2006.

23 Boris Groys/Anne von der Heiden/Peter Weibel (Hgg.): *Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005; IRWIN (Hg.): *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Afterall 2006.

24 Laura Hoptman/Tomáš Pospiszyl: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2002.

25 Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, London: Reaktion Books 2009.

26 Ebd., S. 26–29.

ausarbeite, kommt mein Einverständnis mit Piotrowskis Auffassung zum Ausdruck. Ich gehe aber nicht in jedem Punkt mit ihm *d'accord*. In Abgrenzung von seinen Fachkollegen, die sich seit dem Mauerfall darum bemüht hatten, wichtige Werke aus ihren Ländern in den kunsthistorischen Kanon einzuschleusen, und zu diesem Zweck die Ähnlichkeit mit Kunst aus dem Westen betonten, distanziert er sich von universalistischen Auffassungen und bricht eine Lanze für die Differenz. Das tieferliegende Problem ist für ihn die Beschaffenheit des Kanons: Er beruhe auf geografischen Hierarchien.<sup>27</sup> Mein Narrativ dagegen würde das *Framing* so stark machen, dass Kategorien wie Gleichheit oder Andersheit in ihrer Verallgemeinerung gar keine Rolle mehr spielen können. Dass der Kanon auf geografischen Hierarchien beruht, bestreite ich nicht. Es spielen jedoch noch weitere Kriterien hinein, wie zu zeigen sein wird.

Der Mauerfall brachte nicht nur die «Kunst aus Osteuropa» hervor, sondern auch einen eigenen Ausstellungstypus: die dekadenweise wiederkehrenden Retrospektiven (gesamt-)europäischer Kunst im 20. Jahrhundert.<sup>28</sup> Großer Beliebtheit erfreute sich um die Jahrtausendwende der Begriff «Balkan-Kunst». Mit der Öffnung der Mauer hatte sich dem Kunstmarkt auf einen Schlag ein neuer Sektor erschlossen. Nachdem einige zentrale Werke dem Markt zugeführt worden waren, ebte indes das internationale Interesse wieder ab, ohne dass eine tiefergreifende, die historischen Dimensionen berücksichtigende Auseinandersetzung mit der Region stattgefunden hätte. Es entstand in der Zeit eine Reihe von Katalogen zu Überblicksausstellungen, die von einflussreichen Kuratoren organisiert wurden.<sup>29</sup> Mit Maria Todorova sei darauf verwiesen, dass *Balkan* kein neutraler geografischer Begriff ist, sondern ein mit kultureller Bedeutung angereicherter und den betreffenden Ländern von außen zugeschriebener.<sup>30</sup> Was das bedeutet, darf Harald Szeemann selbst sagen: Es sei «die Kreativität des Ostens, die Vitalität von Rausch, Sex, Gewalt und Trauer», die ihn zu seiner Ausstellung *Blut und Honig* angeregt haben.<sup>31</sup> Weniger in die Nesseln kultureller Klischees setzen sich die Autorinnen von

27 Ebd., S. 13.

28 Lóránd Hegyi (Hg.): *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999; David Elliott/Bojana Pejić (Hgg.): *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm 1999; Bojana Pejić (Hg.): *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln: Walther König/Wien: Mumok, 2009.

29 Roger Conover/Eda Čufer/Peter Weibel (Hgg.): *In Search of Balkania. A User's Manual*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002; Harald Szeemann: *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Ausst.-Kat. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003; Block/Babias 2007.

30 Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.

31 Harald Szeemann: *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Ausst.-Kat. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003, S. 21.

Publikationen und Ausstellungen, die den geografischen Fokus mit einer Thematik verbinden. Am zahlreichsten vertreten sind dabei Projekte, die die Bedeutung von Körper und Geschlecht in der Kunst herausarbeiten.<sup>32</sup> Die jüngste Monografie in diesem Themenfeld ist Amy Bryzgels Performance art in Eastern Europe since 1960 (2017).<sup>33</sup>

Abgesehen von den Kategorien Körper und Geschlecht, sind – für Jugoslawien gesprochen – bisher nicht viele übergeordnete Fragestellungen an die künstlerische Produktion herangetragen worden. In Šuvakovićs Buch zu Realismen und Modernismen während des Kalten Krieges wird dem Bezug Kunst – Politik/Ideologie viel Platz eingeräumt. Generell wird der jugoslawische Modernismus als unmittelbar von politischen Entwicklungen hervorgebrachtes Phänomen behandelt. Dimitrijević untersucht die jugoslawische Kunstproduktion – mit Fokus auf den Film – vor dem Hintergrund ökonomischer Gegebenheiten und Veränderungen.<sup>34</sup>

Neu ist dagegen ein Zugang, der Kunst und philosophische Debatten aufeinander bezieht. Ansätze dazu finden sich bezüglich des jugoslawischen Films der 1960er Jahre.<sup>35</sup> Mit einer weiten Perspektive unternimmt das Branislav Jakovljević in seinem 2016 erschienenen Buch Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia 1945-91.<sup>36</sup> Es ist die für meinen Zusammenhang wichtigste bisher erschienene Forschungsarbeit. Jakovljević hat eine große Zeitspanne im Blick. Auch sein Performancebegriff ist entsprechend der angelsächsischen Tradition umfassend. Nicht nur Performance als eine Gattung der bildenden Kunst, sondern auch Theater und vom Staat inszenierte Großanlässe werden von ihm untersucht. Seine Interpretationen sind ein Dialog zwischen diesen visuellen und kulturellen Phänomenen, der staatstragenden Ideologie der Selbstverwaltung und den philosophischen Debatten. Das *tertium comparationis* ist die sich wandelnde Auffassung von Entfremdung.

32 Zdenka Badovinac (Hg.): *Body and the East. From the 1960s to the Present*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1998; Marina Gržinić/Rosa Reitsamer (Hgg.): *New Feminism. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Wien: Löcker 2008; Bojana Pejić (Hg.): *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln: Walther König/Wien: Mumok, 2009.

33 Amy Bryzgel: *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester: Manchester University Press 2017.

34 Branislav Dimitrijević: «Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion. Der «postkommunistische» Übergang im Jugoslawien Titos», in: Groys/von der Heiden/Weibel 2005, S. 195–277.

35 Gal Kirn: «New Yugoslav Cinema – A Humanist Cinema? Not Really», in: Kirn/Sekulić/Testen 2012, S. 10–45.

36 Branislav Jakovljević: *Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2016.

Er fragte, wie der Staat dem Problem der Entfremdung durch die Selbstverwaltung begegnet, wie Entfremdung in der jugoslawische Praxis-Philosophie definiert wurde, und setzt das mit dem Entfremdungskonzept in den Künsten – mit Blick vor allem auf Theater, Performancekunst und Konzeptkunst – in einen Dialog.

Damit hat er eine wichtige Grundlage geschaffen für meine Auseinandersetzung mit den in den 1970er Jahren entstandenen Werken der Performancekunst und ihrer Einbettung in den philosophischen Kontext. Während Jakovljević durch das Prisma von Kunst und anderen kulturellen Phänomenen die sich verändernde Auffassung von Entfremdung im jugoslawischen Sozialismus verfolgt, betrachte ich mithilfe der Terminologie aus der damaligen Theorie, wie Künstlerinnen und Künstler die Frage nach der Natur von Kunst verhandeln und wie in Ausstellungen und Performances die Position des Subjekts und das menschliche Handeln untersucht, dargestellt und geformt werden.

Im Unterschied zu Jakovljević, der neben ausgewählten Werken der *performing arts* (Theater, Musik und Performancekunst) auch die für den Sozialismus charakteristischen orchestrierten Großanlässe als Performances der staatstragenden Ideologie analysiert, ist mein Fokus auf Performancekunst gerichtet, wie sie seit den 1960er Jahren von bildenden Künstlerinnen als prozesshafte, ephemere Werke meist im Kunstkontext (Kunstinstitutionen, Ateliers) realisiert wurden. Einen erweiterten Performancebegriff wie bei Jakovljević vertritt beispielsweise die seit 1976 vom MIT herausgegebene Zeitschrift PAJ – A Journal of Performance and Art, die neben Performance auch Theater, Tanz und Musik abdeckt, also das, was im Englischen unter *performing arts*, also *darstellende Künste*, zusammengefasst wird. Er liegt auch der *performance theory* eines Simon Shepherd zugrunde.<sup>37</sup>

Für ephemere Werke im öffentlichen Raum, die sich nicht primär an ein Kunstpublikum richten, würde ich den Begriff Aktionskunst reservieren. Selbstverständlich gibt es zwischen den verschiedenen Ausformungen innerhalb der ephemeren und körperzentrierten Künste aber keine trennscharfen Grenzlinien. Performance ist Grenzüberschreitung und das Näheverhältnis zu Tanz und Musik groß. Die meisten Autorinnen machen selbst auf die Heterogenität der Phänomene, für die Performance stehen kann, aufmerksam und erheben für ihre Definitionen, die aus ihren spezifischen, theoretisch und historisch bestimmten Fragestellungen an Performancekunst hervorgegangen sind, nicht den Anspruch der Allgemeingültigkeit.

37 Simon Shepherd: *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2016.

Während von verschiedenen Theoretikern die An- oder Abwesenheit von Publikum ein ausschlaggebendes Merkmal für die Zugehörigkeit zu Performance war, hat diese Frage für mich zwar aus produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht eine große Bedeutung, spielt aber für die Zuordnung zur Gattung keine Rolle. Die Bedeutung dieser Frage hat mit einer in den 1990er Jahren angestoßenen Diskussion um die Bedeutung von Präsenz für Performance zu tun. Während Peggy Phelan in der Einmaligkeit und Präsenz das subversive Potenzial von Performancekunst sieht, wird von anderer Seite mit Verweis auf Judith Butler das Potenzial zu Verschiebungen und Verwandlungen gerade in der Wiederholung oder Iterierbarkeit gesehen.<sup>38</sup> Aus dem kritischen Impuls gegenüber einer «Ontologie der Präsenz» verlegt Philip Auslander den Akzent der Auseinandersetzung mit Performance ganz auf die Dokumentation.<sup>39</sup> Als einer der Ersten trägt er der Tatsache Rechnung, dass Performance sehr oft nicht als Liveereignis rezipiert wird und daher der Wirkung von Dokumenten Beachtung geschenkt werden muss. Indem er dem ursprünglichen Ereignis aber jede Bedeutung abspricht, wird er der Performancekunst jedoch nicht gerecht. Performances, die vor Publikum stattfinden, operieren zum Beispiel anders mit dem Faktor Zeit als jene, die für den Bruchteil der Sekunde, die die Kamera zur Aufnahme benötigt, ausgeführt werden, wie das von Auslander angeführte Werk *Leap into the Void* (1960) von Yves Klein. Diese Performance wäre als Liveaufführung gar nicht möglich gewesen, hätte man doch das auf der Fotografie wegretouchierte Netz gesehen und die Pointen – die erschreckende Vorstellung des unweigerlich folgenden Aufschlags am Boden oder die Bewunderung für die Waghalsigkeit des Künstler-Helden – wären entfallen. In diesem Sinne spielt die Entscheidung für oder gegen ein Publikum für die Wahl der «Thematik» und die konkrete Ausführung einer Performance sogar eine sehr wichtige Rolle.

Für mich steht weder die alleinige Wahrheit der Dokumente noch die des Ereignisses im Zentrum des Interesses. Die Wahrheit, die wir von einer Performance kennen, ist keine vollständige. Sie besteht aus den Dokumenten und dem Ereignis, das wir aus ihnen rekonstruieren, in das sie uns zurückversetzen, sofern wir sie nicht einfach als Bilder ohne historische Dimension betrachten. Dies ist ein Aspekt, dem in der jüngsten Literatur vermehrt Beachtung geschenkt wird, so zum Beispiel in der Arbeit von Mechtild Widrich. Sie untersucht, wie Monumente der jüngeren Vergangenheit performa-

---

38 Eckhard Schumacher: «Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz», in: *Texte zur Kunst*, Bd. 37, 2000, S. 94–103.

39 Philip Auslander: «The Performativity of Performance Documentation», in: *PAJ*, Bd. 28, Nr. 3, 2006, S. 1–10.

tive Elemente der Ephemerität und der Partizipation in sich aufgenommen haben.<sup>40</sup> Ephemere Monumente, aber auch Artefakte und Dokumentationen, hinterlassen Erinnerungen bei den Betrachterinnen, die den nachfolgenden Generationen eine Vergegenwärtigung ermöglichen. Was Widrich über performative Monumente sagt, lässt sich auf die Performancekunst übertragen – sofern von ihr Aufzeichnungen erhalten sind: Ihr Wirkungsbereich geht dann über die einmalige Begegnung eines ursprünglichen Publikums mit dem Werk hinaus. Sie entfaltet sich in der Zeitlichkeit, wenn spätere Betrachterinnen ihre eigenen – sich von den ursprünglichen gewiss unterscheidenden – Erfahrungen machen. Das ursprüngliche Ereignis kann nicht vernachlässigen, wenn es um das Verständnis eines bestimmten Kontexts geht. Dann müssen – wie in meiner Forschung – Produktions- und Rezeptionsästhetik in den Vordergrund treten, damit die Vergangenheit in der Gegenwart verlebendigt werden kann.

---

40 Mechtild Widrich: *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*, Manchester/New York: Manchester University Press 2014.

**1**

**DER KONTEXT: JUGOSLAWIEN –  
EIN KULTURELLER SONDERFALL  
S. 41**

**2**

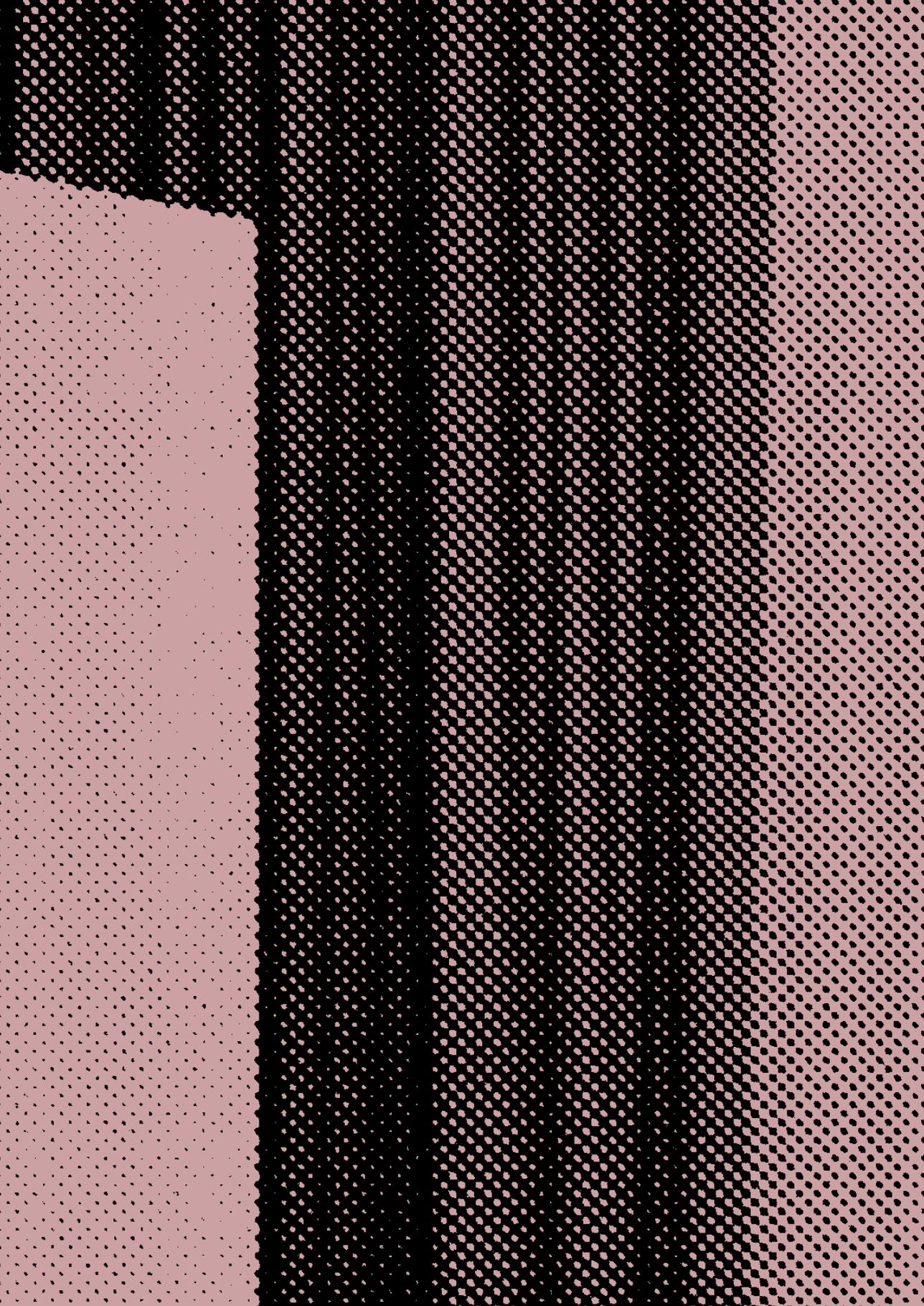
**DER AUFTRITT  
DES KÜNSTLERSUBJEKTS  
S. 75**

**3**

**WIE DIE KONZEPTKUNST  
NACH BELGRAD KAM  
S. 105**

**4**

**DIE ÄRA DER  
PERFORMANCEKUNST BEGINNT  
S. 133**





**«IN EINEM  
GLUTHEISSEN  
SOMMER  
ENTDECKTE ICH  
EINE BLUME,  
DIE FLIEGT.**

Sie war wunderbar.  
Ihre Teile erinnerten in der Luft an Flöckchen.  
Ich sammelte viele Blüten, groß wie Bälle,  
und zu Hause, im Atelier  
spielte ich mit ihnen wie ein Kind. [...]  
Seither kehre ich jedes Mal, wenn ich die Blume ansehe,  
in meine Kindheit zurück,  
und jedes Mal wünsche ich von neuem,  
Momente der Rückkehr  
in die Tage des Löwenzahns zu erleben.» \*

---

\* Stojan Kovačević in: *Kat. Drangularijum* 1971, o.S.



**INDUSTRIALISIERUNG**

**+**

**ELEKTRIFIZIERUNG**

**=**

**KOMMUNISMUS \***

**«Die Mehrheit der Dinge,  
die mich umgeben und  
die mir dienen, bekommen,  
wenn ich sie aussortiere,  
eine von meinem Willen  
unabhängige Bedeutung –  
eine Bedeutung,  
die ich nicht wollte.  
Deshalb habe ich  
meine grüne Decke ausgestellt,  
die nichts gegen  
meinen Willen bedeutet.  
Die ist einfach eine  
grüne Decke.»\***

\* Gergelj Urkom in: Kat. *Drangularijum* 1971, o.S.



«Wer weiß, mit welchen Gedanken das Publikum genau um 21.15 Uhr in den Galerieraum hereingestürzt ist, wenn nicht um hier drinnen den Gegenstand seiner Bewunderung und Raserei anzutreffen – die «anderen» natürlich. Als sie erkannten, dass es hier um nichts geht außer um sie selbst, zogen sich die Besucher langsam aus der Mitte gegen die Wände hin zurück, sicherheitshalber, um, wenn nicht zu flüchten, so wenigstens die Exponiertheit zu verringern; aber zu diesem Zeitpunkt war es bereits zu spät. Wir waren da und wir waren eine Ausstellung.»\*

\* Galerija SC. Novine 1969, Nr. 9.

**«Seid,  
um Gottes Willen,  
eine Ausstellung.  
In dieser  
Ausstellung seid ihr  
das Werk,  
die Figuration,  
der sozialistische  
Realismus.»\***

---

\* Galerija SC. Novine 1969, Nr. 8, S. 29.

**«Es war niemals die Rede davon, dass das ausgewählte Ding, aus der Erfahrung des Readymades heraus, zum Kunstwerk aufsteigen sollte. Sie sind außerkünstlerische Objekte geblieben, gleichzeitig aber ausgewählt und vom persönlichen Charakterzug des Künstlers gefärbt, womit jene Linie des Übergangs vom Begriff Kunst zum Begriff Künstler markiert war, was charakteristisch ist für die Strategie des Sprechens in der ersten Person.»\***

\* Ješa Denegri 1983a, S. 8.

## 1

## DER KONTEXT: JUGOSLAWIEN – EIN KULTURELLER SONDERFALL

### 1.1 Die Anfänge der «neuen Kunstpraxis»: Junge '70

Im Jahr 1969 beendete ein Vierergespann von Freunden die Belgrader Akademie der bildenden Künste: Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević und Gergelj Urkom. Zum Kreis der jungen Künstler gehörten auch die Kunststudenten Marina Abramović und Era Milivojević. Zusammen bildeten die sechs Freunde zwei Jahre später, nach der Gründung des Studentischen Kulturzentrums in Belgrad 1971, die aktivste Gruppe von Künstlern der ersten am Kulturzentrum tätigen Generation. Eine Künstlergruppe im formalen Sinne waren die Freunde nach Meinung von Jadranka Vinterhalter indessen nie:

**«[...] sie hatten nicht nur kein gemeinsames Programm, sondern auch keinen Namen für die Gruppe (obwohl sie entsprechende Vorschläge diskutierten) und sie machten niemals gemeinsame Arbeiten. Doch sie waren eng miteinander befreundet, trafen sich häufig und diskutierten über Kunst, stellten gemeinsam aus, sodass wir sie in diesem Sinne als Gruppe betrachten können [...].»<sup>1</sup>**

1 Jadranka Vinterhalter: «Umetničke grupe. Razlozi okupljanja i oblici rada [Künstlergruppen. Versammlungsgründe und Arbeitsformen]», in: Denegri 1983a, S. 14–23, hier S. 18–19. «[...] ne samo što nisu imali zajednički program, nisu imali ni ime za grupu (mada je bilo takvih predloga u razgovorima među njima) i nisu radili zajedničke radove. Ali su se zato intenzivno družili, sastajali i razgovarali o umetnosti i zajedno izlagali, pa ih u tom mislu možemo smatrati grupom [...].»

Paripović, Popović, Todosijević und Urkom kannten sich bereits seit Jugendtagen, als sie sich an der Kunstschule Šumatovačka auf die Ausbildung an der Akademie vorbereiteten. Einer ihrer Lehrer, Kosta Bogdanović, der sie in Zeichnen und Bildhauerei unterrichtete, machte sie laut Vinterhalter mit zeitgenössischer Kunst vertraut, was für ihre weitere Bildung äußerst bedeutend wurde.<sup>2</sup> 1964 wurden sie in die Akademie aufgenommen. Abramović und Milivojević kamen ein Jahr, respektive zwei Jahre später an die Kunsthochschule. Die künstlerische Produktion aus den Akademiezeiten oder gar aus der Jugendzeit stellen die sechs Künstler – zumindest als Gruppe – nicht aus. Todosijevićs Urteil über die Akademie und seine Ausbildung fällt negativ aus.

**«Es gab eine Art Konfrontation mit der Schule und der Atmosphäre in Belgrad. Es war keine große Konfrontation, aber ich realisierte, dass ein paar Dinge nicht zusammenpassten, die Dinge, die ich in der Welt sah und was ich in Belgrad damals sah. Aber für uns Junge war es unmöglich zum Professor zu sagen, was Sie über Francis Bacon erzählen, ergibt keinen Sinn. Denn als Student hängst du vom Professor ab. Die Akademie dauert fünf Jahre. In den letzten beiden Jahren konnte ich keine Lösung mehr finden, wie ich den Konflikt zwischen mir und der Akademie lösen könnte. Die einzige Möglichkeit des Widerstands war es, nicht zu arbeiten. Sie sagten, ach, Raša ist faul, er ist so ein Intellektueller, der immer zu viel redet, aber kein Herz für die wirkliche Kunst hat – und weiteres dummes Zeug. Ich wusste nicht, wie reagieren, aber instinktiv hörte ich auf zu tun, was ich davor gemacht hatte. Malerei – ich war faul, vielleicht ein Bild pro Monat oder noch weniger. Dafür wurden meine Reisen länger und länger. Dadurch fand ich mehr Informationen darüber, was sich wirklich abspielte, na ja, nicht was sich wirklich abspielte, aber ein paar Schatten, ein paar Figuren sah ich vor mir.»<sup>3</sup>**

Aufgrund dieses problematischen Verhältnisses zur Ausbildung, das nicht nur Todosijević, sondern auch seine Freundinnen hatten, ist verständlich, weshalb die in jener Zeit entstandenen Arbeiten nicht dokumentiert sind. Zum ersten Mal präsentierten sie gemeinsam Werke, die um 1970 entstanden waren,

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Todosijević 17. Mai 2012.

in der Ausstellung Junge '70 [Mladi '70] im MSUB.<sup>4</sup> Die Ausstellung wurde von dem Kurator und Kunsthistoriker Ješa Denegri und Dragan Đorđević zusammengestellt. Ein schmaler Katalog ohne Abbildungen begleitete die Ausstellung.<sup>5</sup> Denegris kurzem Einführungstext zufolge wurden in der Ausstellung «plastische» Arbeiten gezeigt, die von «verschiedenen Formen der poetischen Fantastik über die expressionistische [...] Figuration bis zu Beispielen neuer Geometrie reichen, die in ihren radikaleren Lösungen in Objekte konstruktivistischen Typs übergehen».<sup>6</sup> Todosijevićs Beitrag ist in der Monografie von 2001 in zwei kleinen, unscharfen Bildern dokumentiert.<sup>7</sup> Auf der einen Reproduktion ist ein kleiner, flacher Gipsblock mit dem Abguss einer für die Zeit typischen Hornbrille zu sehen, der unter einer Plexiglashaube auf einem Sockel steht. Die Arbeit trägt den Titel Brille [Naočare] und ist mit 1971 datiert. **Abb. 4** Das zweite Foto zeigt den Künstler selbst, wie er vor seiner Installation Schwebende Quadrate [Lebdeći kvadrati] steht. **Abb. 5**

Zu sehen sind vier Elemente, die aus jeweils vier Holzstangen bestehen, die an Drähten von der Decke hängen. An den Enden ist jeweils ein quadratisches, schwarzes Stück Leinwand befestigt. Die an einen umgedrehten Tisch erinnernden Objekte hängen auf unterschiedlicher Höhe in einer Halle des Museums. Das Tuch des ersten Elements, vor dem der Künstler steht, liegt noch am Boden. Die restlichen Elemente schweben in formaler Analogie zur Treppe im Hintergrund stufenartig ansteigend über dem Boden. Wie aufgeblähte Segel wölben sich die Leinwände nach unten und vermitteln eher den Eindruck von Schwere als von Leichtigkeit. Es ist anzunehmen, dass es die ersten Arbeiten Todosijevićs sind, die nicht mehr den an der Akademie gelehnten Gattungen und Stilen entsprechen, sondern den Anfang einer künstlerischen Ära in Belgrad markieren, die Denegri unter dem Überbegriff «neue Kunstpraxis» zusammenfasst.<sup>8</sup> Sie sind aber nicht nur deshalb interessant, sondern weisen auch bereits einige Eigenschaften auf, die für spätere Werke Todosijevićs der 1970er Jahre charakteristisch sein werden und in ihnen noch deutlicher zum Ausdruck kommen. Mit Skulpturen und Installationen setzte sich

4 An der Ausstellung nahmen Abramović, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom und weitere junge Künstler aus Belgrad teil.

5 *Mladi '70* [Junge '70], Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1971.

6 Ebd. (o.S.)

7 Zu den übrigen Arbeiten liegen mir keine Informationen vor, da der Ausstellungskatalog außer dem Geleitwort des Museumsleiters Miodrag B. Protić und der erwähnten Einführung Denegris lediglich die Künstlerbiografien enthält.

8 Laut Dejan Sretenović hat Denegri den Ausdruck «nova umetnička praksa» erstmals in seinem Aufsatz *Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija* verwendet. Siehe in der englischen Ausgabe: Ješa Denegri: «Art in the Past Decade», in: Susovski 1978, S. 5–12, hier S. 10.

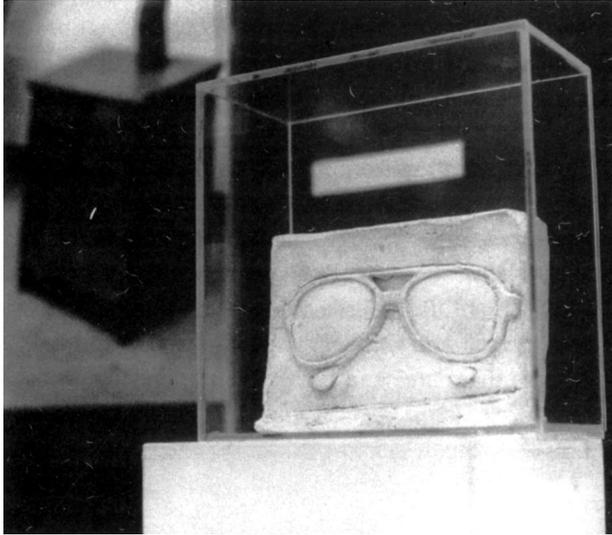


Abb. 4  
Raša Todosijević:  
Brille [Naočare]  
1971, Gips



Abb. 5  
Raša Todosijević: Schwebende Quadrate [Lebdeći kvadrati],  
1971, Leinwand, Holz, Draht; Installationsansicht  
Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad

der Künstler nur ganz zu Beginn der 1970er Jahre auseinander – und dann unter anderen Vorzeichen erst ab den späten achtziger Jahren wieder. Die beiden Werke sind nicht im Sinne ihres Mediums charakteristisch, sondern darin, dass sie die tastende Suche nach dem Wesen der Kunst und auch nach der eigenen, subjektiven Zugangsweise zu ihr bezeugen.

Wagen wir es, einige Spekulationen über die beiden Arbeiten anzustellen. Schwebende Quadrate lässt sich als Anspielung auf Kasimir Malewitschs Schwarzes Quadrat auf weißem Grund (um 1915) verstehen. Ein Hinweis darauf kann einerseits der Titel der Arbeit sein, andererseits aber auch Todosijevićs Vorliebe für den suprematistischen Künstler und die Russische Avantgarde im Allgemeinen. Sie wurde Todosijević zufolge zusammen mit anderen avantgardistischen Strömungen unterdrückt. So gab es in der offiziellen Kulturpolitik «kein Dada, keinen Kubismus, keinen Konstruktivismus, keinen Malewitsch oder Duchamp, keine extremen, radikalen Stile. Stattdessen Bonnard, Vuillard, Nabis, Matisse, Chagall, den Picasso der dreißiger Jahre (nicht den kubistischen), Henry Moore [...]»<sup>9</sup> Die Abwendung von diesen offiziell geschätzten Künstlern und künstlerischen Stilen – denen weiter unten mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird – und das Interesse für die historischen Avantgarden war eines der primären Unterscheidungsmerkmale der jungen Künstlergeneration, die bald das SKC maßgeblich prägen sollten, von ihren Vorgängern, Lehrern und den meisten ihrer Zeitgenossen.

Gleichzeitig folgt Todosijević seinem Künstlervorbild nicht allzu treu. Der Titel der Arbeit kann ironisch verstanden werden, ist es doch offensichtlich, dass die einfachen, aus simplen Materialien zusammengesetzten Strukturen nicht «schweben», sondern an Drähten von der Decke hängen. Gedanken an eine Levitation kommen bei der Betrachtung dieser schweren Himmelsleiter aus dreidimensionalen «Schwarzen Quadraten auf weißem Grund» nicht auf. In der Rezeption Todosijevićs hat das Vorbild seine metaphysischen Anteile (den Platz der Ikone) und seine Transzendenz der materiellen Welt auf eine gegenstandslose Welt hin eingeübt.<sup>10</sup> Es ist stattdessen in die Welt der Gegenstände zurückgekehrt und tut sich schwer mit dem Aufstieg in höhere Gefilde.

Eine starke Gebundenheit ans Material kennzeichnet auch Todosijevićs Brille. Sie ist ein für die Zeit typisches Modell; ähnliche Brillen trugen die Künstlerkollegen Popović oder Urkom. In einem Interview beschreibt Todosijević seinen Freund Urkom, den er als Ersten an der Šumatovačka kennege-

9 Todosijević 17. Mai 2012.

10 Vgl. Kasimir Malewitsch: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, hrsg. von Werner Haftmann, Köln: DuMont 1989 (zuerst 1928).

lernt hatte, als kleinen, grau gekleideten Jungen mit dick gerandeter Brille und der Neigung zu einem philosophischen Blick auf die Welt.<sup>11</sup> Ist der Gipsabguss eine Hommage an den Brille tragenden Freund? Ist die Brille durch ihn und seine philosophische Neigung ein Emblem für die intellektuelle Suche? Allerdings ist sie nur Relief auf einem massiven Gipsblock, und der Rahmen, in dem die Gläser stecken sollten, ist mit Gipsmasse ausgefüllt. Man kann mit dieser Brille also nicht besser, sondern gar nicht sehen. Die traditionellerweise an den Sehsinn geknüpfte Erkenntnis stellt die Gips-Brille gleich mit in Frage. Die Arbeit weckt einige Assoziationen, die auch Todosijevićs bekanntestes Werk, die 1978 entstandene Videoperformance [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#), hervorruft. In der Videoperformance, die später ausführlich besprochen wird, stellt eine männliche Stimme aus dem Off einer Frau, von der nur das Gesicht sichtbar ist, knapp dreißig Minuten lang ununterbrochen die Frage «Was ist Kunst?», während die offenbar zum Fragenden gehörende Hand das Gesicht der Frau abtastet. Der Fragende, dessen Gegenüber völlig gleichgültig ist und keine Anstalten unternimmt, auf die Frage zu antworten, versucht mit allen Registern seiner Stimme und mit allen Facetten der Berührungskunst, mal sanft, mal grob, der Frau eine Antwort zu entlocken. In beiden Arbeiten tritt ein Interesse an und eine Suche nach Erkenntnis zutage – im Fall der Videoperformance ist es das Wesen der Kunst, das erkannt werden will –, ohne dass sich in den Arbeiten abzeichnet, dass dieses Ziel erreicht werden könnte. **Abb. 159–163**

Damit steht Todosijević in seiner Zeit nicht allein. Denn worüber Kunst schon seit dem Zweiten Weltkrieg immer weniger verfügt, ist ein gesichertes Fundament, auf dem sie bauen und auf dem Sicherheiten gedeihen könnten. Nachdem bereits die Religion und die durch sie legitimierte Feudalordnung als gemeinsame Basis erodiert waren, werden nun auch politische Ideologien als letztgültige Fundamente immer fragwürdiger. Selbstredend betrifft der Verlust von Fundamenten nicht nur die Kunst. Oliver Marchart führt aus, dass – seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fundamentalismus (von Englisch *foundationalism*) zusehends in eine Krise geraten sei. Fragwürdig wurden dabei Positionen, die auf vermeintlich feststehenden und revisionsresistenten Prinzipien beruhen, die jedem politischen oder sozialen Zugriff entzogen sind. Die folgende Zeit lässt sich daher als eine postfundamentalistische beschreiben.

---

11 Todosijević 2011 (abgerufen am 01.03.2012).

**«Unter Postfundamentalismus wollen wir einen Prozess unabschließbarer Infragestellung metaphysischer Figuren der Fundierung und Letztbegründung verstehen – Figuren wie Totalität, Universalität, Substanz, Essenz, Subjekt oder Struktur, aber auch Markt, Gene, Geschlecht, Hautfarbe, kulturelle Identität, Staat, Nation etc.»<sup>12</sup>**

Der Postfundamentalismus zeichnet sich laut Marchart durch die Abwesenheit eines letzten Grundes aus, jedoch nicht durch Ablehnung eines jeden Grundes. Der «Prozess unabschließbarer Infragestellung» charakterisiert auch die künstlerische Tätigkeit der «Gruppe der sechs Künstler» und vieler ihrer Zeitgenossinnen. Schon davor hatten sich aus dem Abschied von religiösen, politischen und anderen Glaubensgrundsätzen verschiedene künstlerische Ansätze entwickelt. In der amerikanischen Kunst seit den 1960er Jahren lassen sich gleich mehrere unterschiedliche Praktiken identifizieren, die in Anlehnung an Marchart als postfundamentale bezeichnet werden können. So beispielsweise die Minimal Art, deren Vertreter die Fundierung der traditionellen Skulptur in der menschlichen Gestalt ablehnten.<sup>13</sup> Die an bestimmten semiotischen Praktiken ausgerichtete Konzeptkunst auf der anderen Seite ersetzte die stabile Grundlage durch eine Verwissenschaftlichung der Kunst, indem sie versuchte, das Wesen der Kunst durch logische Verfahren zu erforschen und ihre Wahrheit aufzudecken – ein Prozess, der sich in einer kreisförmigen Bewegung wiederholt, ohne auf Grund zu stoßen. Eine andere Kunstrichtung, die den Verlust gesicherter Fundamente produktiv einsetzt, statt ihn zu beklagen, ist die Pop Art mit ihrem ironischen Spiel mit Tiefe beziehungsweise deren Verleugnung. Ein weiteres künstlerisches Verfahren verbindet die Erforschung von Kunst mit der Erforschung des Menschen. Für die künstlerische Praxis am SKC ist dieses das wichtigste. Selbstverständlich hat der Mensch als menschliche Gestalt immer einen zentralen Platz unter den Gegenständen oder Sujets von Kunst eingenommen. Dass die menschliche Figur insbesondere auch für die jugoslawische Kunst während und nach dem Krieg ein zentraler Gegenstand war, wird in Kürze gezeigt werden. Die Kunst nach 1960 bringt jedoch Ansätze hervor, die den Menschen mehr oder weniger ausdrücklich zu einem Untersuchungsgegenstand (nicht zu einem Bild-

12 Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 16.

13 Michael Fried: «Art and Objecthood», in: *Artforum*, Bd. 10, 1967, S. 12–23, hier S. 12 und 19. Dass Fried in seinem Text den Spieß umdrehte und die Minimal Art selbst des Anthropomorphismus bezichtigte, ist eine andere Geschichte.

gegenstand) machen, sich mit verschiedenen Vorstellungen und Konzepten des Menschseins auseinandersetzen oder bestimmte Identitäten und Subjektivitätskonzepte kritisieren und umgestalten. So werten Body Art und Performancekunst den menschlichen Körper zum primären Arbeitsmaterial auf und schließen mit dem Körper einen Aspekt des Menschseins in den Bereich der Kunst ein, der in der kulturellen Tradition immer ausgeschlossen war. Neben dem Körper sind es aber auch biografische Mythen oder die individuelle Geschichte eines Autors – wie bei Joseph Beuys –, die einen Schlüssel zu den Werken liefern sollen oder ihr integraler Bestandteil sind. Andere Künstlerinnen untersuchen und hinterfragen Identitäten oder dekonstruieren gesellschaftlich akzeptierte Vorurteile. In vielen Fällen wird mit der Untersuchung des Menschen, sei es seines Körpers, seines Geschlechts, seiner identitären Zugehörigkeit oder seiner Geschichte, eine politische Komponente in die Kunst eingeführt. In anderen Fällen treten neue Akteure in der Kunstproduktion auf, wie zum Beispiel das Publikum, oder es werden nicht-menschliche Akteure eingeschlossen, um zu neuen dialogischen Formaten zu gelangen.

Einige der genannten Formen, wie der Mensch in der Kunst als Akteur und Untersuchungsgegenstand gleichermaßen erscheint, sind auch in Werken der zur Diskussion stehenden Künstlerinnen am SKC anzutreffen – was nicht bedeutet, dass die Untersuchung des Menschen das primäre Ziel oder die vorrangige Intention der Künstler gewesen sei. Ihre Intentionen im Detail aufzuspüren ist in den meisten Fällen gar nicht möglich und auch nicht meine Absicht. Dennoch lassen sich viele Arbeiten dahingehend verstehen, dass die Suche nach einer neuen Kunst, die Erforschung neuer künstlerischer Formen, Ausdrucksmöglichkeiten und die Frage nach dem Wesen der Kunst mit etwas zusammenfallen, was ich als Auseinandersetzung mit dem Menschen beschreibe. In den Werken manifestieren sich unterschiedliche Akte der Suche nach einer neuen Kunst, die eine veränderte Rolle des menschlichen Akteurs und eine veränderte Auffassung vom Menschen mit sich bringen – verändert in Bezug auf die Ansichten der marxistischen Humanisten, die in Jugoslawien, aber auch im restlichen Europa der 1960er Jahre eine zentrale Rolle im intellektuellen Milieu spielten, also die Normvorstellungen bereitstellten.

Der primäre und allgemeine Ansatz der jungen Akademie-Abgänger ist fürs Erste leicht zu benennen. Ihr Arbeitsantrieb war es, sich von der als anachronistisch empfundenen akademischen Kunstausbildung und Kunstauffassung in aller Deutlichkeit zu distanzieren. Doch bevor die Kulturpolitik seit dem Zweiten Weltkrieg genauer ins Auge gefasst wird, muss ein Überblick über die historische und politische Entwicklung Jugoslawiens darüber aufklären, worauf die kulturellen Paradigmen des Landes gründeten.

## 1.2 Geschichte Jugoslawiens

Die politischen Veränderungen auf dem Gebiet Jugoslawiens seit dem 19. Jahrhundert detailliert nachzuzeichnen, ist ein sehr kompliziertes Unterfangen und für unsere Zwecke nicht notwendig: Deshalb gebe ich hier nur einen Überblick über die wichtigsten Entwicklungen. Ursprung der jugoslawischen Idee war gemäß Dennison Rusinow, dem langjährigen Jugoslawienbeobachter des American Universities Field Staff, die Bewegung der Illyrianisten in Kroatien, die – ganz im Geist der Zeit – auf der Basis der von der modernen Linguistik herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten der südslawischen Sprachen eine Nation erkannten und daraus das Recht auf Vereinigung und Unabhängigkeit ableiteten.<sup>14</sup> Eine schärfere Kontur erhielt die Idee eines Bundes der Südslawen jedoch erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Ivo Banac argumentiert. Die Motive der verschiedenen Volksgruppen für einen solchen Zusammenschluss waren allerdings sehr unterschiedlich. In Serbien konnte man sich für die Idee erwärmen, weil die Vereinigung aller Gebiete, in denen orthodoxe Serben lebten, ein wichtiges nationalpolitisches Ziel war. Den Kroaten auf der anderen Seite schwebte ein von Österreich-Ungarn unabhängiger südslawischer Staat vor. Hauptsächlich in Kroatien war mit der Generation der «Nationalistischen Jugend» (1909–1914) die Idee eines Zusammenschlusses von Kroaten, Slowenen und Serben entstanden. Sie beruhte auf dem Gedanken, dass Kroaten, Slowenen und Serben eine einzige jugoslawische Nation bilden. Der Wille zur Einheit sollte helfen, die bestehenden religiösen, sprachlichen und staatlichen Traditionen zu überwinden. Bewusst wurde dabei die Aufgabe kroatischen Staatsrechts und politischer Institutionen in Kauf genommen. Es handelte sich im Wesentlichen um ein von der politischen Elite getragenes Ziel; zu einer Volksabstimmung kam es nie.<sup>15</sup> Wie der Historiker Dejan Đokić ausführt, reiste am 1. Dezember 1918 eine Delegation von Kroaten, Serben und Slowenen nach Belgrad, um Alexander, damals Prinzregent von Serbien, zu bitten, die Einheit zu deklarieren und formell die Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen zu proklamieren. Abgesehen von dem grundsätzlichen Konsens innerhalb der politischen Eliten über den jugoslawischen Staat und die Einheit der Völker, herrschte jedoch keine Einigkeit über dessen interne Organisation. Die Serben waren für eine zentralistische Struktur, die Kroaten für eine dezentrale. Schließlich setzte sich die serbische Sicht durch, aber nur weil die Kroaten die Verfassungsgebende Versammlung boykottierten. Die Verkündigung der (von Serben gemachten) Verfassung fand symbolträchtig am

14 Dennison Rusinow: «The Yugoslav Idea before Yugoslavia», in: Đokić 2003a, S. 11–26, hier S. 12.

15 Ivo Banac: «Jugoslawien 1918–1941», in: Melčić 2007, S. 153–167, hier S. 157–159.

28. Juni 1921, dem Jahrestag der Schlacht vom Amselfeld statt. Sie war der Beginn einer langen innenpolitischen Krise, die mit dem Zweiten Weltkrieg von einer viel größeren und folgenreicheren abgelöst werden sollte.<sup>16</sup>

Der Zweite Weltkrieg begann im Königreich Jugoslawien am 6. April 1941 mit dem Einmarsch deutscher, italienischer, bulgarischer und ungarischer Truppen und der Kapitulation nach nur einem Tag.<sup>17</sup> Gemäß Slavko Goldstein, einem kroatisch-jüdischen Historiker, machten sich die Nationalsozialisten sofort ans Werk, erstellten Konzentrationslager – und schon im August wurde das Banat als die «erste judenfreie Region Europas» ausgerufen.<sup>18</sup> Die politische Situation in Jugoslawien war überaus komplex. In Kroatien wurde die Wehrmacht freundlich empfangen, weil sich dort mit den *Ustaschas* [Aufständischen] bereits Ende der zwanziger Jahre eine faschistische Gruppierung gebildet hatte. In der Folge wurde Kroatien ein von Jugoslawien unabhängiger faschistischer Staat, der Unabhängige Staat Kroatien [Nezavisna Država Hrvatska (NDH)], was in Kroatien mehrheitlich mit Genugtuung zur Kenntnis genommen wurde. Mit besonderer Gewalt wurde von da an nicht nur gegen Jüdinnen und Juden sowie die Roma vorgegangen, sondern auch gegen die auf kroatischem Gebiet lebende serbische Bevölkerung.<sup>19</sup> Widerstand gegen die *Ustaschas* kam im Wesentlichen aus zwei Richtungen. Die eine Gruppierung waren monarchietreue serbische *Tschetniks* [četka = bewaffnete Bande], die ebenfalls ein ultranationalistisches Programm, nämlich ein «ethnisch reines» Großserbien verfolgten. Sie versuchten die serbische Bevölkerung zu schützen. Gleichzeitig befanden sie sich schon bald in einem erbitterten Machtkampf mit den Partisanen, einer Kampfseinheit der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPI): der zweiten Gruppierung, die gegen die *Ustaschas* und die deutschen

16 Dejan Đokić: «(Dis)integrating Yugoslavia. King Alexander and Interwar Yugoslavism», in: Đokić 2003a, S. 136–156, hier S. 138.

17 Formell schloss sich Jugoslawien unter Prinz Paul bereits im März 1941 dem Dreimächtepakt (Deutschland-Italien-Japan) an. Daraufhin wurde der Regent vom Militär geputscht, aber auch unter seinem Nachfolger, dem minderjährigen Peter II., verblieb das Königreich im Pakt, was die Achsenmächte nicht hinderte, das Gebiet zu besetzen. (Siehe: Banac 2007, S. 166.)

18 Slavko Goldstein: «Der Zweite Weltkrieg», in: Melčić 2007, S. 170–200, hier S. 172.

19 Von den 39 000 Juden auf kroatischem Gebiet wurden 31 000 ermordet. Die Überlebenden waren größtenteils geflohen, viele von ihnen schlossen sich der Partisaninnenbewegung an. Fast alle Roma wurden getötet. Ante Pavelić, der Anführer der *Ustaschas*, wollte auch mit der serbischen Bevölkerung so verfahren. 1941 wurden an zahlreichen Orten Massenmorde an ihr verübt. Das von den *Ustaschas* errichtete Konzentrationslager Jasenovac war einer der Hauptschauplätze des Terrors. Es bedurfte der Intervention der Deutschen, damit sich die *Ustaschas* in Bezug auf die Serben zurückhielten, weil das Land in den Wirren der Gräueltaten und des serbischen Widerstands zusehends destabilisiert wurde. (Ebd., S. 174.)

Besatzer kämpften.<sup>20</sup> Nach dem Zerfall Jugoslawiens war die KPJ die einzige, wenn auch seit 1921 illegale Partei, die in allen Teilen des Landes weiter operierte. Sie hatte ungefähr 8000 Mitglieder, war straff organisiert und verfügte mit Josip Broz Tito über eine starke Führerfigur.<sup>21</sup> Den Partisaninnen schlossen sich zahlreiche Sympathisanten an, die im Widerstand kämpfen wollten. Ende 1944 hatte ihre sogenannten Volksbefreiungsarmee über 300000 Mitglieder, wobei nur ungefähr zehn Prozent der KPJ angehörten, die dort jedoch die führenden Positionen besetzten. Als die Kommunistinnen 1941 zum Widerstand aufriefen, ging es in den offiziellen Verlautbarungen nicht um die sozialistische Revolution, sondern um die Befreiung vom Faschismus. Dies war so mit dem Kommunistischen Informationsbüro (Kominform) abgesprochen. Begriffe wie «Klassenkampf» oder «Sturz der bürgerlichen Ordnung» kamen in der Rhetorik nicht vor, vielmehr war die Rede von Demokratie.<sup>22</sup>

Noch im Sommer 1941 kämpften Partisanen und *Tschetniks* Seite an Seite gegen die *Ustascha*, wobei die Partisaninnen militärisch bedeutend stärker waren. Die *Tschetniks* hatten die offizielle Unterstützung der Exilregierung in London auf ihrer Seite. Schon gegen Ende des Jahres gab es einen unveröhnlichen Konflikt zwischen *Tschetniks* und Partisanen über die Frage, wer nach dem Krieg die politische Führung übernehmen sollte. Deutschland mit seinen Verbündeten ging immer wieder mit militärischen Offensiven gegen die Partisanen vor. Diese konnten sich mittels Guerillataktik sowohl gegen die Deutschen und Italiener als auch gegen die *Tschetniks* behaupten, wenn auch unter großen Verlusten; Ende 1941 mussten sie sich aus Serbien zurückziehen und ihren Kampf auf das Gebiet der NDH konzentrieren. In den eroberten, von den Nazis befreiten Gebieten (hauptsächlich die mittleren, gebirgigen Teile des Landes) richteten sie bereits zu diesem Zeitpunkt zivile Verwaltungen ein.

1942 ordnete Adolf Hitler die Vernichtung des kommunistischen Widerstands an. Von Januar bis Juni 1943 unternahm die Wehrmacht zwei Offensiven, die vierte und fünfte Offensive in der Geschichtsschreibung der Partisaninnen bzw. Unternehmen Weiß und Schwarz in der Nazi-Terminologie.<sup>23</sup>

20 Der offizielle Name der kommunistischen Kampfeinheit, der Partisanen, war Volksbefreiungsbewegung Jugoslawiens [Narodnooslobodilači pokret Jugoslavije].

21 Tito war seit 1937 Generalsekretär und verfolgte einen ausgeprägt stalinistischen Kurs. (Siehe: Banac 2007, S. 166.)

22 Goldstein 2007, S. 177–178.

23 Ebd., S. 179.

«Escaping increasingly massive and coordinated efforts to encircle and exterminate their main striking force – [...] in the spring of 1943 involving a combined force of about 117 000 Germans, Italians and various Croatian and Serb collaborators against some 19 000 Partisans – they survived, carrying their wounded with them in incredible odysseys, and then regrouped to strike again.»<sup>24</sup>

Am 29. November 1943 tagte der Antifaschistische Rat der Volksbefreiung Jugoslawiens (AVNOJ [Antifašističko Veće Narodnog Oslobođenja Jugoslavije]) in Jajce (Bosnien). Während dieser Sitzung wurde – in Anwesenheit britischer und amerikanischer Offiziere – eine provisorische Regierung proklamiert. Wichtige politische Leitlinien, die das Jugoslawien der Nachkriegszeit entscheidend prägen sollten, wurden noch mitten im Krieg formuliert. So legte Tito, der nicht nur Verteidigungsminister im Range des Marschalls war, sondern auch Führer der AVNOJ, die Grenzen der sechs gleichberechtigten Republiken fest. Jugoslawien, das sich 1941 durch den Einfall der Achsenmächte faktisch aufgelöst hatte, war wiederhergestellt.<sup>25</sup>

Nachdem Großbritannien zunächst die *Tschetniks* unterstützt hatte, weil der jugoslawische Regent im britischen Exil auf die monarchische Solidarität bauen konnte, vollzog Winston Churchill 1943 eine Kehrtwende und unterstützte die schlagkräftigeren und konsequent antifaschistischen Partisanen, obwohl sich deutlich abzeichnete, dass die Kommunisten einen Staat nach sowjetischem Vorbild errichten würden. Der Erfolg der Partisaninnen als politischer Kraft lag gemäß Rusinow nicht nur in ihren militärischen Leistungen begründet, sondern darin, dass sie als einzige Gruppierung nicht durch eine Kollaboration mit den Achsenmächten korrumpiert waren. Nur die Kommunisten konnten auch eine Vision für ein geeintes Land anbieten. Diese Vision drückte sich im Motto «Brüderlichkeit und Einheit» [bratstvo i jedinstvo] aus. Es war, so Rusinow, eine hoffnungsvolle Perspektive, die sonst keine andere Partei anbot.<sup>26</sup>

Die Sowjetunion trat als aktive Unterstützerin der Partisaninnen erst ein Jahr nach Großbritannien auf den Plan. Offiziell hatte sie stets mit der Exilregierung in London verhandelt, wenn Tito auch die ganze Zeit über mit Josef Stalin in Kontakt war. 1944 marschierte die Rote Armee durch Rumänien und die Vojvodina in Serbien ein und befreite gemeinsam mit den Partisanen Bel-

24 Dennison Rusinow: *The Yugoslav Experiment 1948–1974*, London: C. Hurst & Company 1977, S. 5.

25 Ebd., S. 2.

26 Ebd., S. 6–7.

grad. In den befreiten Gebieten gingen die Volksbefreiungskomitees dazu über, eine Diktatur nach sowjetischem Modell zu errichten.<sup>27</sup> Entgegen den Beteuerungen gegenüber Churchill wurde insbesondere das Eigentum der politischen Feinde eingezogen und viele wichtige Betriebe gingen in die Hand der Armee oder der Volksbefreiungsausschüsse über. Im Mai 1945 wurde in Belgrad eine provisorische Regierung gebildet, die mehrheitlich aus Kommunisten und anderen Partisanen bestand. Alle anderen politischen Kräfte erhielten nur sehr zurückhaltende Unterstützung aus den USA und Großbritannien.<sup>28</sup> Eine Volkswahl bestätigte im November desselben Jahres den Machtanspruch der kommunistischen Partei – der einzigen auf der Wahlliste – und ihr Präsident Tito wurde Ministerpräsident der neuen Föderativen Volksrepublik Jugoslawien [Federativna Narodna Republika Jugoslavija].

Was brachte Stalin nur kurze Zeit später dazu, sich mit seinem treuen Anhänger Tito zu überwerfen? Jeronim Perović zufolge waren es Titos Selbstvertrauen und seine eigenständige Politik am Balkan.<sup>29</sup> Insbesondere betraf dies die expansionistische Politik gegen Albanien, das Tito gerne in Jugoslawien inkorporiert hätte, um die Probleme mit der albanischen Minderheit im Kosovo zu lösen.<sup>30</sup> War Jugoslawien von allen osteuropäischen Ländern ein Musterschüler in der Umsetzung eines am Modell der Sowjetunion orientierten Kommunismus, so war die jugoslawische Führung doch selbstbewusst genug, ihre territorialen Interessen zu verfolgen – auch ohne den Segen Moskaus. Dies war der Stein des Anstoßes, der das noch bis Ende 1947 fast ungetrübte Verhältnis rapide verschlechterte und am 29. Juni 1948 zum ersten Schisma innerhalb des kommunistischen Blocks führte. Der Bruch bereitete den Expansionsgelüsten Titos ein rasches Ende, und die ehemaligen Freunde wandten sich von Jugoslawien ab. Nach anfänglicher Orientierungslosigkeit innerhalb der KPJ und der Beteuerung Titos am 5. Kongress der KPJ 1948, niemals vom Marx-Engels-Lenin-Stalin-Pfad abzuweichen, begann die Phase der Rekonso-

---

27 Der allerletzte Kriegsabschnitt war auch die Zeit der Rachefeldzüge gegen Kollaborateure, von denen viele gen Norden flohen, um sich den Alliierten zu stellen, von diesen jedoch an die Partisaninnen ausgeliefert wurden. Tausende wurden entweder direkt erschossen oder auf lange Todesmärsche geschickt. Gemäß Goldstein handelte es sich dabei nicht nur um die Rache der siegreichen Partei, sondern auch um die gezielte Ausschaltung des Klassenfeindes. (Vgl. Goldstein 2007, S. 184.) Über die Zahlen der von den Partisanen Erschossenen herrscht Unklarheit. Teilweise wurden sie seit Ende der 1980er Jahre auch absichtlich überhöht und in einen geschichtsrevisionistischen Kurs eingebettet, um das kommunistische Regime in Verruf zu bringen. (Siehe: Boris Kanzleiter: *Die ›Rote Universität‹. Studentenbewegung und Linksoption in Belgrad 1964–1975*, Hamburg: VSA 2011, S. 48.)

28 Goldstein 2007, S. 183.

29 Jeronim Perović: «The Tito-Stalin Split. A Reassessment in Light of New Evidence» in: *Journal of Cold War Studies*, Bd. 9, Nr. 2, 2007, S. 32–63, hier S. 37–39.

30 Ebd., S. 43.

lidierung.<sup>31</sup> Von den Folgen der Isolation bedroht, gab es zwei Möglichkeiten: in Moskau zu Kreuze zu kriechen und sich wieder mit Stalin zu versöhnen oder sich an den Westen, den Klassenfeind, zu wenden. Die Parteiführung entschied sich für die zweite Möglichkeit. Erst nachträglich ließ Tito verlautbaren, der Konflikt mit der Sowjetunion sei eine Folge davon, dass Jugoslawien seinen eigenen Pfad zum Kommunismus beschreite, und habe bereits 1941 begonnen.<sup>32</sup> In Tat und Wahrheit begann der Weg zum spezifisch jugoslawischen Kommunismus mit der sofort einsetzenden Politik der Entstalinisierung<sup>33</sup> und mit dem Aufbau des Selbstverwaltungs-Sozialismus nach dem Ausschluss aus dem Kominform.

Eine ausführliche Darstellung der politischen, ökonomischen und sozialen Entwicklungen in Jugoslawien nach 1950 findet sich in Boris Kanzleiters Buch über die Studentenbewegungen in Belgrad.<sup>34</sup> Die Arbeiterselbstverwaltung wurde mit dem bereits 1950 erlassenen «Grundlegenden Gesetz über die Verwaltung der staatlichen Wirtschaftsunternehmen» proklamiert und 1953 ausgeweitet. In zuvor verstaatlichten Großunternehmen wurden Beschäftigte zu Administratoren der Betriebe erklärt und die Verwaltung an Arbeiterräte [radnički saveti] übergeben. Die zentrale Wirtschaftsplanung nach sowjetischem Vorbild wurden in der Folge durch die sich immer weiter entwickelnde Tätigkeit der Arbeiterräte ersetzt. Seit Mitte der 1950er Jahre wurde das System von den industriellen Kernsektoren auch auf Bereiche wie Gesundheit, Bildung und Kultur übertragen. Eine neue Verfassung, die 1963 in Kraft trat, fasste alle bis dahin erfolgten Reformen zusammen. Das Land änderte damals auch seinen Namen in Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien (SFRJ) [Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija].<sup>35</sup> Bereits ab 1953 wurden marktwirtschaftliche Organisationsformen eingeführt, um das Verhältnis zwischen den Betrieben kompetitiver zu gestalten. Die Orientierung am Markt sollte sich insbesondere nach 1963 auch auf die Investitionslenkung, die Steuererhebung

31 Ebd., S. 39.

32 Ebd., S. 36.

33 Gemäß Ekkehard Kraft wurde Tito am 5. Kongress der KPJ am 21. Juli 1948 mit überwältigender Mehrheit als Parteichef bestätigt, obwohl das Kominform an die KPJ appelliert hatte, die Parteiführung zu stürzen. Dies begründet er damit, dass die Ausschaltung des prosovjatischen Lagers bereits kurz vor dem Ausschluss aus dem Kominform begonnen hatte. (Siehe: Ekkehard Kraft: «Vor fünfzig Jahren: Ausschluss Jugoslawiens aus dem Kominform. Moskaus Führungsanspruch erstmals in Frage gestellt», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Juli 1998, S. 8.) Bei der folgenden «Säuberung» der Partei von Stalinisten ging Tito radikal vor. Paradoxe Weise erinnerte seine Inhaftierungspolitik auf der Gefangeneninsel Goli Otok, bei der mehr als 10 000 mutmaßliche Anhängerinnen des Kominform jahrelang oder für immer von der Bildfläche verschwanden, an stalinistische Säuberungsaktionen. (Siehe: Kanzleiter 2011, S. 49.)

34 Der folgende Abschnitt bezieht sich auf Kanzleiter 2011.

35 Ebd., S. 47, Anm. 6.

und den Bankensektor erweitern und damit das dominante Regulativ werden. Das Ziel der Arbeiterselbstverwaltung war eine «sozialistische Demokratie», die dem als bürokratisch, etatistisch und autoritär kritisierten Sowjetmarxismus entgegengestellt wurde. Sie sollte zu einer klassenlosen Gesellschaft und dem «Absterben des Staates»<sup>36</sup> führen, aber auch die menschlichen Beziehungen auf eine neue humanistische Basis stellen.<sup>37</sup>

Auch außenpolitisch setzten nach Stalins Tod 1953 bedeutende Veränderungen ein. Nach einer anfänglichen Hinwendung zu den USA normalisierten sich unter Nikita Sergejewitsch Chruschtschow die Beziehungen zur Sowjetunion wieder. Dennoch war Jugoslawien nicht gewillt, sich von einer der Supermächte vollständig dominieren zu lassen. Staatspräsident Tito ergriff anlässlich des Staatsbesuchs der ägyptischen und indischen Präsidenten Gamal Abdel Nasser und Jawaharlal Nehru im Juli 1956 die Initiative zur Gründung der Blockfreien Bewegung. Auf der ersten Konferenz 1961 waren bereits 25 Staaten vertreten. Das gemeinsame Ziel dieser mehrheitlich postkolonialen afrikanischen und asiatischen Staaten war, ein eigenständiges drittes Gewicht zur bipolaren Welt zu bilden und ihre eigene wirtschaftliche Entwicklung zu fördern. Politisch-ideologisch formuliert, bot das Engagement in der Blockfreien Bewegung für Jugoslawien eine Abgrenzungsmöglichkeit zu Imperialismus, Kolonialismus und zur Hegemonie des Westens, aber auch zum ideologischen Monopol des Sowjet-Sozialismus.<sup>38</sup>

### 1.3 Jugoslawische Kulturpolitik und die Kunst

Alle diese weitreichenden politischen Veränderungen, die sich innerhalb einer sehr kurzen Zeit vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg vollzogen hatten, brachten auch im kulturellen Leben immer wieder Umwälzungen mit sich. In der stalinistischen Phase unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte das sozialistisch realistische Paradigma in der bildenden Kunst und Literatur vor. Der Künstler und Theoretiker Šuvaković widmet in seiner Trilogie der serbischen Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert den kürzlich erschienenen umfangreichen zweiten Band der Kunst im Kalten Krieg.<sup>39</sup> In sei-

36 Das erklärte Ziel, der Staat solle absterben, erfüllte sich später mit dem Zerfall Jugoslawiens tatsächlich, wenn auch nicht in dem Sinne, wie es sich die Kommunisten vorgestellt hatten. In der Literatur wurde darauf später häufig Bezug genommen. (Vgl. bspw. den Titel von: Dejan Jović (Hg.): *Yugoslavia. A State that Withered Away*, West Lafayette: Purdue University Press 2009.)

37 Kanzleiter 2011, S. 48.

38 Ebd., 51.

39 Šuvaković 2012a.

nem dafür verfassten Beitrag zur Partisaninnenkunst erläutert Nikola Dedić, dass die nach 1945 entstandenen Werke im Wesentlichen monumentalere Versionen der Kunst waren, die während des Krieges entstanden war. Viele Künstlerinnen und Künstler, die sich der Partisanenbewegung angeschlossen hatten, illustrierten damals Magazine, gestalteten propagandistische Plakate oder produzierten in den Kampfgebieten selbst Zeichnungen, die tagebuchartig das Geschehen rund um die Kampfhandlungen festhielten. Kunst, die im Umfeld des Befreiungskampfs entstand, war einerseits eine Weiterentwicklung linker künstlerischer Prinzipien der Zwischenkriegszeit, aber auch eine unmittelbare Reaktion auf die Umstände der Okkupation und des Widerstandskampfes. In der bildenden Kunst war der antifaschistische Kampf auch nach dem Krieg das dominante Thema, zusammen mit der Thematik des sozialistischen Aufbaus.<sup>40</sup>

Dem Übergang zu einem neuen künstlerischen Paradigma, der sich langsam und nichtlinear vollzog, wird in der Literatur viel Beachtung geschenkt.<sup>41</sup> Das Land verpflichtete sich nach langen und heftigen Debatten unter den linken Intellektuellen kulturpolitisch einem universalen, internationalen Modernismus. Die Diskussion darüber, ob Kunst engagiert sein sollte oder nicht, wurde hauptsächlich in literarischen Kreisen geführt, nicht unter bildenden Künstlerinnen. Es war ausgerechnet ein von Tito in den dreißiger Jahren aus der Partei verstoßener Vertreter der literarischen Avantgarde, Miroslav Krleža, der 1952 auf dem Schriftstellerkongress in Ljubljana die Position des *l'art-pour-l'art* durchzusetzen vermochte.<sup>42</sup> Weshalb war ihm das ein Anliegen, und mit welchen Argumenten gelang es ihm? Einer seiner argumentativen Ausgangspunkte war die Kritik an religiöser Kunst. Noch immer, so Krleža, knien die Menschen vor Golgatha-Motiven, weil sie sie als Symbole des herrschenden Leidens betrachten. Dass die Motive noch immer lebendig wirken, sei ein Zeichen dafür, dass sich die Menschheit noch ganz im Anfangsstadium ihrer

40 Nikola Dedić: «Umetnost i antifašistička borba. Kako misliti partizansku umetnost? [Kunst und der antifaschistische Kampf. Wie die Partisanenkunst denken?]', in: Šuvaković 2012a, S. 181–194, hier S. 181–183.

41 Dunja Blažević: «Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach. 1949–1989», in: Hegyi 1999, S. 81–96; Bojana Pejić: «Sozialistischer Modernismus und die Nachwehen», in: Hegyi 1999, S. 115–124; Nevenka Stanković: «The case of Exploited Modernism. How Yugoslav Communists used the Idea of Modern Art to Promote Political Agendas», in: *Third Text*, Bd. 20, 2006, S. 151–159; WHW: «Vojin Bakić», in: Dojić/Vesić 2010, S. 52–63. Die umfangreichste Darstellung jedoch bietet das bereits erwähnte Buch von Šuvaković zu Realismen und Modernismen in Jugoslawien während des Kalten Krieges: Šuvaković 2012a.

42 Miroslav Krleža: *Govor na kongresu književnika u Ljubljani* [Rede am Schriftstellerkongress in Ljubljana], Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske 1952. Der Text wurde aus der Tageszeitung *Republika*, Nr. 10–11, 1952 nachgedruckt.

Entwicklung befinde.<sup>43</sup> Ein zweiter ist die Kritik an der sowjetischen Kunst. Entsprechend geht Krležas Text von dem Moment aus, in dem Jugoslawien es «abgelehnt hatte, sich der stalinistischen Gewalt unterzuordnen».<sup>44</sup> Er sei ein Verfechter des «sozialistischen Realismus», aber nicht der gegenwärtigen sowjetischen Kunst, die ein Produkt der stalinistischen «Ingenieure der Seele» sei. Einen Text des französischen Schriftstellers Louis Aragon zerpflückend, der sich im Einklang mit den Direktiven Stalins gegen die «reaktionäre, westeuropäische, ideenlose, dekadente Kunst» richtet, führt Krleža schrittweise sein Argument ein, dass es besser sei, wenn die Kunst keine Ideen vertrete – weder religiöse noch politische.<sup>45</sup>

**«Wir fragen uns: Was können in diesem (noch immer leider) Golgatha-Ästhetik-Mysterium die stalinistischen ‹Ingenieure der Seele› erreichen, wenn, allem voran, die Philosophen die Seele als idealistischen Begriff negieren müssten, und folglich: Wie kann die ‹Seele› als metaphysischer Hauch eine programmatische Parole sein [...], was sind das für literarisch-dialektische Fakultäten des stalinschen und ždanovschen ‹sozialistischen Realismus›, die logischerweise materialistisch sein müssten?»<sup>46</sup>**

In Baudelaire sieht er das positive Gegenbeispiel eines Künstlers, der sich als Liquidator und Zerstörer der Seele sah, und keinesfalls als deren Ingenieur. Seine Apologie der «ideenlosen Kunst» lautet:

**«Das ‹ideenlose› dekadente Konzept von ‹Kunst um der Kunst willen› ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert in der lyrischen Eigenisolation an den Rändern der politischen Realität stecken geblieben und ist dadurch im Verhältnis zu den religiösen und etatistischen Prinzipien der bürgerlichen Kunst exterritorial geblieben. Die bürgerliche Klasse hat von dieser bohemienhaften, ideenlosen L'art-pour-l'art-Kunst nicht viel gehabt, abgesehen davon, dass sie mit deren Bildern gehandelt hat [...]. Die L'art-**

43 Ebd., S. 11-12 und S. 15.

44 Ebd., S. 1.

45 Ebd., S. 8-11.

46 «Pitamo se: šta mogu u ovom (još uvek – nažalost) golgotском estetskom misteriju da postignu staljinski ‹inženjeri duše› kada bi, prije svega, filozofski trebalo da negiraju dušu kao idealistički pojam, a zatim: kako može ‹duša› kao metafizički vrhunaravni dašak da bude programatskom parolom, [...] kakvi su književno-dijalektički fakulteti staljinskog i ždanovljevske ‹socijalističkog realizma›, koji bi logično imali da budu materijalistički?» (Ebd., S. 11-12.)

**pour-l'art-Kunst hat das bürgerliche Klassenpathos des nackten Messers neutralisiert und alle malerischen Motive auf eine Stimmung des ideenlosen Pazifismus reduziert, der auf keinen Fall im Interesse der kriegspropagandistischen Zentren der bürgerlichen Klasse war. Für die bürgerliche Klasse als Propaganda folglich unbrauchbar, und ausschließlich dekorativ als eigenständiger Hausratsteil in den Interieurs genutzt, wurde diese Kunst nie massenhaft, und insofern es in ihren Sujets realistische Poesie gibt [...], ist sie in keiner Weise dekadent. Die westeuropäische ‹ideenlose Malerei›, als ‹ideenlos› von rechten Apologeten der bürgerlichen Klasse denunziert, hat den unendlichen Reichtum des Lichts fixiert, sie hat die Schönheit und den Charme des Mädchen- und Frauenakts gefeiert, sie hat die unmessbar großen Möglichkeiten der Palette wiederentdeckt (den Rahmen und die Manieriertheiten des toten Akademismus vermeidend), in einem Wort: Sie hat sich mit dem ganzen Kosmos an Details und Nuancen, des Lichts und der Formen vergnügt, sehr wichtiger und wahrhafter Motive in der Intensität des menschlichen realistischen Erlebens der Realität, ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Formen, die Marx übrigens niemals und nirgends bis zur Abstraktion hin isoliert hat.»<sup>47</sup>**

Krleža sieht im *l'art-pour-l'art* folglich einen Realismus, der jedoch weder etwas mit dem von den stalinistischen Ingenieuren der Seele ausgedachten Realismus zu tun hat noch mit dem der religiösen Propaganda, der dazu dient, die Menschen einzuschüchtern und kleinzuhalten. Der Text, der reich ist an

<sup>47</sup> «‹Bezidejna› dekadentna koncepcija ‹umjetnosti radi umjetnosti› zapela je na margini političke stvarnosti u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća u lirskoj samoizolaciji, te je prema tome ostala eksteritorijalna u odnosu spram religioznih i etastičkih principa građanske umjetnosti. Građanska klasa od te bohemske, *l'art-pour-l'art* artističke bezidejne umjetnosti, osim što je trgovala tim slikama posthumno [...], nije imala mnogo. *L'art pour l'art* artistička umjetnost neutralizovala je građanski klasni patos gologa noža i svela sve slikarske motive na štimung bezidejnog pacifizma, koji u svakome slučaju nije bio u interesu ratno-propagandističkih centara građanske klase. Bespredmetna, dakle, za građansku klasu kao propaganda, isključivo dekorativna kao stastavni dio pokućstva po interierima, ova umjetnost nije postala masovnom nikada, a ukoliko u njenim sujetima ima realističke poezije, a po svojim velikim imenima ona doista jeste realistička i poetska, ona ni po čemu nije dekadentna. Zapadnoevropsko ‹bezidejno slikarstvo› denuncirano kao ‹bezidejno› po desnim apologetima građanske klase, fiksiralo je beskrajno bogatstvo rasvjete, ono je proslavilo ljepotu i charme djevojačkog i ženskog akta, ono je [...] ponovono otkrilo bezbrojno velike mogućnosti palate (razbivši okvire i manire mrtvog akademizma), u jednu riječ: ono se je pozabavilo čitavim kozmosom detalja i niansa, rasvjete i oblika, motiva veoma važnih i istinitih po intenzitet ljudskog realističkog doživljavanja stvarnosti, bez obzira na društvene oblike, koje Marx uostalom nikada i nigdje nije izolovao do apstrakcije.» (Ebd., S. 14.)

Beispielen aus Literatur und bildender Kunst, hat dem *l'art-pour-l'art* zum Sieg verholfen, weil Krleža in es einen Realismus hineinliest, der nicht vom bürgerlichen Klassenfeind usurpiert werden kann, dem nichts Religiöses anhaftet und den auch der stalinistische Geist nicht umweht. Insbesondere der dritte Punkt dürfte den Gegnern einer inhaltlich engagierten Kunst den entscheidenden Argumentationstrumpf in die Hand gespielt haben. Welche Konsequenzen in der Kunstpraxis es hatte, dass sich Krležas Position kulturpolitisch durchsetzte, soll der folgende Abschnitt überblicksartig darstellen.

Krleža greift zur Untermauerung seiner Thesen vorwiegend auf Beispiele aus der bildenden Kunst zurück. Denegri und Miško Šuvaković sind sich einig, dass sich in den Jahren nach Krležas Rede in der Malerei ein dominierender Stil herausbildete, der sich primär an die Pariser Schule der Zwischen- und Nachkriegszeit anlehnte.<sup>48</sup> Was die Bedeutung des sozialistischen Realismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Jugoslawien betrifft, stellt Denegri, der im 1965 fertiggestellten Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad (MSUB) die Funktion eines Kurators innehatte, rückblickend fest, dass die Abwendung vom sozialistischen Realismus in der künstlerischen Gemeinschaft starken Rückhalt fand.<sup>49</sup> Šuvaković beobachtet, dass sich bereits in der Zeit, als der sozialistische Realismus noch vorherrschte, eine Diskrepanz zwischen den Diskursen über die Kunst und den konkreten formalen Lösungen aufgetan hatte. In seiner Rhetorik sei der kanonisierte und akademische sozialistische Realismus an die Revolution, die Arbeiterklasse und den Klassenkampf gebunden gewesen. In der konkreten malerischen Umsetzung dagegen habe er sich in Formen modifiziert, die sich an einen moderaten Zwischenkriegsmodernismus anlehnten.<sup>50</sup> Große Unterstützung, da sind sich die Autoren einig, hatte der sozialistische Realismus in der künstlerischen Gemeinschaft nie. Die Abwendung von der Sowjetunion führte zu einer Hinwendung zum Westen. Als Ausdruck für diese Orientierung kann auch die Gründung des MSUB verstanden werden, das sich das Museum of Modern Art in New York zum Vorbild nahm.<sup>51</sup> Hinsichtlich der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei,

48 Ješa Denegri: «Inside or Outside «Socialist Modernism»? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970», in: Đurić/Šuvaković 2003, S. 170–208, hier S. 173; Miško Šuvaković, «Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma [Phänomenologie und Rhetorik des Sozialistischen Modernismus]», in: Šuvaković 2012a, S. 401–420, hier S. 403.

49 Denegri 2003c, S. 173.

50 Šuvaković 2012b, S. 403.

51 Die Gründung des Museums wurde bereits Mitte der 1950er Jahre initiiert. Sein erster Direktor, Miodrag Protić, war nicht einmal Mitglied der KPJ, wurde aber von hochrangigen Parteimitgliedern unterstützt. (Dimitrijević 2005, S. 222.) Das Museum orientierte sich explizit am Museum of Modern Art in New York. (Pejić 1999, S. 119.)

bedeutete das die Hinwendung zum von Šuvaković beschriebenen moderaten Modernismus. Einen wichtigen Fürsprecher fand die modernistische Kunst im ersten Direktor des MSUB, Miodrag Protić. In einem programmatischen Text von 1953 drehte er den sozialistischen Argumentations-Spieß um, demzufolge die bürgerliche Kunst formalistisch, dekadent und idealistisch sei, indem er den sozialistischen Realismus als saft- und kraftlosen Formalismus darstellte, während es die Avantgarde der Zwischenkriegszeit mit den Herausforderungen der Realität aufnehmen könne.<sup>52</sup> Nur an einigen wenigen Vertretern des sozialistischen Realismus, die sich den kämpferischen Enthusiasmus aus den Kriegsjahren bewahrt hatten, lässt er ein gutes Haar.<sup>53</sup> Im Übrigen habe erst die Demokratisierung des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens ab 1949 das schon früher formulierte Versprechen der Freiheit sichergestellt.<sup>54</sup>

In Protićs Text spielt der zeitgenössische Sozialismus keine große Rolle – vielmehr ist deutlich seine Erleichterung über das Ende der stalinistischen Kulturpolitik erkennbar. Von deren Dogmen bleibt bei ihm nicht mehr übrig als eine von Klassenkampfrhetorik – die Krležas Text noch ausgezeichnet hatte – und sonstiger Ideologie bereinigte abstrakte Einsicht, dass Kunst nur in ihrer Beziehung zur Realität und dem Menschen betrachtet werden dürfe.<sup>55</sup> Mit der rhetorischen Bemühung, im Namen von Demokratie und Freiheit einer wenn auch nicht ganz abstrakten, so doch wenigstens nicht realistischen Kunst das Wort zu reden, stand Protić in seiner Zeit keineswegs allein da. Vielmehr war der explizite oder implizite Kurzschluss von Modernismus mit Freiheit auch in westlichen Demokratien nach dem Zweiten Weltkrieg weit verbreitet, ebenso wie die Gleichsetzung des sozialistischen Realismus mit einem «falschen Idealismus» (bzw. Formalismus – wie wir eben gesehen haben) oder «abgedroschenen Klassizismus».<sup>56</sup>

Was die von Protić so gelobte modernistische Kunst ausmachte, war aber kein Bekenntnis zur abstrakten Form. Vielmehr lassen sich zwei Haupttendenzen definieren, deren erste sich durch eine expressive Kombination von abstrakten und figurativen Elementen auszeichnet, wie in Petar Lubardas Wandgemälde aus der Serie [Kragujevac 1941](#) von 1968, das sich an Pablo Picassos

52 Miodrag B. Protić: «Geneza srpske savremene umetnosti [Genese der zeitgenössischen serbischen Kunst]», in: ders.: *Savremenici. Likovne kritike i eseji* [Zeitgenossen. Kunstkritiken und Essays], Belgrad: Nolit 1955, S. 13–46.

53 Ebd., S. 35.

54 Ebd., S. 36.

55 Ebd., S. 37.

56 Hans Belting: «Bilderstreit. Ein Streit um die Moderne», in: Gohr/Gachnang 1989, S. 15–28, hier S. 16.

monumentales Antikriegsgemälde Guernica (1937) anlehnt – besonders in der in Grisaille gehaltenen, kubistischen Darstellung der Kriegsgesopfer.<sup>57</sup> Abb. 6

Die zweite stilistische Tendenz war eine weit hinter Picasso der vierziger Jahre zurückreichende dekorativ-konservative Salonkunst, die der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts nachempfunden war. Doch schon wenige Jahre, nachdem sich Krleža für die dekorative L'art-pour-l'art-Malerei ausgesprochen hatte, weil sie in seinen Augen ideologisch nicht zu vereinnahmen war, griffen die jugoslawischen Kritikerinnen die konkreten malerischen Ergebnisse an, die aus seiner Position letztendlich hervorgingen. Aufgrund ähnlicher Erscheinungen im Bereich der Literatur prägte der Literaturkritiker Sveta Lukić 1963 den Begriff «sozialistischer Ästhetizismus», den Lazar Trifunović auf die bildende Kunst übertrug. Laut Denegri argumentierte Trifunović, dass der «sozialistische Ästhetizismus» und die Gesellschaft, die ihn hervorbrachte, sich gegenseitig bestätigten. Er sei einerseits modern genug, um eine grundsätzliche Offenheit gegenüber der Welt zu signalisieren; andererseits traditionell genug, um den Geschmack einer neuen bürgerlichen Klasse zu befriedigen, ohne ungemütliche Fragen zu stellen, und träge genug, um den Mythos einer glücklichen und vereinigten Gesellschaft zu bestätigen.<sup>58</sup> Kurz gesagt, beschreibt Trifunović die ideologische Funktion dieser dekorativen, unschuldigen, moderat modernistischen Malerei in der jugoslawischen Gesellschaft. Vermutlich hätte er Theodor W. Adornos Ansicht, dass es keine Autonomie in der Kunst geben kann, vollumfänglich zugestimmt.<sup>59</sup> Abb. 7 und 8

Wenn auch angesichts der unschuldigen Stilleben oder Frauenakte die Vorstellung einer autonomen Kunst vertretbar erscheinen mag, so lassen andere in der Zeit entstandene Werke keinen Zweifel an der expliziten ideologischen Funktion von Kunst in der jugoslawischen Gesellschaft aufkommen. Es ist kein Zufall, dass sich dies insbesondere in den künstlerischen Gattungen mit großer öffentlicher Präsenz wie Architektur, Monumentalskulptur oder dem

57 Das Wandgemälde befindet sich im Museum des Denkmalsparks Šumarice bei Kragujevac, der 1968 im Gedenken an ein Massaker der Nationalsozialisten an der lokalen Zivilbevölkerung von 1941 eingerichtet worden war. Petar Lubarda schenkte dem Museum eine Serie von 27 Gemälden, die er für das Memorial geschaffen hatte. Der Künstler selbst, 1907 geboren, verbrachte die Kriegszeit in deutscher Kriegsgefangenschaft und war einer der berühmtesten Künstler in Jugoslawien.

58 Denegri 2003c, S. 176.

59 Siehe Adornos Überlegungen zur gesellschaftlichen Verfasstheit von Kunst: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften. Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (zuerst 1970); Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2006 (zuerst 1947). Auf der Grundlage der kritischen Theorie entstand später Peter Bürgers stark rezipierte Theorie *Theorie der Avantgarde*: Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.



Abb. 6

**Petar Lubarda: Kragujevac**

1941, 1968, Wandgemälde im Memorialmuseum des  
21. Oktober, Denkmalpark Šumarice, Kragujevac



Abb. 7

**Zora Petrović: Erholung [Odmor]**

1954, Öl auf Leinwand, 147 x 174 cm,  
Museum für zeitgenössische Kunst  
Belgrad

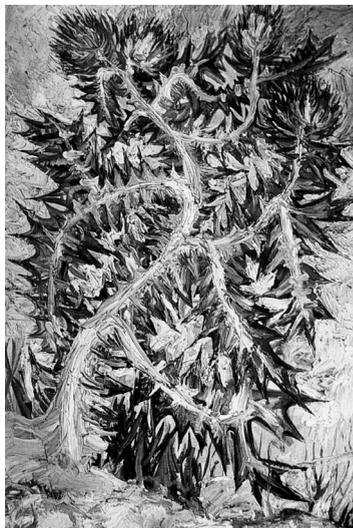


Abb. 8

**Imre Šafrani: Benediktenkraut [Čkalj]**

1956, Öl auf Leinwand, 119,3 x 79,5 cm,  
Städtisches Museum Subotica

Film zeigt, die auch in aller Regel staatlich beauftragt und finanziert wurden. Beispielhaft herausgegriffen sei hier die Monumentalskulptur. In Bezug auf Architektur und Film verweise ich auf die einschlägige Literatur, die sich mit dem Zusammenspiel von Politik und Ästhetik in Jugoslawien befasst.<sup>60</sup>

Die öffentlichen Denkmäler und Memorialsulpturen hatten in Jugoslawien eine spezifische Aufgabe zu erfüllen: Ihr Repräsentationsauftrag bestand darin, des Zweiten Weltkriegs und insbesondere der Rolle des Partisanenkampfes zu gedenken, und das über die Grenzen der Ethnien hinweg in einer umfassenden und auf Versöhnung angelegten Geste. Es war entscheidend, dem Bild der verheerenden Vergangenheit die strahlende Vision der kommunistischen (und damit antinationalistischen) Völkergemeinschaft entgegenzuhalten. In den Monumenten waren zwei geschichtliche Vektoren angelegt: sie sollten in die Vergangenheit wie in die Zukunft weisen. Visuell wurde dabei meistens auf eine symbolische, wenn auch stark abstrahierte Bildsprache zurückgegriffen. Die durch den Bürgerkrieg im Inneren zerrissene Gesellschaft sollte in den abstrakten Formen zusammengeschmolzen werden. Nicht alle Gedenkstätten des Zweiten Weltkriegs wurden von offizieller Seite installiert: Etwa achtzig Prozent der 1945–55 entstandenen Monumente (meist einfache Gedenktafeln und Steinskulpturen) gingen auf die Initiative der Überlebenden zurück.<sup>61</sup> Erst ab Mitte der 1950er Jahre richtete die Partei eine eigene Kommission in Sache Memorialsulptur ein, die fortan die Konzeption des Gedenkens in die Hand nahm.

Einer der wichtigsten Vertreter der Memorialsulptur war der Architekt Bogdan Bogdanović, dessen begehbares Monument in einer künstlich veränderten Landschaft in Jasenovac, dem Konzentrationslager der kroatischen *Ustascha*-Faschisten, die Form einer abstrakten Blume aufweist.<sup>62</sup> **Abb. 9-10** Auch zahlreiche weitere Monumente, teilweise an entlegenen Schauplätzen des Partisanenkampfes gelegen, arbeiten mit einer starken Symbolsprache.

60 Für die Architektur der Band: Maroje Mrduljaš/Vladimir Kulić: *Modernism in Between. The Mediator Architecture of Socialist Yugoslavia*, Berlin 2012. Darin insbesondere: Vladimir Kulić: «Architecture and Ideology in Socialist Yugoslavia», S. 36–63. Für den Film, d.h. die staatlich beauftragten und produzierten Partisanenfilme: Milutin Čolić: *Jugoslovenski ratni film* [Der jugoslawische Kriegsfilm], Belgrad: Institut za film 1984; Pavle Levi: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav Cinema*, Stanford: Stanford University Press 2007; Margit Rohringer: *Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktionen von kollektiven Identitäten*, Wien 2008; Gordana Đerić (Hg.): *Intima javnosti* [Intime Öffentlichkeit], Beograd: Edicija reč 2008.

61 Robert Burghardt/Gal Kirn: «Yugoslav Partisan Memorials. The Aesthetic Form of the Revolution as Form of Unfinished Modernism», in: Mrduljaš/Kulić 2012, S. 84–95, hier S. 86.

62 Vgl. dazu: Friedrich Achleitner: *A Flower for the Dead. The Memorials of Bogdan Bogdanović*, Zürich: Park Books 2013 und Vladimir Kulić (Hg.): *Bogdanović by Bogdanović. Yugoslav Memorials through the Eyes of Their Architect*, New York 2018.

Charakteristisch ist, dass sie in ihrer Abstraktheit nicht von konkreten Tätern sprechen, sondern zu Einschluss und Versöhnung aller (sozialistischen) Elemente in der Gesellschaft beitragen sollen.

Viele der Skulpturen sind heute verlassen und in einem desolaten Zustand, sodass die einst so lebendige Erinnerungskultur beinahe nicht mehr vorstellbar ist. Aber Miodrag Živkovićs Monumente zeigen durch ihre formale Raffinesse, mit der die räumliche Annäherung der Besucher geplant wurde, wie wichtig und repräsentativ die Gedenkstätten einmal waren. Viele Monumente, ob sie wie Jasenovac begehbar sind – die Skulptur in Blumenform erweist sich beim Näherkommen als Museumsbau – oder nicht, sind in eine künstlich veränderte Landschaft eingebettet, die sich für Prozessionen und Gedenkrituale großer Menschenmassen eignet.<sup>63</sup> Živkovićs Denkmal für die ermordeten Schüler und Lehrer [Spomenik streljanim đacima i profesorima] im Denkmalpark Šumarice von 1963 erinnert an ein 1941 von den Nazis verübtes Verbrechen an der Zivilbevölkerung von Kragujevac. Es ist ein Element einer größeren Anlage, mit deren Errichtung 1953 begonnen wurde und in der sich auch die Wandgemälde von Peter Lubarda befinden. Živkovićs Skulptur erinnert, von Weitem betrachtet, an ein Flügelpaar. Nähert man sich ihr bis auf Berührungsdistanz, wird erkennbar, dass ihre Oberfläche ein Relief aus abstrahierten menschlichen Figuren überzieht. **Abb. 11-12**

Noch komplexere visuelle Überraschungseffekte bereitet Živković in einem abgelegenen Gebiet errichtetes Monument für die Sutjeska-Schlacht in Tjentište (Bosnien). Das Monument erinnert an ein für den «Volksbefreiungskampf» entscheidendes Ereignis, die fünfte Offensive, die in den Wäldern um Tjentište stattfand. Obwohl sich von den eingekesselten Partisaninnen zum Schluss bloß die Offiziersstäbe retten konnten, war der Ausgang dennoch ein entscheidender Erfolg für das Weiterbestehen der Widerstandsbewegung. **Abb. 13**

Das Monument, das an den bedeutenden Sieg der Partisanen, aber auch an die Tausenden von Gefallenen erinnert, bezieht sich, wie Gal Kirn und Robert Burghardt bemerken, formal auf den knappen Durchbruch des Führungsverbandes. Von weitem betrachtet, bilden die beiden Elemente des Monuments eine Art künstliche Felsschlucht. Beim Erklimmen des Hügels jedoch entfalte sich die erstaunliche Wandelbarkeit der Figur vor den Augen der Betrachter. Die zwei Teile der Skulptur verwandeln sich in Flügel, während sie schließlich vom Gipfel des Hügels beim Hinuntersehen wie Finger wirken.

63 Philip Ursprung: «Fotografie im erweiterten Feld. Armin Linke in Ex-Jugoslawien», in: Linke/Weiß 2012, S. 121–126, hier S. 124–125.

Auch die scheinbare Symmetrie der Anlage löse sich beim Näherkommen in eine Asymmetrie auf.<sup>64</sup> Živkovićs Monumente legen somit eine erstaunliche Performativität an den Tag, die sich zwischen Landschaft, den schreitenden Besucherinnen und der symbolisierten Geschichte mit großem Pathos abspielt. Die Bewegtheit, also buchstäbliche Emotionalität der Anlagen wird sicherlich ihren Teil zum Zusammenfinden der unterschiedlichen Nationalitäten im Vielvölkerstaat sowie zum Glauben an die Kraft der kommunistischen Gemeinschaft beigetragen haben. Die halbfigurative, halbabstrakte Kunst lässt den Betrachterinnen viel Interpretationsspielraum. Dies unterscheidet sie markant von sozialistisch-realistischen Monumenten, die klare und eindeutige inhaltliche Botschaften übermitteln. Ein solches befindet sich auch in Valjevo (Serbien). Es stammt vom in Jugoslawien angesehenen Bildhauer Vojin Bakić und wurde 1960 zu Ehren des «Volkshelden» Stjepan Filipović errichtet, d.h. es stellt den Partisanenkämpfer im Moment kurz vor seiner Hinrichtung dar. Seine durch eine fotografische Aufnahme verbürgte Kämpferpose war ein Emblem für den Widerstand des Volkes gegen die Nazis.<sup>65</sup> Abb. 14–15

Das Beispiel zeigt, dass der sozialistische Realismus aus der jugoslawischen Ikonographie nicht verschwunden war, wenn es um die Repräsentation von Partisanen ging. Die Skulptur nicht-monumentalen Ausmaßes ist naturgemäß intimer. Auf ihr lastet nicht die Bürde der Darstellung politischer Versöhnung, doch sie verfügt auch nicht über die Strahlkraft und das Siegerpathos der Denkmäler. Dennoch teilt sie mit der Denkmalskulptur gewisse Eigenschaften, beispielsweise die Vorliebe für die Darstellung der oder Anlehnung an die menschliche Gestalt. Mehr als jede andere künstlerische Gattung wendet sich die Skulptur in Jugoslawien an den Menschen: Menschen sind der wichtigste Gegenstand der Denkmäler, weil Denkmalanlagen menschliche Taten und Schicksale kommemorieren und weil sie auf der anderen Seite die Besucherinnen ansprechen, deren körperliche Anwesenheit und Bewegungen sie zur Inszenierung des Erinnerungsvorgangs benutzen. Wie gezeigt wurde, sind manche Skulpturen selbst anthropomorph. Der letzte Punkt trifft auf die

64 Burghardt/Kirn 2012, S. 89.

65 Filipović war auch in seiner Geburtsstadt Opuzen in Kroatien ein Denkmal gewidmet, das aber 1991 abgerissen wurde. Die Zerstörung des Denkmals zu diesem Zeitpunkt ist kein Zufall. In Kroatien wurde und wird die Erinnerung an Jugoslawien von allen ehemaligen Republiken des Landes am radikalsten unterdrückt – obwohl alle Länder in den 1990er Jahren, d.h. in den Kriegsjahren und danach, eine ultranationalistische Politik verfolgten. In den Kriegsjahren wurden in Kroatien so viele Denkmäler zerstört wie sonst nirgends – und zwar von der eigenen Armee –, als bewusster Akt der Auslöschung der kommunistischen Vergangenheit und der jugoslawischen Geschichte. WHW verweist auf einen Zeitungsbericht von Zvonko Maković, der anklagt, dass die groß angelegten Anschläge nie juristisch geahndet wurden. (Siehe: WHW 2010, S. 63.)



Abb. 9–10  
Bogdan Bogdanović: Denkmal für die Opfer  
des Konzentrationslagers Jasenovac  
1959–66, Jasenovac



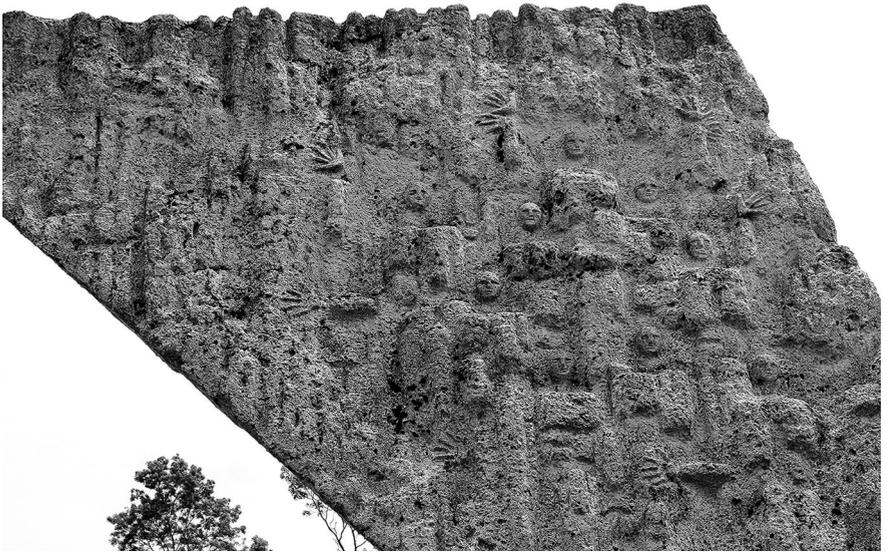


Abb. 11-12

Miodrag Živković: Denkmal für die ermordeten Schüler und Lehrer

[Spomenik streljanim đacima i profesorima]

1963, Denkmalpark Šumarice, Kragujevac

Abb. 13

Miodrag Živković: Denkmal der Sutjeska-Schlacht  
[Spomenik bitke na Sutjesci]

1963-71, Tjentište





Abb. 14-15  
**Vojin Bakić:**  
**Denkmal für Stjepan Filipović**  
**[Spomenik Stjepanu Filipoviću]**  
1960, Valjevo



Bildhauerei in Jugoslawien im Allgemeinen zu. Wie die Malerei basiert auch sie häufig auf einer halbfigurativen, halbabstrakten Bildsprache.

Um dies zu veranschaulichen und gleichzeitig wieder in den zeitlichen und räumlichen Kontext zurückzukehren, von dem wir ursprünglich ausgegangen sind, lohnt ein Blick in den Katalog zum Oktobersalon von 1971. Wie die in der Einleitung bereits erwähnte Gegenmanifestation der sechs Künstler zum Oktobersalon gezeigt hat, war die seit 1960 jährlich stattfindende Großausstellung, in deren Rahmen der Öffentlichkeit das jugoslawische Kunstschaffen aus den Bereichen Malerei, Skulptur und Grafik präsentiert wurde, für die junge Generation ein Stein des Anstoßes, ein Inbegriff des Akademismus, von dem sie sich lossagen wollte. Organisiert waren die Ausstellungen nach dem förderativen Prinzip des Staates, sodass jede der sechs Teilrepubliken des Landes mit einer bestimmten Anzahl Künstlerinnen und Künstler vertreten war. Darüber hinaus waren sie nach dem Gattungsprinzip geordnet. Man inspirierte sich hier zweifelslos an der Tradition der großen französischen Salons des 19. Jahrhunderts. 1971, im Eröffnungsjahr des SKC, wurden in der Skulpturenabteilung des Oktobersalons Werke von Künstlern und einer Künstlerin gezeigt, die zwischen fünfundzwanzig und siebenundvierzig Jahre alt waren. Alle hatten sie den werktätigen Teil ihres Lebens in der SFRJ verbracht und waren eng mit den kulturellen Paradigmen des Landes verbunden. Die Beiträge variierten stilistisch in einer Spannweite von Klassizismus bis Modernismus. In das 19. Jahrhundert reichen gestalterisch das Porträt und der Torso zurück, die die beiden 1933 geborenen Künstler Miroslav Protić und Anton Kraljić präsentierten. Der Moderne verpflichtet waren dagegen beispielsweise die Künstler Vojimir Dedeić und Mira Jurišić. Ihre Skulpturen [Form 102](#) [Oblik 102] und [Zufluchtsort](#) [Utočište] sind abstrakt, wenn auch an der menschlichen Gestalt orientiert. [Abb. 16, 17, 18 und 19](#)

Die Darstellung der menschlichen Gestalt ist in den meisten skulpturalen Beiträgen dominant; was jedoch vermisst wird, ist der sozialistische Realismus. Die Durchsicht des Ausstellungskataloges zeigt, dass nur ein einziges Gemälde von rund zweihundertvierzig Werken der Ästhetik des sozialistischen Realismus verpflichtet ist. Die Arbeit mit dem Titel [Der Verwundete](#) [Ranjenik] stammt von dem 1918 geborenen Künstler Đorđe Bošanjac und zeigt einen verwundeten Partisanenkämpfer, der von seinem Kameraden am Arm gefasst wird, vielleicht um ihn vom Kampfesgeschehen wegzuführen. [Abb. 20](#)

Die beiden Männer verkörpern einen heroischen Menschentypus. Sowohl das Sujet wie auch die Malweise – ihre kräftigen Körper sind mit groben Pinselstrichen und starken Konturen geformt – sind beispielhaft für die Tradition des sozialistischen Realismus. Der Kontrast zur Darstellungsweise sämtlicher anderen menschlichen Gestalten in der Ausstellung ist frappierend.



Abb. 16  
Miroslav Protić:  
Porträt Lj. P. [Portret Lj. P.]  
1971, Gips, 37 x 24 cm



Abb. 17  
Anton Kraljić: Torso [Torzo]  
1971, Bronze, 52 cm

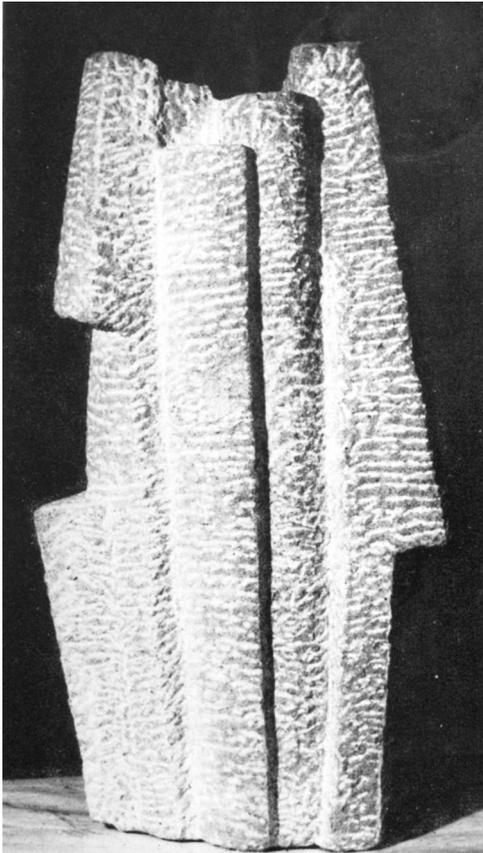


Abb. 18  
Vojimir Dedeić:  
Form 102 [Oblik 102]  
1971, Stein



Abb. 19  
Mira Jurišić:  
Zufluchtsort [Utočište]  
1971, Gips, 95 x 95 x 70 cm



Abb. 20

Đorđe Bošanjac:

Der Verwundete [Ranjenik]

1970/71, Öl auf Leinwand, 124 x 170 cm

Wir sehen hier keine weiteren antifaschistischen Kämpfer oder Kämpferinnen – und auch keine Menschen bei der Arbeit in der Fabrik oder auf dem Feld. Zu diesem Befund passt eine von Branislav Dimitrijević überlieferte Anekdote, derzufolge sich der bosnische Künstler Ismet Mujezinović beklagt hatte, heutzutage mache sich jeder über die marxistische Ästhetik lustig.<sup>66</sup> Dabei darf der Partisanenkampf von allen sozialistischen Bildmotiven wohl als Ausnahme gelten, war er doch ein zentrales Element der jugoslawischen Identität. Es zeigt sich also, dass sich das von Krleža propagierte Programm des *l'art-pour-l'art* mit einigen wenigen Ausnahmen – die den Partisanenkampf betreffen – vollständig durchgesetzt hatte. Politische Themen waren nicht mehr Gegenstand der Kunst. Sie richtete sich – insbesondere in der Gattung der Skulptur – in allgemeiner Weise an den Menschen und verkörperte damit eine Art «humane» Kunst, die mit dem Sozialismus nur noch abstrakt in Verbindung steht. Gemeint ist damit in der jugoslawischen Logik aber nur der humane jugoslawische Sozialismus im Gegensatz zum totalitären sowjetischen, von dem sich Jugoslawien seit 1948 mit allen argumentativen, ästhetischen, ökonomischen und politischen Mitteln abgrenzte.

Die Einschätzung der konkreten Ergebnisse der jugoslawischen Kulturpolitik war – wie die Kritik von Trifunović zeigte – nicht durchwegs positiv. Ganz und gar negativ eingeschätzt wurde sie jedoch von den am SKC tätigen Künstlerinnen. Entscheidend ist, dass die Kritik am kulturellen Paradigma, am sozialistischen Ästhetizismus, sich nicht nur auf einen bestimmten Mal- oder Schreibstil bezog, sondern auch auf eine Gesellschaft, in der «Sozialismus» mehr ein Slogan als soziale Wirklichkeit repräsentierte, die also doppelbödig ist. Das Spannungsverhältnis zwischen rhetorischer Beschwörung des Sozialismus und der nach einem westlichen Lebensstil strebenden neuen Mittelklasse, die seit Mitte der 1950er Jahre am Entstehen war, entging insbesondere einer gesellschaftlichen Gruppe nicht: den jungen Studierenden.

# 2

## DER AUFTRITT DES KÜNSTLERSUBJEKTS

### 2.1 Studentische Linksopposition – Die Geburt des SKC aus dem Geist der Repression

Branislav Dimitrijević beschreibt die politische Entwicklung der 1960er Jahre in Jugoslawien als einen Prozess der zunehmenden Verwestlichung, wovon er in erster Linie die Einführung marktwirtschaftlicher Elemente innerhalb der Arbeiterselbstverwaltung und in deren Folge die Ausbildung einer Konsumkultur meint, die sich auch im kulturellen Feld bemerkbar machte. Er stellt die überraschende These auf, dass die postkommunistische Übergangsphase, die in der Regel mit der Zeit nach dem Fall der Berliner Mauer assoziiert wird, in Jugoslawien bereits in den 1950er Jahren eingesetzt habe.<sup>1</sup> 1965 wurde ein Paket von Wirtschaftsreformen verabschiedet, das die Öffnung zur freien Marktwirtschaft zusätzlich beschleunigte. Entscheidend ist laut Dimitrijević, dass die Konsumwelt und mit ihr der nach marxistischer Auffassung äußerst gefährliche Warenfetischismus schon zu jener Zeit in Form von Bildern in den Köpfen der Bürger zirkulierten und das Übergangsbegehren ankurbelten. In diesem Prozess waren der Bereich der Kultur, insbesondere der populäre Film, das Hollywoodkino und die Musik die Hauptakteure. So ist es nicht weiter erstaunlich, dass bereits in den 1970er Jahren einige Künstler und Künstlerinnen ein vollständiges Vokabular ausgearbeitet hatten, mit dem sie die Konsumkultur kritisierten. Dies trifft insbesondere auf die aus Zagreb stammende Sanja Iveković zu, die als eine der ersten jugoslawischen Künstlerinnen der

---

1 Dimitrijević 2005, hier S. 196.

feministischen Bewegung angehörte und in ihrer gesellschafts- und repräsentationskritischen Kunst den Zusammenhang zwischen der Warenästhetik und Darstellungen von Weiblichkeit reflektierte. Bereits ganz zu Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit verwendete sie für die Serie Doppelleben [Dvostruki život] (1975-76) Bilder aus jugoslawischen und internationalen Frauenzeitschriften, die für Kosmetika und Haushaltsgeräte warben, und stellte sie privaten Bildern aus ihren Familienalben gegenüber. Sie wählte die Bilder so aus, dass die Posen der Frauen aus den Magazinen denen auf den privaten Fotos möglichst ähnelten. Zu jedem Bild vermerkte sie feinsäuberlich die Quelle. Die Datierungen zeigen, dass die privaten Bilder älter sind, und die Haltungen und Posen nicht in Bezug auf die Magazinausschnitte eingenommen wurden. Iveković suggeriert damit laut Roxana Marcoci, dass bestimmte Repräsentationsformen bereits in den privaten Bereich eingedrungen waren und sich des scheinbar genuin privaten Verhaltens unbemerkt bemächtigt hatten.<sup>2</sup> **Abb. 21-23**

Ivekovićs Auseinandersetzung mit der «Frauenfrage» – wie es damals in Jugoslawien Bojana Pejić zufolge hieß – verlangt nach einigen kurzen Bemerkungen zur Thematik des Feminismus und seinem Verhältnis zur Kunst, bevor der Blick wieder auf die allgemeine politische Situation im Jugoslawien der späten 1960er und frühen 70er Jahre gerichtet wird. Wie Pejić anlässlich der Ausstellung und Konferenz re.act.feminism – performancekunst der 1960er & 70er Jahre heute an der Akademie der Künste Berlin 2009 feststellte, an der auch Iveković teilnahm, fand die erste internationale Konferenz zum Thema Feminismus 1978 im SKC in Belgrad statt.<sup>3</sup> Im Archiv des SKC ist das Programm der mehrtägigen Veranstaltung unter dem Titel Genossin Frau. Die Frauenfrage – ein neuer Zugang [Drug-ca žena. Žensko pitanje – novi pristup] mit zahlreichen jugoslawischen und internationalen Teilnehmerinnen einsehbar. Es ist bezeichnend, dass sich dieser große Anlass am SKC abspielte, an einem Ort, der sich als kulturell avanciert verstand und überdies – wie im weiteren Verlauf des Textes zu sehen sein wird – in der Organisation internationaler Veranstaltungen erfahren war. Erstaunlich ist hingegen der im internationalen Vergleich späte Zeitpunkt. Dies ist damit zu erklären, dass es laut Pejić in Jugoslawien offiziell keinen Feminismus gab, weil die «Frauenfrage» als gelöst galt: Frauen und Männer verfügten über die gleichen politischen Rechte und wurden auch gleich entlohnt.<sup>4</sup> Im Privatleben waren die Differenzen zwischen den Geschlechtern jedoch erheblich. So war es zwar üblich, dass Frauen berufstätig

2 Roxana Marcoci (Hg.): *Sanja Iveković. Sweet Violence*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2011, S. 55–56.

3 Archiv SKC, *Genossin Frau* (abgerufen am 21.5.2015).

4 Aus dem Vortrag von Bojana Pejić anlässlich der Konferenz am 23. Januar 2009.

sind, dies bedeutete aber in keiner Weise, dass Männer sich in der Hausarbeit engagiert hätten.

Die Tatsache, dass die offizielle Politik keinen Bedarf sah, sich mit dem Feminismus auseinanderzusetzen, bedeutet nicht, dass es keine feministischen Gruppierungen gab, wie Iveković betont.<sup>5</sup> Die Kunst war seinerzeit – mit einigen wenigen Ausnahmen – eine männlich dominierte Arena. Einheimische feministische Künstlerinnen, die ihr als Vorbilder hätten dienen können, gab es nicht. Iveković war aber durch die Lektüre von *Artforum*, das gelegentlich kuratierte, und vor allem durch *Flashart* mit Werken von Linda Benglis und Hannah Wilke bekannt und hatte 1971 Ulrike Rosenbach sowie 1973 Valie EXPORT persönlich kennengelernt. In Zagreb gab es eine feministische Community – zu der beispielsweise die Soziologinnen Žarana Papić und die heute noch aktive Vesna Kesić gehörten –, an deren Treffen und Lesegruppen Iveković teilnahm. Iveković betont, dass sie es ohne diesen Austausch nicht gewagt hätte, sich als feministische Künstlerin zu bezeichnen. Allerdings war Kunst innerhalb der Gruppe kein Diskussionsthema, was Iveković damit erklärt, dass ihnen kein Begriffsapparat zur Verfügung stand, mit dem sie ästhetische und feministische – oder auch konsumkritische Aspekte hätten verbinden können. Ihre wichtigsten Quellen für Collagen und Videoarbeiten waren, wie das Beispiel *Doppelleben* schon zeigte, Bilder aus den Massenmedien. Gleichzeitig betont sie, dass sie und andere Künstler der 68er-Generation sich an die Massen wenden wollten, das heißt keine elitäre Kunst schaffen, sondern eine zugängliche. Die Demokratisierung der Kunst sei eine wichtige Vorstellung gewesen.

In Ivekovićs Aussagen werden Anliegen expliziert, die eine ganze Generation von Studenten teilten. Dies betrifft weniger den Feminismus, der keine breite Bewegung darstellte, als die allgemeinen Forderungen nach mehr Demokratie. Damit war nicht unbedingt ein Mehrparteiensystem, sondern die politische Teilhabe aller Bevölkerungsgruppen gemeint, wobei die Studierenden gleichzeitig unsozialistische Elemente wie Konsumorientierung ablehnten. Wie Boris Kanzleiter in seiner Untersuchung der 68er-Bewegung in Belgrad aufzeigt, war die Diskrepanz zwischen markiger kommunistischer Rhetorik und dem Wegdriften breiter Bevölkerungsschichten in die Versprechungen der Warenwelt der zentrale Antrieb der Proteste der Studentinnen und Studenten. Hinzu kamen genuin studentische Anliegen wie bessere Wohnheime und Mensen, aber auch Forderungen nach strukturellen Änderungen wie die Umsetzung des Selbstverwaltungsprinzips auch auf der Ebene der Univer-

---

5 Sanja Iveković im Interview mit Katrin Grögel und Andrea Saemann am 24. Januar 2009. Der folgende Abschnitt beruft sich auf ihre Aussagen im Interview.



Abb. 21-23

Sanja Iveković: **Doppelleben [Dvostruki život]**

1975-76, Collage, aus einer Serie von 64 Collagen,

alle 60,3 x 80 cm, Museum für zeitgenössische Kunst

Zagreb



1967-Frag-les Zigeuner an illovrškom groblju.



\*ELLE\*, septembre 1973.



1974.



\*ELLE\*, septembre 1973.

sitäten. So gab es bereits 1954 eine erste Protestaktion – wegen verdorbenen Mensaeßens. Dennoch waren die Proteste auch immer ursprünglich politisch motiviert, insofern die Studenten weder die Selbstverwaltung, über die sie in der Theorie Bescheid wissen mussten, noch die Chancengleichheit im Bildungssystem verwirklicht sahen, obwohl die Universitäten ideologisch (als Herde linken Gedankenguts) in hohem Ansehen standen und die Jungen zum Studieren ermutigt wurden.<sup>6</sup> Generell wurde kritisiert, dass die Prinzipien der Arbeiterselbstverwaltung nicht konsequent umgesetzt wurden und dass sich stattdessen eine Klasse von Technokraten herausgebildet hatte. Auf der anderen Seite entsprach die Jugend, der in einem teleologischen System wie dem Kommunismus eine große Bedeutung für den Fortschritt zukommt, auch nicht dem, was sich die älteren Kommunistinnen wünschten. Die Mehrheit der Jungen war ihrer Meinung nach entweder politisch desinteressiert oder dem politischen Establishment gegenüber zu kritisch eingestellt. Wie Kanzleiter herausfand, wurde das als so gravierend empfunden, dass sich die Parteiorganisationen bereits ab 1960 mittels systematischer Untersuchungen des Problems annahmen. Die Studien zeigten, dass das Hauptproblem in der Enttäuschung der Jugendlichen über das politische System lag, das sie grundsätzlich befürworteten. Die Lust und der Wille zur Mitarbeit in der Partei sanken drastisch, wie eine Statistik von 1967 zeigte. Die Verfasser der Studie wollten die SKJ-Führung aufrütteln und sie (weitsichtig) vor Trotz und Widerstand der Jugendlichen warnen. Die Jugendforscher wussten auch Antworten auf die Frage nach den Gründen für Frust und Enttäuschung. Der Einstieg in die Politik sei bürokratisch und basiere häufig auf der Familienbiografie. Jugendliche erlebten ihre Partizipationsmöglichkeiten als gering und reagierten empfindlich auf soziale Ungerechtigkeiten und unverdiente Privilegien, sagten die Studien und wiesen auch auf die steigende Jugendarbeitslosigkeit seit den Wirtschaftsreformen von 1965 hin.<sup>7</sup> Diejenigen unter den Jungen, die sich politisch betätigen wollten, suchten nach Alternativen zu den Partisanen-Veteranen, den Gralshütern des jugoslawischen Sozialismus, und traten gegen den zunehmenden Wirtschaftsliberalismus und für mehr Sozialismus ein. Zutage trat diese Meinung schließlich eruptionsartig während der Proteste, die sich unmittelbar im Anschluss an den Pariser Mai 1968 formierten, wieweil die Politisierung schon früher eingesetzt hatte, z.B. bei den von der Partei organisierten offiziellen Protesten 1966 gegen den Vietnamkrieg, der in Jugoslawien

---

6 Kanzleiter 2011, S. 126–131.

7 Ebd., S. 86–91.

als kolonialer Akt verurteilt wurde.<sup>8</sup> Als die Politisierung immer stärker wurde, verfasste die Analyseabteilung eine Expertise über die «Neue Linke», bei der man zu dem Schluss kam, sie sei eine progressive Tendenz, die Energien müssten aber in die richtigen Bahnen gelenkt werden.<sup>9</sup> Doch für solche Maßnahmen war es angesichts der europaweiten Proteststimmung schon zu spät.

Der Soziologe und ehemalige Protestteilnehmer Nebojša Popov schildert in seiner Monografie, der ersten über die Belgrader Studentenbewegung, den Auslöser und Verlauf der Proteste in Belgrad.<sup>10</sup> Nachdem man Studierenden aus der Studentenstadt [studentski grad] in Novi Beograd aus Platzmangel den Zutritt zu einem Popkonzert verweigerte, versuchten sich diese gewaltsam Zutritt zu verschaffen. Es entstand eine Rangelei zwischen den Studenten und Organisatoren, die Verstärkung durch drei Milizionäre erhielten. Nachdem auch diese die Situation nicht in den Griff bekamen, rückte massive Verstärkung heran, der es unter Einsatz von Wasserwerfern und Schlagstöcken gelang, die Studentinnen zurück in die Wohnheime zu drängen. Als sich jedoch das Gerücht verbreitete, ein Student sei erschossen worden, mobilisierte sich eine noch größere Anzahl Studenten und der Konflikt eskalierte. Die anschließende Schlacht mit der Miliz, bei der ein Wasserwerfer erbeutet wurde und sich ein Protestzug von ungefähr 3000 Studierenden um Mitternacht gegen das Rathaus von Novi Beograd aufmachte – angeführt vom Wasserwerfer, der zum Rednerpodium umfunktioniert worden war –, markierte den Beginn einer neuntägigen Protestwelle, die von staatlicher Seite mit großer Gewalt bekämpft wurde und in deren Zug die Studenten, zusammen mit Assistenten und einigen Professoren, die Universität besetzten und in «Rote Universität Karl Marx» umbenannten.<sup>11</sup>

Obwohl Jugoslawien, wie Kanzleiter festhält, eines der wenigen Länder war, das die weltweiten Protestbewegungen seit den 1950er Jahren als Bestätigung der eigenen (anti-imperialistischen) Politik begrüßte, änderte sich diese

8 Wie bereits erwähnt, musste der politischen Elite bewusst gewesen sein, dass unter den Jungen Frustration herrschte. Dennoch überstürzten sich am Schluss die Ereignisse, als die internationale Protestwelle nur wenige Wochen nach ihrem Beginn bereits auf Jugoslawien überschwappte.

9 Kanzleiter 2011, S. 183.

10 Nebojša Popov: *Društveni sukobi – Izazov sociologiji. «Beogradski jun» 1968* [Gesellschaftliche Konflikte – Herausforderung für die Soziologie. Der «Belgrader Juni» 1968], Belgrad: Službeni Glasnik 2008 (zuerst 1983). Das Buch hat eine interessante Editions-geschichte: Wie Kanzleiter recherchierte, ordnete das Bezirksgericht Belgrad 1983 die Zerstörung sämtlicher Exemplare des eben gedruckten Buches an. Die Begründung lautete, dass Popovs Auffassung, die Proteste seien eine verpasste Chance zur Demokratisierung gewesen, eine grobe Unwahrheit darstelle. Die zweite Auflage erschien erst 1990, wobei der Autor es in der Zwischenzeit trotzdem schaffte, einige Thesen durch die Publikation kürzerer Aufsätze in Zeitschriften zu verbreiten. (Siehe: Kanzleiter 2011, S. 24, Anm. 45.)

11 Popov 2008, S. 37–38.

positive Haltung schlagartig, als die Proteste im eigenen Land begannen.<sup>12</sup> Die Presse berichtete gemäß Popov äußerst einseitig und erwähnte nie die Brutalität, mit der die Proteste niedergeschlagen wurden.<sup>13</sup> Dabei verliefen viele der Demos anfangs ruhig. Die Nationalhymne und Internationale wurden gesungen, Bilder von Tito, die Parteifahne und Transparente mit Slogans wie «Tito – Partei» [Tito – Partija], «Studenten – Arbeiter» [Studenti – radnici] hochgehalten. Es fanden sich aber auch Forderungen auf den Plakaten: «Wir wollen Arbeit» [Hoćemo posao], «Nieder mit der sozialistischen Bourgeoisie» [Dole socijalistička buržoazija] sowie Reaktionen auf den Einsatz der Miliz: «Sie schossen auf uns» [Pucali su u nas], «Nieder mit dem Chefmörder – Bugarčić» [Dole šef ubica – Bugarčić].<sup>14</sup> Am 3. Juni, nach der Protestnacht und einem zweiten Demonstrationsversuch, der noch rabiater aufgelöst wurde, verabschiedete der neu ins Leben gerufene Aktionsrat eine Resolution mit einem Forderungskatalog, in dem unter anderem die Demokratisierung sämtlicher gesellschaftlich-politischer Organisationen, allen voran des Bundes der Kommunisten, sowie ein Demonstrationsrecht gefordert wurden. Kritik wurde ferner an der ungenügenden materiellen Ausstattung der Universitäten, der unterentwickelten Selbstverwaltung an den Fakultäten, der Clan-Bildung und dem Monopol auf Lehrstühle geübt.<sup>15</sup> Gleichzeitig versuchten sich Studierende aller Fakultäten, die im inzwischen besetzten Gebäude der Philosophischen Fakultät ihr Hauptquartier eingerichtet hatten und dort von der Miliz am öffentlichen Auftreten gehindert wurden, aus ihrer Isolation zu befreien und nahmen Kontakt mit den Arbeitern auf. Dies war für die Politiker äußerst beunruhigend. Jenseits der Straßenschlachten waren sie fieberhaft mit der Frage beschäftigt, wie man dem Problem beikommen könnte. Eine Strategie bestand darin, die Studenten im öffentlichen Ansehen zu desavouieren und ihre konkreten Forderungen als pauschale Opposition und Systemkritik erscheinen zu lassen. Die Forderungen nach gesellschaftlichen Reformen wurden meistens totgeschwiegen oder die politische Führung behauptete, die entsprechenden Probleme längst selbst erkannt zu haben und demnächst lösen zu wollen. Am ehesten wurde die Kritik akzeptiert, dass die Universitäten materiell besser ausgestattet werden müssten, obwohl über diesen Punkt von studentischer Seite am wenigsten gesprochen wurde.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Ebd., S. 151.

<sup>13</sup> Popov 2008, S. 38, 40–41, 51–57.

<sup>14</sup> Nikola Bugarčić war der Vorsitzende des Sekretariats für innere Angelegenheiten des Belgrader Parlaments, der in einer offiziellen Verlautbarung noch in der Nacht vom 2. auf den 3. Juni behauptete, die Miliz habe nicht einen einzigen Schuss auf die Studenten abgefeuert. (Siehe: Ebd., S. 38, Anm. 14.)

<sup>15</sup> Ebd., S. 40.

<sup>16</sup> Ebd., S. 49–55.

War der politischen Führung klar, dass Repression allein als Strategie nicht taugte, bestand doch immer die Gefahr der Solidarisierung weiterer Bevölkerungskreise. Am Schluss war es kein Geringerer als Tito, der sich in einer Fernsehansprache am 9. Juni väterlich an die Studentinnen wandte, Reformen versprach und die Protestierenden aufforderte, nun ihre Prüfungen abzulegen und die Universität nicht weiter zu blockieren. Er warf dabei sein ganzes Gewicht in die Waagschale: Sollte er es nicht schaffen, die Probleme zu lösen, habe er an seinem Platz nichts mehr verloren.<sup>17</sup> Die Studentinnen im Streik, die schon von der ersten Demonstration an nach dem Vorsitzenden Tito gerufen hatten («Tito würde uns anführen» [Tito bi nas vodio]) und auf seine Unterstützung gehofft hatten, waren mit dem Inhalt seiner Rede zufrieden und brachen den Streik augenblicklich ab, auch wenn seine Ansprache viel Interpretationsspielraum ließ. So hatte er von neunzig Prozent «unvergifteten» und «ehrlichen» Studenten gesprochen, was die Frage aufwarf, wer in den Augen des Vorsitzenden die restlichen zehn Prozent seien und mit welchen Konsequenzen sie zu rechnen hätten.<sup>18</sup> Und tatsächlich startete Tito Kanzleiter zufolge schon Ende Juni eine Kampagne gegen Universitätspersonal und Intellektuelle, die er als Rädelsführer ausmachte, um im Juli in einem Rundumschlag die Parteiorganisationen an den philosophischen und soziologischen Fakultäten aufzulösen.<sup>19</sup> Vergeblich versuchten sich die zweihundert aus der Partei Ausgeschlossenen zu wehren. Auch auf die Studentenpresse wurde Druck ausgeübt, sodass am Jahrestag der Proteste 1969 keine Demonstrationen stattfanden, wenn auch ein Dokument mit dem Titel 3000 Worte in Umlauf gebracht wurde – es hätte in einer Sondernummer der Studentenzeitschrift Student veröffentlicht werden sollen, fiel aber unter die Zensur. In dem Schriftstück wurden neben den gesellschaftlichen Missständen auch die kulturellen angeprangert. Kultur werde der Unterhaltungsindustrie überlassen, welche die primitiven Bedürfnisse einer kleinkapitalistischen und kleinbürgerlichen Gesellschaft reproduziere, während Werken von tatsächlicher kultureller Bedeutung die Unterstützung des Kulturmarkts fehle. Es herrsche offenbar die Auffassung, eine neue sozialistische Gesellschaft könne ohne die Schaffung einer formal und inhaltlich neuen Maßenkultur realisiert werden, was ein tragischer Irrtum sei.<sup>20</sup>

---

17 Titos Fernsehansprache wurde von Mitgliedern der Praxis-Gruppe transkribiert und in ihrer Dokumentensammlung zu den Protesten abgedruckt. Für die Beschaffung des Dokuments danke ich Dubravka Sekulić. (Siehe: Praxis (Hg.): *Jun – Lipanj 1968. Dokumenti* [Juni 1968. Dokumente], Zagreb 1969, S. 337–340.)

18 Ebd., S. 340.

19 Kanzleiter 2011, S. 303–327.

20 Ebd., S. 327–336.

Nun gab es in Titos Strategie neben der Peitsche auch das Zuckerbrot. So wurde unmittelbar nach Ende der Proteste mit dem Ausbau und der Renovierung der Studentenwohnheime begonnen und – was für unser Thema bedeutsam ist – 1971 das Studentische Kulturzentrum Belgrad an bester Adresse im ehemaligen Gebäude des Geheimdienstes eingerichtet.<sup>21</sup> Die offizielle Eröffnung des SKC fand am 4. April 1971 anlässlich des «Studententags» [Dan studenata] mit der Eröffnung einer Ausstellung statt, die Werke von Studierenden der Akademie für angewandte Kunst zeigte.<sup>22</sup>

Die Entstehung des SKC im Kontext einer solchen Zuckerbrot-und-Peitsche-Strategie lässt die Frage aufkommen, wie sehr die Institution in Zukunft politischer Kontrolle unterstellt war. So scheiden sich die Geister der Protagonistinnen des SKC über die Bedeutung der Wahl Petar Ignjatovićs, eines Protest-Aktivisten, zum Direktor des SKC, noch heute.<sup>23</sup> Die am häufigsten geäußerte – und in meinen Augen plausible – Interpretation ist, dass die politische Führung die revolutionären Energien der jungen Protest- und Streikteilnehmer kanalisieren und in geordnete Bahnen lenken wollte, indem sie ihnen eine interessante und anspruchsvolle Aufgabe überantwortete. Diese Ansicht vertritt der Zeitzeuge Miško Šuvaković, der selbst ab Mitte der 1970er Jahre im Studentischen Kulturzentrum aktiv war. Nach Ansicht Šuvakovićs war damit die politische Kontrolle aber noch nicht beendet. Als Beispiel für die staatliche Überwachung des SKC führt er die Intervention des Geheimdienstes in die Performance eines israelischen Künstlers an. Während der Performance, die 1974 während eines Festivals stattfand, habe ein Polizist in Zivil begonnen, sich zu entkleiden, worauf die Performance abgebrochen wurde. Jugoslawien stand zu dieser Zeit auf der Seite Palästinas, weshalb der Auftritt eines israelischen Performers nicht toleriert wurde.<sup>24</sup> Ähnliche Beobachtungen machten auch andere Zeitzeugen, so der Literaturwissenschaftlicher Davor Beganović, der im November 1981 an einer Theateraufführung im SKC des Warschauer Studentenzentrums Riviera Remont im Publikum war und sehr viele Geheimdienstler wahrnahm. Dies war kurz vor dem Militärputsch in Polen im Dezember als Reaktion auf die erstarkende Demokratisierungsforderungen, die von der Gewerkschaft Solidarność getragen wurden. Unter großer Präsenz des Geheimdienstes fand laut Beganović auch die Aufführung des Theaterstücks

21 Ebd., S. 310.

22 Archiv SKC, Programm Eröffnung (abgerufen am 4. April 2014).

23 Ignjatović war nach Informationen der Archivwebpage von 1970–1976 Direktor des SKC.

24 Šuvaković 9. Mai 2012. Weitere Evidenz für die Aussage Šuvakovićs, wonach die Polizei sich das Vokabular der damaligen Performance-Kunst mimetisch aneignete, um so, höchst unorthodox, ihre Macht auszuüben, habe ich nicht gefunden.

Die Karamasows [Karamazovi] von Dušan Jovanović statt, das sich mit der Insel Goli Otok, auf der politische Gefangene festgehalten wurden, auseinandersetzt und sonst in keinem anderen Theater angenommen und aufgeführt wurde.<sup>25</sup> Insgesamt zeigen die drei mutmaßlichen Fälle von Überwachung, dass die staatliche Kontrolle hauptsächlich durch externe Faktoren motiviert war – wie die Herkunft von Künstlerinnen aus politisch heiklen Regionen oder direkte innenpolitische Bezüge – und sich nicht gegen das SKC an sich als «subversiven Ort» richtete. Dennoch wurde das Programm des Kulturzentrums offenbar aufmerksam verfolgt.

Die Überwachung wurde im Übrigen nicht von allen Vertretern der damaligen Szene, unter ihnen Raša Todosijević, als störend oder auffällig wahrgenommen. Viele betonten die Freiheit, die ihnen das SKC bot.<sup>26</sup> Eine objektive Einschätzung der damaligen Situation ist aus heutiger Perspektive nicht möglich. Über das Ausmaß an Kontrolle und Überwachung könnten die Akten der Staatssicherheit [državna bezbednost] Auskunft geben. Die jugoslawischen Geheimdienstakten sind aber bislang nicht öffentlich zugänglich.<sup>27</sup> Solange keine objektiven Fakten vorliegen, bleibt zu konstatieren, dass das Ausmaß von Möglichkeiten und Spielräumen subjektiv unterschiedlich wahrgenommen und eingestuft wurde.

## 2.2 Die Ausstellung Drangularijum [Schnickschnackarium] – vom White Cube zum anthropologischen Raum

Todosijević erinnert sich, dass er von der Existenz des SKC durch Marina Abramović erfuhr, die eine Bekannte von Dunja Blažević war. Blažević war die Tochter eines ranghohen Politikers aus Kroatien und studierte in Belgrad Kunstgeschichte. Ihr wurde die Leitung der Galerie übertragen. Abramović, selbst Tochter eines angesehenen Partisanen-Ehepaars, hatte zusammen mit ihren Freunden angefragt, ob es möglich sei, am SKC eine Ausstellung zu organisieren. Blažević willigte sofort ein. Die erste Ausstellung, an der sich Abramović, Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Todosijević und Urkom im SKC beteiligten, wurde am 23. Juni 1971 eröffnet, fand also noch vor der

25 Beganović 27. Mai 2014.

26 Todosijević schätzt die Situation so ein, dass die Politiker die Art von Kunst, die am SKC entstand, überhaupt nicht ernst nahmen. Man habe erwartet, dass sie irgendwann vernünftig arbeiten würden, so wie alle anderen auch. Diese Situation habe ihnen sehr viel Spielraum gelassen. (Todosijević 17. Mai 2012.)

27 Für andere mittel- und osteuropäische Länder sind entsprechende Recherchen im Gang oder wurden bereits durchgeführt. So sind Geheimdienstakten eine der Quellen, auf die sich das Forschungsprojekt *Performance-Art in Osteuropa (1950–1990): Geschichte und Theorie* am Slavischen Seminar der Universität Zürich stützt.

von Biljana Tomić beschriebenen «Umbauaktion» im Oktober statt, die für die Kunsthistorikerin den eigentlichen Beginn der Arbeit der «Gruppe der sechs Künstler» am SKC markiert.<sup>28</sup> Die Ausstellung mit dem serbisch-lateinischen Titel Drangularijum, der auf Deutsch mit Schnickschnackarium wiedergegeben werden kann, verfolgte einen an der Konzeptkunst orientierten Ansatz. Deneгри erinnert sich, dass der Ausstellung unzählige Diskussionen und Treffen vorangegangen seien. In gleichzeitig defätistischer und euphorischer Stimmung sei eine Idee entstanden, die an die Ausstellung Amore mio von Achille Bonito Oliva in Montepulciano 1970 erinnere.<sup>29</sup> Das Konzept bestand darin, dass alle beteiligten Künstler einen Gegenstand mitbrachten, der ihnen lieb war, jedoch kein von ihnen hergestelltes Artefakt. An der Ausstellung nahmen viele Künstlerinnen teil, unter ihnen auch solche, die in klassischen künstlerischen Medien zu Hause waren. Todosijević beschreibt die Ausstellung als Scheideweg. Für einige der Beteiligten war es das erste und letzte Mal, dass sie am SKC tätig waren, weil sie den künstlerischen Ansatz der jungen und tonangebenden Protagonisten nicht teilten. Gemäß Todosijević machte die Ausstellung Furore, weil sie im künstlerisch konservativen Milieu als Provokation empfunden wurde, ohne dass es jedoch einen handfesten Grund gab, Drangularijum abzulehnen.<sup>30</sup>

Die in der Ausstellung vertretenen Objekte waren alle mehr oder weniger persönliche Gegenstände, von denen die Künstler und Künstlerinnen täglich umgeben waren. Halil Tikveša stellte unter dem Titel Abreisen [Otputovati] einen geflochtenen Einkaufskorb aus. Evgenija Demnievski brachte neben der Türe meines Dachstuhls [Vrata od mog tavana] den Geruch von Pfefferminztee [Miris nane] mit, wobei aus der Abbildung nicht hervorgeht, wie sie diesen in die Ausstellungsräumlichkeiten zauberte.

Ein großes Radio [Radio], ein Schachspiel [Šah] sowie ein Fotoalbum [Album sa fotografijama] bildeten den Beitrag von Popović, während Marina Abramović sich mit der Thematik der Wolke befasste. Unter dem Titel Wolke I [Oblak I] hängte sie ein Schaffell an die Wand. Mit Wolke II [Oblak II] war die Fotografie einer Erdnuss betitelt. Das dritte Objekt zum Thema Wolke war eine

28 Dunja Blažević erhielt noch in demselben Jahr, als sie die Leitung des Bereichs für bildende Kunst am SKC antrat, ein Stipendium, um ein Jahr in New York zu studieren. Von September 1971 übernahm Biljana Tomić zwölf Monate interimsmäßig ihren Posten. Im Interview streicht sie die Bedeutung der Aktion im Oktober als zentral für den Zugang der sechs Künstler hervor. (Tonić 5. September 2012.) Allerdings gilt es zu berücksichtigen, dass es Tomićs erste Zusammenarbeit mit den Künstlern war, jedoch nicht die erste gemeinsame Aktivität der sechs am SKC.

29 Ješa Deneгри: «Govor u prvom licu. Isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina [Sprechen in der ersten Person. Die Betonung der Künstlerindividualität in der neuen Kunstpraxis der 70er Jahre]», in: Deneгри 1983a, S. 7–13, hier S. 8.

30 Todosijević 17. Mai 2012.

Holztafel, auf der die Zahl 334 [334] geschrieben stand. Der vierte Gegenstand war eine überdimensionale Brille [Naočare], von der nicht klar ist, in welchem Verhältnis sie zu den «Wolken» steht. *Abb. 24, 25, 26 und 27–30*

Im Zusammenhang mit den ersten drei Exponaten stellte Abramović im Katalog fest: «Wolke I, Wolke II und 334 – drei verschiedene Strukturen, Formen und Dimensionen mit der gleichen Bedeutung: Wolke. Die Frage ist: Wo ist die Wahrheit? Ist das, was wir wirklich sehen, das, was wir sehen, oder ist das, was wir uns vorstellen, das, was wir sehen?»<sup>31</sup> Todosijević baute ebenfalls eine Installation auf. Ihre Elemente waren ein Blaues Nachtkästchen mit einer Flasche [Plava natkasna sa flašom] und ein Stuhl für einen winzigen Calder [Stolica za maleckog Kaldera]. Der besagte winzige «Calder» war ein kleines Mobile, das über dem Nachtkästchen hing. Der Stuhl war zumindest für die Dauer der Eröffnung von einem weiteren Lieblings-«Objekt» des Künstlers besetzt: seiner Freundin Marinela Koželj. *Abb. 31–32*

Die Absicht der jungen Künstler scheint vorerst klar. Sie begannen, sich in eine andere Genealogie der Moderne einzuschreiben als die in Jugoslawien gültige. Als eines ihrer wichtigsten Vorbilder sahen sie Marcel Duchamp an. Nachdem sich der ausgebildete Maler Duchamp 1913 entschieden hatte, die Malerei aufzugeben, in einer Bibliothek zu arbeiten und seine Erkundungen im Feld der Kunst gewissermaßen aus der Position des Laien heraus zu unternehmen, entwickelte er durch den Zufall des Experiments das Readymade. Um die Bewegung eines Fahrrad-Rades beobachten zu können, montierte er dieses mit der Gabel nach unten (wie ein Mechaniker) auf einen Hocker. Daraus wurde sein erstes Readymade Fahrrad-Rad. Die Zufallsentdeckung wurde daraufhin zum Konzept. Für die folgenden Generationen von Künstlern erlangte das Readymade eine außerordentliche Bedeutung, so auch für die jungen Belgrader Akademieabgänger. Dass sie für ein Kunstverständnis eintraten, für das Duchamp Pate gestanden hatte, heißt jedoch nicht, dass sie es auf eine getreue Umsetzung und Nachahmung seines Readymades abgesehen hatten. Gleichzeitig unterscheidet sich der Zugang zum Objekt, den wir bei den Werken des Drangularijum beobachten können, auch von den Umdeutungen und Reformulierungen des Readymades in der amerikanischen Neo-Avantgarde

31 *Drangularijum*, Ausst.-Kat. Studentski kulturni centar, Belgrad 1971, o.P. «Oblak I, Oblak II i 334. – tri različite strukture, forme i dimenzije sa istim značenjem: oblak. Postavlja se pitanje: gde je istina? Da li ono što zaista vidimo jeste ono što vidimo, ili je ono što zamislimo ono što vidimo.»

der 1960er Jahre.<sup>32</sup> Für einen Künstler wie Andy Warhol waren die in zwei- oder dreidimensionale Reproduktionen transformierten Waren untrennbarer Bestandteil der Zirkulation von Dingen und Bildern. Stefan Neuner formuliert in Bezug auf Warhol, dass dieser Kunstwerke nach dem Bilde und Geiste des Industrieprodukts herstelle, wobei nicht mehr das eigentliche Produkt, sondern nurmehr dessen bereits ästhetisch aufbereitete Verpackung ausgestellt werde, ein der Werbung entnommenes Bild. Diese «Bilder zweiter Potenz» in der Galerie auszustellen und als Kunstwerke zum Verkauf anzubieten, sei auch ein frühes Beispiel einer ortsspezifischen Intervention, thematisiere die Arbeit doch den kommerziellen Aspekt des Kunstbetriebs.<sup>33</sup>

Im Fall von Drangularijum strichen nur zwei Künstler den ökonomisch-politischen Aspekt ihrer «Readymades» heraus. Implizit tat dies Bora Iljovski. Er erinnerte im Titel seines Beitrags daran, dass seine Halbhohen massenproduzierten Stiefel [Poluduboke serijske čizme] aus dem Bereich der industriellen Serienproduktion stammen. Die Tasse Kaffee [Šoljica kafe] und eine Plastiktasche mit der Aufschrift «Yes/Oui/Ja» [Kesa «Ja»] waren ebenfalls nicht gerade nobler Herkunft. Explizit – wenn auch auf ironische Art und Weise – stellte Paripović einen Zusammenhang zwischen seinen Objekten und der Sphäre der Ökonomie im sozialistischen Kontext her. Er stellte zwei Dinge aus: Ein Parallelepiped [Paralelopiped] und einen Aschenbecher [Pepeljara]. **Abb. 33 und 34**

Bei der Titelgebung dürfte es sich um ein Wortspiel gehandelt haben. Wenn das Parallelepiped das Objekt aus weißen Stäben ist, so wäre der Aschenbecher das Bündel von vier kurzen Stahlträgern, das den Titel Pepeljara nur wegen seines dem Parallelepiped verwandten Klangs erhielt und nicht wegen seiner visuellen oder funktionalen Ähnlichkeit mit einem Aschenbecher. Beide Objekte könnten *objets trouvés* gewesen sein, denen Paripović ein künstlerisches Zweitleben verschaffte. Im Katalog fügte er den beiden einen Kommentar hinzu, der sie in den Bereich der realen Welt, der Ökonomie und Politik zurückbefördern sollte, verwies er in ihm doch auf eine Idee Lenins aus den frühen zwanziger Jahren, wonach die Zukunft des Kommunismus in Russland in der Elektrifizierung des Landes lag.<sup>34</sup> Paripovićs Textbeitrag bestand nämlich in

32 Welchen zentralen Stellenwert Duchamps Kunst, insbesondere seine Readymades für die amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Kritik am Greenberg-Modernismus hatte, zeichnet Amelia Jones detailliert nach. (Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Maß.: Cambridge University Press 1994, S. 31–62.)

33 Stefan Neuner: «Warhol. Komödie der Malerei», in: Bürgi/Zimmer 2010, S. 47–63, hier S. 51–53.

34 Dies ist unter anderem vom Schriftsteller H. G. Wells überliefert, der Lenin 1920 interviewte. Siehe: Miroslav Krleža: «Pesnik revolucionar [Schriftsteller Revolutionär]» in: *Polja*, Nr. 64–65, 1963, S. 13.



Abb. 24  
**Halil Tikveša:**  
**Abreisen [Otputovati]**  
1971, Installationsansicht  
SKC Belgrad



Abb. 25  
**Evgenija Demnjevski:**  
**Türe meines Dachstuhls**  
**[Vrata od mog tavana]**  
1971, Installationsansicht  
SKC Belgrad



Abb. 26  
**Zoran Popović:**  
**Radio [Radio]**  
1971, Installationsansicht  
SKC Belgrad



Abb. 27-30

**Marina Abramović:****Wolke I [Oblak I], Wolke II [Oblak II],****334, Brille [Naočare]**

alle 1971, Installationsansicht SKC Belgrad





Abb. 31-32

**Raša Todosijević:**

**Blaues Nachtkästchen mit Flasche**

**[Plava natkasna sa flašom]** und

**ein Stuhl für einen winzige Calder**

**[Stolica za maleckog Kaldera]**

1971, Installationsansicht SKC Belgrad



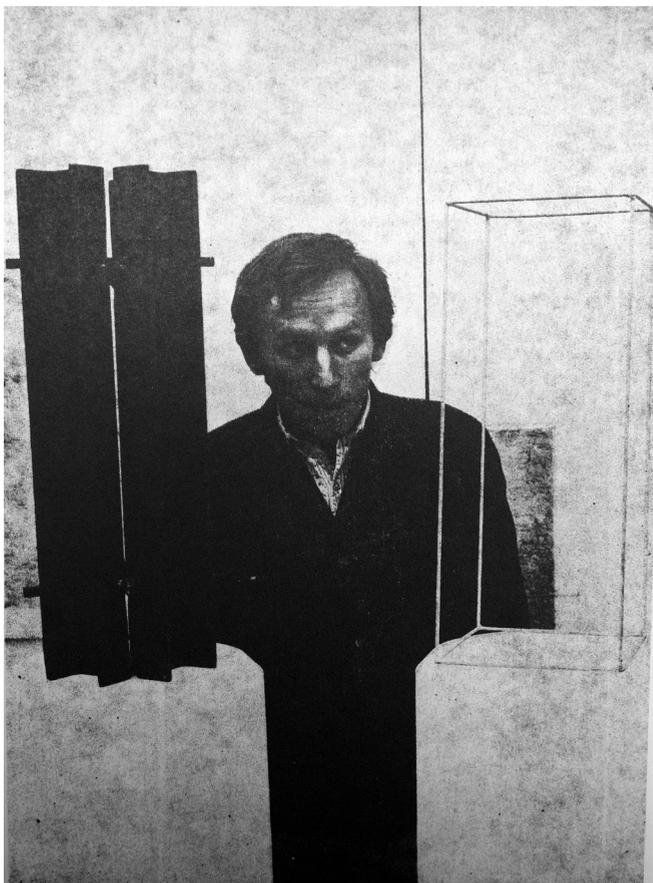


Abb. 33

**Bora Iljovski:**  
 Halbhohe massenproduzierte Stiefel  
 [Poluduboke serijske čizme],  
 Tasse Kaffee [Šoljica kafe],  
 Plastiktasche «Ich» [Kesa «Ja»]  
 1971, Installationsansicht SKC Belgrad

Abb. 34

**Neša Paripović:**  
 Parallelepiped [Paralelopiped],  
 Aschenbecher [Pepeljara]  
 1971, Installationsansicht  
 SKC Belgrad



der neunmaligen Wiederholung der quasi-mathematischen Formel «Industrialisierung + Elektrifizierung = Kommunismus». Damit verweist er auf den in Jugoslawien seit dem Bruch mit der Sowjetunion desavouierten dialektischen Materialismus, die in den Ländern des Ostblocks einzig gültige Auslegung des Marxismus-Leninismus, der die Bindung zwischen dem Kommunismus und dem Menschen (Arbeiter) gelöst hat und die Entwicklung der Geschichte nicht mehr als menschengemacht, sondern als Ergebnis der eigendynamischen Bewegungen der Materie betrachtet.

Das Objekt selbst, das kurze Stahlträgerbündel, erinnerte noch schwach an die Stahlwerke, aus denen es stammt, und an die Baustellen, wo es dem sozialistischen Aufbau diente. Paripović kombinierte die Elemente seines Beitrags zur Ausstellung – Objekte und schriftlicher Kommentar – aber so, dass am Ende nichts mehr zusammenpasste: Das kurze Trägerbündel, ein Stumpf nur, erhielt eine völlig unpassende Bezeichnung, die nur im Zusammenhang mit dem Namen des geometrischen Objekts Sinn ergab. Dazu gesellte er einen heroischen Kommentar, der lediglich als Beschwörungsformel, aber nicht mehr als ernst gemeinte politische Aussage Gewicht zu haben schien. Die beiden kleinen Objekte ließen das Lenin-Zitat zusätzlich ins Leere laufen, konnten sie doch die Idee und den technizistischen Inhalt der Formel unmöglich adäquat repräsentieren. Die Rückbindung der Objekte an die reale Welt funktionierte bei Paripović im Modus der Ironie und unter dem spöttischen Rückgriff auf eine der möglichen Ideologien, die die reale Welt stabilisieren sollen.

Unter den Ausstellungs-Teilnehmerinnen dominierte jedoch ein anderer Zugang zu den Objekten. Unabhängig davon, ob die Künstlerinnen industriell gefertigte Dinge ausstellten, die einmal in einem Gebrauchszusammenhang gestanden hatten, oder ob es sich eher um *objets trouvés* oder gar um Organisches handelte, führten die Künstler über die ausgewählten Gegenstände einen sehr ähnlichen Diskurs. Dies verdeutlichen die kurzen Kommentare im Ausstellungskatalog. Auffallend sind die Reflexionen über Aspekte der Zeitlichkeit, die den Gegenständen von den Künstlerinnen zugeschrieben werden. So schrieb Iljovski über seine Objekte, den Kaffee, die Plastiktasche und die Stiefel: «Sie haben mir gedient, von jetzt an diene ich ihnen. In mir verlängern sie sich unendlich. Sie verbrauchen sich fürs menschliche Geschlecht.»<sup>35</sup> Die Künstlerin Milija Nešić beschreibt den *Kuchen der Mutter* [Majčin kolač], den sie ausstellte, gar als eine Zeitmaschine, mit der sie in ihre Vergangenheit zurückreisen könne. **Abb. 35 und 36**

35 Kat. *Drangularijum* 1971, o.S. «Služili su one mene, služim ja njih od sada. Večito produžavaju sebe u meni. Troše se za ljudski rod.»

Der Kuchen habe keinen Zweck im physiologischen Sinn, sondern sei eine Quelle der Erinnerung. Eine Reise in die Kindheit waren für Stojan Kovačević die beiden Löwenzahnblüten in Einmachgläsern, die er in der Ausstellung präsentierte.

**«In einem glutheißen Sommer entdeckte ich eine Blume, die fliegt. Sie war wunderbar. Ihre Teile erinnerten in der Luft an Flöckchen. Ich sammelte viele Blüten, groß wie Bälle, und zu Hause, im Atelier spielte ich mit ihnen wie ein Kind. Teile der Blüten flogen schnell vor mir davon, und ich wollte einen Teil dieser vergänglichen Schönheit zurückhalten. [...] Seither kehre ich jedes Mal, wenn ich die Blume ansehe, in meine Kindheit zurück, und jedes Mal wünsche ich von Neuem, Momente der Rückkehr in die Tage des Löwenzahns zu erleben.»<sup>36</sup>**

Über die Zeitlichkeit der Objekte machte sich auch Josif Alebić Gedanken, der ein Paar Handschuhe [Rukavice] ausstellte: «Ich brachte die Handschuhe zufällig mit, ohne viel darüber nachzudenken. Während des Winters bin ich an sie gewöhnt und bediene mich ihrer, auch wenn ich sie nicht wahrnehme. Im Sommer liegen sie am Boden des Schrankes und warten auf bessere Zeiten. Und diese Ausstellung ist für sie ein neues Warten.»<sup>37</sup> **Abb. 37 und 38**

Im Unterschied zu einigen seiner Kolleginnen betrachtete er die Gegenstände nicht als Medium, sondern versuchte auch ihre Perspektive zu berücksichtigen, sich in sie einzufühlen. Die Gelegenheit, sie aus ihrem gewöhnlichen Gebrauchszusammenhang in das Feld der Kunst zu überführen, verleitete ihn zu der Überlegung, wie sich das Ganze wohl aus ihrer Sicht darstelle. Ein halbes Jahr lang werden sie benutzt, danach warten sie ein weiteres halbes Jahr in der Tiefe des Kleiderschranks. Nun werden sie ausgestellt – und warten wieder darauf, sich in ihrer Funktion zu erfüllen. Oder was wären ihrer Ansicht nach wohl die «besseren Zeiten»?

Die Tendenz, den Objekten ein Eigenleben oder Eigenrecht zu verleihen, findet sich auch in anderen Beiträgen. Iljovski versprach, seinen Objekten

36 Ebd., o.S. «Jednog žarkog leta otkrio sam cvet koji leti. Bio je čudesan. Njegovi delovi su u vazduhu podsećali na pahuljice. Ubrao sam puno cvetova krupnih kao lopte i kod kuće, u ateljeu igrao sam se njima kao dete. Delovi cveta su brzo odletali od mene i zaželeo sam da zadržim deo te prolazne lepote. [...] Od tada, svaki put kada ga posmatram vraćam se u detinjstvo, i uvek ponovo želim da doživim trenutke povratka u dane maslačka.»

37 Ebd., o.S. «Rukavice sam doneo slučajno, ne razmišljajući mnogo. Naviknut sam na njih preko zime i služim se njima a da ih i ne primećujem. Leti leže u dnu ormana čekajući bolja vremena. I ovo izlaganje je za njih novo čekanje.»

Abb. 35–36  
**Milija Nešić:**  
**Kuchen der Mutter**  
**[Majčin kolač]**  
 1971, Installationsansicht  
 SKC Belgrad

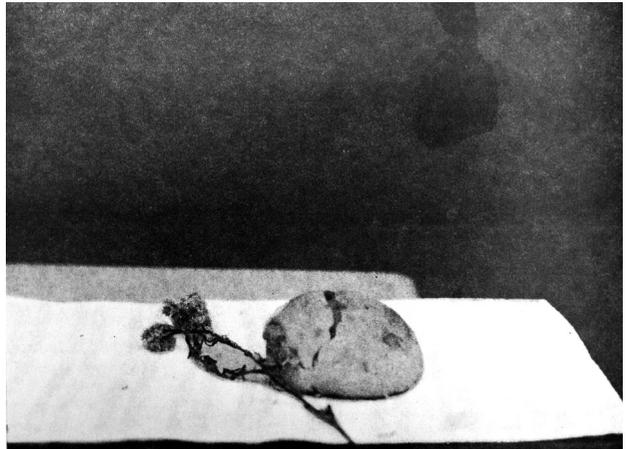


Abb. 37  
**Stojan Kovačević:**  
**Grande – nicht obligatorisch**  
**[Grande - neobavezno]**  
 1971, Installationsansicht  
 SKC Belgrad

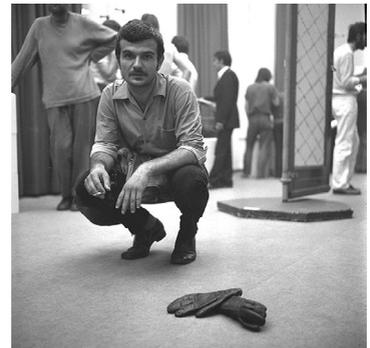


Abb. 38  
**Josif Alebić:**  
**Handschuhe [Rukavice]**  
 1971, Installationsansicht  
 SKC Belgrad



Abb. 39

**Gergelj Urkom:**

**Grüne Decke [Zelena ćebe]**

1971, Installationsansicht SKC Belgrad

in Zukunft dienen zu wollen, indem sie sich in ihm, als Vertreter der Menschheit, unendlich fortsetzen dürfen. Er glaubte ihnen somit eine Unsterblichkeit verleihen zu können, die ihnen als auf Verbrauch ausgerichtete Objekte eigentlich fremd sei. Für Urkom, der in die Ausstellung eine Grüne Decke [Zelena ćebe] mitgebracht hatte, stand ein gewisses Eigenleben von Objekten außer Frage – und es war ihm unheimlich. **Abb. 39**

**«Ich habe keinen einzigen Gegenstand, der mir außergewöhnlich lieb wäre. Die Mehrheit der Dinge, die mich umgeben und die mir dienen, bekommen, wenn ich sie aussortiere, eine von meinem Willen unabhängige Bedeutung – eine Bedeutung, die ich nicht wollte. Deshalb habe ich meine grüne Decke ausgestellt, die nichts gegen meinen Willen bedeutet. Die ist einfach eine grüne Decke.»<sup>38</sup>**

Alle an Drangularijum Beteiligten haben sich, bedingt schon durch die Aufgabestellung, einen ihnen besonders teuren Gegenstand beizusteuern, Gedanken dazu gemacht, ob und was der jeweilige Gegenstand in ihrem Leben bewirkt. Wie wir gesehen haben, brachten die meisten ein industriell gefertigtes Ding mit, aber nicht alle. Dennoch geht es in den meisten Beiträgen um eine Reziprozität im Verhältnis Mensch – Objekt, die mit einem institutionskritischen Ansatz wenig zu tun hat. Dieser würde konstatieren, dass es der Institution beziehungsweise deren menschlichen Akteuren zufällt, einen Gegenstand in den Status der Kunst zu erheben. Es ist offensichtlich, dass die Frage, ob die Objekte Kunststatus besitzen oder nicht, für die Künstler und die Organisatoren nicht von Interesse war. Das Problem wurde möglicherweise von den Kritikern aufgeworfen, die das Konzept von Drangularijum ablehnten. Wie Todosijević betonte, der eine Begründung für den Widerstand vermisste, wurde eine entsprechende Kritik aber nicht ausformuliert.

Einem idealen, immateriellen Bereich waren nur die wenigsten Exponate zugewandt. Neben dem Geruch von Pfefferminztee war dies vor allem der Beitrag von Radimir Damjanović Damnjan, der einen Brief ans SKC sandte, in dem er darlegte, warum er sich mit keinem materiellen Objekt identifizieren könne. Was er möge, gehöre in den Bereich des Immateriellen, so wie der Glaube an die Zukunft, Ausdauer, Menschlichkeit und Kreativität. Deshalb wolle

<sup>38</sup> Ebd., o.S. «Nemam ni jedan predmet koji mi je izuzetno drag. Većina predmeta koji me okružuju i koji mi služe, kada ih izložim, dobijaju značenje nezavisno od moje volje – značenje koje ja nisam želeo. Zato sam izložio svoje zelene ćebe koje ništa ne znači mimo moje volje. Ono je samo jedno zeleno ćebe.»

er zur Ausstellung mit der Idee der Kreativität im weitesten Sinne beitragen. Entsprechend bat er um Präsentation seines Briefes.<sup>39</sup>

Bei den materiellen Dingen handelte es sich mehrheitlich um sehr einfache Güter. Es ist überdies auffällig, dass die Gegenstände nicht neu, sondern bereits benutzt waren und entsprechende Spuren trugen. Während die Werbung im Westen stets brandneue Waren präsentiert und Künstler wie Warhol in ihren Werken das Verhältnis von unversehrter und versehrter Oberfläche reflektieren, kommen in *Drangularijum* nur schon etwas abgelebte Gegenstände in den Ausstellungsraum. Dennoch ist es nicht selbstverständlich, dass im sozialistischen Kontext eine Ware außerhalb ihres Gebrauchskontextes so prominent zur Darstellung gelangt. Wie Dimitrijević feststellt, geraten konsumistische Versprechen gerade über die Kultur in die Imagination der Menschen und wecken dort vielfältige Begehrlichkeiten. Dies geschieht jedoch – wie im Film *Liebe und Mode* [*Ljubav i moda*], in dem es um die Organisation einer Modenschau geht und die Hauptdarstellerin mit einer Lambretta durch die Stadt Belgrad kurvt – eingebettet in eine Erzählung und nicht so unvermittelt wie im Fall unserer Ausstellung.<sup>40</sup> Die Art und Weise, wie die Künstler dort ihre Objekte präsentierten und über sie sprachen, hätte ihnen sogar den Vorwurf der Fetischisierung einbringen können. Die Verdinglichung sämtlicher Lebensbereiche, der Ersatz menschlicher Beziehungen durch phantasmagorische Relationen zu den Dingen ist schließlich eine grundlegende marxistische Kritik an der Warenform. In der «religiösen Nebelwelt» scheinen – gemäß Karl Marx und Friedrich Engels – die Produkte der menschlichen Erfindung als mit Leben begabte, untereinander und mit den Menschen in Beziehung stehende «Gestalten».<sup>41</sup> Ein solcher Fetischcharakter haftet auch den Arbeitsprodukten an, wenn sie als Waren produziert wurden, so Marx und Engels im *Kapital*.

Die in der Ausstellung *Drangularijum* ins Zentrum der Aufmerksamkeit beförderten und mit einer eigenen Geschichte oder Handlungsfähigkeit ausgestatteten Gegenstände rücken gefährlich nahe an die religiösen oder dinglichen «Gestalten» heran, die Marx als Fetischcharakter beschreibt – könnte man meinen. Von der sozialistischen Jugend, die vielleicht nicht mit jeder

39 Ebd., o.S. «Pošto nisam mogao da se odlučim za jedan materijalni predmet sa kojim bih bio zadovoljan, predlažem da mi se obezbedi prostor u kome će biti izloženo ovo pismo. Ono što volim pripada nematerijalnom području čovekovog bića, kao što su: vera u budućnost, istrajnost, čovečnost, stvaralaštvo itd.»

40 Dimitrijević 2005, S. 213. Für Dimitrijević war der unwiderrufliche Wendepunkt für das Eindringen konsumistischer Inhalte in den Bereich des kulturellen Lebens 1960 mit dem Film *Liebe und Mode* gekommen, einer jugoslawischen Eigenproduktion von Ljubomir Radičević. Westliche Konsumorientierung wurde hier lokal reproduziert, obwohl der Sozialismus die Konsumgesellschaft verurteilte.

41 Karl Marx/Friedrich Engels: *Das Kapital*. Bd. 1, [Werke, Bd. 23], Berlin: Dietz Verlag 1962, S. 86.

Einzelheit des marxistischen Diskurses vertraut war, die aber dem Warenfetischismus und seinem Vermögen, sämtliche Bereiche des menschlichen Lebens zu durchdringen, kritisch gegenüber eingestellt war, hätte man eine Problematisierung dieses Themas erwarten können. Aber weder die Künstler und Künstlerinnen noch der Kunstkritiker Ješa Denegri, der einen kurzen Text im Katalog verfasste, streifen diese Thematik auch nur. Es scheint vollkommen außerhalb ihres Interesses zu liegen, das Phänomen des Alltagsobjekts unter diesem ökonomisch-politischen Gesichtspunkt zu betrachten. Weshalb?

Schaut man sich als Vergleichsbeispiel das Readymade an, so fällt ein grundlegender Unterschied ins Auge. Readymades werden aus dem Bereich der Alltagswelt, aus dem Zyklus von Produktion und Verbrauch gelöst und in einen neuen Kontext gestellt. Dort nehmen sie im Laufe der Zeit einen anderen Status an. Sie werden zum Kunstwerk erhoben. Arthur C. Danto hat diesen Prozess in seinem Buch *Die Verklärung des Gewöhnlichen* untersucht und ist zu dem Schluss gekommen, dass ein Objekt, auch wenn sich äußerlich-materiell überhaupt nichts an ihm ändert, einen anderen ontologischen Status erhält, wenn es zum Kunstwerk wird.<sup>42</sup> Es legt seine bisherigen Qualitäten ab und erhält dafür neue, diejenigen eines Werks, dem man Bedeutung unterstellt, das man in einen historischen Kontext setzt und zu interpretieren versucht, was wir beim Anblick einer gewöhnlichen Putzschwamm-Verpackung oder eines Flaschentrockners nicht tun würden. Nun hat ein Kritiker Dantos, Crispin Sartwell, auf einen Schwachpunkt der Theorie hingewiesen, nämlich darauf, dass die eigentliche Pointe des Readymades wegbrechen würde, träfe Dantos Beschreibung zu. Das Readymade ist Sartwells Kritik zufolge genau deshalb ein so faszinierendes Ding, weil es nicht den einen ontologischen Status zugunsten eines anderen ablegt, sondern weil es zwei Dinge zugleich ist, ein gewöhnliches Ding *und* ein Kunstwerk. Wenn wir es betrachten, oszilliert es zwischen diesen beiden Standpunkten. Das heißt, wir sind uns bewusst, dass es jetzt ein bedeutendes Kunstwerk ist, zuvor aber mal ein gewöhnlicher Flaschentrockner war, den auch wir hätten erwerben können.<sup>43</sup>

Wie sieht es nun mit dem Oszillieren der Objekte im Falle von *Drangularijum* aus? Die *Handschuhe* oder die *Grüne Decke* unserer Künstler werden unweigerlich wieder in ihren Schränken verschwinden und dort «auf bessere Zeiten» warten bzw. als Gebrauchsobjekte dienen. Es ist fraglich, ob wir sagen

42 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1981; *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 142–177.

43 Crispin Sartwell: «Aesthetic Dualism and the Transfiguration of the Commonplace», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 46, Nr. 4, 1988, S. 461–467, hier S. 466.

können, dass sie den Status gewöhnlicher Objekte in der Ausstellung überhaupt je abgelegt haben und zur Kunst erhoben wurden. Wenn dies der Fall ist, so wurde dieser Schritt nach Ende der Ausstellung wieder rückgängig gemacht. Genau in der Reversibilität, im Rückgängigmachen liegt auch der Unterschied zu Kunstwerken, die nicht für Kunstinstitutionen hergestellt wurden und sich räumlich teilweise weit entfernt von ihnen befinden, man denke zum Beispiel an Werke der Land Art. Auch wenn diese natürlichen Veränderungen unterworfenen, möglicherweise auch vergänglichen künstlichen Interventionen in die Landschaft niemals mit dem System von Galerien und Handel in Berührung kommen, ist doch ihr Status als Kunst klar und bis auf Weiteres auch nicht reversibel. Dadurch, dass historisch und institutionell ihr Status als Kunst verbrieft ist, ändert sich an ihrem ontologischen Status trotz der räumlichen Ferne von Kunstinstitutionen nichts bzw. es bedürfte Umwälzungen größerer Art, politischer oder epistemischer, dass ihr Kunststatus aufgehoben würde. Ebenso stellt sich die Sachlage in Bezug auf ephemere Aktionen dar. Sie sind zwar irgendwann vorüber, aber ihr letzter Status als existierende Phänomene war der des künstlerischen Werks. In *Drangularijum* ist dem nicht so. Es gibt für die Dinge ein Vor, Während und Nach der Ausstellung. Das heißt, sie machen nicht den Sprung vom einen Warenkreislauf in die zweite Sphäre der Zirkulation, die des Kunstwerks. Sie sind vollständig aus der Zirkulation herausgenommen und wurden gar nie in den Status des Kunstwerks erhoben, auch nicht für die Dauer der Ausstellung. Somit rekurren die Künstlerinnen mit ihrem Konzept zwar noch auf das Readymade und seinen Bezug zur Gebrauchsform, wenden sich aber in eine neue Richtung.

In diese Richtung tendiert implizit auch der Katalogtext Denegris. Er sieht in der Ausstellung etwas, das für die Zeit und die Gesellschaft symptomatisch ist.<sup>44</sup> Ihm zufolge ist die Kunst in den zeitgenössischen gesellschaftlichen Strukturen großem Druck ausgesetzt. Entweder sei sie in den Galerie-Kommerz eingebunden oder werde von Politik und Ideologie instrumentalisiert. Die Künstler, die sich dieser Problematik bewusst seien, nähmen die Anstrengung auf sich, den Schwerpunkt von der Produktion materieller Objekte hin zur lebendigen und unvermittelten Existenz des Subjekts zu verschieben. Statt ständig nach neuen Formen zu suchen, die sich in bestehende künstlerische Sprachsysteme integrieren lassen, verlassen sie diese. Die Folge davon ist, dass das Vergängliche und gleichzeitig intensive Momente des freien menschlichen Verhaltens in den Mittelpunkt künstlerischer Tätigkeit treten. Künstlerische

44 Im Folgenden referiere ich die kurze Stellungnahme des Kunstkritikers Ješa Denegri in: Kat. *Drangularijum* 1971, o.S.

und Lebensinhalte nähern sich einander beinahe bis zur Identifizierung an. Denegri spekuliert, dass sich die Probleme, die sich in der Ausstellung in ersten zufälligen Andeutungen abzeichneten, noch verschärfen werden.

Auf die konkrete Erscheinungsform der Ausstellung geht der Kritiker nicht ein, sondern extrahiert ihre allgemeinen Tendenzen bzw. die Aspekte, die ihn daran interessieren: die kunsthistorischen Implikationen, den kulturpolitischen Ansatz und sonstige «gesellschaftliche Symptome», wobei offen bleibt, an welche er denkt. Durch die Lektüre des Textes allein käme man kaum auf die Idee, dass in der Ausstellung Alltagsobjekte präsentiert wurden. Das liegt daran, dass Denegri in den Objekten keine Ware sieht, sondern das künstlerische Subjekt, das den Gegenstand ausgewählt hat. In der Analyse des Ausstellungskatalogs hob ich hervor, dass allen Gegenständen ein persönlicher Kommentar der Künstlerinnen beigegeben ist. Ich strich aber noch nicht die bemerkenswerte Tatsache heraus, dass mit Ausnahme von zwei Objekten alle Gegenstände im Katalog mit ihren Autorinnen zusammen abgebildet sind. Der Katalog porträtiert also die Besitzer nicht weniger als ihre Objekte, die für sich allein nicht genügend Aussagekraft zu haben scheinen. Es braucht die kurzen Geschichten und die Person des Künstlers, um ihnen das Leben einzuhauchen, das sie alsdann in den Ausstellungsraum transportieren. Gleichzeitig scheint der Bezug zwischen Objekt und Subjekt selbst lebendig zu sein, vermögen doch auch die Dinge etwas in den Künstlerinnen zu bewegen, eine Erinnerung anzuregen oder eine Fantasie auszulösen. Mensch und Objekt teilen sich die Aufmerksamkeit. Das eine ergibt ohne den anderen keine sinnvolle Geschichte. Dadurch gelingt es den Künstlern zumindest, gleichberechtigt mit dem Objekt im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, wenn nicht sogar, ihm die Show zu stehlen – ohne überhaupt erst ein Artefakt hergestellt haben zu müssen. Einen Schritt, der diese Tendenz verstärkt, hat Todosijević unternommen, indem er nicht nur Objekte zeigte, die ihm lieb sind, sondern auch die dazugehörige Person, die mit diesen Dingen täglich in Berührung steht. Eigenschaften von Drangularijum, die sich besonders in der Publikation manifestieren, sind im Fall von Todosijević auch in der Ausstellung präsent.

Der weitere Verlauf der Dinge am SKC bestätigte Denegris Spekulation, dass das «menschliche Verhalten» den neuen Grund der künstlerischen Tätigkeiten bilden wird. So fasste er ab 1975 den Zugang von Abramović, Milivojević, Paripović, Popović und Todosijević in die Formeln «Künstler in der ersten Person» [umetnik u prvom licu] oder «Sprechen in der ersten Person» [govor u prvom licu]. Die Umschreibung «Künstler in der ersten Person» verwendete er meines Wissens zum ersten Mal als Titel einer Ausstellung im Salon

des MSUB, über die er in Umetnost [Kunst] einen Text verfasste.<sup>45</sup> Es handelte sich um eine «Gelegenheitsausstellung von Dokumentar fotografien», die von Duchamp über Happenings bis zu jüngsten Formen der Body Art reichte. Das Profil der Gegenwartskunst lasse sich nur bestimmen, wenn vom Profil des Künstlersubjekts ausgegangen werde, so Denegris These. Duchamp habe als Erster die Perspektive erfasst, dass der moderne Künstler selbst für das Gesetz kämpfen müsse, demzufolge das Resultat seiner Arbeit als Kunst gelte. Alle seine Erfindungen (angefangen mit dem Readymade) heben durch zynische Potenzierung die herrschende Rolle des Egos in der bürgerlichen Gesellschaft hervor. Duchamp habe ein äußerst stimulierendes Beispiel einer Praxis angeboten, die insofern ein Wegweiser für die folgenden Generationen sei, als sie den negativen Charakter der bürgerlichen Gesellschaft bloßstelle. In der Nachkriegszeit begann der Künstler laut Denegri, «in der ersten Person» aufzutreten. Dass Künstler ein breites Spektrum neuer mentaler und sensorischer Impulse verwenden, könne als ein Versuch gelesen werden, repressive Mechanismen (wie den Markt oder Ideologien) zu desintegrieren. Allerdings, schließt Denegri den Text, sind die Freiheiten der Künstler begrenzt. Im Unterschied zur historischen Avantgarde drehe sich die Kunst der Gegenwart im Kreis – man denke an das von Herbert Marcuse diagnostizierte «Ende der Utopie». Weder die materielle Fülle, der Anstieg der kulturellen Standards noch das Aufblühen der Imagination haben es geschafft, die Entfremdung des Menschen zu beenden und der Kunst einen Status der Nicht-Entfremdung zu verleihen.

Zwischen den Zeilen formuliert Denegri eine prinzipielle Kritik an «jenen Ideologien des unangefochtenen künstlerischen Egozentrismus» oder am «extremen Individualismus des bürgerlichen Künstlers», als dessen eine Erscheinungsform der «Künstler in der ersten Person» anzusehen ist. Er hat für ihn aber insofern Legitimität, als er in ihm einen Versuch sieht, Repressionsmechanismen der Gesellschaft auszuhebeln, die auch im Feld der Kunst wirken. Denegri schätzt das Anliegen, ist jedoch in Bezug auf dessen Erfolg pessimistisch. In einem Text, den er elf Jahre nach der Ausstellung Drangularijum verfasste, deutet er das Projekt unzweideutig als erste Manifestation des «Sprechens in der ersten Person»:

**«Die ersten Symptome [...] des künstlerischen Individualismus der damals jungen Belgrader Autoren kommen anlässlich der [...] Ausstellung [...] Drangularijum [...] zum Ausdruck. Man wollte**

45 Ješa Denegri: «Umetnik u prvom licu», in: *Umetnost*, Nr. 44, 1975, S.105. Der folgende Abschnitt bezieht sich auf den Text.

nicht, dass die eingeladenen Künstler ihre regulären male-  
rischen, skulpturalen oder grafischen Werke ausstellen, [...],  
sondern schlug stattdessen vor, dass sie irgendein außer-  
künstlerisches Objekt auswählen, das für jeden von ihnen aus  
völlig persönlichen Gründen Zeichen einer Haltung, Erinnerung  
oder einer möglichen Botschaft ist. Es war niemals die Rede da-  
von, dass das ausgewählte Ding, aus der Erfahrung des *Ready-  
mades* heraus, zum Kunstwerk aufsteigen sollte. Sie sind außer-  
künstlerische Objekte geblieben, gleichzeitig aber ausgewählt  
und vom persönlichen Charakterzug des Künstlers gefärbt,  
womit jene Linie des Übergangs vom Begriff *Kunst* zum Begriff  
*Künstler* markiert war, was charakteristisch ist für die Strategie  
des *Sprechens in der ersten Person*. Für die Ausstellung *Amore  
Mio* hat Bonito Oliva festgestellt, dass sie sich eher im anthropo-  
logischen Raum abspielte als im linguistischen, und es scheint,  
dass dieselbe Anmerkung für *Drangularijum* gelten kann; noch  
ging es nicht um eine Ausstellung «neuer Kunst», es war vorher  
eine Art «neuer Künstler» [...]. Es war vor allem wichtig, dass die  
erwähnte Katharsis mithilfe der Betonung der individuellen  
Wahl des Künstlers durchgeführt wurde, und Spuren dieser  
ursprünglichen individuellen Selbstanerkennung und Selbstbe-  
stätigung werden auch in verschiedenen anderen Vorgehens-  
weisen, derer sich einige der Teilnehmer von *Drangularijum* in  
den folgenden Jahren bedienen werden, vorhanden sein.»<sup>46</sup>

46 «Prvi određeniji simptomi ovog buđenja umetničkog individualizma među tada mladim beogradskim autorima dolaze do izražaja prilikom organizovanja izložbe nazvane *Drangularijum* u Galeriji Studentskog kulturnog centra juna 1971. [...] nije se želelo da pozvani umtnci izlože svoje redovne slikarske, skulptorske ili grafičke radove, dakle ono što su prikazivali na grupnim ili samostalnim izložbama, nego se umesto toga predlaže da izaberu bilo koji izvanumetnički predmet koji za svakoga od njih iz sasvim ličnih razloga predstavlja znak nekog stava, nekog sećanja ili neke moguće poruke. Nije nipošto bilo reči o tome da se izabrani predmet po iskustvu *ready-madea* promoviše u umetničko delo; izabrani predmeti su po pravilu ostajali i nadalje izvanumetnički predmeti, ali su istovremeno postajali izabrani i ličnom crtom obojeni predmeti umetnika, čime je bila naznačena ona linija prelaza od pojma *umetnost* ka pojmu *umetnik*, što se može smatrati karakterističnim za strategiju umetničkog govora u *prvom licu*. Za izložbu *Amore mio* Bonito Oliva je utvrdio da se odvijala pre u antropološkom nego u lingvističkom prostoru, a čini se da ista primedba može da vredi i za *Drangularijum*: još uvek se nije radilo o izložbi «nove umetnosti», to je pre bila jedna vrsta «novi umetnici», želeli i morali da produ da bi se tek u svojim sledećim zahvatima mogli upustiti u postupke koji će poprimiti jezičke karakteristike nove umetničke prakse. Važno je pri tome bilo da se pomenuta katarza izvršila posredstvom čina naglašavanja umetnikovog individualnog izbora, a tragovi tog prvobitnog individualnog samoprepoznavanja i samopotvrđivanja ostaće pristutni i u raznim drugim postupcima kojima će se pojedini od učesnika *Drangularijuma* baviti u sledećim godinama.» (Denegri 1983a, S. 8.)

Denegri stellt hier aus der retrospektiven Position etwas fest, das er im Katalog zur Ausstellung so noch nicht formuliert hatte: dass niemals die Absicht bestand, die Objekte in Kunstobjekte, d.h. Readymades zu verwandeln. Zu diesem Fazit kann man auch, wie gezeigt wurde, durch die aufmerksame Beobachtung der Ausstellung und des Katalogs gelangen, das heißt ohne Denegris Insiderwissen. In seinem Katalogbeitrag weist er bereits darauf hin, dass eine Verschiebung des Fokus vom Objekt zum Subjekt stattfindet, die er ab 1975 als «Künstler in der ersten Person» umschreiben wird. Noch einige Jahre später – als die Ära der Performancekunst in Belgrad bereits der Vergangenheit angehört – qualifiziert er das «Sprechen in der ersten Person», das mit Drangularijum eingesetzt habe, als notwendige Übergangsphase oder Katharsis, um zu einer neuen Kunst zu gelangen.

Ich würde dagegen den «anthropologischen Raum», in dem sich Drangularijum abspielt, nicht als einen Übergang auffassen, der später zu einer neuen Kunst führte, sondern ihn selbst als den zentralen Schauplatz der Belgrader Kunstszene der 1970er Jahre definieren, insbesondere in Bezug auf die Performancekunst. Diese Arbeit geht daher einen Schritt weiter als Denegri und fragt, weshalb der «anthropologische Raum» so wichtig wurde und wen er abgesehen vom Künstlersubjekt sonst noch einschloss. Um die Frage zu beantworten, wird die Analyse des gesellschaftlichen und intellektuellen Kontextes im weiteren Verlauf meiner Arbeit eine zentrale Rolle spielen.

# 3

## WIE DIE KONZEPTKUNST NACH BELGRAD KAM

### 3.1 Formen der Kooperation und symbiotische Beziehungen am SKC

In der Bemerkung Ješa Denegris, dass der Ausstellung Drangularijum unzählige Treffen und Diskussionen vorangegangen seien, kommt indirekt zur Sprache, wie die Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Akteurinnen am SKC funktionierte: dialogisch und unhierarchisch. Euphorisch beschrieb Biljana Tomić im Interview die Atmosphäre in den Anfangsjahren des Kulturzentrums:

«Die Arbeit am SKC war wirklich eine Kooperation zwischen uns allen. Manchmal kann ich nicht sagen, wer was gemacht hat, weil wir alle bereit waren, über neue Dinge zu sprechen. Wir waren so schnell und offen und laut. Über unseren Ideen tauschten wir uns ständig aus und daher holten wir uns gegenseitig ab und machten eine Kombination aus allem. Es war fantastisch. Am Anfang war es nicht so wichtig, was wir machten, sondern dass wir machten.»<sup>1</sup>

Wäre dies im Detail nachweisbar und wäre nicht am Schluss die Idee einer individuellen Autorschaft doch dominant geblieben, könnte man – dies ist die Meinung einiger Zeitzeugen – viele der entstandenen Werke als Produkt kollektiver Ideen und des gemeinsamen Austauschs bezeichnen. In einigen

1 Tomić 5. September 2012.

Fällen ist die Kollektivität deutlicher sichtbar, so zum Beispiel in der Zusammenarbeit innerhalb von Paarbeziehungen. Eine Symbiose in Leben und Arbeit existiert bei den Kunsthistorikern Tomić und Denegri, die seit 1960 ein Paar sind und die künstlerische Szene Jugoslawiens und später Serbiens wesentlich prägten und bis heute mitgestalten: Denegri als Kurator im MSUB und Kunstkritiker, Tomić als langjährige Leiterin des SKC und später Organisatorin des Festivals *Real Presence*.<sup>2</sup> Weitere Paare der Zeit waren Marina Abramović und Neša Paripović, von denen Tomić sagt, dass sie sehr eng zusammengearbeitet hatten, wenn sich das in den Autorschaftszuweisungen auch nicht niederschlägt.<sup>3</sup> Mit ihrem späteren Partner Ulay hat Abramović die Form der Zusammenarbeit intensiviert, für ihre gemeinsamen Performances kann von einer Co-Autorschaft die Rede sein. Eine bis heute andauernde symbiotische Lebens-Arbeitsform besteht auch zwischen dem Künstler Zoran Popović und der Kunsthistorikerin und Autorin Jasna Tijardović, die beide von Anbeginn am SKC tätig waren. Eine in den Werken selbst sichtbare Beziehung ist die zwischen Raša Todosijević und Marinela Koželj, auch wenn ihre spezifische Arbeitsteilung die konkrete Form und das Ausmaß der Zusammenarbeit verschleiert: Todosijević ist offiziell der alleinige Urheber der Arbeiten, während die Kunsthistorikerin Koželj die Rolle der «Muse» innehatte und manchmal als Mit-Performerin tätig war. Heute beteiligt sie sich mit ihrem Detailwissen und ihren Erinnerungen an Interviews. Welche Rolle Koželj in der Konzeption der Performances gespielt hat, ob sie in Gesprächen eigene Ideen einbrachte oder nicht und ob diese schlussendlich Eingang in die Werke fanden, darüber schweigen sich die beiden aus. Die genannte Arbeitsteilung scheint sich so stark gefestigt zu haben, dass zumindest in der Kommunikation nach außen das seit Langem etablierte Bild nicht mehr verändert wird. Eine Ausnahme bildet eine von Todosijević kuratierte Ausstellung, in der die Tatsache, dass künstlerische Zusammenarbeit, insbesondere die von Paaren (oder sonstigen Zweierkonstellationen), ein wichtiges Thema unter den Akteuren am SKC war, ihren deutlichsten Ausdruck findet. Die Ausstellung mit dem Titel *1 & 1* wurde vom 22. Mai bis 6. Juni 1974 in der Galerie des SKC gezeigt. Dem Katalog zufolge wurden Werke folgender Künstler und Künstlerinnen ausgestellt:

2 Einem vollständigen Überblick über die Tätigkeiten der beiden Kunsthistoriker zu geben, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Es wäre ein Projekt für sich, die berufliche Geschichte des Paares nachzuzeichnen, das nicht nur die jeweils aktuellen künstlerischen Entwicklungen in Jugoslawien/Serbien begleitete und mitprägte, sondern auch an der Historiografie der jugoslawischen/serbischen Kunst arbeitet. In einer Publikation jüngeren Datums hat Denegri eine Auswahl an Texten (Ausstellungskritiken und Katalogbeiträge), die er im Zusammenhang mit dem SKC verfasst hat, zusammengetragen. (Siehe: Denegri 2003a.)

3 Tomić 5. September 2012.

Arcelli & Comini, Barbara Kozłowska & Zbigniew Makarewicz, Beatrice Parent & Bernard Borgeaud, Bernd & Hilla Becher, Goran Đorđević & Vojislav Radulović, Ida Biard & Goran Trbuljak, Michelangelo Pistoletto & Maria Popi, Nuša & Srečo Dragan, Karel Miler & Petr Štembera, Radomir Damjan & Dunja Blažević, Raša Todosijević & Marinela Koželj, Roland Miller & Shirley Cameron & Freunde, Tim Jones & P. A. Evans, Zoran Popović & Jasna Tijardović.<sup>4</sup> Die Ausstellung selbst, über die aus den Abbildungen im Katalog, den Skizzen und kurzen Texten einige Informationen gewonnen werden können, analysiere ich an dieser Stelle nicht. An späterer Stelle wird jedoch Todosijevićs Performance *Wasser trinken* [Pijenje vode] ausführlich besprochen, die in Form einer Dokumentar fotografie mit erläuterndem Text seinen Beitrag zur Ausstellung *1 & 1* darstellt. *Abb. 107–112*

Doch vorerst kehre ich zu den Kooperationsformen am SKC zurück. Auf der Makroebene war das SKC in verschiedene Abteilungen unterteilt: bildende Kunst (mit der Galerie des Studentischen Kulturzentrums [Galerija Studentskog kulturnog centra] und der Glücklichen Galerie [Srećna Galerija]), Musik und Film.<sup>5</sup> In dieser Arbeit stehen die Aktivitäten der Abteilung für bildende Kunst im Vordergrund, auch wenn, wie Miško Šuvaković hervorhebt, insbesondere im Rahmen von Festivals die verschiedenen Abteilungen miteinander kooperierten.<sup>6</sup> Wie aus der Beschreibung Tomićs hervorgeht, war das SKC kein Ausstellungsraum, in dem Kuratorinnen Ausstellungen mit immer wechselnden Beteiligten organisierten, sondern es war ein Treffpunkt, Ort des intellektuellen Austauschs, kollektives Atelier, und die jeweils dort Tätigen gingen täglich am SKC ein und aus, standen im Dialog und unterschieden nicht zwischen Berufs- und Privatleben. Die sechs Künstler dominierten die Aktivitäten (zusammen mit Direktorium und Kuratorium) so lange, bis ein paar Jahre später neue Gruppen jüngerer Künstler dazustießen und sich einen Platz im SKC zu erobern suchten. Zwischen älteren und jüngeren entstanden Rivalitäten und Animositäten, die bis zum heutigen Tag deutlich spürbar sind bzw. von den Parteien offen artikuliert werden.<sup>7</sup> Geschuldet sind sie unterschiedlichen

4 Raša Todosijević (Hg.): *1 & 1*, Ausst.-Kat. Galerija Studentskog Kulturnog Centra, Belgrad 1974.

5 Miško Šuvaković: «SKC ili o beogradskom post/konceptualizmu [Das SKC oder über den Belgrader Post/Konzeptualismus]», in: Šuvaković 2010a, S. 445–462, hier S. 445.

6 Ebd., S. 446.

7 Im Laufe der Zeit haben sich die Rivalitäten selbstverständlich gelegt, müssen aber nach Aussagen von Miško Šuvaković, einem Mitglied der Konzeptkunst-Gruppe 143 sehr ausgeprägt gewesen sein. Im Interview mit dem Künstler und Theoretiker kommt deutlich zum Ausdruck, dass er als junger Mann für die damals dominierende «Gruppe der sechs» wenig übrig hatte. Auch hat er sie später in seinen Publikationen stets stiefmütterlich behandelt, weil sie seinen künstlerischen Präferenzen bis heute nicht entsprechen. (Šuvaković 28. September 2012.)

Kunstauffassungen, was am deutlichsten bei der Gruppe 143 sichtbar ist, deren Position ich noch vorstellen werde.

Nun inspirierten sich die Mitglieder der «Gruppe der sechs» (plus ihre Partner) nicht nur gegenseitig und entwickelten durch das ununterbrochene Arbeiten und Denken am gleichen Ort viele Ideen gemeinsam. Entscheidende Impulse gingen auch von den ein wenig älteren und fürs Programm verantwortlichen Kunsthistorikerinnen aus. Das SKC war kein *artist run space* in dem Sinne, dass sämtliche Entscheidungen von Künstlerinnen allein getroffen worden wären. Die wichtigste Rolle spielten Tomić und – indirekter – ihr Partner Denegri. Beide waren sie älter und sowohl national als auch international gut vernetzt. Ein besonders gutes Beziehungsnetz pflegten Tomić und Denegri mit der italienischen Szene, das heißt, sie waren mit den Strömungen der italienischen Neo-Avantgarde, der Arte Povera vertraut. Am Anfang aller ihrer Kontakte jedoch stand die Zagreber Szene.<sup>8</sup> 1961, noch als Studentin, reiste Tomić nach Zagreb und lernte dort die Gruppe New Tendencies/Nove tendencije/Nouveaux tendances kennen – der Name war offiziell dreisprachig –, die sich damals mit einer Ausstellung in der Galerie zeitgenössischer Kunst [Galerija suvremene umjetnosti] gerade formierte.<sup>9</sup>

### 3.2 Die andere Linie

In Zagreb verkehrten Tomić und Denegri in der Städtischen Galerie zeitgenössischer Kunst [Gradska galerija suvremene umjetnosti] und der Galerie des Studentischen Zentrums [Galerija studentskog centra], die seit 1961 bestand und ab Mitte der 1960er Jahre der maßgebende Ort für die Produktion von Konzeptkunst in Zagreb wurde.<sup>10</sup> Später war zudem die von Sanja Iveković und Dalibor Martinis gegründete Podroom Galerie (1978–1980) von besonderer Bedeutung für die Konzeptkunst in Jugoslawien.<sup>11</sup> Zagreb war in Jugoslawien dank der Gruppe EXAT-51 (gegründet 1951) das Zentrum für abstrakte Kunst geworden. Kunsthistorisch sind EXAT-51, die Strömung New Tenden-

<sup>8</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf Tomić 5. September 2012.

<sup>9</sup> Ješa Denegri: *Prilozi za drugu liniju 2. Dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja. EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona* [Beiträge zur zweiten Linie 2. Nachträge zur Chronik eines kritischen Einsatzes. EXAT-51, New Tendencies, radikaler Informel, Gorgona], Wien/Belgrad: Macura 2005, S. 53. Denegri hat in diesem und dem 1. Band seine Kritiken versammelt, die seit 1965 in verschiedenen Kunstzeitschriften, Tageszeitungen und Radioprogrammen veröffentlicht oder ausgestrahlt worden waren.

<sup>10</sup> Darko Glavan: «Eksperiment i inicijativa. Experiment and Initiative», in: Students' Center Gallery 2005, S. 10–82, hier S. 11 und S. 49.

<sup>11</sup> Ivana Bago: «A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires and Podroom – The Working Community of Artists», in: *Artmargins*, Bd. 1, Nr. 2–3, 2012, S. 116–146, hier S. 116.

cies und spätere Konzeptkunst eng miteinander verbunden. Denegri prägte für diese künstlerischen Entwicklungen den Terminus «die andere Linie» [druga linija], weil sie zwar ebenso wie die offizielle Kultur dem Modernismus verpflichtet waren, sich aber an einem anderen Strang ausrichteten. Die «andere Linie» war deshalb anders, weil sie sich an den Traditionen von Bauhaus und Dada orientierten statt an Pablo Picasso oder Georges Braque.<sup>12</sup> Den harten Kern der Gruppe bildeten die Maler Ivan Picelj und Aleksandar Srnc, der Architekt Vjenceslav Richter und der Designer Zvonimir Radić. Richters Hauptinteresse galt einer Synthese der Künste, wobei er als historisches Vorbild die mittelalterlichen Dombauhütten nannte – womit er sich direkt auf das Konzept des Bauhauses von Walter Gropius berief, das dieser 1919 in seinem Manifest formuliert hatte. Die Synthese verlief für Richter notwendigerweise über die Abstraktion.<sup>13</sup> Gemäß Denegri sahen die Mitglieder von EXAT-51 die Abstraktion als das geeignetste Mittel für den rationalen Aufbau einer neuen sozialistischen Gesellschaft an. Konkrete erste Aufträge, die die Künstler noch vor der offiziellen Gründung von EXAT-51 zusammen ausführten, waren Messepavillons- und stände, in denen architektonische Strukturen und Ausstellungsdesign sich mit malerischen, gestalterischen, plastischen und architektonischen Kompetenzen vereinigten. Sie taten dies mit internationalem Erfolg, gewannen unter anderem für die Ausstellungsräume auf der Messe in Chicago 1950 den *Grand Prix*. Denegri sieht EXAT-51 in einem komplementären Verhältnis zu einer künstlerischen Bewegung, die in ihrem Anspruch ebenso antiakademisch war: die Informel-Malerei. Während aber die abstrakte Kunst mit Optimismus und Glauben an die Rationalität auf eine Synthese der Künste und den Aufbau einer neuen Gesellschaft zielte, befasste sich die dunkle und pessimistische Malerei des Informel mit den individuellen Abgründen des Menschen.<sup>14</sup>

Aus der Gruppe EXAT-51 ging ab 1961 die Bewegung New Tendencies hervor, die den Bereichen der neokonkreten Kunst, des Neokonstruktivismus, der Op Art und der kinetischen Kunst verpflichtet waren und kontinuierlich die Grundideen der vorangegangenen Bewegung weitertrugen, auch wenn sie mit diesen in der Kulturszene immer in der Minderheit waren – und die Vorstellung, beim Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuhelfen, sich offensichtlich nicht so in die Tat umsetzen ließ, wie die Künstler es sich erhofft hatten. Denegri beschreibt anschaulich den Zwiespalt, in dem sich die Bewegung befand.

---

12 Stevan Vuković: «Die andere Linie. Interview mit dem Kunsthistoriker Jerko (Ješa) Denegri», in: *Springerin*, Bd. 13, Nr. 2, 2007, S. 44–49, hier S. 45.

13 Ješa Denegri: *Constructive Approach Art. Exat 51 and New Tendencies*, Zagreb: Horetzky 2000, S. 43–46.

14 Ebd., S. 85.

**«To accept the contemporary world in its global projections, but not the concrete social institutions leading it, to believe in the progress of civilisation, but see that its results are not justly distributed within a social organism, meant bringing yourself into a breach between what you want and what is possible, between the ideals and the reality. This is the reason why this art often appeared as dualistic, even to its followers. It appears to be functionalistic and utopian at the same time. Functionalistic, because it looks for effects, consequences, results, everywhere; in a word it demands application. Utopian, because in absence of confirmation it wants to see and anticipate the world of today and of the future as an entirely ordered, rationally handled and constructed system.»<sup>15</sup>**

Allen Dilemmata zum Trotz bereitete die Arbeit der beiden an den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts orientierten Gruppen EXAT-51 und New Tendencies den Grund für Künstler, die, ebenfalls mit avantgardistischem Anspruch, den jugoslawischen Modernismus hinter sich ließen.

Eine Institution fanden jüngere Künstlerinnen, die sich in dieser Traditionslinie verorteten, in Zagreb in der Galerie des Studentischen Zentrums (SC) [Galerija studentskog centra] die dem gleichen Zweck diene wie das später gegründete SKC in Belgrad. Gemäß Darko Glavan, der die Geschichte der Galerie des SC untersuchte, fanden in den späten 1960er Jahren Ausstellungen mit Aleksandar Srnec (1967), Vjenceslav Richter und Andrija Mutnjaković (1969) und eine Sektion der vierten New Tendencies Ausstellung (1969) statt. «From the very list of exhibitors the direct link with the EXAT-51 inheritance can be seen, particularly the propensity to a synthesis of diverse classical visual disciplines and their subsequent ambientalisation.»<sup>16</sup> Trotz der deutlichen Genealogie verweist Glavan auch auf die Unterschiede zwischen den älteren und jüngeren Künstlern. 1967 fand die Ausstellung Hit Parade [Hit parada] statt, die erste, die «neuen Kunstpraktiken» zuzurechnen ist. Sie bestand aus Ambientes von Mladen Galić, Ante Kuduz, Ljerka Šibenik und Miroslav Šutej. **Abb. 40–42**

Glavan bedauert, dass der Mangel an Beschreibungen und fotografischer Dokumentation eine Rekonstruktion der Ausstellung und der sie begleitenden Ereignisse extrem schwierig mache. Offenbar wurden die Ambientes noch am Eröffnungsabend zerstört, weil einige der Besucherinnen sie – ent-

<sup>15</sup> Ebd., S. 98.

<sup>16</sup> Glavan 2005, S. 13.

gegen der Intention von Kurator und Künstlerinnen – als Aufforderung zu einem destruktiven Happening auffassen.<sup>17</sup> In der Aktivität der Betrachter – sei sie nun intendiert gewesen oder nicht – liegt die Hauptdifferenz der «neuen Kunstpraktiken» zu ihren Vorläufern.

Die erste Ausstellung, die Glavan der Konzeptkunst in Kroatien zu-rechnet, hieß Ausstellung der Frauen und Männer [Izložba žena i muškaraca] (1969) und präsentierte dem Publikum nichts als den leeren Galerieraum, so-dass die Frauen und Männer, die sich im Galerieraum aufhielten, zu den ei-gentlichen «Exponaten» wurden.<sup>18</sup> Der in der galerieeigenen Zeitung [Novine] erschienene Text erläutert das Konzept. Der vor Ironie und bissigem Humor sprühende Text verdient es, in einiger Länge zitiert zu werden:

**«In der vergangenen Saison wurden in unserer Galerie acht Eröffnungen verschiedenster Ausstellungen abgehalten. In dieser neunten haben wir uns versammelt, um gemeinsam, von der Kunst und ihren verwirrenden Formen ungestört, deren Ende abzustecken. Unsere Eröffnungen besuchen kultu-relle und manuelle Arbeiter, Maler und Bildhauer, Modelle, Grafiker, Kunsthistoriker und Geschichtshistoriker, TV-Arbeiter, Literaturwissenschaftler (selten), Schauspieler vom Theater ge-genüber, Ballettkünstler beider Geschlechter, Fotografen und Fotografien, Philosophen marxistischer Ausrichtung und Marxis-ten ohne Ausrichtung, Kybernetiker und Liebhaber, Direktoren und Sekretärinnen, Architekten ohne Beruf und Urbanisten ohne Arbeit und natürlich zahlreiche ausländische Gäste. Auch einige Kunstkritiker besuchen uns. Die Übrigen schreiben intuitiv. Wir bemühen uns, dass unserer Einladung zur Eröffnung so viel Eingeladene wie möglich Folge leisten, denn eure Einladung ist euer Erfolg. Wir eröffnen heute eine Ausstellung einer intimen Begegnung mit den Exponaten. Jede Ausstellungs- und Kulturin-stitution überhaupt arbeitet daran, die Überzeugung von der poetischen Bedeutung des menschlichen Werks zu erhöhen. Im Wissen, dass jeder von uns auf irgendeine Weise dieses Werk ist, haben wir euch versammelt, damit ihr euch untereinander noch einmal eurer Wichtigkeit versichert. Von ihr überzeugt, haben wir entschieden, dass wir euch in diesem Moment reine**

17 Ebd., S. 14.

18 Ebd., S. 22. Glavan erwähnt nicht, wer die Autoren der Ausstellung waren.



Abb. 40-42  
Ausstellung Hit Parade,  
Galerie des SC Zagreb  
1967



**Anwesenheit ermöglichen, Anwesenheit ohne Verpflichtungen: seid einfach jene stille Leidenschaft, die euch zu Gesprächen, zu Tratsch, zum Mittagessen, zum Schlafen, ans Werk und in den Traum führt. [...] Seid, um Gottes Willen, eine Ausstellung. In dieser Ausstellung seid ihr das Werk, die Figuration, der sozialistische Realismus. [...] Die Kunst ist nicht neben euch. Entweder es gibt sie nicht oder *ihr* seid sie. [...] Deshalb eröffnen wir heute eine Ausstellung ohne Exponate; vielmehr sind wir hier, um uns zu exponieren. Seid also Männer, seid Frauen. Vergesst, dass ihr Beamte wart, vergesst, dass ihr Künstler wart, vergesst, dass ihr Wissenschaftler wart, vergesst, dass ihr in der Ehe, im Ausland, in der Kirche, auf dem Schiff, auf der Insel, insbesondere auf der Wiese wart, vergesst, dass ihr auf Gras herumgetreten seid, das andere essen. [...] Wir sind sicher, dass euch diese neunte diesjährige Ausstellung den Glauben an die Kunst zurückgibt. Die hegelianische Skepsis und das Wort vom Ende der Kunst werdet ihr an diesem Ort erleben, *hic et nunc*, eure Niederlage. Und die Opfer werden sich nicht von den Tätern unterscheiden. [...] Schaut euch an, wie ihr euch immer im Spiegel anschaut, und vergesst nie, wessen Gesicht das ist. Schaut eure Bekannten an, wie ihr euch selbst anschaut, und die Liebe wird sich wieder in der Welt verbreiten. Soll aus dieser Ausstellung, soll aus diesem Hof, aus dieser Galerie, aus diesem Zentrum, im Angesicht der Kunst die Welt selbst wiedergeboren hinausgehen. Das ist unser bescheidener Wunsch.»<sup>19</sup>**

Der Text zur «didaktischen Ausstellung», der vermutlich bei der Eröffnung vorlag, macht sich über den Kunstbetrieb lustig, feiert ironisch das Ende der Kunst und beleidigt das Publikum nach allen Regeln der Kunst. In der drauffolgenden Nummer der Novine legen die Autoren nach:

**«Eine freche Provokation ist ohne Kommentare und Empörung [...] vorübergegangen. Durch unseren Appell haben wir an jenem Abend des 27.6. [...] einige hundert Leute, Männer und**

<sup>19</sup> Galerija SC. Novine 1969: «Izložba žena i muškaraca (didaktička izložba) [Ausstellung der Frauen und Männer (didaktische Ausstellung)], Nr. 8, 1969, S. 29–30, hier S. 29. Der oder die Verfasser des Texts sind nirgends vermerkt. (Abschrift des Originals in Anhang 1.) Hervorhebungen S.R.



Frauen, versammelt, die mit nicht geringem Vergnügen gekommen sind, um «andere» anzuschauen, aber wir haben ihnen dieses Vergnügen mittels Eliminierung «anderer» auf einfache Weise verwehrt. Denn wir haben uns alle zusammen plötzlich [...] von Angesicht zu Angesicht wiedergefunden: alle zusammen eine einzige Ausstellung, in der sich die Exponate bewegen, Geräusche produzieren, Hitze erzeugen, und keiner sich seiner Rolle bewusst ist, wenn er die geniale gedankliche Schlussfolgerung zieht: «Ach, ich wusste ja schon vorher, dass da nichts sein wird.» Dennoch, um sicherzugehen, war nicht vielleicht doch etwas? Viele sind gekommen – einfach so ... Wer weiß, mit welchen Gedanken das Publikum genau um 21.15 Uhr in den Galerieraum hereingestürzt ist, wenn nicht um hier drinnen den Gegenstand seiner Bewunderung und Raserei anzutreffen – die «anderen» natürlich. Als sie erkannten, dass es hier um nichts geht außer um sie selbst, zogen sich die Besucher langsam aus der Mitte gegen die Wände hin zurück, sicherheitshalber, um, wenn nicht zu flüchten, so wenigstens die Exponiertheit zu verringern; aber zu diesem Zeitpunkt war es bereits zu spät. Wir waren da und wir waren eine Ausstellung. [In einer Art Anzeige auf der gleichen Seite:] Kommt uns wieder besuchen!»<sup>20</sup>

Abb. 43–44

Die Texte machen deutlich, dass es sich bei der Ausstellung der Frauen und Männer nicht um eine emphatische Geste der «Demokratisierung der Kunst» handelt, wie wir sie in einem anderen Fall gleich antreffen werden. Das Publikum steht dennoch im Zentrum: mit seinen klischeehaften und einfach gestrickten Ansichten über Kunst, dem bloß vorgespiegelten Interesse und dem Voyeurismus, der es zu Ausstellungseröffnungen drängt. Das Interesse an den menschlichen Akteuren, die das Publikum bilden, wird sich in weiteren Veranstaltungen und Werken in vielerlei Ausprägungen zeigen. Die Ausstellung der Frauen und Männer ist wohl die expliziteste und boshafte Manifestation dieses neuen Interesses.

20 Galerija SC. Novine 1969: «Izložba žena i muškaraca. Galerija studentskog centra 27.6.1969. [Ausstellung der Frauen und Männer. Galerie des Studentischen Zentrums 27.6.1969]», Nr. 9, 1969, S. 20. (Abschrift des Originals in Anhang 1.)

### 3.3 Vom Reismus zur esoterischen Konzeptkunst: die Gruppe OHO

Es gibt einen konkreten Anlass in der Galerie des Studentischen Zentrums in Zagreb, der für die Entwicklungen in Belgrad von Bedeutung war. Ein Meilenstein für die jungen, an avantgardistischen Kunstpraktiken orientierten Akteure in Jugoslawien war die Ausstellung der Gruppe OHO aus Ljubljana 1968, durch die die Gruppe außerhalb Sloweniens einem breiteren Publikum bekannt gemacht wurde. Aufgrund der Bedeutung der Gruppe OHO für die Entwicklung von Konzeptkunst in Jugoslawien werden ihre Tätigkeiten im Folgenden kurz referiert.

Igor Zabel, einer der wichtigsten Kenner von OHO, erläutert die Bedeutung des Namens der Gruppe, die ungefähr zwischen 1966 und 1970 aktiv war: OHO ist eine Kombination aus den Wörtern Ohr [uvo] und Auge [oko].<sup>21</sup> Zabel zufolge hatte die Gruppe neben vielen wechselnden Sympathisanten und Freunden auch einen stabilen Kern von Mitgliedern. Hervorgegangen war sie aus einem Kreis von Freunden um Marko Pogačnik und Iztok Geister, die schon in jungen Jahren mit der Publikation experimenteller Texte und abstrakter Zeichnungen in ihrer Schülerzeitschrift *Plamenica* [die Fackel] Aufsehen unter Intellektuellen erregt hatten. Ich nehme an, dass die Übereinstimmung mit dem Namen von Karl Kraus' Zeitschrift *Die Fackel* kein Zufall ist.<sup>22</sup> Laut Pogačnik stießen später Milenko Matanović, Andraž Šalamun und David Nez dazu. Fortan nannte sich OHO eine Gruppe, während davor eher von einer Bewegung zu sprechen war.<sup>23</sup> Obwohl die Gruppe nur wenige Jahre existierte, entstand eine große Anzahl an Werken, und Zabel legt Wert darauf, zu betonen, dass OHO über eigenständige *theoretische* Konzepte verfügte. Texte, Literatur und Theorie bildeten von Anfang an einen Interessens- und Arbeitsschwerpunkt der Bewegung.<sup>24</sup> Gemäß Tomaž Brejc, der OHO als Kritiker von Anfang an begleitete, war ihre früheste konzeptuelle Leistung die Ausarbeitung der *reistischen* Theorie.<sup>25</sup> Der Begriff Reismus stammt vom lateinischen Wort *res* [Ding] ab. Es ging im Reismus laut Brejc um die unmittelbare Erfahrung von Dingen. Ebenso wichtig waren das Wort und der mit ihm verbundene Klang sowie das gezeichnete Ding. Der Reismus funktioniert in einem tautologischen

21 Igor Zabel: «A Short History of OHO», in: IRWIN (Hg.): *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Afterall 2006, S. 410–432, hier S. 429.

22 Es wäre ein lohnenswertes Unterfangen, die beiden Zeitschriften miteinander zu vergleichen. Meines Wissens hat das bisher niemand gemacht.

23 Siehe: Beti Žerovc/Marko Pogačnik 2013 (abgerufen am 1.7.2014).

24 Zabel 2006, S. 429.

25 Tomaž Brejc: «OHO as an Artistic Phenomenon 1966–1971», in: Susovski 1978, S. 13–18, hier S. 13.

System, das um die physische Präsenz des Dings kreist. Zabel streicht heraus, dass der Reismus einen kategorialen Unterschied zwischen Ding und Objekt einführt.<sup>26</sup> Während Objekte nur im Bezug zu Subjekten einen Sinn haben, ist das Ding in der reistischen Auffassung etwas vom Menschen Unabhängiges und Autonomes. OHO wertete die Welt der Dinge auf und verschaffte ihnen einen von der menschlichen Dominanz befreiten Platz. In diesem Sinne hinterfragt die reistische Theorie den Anthropozentrismus. Die Gruppe wollte der Erscheinung der Dinge genau Rechnung tragen und sie präzise beobachten. Gerade in der Poesie oder im reistischen Film spielte die Kontemplation, das Verweilen des Auges – der Kamera – auf einer Sache oder ihre sprachliche Beschreibung eine wichtige Rolle.<sup>27</sup> Das aufmerksame Schauen führt zu einer Art «Spiegelbewußtsein, worin sich die Dinge lediglich in ihrem Erscheinungsbild abdrucken, unabhängig von den hierarchischen, funktionalen und bedeutungsgebundenen Beziehungen, die der Mensch in die Dingwelt hineinprojiziert».<sup>28</sup> OHO fasst das *Ding* in einer Weise auf, die sich maximal vom Zugang zum *Objekt* unterscheidet, den wir in der Ausstellung Drangularijum angetroffen haben.

Im Bereich der bildenden Kunst arbeitete OHO häufig mit Guss- und Druckverfahren, mit denen einfache Gegenstände oder Comics hergestellt wurden. Die Dinge wurden als [Pop Artikel](#) [pop artikli] bezeichnet – in Anspielung sowohl auf die Konsumkultur, die in Jugoslawien Mitte der 1960er Jahre aufkam, als auch auf das Wort *art*. [Abb. 45](#)

Inspiriert waren die Künstler von der amerikanischen Pop Art, über die sie allerdings nicht vollumfänglich informiert waren und der sie in ihrer eigenen Interpretation eine ziemlich andere Ausrichtung verliehen. Von ihr übernahmen sie die Aufhebung von *high* und *low*. OHOs unhierarchischer Zugang zur Kunst spiegelte sich – im Unterschied zur amerikanischen Pop Art – in der Tatsache wider, dass der Kunstwelt oder konkret der Galerie keinerlei Vorzug gegenüber allen anderen möglichen Präsentations- und Distributionsräumen gegeben wurde – im Gegenteil: Sie stellten ihre Dinge mit Vorliebe auf der Straße und in Geschäften aus.<sup>29</sup> [Abb. 46](#)

Zabel verortet den Reismus in einer übergeordneten posthumanistischen Tendenz der Zeit, die eine philosophische Konsequenz aus den Erkenntnissen der Phänomenologie und des Strukturalismus sei.

26 Zabel 2006, S. 413.

27 Zu den verschiedenen Medien, die von OHO verwendet wurden, siehe ebd., S. 416–419.

28 Igor Zabel: «OHO. Vom Reismus zur Konzeptkunst», in: OHO Retrospektive 2007, S. 18–36, hier S. 19.

29 Zabel 2006, S. 413–414.



Abb. 45

Marko Pogačnik:

Pop Artikel [Pop artikli]

1964-66, Gipsabgüsse in Ton eingedrückter Gegenstände



Abb. 46

Marko Pogačnik:

Gipsabgüsse von Fläschchen und anderen Gegenständen  
[Mavčni odlitki stekleničk in drugih predmetov]

1965-68

**«[...] reism in fact belongs to a broader context that could perhaps be described as post-humanism. The main characteristics of the diverse tendencies and ideas that could be described by this term is the replacement of the anthropocentric idea of the world and of the classical notion of the subject with structures where the position, activities and even consciousness of man are just elements determined by broader defining structures.»<sup>30</sup>**

Laut Zabel spielte auch der frühe Marx, der sich mit der Problematik der Entfremdung befasste und in der Zeit in Jugoslawien stark rezipiert wurde, eine wichtige Rolle für die Gruppe OHO.<sup>31</sup> Allerdings möchte ich betonen, dass die Philosophie des frühen Marx und ihre Rezeption in Jugoslawien nur ein Ausgangspunkt gewesen sein kann, von dem sich die slowenische Philosophie und mit ihr die Gruppe OHO distanzierte. Denn die marxistische Philosophie in Jugoslawien, die in Kroatien und Serbien von der Arbeit der Praxis-Gruppe geprägt war, beförderte das posthumanistische Denken nicht. Sie entwickelte im Gegenteil in den 1960er und frühen 70er Jahren eine dezidiert humanistische marxistische Philosophie.<sup>32</sup> Zabels Einschätzung, dass OHO und die Theorie des Reismus im Zusammenhang mit dem Posthumanismus verstanden werden können, ist plausibel, wenn die Praxis-Philosophie aus dem Spiel gelassen wird. Stattdessen müssen die fundamentalen Unterschiede zwischen der kulturellen Situation in Slowenien und den anderen jugoslawischen Republiken berücksichtigt werden. Denn in Slowenien – und nur dort – gab es eine strukturalistische Schule, aus der die Philosophen Rastko Močnik und Slavoj Žižek hervorgingen. Diese wiederum bildeten – mit Mladen Dolar und der ein wenig jüngeren Alenka Zupančič – den poststrukturalistischen, an Jacques Lacans Psychoanalyse orientierten Zweig der slowenischen Philosophie. Wie Branislav Jakovljević zeigt, war Žižek mit OHO verbunden, wohl vor allem durch sein Interesse an experimenteller Poesie.<sup>33</sup> Erstaunlicherweise hat er sich in seinen Texten zwar wiederholt zu Happenings geäußert, nicht aber zur reistischen Theorie von OHO, in der sich der verbindende Post- oder Antihumanismus viel deutlicher äußert. Der Reismus war der genuin theoretische Ansatz von OHO, der sich mit und aus der künstlerischen Praxis entwickelte. Happenings und Performances in der Praxis von OHO ergaben sich

<sup>30</sup> Ebd., S. 419.

<sup>31</sup> Ebd., S. 419 und Zabel 2007, S. 18.

<sup>32</sup> Im 6. Kapitel wird dies ausführlich erläutert.

<sup>33</sup> Jakovljević 2016, S. 231.

Abb. 47  
Milenko Matanović:  
Getreide und Schnur [Žito in vrvica]  
1970



zwar auch aus dem Interesse an der alltäglichen Dingwelt, hingen aber nicht mehr unmittelbar mit dem Reismus zusammen.

Das erste Happening führte Pogačnik 1966 in Ljubljana auf. Er publizierte in der Studentenzeitschrift Tribuna eine Annonce, in der er dazu aufrief, sich an einer Aktion zu beteiligen. Die Leute, die sich zum Happening in einem Innenraum einfanden, produzierten mit allerlei Gegenständen Geräusche.<sup>34</sup> Aktionen waren fortan fester Bestandteil der Tätigkeiten der OHO-Gruppe und fanden auch bald in freier Natur statt. Eine dieser Aktionen, die es zu einiger Bekanntheit gebracht hat, weil sie von Lucy Lippard in ihrer Anthologie Six Years – The Dematerialisation of the Art Object abgebildet wurde, fand in einem Weizenfeld statt.<sup>35</sup> Matanovičs Getreide und Schnur [Žito in vrvice] (1970) ist fotografisch dokumentiert. **Abb. 47**

Der Künstler, der am Ende eines Kornfelds steht, hält eine Schnur, die locker gespannt in einem leichten Bogen durchs Feld verläuft und die Kornähren ein wenig zur Seite drückt. Bemerkenswert ist die Behutsamkeit, mit der der Künstler in der Landschaft agiert. Der Eingriff ist minimal und reversibel. Zabel betont denn auch die Differenz der Land Art-Projekte der OHO-Gruppe, die sich durch Sanftheit und minimale Interventionen auszeichnen, zu den amerikanischen Projekten der gleichen Zeit.<sup>36</sup> Walter de Marias Lightning Field (1977) im westlichen New Mexico oder Donald Judds Beton-Skulpturen in Marfa, Texas, sind auf die schier unendliche Weite der amerikanischen Landschaft hin angelegt. Die in der Landschaft verbleibenden Objekte wurden mit erheblichem technischen Aufwand hergestellt und installiert. Sie sind zwar als Teil der Landschaft unter Umständen auch natürlichen Veränderungsprozessen unterworfen, aber nicht auf Ephemerität hin konzipiert. Die OHO-Land Art dagegen war in ihrem Minimalismus und in ihrer Flüchtigkeit nicht zu überbieten. Zudem besaß sie eine ideelle Basis, die sie nicht mit den amerikanischen Land Art-Künstlern teilte. Zabel zufolge orientierten sich einige der OHO-Mitglieder in den späten 1960er Jahren an spirituellen und esoterischen Überlegungen, die sich teilweise aus dem Reismus herleiten lassen, teilweise aber auch in der Hippie-Kultur begründet liegen. Meditative Praktiken, die zu innerer Ruhe und Harmonie mit der Natur führen sollten, waren zentrale

<sup>34</sup> Zabel 2006, S. 416.

<sup>35</sup> Lucy R. Lippard: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries. Consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, Berkeley: University of California Press 2006 (zuerst 1973).

<sup>36</sup> Zabel 2006, S. 425.

Elemente der künstlerischen Praxis. Andere Mitglieder der Gruppe wiederum waren stärker an spezifisch künstlerischen Problemen, insbesondere an den Entwicklungen der Konzeptkunst interessiert. Anfangs stark unter dem Eindruck der italienischen Arte Povera, insbesondere der Herangehensweise von Pino Pascali, schwanden die Ideen des Reismus rasch. Während Pogačnik und Geister Militärdienst leisteten, stieß Tomaž Šalamun, der Kurator an der Moderna Galerija war, 1968 zur Gruppe hinzu. In ihrer Ausstellung in Zagreb stellte Šalamun einen Heuhaufen in der Galerie aus. Zabel bringt den Unterschied zwischen dem Reismus und dem Konzeptualismus der Arte Povera folgendermaßen auf den Punkt: Während Geister – entsprechend der reistischen Auffassung – im Heuhaufen einen Heuhaufen gesehen hätte, entdeckte Šalamun in ihm eine Skulptur.<sup>37</sup> Geister konnte sich nach seiner Rückkehr aus dem Armeedienst in die neue Formation nicht mehr einfinden, das zweite Gründungsmitglied Pogačnik hingegen sah eine Kontinuität zwischen ihren alten und den neuen Ideen und entwickelte die Konzeptkunst eigenständig weiter.<sup>38</sup> An die Stelle der reinen Faszination mit Materialien, die von der Arte Povera angeregt war, trat das Erforschen von Beziehungen und Prozessen. In der Serie Familie des Gewichts, des Maßes und der Lage [Družina teže, mere in lege] von 1969 hängen kleine Gewichte an Fäden, wobei ihre Maße den Verlauf der Schnüre und diese wiederum die Position von Rasierklingen bestimmt, über die sie verlaufen. Pogačniks Serien könnten theoretisch jederzeit rekonstruiert werden und funktionieren auch nur als Skizzen. Werke aus dieser Serie zeigte der Künstler im November und Dezember 1969 in Novi Sad und Belgrad.

Ab 1970 war die Gruppe OHO auf gutem Wege, nicht nur innerhalb Jugoslawiens, sondern auch international bekannt zu werden. Sie nahmen in diesem Jahr an der von Kynaston McShine kuratierten Ausstellung Information im Museum of Modern Art in New York teil und realisierten ein Projekt im Aktionsraum 1 in München. Genau in dem Moment, als ihr Erfolg einsetzte, beschloss die Gruppe jedoch den Ausstieg aus der Kunstwelt. Stattdessen entwickelten sie einen Aspekt weiter, der schon länger ein wichtiger Bestandteil ihrer Tätigkeit gewesen war: Gemeinschaft und soziale Relationen. 1971 zogen die Mitglieder der Gruppe mit ihren Familien nach Šempas und gründeten dort eine Kommune, die noch bis 1979 aktiv war, wenn auch nach einem Jahr nur noch Pogačnik ständig auf dem Hof wohnte. Šuvaković beschreibt den Rückzug als eine Geste der Zurückweisung der korrupten postmodernen Kunstwelt und gleichzeitig als ein Spiel, das in der Aufhebung von Kunst im

---

37 Zabel 2006, S. 422.

38 Žerovc/Pogačnik 2013 (abgerufen am 1.7.2014).

Alltagsleben den Sieg avantgardistischer Ideale (von Dada, Konstruktivismus oder dem frühen Surrealismus) feierte.<sup>39</sup>

### 3.4 In Another Moment – Die erste Konzeptkunstaussstellung in Belgrad

Die Verbindung zwischen der OHO-Gruppe und der Belgrader Szene entstand durch Tomić und nahm ihren Anfang in Zagreb. Es war auch in Zagreb, anlässlich von Eröffnungen, als Tomić und Denegri Germano Celant, Gettuglio Agliani und viele weitere italienische Kuratoren und Künstler kennenlernten. Tomić begann Ende der 1960er Jahre im Sommer in Perugia Italienisch zu lernen und nutzte die Gelegenheit, durch Italien zu reisen und sich mit der historischen, aber auch zeitgenössischen Kunst vertraut zu machen.<sup>40</sup> Die Bekanntschaften mit Künstlerinnen und Galeristinnen flossen sofort und simultan in ihre eigene Praxis ein. Ihren Einstand als Kuratorin hatte Tomić 1967 in Belgrad. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre waren dort Theater und Film avancierter als die bildende Kunst. 1967 wurde das BITEF (Internationales Theaterfestival Belgrad [Beogradski internacionalni teatarski festival]) gegründet, das bestrebt war, die aktuellsten Tendenzen des Theaters im In- und Ausland einzufangen und in Belgrad zu präsentieren. Der Aktionsradius der Organisatorinnen war von Anbeginn an global. Wie einer Besprechung des Festivals von 1967 zu entnehmen ist, trat bereits im ersten Jahr eine indische Theatertruppe auf.<sup>41</sup> Es ist anzunehmen, dass die Idee, in Belgrad eine indische Produktion zu präsentieren, auf ideelle und finanzielle Unterstützung zählen konnte, war doch Indien einer der Mitbegründer-Staaten der damals erst wenige Jahre alten Blockfreien Bewegung.

Tomić packte die Gelegenheit der Festivalgründung beim Schopf und ersuchte schon für die erste Ausgabe des BITEF um die Möglichkeit, in einem der Schauplätze, dem Atelje 212, eine Ausstellung zu veranstalten. 1968 initiierte sie anlässlich des zweiten BITEF eine eigene Sektion für bildende Kunst und lud Vertreterinnen der italienischen Arte Povera und die Gruppe OHO ein. Das heißt, noch in dem Jahr, als sie OHO in Zagreb kennengelernt hatte, holte sie die Künstler bereits nach Belgrad. OHO führte in Belgrad Maja Breznik zufolge ein Happening mit dem Titel Happening Passion [Hepening Pa-

39 Miško Šuvaković: «Conceptual Art», in: Đurić/Šuvaković 2003, S. 210–245, hier S. 215.

40 Tomić 5. September 2012.

41 Vladimir Stamenković: *Dijalog s tradicijom. Bitef 1967–2006* [Dialog mit der Tradition. Bitef 1967–2006], Belgrad: Glasnik 2012, S. 13–15.

sijon] durch.<sup>42</sup> In freier Improvisation interpretierten sie verschiedene Szenen aus dem Alten und Neuen Testament; ansonsten ist nichts über das Ereignis bekannt.<sup>43</sup> Ein Jahr später lud Tomić die Gruppe OHO erneut ein. Matanović schuf unter anderem in der Galerie des Hauses der Jugend [Galerija Doma omladine] ein *Totales Ambiente «Rauch»* [Totalni ambijent «Dim»], indem er in einem Raum der Galerie eine Rauchpetarde entfachte und mit einem Schutzanzug bekleidet im Ruß, der sich auf dem Boden abgelagert hatte, umherlief und Markierungen hineinzeichnete. Das Publikum konnte die Aktion durch ein Fenster mitverfolgen. *Abb. 48, 49 und 50*

Gemäß dem Künstler, Kunstsammler und Zeitzeugen Slavko Timotijević wurde das Programm für bildende Kunst von den Theaterleuten stets stiefmütterlich behandelt.<sup>44</sup> Aber wenn Tomić mit ihrem Programm vielleicht auch keine große Aufmerksamkeit erregte, so mag ihr das BITEF für ihre eigene kuratorische Praxis als Vorbild und Übungsfeld für die Festivalorganisation gedient haben, derer sie sich am SKC annahm. Im April 1971 wurde das SKC gegründet, und nur ein Jahr danach fand die *Erste Aprilbegegnung – Festival der erweiterten Medien* [Aprilski susret – Festival proširenih medija] statt. Die *Aprilbegegnungen* wurden zum bedeutendsten internationalen Festival in Jugoslawien für bildende Kunst und fanden fortan bis 1977 jährlich statt. Von Anfang an war Performancekunst ein Schwerpunkt des Festivals, wenn auch die Medien und Gattungen immer gemischt waren. In der Verwendung der Terminologie zeichnet sich in den Quellen, die zu den *Aprilbegegnungen* überliefert sind, bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre keine Bemühung ab, Einteilungen in verschiedene Gattungen vorzunehmen. Mit dem Ausdruck *erweiterte Medien* wurden Performance, Video, Fotografie, Installation, konzeptuelle Malerei und sämtliche weiteren Medien und Gattungen zusammengefasst, mit denen die Künstler arbeiteten. Erst das letzte Festival im Jahr 1978, die *Performancebegegnung* [Performans susret], war ausschließlich einer Gattung gewidmet und zeugt davon, dass sich ein Bewusstsein für die medialen Unterschiede gebildet hatte oder ein allgemein in der Kunstwelt herrschender Konsens übernommen worden war. Die *Performancebegegnung* von 1978 war gleichzeitig das ambitionierteste und größte Festival, der Höhe- und Schlusspunkt der Performanceszene Belgrads.

42 Maja Breznik: «Urban Theatre. The OHO Group Happenings 1966–69», in: *M'ARS* Bd. 7, Nr. 3–4, 1995, S. 12–19, hier S. 16. Breznik nennt die Arbeit *Passionsspiel*. Ich übernehme den Titel aus der OHO-Retrospektive 2007.

43 Breznik 1995, S. 16.

44 Timotijević 19. Juni 2014.



Abb. 48–49

OHO:

**Happening Passion  
[Hepening Pasijon],**

Happening, durchgeführt  
am 25.9.1968 anlässlich  
des BITEF im Atelje 212 in Belgrad



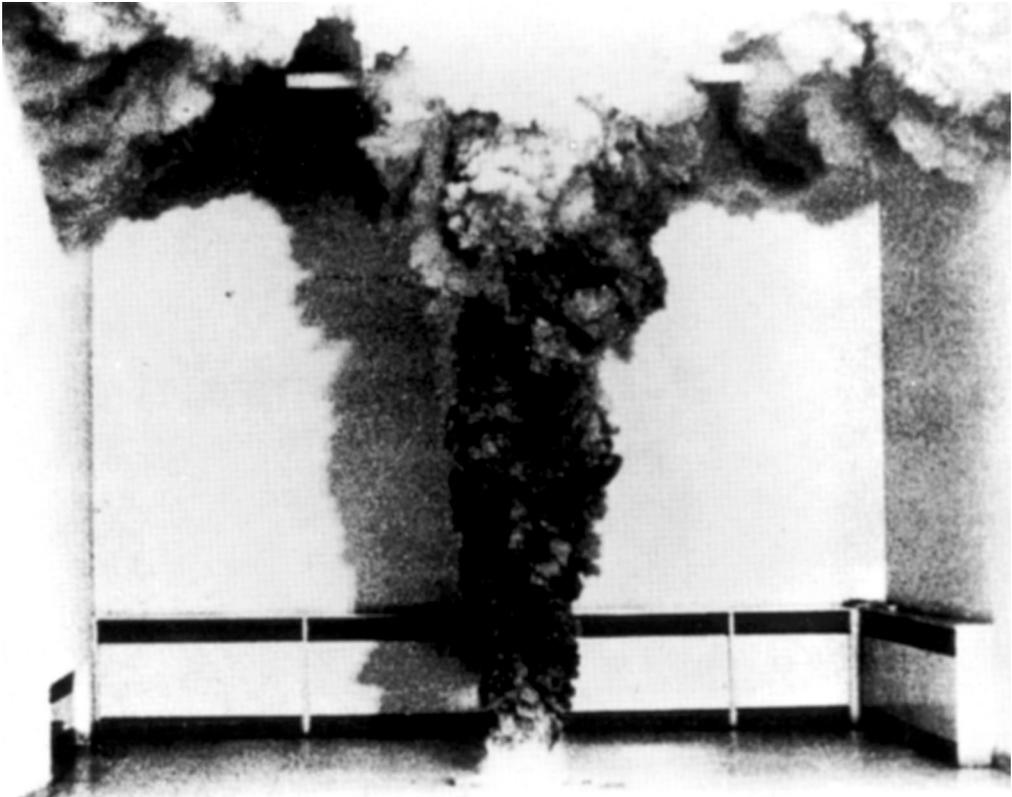


Abb. 50

Milenko Matanović:  
Totales Ambiente «Rauch»  
[Totalni ambijent «Dim»],  
1969, in der Galerie des Hauses der Jugend

Wegen der Arbeit von Tomić und Denegri, die das Talent hatten, die maßgeblichen Orte des zeitgenössischen künstlerischen Geschehens aufzuspüren, sei es im Bereich der bildenden Kunst oder des Theaters, Personen zusammenzubringen und aktuelle Tendenzen ohne zeitliche Verzögerung in die eigene Praxis einfließen zu lassen, war das SKC für die Künstlerinnen von Anfang an ein Ort auf der Höhe der Zeit. Das Wissen um zeitgenössische Kunstpraktiken war folglich vorhanden, auch wenn die akademische Ausbildung von solchen Praktiken nicht weiter hätte entfernt sein können und wenn in Belgrad Ende der 1960er Jahre im Bereich der bildenden Kunst keine avantgardistische Kunstproduktion stattfand. Nachdem aber Belgrad mit einiger Verspätung selbst eine Generation von Künstlern und Künstlerinnen hervorbrachte, die einen avantgardistischen Anspruch verfolgte, war es diese Generation, die wie keine andere aus Jugoslawien international bekannt wurde. Das ist insbesondere den Aprilbegegnungen und dem Engagement von Tomić zu verdanken.

Die erste Ausstellung, die dem Publikum in Belgrad internationale Konzeptkunst präsentierte, ist ebenfalls im Zusammenhang mit Tomićs und Denegris Verbindungen mit Zagreb zu sehen. Drei Monate nach der Ausstellung Drangularijum eröffnete im September 1971 eine von dem aus Zagreb stammenden Künstlerpaar Nena und Slobodan Braco Dimitrijević kuratierte Ausstellung: In Another Moment. Wie Denegri in einem 1973 publizierten Text schreibt, stellte In Another Moment zum ersten Mal direkte und adäquate Information über Kunst zur Verfügung, die im Zentrum der aktuellen Diskussionen lag.<sup>45</sup> Eine so vortrefflich gewählte Gruppe von Autoren hätte seiner Meinung nach schwerlich von einer der offiziellen Institutionen eingeladen werden können, selbst wenn diese die finanziellen und technischen Anforderungen vielleicht besser hätten erfüllen können. Von offizieller Seite wurden aktuell wichtige Phänomene jedoch erst mit Verspätung erkannt.

Die Ausstellung war unter veränderter Konzeption die Fortsetzung einer Ausstellung, die unter dem Titel At the Moment am 23. April desselben Jahres in Zagreb stattgefunden hatte. Die Belgrader Ausstellung war von einem Katalog begleitet, in dem ein kurzer Text von Nena Dimitrijević das Konzept der beiden Ausstellungen erläutert.<sup>46</sup> An der Ausstellung in Belgrad waren folgende Künstler beteiligt (der Nummerierung des Katalogs folgend): Ian Wilson, Lawrence Weiner, Goran Trbuljak, Sol LeWitt, John Latham, David Lamelas, Jannis Kounellis, Alain Kirili, Douglas Huebler, Grupa OHO, Grupa

45 Ješa Denegri: «In Another Moment», in: Frank/Lulić 2004, S. 70–71. Denegris Text wurde ursprünglich 1973 in der Zeitschrift *Izraz* [Ausdruck], Sarajevo, publiziert.

46 Nena Dimitrijević: «At the Moment», in: *In Another Moment*, hrsg. v. Studentski kulturni centar, Belgrad 1971, o.S.

E/KOD, Barry Flanagan, Braco Dimitrijević, Jan Dibbets, Victor Burgin, Daniel Buren, Stanley Brown, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys und Robert Barry. In Zagreb hatte die Ausstellung, wie Dimitrijević schreibt, nicht in einer Kunstinstitution stattgefunden, sondern in der Toreinfahrt eines gewöhnlichen Hauses an einer belebten Straße von Zagreb. Die Ausstellung, in der die Werke von 16 Künstlerinnen und drei Künstlergruppen gezeigt wurden, öffnete um 17 Uhr und dauerte lediglich drei Stunden. In einem nicht-institutionellen Rahmen, beinahe auf der Straße und nur für eine sehr kurze Dauer auszustellen stand gemäß Nena Dimitrijević in Einklang mit der avantgardistischen Kunstproduktion, die sich der «Demokratisierung der Kunst» verschrieben hatte. Durch die zentrale und öffentliche Lage der Ausstellung konnten auch Nicht-Eingeweihte angesprochen werden. In Belgrad, so Dimitrijević, fand die Neuauflage der Ausstellung in einer Institution statt, was als Widerspruch zu den Parametern von At the Moment aufgefasst werden könnte. Bei genauerer Betrachtung reflektiere In Another Moment jedoch die von der Kunst implizit formulierten Forderungen nicht weniger. Zwar gebe es einen Katalog und den in einer Institution unvermeidlichen Eröffnungsabend; in das Set der strikten organisatorischen Strukturen wurde aber eine Störung eingebaut, die in ihrer scheinbaren Absurdität Unruhe und Unsicherheit hervorrufe.<sup>47</sup> Diese Störung bestand darin, dass die Ausstellung insgesamt drei mal fünf Tage dauerte, mit einem Intervall von jeweils einem Tag dazwischen. An diesem Pausentag wurde die Ausstellung vollständig neu arrangiert. Alle Beteiligten hatten mehr als eine Arbeit beigesteuert, sodass jede Folge eine gänzlich neue Konstellation von Werken zeigte. Das Entscheidende bei diesem Vorgehen war, dass die Neuarrangements nicht von den Künstlern oder Kuratoren vorgenommen wurde, sondern von jeweils einem Mitglied des Technikerinnenteams. Aus praktischen Gründen habe man nicht völlig kunstfremde Personen dafür ausgewählt, obwohl auch dies grundsätzlich denkbar gewesen wäre.<sup>48</sup>

Getragen wurde die Ausstellung von der Idee, dass dem Charakter der Konzeptkunst, die sich sowohl dem Imperativ der gelungenen Komposition wie auch der handwerklichen Meisterschaft verweigerte, auch im Format der Ausstellung Rechnung getragen werden sollte. Nicht die ästhetische Expertise einer Fachperson sollten das Erscheinungsbild prägen, sondern der Geschmack oder die praktischen Überlegungen eines kuratorischen Laien. Die Ausstellung konnte somit an das Konzept von «demokratischer Kunst» anknüpfen, das bereits ein Movens der vorangegangenen At the Moment-Aus-

---

47 Dimitrijević 1971, o.S.

48 Ebd., o.S.



Abb. 51

Braco Dimitrijević:  
Zufälliger Passant, den ich  
um 10.33 Uhr angetroffen habe, Belgrad 1971  
[Slučajni prolaznik kojeg sam sreo  
u 10.33 sati, Beograd 1971]

stellung gewesen war. Es handelte sich folglich um die Erweiterung eines bereits in vielen Werken angelegten Prinzips auf das Ausstellungsformat und die institutionelle Praxis. Am deutlichsten wird die Folgerichtigkeit der Überlegungen der Organisatoren im Vergleich mit einem in der Ausstellung präsenten Werk Sol LeWitts. Im Katalog ist sein Beitrag, eine Handlungsanweisung zur Ausführung eines Wall Piece, so beschrieben:

**«For the wall piece in the show draw vertical lines, freehand from top to bottom. The lines should be as continuous as possible and as close together as possible, but not touching. For the catalog – one of you draw horizontal lines, in pencil or pen across the page. The lines should be continuous, and as close together as possible, but not touching.»<sup>49</sup>**

Sol LeWitt delegiert hier, wie er es in den Arbeiten jener Zeit zu tun pflegte, die ganze Ausführung seines Werks an eine nicht genannte Person. Die Repräsentation seines Beitrags im Katalog wiederum ist nicht wie üblich eine Abbildung des Werks, sondern stimmt mit dem Wall Piece gar nicht überein. Sie ist eine Arbeit für sich, wenn sie auch – mit Ausnahme der Ausrichtung der Linien – fast identisch konzipiert ist. Der Künstler hat bestimmte Wünsche, was die Ausführung seiner Arbeit betrifft, die zwar etwas handwerkliches Geschick erfordern, aber nicht von Künstlerhand selbst getätigt werden müssen. Sol LeWitt vermeidet so die Möglichkeit eines stilistischen Effekts und inkorporiert stattdessen Zufälligkeit in seine Wandzeichnungen.<sup>50</sup> Genau diese Effekte wollten auch Nena und Braco Dimitrijević durch die besondere Organisationsstruktur der Ausstellung erzielen. Sol LeWitt geht, was das Delegieren von Arbeit betrifft, am weitesten. Auf Kontingenz beruhen jedoch auch noch einige andere Werke.

Der Mitkurator Braco Dimitrijević spielt in seiner Fotoarbeit Zufälliger Passant, den ich um 10.33 Uhr angetroffen habe, Belgrad 1971 [Slučajni prolaznik kojeg sam sreo u 10.33 sati, Beograd 1971] mit dem Zufall. Auf dem Bild ist die Fassade eines historistischen Gebäudes zu sehen, an der ein monumentales Porträt eines Mannes prangt. **Abb. 51**

Das an der prächtigen, durch eine kolossale Säulenordnung gegliederten Fassade befestigte Poster nimmt die obere Bildhälfte der Fotografie ein. Auf der unteren Bildhälfte sind das Eingangstor sowie eine Reihe auf dem Trottoir

49 Sol LeWitt in: In Another Moment 1971, Blatt 17.

50 John Carlin: «Sol LeWitt Wall Drawings: 1968–1981», in: *Art Journal*, Bd. 42, Nr. 1, 1982, S. 62–64, hier S. 63.

geparkter Autos zu sehen. Zwischen dem Tor und einem Wagen hat der Fotograf eine Passantin eingefangen, die den Blick in Richtung Kamera gerichtet hat. Das Bild ist ambivalent. Der Titel legt zwingend nahe, dass die zufällige Begegnung des Künstler-Ichs mit einem Passanten etwas mit den beiden auf der Fotografie sichtbaren Menschen zu tun hat. Aber mit welchem? Die Frage kann erst im Vergleich mit anderen Werken Dimitrijevićs eindeutig beantwortet werden. Die Arbeit ist Teil einer Serie, die der Künstler ab 1970 über Jahre hinweg verfolgte. Allen Fotografien liegt dasselbe Prinzip zugrunde: Eine beliebige Person wird porträtiert und ihr Bildnis in monumentaler Größe im öffentlichen Raum aufgehängt. Der zufällige Passant, von dem der Titel spricht, ist also der Herr mit Brille und Krawatte. Die Frau hingegen ist ein Zufall zweiter Ordnung, der sich ins Bild geschlichen hat. Die daraus entstehende Ambivalenz hat das Konzept des Künstlers nur bestärkt. Vom Künstler scheinbar nicht gesteuerte Bestandteile im Bild sind willkommen, unterstreichen sie doch die Zufälligkeit des Sujets.

Ein weiteres Bildelement betont den Zufall: Nie würde ein Fotograf, dem es um eine gelungene Bildkomposition zu tun ist, die vor dem Gebäude geparkten Autos ins Bild mit einschließen. Wenn jedoch Zufälligkeit akzentuiert werden soll, passen die sonst störenden Objekte bestens hinein. Mehr noch: Die Nachlässigkeit ist charakteristisch für die Bildsprache von Konzeptkunst. Kompositorische Effekte und rhetorische Figuren, die für die Kunst jahrhundertlang zentrale Werte darstellten, schließt sie konsequent aus. Während Dimitrijević das Ereignis – ein Poster, das an einer Fassade hängt – auf pragmatische und betont ungekünstelte Weise ins Bild setzt, ist das Ereignis selbst höchst bemerkenswert. In Jugoslawien war die Ehre, auf monumentale Weise in der Öffentlichkeit repräsentiert zu werden, großen Kommunisten wie Marx, Lenin oder Tito vorbehalten. Dimitrijević zitiert hier also eine klassische politische Ikonografie, überträgt sie aber auf ein gänzlich ungeeignetes Subjekt. Darin offenbart sich der politische Anspruch der Arbeit, die «Demokratisierung der Kunst» – in den Worten von Nena Dimitrijević.

Der Anspruch, die Kunst zu demokratisieren, hat sich in der Ausstellung In Another Moment bereits auf zwei Ebenen nachverfolgen lassen: Einerseits ist er in der Art und Weise präsent, wie die Ausstellung kuratiert wurde, andererseits steckt er in den Arbeiten selbst. Das Kuratorenduo ging aber, um eingebürgerte institutionelle Gepflogenheit zu durchbrechen, noch einen Schritt weiter und weitete das Demokratie-Paradigma auf den Ausstellungskatalog aus. Das schmale Heft enthält die beiden kurzen Texte von Nena Dimitrijević sowie den Abbildungsteil, der erstaunlicherweise aus losen, wenn auch nummerierten Blättern besteht. Auf der Vorderseite eines beidseitig bedruckten Blattes befindet sich die Abbildung einer der Arbeiten, die ein

Künstler beigesteuert hat, auf der Hinterseite eine Liste mit Bildlegenden. Die Legende zum abgebildeten Werk ist mit einem Stern markiert. Das Konzept, Kompetenzen von Experten auf Laien zu übertragen, setzt sich im Medium der Publikation fort. Zwar schlägt die Nummerierung eine Ordnung vor, aber diese ist nicht fest und kann in den Händen der Leserin leicht durcheinander geraten und zu einer neuen, jederzeit wieder veränderbaren «Komposition» zusammengesetzt werden.

Die Ausführungen in diesem Kapitel dienen dazu, das Bild des SKC als Ort der künstlerischen Produktion und zwischenmenschlichen Kooperation zu umreißen. Gleichzeitig stellte es anhand ausgewählter Beispiele dar, wie man sich auf institutioneller Ebene den Informationsfluss zwischen den verschiedenen kulturellen Zentren in Jugoslawien und darüber hinaus vorzustellen hat. Die Reisetätigkeit und Kommunikationsfreude der am SKC tätigen Individuen war der Motor und entscheidende Faktor dafür, dass in Belgrad nach Ljubljana und Zagreb eine zwar kleine, aber äußerst aktive und international vernetzte Kunstszene mit avantgardistischem Anspruch entstehen konnte. Wenn sich auch die individuellen Anstrengungen der Künstlerinnen am SKC, sich über die historischen Avantgarden und aktuellsten künstlerischen Entwicklungen zu informieren, nicht im Einzelnen nachweisen lassen, wird allein anhand der institutionellen Aktivitäten in Belgrad deutlich, dass ihnen neben OHO auch internationale Positionen der Konzeptkunst und die Arte Povera bekannt waren. Für die jungen Belgrader Künstler Abramović, Paripović, Popović, Milivojević, Todosijević und Gergelj Urkom war Konzeptkunst, wie sie in der Ausstellung In Another Moment zu sehen war, eine Basis und offerierte neue Möglichkeiten, über Kunst und ihren institutionellen Rahmen nachzudenken. Trotzdem entwickelten sie ihre Werke in die Richtung weiter, die Drangularijum vorgezeichnet hatte – oder die Ausstellung der Frauen und Männer in Zagreb –, die den menschlichen Akteur zum irreduziblen Ausgangspunkt machte. Was Zabel für den Reismus der Gruppe OHO postulierte oder Šuvaković für die Gruppe 143, lässt sich auf die «Gruppe der sechs» nicht übertragen. Sie vertraten keine dezidiert posthumanistische Position.

# 4

## DIE ÄRA DER PERFORMANCEKUNST BEGINNT

### 4.1 Konzeptkunst und die sinnliche Wahrnehmung

Die Ausstellung In Another Moment des Kuratorenduos aus Zagreb ist an der jungen Belgrader Crew nicht spurlos vorbeigegangen. Reflexion über das Ausstellungsformat und Kritik an der Institution, die Nena und Braco Dimitrijevićs Ausstellung sowohl auf Werkebene wie in Katalog und kuratorischem Konzept vollziehen, treten auch in Oktober 71, dem von Biljana Tomić überlieferten Umbau der Galerie des SKC, in Erscheinung. Denn Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević und Gergelj Urkom organisierten mit dem Oktober 71 eine programmatisch destruktive Gegenveranstaltung zum ungeliebten Oktobersalon der kulturellen Elite. Ihr Eingriff war nicht nur ideeller Natur, sondern betraf das Kabinett des ehemaligen Geheimdienstgebäudes auf konkrete, physische Weise. Wie es sich in der Ausstellung Drangularijum bereits deutlich abgezeichnet hatte, ging es ihnen aber nicht darum, einen White Cube einzurichten, der sich vom Oktobersalon nur dadurch unterschied hätte, dass eine andere, zeitgenössischere Art von Kunst zu sehen ist. Das SKC muss in den ersten Jahren seines Bestehens als ein anthropologischer Raum verstanden werden, in dem das Künstler-Subjekt eine Zentralstellung innehat und das Publikum in nie dagewesenem Ausmaß angesprochen und zur Reaktion aufgefordert wird. Die Kritik an den etablierten Kunstinstitutionen im gesellschaftlichen Ensemble ist also nur ein Teil dessen, was das SKC ausmacht.

Oft wird die Institutionskritik als das entscheidende Merkmal von Konzeptkunst angesehen. Es gab aber schon früh einer solchen Auffassung widersprechende Definitionen von Konzeptkunst. Jean-François Lyotard schrieb 1979, dass die Neuerung, die die Konzeptkunst mit sich bringt, in erster Linie

darin besteht, dass sie neue «Sprachspiele» (Ludwig Wittgenstein) entwirft, und nicht in einer Kritik an Institutionen oder ideologische Superstrukturen der Kunst.<sup>1</sup> Konzeptkunst hat für ihn eine andere Pragmatik, eine andere Art, auf die Perzeption zu wirken, ja diese zu verändern. Sie macht Dinge wahrnehmbar, die früher unsichtbar oder unhörbar gewesen waren. Im Zusammenhang mit Daniel Burens Installation *PH Opera* (1973-77), bestehend aus acht blau-weiß gestreiften Leinwänden, die im Palais des Beaux-Arts in Brüssel viereinhalb Jahre so aufgehängt waren, dass sie fürs Publikum insgesamt nur zwei Stunden sichtbar waren, kommt Lyotard zu dem Schluss, dass sich Burens Werk in erster Linie um die Frage der sinnlichen Wahrnehmung drehe. In seiner Unsichtbarkeit und Unzugänglichkeit spreche es Probleme an, die die Grenzen der Sinne betreffen. Lyotard, dem es in seinem Text darum geht, wie zeitgenössische Kunst interpretiert werden kann, stellt in dieser Frage einen Bezug zu Immanuel Kant her.<sup>2</sup> Für Kant geht jede Art von Erfahrung zuerst auf einen Akt der sinnlichen Wahrnehmung zurück. Der nächste Schritt, der im kantischen System auf die sinnliche Wahrnehmung folgt, ist die Verrechnung mit dem Verstand, die zu einem objektiven Urteil führt.<sup>3</sup> Die Möglichkeit, solche objektiven Urteile über zeitgenössische Kunst zu fällen, bestreitet nun aber Lyotard, weil die Gegenwart nicht mehr über die stabilen Konzepte von Natur und menschlicher Sinne verfüge, die die Grundlage von Kants Philosophie bilden. In den Augen Lyotards hinterfragt die Gegenwartskunst die Vorstellung einer gegebenen Wirklichkeit der Sinne. «What is lacking today is a concept of nature that would make possible the formation of an aesthetic, and yet the need for an aesthetic is felt, an aesthetic not grounded in a reality of the senses.»<sup>4</sup>

Mit dem *Oktober 71*-Ereignis, das nicht länger als einen Abend dauerte, begann am SKC die Ära der Performancekunst. Die Frage nach der Fundierung der Rezeption in den Sinnen, nach den Möglichkeiten (oder Grenzen) der direkten Begegnung, wie sie Lyotard aufgeworfen hat, stellt sich bei Performancekunst besonders virulent. Wie ich im Folgenden zeigen werde, begegnen wir der Frage nach dem Potenzial einer Ästhetik, die in der Realität der Sinne begründet liegt, oder die, anders gesagt, auf der sinnlichen Kopräsenz von Künstlerin, Werk und Betrachterin basiert, auf Schritt und Tritt.

Ich habe das SKC als einen anthropologischen Raum definiert. Es gilt nun zu schauen, was sich in diesem Raum im Detail abspielt. Die Art von Kritik

1 Jean-François Lyotard: «Notes on the Pragmatic of Works. Daniel Buren», in: *October*, Bd. 10, 1979, S. 59–67, hier S. 65.

2 Ebd., S. 66.

3 Immanuel Kant: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, Hamburg: Felix Meiner 2001, § 18–20.

4 Lyotard 1979, S. 67.

an der (elitären) Institution wie sie in In Another Moment formuliert wurde, betrifft den anthropologischen Raum auch. Schließlich geht es darum, die Rollen der verschiedenen Akteure im Kunstfeld zu hinterfragen, die Zugänglichkeit der Kunst zu thematisieren und letztlich um einen Vorschlag für eine demokratische Kunst. Diese Ideen leben auch später am SKC fort, aber sie sind nur ein Aspekt eines größeren Problemfelds, in dem vor allem die künstlerische Subjektivität und die direkte Begegnung zwischen Künstlerin und Betrachterin auf die Probe gestellt, in ihren Eigenschaften befragt und auf ihre Wirksamkeit hin untersucht werden. Die Anliegen der Künstler verschieben sich auf eine Weise, die Lyotards Beobachtungen zum Problemfeld der sinnlichen Wahrnehmung für die ersten am SKC durchgeführten Performances zu einem nützlichen, wenn auch nur vorläufigen Analysewerkzeug machen.

#### 4.2 Oktober 71 – Spiegelszenen mit Era Milivojević

Während des Oktober 71 führte Milivojević als Erster der «Gruppe der sechs» eine Performance durch. Wie Jovan Ćekić in einem der raren Texte über Milivojević ausführt, zieht der Künstler die Bezeichnung *Art Session* [original Englisch] dem Begriff Performance vor.<sup>5</sup> Charakteristisch für Milivojevićs Werke sei das Verfahren, Elemente aus Installationen und Performances immer wieder in neue Werke zu integrieren. Auch Stevan Vuković betont, dass es bei Milivojević kein fertiges Werk gebe, sondern dass alle Arrangements und Konstellationen von Materialien immer im Fluss bleiben.<sup>6</sup> So erfuhr auch die *Art Session* Spiegel (Abkleben eines Spiegels) [Ogledalo (Lepljenje ogledala)] noch am gleichen Abend in modifizierter Form eine Fortsetzung – und zwar indem Milivojević die auf einer Art Postament liegende Abramović mit Klebstreifen einwickelte. Die Arbeit heißt Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) [Lepljenje umetnika (Marina Abramović)]. **Abb. 52 und 55–58**

In der Monografie über Milivojević ist eine weitere Aktion dokumentiert, die der Künstler mit Klebeband durchgeführt hat: Abkleben eines Sklaven

5 Jovan Ćekić: «Neobične petlje. Unusual Loops», in: Milivojević 2001, S. 126–141; S. 142–157, hier S. 128.

6 Vukadinović 18. Juni 2014. Kuratorinnen von Ausstellungen unter Milivojevićs Beteiligung müssen spontane Änderungen und Interventionen des Künstlers kurz vor oder während der Ausstellung akzeptieren.



Abb. 52

**Era Milivojević:**  
**Abkleben eines Sklaven**  
**[Odlepljivanje roba]**

1969, Performance/Installation in  
 der Akademie der Künste Belgrad



Abb. 53

**Era Milivojević:**  
**Spiegel (Abkleben eines Spiegels) [Ogledalo (Lepljenje ogledala)]**

Performance, durchgeführt im Rahmen des Oktober 71 am SKC Belgrad

[Odlepljivanje roba].<sup>7</sup> Es war die erste der drei *Art Sessions* mit Klebeband. Die Statue befand sich gemäß Branislav Jakovljević im Treppenhaus der Kunstakademie in Belgrad.<sup>8</sup> Spiegel (Abkleben eines Spiegels) und Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) fanden dagegen im Rahmen von Oktober 71 am gleichen Abend im SKC statt. Auf die beiden *Art Sessions* konzentriere ich mich im Folgenden.

Auf der Dokumentationsfotografie von Spiegel (Abkleben eines Spiegels) ist zu sehen, wie sich Milivojević halb kniend an einem großen Spiegel im Treppenhaus des SKC zu schaffen macht. Der Spiegel vor ihm ist mit Stücken von Klebeband abgeklebt. An den Stellen, die mit mehreren Schichten Sello-tape bedeckt sind, ist der Spiegel erblindet. Auf einem Heizkörper zu Milivojevićs Linken liegt ein Vorrat an Klebebandrollen. Der oberste Bereich des Spiegels, den der Künstler nur mit einer Leiter erreicht hätte, ist unbedeckt. Das untere Drittel ist in Bearbeitung. Im Zentrum ist die Spiegelfläche beinahe vollständig abgedeckt, sodass der Kopf des Künstlers im Spiegelbild bereits nicht mehr erkennbar ist. Sein Gesicht ist auf der Fotografie zu sehen, weil er den Blick in Richtung Kamera gewandt hat. Es sieht aus, als ob er nur für die wenigen Sekunden, die zur Herstellung des Fotos benötigt wurden, seine Arbeit unterbrochen und sie gleich wieder aufgenommen habe. Auf dem Bild sind keine Zuschauer zu sehen. Die Personen, die sich im Hintergrund befinden, beachten Milivojević nicht. Obwohl der Spiegel seine Funktion wegen des Klebebands nicht mehr richtig erfüllen kann, lässt er zumindest erahnen, dass sich auch hinter dem Künstler keine Betrachterinnen befanden. **Abb. 53**

Indem Milivojević mit dem Klebeband die Fähigkeit des Spiegels, ein klares und unverzerrtes Bild zurückzuwerfen, Schritt für Schritt destruiert, beschreitet er die Entwicklungsgeschichte des Spiegels gewissermaßen rückwärts, wurden doch die Spiegel im Verlauf der Zeit immer raffinierter und das Spiegelbild immer deutlicher. Der erste Spiegel war wohl eine ruhige Wasseroberfläche. Das vermittelt der antike Mythos von Narziss, dem die Nymphe Echo unstillbare Selbstverliebtheit als Strafe dafür auferlegte, dass er ihre Liebe zurückgewiesen hatte. Fortan schmachtete er unglücklich sein eigenes Spiegelbild auf einer Wasseroberfläche an. Obwohl schon der von Ovid literarisch

7 Die Werktitel sind je nach Quelle unterschiedlich. Ich übernehme die Titel in serbischer Sprache aus der Monografie (Milivojević 2001). Davon abweichend sind die Digitaldrucke der Dokumentationsfotografien, die der Privatsammlung Trajković gehören, die 2012 im Muzej Istorije Jugoslavije [Historisches Museum Jugoslawiens] präsentiert wurde, folgendermaßen betitelt: *Abkleben eines Spiegels* [Odlepljivanje ogledala], *Abkleben von Marina Abramović* [Odlepljivanje Marine Abramović], *Abkleben eines Sklaven* [Odlepljivanje roba]. Weil Čekić die Art Session mit dem Sklaven zwar erwähnt, aber nicht mit Titel nennt, übernehme ich den Titel aus der Ausstellung von 2012.

8 Jakovljević 2016, S. 166.

überlieferte, uralte Mythos den Spiegel mit Problemen des Ichs verband, wurde der Beziehung zwischen Spiegel und Ich erst in der Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts eine zentrale Stellung zugewiesen. Der Spiegel selbst wurde zu dieser Zeit für jede und jeden zugänglich. Die rückseitig versilberten Glasplatten des 19. Jahrhunderts waren noch Luxusobjekte für eine kleine privilegierte Oberschicht.<sup>9</sup> Die breite Verfügbarkeit von Spiegeln im 20. Jahrhundert widerspiegelt sich gleichermaßen in der Psychoanalyse und Subjektphilosophie. Jacques Lacan machte den Anfang mit einer Reihe von Beobachtungen zur Bedeutung des Spiegelbildes für die Herausbildung der Subjektivität beim Kind. Er wies ihm eine Schlüsselrolle für die Selbsterkenntnis zu und beschrieb den Moment dieser Erkenntnis als «ergreifendes Schauspiel».<sup>10</sup> Mithilfe eines Erwachsenen, der das Kind in der Erkenntnis, dass das Bild im Spiegel etwas mit ihm zu tun hat, unterstützt, kann es nun plötzlich die Teile seines Körpers, die es bis dahin nur fragmentarisch wahrgenommen hat, zu einem Ganzen zusammenfügen. Weiterentwickelt wurden die von Lacan angestoßenen Überlegungen von Donald Winnicott, der das Gesicht der Mutter als den Vorläufer des Spiegels betrachtete. Sich im Gesicht seiner Mutter gespiegelt zu sehen, ist der Ausgangspunkt, um eine Beziehung zu sich selbst aufzubauen. Stößt das Kind dort aber nur auf die Nöte der Mutter oder Gleichgültigkeit, fehlt ihm eine elementare Grundlage für seine weitere Entwicklung zum Subjekt.<sup>11</sup>

Die historische Beurteilung des Spiegels schwankt zwischen den beiden Auffassungen: Einerseits wird er als Sinnbild des Narzissmus, andererseits als Mittel zur Selbsterkenntnis interpretiert. Kunstwerke, in denen Spiegel dargestellt sind, haben in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. Meistens wurden sie als Vanitas-Symbole eingesetzt. Inspiration für die Kunsttheorie hingegen wurde vor allem der Zusammenhang des Spiegel-Motivs mit einer ausgeprägten «Selbstreflexivität» der Bilder, die in der Moderne zu einem zentralen Schwerpunkt des theoretischen Interesses avancierte. Man denke etwa an Gemälde wie die Arnolfini-Hochzeit (1434) von Jan van Eyck oder Diego Velazquez' Die Hoffräulein (1656), in denen man das Selbstbewusstsein der Künstler und die Reflexion über ihre eigene Tätigkeit als zentrale Elemente identifiziert hat.<sup>12</sup>

9 Rolf Haubl: «Unter lauter Spiegelbildern ...» *Zur Kulturgeschichte des Spiegels*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Nexus 1991, S. 13.

10 Jacques Lacan: «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint», in: Lacan 1973a, S. 61–70, hier S. 63.

11 Haubl 1991, S. 102.

12 Siehe z.B.: Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966; *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Ab den 1960er Jahren kamen neue Medien auf, die die Funktion von Spiegeln übernehmen konnten. Es wurde technisch möglich, Reflexion in Echtzeit mit einem anderen, noch über viele weitere Eigenschaften verfügenden Medium zu erzeugen: dem Video. Die neue Technologie kann ebenfalls unter dem Vorzeichen der künstlerischen Selbstreflexion gelesen werden. Die dominierende Lesart zielt allerdings auf die narzisstische Tendenz, die der Spiegelung immer schon innewohnt hatte – oder ihr von Kritikern unterstellt wurde. So lastete Rosalind Krauss dem Gebrauch der Videokamera in Werken wie Vito Acconcis *Video Centers* (1971) oder Bruce Naumans *Revolving Upside Down* (1968) den traditionellerweise mit dem Spiegel assoziierten Narzissismus an. Die Funktion des Spiegels hat hier der Monitor inne, auf den das Bild übertragen wird.<sup>13</sup> Videotechnik ermöglichte zudem erstmals gleichzeitig aufzuzeichnen und auszustrahlen. Acconci filmte sich selbst dabei, wie er – frontal in die Kamera blickend – mit dem Finger auf das Zentrum der Kameralinse wies, die ihn aufnahm. Das synchron auf den Monitor übermittelte Bild seiner selbst diente ihm dabei als Korrektiv zur Lokalisierung des Mittelpunkts. Krauss interpretiert das als Selbstbezug. In Acconcis Arbeit stelle sich ein vergangenheitsloses Selbst dar, das keinen Bezug zu Objekten der Außenwelt habe.

**«[...] the mirror-reflection of absolute feedback is a process of bracketing out the object. This is why it seems inappropriate to speak of a physical medium in relation to video. For the object (the electronic equipment and its capabilities) has become merely an appurtenance. And instead, video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self.»<sup>14</sup>**

Und als solche reine Investition ins eigene Selbst, sagt Krauss, definiert die Psychoanalyse Narzissimus. Acconci deutet mit seinem Zeigefinger aber nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf diejenigen, die das Video später auf einem Monitor betrachten und von seinem Gestus und dem starren Blick angesprochen werden. Insofern ist die Arbeit nicht ganz so selbstbezüglich, wie Krauss es darstellt, wenn sie meint: «There is no way for us to see *Centers* without reading that sustained connection between the artist and his double.»<sup>15</sup>

13 Rosalind Krauss: «Video. The Aesthetics of Narcissism», in: *October*, Bd. 1, Nr. 2, 1976, S. 50–64.

14 Ebd., S. 57.

15 Ebd.

Zur Selbstbespiegelung konnte auch das Medium Film eingesetzt werden, obwohl es nicht über die Feedbackfunktion verfügte. Popović drehte 1968 einen Film mit dem Titel Kopf/Kreis 1968 [Glava/Krug 1968]. *Abb. 54*

Der 8-mm-Film dauert fünf Minuten und zeigt den Kopf des Künstlers in acht Einstellungen, die einen Kreis um den Kopf beschreiben. Die erste Einstellung zeigt ihn *en face* und geht dann über Halbprofil, Profil und verlorenes Profil bis zum Hinterkopf. Danach führt die Bewegung weiter bis zur achten und letzten Einstellung im Halbprofil. Es sieht aus, als ob die Kamera im Kreis um Popovićs Kopf gefahren sei. Tatsächlich war sie aber fixiert und nahm im sogenannten Stopptrick-Verfahren auf.<sup>16</sup> Die Aufnahme wurde unterbrochen, wenn Popović seinen Körper rotierte, und fortgesetzt, sobald er die neue Position eingenommen hatte. Die Bewegung um den Kopf, die der Film vermittelt, war also keine fließende, sondern eine abrupte. Dies unterscheidet das Werk deutlich von Acconcis Centers. Das abrupte Drehen hat jedes Mal den Effekt, dass die Selbstbespiegelung immer wieder einen kurzen Bruch erfährt. Es kann sich keine vollständige Immersion einstellen und kein geschlossener narzisstischer Kreislauf. Für Jasna Tijardović gehörte der Film denn auch «bereits auf gewisse Weise der Performancekunst an, weil er das Selbstporträt als Künstlerkörper und als früheste Form einer anderen Art der Selbstbeobachtung zur Grundlage hatte».<sup>17</sup> Für Tijardović sind also viel mehr als die narzisstische Selbstbespiegelung die Selbstbeobachtung und der Fokus auf den Künstlerkörper entscheidend für Popovićs Werk.

Selbstbeobachtung und Körperlichkeit spielen auch in den Performances von Milivojević eine Rolle. Dennoch sind die beiden *Art Sessions* mit Klebeband auch in einem psychologischen Raum verortbar, der zwar nicht direkt mit Narzissmus oder einer egozentrischen Selbstbespiegelung zu tun hat, aber mit der Vergewisserung der eigenen Subjektivität. Der Spiegel wird von Milivojević so bearbeitet, dass er seine Sinnbildlichkeit für den Narzissmus verliert. Die Aktion kann als ein Akt der Schließung oder Abdichtung bezeichnet werden, der sowohl den Künstler als auch die Betrachterinnen betrifft. Was dabei zum Vorschein kommt, ist der Spiegel selbst, der sich sonst – ähnlich einem Fenster – durch seine Transparenz auszeichnet. Wir betrachten einen Spiegel

16 Eine detaillierte Beschreibung des Künstlers von seiner Arbeit und der ursprünglichen Intentionen für eine technische weit kompliziertere Aufnahmetechnik ist im Internet zu finden. (Popović 2011, (abgerufen am 5.6.2015)).

17 «Delu performansa na neki način pripadao je već film Glava/Krug 1968 Zorana Popovića, jer je za osnovu imao autoportret kao telo umetnika i kao najraniji oblik jednog drugačijeg načina samoposmatranja vlastitog lika.» (Jasna Tijardović: *Performans 1968–1978. Performance 1968–1978*, Ausst.-Kat. Prodajna galerija, Belgrad 2006, S. 4).



Abb. 54

Zoran Popović: *Kopf/Kreis* 1968 [Glava/Krug 1968]  
1968/69, gefilmt von Ivko Sesić,  
8-mm-Kodakfarbfilm, Dauer: 5 min.

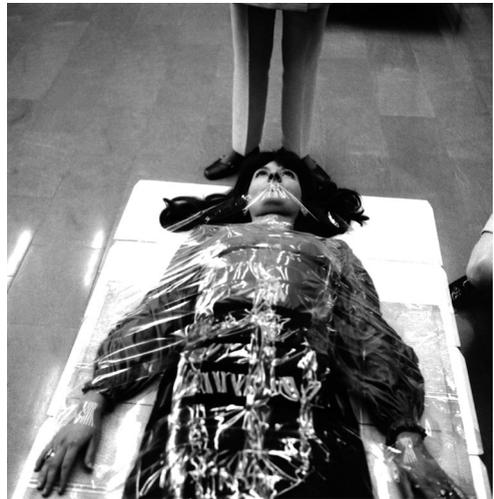


Abb. 55–58

Era Milivojević: Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović)  
[Lepljenje umetnika (Marina Abramović)],

Performance, durchgeführt im Rahmen des Oktober 71 am SKC Belgrad

nicht wie einen opaken Gegenstand, sondern blicken gleichsam durch ihn hindurch auf das Bild, das uns immer mehr anzieht als der Spiegel selbst. Die Spiegeloberfläche entzieht sich dauernd der Aufmerksamkeit. Ist der Prozess der Abdeckung des Spiegels mit Klebeband aber erst einmal abgeschlossen, so ist auch der Spiegel als solcher nicht mehr wahrnehmbar, denn sein Hauptmerkmal, die reflektierende Oberfläche, ist verschwunden. An dem Abend, als die Künstlerinnen das Gebäude des SKC von seinem Schmuck befreiten, hätte der lebensgroße Spiegel auch einfach zerstört werden können – als Akt der Institutionskritik. Nichts wäre einfacher und gleichzeitig effektvoller gewesen. Es hätte aber nicht der Natur von Milivojevićs Arbeiten entsprochen, die auf einem kumulativen Prozess beruhen, das heißt der Zugabe von Material und der Aufladung mit Bedeutungsschichten, statt auf kurzen und reduktiven Handlungen. Es ist ebenfalls ganz im Sinne der Akkumulation, dass die Aktion des Zuklebens noch am selben Abend weitergeführt wurde. Die Entwicklung der Arbeit findet in Form einer Metonymie statt. Milivojević driftete – gleich dem Unbewussten – in seiner Handlung weiter und übertrug sie auf ein neues Objekt, seine Künstlerkollegin Abramović.

Milivojević fixierte die auf einem weißen, kastenförmigen Postament liegende Abramović mit dem gleichen transparenten Klebestreifen, den er schon zur Abdeckung des Spiegels verwendet hatte. Sie war zum Schluss bis auf die Haare vollständig mit Band bedeckt, sogar den Mund hatte Milivojević zugeklebt. Die Fotografien zeigen, dass sich für die Aktion Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) sämtliche Protagonistinnen des SKC nach und nach um die auf dem Sockel liegende Abramović scharten. Zu Beginn waren es Todosijević, Urkom, Popović, Bojana Pejić und Paripović. Später kamen Biljana Tomić, Marinela Koželj, Nikola Mića Vizner, Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter und Ješa Denegri dazu. Im Unterschied zur vorangegangenen Aktion wurde sie von reichlich Publikum bezeugt. **Abb. 55–58**

Das Werk in seiner Übertragungs- und Verdoppelungsstruktur wirft einige Fragen auf. Auch Jakovljević hat sich mit dieser frühen Arbeit von Milivojević auseinandergesetzt. Der Übergang von Spiegel zu Abramović sei entscheidend:

**«Formally, it marked the shift from installations to actions; structurally, from the single artist's creation to a collaborative work of art: finally, on the symbolical level, it replaced representation (statue, mirror image) with the female body.»<sup>18</sup>**

Es trifft zu, dass sich mit der Übertragung der Aktivität von einem Spiegel auf eine lebende Person einige Prämissen ändern. Jedoch sehe ich im Unterschied zu Jakovljević in der zweiten Aktion kein dualistisches Gegenstück zur ersten. Beide Handlungen wurden am gleichen Abend ausgeführt: Dass die eine sich vor bezeugtem Publikum abspielte, während die andere vielleicht nur von wenigen bemerkt wurde – zumindest der Fotograf hat sie gesehen –, ändert nichts am performativen Charakter beider *Art Sessions*. Spiegel (Abkleben eines Spiegels) als Installation zu bezeichnen, negiert das Prozesshafte und Ephemere der Arbeit. Die strukturellen und symbolischen Unterschiede zwischen den beiden Aktionen erscheinen bei näherer Betrachtung kleiner als von Jakovljević behauptet, wie weiter unten noch zur Sprache kommen wird.

In beiden Aktionen findet eine Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Subjektivität statt.<sup>19</sup> In dem Moment, wo sich das Künstlersubjekt auf der Bühne der Kunst zum ersten Mal *betätigt*, gilt es zunächst, sich zu behaupten, zu bestehen und sich vor dem Angriff vom *Anderen* zu verteidigen. Dieses *Anderere* hat in Spiegel (Abkleben eines Spiegels) und in Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) jeweils ein anderes Gesicht: einmal das Spiegelbild des Künstlers selbst, einmal das eines anderen Künstlers, weiblichen Geschlechts – einer wie ihre weitere Geschichte bewiesen hat, willensstarken Frau.

Es war bereits die Rede davon, welche wichtige Rolle die Psychoanalyse dem Spiegel bei der Entdeckung des Ichs zuschreibt. Nun hat die Spiegelung des eigenen Selbst mitunter aber auch einen sich selbst entfremdenden unheimlichen Charakter. Denn die Spiegelung kann auch einen anderen Effekt als die narzisstische Selbstbestätigung haben. Wird im Moment des Spiegelns das Ich als verdoppelt und entzweit wahrgenommen, löst das ein unheimliches Gefühl aus. Die Entzweiung oder das Nicht-eins-mit-sich-selbst-Sein ist auch eine grundlegende Annahme der Psychoanalyse. Der Lacan-Theoretiker Bruce Fink erklärt, wie Lacan das menschliche Wesen begreift.<sup>20</sup> Der Mensch kann niemals mit sich selbst eins sein. Der Spiegel, der uns ein verkehrtes Bild vorspiegelt, gibt immer nur eine Täuschung wieder.<sup>21</sup> Für Lacan existiert kein

19 Jakovljević stellt zwar auch fest, dass Milivojević nicht nur ein Pionier der Performancekunst in Belgrad war, sondern auch einer der Ersten, die sich mit der Subjektposition befassen, aber er führt diesen Gedanken im Zusammenhang mit den Klebebandaktionen von Oktober 71 nicht aus. Deutlicher werden seine Überlegungen dazu in der Auseinandersetzung mit einer anderen Performance, die noch zu besprechen sein wird. (Siehe: Ebd., S. 165.)

20 Bruce Fink: *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press, 1995; *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*, aus dem Amerikanischen von Tim Caspar Boehme Wien: Turia und Kant 2006.

21 Ebd., S. 60–61.

authentisches Ich, über das die psychisch Gesunden verfügen und das die Psychoanalyse bei Kranken wiederherstellen könnte. Das Ich ist immer eine Entstellung.<sup>22</sup> Der Mensch kann aber, sofern er nicht psychotisch ist, mit seiner inneren Spaltung umgehen, ohne innerlich in zwei (oder mehrere) Teile zu zerfallen. Die Erfahrung, ein nicht vollständig in sich abgeschlossenes, abgerundetes und gegen außen verschlossenes Wesen zu sein, macht der Mensch bereits in den ersten Momenten seines Lebens, das ihn hilflos einer übermächtigen und überkomplexen Welt aussetzt. Allein die Zuwendung erwachsener, scheinbar unendlich überlegener anderer Menschen sichert das Überleben des Kleinkindes. Wie bereits erwähnt, hilft der Spiegel dem Kind, sich als ein Ganzes wahrzunehmen und als Einheit zu begreifen, weil es angesichts des Spiegelbilds die fragmentarisch wahrgenommenen Teile seines Körpers zusammensetzen kann. Erwachsene unterstützen das Kind auf diesem Weg, indem sie seine neue Selbstwahrnehmung sprachlich begleiten.

Gerade die Sprache selbst ist aber die wichtigste Quelle für die Selbstentzweiung. Sprache steht für die symbolische Ordnung, die gemäß Lacan das Andere in uns einpflanzt.<sup>23</sup> Fink fasst den Zusammenhang zwischen Sprache und dem Anderen bei Lacan folgendermaßen zusammen: Wir werden in eine Welt der Sprache hineingeboren. Die Sprache ist schon lange vor uns da und wird uns überdauern. Schon vor der Geburt eines Menschen haben seine Eltern ihm einen Platz in ihrem sprachlichen Universum eingerichtet, indem sie beispielsweise über das ungeborene Kind reden. Sie gebrauchen Wörter, die in jahrhundertelanger Tradition an sie weitergereicht wurden und die sie weder definiert noch undefiniert haben. Sie bilden den Anderen als Sprache (*l'Autre du langage*). Wenn das Kleinkind seine Bedürfnisse ausdrücken und sie verstanden wissen will, ist es gezwungen, sprechen zu lernen. Allerdings werden seine Bedürfnisse durch die Sprache selbst erst geformt und die Sprache ist nicht seine eigene. So bildet sich das eigene Begehren des Kindes entsprechend den Formen der Sprache heraus. Aus dem Bedürfnis wird gemäß Lacan durch Verwendung der Sprache folglich ein Begehren. Aber Lacans Theorie setzt die Bedeutung von Sprache auf einer noch grundlegenderen Ebene an: Ein Kind kennt seine Bedürfnisse gar nicht, solange es der Sprache nicht mächtig ist. Die Bedeutung des Schreiens eines Säuglings wird von den Eltern rückwirkend produziert, indem sie auf das Schreien reagieren, das Kind füttern oder wärmer anziehen.<sup>24</sup>

---

22 Ebd., S. 61.

23 Ebd., S. 22–23.

24 Ebd., S. 24.

Selbst das Begehren des Kindes ist nicht sein eigenes, sondern das des Anderen: *Le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre*.<sup>25</sup> Das Kind wünscht sich, das alleinige Objekt des Begehrens seiner Mutter zu sein, was es jedoch in den meisten Fällen nicht ist, hat doch die Mutter außer ihm noch andere Interessen. Deshalb versucht es zu ergründen, welches Begehren seine Mutter hat, um selbst an diese Stelle treten zu können.<sup>26</sup> Sein erstes Begehren ist also das Begehren des Anderen. Das Subjekt ist für Lacan immer nur in Bezug auf den Anderen und durch den Anderen – als Sprache oder als sein Begehren. Die Herausforderung, die das Andere für uns darstellt, sei es nun im streng theoretisch-strukturalistischen Sinn als Sprache oder als das Begehren des Anderen, kann, wenn sie nicht gemeistert wird, in eine Neurose oder – im schlimmsten Fall – in eine Psychose führen.

Solche psychischen Erscheinungen finden sich nicht nur bei Menschen der realen Welt, sondern auch bei jenen, die das Kino bevölkern. Johannes Binotto hat die männlichen Hysteriker (Neurotiker) des Universums von Martin Scorseses Filmen untersucht.<sup>27</sup> Die Helden seiner Filme sind demnach beständig mit der Frage beschäftigt, was die anderen von ihnen wollen. Berühmt ist die Szene aus Scorseses *Taxi Driver* (1976), in der Robert De Niro als Travis Bickle vor einem Spiegel steht, wie nur ganz am Anfang der Szene kurz angedeutet wird, und mit seinem Spiegelbild einen Dialog führt, wobei er abwechselnd seinen Provokateur spielt, der ihn aus dem Spiegel heraus anschaut, und sich selbst mit einer Pistole, mit der er auf sein Spiegelbild, aus dem der Provokateur spricht, zielt. Der Provozierte beginnt den Dialog: «Faster than you, you fuckin' son of a--» Darauf der Provokateur: «I saw you comin', you fuckin' shit-heel. You make the move. It's your move.» Der Provozierte zielt abermals mit der Pistole und spricht: «Don't try it, you fuck.» Danach steckt Bickle die Pistole in den Ärmel seiner Jacke, und der Provokateur fragt: «You talkin' to me? You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talking – You talking to me? Well, I'm the only one here. Who the fuck do you think you're talking to?» Der Film-Protagonist steigert sich im Verlauf des Films in die Überzeugung hinein, er müsse mit dem «ganzen Dreck», den er als Taxifahrer in New York Nacht für Nacht sieht, Prostituierte, Freier, Drogensüchtige, «selbst aufräumen». Der Film kulminiert in eine für Scorseses Filmschaffen charakteristische Gewaltorgie. Die berühmte Spiegelszene am Anfang des Films stellt den Protagonisten als einen gespaltenen, schizo-

25 Ebd., S. 80.

26 Ebd., S. 74–79.

27 Johannes Binotto: «Che vuoi? Mafia und die Hysterie der Männer», in: Läubli/Sahli 2011, S. 285–302.

phrenen, zweifelsohne psychisch nicht intakten Mann vor, der sich vor sich selbst oder dem Anderen, auf den er in sich stößt, am allermeisten fürchtet. Seine Autoaggression kann er am Schluss aber gegen andere richten, auf die er seine Abscheu projiziert, und sich selber damit vor dem in der Spiegelszene angedeuteten Suizid retten.

Zugespitzt gesagt, zeigt Scorseses Figur des psychotischen Amokläufers *in extremis*, was wir in sublimerer Form aus Milivojevićs zweifacher Performance lesen können. Milivojević präsentiert sich nicht als Psychot, der sein Anderes nicht mehr in sich selbst integrieren kann. Aber das Zukleben des Spiegels kann als Manöver interpretiert werden, mittels dessen das unheimliche Gegenüber langsam, aber sicher gebannt und zum Verstummen gebracht wird. Diese Auslegung wäre längst nicht so naheliegend, hätte er die Handlung nicht unmittelbar im Anschluss an [Spiegel \(Abkleben des Spiegels\)](#) auf eine reale Person übertragen – und zwar auf eine Frau. Auch männliche Kollegen hätten genügend zur Verfügung gestanden, aber er wählte für seine Klebeaktion die einzige Künstlerin aus der Gruppe. Diese wurde in einer liegenden Position mit dem Material eingewickelt und damit in eine Lage vollkommener Passivität versetzt. Das Haar verschonte der Kollege, aber noch bis über den Mund reichte die Verpackung der Frau, sodass sie nicht einmal mehr sprechen konnte. Wie das Bildmaterial zeigt, veranlasste die Szenerie mit der eingewickelten Künstlerin die Anwesenden dazu, sich in einem Gruppenfoto mit der Performance ablichten zu lassen. Man ist versucht zu sagen, dass sie wie ein Jägertrupp mit ihrer Trophäe posieren. Das strukturell kollaborative, das Jakovljević in [Abkleben eines Künstlers \(Marina Abramović\)](#) sieht, ist durch das Versetzen in vollständige Handlungsunfähigkeit stark eingeschränkt. Das letzte im Rahmen der Performance entstandene Bild zeigt die befreite, wenn auch noch mit reichlich Sellotape bedeckte Abramović wieder in voller Blüte.

Während Abramović mit Klebeband auf dem sargähnlichen Postament befestigt war, war sie Sinnbild für Kontrolle über das Andere, das der Autor erst in seinem Spiegelbild identifiziert und durch die Abdeckung unsichtbar gemacht hat und nun auf die Figur der Frau übertragen hat. Dadurch konnte der Künstler ebenfalls – für den Moment – die vom Anderen ausgehende Bedrohung bannen. Aus dem Bereich der Repräsentation ist Milivojević damit nicht ausgetreten. Ganz im Gegenteil. Elisabeth Bronfen analysierte 1994 in ihrem Buch [Over Her Dead Body](#) an vielen Fallbeispielen und insbesondere durch psychoanalytische und feministische Theorie untermauert, wie sich die westliche Kultur an zwei großen Enigmata abarbeitet: dem Tod und der

Weiblichkeit.<sup>28</sup> Eine schier endlose Anzahl schöner, toter Frauen bevölkert die Kulturgeschichte. Für Bronfen setzt der Ursprung für die Faszination an der toten Frau am selben Punkt an, an dem die Psychoanalyse die Subjektwerdung beginnen lässt: bei der Trennung des Kindes von der Mutter und seinen Möglichkeiten, damit fertigzuwerden. Die bestehen darin, den Verlust der Mutter zu symbolisieren und damit die Bedrohung, die von ihm ausgeht, zu bannen.<sup>29</sup> Indem das Kind ein Objekt wählt, das seine Mutter repräsentieren soll, kann ihr Erscheinen und Verschwinden nun im Rahmen des «Fort-Da»-Spiels souverän vom Kind selbst gesteuert werden. Gleichzeitig ist der Akt der Repräsentation – nach Freud eine große Kulturleistung, ermöglicht durch den Eintritt in die symbolische Ordnung –, das Ersetzen der Mutter, ein wenn auch nur aus der Angst vor dem Verlassenwerden entstandenes, beinahe trotziges «Ich brauche dich nicht». Der Ersatz bzw. die Auslöschung der Mutter bringt dem Kind einen Vorteil: Selbstvergewisserung und Souveränität. Dieselbe Logik liegt Bronfen zufolge auch der toten Frau in der Kunst zugrunde. Der Tod und die Weiblichkeit stehen für das Andere, das Unverständliche und Bedrohliche. Die Repräsentation einer toten Frau vermag die Bedrohung zu bannen, wenn auch nicht aufzuheben. «Die Umsetzung der real körperlichen Todeserfahrung in eine objektiviertere Form schwächt die vom Realen ausgehende Gewalt ab. Sie ist daher als eine persönliche und kulturelle Strategie der Selbsterhaltung zu verstehen.»<sup>30</sup>

Zwar ist Marina Abramović in unserem Fall nicht gestorben – aber war nicht Schneewittchen in seinem Glassarg im Grunde genommen auch gar nicht tot, sondern nur in todesähnlichen Tiefschlaf versetzt? Unter der Hand des männlichen Performers wird die Künstlerkollegin mortifiziert. Wie lässt sich der Gefahr, die vom Anderen in der Figur der Frau und des Todes ausgeht und uns ständig mit innerer Spaltung bedroht, besser Herr werden? Milivojevićs Performance wäre ein weiteres Beispiel für Bronfens imponierende Sammlung schöner, aber toter Frauen. Während die Aktion mit dem Spiegel noch

28 Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press 1992; *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, München: Kunstmann 1994, S. 23.

29 Bronfen analysiert hier den Text *Jenseits des Lustprinzips* von Sigmund Freud im Zusammenhang mit dem Tod seiner Tochter Sophie. Eines seiner wichtigsten Beispiele zur Entwicklung der Thesen des Buches entspringt den Beobachtungen an Sophies Sohn, seinem Enkelkind, das im Kleinkindalter ein Spiel erfindet, mit dem er temporäre Abwesenheiten seiner Mutter verarbeitet, das «Fort-Da»-Spiel. Bronfen richtet dabei ihr Augenmerk nicht nur auf Freuds Theorie, dass dieses Spiel dem Kind ermögliche, seine Mutter durch ein Spielzeug, das sie repräsentiert, zu ersetzen, sondern auch auf die Tatsache, wie Freud selbst mit dem Verlust seines Kindes kurz vor der Fertigstellung seines Buches umgeht bzw. wie dieser Verlust im letzten Redaktionsstadium des Textes noch in ihn einfließt. (Ebd., S. 28–60.)

30 Ebd., S. 70.

einen spontanen und persönlicheren Charakter gehabt zu haben scheint – so zumindest legt es die erhaltene Fotografie nahe –, weil der Künstler, allein und ganz in die Arbeit vertieft, für das Foto nur kurz den Kopf wendet, findet das Einwickeln von Abramović vor einer stattlichen Anzahl dokumentierter Zuschauerinnen statt. Es ist, als ob die erste Handlung eher privater Natur wäre. Milivojević inszeniert nicht vor Publikum, wie er den Anderen in sich kontrolliert, indem er das Spiegelbild unschädlich macht und die von ihm suggerierte Zweifelhaftheit neutralisiert. Die zweite Handlung hingegen beruht auf einem kulturell etablierten Topos und kann daher ohne Scham vor der Öffentlichkeit aufgeführt werden. Jakovljevićs Gegenüberstellung von Repräsentation (Statue/Spiegel) versus lebendem Menschen Abramović muss differenziert werden. Dass Milivojević mit einem lebenden Menschen arbeitet, heißt nicht, dass wir den Bereich der Repräsentation verlassen haben. Abramović ist eine Figur, sie verkörpert hier einen bekannten Topos in der Darstellung des Anderen.

Es muss ins Reich der Spekulationen verbannt werden, welche psychologischen Schlussfolgerungen sich daraus in Bezug auf das weitere Arbeiten Abramovićs selbst ableiten lassen, die – wie wir gesehen haben – ihre erste Performance nicht als Akteurin, sondern als passive Quasi-Leiche, als gebanntes Anderes durchlebt hat. Aber vielleicht ist es doch kein Zufall, dass in allen *ihren* Performances der nächsten Jahre eine zähe Lebendigkeit über die vielen körperlichen Strapazen, denen sie sich selbst aussetzt, triumphiert. Viele Male macht sich Abramović temporär selbst zum Objekt, verteidigt durch ihren zähen Willen, aber auch immer ihren Subjektstatus.

### 4.3 Die Erste Aprilbegegnung: Künstlerin – Performance – Publikum

Bevor Abramović als Performerin tätig werden wird, vergehen noch zwei Jahre. In der Zwischenzeit hatte am SKC die Veranstaltungsreihe begonnen, aus der Performance-Kunst als zentrales künstlerisches Phänomen in Belgrad hervorgehen sollte. Ein halbes Jahr nach Oktober 71 fand vom 4. bis 11. April 1972 die Erste Aprilbegegnung statt. Hatten sich die beiden Performances von Milivojević noch im innersten Kreis der Protagonisten des SKC abgespielt, so waren die Performances, die im Rahmen der Aprilbegegnungen aufgeführt wurden, wirklich öffentlich. Beschäftigte sich Milivojević in seinen ersten beiden Performances mit seinem eigenen Selbst als dem Anderen, so tauchte in den auch von fremden Leuten besuchten Manifestationen des Festivals ein weiterer, neuer Anderer auf: das Publikum.

Sämtliche Aprilbegegnungen der 1970er Jahre wurden von mehreren schreibmaschinengeschriebenen und vom hausinternen Grafiker gestalteten

Bulletins begleitet. Sie führten das aktuelle Tagesprogramm auf und kommentierten einzelne Veranstaltungen des Vortrags. Mir ist nicht bekannt, ob die Bulletins für die Festivalbesucherinnen auflagen oder ob sie ausschließlich für den internen, dokumentarischen Gebrauch bestimmt waren. Für eine breite Öffentlichkeit waren sie sicher nicht gedacht. Das ist daran erkennbar, dass sie im Unterschied zu Katalogen über kein Impressum verfügen. Heute sind die Bulletins neben den Fotografien die wichtigsten materiellen Quellen zu den Performances und anderen Manifestationen der Aprilbegegnungen. Die Redaktion des Bulletins muss sich jeweils abends nach Veranstaltungsende zusammengesetzt und Texte für den nächsten Tag verfasst haben. Sie funktionierte ähnlich wie eine Zeitungsredaktion. In die Hefte wurden jedoch nicht nur selbst geschriebene Texte aufgenommen, sondern auch Texte von Künstlerinnen oder – insbesondere bei bekannteren internationalen Gästen – fremde Texte über einen Künstler integriert. Falls in der Presse – in Zeitungen, Studentenzeitschriften oder im Radio – über die Aprilbegegnungen berichtet wurde, druckten die Redaktion das in den Bulletins ab und fungierten somit als Pressespiegel. Viel Medienberichterstattung gab es jedoch nicht. Deshalb darf angenommen werden, dass die Bulletins auch teilweise den Zweck verfolgen, die Arbeit, die von den öffentlichen Medien nicht oder mangelhaft geleistet wurde, zu ersetzen.

Das Festival war an den Tag der Studenten Belgrads [Dan studenata Beograda] angebunden, der am 4. April gefeiert wurde. Es löste sich damit in einem Halbjahresrhythmus mit dem BITEF und den Oktober-Veranstaltungen ab, die jeweils im Herbst stattfanden. Das von Aleks Pajvančić gestaltete serbokroatisch-englische Plakat zur Ersten Aprilbegegnung nummeriert die Veranstaltungen und verdeutlicht, dass sie von Anbeginn an als Serie geplant waren. **Abb. 59 und 60**

Das erste Bulletin erläutert in leicht bürokratischer Formulierung die Absichten:

**«Angesichts der vorhandenen und aktuellen Tendenz zur Überwindung klassischer Grenzen zwischen den Künsten und der Erweiterung ihrer Eigenschaften wünscht das Studentische Kulturzentrum in Zusammenarbeit mit dem Universitätsrat des Studentenbundes jene Individuen und Gruppen zu stimulieren, die eine solche Aktivität interessiert [...]»<sup>31</sup>**

31 Bulletin 1 1972, S. 5. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 387.)



Abb. 59

Plakat 4. April, Tag der Studenten Belgrads  
[4. pril, dan studenata beograda]  
ohne Jahr, 92 × 62 cm, Designer unbekannt

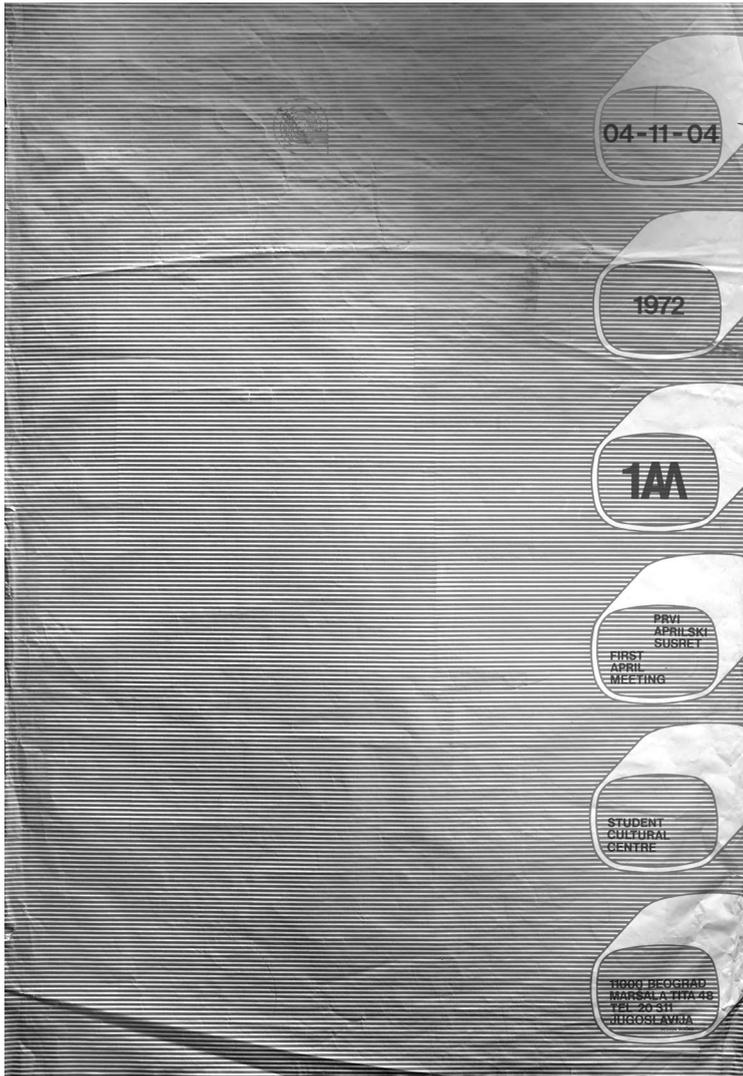


Abb. 60

**Plakat Erste Aprilbegegnung [prvi aprilski susret]**

1972, 98 × 68 cm, Design: Aleks Pajvančić

Zu diesem Zweck schrieben sie einen nationalen Wettbewerb aus und luden überdies die italienische Künstlerin Gina Pane und eine Theatergruppe aus Parma ein. Die Organisatorinnen der Ersten Aprilbegegnung bauten auf die bereits etablierten Kontakte mit der italienischen Kunstszene. Die Wahl von Pane, die damals in Frankreich lebte und ganz am Anfang ihrer Karriere als Performancekünstlerin stand, war gut getroffen. Auf die Belgrader Künstler kann sie nicht anders als inspirierend gewirkt haben. Pane kam wie sie aus der bildenden Kunst zur Performance.

Vielen Künstlern der 1970er Jahre bot Performance eine Möglichkeit, Kunst neu zu definieren. Die «Gruppe der sechs» orientierte sich dabei nicht an Entwicklungen im Bereich des Theaters. In Subotica und Novi Sad gab es eine Gruppe von Künstlerinnen, die zur gleichen Zeit mit Performancekunst zu experimentieren begannen. Auch sie nahmen nicht den Umweg über das Theater zur Performance, sondern kamen durch Experimente in der Poesie zu körperbasierter Kunst. Der Weg von Poesie oder konkreter Poesie zu Performance sind in Jugoslawien z.B. Katalin Ladik, Bálint Szombathy (beide aus der ungarischen Grenzregion in der Vojvodina) oder OHO gegangen. Ähnliche Entwicklungen gab es in Ungarn, vor allem aber auch in der Sowjetunion im Moskauer Konzeptualismus und den Kollektiven Aktionen. Die Arbeit mit Sprache bildete den Ausgangs- und Referenzpunkt vieler Mitglieder dieser Gruppen und die Aktionen selbst drehten sich um einen sprachlichen Kern, die sprachliche Vermittlung und Dokumentation. Oft wurde das Publikum nach einer Aktion um Kommentare gebeten. Sie wurden festgehalten und als Teil der Arbeit betrachtet, nicht als eine sekundäre Dokumentation.<sup>32</sup> Die Kommentare haben für den Moskauer Konzeptualismus damit einen grundlegend anderen Status als für die Akteurinnen am SKC. Hier handelte es sich um eine Form des Austauschs und Einbezugs des Publikums, nicht aber waren die versprachlichten Beobachtungen Teil der Werke. Es liegt auf der Hand, dass der künstlerische Hintergrund (Dichtung versus bildende Kunst) den unterschiedlichen Zugang zu Sprache und zu den Reaktionen des Publikums erklärt. Dennoch ist ihnen andererseits der für den sozialistischen Kontext zentrale kollektive Gedanke gemeinsam.

32 Vgl. Sabine Hänsgen: «Der Moskauer Konzeptualismus – eine künstlerische Topologie», in: Grob/Horber 2015, S. 213–232. Siehe auch: Matthew Jesse Jackson: *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2010, S. 133–167. Beide Autoren verweisen darauf, dass die Auseinandersetzung mit Sprache auch im Zusammenhang mit der Instrumentalisierung und ideologischen Verbrämung von Sprache im sozialistischen Kontext gelesen werden muss.

#### 4.4 Milivojević – Es lebe der 1. Mai

An der Ersten Aprilbegegnung war Milivojević Pionier. Er war der erste und vorerst einzige Belgrader Künstler, der am neu gegründeten Festival eine Performance durchführte. Im Unterschied zu den zwei *Art Sessions* vom Oktober 71-Ereignis, die eher spontanen Charakter hatten, sind für die Arbeit Ž1M Generalprobe [Ž1M Generalna proba] Vorbereitungen bezeugt. Das im Vorfeld produzierte Bulletin beinhaltet eine Liste mit Requisiten:

«1 Glaswürfel, 1 Liegestuhl, 1 Kopfhörer, 1 Fernseher, 1 Apfel, 1 Kissen, 1 Paar Turnschuhe, 1 Kinderfeuerwehrauto, 1 Teller, 1 Klebeband, 1 Blume, 1 Bürste, 1 weiße Schachtel, 1 Mütze, 1 Paar Flossen, 1 Polterfon [drndafon i. O., erfundenes Wort, Anm. S.R.], 1 Buchstabe A, 1 Paar Boxhandschuhe, 1 Meter, 1 Mensch, 1 Hantel, 1 Schere, 1 Weihrauch, 1 Kandilo-Kerzchen, 1 Wasser, 1 Feuer, 1 Handtuch, 1 Seil, 2 Paar Handschuhe, 2 Schwämme, 2 Plastikrohre, 2 Verbände, mehrere Plättchen, mehrere Stücke Stoff, mehrere Lockenwickler, mehrere Streichhölzer, mehrere Haken, mehrere Barthaare, mehrere Schachteln, mehrere Federn, Sand.»<sup>33</sup>

Auf derselben Seite sind auch die Teilnehmenden vermerkt: Neben dem Künstler sind es Ljubica Mrkalj und Milan Marinković, beide Maler. Überliefert sind zwei Skizzen der Arbeit. [Abb 61–62](#)

Sowohl die Auflistung der Requisiten als auch die Skizzen werfen einige Fragen auf. Aber auch der Titel der Arbeit Ž1M Generalprobe birgt Rätsel in sich. Das Akronym, das den ersten Teil des Titels ausmacht, lässt sich Angaben des Archivs des SKC zufolge als Živeo 1. Maj [Es lebe der 1. Mai] entschlüsseln, womit das Rätsel jedoch noch nicht wirklich gelöst ist. Um das Geschehen der Performance zu verstehen, helfen die überlieferten Kontaktbögen. Auf den Dokumentationsfotos entdecken wir die drei Akteure und einige der aufgelisteten Requisiten wieder. Das erste Foto scheint geschossen worden zu sein, als die Aktion bereits im vollen Gange war. Milivojević trug ein Kostüm aus Kartonschachteln, Marinković eine karierte Unterhose, Flossen und eine Art Mütze. Mrkaljs Haare waren in Lockwickler, sie selbst von den Oberschenkeln bis unter die Schultern mit Klebeband eingewickelt. Offenbar hat der Künstler die Handlung aus Ableben eines Künstlers (Marina Abramović) aber nicht

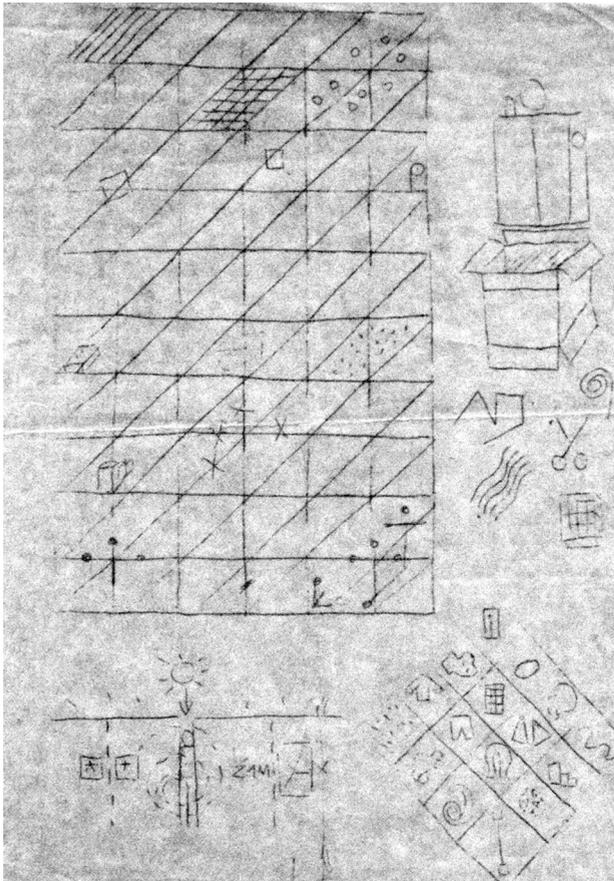
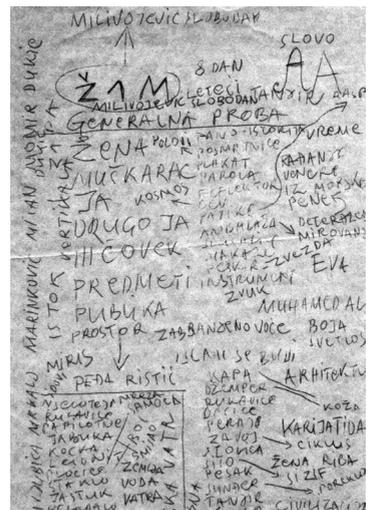


Abb. 61-62

Era Milivojević:

Ž1M Generalprobe [Ž1M Generalna proba]

Skizzen zur Performance, Bulletin 2, 1972





1



2



3



4

Abb. 63-71

Era Milivojević:

Ž1M Generalprobe

[Ž1M Generalna proba]

Performance, durchgeführt am 4.4.1972  
im Rahmen der Ersten Aprilbegegnung  
am SKC in Belgrad



direkt auf Ž1M Generalprobe übertragen, konnte sich Mrkalj in ihrem transparenten Kleid doch trotz Klebeband bewegen. Allerdings befand sie sich die meiste Zeit im Glaswürfel, der von Milivojević von außen mit Klebeband und von ihr von innen mit weißer Farbe bearbeitet wurde. Einen phlegmatischen Eindruck erweckt Marinković, der die meiste Zeit am Boden sitzt oder liegt – es mag an den Flossen gelegen haben.

Es ist anzunehmen, dass die Aktion über keine Handlung im engeren Sinne verfügte, sondern eher aus disparaten Handlungskomponenten bestand, die sich zu keiner Narration zusammenfinden sollten. Die Informationen der nummerierten Kontaktabzüge, die erlauben, eine Reihenfolge der Fotos und damit eine ungefähre Chronologie in den Abläufen zu herzustellen, sollten nicht überinterpretiert werden, da es dem Künstler nicht darum ging, eine Geschichte zu erzählen. Der markanteste Einschnitt – aus heutiger Perspektive *notabene* – ist der Moment, in dem die Frau den mit Federkissen und Fernseher ausgestatteten Glaswürfel verlässt. *Abb. 63–71*

Das Wort Generalprobe hebt den vorläufigen Status der Aktion hervor. Milivojević assoziiert seine Performance zwar mit dem Theater, aber die Verweigerung einer theatralen Handlung und – so suggerieren es die Bilder – eines dialogischen Zusammenspiels der Akteure konterkarieren diese Assoziation. Der dominierende Eindruck, den sowohl die Bilder als auch die Requisitenliste hinterlassen, ist der eines ironischen Spiels mit der Erwartungshaltung des Publikums an Sinnzusammenhänge oder gar so etwas wie «Form». Sinn und Form scheinen auf jede erdenkliche Weise zugunsten von Absurdität und der Kombination zusammengewürfelter Elemente aufgegeben worden zu sein. Mögen einzelne der Requisiten für sich noch ein Bedeutungsversprechen abgeben – wie zum Beispiel die religiös konnotierten Kerzen oder Weihrauch –, so werden sie in der Gegenüberstellung mit Lockenwicklern und Barthaaren ins Reich des Absurden überführt. Rätselhaft bleibt auch der verklausulierte Anruf des 1. Mai. Es ist unwahrscheinlich, dass das Publikum darüber orientiert war, was das Akronym Ž1M bedeutet. Aber selbst wenn die Auflösung des Akronyms, das auf dem Glaskubus geschrieben stand, bekannt gewesen wäre, so ist der innere Zusammenhang zwischen der Performance und dem 1. Mai, dem Tag der Arbeit, noch immer alles andere als evident. In der «Ikonografie» dieser Aktion erinnert nichts an das Repertoire oder die Bildsprache der Zeremonien, die anlässlich dieses in der sozialistischen Gesellschaft wichtigen Feiertags stattzufinden pflegten. Die Beziehung lässt sich höchstens als antonymische beschreiben: Auf der einen Seite stehen die durchorchestrierten öffentlichen Paraden, die eingeübten Auftritte von Politikern und Darbietungen «aus dem Volk», auf der anderen Seite die Auflösung eines sinnträchtigen Gefüges wie der Kunst durch die Aktion Milivojevićs. Wenn er in seiner Perfor-

mance eine Art Gegenspektakel zu den Feierlichkeiten des 1. Mais inszenieren wollte, so war die Anspielung mit dem Akronym sehr diskret.

Mit seinem Interesse an dem Phänomen 1. Mai stand er unter Künstlern in Jugoslawien nicht allein da. Filmisch wurden die kommunistischen Festivitäten öfters verarbeitet. Die inszenierte Fröhlichkeit des Massenspektakels hatte den Regisseur Dušan Makavejev zu einem subtil-ironischen Werk ange-regt. Makavejev gehörte zu einem Kreis von jungen Regisseuren, die in den 1960er Jahren in Jugoslawien zu arbeiten begannen und berühmt-berüchtigt für ihren experimentellen Stil und ihre Auseinandersetzung mit gesellschaftspoliti-schen Themen waren. Die filmischen Œuvres von Makavejev, Želimir Žilnik und Živojin Pavlović, um nur die bekanntesten Autoren zu nennen, wurden vonseiten der Kritik unter die Bezeichnung schwarze Welle [crni talas] subsu-miert. Obwohl schwarze Welle ursprünglich abwertend gemeint war, setzte sie sich später als Überbegriff für das Avantgardekino der 1960er und 70er Jahre durch.<sup>34</sup> «Schwarz» waren die Filme in den Augen ihrer Kritiker, weil in ihnen die Realität ungeschönt zur Darstellung kam. Mitunter wurden in den Spiel-filmen Phänomene wie Armut und Arbeitslosigkeit sichtbar gemacht, die in Jugoslawien offiziell gar nicht existierten.<sup>35</sup>

Makavejev rückte in seinem Schwarzweiß-Kurzfilm Parade [Parada] von 1962 die 1. Mai-Parade in Belgrad ins Visier: genauer gesagt nicht die Parade selber, sondern die Vorbereitungen zu ihr. Im Modus eines Doku-mentarfilmers blickte er Personen über die Schulter, die sich als aktive Teil-nehmerinnen oder passive Zuschauerinnen auf den Anlass vorbereiteten, und montierte die Bilder zu einer Collage. Da werden Schafe und Schweine (für das obligatorische Grillvergnügen im Anschluss an die Festakte) durch die Straßen der Hauptstadt gezerrt, Marx- und Lenin-Transparente an Fassaden befestigt, ein letztes Mal die Gymnastikformationen geübt, Tribünen aufgebaut und dekorierte Partisanenveteranen schreiten stolz mit ihren Enkeln über den *Bulevar revolucije*, wo sich auf den Trottoirs die Leute mit Hockern privilegierte Plätze in den ersten Reihen sichern. Über diesem Stimmungsbild des 1. Mai aus der Perspektive des «kleinen Mannes» liegt eine Tonspur, in der sich – ebenso collagenhaft – Impressionen im Originalton mit Ausschnitten der

34 Ich danke Stevan Vuković, dem heutigen Leiter des Filmprogramms des SCK, für das Archivmaterial.

35 Es sei auf ein paar wichtige Bücher zum jugoslawischen Avantgardekino hingewiesen: Daniel J. Goulding: *Liberated Cinema. The Yugoslav experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press 2002; Miroslav-Bata Petrović (Hg.): *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine. Vreme kino klubova* [Der alternative Film in Belgrad von 1950 bis 1990. Die Zeit der Kinoklubs], Novi Beograd: Dom kulture «Studentski grad» 2008; Lorraine Mortimer: *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2009; Kirn/Sekulić/Testen 2012; Pavle Levi: *Cinema by Other Means*, Oxford: Oxford University Press 2012.

Nationalhymne oder der Internationale mischen. Mit den heroischen Klängen wechseln sich ganz profane ab, wodurch sich das Pathos der Arbeiterhymnen oder überdimensionalen Philosophenporträts nie vollständig zu entfalten vermag. Würde der Film nicht über die Musik verfügen, könnte man ihn als ein Machwerk des *Direct Cinema* begreifen. So aber herrscht kein Zweifel, dass es dem Autor nicht um einen «objektiven» Dokumentarfilm ging, sondern um ein Portrait «von unten», das er mit einem sicheren Gespür für den Witz anfertigte, der aus der Gegenüberstellung der pragmatischen Vorbereitungen für die Parade und dem nicht dargestellten, aber auf der Ebene der Musik sich andeutenden heroischen Endprodukt resultiert. Der Witz freilich blieb auch der Zensurbehörde nicht verborgen, die den Film prompt nicht passieren ließ.<sup>36</sup> Zwar enthüllt er keinerlei «verborgene Wahrheit», die den Sozialismus in ein schlechtes Licht gerückt hätte – die Protagonistinnen gehen ihren Tätigkeiten neutral bis hingebungsvoll nach und den Schaulustigen ist die freudige Erwartung ins Gesicht geschrieben –, aber der Sinn für Humor fehlte der Zensurbehörde, wenn er dazu diente, den Tag der Arbeit zu demystifizieren. Branislav Dimitrijević führt das Verbot darauf zurück, dass der Gebrauch, den die Proletarier von der Festlichkeit machten, nicht sichtbar gemacht werden sollte, wenn er schon als Phänomen nicht kontrolliert werden konnte.<sup>37</sup>

Milivojevićs Auseinandersetzung mit dem 1. Mai ist keineswegs so deutlich wie in Makavejevs Film. Wie schon gesagt, steht inhaltliche Deutlichkeit im Sinne einer Narration oder einer Symbolik nicht im Vordergrund von *ŽIM Generalprobe*. Jakovljević macht jedoch einen Interpretationsvorschlag, der gerade im Hinblick auf die Subjektivitätsfrage, die für die Klebeaktionen zentral war, Relevanz hat. Er liest die Arbeit als ein «drama of the loss of the self».<sup>38</sup> Wie Markalj dem Autor in einem Interview mitteilte, waren ihre Handlungen im Glaskubus typisch für Frauen in patriarchalen Gesellschaften: Sie löste die Lockenwickler aus ihren Haaren, zog sich Gummihandschuhe über und putzte die Glasscheibe von innen. Jakovljević beobachtet, dass sämtliche Akteure in kubischen Räumen gefangen waren. Markalj agierte im Glaskubus, Milivojević steckte in Kartonschachteln und Marinkovićs Taucher-Kostüm suggeriert für Jakovljević, dass im Grunde genommen das Außen des Glaskubus eigentlich das Innen eines Aquariums wäre. Die unterschiedlichen kubischen Gefäße stellen für ihn den Raum der Repräsentation dar. Es wäre also die staatliche Kontrolle, der Zugriff auf die Körper und die Hoheit über die Re-

36 Dimitrijević 2005, S. 242.

37 Ebd.

38 Jakovljević 2016, S. 170.

präsentation, die von keinem Ereignis besser zur Schau gestellt werden als von den durchorchestrierten Feierlichkeiten des 1. Mai, die das eigentliche Thema der Performance bilden. «The swimming, the taping, the painting, the struggle within the confines of the boxes: these acts can be interpreted as a struggle of the subject to overcome its external regulation and emplacement.»<sup>39</sup> Und tatsächlich ist die Performance vielleicht weniger ein «Drama des Selbstverlusts», als vielmehr ein Akt der Selbstbehauptung. Die Performance war möglicherweise auch nicht so rigoros in ihrer Darstellung des gesellschaftlichen Zugriffs auf das Subjekt, wie von Jakovljević dargestellt. So suggeriert eines der Dokumentationsfotos, dass Mrkalj die Glasscheibe bemalt hat, was keine traditionell mit Weiblichkeit assoziierte Tätigkeit ist. Jakovljević schreibt diese Handlung Marinković zu, worauf es auf den Bildern aber keinen Hinweis gibt. Überdies zeigt uns das letzte Bild auf den Kontaktbögen auch eine aus dem Glaskubus befreite Mrkalj, ähnlich der letzten Aufnahme von Abramović. Milivojevićs 1. Mai ist wie der von Makavejev gefilmte eine proletarische Aneignung des Spektakels, in dem mehr Anarchie steckt, als es der politischen Elite gefallen hätte.

Jakovljević leitet aus dem 1. Mai-Bezug der Generalprobe noch mehr ab. Ž1M Generalprobe könne als eine Performance gelesen werden, in der sich ein neues Konzept von Arbeit ankündige, eines, das die Beziehung zwischen Subjekt und sozialem Apparat, der das Subjekt immer regulieren wolle, umdrehen.<sup>40</sup> Meines Erachtens galt es für Milivojević aber weniger als ein neues Konzept von Arbeit schlechthin, als eine neue Auffassung von *künstlerischer Arbeit* zu kreieren, die stark von den Potenzialen der Begegnung zwischen Künstler-subjekt und Publikum abhing. Stand bei Spiegel (Abkleben eines Spiegels) und Abkleben eines Künstlers (Marina Abramović) noch die Selbstvergewisserung im Vordergrund, lotete Ž1M einerseits die Handlungsspielräume aus und erprobte sich andererseits vor einer Öffentlichkeit. In der Skizze lässt sich ein Hinweis finden, dass Milivojević über das hier dargelegte Feld von Themen nachdachte. Die großgeschriebene Wörterkolonne rechts beinhaltet die Stichwörter Ž1M – Milivojević – Generalprobe – Frau – Mann – Ich – anderes Ich – III Mensch – Gegenstände – Publikum – Raum [Ž1M – MILIVOJEVIĆ – GENERALNA PROBA – ŽENA – MUŠKARAC – JA – DRUGO JA – III ČOVEK – PREDMETI – PUBLIKA – PROSTOR].

Vieles in den durch die Bulletins überlieferten Einschätzungen spricht dafür, dass genau dieser Bezug zwischen Künstler und Publikum, die Kommu-

39 Ebd., S. 172.

40 Ebd., S. 173.

nikation, nicht nur für die Künstlerinnen, sondern auch für das Publikum zentral war. Nikola Vizner geht auf das konkrete Ereignis nicht ein, lässt sich aber von ihm zu der allgemeinen Beobachtung inspirieren, dass in der Kunst der Prozess das Objekt abgelöst habe und dass die Grenzen zwischen den Künsten in Auflösung begriffen seien. Die Aktion Milivojevićs etablierte ein ununterbrochenes Spiel der Dekodierung, Teilnahme und Erzeugung im geschlossenen System von Künstler, Werk und Publikum.<sup>41</sup> Der Autor streicht zwar die Öffnung bzw. Erweiterung der künstlerischen Medien heraus – was dem Motto der Aprilbegegnungen entspricht –, das Resultat war für ihn nichtsdestotrotz ein «geschlossenes System», das offenbar keine Poren für die Aufnahme der äußeren Welt hat, sondern allein die verschworene und wissende Gemeinschaft Künstler-Werk-Publikum umfasst. Ein anderer Kritiker, Slavko Timotijević, zieht die Verständlichkeit und damit die Möglichkeit einer Wirkung beim Publikum in Zweifel.

**«Era hat mit dem Projekt Ž-1-M – Generalna proba/unbewusst oder nicht/dem [Studentischen Kultur]zentrum ein Zugeständnis gemacht, das fürs Zentrum keine Bedeutung hat, indem er zuließ, dass das Projekt im Tunnel der Galerie ausgeführt wurde. Ich bin der Meinung, was auch Era ursprünglich dachte, dass das Projekt eine größere Wirkung gehabt hätte, wäre es im Freien, vielleicht auf einem Feld ausgeführt worden. Vereinzelt waren die ausgeführten Partituren künstlerisch gut gelöst/Eras Kleider oder das Ereignis im Würfel/, obwohl die Akteure es zuließen, dass sich die Klarheit des Ausdrucks deformiert, was nicht immer das Geheimnis der «Kreation» darstellt, sondern auch eine Einseitigkeit der Komposition. Vielleicht wäre im Freien alles anders gewesen.»<sup>42</sup>**

Timotijevićs Einschätzung ist kritisch, weil die Akteure die «Klarheit des Ausdrucks deformierten». Umso verblüffender ist es, dass er Begriffe wie «Partituren» oder «Komposition» verwendet. Angesichts der dadaistisch anmutenden Liste von Requisiten und dem Chaos, das auf den Dokumentationsfotos überliefert ist, wirken die Termini vollkommen unpassend. Mangelt es

41 Nikola Vizner: «Einige Gedanken anlässlich der «Generalprobe» von Slobodan Milivojević – Era [Neke misli povodom «Generalne probe» Slobodana Milivojevića – Ere]», in: Bulletin 5 1972, o. S.

42 Slavko: «Ich spreche über einige Arbeiten, die ich gesehen habe und die mich veranlassen haben über sie nachzudenken [Govorim o nekim delima koja sam video i koja su me navela da o njima mislim]», in: Bulletin 8 1972, o. S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 389.)

vielleicht nicht nur den Künstlern an «Klarheit des Ausdrucks», sondern auch den Betrachterinnen an adäquaten Begriffen, um zu beurteilen, was sie sehen? «Vielleicht wäre alles anders gewesen im öffentlichen Raum,» resümiert Timotijević – offenbar selbst nicht ganz davon überzeugt, dass eine äußerliche Öffnung auch eine größere Transparenz im Sinne von Verständlichkeit bewirken könnte.

#### 4.5 Ekipa A3 – Aktion Autobus

Der Kunsthistoriker Timotijević, der ab 1974 Kurator der am SKC angesiedelten Srećna galerija [Glückliche Galerie] (bzw. Prodajna galerija) war, kooperierte zu dieser Zeit mit einer Gruppe von Künstlern, die wenige Wochen nach der Ersten Aprilbegegnung eine Aktion im öffentlichen Raum durchführten. Ein kurzer Blick auf die Performance der Ekipa A3 – Gruppe für Aktion und anonyme Attraktion [Ekipa A3 – Grupa za akciju i anonimnu atrakciju] genügt, um den Unterschied zu Milivojević zu begreifen. Die Aktion fand am 8. Mai 1972 in Form eines «Autobus für Fußgänger» in den Straßen Belgrads statt.<sup>43</sup> In einem Bus für Fußgänger zu «fahren», bedeutete für die Reisenden, dass sie die Fortbewegung des Vehikels selbst besorgten. **Abb. 72**

Die beste Auskunft über die Aktion gab die Gruppe bei der Wiederholung in Zagreb am 28. Juni 1972 in einem Poster selbst.

**«Der Bus ist ein Skelett verrenkter Ideen, eine Nusschale im Idiotismus des vollendeten Industrialismus und Technokratismus. Mit materieller Unvollendetheit und ideeller Vollkommenheit ermöglicht der Bus den Einschluss verschiedener Ideen. Denn der Bus ist ein möglicher Teil von ZET [Zagrebački električni tramvaj], aber auch ein Anti-Bus des Verkehrsbetriebs A3 (SPA3), er ist ein Kinderspielzeug, der Traum kindlicher Megalomanie, kann aber auch der Wunsch nach Aircondition-Leuten in the summer time sein. [...] DER BUS IST TOLERANZ. Im Verhältnis zu statischen Interventionen im urbanen Raum stellt der Bus das Unwirkliche vor Augen, das visuell Unerwartete in der räumlichen Bewegung.»<sup>44</sup>**

43 Die Aktion wurde von ihren Mitgliedern Jugoslav Vlahović, Mladen Jevdović, Dobrivoje Petrović, Nenad Petrović, Slavko Timotijević, Rista Banić und Freunden durchgeführt.

44 Ankündigungsplakat (Archiv SKC). (Abschrift des Originals im Anhang 3.)



31



32



33



34



35



36

Abb. 72

**Ekipa A3: Autobus, Straßenaktion**  
 durchgeführt in Belgrad am 8.5.1972  
 mit einem Bus für Fußgänger

Auf dem Plakat waren auch schon Publikumsreaktionen – aufgezeichnet wahrscheinlich während der ersten Aktion in Belgrad – abgedruckt.

**«Kommentare der aktiven und passiven Konsumenten: Eine Gruppe von Kindern: Das ist unglaublich, unwiederholbar, aber wir glauben ihm. Leute: Ich hätte noch dies und das hinzugefügt, und hervorragend ist er und er taugt nichts, denn ich hätte noch jenes hinzugefügt, ich hätte da das Lenkrad, dann den Motor, und er braucht kein Benzin, noch verschmutzt er, noch verursacht er Lärm. Kinder, das ist der Bus der Zukunft! Eine Oma: Ich werde mir selber auch einen machen.»<sup>45</sup>**

Weiter lauteten die Erläuterungen der Gruppe zu ihrer Arbeit:

**«Und so schwitzen die Leute und strengen sich an oder aber vergnügen sich, und aus dieser Position verstehen sie einen der Gesichtspunkte oder einige der Intentionen der Autoren. Unter der attraktiv-unterhaltsamen Oberfläche versteckt sich eine Arbeit, die die Frage nach dem Überleben stellt, beziehungsweise das Bewusstsein in der Stunde der kollektiven Selbsterstörung erweckt. Auf der anderen Seite erleben die Reisenden-Chauffeure sehr konstruktive Gespräche während der Zeit ihrer Fahrt durch die Stadt.»<sup>46</sup>**

Das wahrscheinlich dringlichste Anliegen der Gruppe war die Kommunikation mit dem Publikum, also jenes Element, das Timotijević in ŽIM Generalprobe Milivojevićs vermisste. Dafür spricht, dass sie eine Aktion im öffentlichen Raum durchführten, bei der den Passanten nicht die Rolle der stummen BetrachterInnen, sondern der aktiven Teilnehmer und Kommentatoren zugewiesen wurde. Das SKC, selbst wenn es als anthropologischer Raum begriffen wird, bot dafür nicht den geeigneten Rahmen. Es bleibt zu fragen, wie sehr die begeisterten Teilnehmerinnen ihre Fahrt mit dem Bus, ihre eigene Handlung noch als ästhetische Erfahrung begreifen konnten, als eine Begegnung mit einer wie auch immer gearteten, aber als *künstlerisch* markierten Arbeit.

45 Ebd.

46 Ebd.

#### 4.6 Gina Pane – Autoaggression als Katharsis

Gina Pane hingegen zielte mit ihrer Performance, die sie im Rahmen der Ersten Aprilbegegnung durchführte, eindeutig auf eine ästhetische Erfahrung ab. Dem eingeladenen Gast wurde viel Zeit eingeräumt: Sie war im Programm mit einer abendfüllenden Aktion angekündigt.<sup>47</sup> Im Bulletin wurde ihre Performance ausführlich gewürdigt. Der Titel ihrer Arbeit lautet Leben – Tod – Traum [Život – smrt – san].<sup>48</sup> Während die Künstlerin schon zu Beginn der 1970er Jahre für Performances bekannt war, bei denen sie sich selber verletzte, spielten in ihrer Aktion in Belgrad Textelemente eine wichtige Rolle. Der Ablauf der Performance ist nicht genau überliefert, Bilder und ein Text von Denegri von 1973 vermitteln jedoch einen Eindruck. **Abb. 73–78**

Zu Beginn der Performance schrieb Pane die drei titelgebenden Begriffe Leben – Tod – Traum in jeweils unterschiedlicher Reihenfolge in drei Zeilen auf ein Plakat. Sie umrandete die neun in einem Quadrat angeordneten Begriffe daraufhin und verband sie alle mit Pfeilen. Im unteren Teil des Plakats standen einige kurze Kommentare zu den Begriffen. Dieselbe Information war auch im Bulletin abgedruckt.

**«Leben – Tod – Traum  
Traum – Leben – Tod  
Tod – Traum – Leben**

**Leben: Das sind die anderen  
Tod: Es ist notwendig, den Tod anzuerkennen,  
um ihn zu überwinden  
Der Traum ist eine soziologische Erscheinung»<sup>49</sup>**

Die nächsten Bilder zeigen Pane am Boden vor einem Blatt Papier kniend. Es sieht aus, als ob sie einen Text rezitiert. Der Zettel, von dem sie zuvor den Text fürs Plakat abgeschrieben hatte, liegt hinter ihr zerknüllt am Boden. Ein wenig später scheint sie wie erschöpft zu schlafen – am Boden, den Kopf auf dem Stück Papier. Denegri zufolge hatte sie versucht, eine Ohnmacht zu

<sup>47</sup> Siehe Bulletin 2 1972 (Anhang 2, S. 388.)

<sup>48</sup> Das serbokroatische Wort *san* bedeutet Traum oder Schlaf. Es ist nicht zu entscheiden, ob sie an italienisch *sogno* oder *sonno* dachte, als sie den Titel ins Serbokroatische übersetzen ließ. Vielleicht waren ihr die Ambivalenz und der erweiterte Assoziationsraum willkommen.

<sup>49</sup> «Dokumentation der eingeladenen Teilnehmer [Dokumentacija pozvanih učesnika]», in: Bulletin 3 1972, o. S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 388.)

provozieren, indem sie ihre Finger in ihre Halsvenen drückte.<sup>50</sup> Einen weiteren Text, der auch im Bulletin reproduziert war, schrieb sie auf ein zweites Plakat:

**«Durch ständige Autoanalyse sich seiner selbst bewusst zu werden, ist der kürzeste Weg, um das Wesen und den Ort aufzudecken, den gesellschaftliche Automatismen besetzen.»<sup>51</sup>**

Das letzte Element der Performance bestand darin, dass die Künstlerin eine weiße Linie entlangging, die vom niedrigen Postament, auf dem sie sich befand, über einen Treppenabsatz lief, der den Raum ihrer Performance vom Raum der Zuschauer trennte. Ihre Augen waren mit schwarzem Klebeband zugleibt, sodass sie sich auf dem Treppenabsatz blind mit den Füßen vorantastend bewegen musste.

Ausgehend vom Text, führte sie körperliche und expressive Elemente ein, etwa wenn sie am Boden kniete oder lag, die Hände vors Gesicht geschlagen. Während des langsamen, tastenden Gehens überwand sie stufenweise die Distanz zum Publikum. Ein kurzes Statement der Künstlerin im Bulletin verdeutlicht, dass sie großen Wert auf die Kommunikation mit dem Publikum legte. Der Kontakt des Publikums zu ihr stellte sich jedoch nicht visuell oder mental ein, sondern durch das gleichsam körperliche Erfahren.<sup>52</sup>

In ihrer Belgrader Performance kam aber dem Text in Bezug auf Kommunikation eine dem Körperausdruck mindestens ebenbürtige Rolle zu. Es wäre interessant zu wissen, ob sie auch sprach oder allein auf den Eindruck der schriftlichen Elemente setzte. Obwohl es durch die Dokumentationsfotografien nicht möglich ist, die Performance in all ihren Facetten zu erfassen, vermitteln die Texte einen Eindruck dessen, was die Künstlerin interessierte. Der Grundtenor der Arbeit liegt im Verhältnis zwischen individuellem und gesellschaftlichem Verhalten. Sie nähert sich dem Thema, indem sie existenzielle Begriffe und Themen heranzieht, die sowohl eine gesellschaftliche als auch eine persönliche Dimension haben und weder in der einen noch der anderen vollständig aufgehen. Die Dinge, die wir für unsere allerpersönlichsten halten – die Träume –, entspringen, suggeriert Pane, gesellschaftlichen Werten, ohne dass wir uns dessen bewusst wären. Durch Selbstanalyse können wir gesellschaftliche Automatismen, die uns bis in die Träume verfolgen, identifizieren. Dass Pane sich nicht als Ausnahme betrachtete, die von einem privile-

50 Ješa Denegri: «Gina Pane», in: Denegri 2003a [zuerst in: *Izraz* [Ausdruck], Nr. 8, 1973].

51 «Dokumentation der eingeladenen Teilnehmer [Dokumentacija pozvanih učesnika]», in: Bulletin 3 1972, o. S. (Siehe: Anhang 2, S. 388.)

52 Pierre Restany: [ohne Titel], in: Bulletin 3 1972, o. S.

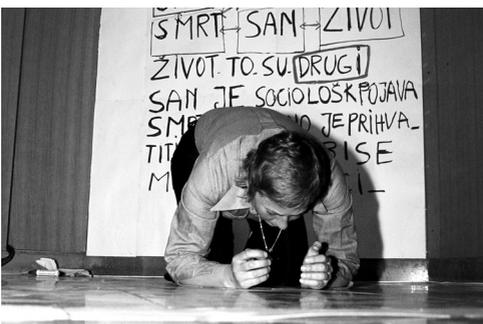
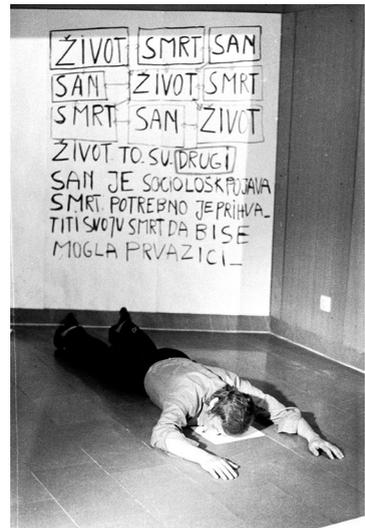


Abb. 73-78

Gina Pane:

Leben – Tod – Traum [Život – smrt – san]

Performance, durchgeführt am 6.4.1972  
im Rahmen der Ersten Aprilbegegnung  
am SKC Belgrad



gierten Standpunkt aus die Gesellschaft beurteilte, betonte sie in einem Interview von 1973.<sup>53</sup> Den Künstler unterscheidet vom gewöhnlichen Menschen nur die Tatsache, dass er über eine größere Palette von Ausdrucksmöglichkeiten verfügt. Und dieser Ausdruck beruht im Falle von Pane vor allem auf ihrem Körper und den Schmerzen, die sie sich in den meisten ihrer Aktionen ab 1969 zufügte. Berühmte frühe Beispiele dafür sind *Nourriture/Actualités télévisées/Feu* (1971) oder *Escalade non-anesthésiée* (1971), beides Aktionen, bei denen sie ihre körperliche Unversehrtheit durch den Einsatz von Feuer respektive Rasierklingen verletzte. Sie wollte damit ein – wie sie es nennt – anästhesiertes Publikum aufschrecken und zum Katalysator eines sozialen und moralischen Wandels werden.<sup>54</sup> Ein ethischer Impuls brachte sie also dazu, sich selbst Gewalt an zu tun. Ihre Performances hatten einen didaktischen Anspruch; sie versuchten auf das Publikum einzuwirken. Obwohl sie ihren eigenen Körper auf brutale Weise einsetzte, ging es ihr – ihren Aussagen zufolge – nicht um die Erforschung des eigenen Selbst.

Während sie ihre Arbeiten oft auf den ihrer Auffassung nach universell verständlichen Symbolen Blut, Milch und Feuer aufbaute, verwendete sie diese in Belgrad erstaunlicherweise nicht.<sup>55</sup> Ausgerechnet in einem Land, in dem sie mit Leuten nicht in einer ihr geläufigen Sprache kommunizieren konnte, wo ihr die universellen Symbole also hätten dienlich sein können, realisierte sie eine sprachbasierte Arbeit und überantwortete die Kommunikation mit dem Publikum dem Text, den sie von einem Zettel abschrieb.

Kommunikation war nicht nur ein Anliegen von Pane. Performance wurde auch vonseiten der Festivalorganisatoren und der Besucherinnen als Kommunikationsakt verstanden. Die Bulletins liefern dafür einen eindeutigen Beweis: Von Anfang an holten die Redakteure des Bulletins offenbar nach einer Performance Publikumsreaktionen ein. Wie viele sie sammelten und ob sie das in jedem Fall taten, ist nicht klar. Zu jeder Performance wurden in der Regel drei Statements im Bulletin abgedruckt, so auch bei Pane:

53 Effie Stephano: «Performance of Concern. Gina Pane Discusses Her Work with Effie Stephano», in: *Art and Artists*, Bd. 8, Nr. 1, 1973, S. 20–27, hier S. 24.

54 Ebd., S. 24

55 Ebd., S. 22. Auf ihre Performance von 1972 in Belgrad geht sie im Interview nicht ein, auch wenn sie Jugoslawien an dieser Stelle erwähnt.

**«Jasmina:** Gina gelang es nicht, sich in ihrer ganzen Ernsthaftigkeit dem Publikum vorzustellen. Es gab ihrer Art des Sprechens gegenüber eine Blockade. Wir sind das nicht gewohnt. Wir haben sie über ihre Symbolik interpretiert, während sie dem keine Aufmerksamkeit schenkt, sondern einen neuen Ausdruck sucht.

**Jasna Tijardović:** Gina war sehr überzeugend. Ich glaube ihrem Ausdruck [...]. Ihre Manifestation hat mir einiges gebracht ... Die Anwesenden haben sich in das Ereignis eingeschaltet, als ob ihnen alles klar wäre. Es hat sich gezeigt, dass es viel einfacher ist, sich auf ein Bild zu konzentrieren als auf eine solche Aktion. Gina ist der alleinige Akteur ihrer Aktion, und sie eignet sich selbst den Ausdruck an, den sie anbietet, denn die Art ihres Mitteilens akzeptiert der Betrachter schwer. Die Ebenen von traditionell oder nicht-traditionell sind und sollen nicht wichtig sein.»

**Milica Kraus:** «Sie bedient sich neuer Ausdrucksformen, aber im Grunde ist sie traditionell, und deshalb lässt sie uns gleichgültig.»<sup>56</sup>

Es ist bemerkenswert, dass die befragten Besucherinnen die Performance als eine Art Sprechakt begriffen. Zwar verwenden sie diesen Ausdruck nicht, aber sie urteilen darüber, ob sich Pane verständlich machen konnte, ob ihr «Ausdruck» vom Publikum verstanden wurde. Der Dialog zwischen der Künstlerin und dem Publikum war keine einfache Angelegenheit. In Paris, so Pane, waren die Reaktionen auf ihre Performance offen feindselig. Ihrer Interviewerin beschreibt sie die Einträge im Gästebuch in der Stadler Galerie in Paris anlässlich einer Ausstellung 1973 als eine Lektion in «Porno-Beschimpfung» [a lesson in porno-slander]: Die Beleidigungen seien unvorstellbar gewesen. Das Publikum versuche Künstler zu pathologisieren und sie damit loszuwerden. In ihrem konkreten Fall lautete die «Diagnose» auf Masochismus.<sup>57</sup> In Belgrad ging man den schriftlichen Zeugnissen zufolge nicht so hart mit der Künstlerin ins Gericht. Aber ihre Botschaften konnte Pane trotzdem nicht an

<sup>56</sup> Jasmina, Jasna Tijardović, Milica Kraus: [ohne Titel], in: Bulletin 4 1972, o. S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 389.)

<sup>57</sup> Stephano 1973, S. 24–26.

die Frau bringen. Tijardović, die Kunsthistorikerin, die im engeren Kreis der am SKC Tätigen verkehrte, reagierte positiv. Andere wollten oder konnten Panes Ausdrucksweise nicht verstehen. Es verwundert daher wenig, dass die Kommentatorinnen auf den Inhalt der Performance gar nicht erst eingingen, sondern nur Erfolg oder Misserfolg der Sprechakte von Pane beurteilten. Sie erfassten auf jeden Fall die Intention der Künstlerin, mit ihnen in Kontakt zu treten. Aber die Erfüllung von Panes Wunsch, dass Künstlerinnen durch ihr Handeln einen sozialen und moralischen Wandel herbeiführen, rückte durch solche nicht erfolgreichen Kommunikationsversuche in weite Ferne.

Nena Dimitrijević hatte im Ausstellungskatalog zu In Another Moment einen neuen Anspruch der Kunst formuliert: Sie soll demokratisch sein. Im Bemühen der Festivalorganisatoren und Redakteure des Bulletins, Reaktionen des Publikums einzuholen und schriftlich festzuhalten, spiegelte er sich erneut wieder. Die Existenz dieser Quellen zeugt von einem besonderen Interesse an der Meinung der Zuschauerinnen. In der Geschichte der Performance stellen sie eine große Ausnahme dar und sind kostbar, weil sie zumindest einen Eindruck davon vermitteln, wie Performances zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort von ausgewählten Individuen aufgenommen und wie die Impressionen verbalisiert wurden – auch wenn pro Werk höchsten drei Kommentare den Weg ins Bulletin der Aprilbegegnungen fanden. Eine Erkenntnis, die aus diesen Quellen gezogen werden kann, ist, dass die Zuschauerinnen über die Performances auf einer Metaebene sprechen. Ohne den Inhalt, die Handlungen oder allfällige Botschaften auch nur zu erwähnen, geht es in den Statements darum, wie eine Arbeit emotional aufgenommen wurde («sie ließ uns gleichgültig») oder ob die Botschaft ankam («Es gab ihrer Art des Sprechens gegenüber eine Blockade»). Wenn wir an Lyotards Überlegungen zur Konzeptkunst zurückgedenken, so fällt auf, dass die Kommentatorinnen von Panes Performance sich gerade nicht auf die in den Sinnen fundierte ästhetische Erfahrung beziehen, obwohl Pane ihr Publikum dadurch erreichen will, dass sie sich körperlich mit ihr identifizieren und eine Katharsis durchlaufen. Das Belgrader Publikum stellt fest, dass es die Sprache der Künstlerin nicht verstand, und das, obwohl Pane sogar die ihr fremde Umgebungssprache verwendet hatte. Die Betrachterinnen lasen ihre Handlungen konsequent als eine künstlerische Sprache, die sie nicht verstanden. Die Beurteilung des Erfolgs fiel entsprechend kritisch aus.

Der Einsatz künstlerischer Subjektivität zeigt sich hier in dieser frühen Phase am SKC als instabil. Für die Performancekünstler ist das Publikum ein Gegenüber, mit dem sie vital verbunden sind und das ihnen trotzdem fremd ist. Es unterscheidet sich gar nicht so sehr vom Anderen, der im Subjekt haust. Milivojevićs Gesten der Klebe-Performances bestehen darin, den Bereich des

Eigenen abzugrenzen, gegen das Andere in ihm und gegen das Andere außerhalb von ihm – paradigmatisch verkörpert durch die schöne Künstlerkollegin. Nach diesem Akt der Selbstvergewisserung lotet er im Folgenden die Handlungsmöglichkeiten aus, die ihm im Feld der Kunst, vor dem Publikum und in seinem spezifischen sozialen Kontext gegeben sind. Befreiung, anarchistische Gesten, die Loslösung von den Zwängen des Sinns und der Narration bilden den Grundton von Z1M – Generalprobe. Das Publikum auf der anderen Seite gebart sich distanziert-kritisch, ja es weist Gesten der Distanzverringering wie bei Pane zurück. In weiterer Folge werden sich diese Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten des künstlerischen Subjekts oder nach den Möglichkeiten einer zentral auf künstlerischer Subjektivität basierenden Kunst sowie nach dem Verhältnis oder dem Kommunikationsakt zwischen Künstlerin und Publikum weiter vertiefen und verschärfen.

**5**

**KUNSTKRITIK DER 1970ER  
JAHRE UND DER KANON  
S. 181**

**6**

**JUGOSLAWISCHER  
MARXISTISCHER HUMANISMUS  
UND ANTIHUMANISMUS  
S. 205**

**«DIESER  
COMMUNISMUS  
IST ALS VOLLENDETER  
NATURALISMUS**

**=**

**HUMANISMUS,  
ALS VOLLENDETER  
HUMANISMUS**

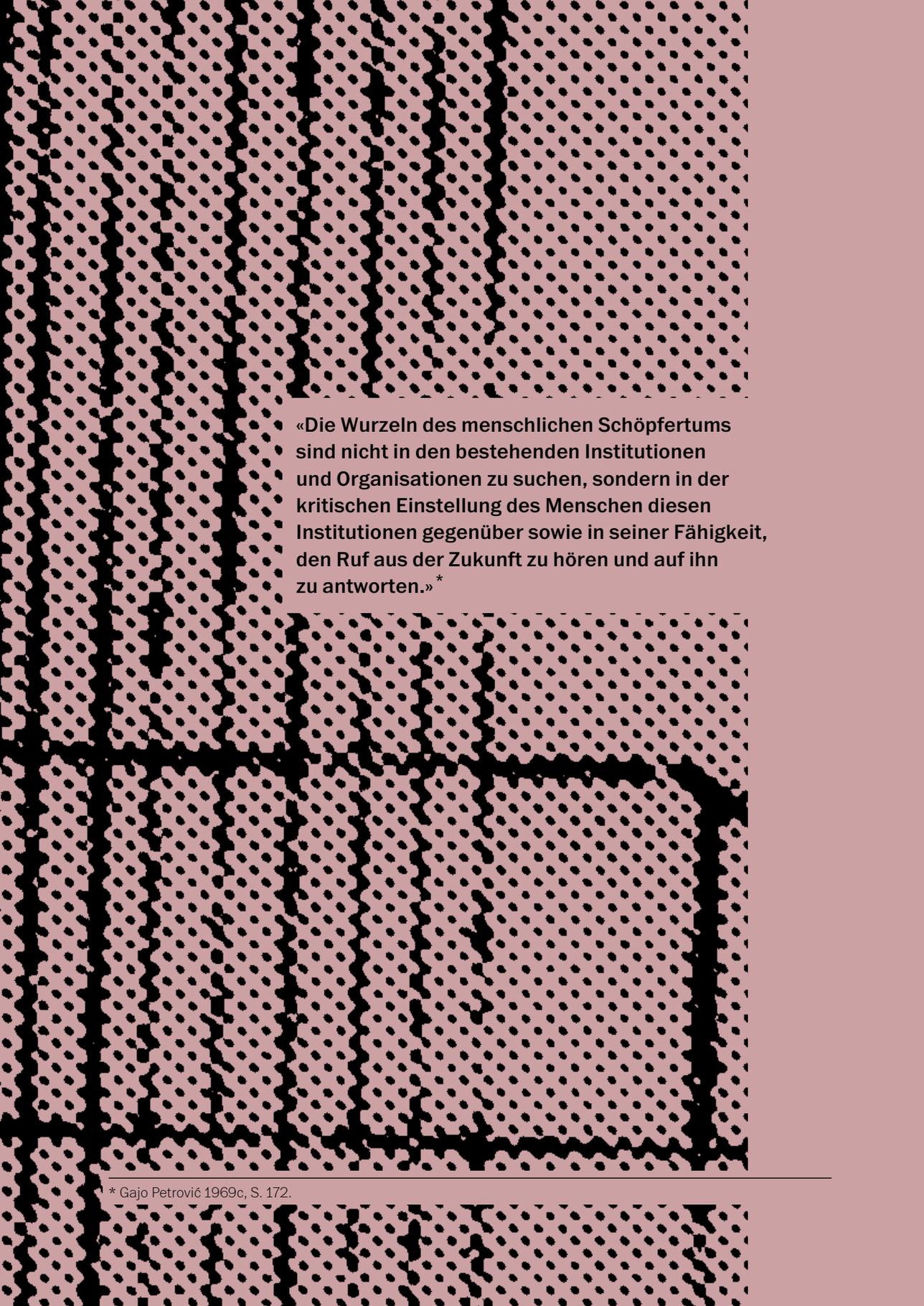
**=**

**NATURALISMUS,**

er ist die wahrhafte Auflösung  
des Widerstreits zwischen dem Menschen mit  
der Natur und mit d[em] Menschen [...].»\*

---

\* Karl Marx 1982 (1844), S. 389.

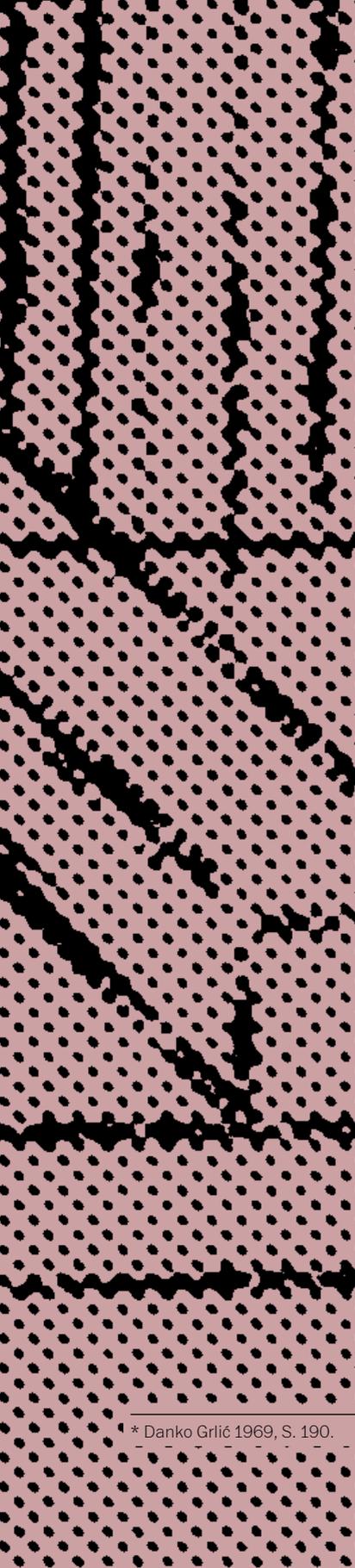


«Die Wurzeln des menschlichen Schöpfertums sind nicht in den bestehenden Institutionen und Organisationen zu suchen, sondern in der kritischen Einstellung des Menschen diesen Institutionen gegenüber sowie in seiner Fähigkeit, den Ruf aus der Zukunft zu hören und auf ihn zu antworten.» \*

---

\* Gajo Petrović 1969c, S. 172.

**«Das individuell Schöpferische in allen Bereichen zu rehabilitieren, sowohl auf der künstlerischen als auch auf der gesellschaftlichen, auf der ideellen wie auf der ökonomischen Ebene (wofür prinzipielle Voraussetzungen beispielsweise in der Selbstverwaltung gegeben sind), ...**



**... heißt also zugleich ein Werk und einen Gedanken verteidigen, der so deformiert wurde und dann als deformierter erstarrte, daß seine ursprüngliche Kraft nicht nur verschleiert, sondern seinen fundamentalen [...] Prämissen gegenübergestellt wurde.»\***

---

\* Danko Grlić 1969, S. 190.





«Dennoch bilden die Erfahrungen der revolutionären Gemeinschaften sowie überhaupt die Praxis freiwilliger Zusammenschlüsse von Menschen in vielen Fällen Beispiele für die Möglichkeit der Übereinstimmung des Individuellen und des Allgemeinen, insofern das Allgemeine nicht die entfremdete Form des Individuellen darstellt [...]» \*

\* Danko Grlić 1969, S. 189.

**«Streng im Hinblick auf  
die Theoriebildung kann man  
und muss man also ganz  
offen von einem theoretischen  
Antihumanismus bei Marx  
sprechen und in diesem  
theoretischen Antihumanismus  
die (negative) absolute Bedingung  
der Möglichkeit  
der (positiven) Erkenntnis  
der menschlichen Welt  
als solcher sehen.»\***

---

\* Louis Althusser 2011 (1968), S. 292.

# 5

## KUNSTKRITIK DER 1970ER JAHRE UND DER KANON

### 5.1 Neue Kunstpraxis in Jugoslawien und der Kanon

Nach einem ersten Einblick in die Aktivitäten am SKC und die künstlerischen Problemstellungen geht es im Folgenden um eine kunsthistorische und methodische Standortbestimmung. In der Auseinandersetzung mit Kunst aus Mittel- und Osteuropa stellt sich das Problem, mit welchem interpretatorischen Ansatz den Werken am besten zu begegnen ist besonders dringlich, weil sich dort keine Methoden oder Schulen etabliert haben. Die Auseinandersetzung mit der Kunst aus dieser Region ist jung. In den 1970er Jahren wurde die Kunstkritik in Belgrad von Ješa Denegri fast im Alleingang bestritten. Später übernahm Miško Šuvaković die Herkulesaufgabe, eine Bestandsaufnahme der Kunstproduktion in Serbien vom 19. Jahrhundert bis zur Kunst der 1980er Jahren in Anthologien zu publizieren. Angesichts der großen Menge an Material, das Šuvaković dabei sichtete, konnte es ihm nicht um starke Interpretationsvorschläge gehen. Denegri hat für die Kunst der 1970er Jahre mit dem Begriff «Neue Kunstpraxis» und etwas genauer mit der Formel des «Sprechens in der ersten Person» ein Angebot gemacht, wie die Produktion jener Zeit aufgefasst werden kann. Meine Arbeit trägt der lokalen Kunstgeschichte (in erster Linie den Arbeiten von Denegri, Biljana Tomić und Šuvaković) Rechnung. Dennoch sind die bestehenden Ansätze erweiterungsbedürftig.

Aus westeuropäischer Sicht liegt es nahe, sich an bereits etablierten, ja kanonischen kunstkritischen und kunsthistorischen Methoden zu orientieren. Den Grundstein für die Auseinandersetzung mit der Neo-Avantgarde haben die US-amerikanischen Kunsthistoriker gelegt. Mit Kritikern wie Clement Greenberg und Harald Rosenberg, um nur zwei der bedeutendsten zu nennen, hat sich bereits in den 1930er Jahren eine starke kunsthistorische Denktradition

gebildet. Sie wurde später von einer jüngeren Generation aufgenommen, aber aufgrund der neuen künstlerischen Erscheinungen und neuer intellektueller Impulse verändert. Das Erbe von Greenberg traten Rosalind Krauss und Michael Fried an. Während Fried als Kritiker der Kunst seiner Zeit insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Minimal Art Grundsteine gelegt hat, widmete sich Rosalind Krauss der Konzeptkunst und den seit den späten 1960er und frühen 1970er Jahren neu aufkommenden Medien. 1976 gründete sie zusammen mit Annette Michelson die Zeitschrift October. Um die Zeitschrift versammelte sich eine Gruppe von Kritikerinnen und Kunsthistorikerinnen, die sich vor allem durch ihre Nähe zur aktuellsten, jüngsten Kunstproduktion auszeichnen, aber auch zur akademischen Kunstgeschichte. Zu den wichtigen Autoren von October gehören unter anderem Douglas Crimp, Benjamin Buchloh, Craig Owens, Yves-Alain Bois, Hal Foster. Die Genannten besetzen heute alle Professuren an amerikanischen Universitäten. In ihrer Doppelfunktion als akademische Lehrende und Kritiker wurden sie einerseits zu Begründern einer kunsthistorischen Schule und prägten den kunsthistorischen Kanon entscheidend mit, hatten aber andererseits auch Einfluss auf die Kunstproduktion selbst. Für Generationen von Studierenden stellten ihre Interpretationen Leitplanken für das Denken über Kunst dar. Die Autoren der Zeitschrift October bildeten nicht als einzige eine Schule aus, aber sie waren und sind im amerikanischen Kontext die wichtigste. Ihr Einfluss erstreckt sich bis über den Atlantik, weniger in universitätspolitischer, wohl aber in methodischer Hinsicht, insbesondere für die Beschäftigung mit der Neo-Avantgarde.

Nun hat aber diese, den kunstgeschichtlichen Kanon bestimmende und selbst längst kanonisch gewordene Schule die Kunst aus Mittel- und Osteuropa aus dem Kanon ausgeschlossen. Wie soll mit diesem Problem umgegangen werden? Grundsätzlich macht es keinen Sinn, auf den Ausschluss zu reagieren, indem vor der Existenz dieser kanonbildenden Schule die Augen verschlossen werden. Ich will im Gegenteil den Diskurs untersuchen, der künstlerische Positionen wie die hier untersuchten ausschließt und schwächt. Zu diesem Zweck analysiere ich die Methoden, Fragestellungen und ideologischen Einsätze der October-Schule, um ihre blinden Flecken herauszuarbeiten. Die amerikanische Kunstgeschichtsschreibung ist wichtig und interessant; ich übernehme von ihr Fragestellungen und Ansätze, aber nicht das ideologische Gesamtpaket.

Osteuropäische Kunsthistoriker suchen den Grund für den Ausschluss der Kunst ihrer Region aus dem Kanon in der geografisch und kulturell peripheren Lage sowie in der geopolitisch schwierigen Situation während des Kalten Krieges. Dem ist zuzustimmen, insbesondere weil das Ende des Kalten Krieges in Jugoslawien nicht Frieden brachte, sondern im Gegenteil ei-

nen noch viel schlimmeren Krieg, von dem auch das kulturelle Leben stark betroffen war. Für den Ausschluss aus dem Kanon gibt es aber noch weitere Gründe. Wenn bis heute an Kunst aus Ost- und Mitteleuropa in den USA und in Westeuropa wenig bis kein Interesse bestand, lag das nicht daran, dass das Material unzugänglich gewesen wäre. Auch ist nicht davon auszugehen, dass die Autorinnen den Rechercheaufwand gescheut hätten. Vielmehr führten negative Urteile über den z.B. von Buchloh in der zeitgenössischen europäischen Kunst lokalisierten Hang zu Symbolik, Narrativität und Essenzialismus sowie allgemeine Vorurteile über die mit dem sozialistischen Realismus identifizierte Kultur in Osteuropa dazu, bestimmte Praktiken zu ignorieren.<sup>1</sup> Die Werturteile in Bezug auf Mittel- und Osteuropa sind also auch einer Logik des Kalten Krieges geschuldet.

Neben dem allgemeinen Zentrum-Peripherie-Problem und ideologischen Vorurteilen gibt es noch einen weiteren Grund zum Ausschluss, von dem ich glaube, er sei der entscheidende. Um ihn zu analysieren, müssen folgende Fragen beantwortet werden: Aus welcher kunstkritischen Tradition entwickelte sich die October-Schule? Was übernahm sie aus der Tradition und was revidiert sie? Welches waren die ästhetischen Werte für October? Exemplarisch für October stelle ich im Folgenden einige Texte von Krauss vor, die Ralph Ubl als «Amerikas bedeutendste Kunsthistorikerin» bezeichnet.<sup>2</sup>

Wir werden sehen, dass die Hauptinteressen von October der sprachlichen und strukturellen Verfasstheit von Kunstwerken, der sprachlichen Selbstreflexion und der Krise von Bedeutung und Sinn gelten. Aufgrund des intellektuellen Milieus – den formalistischen Vorgängern und der zeitgenössischen poststrukturalistischen Philosophie – werden andere Aspekte von Kunst als Essenzialismen gebrandmarkt und geächtet. Das betrifft insbesondere die Frage nach menschlichen Akteuren in der Kunst. Wie bereits gesagt, sind aber genau die menschlichen Akteure in der künstlerischen Praxis zentral, die ich hier untersuche. Der Ausschluss und die Ächtung des menschlichen Aspekts oder von Fragen der Subjektivität, die Ausdruck einer damals generellen intellektuellen Tendenz der *French Theory* waren, ist für mich der ideologische Anteil an der US-amerikanischen Kunstgeschichte seit den 1970er Jahren, den ich ablehne. Die Auseinandersetzung mit dem Menschen muss nicht zwangsläufig in einen Humanismus oder Essenzialismus münden.

- 
- 1 Vgl. die Einleitung und das Kapitel zu Beuys in: Benjamin H. D. Buchloh: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2000.
  - 2 Ralph Ubl: «Widerständiges Material. Über die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss», in: *Neue Rundschau*, Bd. 111, Nr. 3, 1999, S. 166–174, hier S. 166.

## 5.2 Interesse und Methoden der kanonischen amerikanischen Kunstkritik und -geschichte

In diesem Abschnitt geht es darum, welche Art von Praktiken die Kunstkritik der October-Schule – repräsentiert durch die Begründerin Krauss – stark macht, welche künstlerischen Ansätze hochgehalten werden und weshalb. Ausgewählt sind Texte aus den 1970er Jahren. Aus diesen frühen Texten lassen sich zwei Grundinteressen ableiten, die miteinander verwandt sind. Einerseits ist das die kritische Tätigkeit von Greenberg, der bei der Werkanalyse das Thema, sofern vorhanden, der medialen oder formalen Seite unterordnet. Andererseits führt Krauss die Theorien des französischen Poststrukturalismus in die Kritik der Gegenwartskunst ein. In einem ersten Schritt werden im Folgenden die Argumente Greenbergs rekapituliert, um danach Krauss' Kritik an ihm, aber auch das Fortleben einiger seiner Wertvorstellungen bei ihr nachzuzeichnen. In einem weiteren Schritt werden Krauss' Neuerungen im Zusammenhang mit dem akademischen Trend der *French Theory* analysiert, um sie besser fassen zu können.

Greenbergs Argumente lassen sich zwei seiner Essays entnehmen: Avant-Garde and Kitsch (1939) und Towards a Newer Laocoon (1940).<sup>3</sup> Abstrakte oder gegenstandslose Kunst beansprucht laut Greenberg ihren Wert ganz für sich allein und nicht in Bezug auf etwas außerhalb ihr Liegendes. Dennoch, wendet er ein, kann Kunst nicht absolut sein, sondern bezieht sich immer auf relative, das heißt auf ästhetische Werte. Abstrakte Kunst beruht folglich immer noch auf Imitation: Sie imitiert die Imitation selbst. Das bedeutet, dass sie sich auf die Prozesse ihres eigenen Mediums bezieht. Deshalb geht es in der Kunst der Avantgarde nicht darum, eine bestimmte Erfahrung in ein Kunstwerk einzubringen.<sup>4</sup> Der 1939 geschriebene Text zielt darauf ab, die Leistungen der Avantgarde gegen den Kitsch realistischer und narrativer Künste zu verteidigen, die im Stalinismus, Nationalsozialismus und Faschismus, aber auch im Kapitalismus für die Massen produziert wurden. Eine Befreiung vom Kitsch ist nicht denkbar, solange die Mehrheit der Menschen aufgrund ihrer Arbeitsverhältnisse keine Zeit und Muße haben, sich in ein avantgardistisches Werk zu vertiefen und die Reflexionsarbeit zu leisten, die von diesem gefordert wird, das heißt, solange die Staaten die Probleme der Produktion nicht im sozialistischen Sinn gelöst haben.<sup>5</sup>

3 Clement Greenberg: «Avant-Garde and Kitsch» (1939), in: ders., *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgements. 1939–1944*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, S. 5–22; ders.: «Towards a Newer Laocoon» (1940), in: Greenberg 1986, S. 23–38.

4 Greenberg 1986 (1939), S. 8–9.

5 Ebd., S. 19.

In Towards a Newer Laocoon geht Greenberg ausführlicher auf die Medienspezifik avantgardistischer Kunst ein. Im 17. Jahrhundert wurde die Literatur zur wichtigsten Kunstgattung und in ihrer dominanten Rolle zum Prototyp für alle anderen Kunstformen. Erst die Avantgarde des 19. Jahrhunderts schaffte es, sich vom Medienunspezifischen, dem Literarischen, zu befreien. Der Weg dahin führte unter anderem über die Musik, die von der damaligen Avantgarde (insbesondere dem Impressionismus) als die abstrakteste und reinste aller Kunstgattungen erkannt wurde. Entscheidend war dabei laut Greenberg, dass Musik nicht in ihren Effekten imitiert, sondern als Methode aufgefasst wurde. Musik könne nichts anderes, als reine Sinnesempfindungen transportieren. Aber auch Malerei und Skulptur in ihrer reinen und abstrakten Form können den Betrachter affizieren. Eine weitere Errungenschaft der Avantgarde des 19. Jahrhunderts war, dass sie sich des Zwangs entledigte, ein Thema oder einen Gegenstand [subject matter] zu behandeln:

**«As the first and most important item upon its agenda, the avant-garde saw that necessity of an escape from ideas, which were infecting the arts with the ideological struggles of society. Ideas came to mean subject matter in general. (Subject matter as distinguished from content: in the sense that every work of art must have content, but that subject matter is something the artist does or does not have in mind when he is actually at work.) This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent of actions, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication. It was the signal for a revolt against the dominance of literature, which was subject matter at its most oppressive.»<sup>6</sup>**

Greenbergs Gewährsmann für diese Entwicklung ist Édouard Manet, weil er die Themen seiner Gemälde mit der größtmöglichen Gleichgültigkeit behandelt und die Aufmerksamkeit der Betrachter auf das Problem des Mediums der Malerei lenkt. In Laokoon formuliert Greenberg ein weiteres, für seine Kritik der Malerei zentrales Kriterium: die Flächigkeit des abstrakten Gemäldes.

---

6 Greenberg 1986 (1940), S. 28.

**«The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to ›hole through‹ it for realistic perspectival space. In making this surrender, painting not only got rid of imitation – and with it, ›literature‹ - but also of realistic imitation's corollary confusion between painting and sculpture. [...] But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas; where they lie side by side or interlocked or transparently imposed upon each other.»<sup>7</sup>**

Greenbergs «historische Apologie der abstrakten Kunst» löste aufgrund ihres absoluten Wertesystems später heftige Kritik aus, obwohl er selbst betonte, er formuliere keine ewiggültigen Kriterien, sondern nur die Anforderungen an die Kunst seiner Gegenwart, den Modernismus. Aber mit seinen Kriterien waren nicht alle einverstanden. Zu den Kritikern gehörte neben Greenbergs Schülerin Krauss auch T.J. Clark, der die sozialhistorische Kunstgeschichte prägte. Der zentralste Kritikpunkt Clarks betrifft die ideologischen Konsequenzen aus Greenbergs Konzept von Medium und medialer Selbstreflexivität.<sup>8</sup>

**«Modernism is certainly that art which insists on its medium and says that meaning can henceforth only be found in practice. But the practice in question is extraordinary and desperate: it presents itself as a work of interminable and absolute decomposition, a work which is always pushing ›medium‹ to its limits – to its ending – to the point where it breaks or evaporates or turns back into mere unworked material. That is the form in which medium is retrieved or reinvented: the fact of Art, in modernism, is the fact of negation.»<sup>9</sup>**

7 Greenberg 1986 (1940), S. 34.

8 Timothy James Clark: «Clement Greenberg's Theory of Art», in: *Critical Inquiry*, Bd. 9, Nr. 1, 1982, S. 139–156.

9 Ebd., S. 153–154.

Negation ist laut Clark also der Versuch, den Mangel an Bedeutung zu ergreifen und ihn in Form zu transformieren. Negativität aber eröffnet keinen Raum für das freie Spiel, sondern ist unkontrollierbar und verschlingt alle Bedeutung. Ihre Kehrseite ist immer Leere. Darauf ist die Moderne immer wieder zurückgekommen: aufs schwarze Quadrat, kaum differenzierbare Klangfelder, eine stotternde Sprache voll von Etceteras und Entschuldigungen. Es gibt aber auch Versuche, die Negation zu negieren, z.B. bei Bertolt Brecht, der ein Gegenbeispiel darstellt für alles, was Greenberg als Hauptlinie avantgardistischer Tätigkeit sehen wollte. Denn Brecht steht für eine engagierte Kunst, deren ideologischer Kampf nicht losgelöst von der Arbeit am Medium des Theaters war. Clark bedauert, dass Greenberg nicht über das epische Theater schrieb, sonst hätte man erfahren, was die Gründe für Greenbergs Vorstellung von Reinheit als einzig zulässige Eigenschaft von Kunst sein könnten.<sup>10</sup> Kunst, so Clark, braucht Widerstand. Sie muss bei dem Versuch, diesen zu finden, etwas aufs Spiel setzen, auf die Gefahr ihrer eigenen Auflösung hin. Für Greenberg war dieser Preis zu hoch; Clark dagegen findet eine Kunst, die sich nur noch um sich selbst dreht, schlimmer.<sup>11</sup>

Krauss als zweite wichtige Kritikerin von Greenberg übernimmt trotz markanter Unterschiede wesentliche Elemente seines Denkens und seiner Interessen. Bereits in den 1960er Jahren hatte die abstrakte Malerei, Greenbergs Hauptuntersuchungsgegenstand, als Leitmedium abgedankt. Greenbergs Medienbegriff ist essenzialistisch. Die Essenz des Mediums Malerei ist seiner Meinung nach die Undurchdringlichkeit des Materials und die damit einhergehende Flächigkeit, weshalb die Malerei keinen Raum für etwas dahinter Liegendes eröffnet. Den Ausgangspunkt für Krauss' Tätigkeit als Kritikerin bildet dagegen eine Vielzahl hybrider Gattungsformen (*specific objects*, Installationen) und neuer Medien (Fotografie, Film, Video). Angesichts der medialen Mischformen ist Krauss die Möglichkeit einer essenzialistischen Bestimmung von Medialität verwehrt. Entsprechend richtet sie ihr Augenmerk auf den Prozess der Erschaffung der Medienspezifität im Moment des Aufkommens neuer Medien. Davon ausgehend unterzieht sie aber auch die Analyse der modernistischen Kunst einer Revision, indem sie deren von Greenberg postulierte Reinheit infrage stellt. Die Idee, dass avantgardistische, modernistische Kunst eine reine Kunst sei, widerlegt sie wiederholt an Werken von Marcel Duchamp, aber auch von Pablo Picasso.<sup>12</sup> Darüber hinaus kritisiert sie den Fokus der modernisti-

---

10 Ebd., S. 143.

11 Ebd., S. 156.

12 Vgl. Rosalind Krauss: *The Picasso Papers*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1998.

schen Kritik auf Visualität oder Optikalität. Bereits in ihren frühesten Texten definiert sie – geschult an der Phänomenologie – die Erfahrung von Kunst nicht allein als visuelle, sondern immer auch als körperliche.<sup>13</sup> Der Anti-Essenzialismus von Krauss hat auch noch eine andere Ursache: Er ist untrennbar mit dem US-amerikanischen Geistesleben der 1970er Jahre, genauer mit der Erfindung der *French Theory* an den amerikanischen Universitäten verbunden. François Cusset hat dem Phänomen *French Theory* eine umfassende Studie gewidmet, auf die im Zusammenhang mit Krauss noch zurückzukommen sein wird.<sup>14</sup>

Trotz aller Unterschiede löst sich Krauss nicht vollständig von Greenberg.<sup>15</sup> Sein Interesse an der formalen Struktur, Medienspezifität und Materialität von Werken lebt in ihrer Arbeit fort. In ihrem bereits zitierten Aufsatz *Video. The Aesthetics of Narcissism* (1976) unterzieht Krauss das damals noch junge Medium Video einer kritischen Befragung, wobei sie seine Struktur und die Funktion, die es für Künstler übernehmen kann, mit einem psychoanalytischen Begriffsapparat überprüft.<sup>16</sup> Der Schwerpunkt ihrer Analyse liegt dabei nicht in der Untersuchung künstlerischer Subjektivität, sondern im Medium selbst und seiner – ihrer Meinung nach problematischen – Verstricktheit mit einer durch die Massenmedien affizierten Welt.<sup>17</sup> Die im Grunde tautologische Struktur der von ihr analysierten Videos von Vito Acconci oder Bruce Nauman, die mit der Feedbackfunktion des Mediums arbeiten, beurteilt Krauss als Reflex des Umstands, dass Kunst in der Gegenwart nur noch existiert, wenn sie in den Medien reproduziert wird. Es ist also ein Element der Repräsentation, das in die Kunst – implizit und unreflektiert – eingedrungen ist. Das ist es, was Krauss den Videoarbeiten anlastet, sofern diese nicht selbst schon mit einem selbstreflexiven und damit selbstkritischen Manöver das dem Feedback inhärente Repräsentationsproblem ansprechen. In diesem Sinne unterscheidet sie zwischen (guter) *reflexiveness* und (schlechter) *reflection*.<sup>18</sup>

13 Vgl. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993.

14 François Cusset: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: La Découverte 2003; *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, übers. v. Jeff Fort, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008.

15 Amelia Jones hat bereits darauf hingewiesen, dass die postmoderne Kunstkritik, der auch Krauss zugerechnet wird, von der modernen Wesentliches übernimmt. Sie führt als Beispiel die Suche nach einem Ursprung an, nur dass der Ursprung nicht wie bei Greenberg in der abstrakten Malerei gesucht wird, sondern in Duchamp, dem Dadaismus und dem Surrealismus, das heißt, in avantgardistischen Strömungen, die Greenberg ablehnte. (Siehe Einleitung in: Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press 1994).

16 Krauss 1976, S. 50–64.

17 Ebd., S. 59.

18 Ebd., S. 56.

Repräsentation ist ein implizites Thema auch in Notes on the Index (1977), einem anderen einflussreichen und frühen Text von Krauss.<sup>19</sup> Der zweiteilige Aufsatz untersucht anhand ausgewählter Beispiele der amerikanischen Kunst der 1970er Jahre (von Gordon Matta-Clark, Marcia Hafif, Lucio Pozzi) das Phänomen des Index, wobei der erste Teil fast ausschließlich der Begriffserklärung und Funktionsweise des Index in der Kunst von Duchamp gewidmet ist. Von Krauss angeführte Beispiele für indexikalische Zeichen sind der Schatten oder der Fußabdruck. Krauss' Interesse am Index, dem ein physischer Bezug zu seinem Signifikat eigen ist, steht implizit im Zeichen der Kritik der modernistischen (Greenberg'schen) Optikalität. Explizit führt sie als Grund den Zusammenhang zwischen dem Index und der Fotografie als dem dominantesten Medium der Kunst der 1970er Jahre an.

**«If the Symbolic finds its way into pictorial art through the human consciousness operating behind the forms of representation, forming a connection between objects and their meaning, this is not the case for photography. Its power is as an index and its meaning resides in those modes of identification which are associated with the Imaginary.»<sup>20</sup>**

Krauss legt dar, weshalb es fruchtbar ist, Duchamps Kunst als Auseinandersetzung mit Fotografie und deren indexikalischer Qualität zu begreifen. Dies mache nicht nur deshalb Sinn, weil Duchamp mit Man Ray, dem Erfinder des Fotogramms, kooperiert habe – eine Technik, bei der ein Gegenstand direkt auf lichtempfindliches Papier gelegt wird und das daraus resultierende Bild folglich aus einem unmittelbaren physischen Kontakt mit dem Gegenstand entstanden ist –, sondern weil Duchamp selbst in zahlreichen Werken mit Indexes wie Schatten und Abgüssen arbeitet. Zudem beschreibt er in Texten zum Großen Glas oder zu seinen Readymades sein Verfahren auf eine Art und Weise, die auch auf das fotografische Verfahren zutreffen würde. Insbesondere interessiert sich Krauss für *shifter*, ebenfalls eine linguistische Kategorie: indexikalisch funktionierende Zeichen wie Pronomen. Shifter werden auch Deiktika genannt. Sie sind Zeiger, die keine feste Bedeutung haben, sondern ihre Bedeutung situativ gewinnen. Die Signifikanten *ich* oder *du* haben in jedem Kontext wieder ein anderes Signifikat. Solche Zeichen haben nun gemäß Krauss für Duchamp eine große Bedeutung. Denn er spielt einerseits mit der Zweideu-

<sup>19</sup> Rosalind Krauss: «Notes on the Index. Seventies Art in America», in: *October*, Bd. 3, Nr. 2, 1977, S. 68–81.

<sup>20</sup> Ebd., S. 74.

tigkeit von Identität – einer *shiftenden* Identität –, wenn er sich ein weibliches Alter Ego wie Rose Sélavy zulegt. Andererseits setzt er grundsätzlich auf die Uneindeutigkeit von Bedeutung oder von Inhalt. In *Machine Optique* wendet er ein Sprachspiel an, bei dem der Klang der Sprache deren Inhalt erodiert. Krauss interpretiert sein Werk als eines, das eine Art Trauma der Signifikation manifestiere. Für die Kunst der 1970er Jahre ist Duchamp deshalb wichtig, weil er als Erster eine Beziehung zwischen dem Index als Zeichentypus und der Fotografie herstellt. Diese Kombination von Fotografie mit den expliziten Bedingungen des Index ist gemäß Krauss in ihrer Zeit dominant. Dennis Oppenheim dehnt in *Identity Stretch* seine Identität in Form eines Fingerabdrucks aus, den er vergrößert und dessen Muster er in Form von Asphaltlinien auf ein weites Feld außerhalb von Buffalo überträgt. Die Indizes seines Fingers (der Abdruck und die Land Art) werden fotografisch dokumentiert (und sind damit Indices zweiten Grades) und in der Galerie ausgestellt. «The meaning of this work is focused on the pure installation of presence by means of the index.»<sup>21</sup>

Krauss gewinnt ihre Kategorien – wie *Notes on the Index* zeigt – aus geisteswissenschaftlichen Strömungen wie der strukturalistischen Linguistik, um mit ihnen im Feld der Kunstkritik zu operieren. Das theoretische Instrumentarium des Strukturalismus ist für sie ein Ausgangspunkt für grundsätzliche Überlegungen dazu, wie Kunst – im konkreten Fall die von Duchamp – die Möglichkeit von Sinn oder Inhalt hinterfragt und die Funktion der Repräsentanz zugunsten von Präsenz aufgibt. Der Anteil des französischen Poststrukturalismus in ihrer Arbeit basiert insbesondere auf der Philosophie Jacques Derridas und auch auf der Theorie von Lacan. Lacan analysiert die Funktionsweise der menschlichen Psyche auf der Basis der Sprachstruktur, der unabhängig von Willen und Bewusstsein ablaufenden Operationen der Signifikanten. Auch Derrida arbeitet an einer Bestimmungen des Verhältnisses von Signifikat und Signifikant, die jenen nicht mehr gegenüber dem Signifikanten privilegiert.<sup>22</sup> Er untersucht den spezifischen Beitrag des sprachlichen Zeichens zur Produktion von Sinn. Beiden Theoretikern ist das Interesse an der Eigendynamik des sprachlichen Zeichens eigen, das nicht einfach ein Vehikel oder der Repräsentant der eigentlichen Sache, der intendierten Aussage oder Botschaft ist. Derrida ist daran gelegen, die Vorstellung eines Sinns zu dekonstruieren, der unbeweglich wie ein monolithischer Block dasteht, den man aber über einen bestimmten hermeneutischen Weg erreichen kann. Denn diese Vorstellung

21 Ebd., S. 80.

22 Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris: Édition du Seuil 1967; *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 422–442.

von Sinn beruht auf der Voraussetzung, dass es sichere Fundamente, Zentren und Ausgangspunkte gibt. Die Erzeugung von Sinn sollte vielmehr als eine nicht zur Ruhe kommende Bewegung angesehen werden, die von keinem bevorzugten Punkt, von keinem Zentrum ausgeht. Doch wie kam es überhaupt zu Krauss' Interesse an strukturellen Operationen von Signifikanten und dem Anti-Essenzialismus? Wie bereits erwähnt, zeichnet Cusset in seinem Buch nach, wie aus einer Gruppe französischer Autoren (Lacan, Michel Foucault, Derrida, Deleuze & Guattari oder Lyotard), die sich in ihren Interessen und Zugängen teilweise erheblich unterscheiden, an den amerikanischen Universitäten das Phänomen *French Theory* entstand. Die Geburt des Poststrukturalismus – *avant la lettre* – fand 1966 auf einer Konferenz der John Hopkins University statt – und zwar in der Absicht, die amerikanische Literaturwissenschaft mit dem französischen Strukturalismus bekanntzumachen.<sup>23</sup> Derrida, der dort den oben zitierten Text vortrug, traf zum ersten Mal Lacan und – wichtig für die USA – Paul de Man.<sup>24</sup> Derrida wünscht sich in seinem Vortrag einen freudigen, Nietzscheanischen Zugang zum Spiel, eine einfache Affirmation einer Welt von Zeichen ohne Schuld, ohne Wahrheit und ohne Ursprung. Derrida schlussfolgert programmatisch, dass es dringend sei, eine Interpretation, die davon träumt, die Wahrheit zu entziffern und dem Spiel zu entkommen, durch eine zu ersetzen, die das Spiel affirmiert und den Menschen und den Humanismus transzendiert. Alle Anwesenden waren sich gemäß Cusset bewusst, dass sie gerade eine Live-Performance der öffentlichen Geburt des Poststrukturalismus erlebt hatten, auch wenn das Wort selbst nicht vor 1970 auftauchen sollte.<sup>25</sup> Bis die neue Strömung, ausgehend von den *French departments* der Universitäten Hopkins, Cornell und Yale, im intellektuellen Leben richtig einschlug, vergingen noch zehn Jahre. Um die spezifische Art, wie die Texte rezipiert wurden, verständlich zu machen, zeichnet Cusset das Leben an den Campus in den 1960er und 1970er Jahren und davor nach. Die 1960er Jahre waren gekennzeichnet von den politischen Unruhen an den Universitäten. Nachdem 1970, während heftiger Proteste gegen die Bombardierung Kambodschas mehrere Studenten von der Polizei getötet worden waren, begann das repressive Klima zu wirken und führte allmählich zu einer Entpolitisierung der Studentenschaft. Deren revolutionäre Energien wurden in andere Bereiche investiert, in die sexuelle Befreiung oder den Drogenkonsum.

23 Die Konferenz hieß *The Language of Criticism and the Sciences of Man* (eine Cusset zufolge etwas unbeholfene Übersetzung von *sciences humaines*). (Siehe: Cusset 2008 (2003), S. 28–29.)

24 *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences* ist gemäß Cusset immer noch einer der in den USA meistgelesenen Text von Derrida.

25 Cusset 2008 (2003), S. 31.

In diesem befriedeten Umfeld fand die *French Theory* ihren Nistplatz.<sup>26</sup> Sie erfuhr ihre erste Verbreitung in halbakademischen Zeitschriften, die von Eingeweihten hergestellt und an den Campus verbreitet wurden. Die maschinengeschriebenen und vervielfältigten Magazine publizierten übersetzte Originaltexte mit Kommentaren. Entscheidend ist, dass die Theorien von Derrida und Deleuze in den USA postpolitisch verstanden wurden, d.h. als intellektuelle Alternative zum Marxismus, nicht als dessen intensive Weiterführung, die sie eigentlich waren. Innerhalb von zwölf Jahren erschienen etwa sechzehn Zeitschriften, die Themen wie Kritik des Subjekts, das Ende des Menschen, Dislozierung im Schreiben (Derrida), der Tod des Autors und Kontrollgesellschaften bei Foucault, *dispositifs pulsionnels* bei Lyotard und das Schizo-Subjekt bei Deleuze & Guattari behandelten. Gemeinsam waren ihnen aber ein enunziativer Schreibton, ein wortspielerischer und überhaupt spielerischer Zugang zu den Texten, der die Scheu vor den schwierigen Autoren abbaute. Oft waren sie von Comics und anderen visuellen Elementen begleitet und somit weit weg von akademischer Strenge.<sup>27</sup> Die ersten dieser Zeitschriften erschienen 1975, nur ein Jahr später wurde *October* gegründet, ebenfalls im Zuge der Entdeckung der *French Theory*, auch wenn, wie Cusset betont, für *October* der Rekurs auf Benjamin und Georg Lukács nicht weniger wichtig war als der auf die französischen Autoren.

Der Erfolg der *French Theory*, den Cusset minutiös nachzeichnet, ist nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken, dass der *New Criticism* ihr bereits ab den 1930er Jahren den Boden bereitet hatte. Wichtig für den *New Criticism* ist die «intrinsische Kritik», das «close reading», das den ontologischen Status des Textes «according to the motto «a poem should not mean but be» betont und sich gegen die zeitgleich entstehenden Kommunikationstheorien richtet.<sup>28</sup> Eine autonome interne Geschichte von Texten ersetzte den Rekurs auf die allgemeine Geschichte.

**«The antireferentialism of an objectless beauty, which had haunted modernity since the Flaubertian project writing a «book about nothing,» announced as though in advance the American exaggerations of the Derridean watchword of 1967: «there is no outside-the-text.»<sup>29</sup>**

26 Ebd., S. 55–57.

27 Ebd., S. 60–62.

28 Ebd., S. 48.

29 Ebd., S. 50–51.

Als Kriterium für Literarizität galt eine «irreduzible Polysemie». Der Fokus in der Interpretation lag auf Ambiguitäten, Spannungen und Widersprüchen innerhalb eines Textes.

Es zeigt sich hier, dass der literarische *New Criticism* nicht weit entfernt ist von Greenbergs Position, der für die bildende Kunst jegliches «subject matter» verwirft und folglich ebenfalls kein Außerhalb zulässt, keine Referenz, die nicht Selbstreferenz ist. So wie die *French Theory* im *New Criticism* eine gute Basis gefunden hat, war Greenberg fruchtbares Terrain für Krauss. Ein Kunstwerk soll nicht über sich hinausweisen. Eine künstlerische Position, die den Bezug der Kunst zu sich selbst verkörpert wie keine andere, ist die von Joseph Kosuth. So wie Wittgenstein die Sprache nicht nur als Medium benutzte, um einen philosophischen Sachverhalt zu klären, sondern sie selbst zum Gegenstand der Untersuchung machte (wobei sie natürlich gleichzeitig auch Medium bleiben musste), so fordert Kosuth, dass Kunst die Natur von Kunst befragen oder analysieren müsse.<sup>30</sup>

**«Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true a priori [...].»<sup>31</sup>**

Mit Kunst verhält es sich folglich ähnlich wie mit der Mathematik. Die künstlerische Idee (das Werk) und Kunst sind das Gleiche und können überprüft werden, ohne dass dafür der Kontext der Kunst verlassen werden muss. Kosuth wendet sich dezidiert dagegen, dass Kunst Informationen über irgendeinen äußeren, für die Frage nach der Natur von Kunst irrelevanten Sachverhalt beinhalten sollte. Der Künstler selbst nennt sein System, für das paradigmatisch sein Werk *One and Three Chairs* (1965) steht, ein tautologisches.

Besser als eine Kunst wie die von Kosuth ist in der Auffassung Krauss' jedoch eine, die es wie die von Duchamp schafft, die Krise von Sinn, Bedeutung und Signifikation zu artikulieren, bzw. wie die von Konzeptkünstlern wie Sol LeWitt oder Mel Bochner, die Bedeutung als etwas präsentieren, das nicht

30 Joseph Kosuth: «Art after Philosophy» (1969), in: Harrison 2002, S. 852–866, hier S. 855. Der Essay wurde ursprünglich 1969 in drei aufeinanderfolgenden Ausgaben von *Studio International* publiziert. Vgl. dazu auch: Smith 2011 (abgerufen am 1.11.2014).

31 Kosuth 2002 (1969), S. 857.

in der subjektiven Wahrnehmung verankert ist, sondern in externen Faktoren wie der Sprache liegt.<sup>32</sup> Diese von Krauss 1973 in *Sense and Sensibility* formulierten Werte finden sich ein paar Jahre später in den Formulierungen Lyotards wieder. Und sie passen gut zu dem im amerikanischen Kontext breit rezipierten Ansatz Derridas. Nimmt man noch Derridas Antihumanismus oder auch Foucaults Interesse an der in der Moderne entdeckten Selbstreferentialität der Sprache dazu, so klärt sich auch das Interesse von Krauss an Sprachspielen, die die Rolle des Subjekts drastisch reduzieren. Anders gesagt, vertreibt die Sprache den Menschen aus dem Zentrum der Welt – weil es kein Zentrum mehr gibt – und spielt nach eigenen Regeln mit sich selbst. Analog dazu werden die darstellende oder repräsentative Funktion von Kunst, ihr Inhalt und die Bedeutung des (Autor-)Subjekts geächtet. Wenn Cusset die Rezeption der französischen Autoren in den USA als eine postpolitische bezeichnet hat, im Zusammenhang mit *October* aber auf Referenzen zu Benjamin und Lukács verweist, so bestätigt das, dass Krauss' Unterfangen kein völlig apolitisches ist – so wie Derrida und Foucault auch alles andere als unpolitisch dachten. Krauss lokalisiert das Politische einer kritischen Praxis in der Selbstkritik, die in der Struktur oder Medialität liegt – niemals aber in einem bestimmten Thema oder Inhalt. Der politische Schwerpunkt von Krauss, das im Grunde einzige Moment, wo sich ihre Interessen gegen die Welt hin öffnen, liegt gemäß Ubl in der Verteidigung der künstlerischen Medien gegen die realen Massenmedien.<sup>33</sup>

### 5.3 Menschliche Akteure und Fragen der Subjektivität

Krauss' von Greenberg und der *French Theory* informiertes Interesse an Selbstreferentialität und *reflectiveness*, Sprache und Sprachspielen ist an ein antihumanistisches Weltbild geknüpft. Künstlerische Praktiken, die sich scheinbar humanistisch oder essenzialistisch mit menschlichen Akteuren auseinandersetzen, werden von Krauss kritisiert oder ignoriert. Betroffen von diesem Ausschluss ist besonders die Performancekunst. Illustrieren lässt sich die Problematik am Beispiel von Carolee Schneemann, einer feministischen Performanckünstlerin *avant la lettre*. Seit 1963, schon bevor es eine kohärente feministische Bewegung gab, setzte sich die Malerin mit der Unmöglichkeit auseinander, in dem von Männern dominierten Feld der Malerei zu reüssieren. Laut Anette

32 Siehe zu Krauss' Klassifizierung der verschiedenen konzeptuellen Ansätze mit den «guten» Sol LeWitt, Mel Bochner, Dorothea Rockburne oder Richard Tuttle auf der einen Seite und den «bösen» Robert Barry, Joseph Kosuth, On Kawara oder Douglas Huebler auf der anderen Seite: Rosalind Krauss: «Sense and Sensibility. Notes on Post '60's Sculpture», in: *Artforum*, Bd. 12, 1973, S. 43–52, hier S. 45.

33 Vgl. Ubl 1999, S. 173.

Kubitza hatte Schneemann konstatiert, dass sie als Frau in der Kunst nur als in die Leinwand gesperrter Akt zugelassen sei.<sup>34</sup> Darauf reagierte sie 1963 in *Eye Body*, indem sie für die Fotokamera in ihrem Studio vor dem Hintergrund eines ihrer Gemälde nackt posierte und mit verschiedenen Materialien wie Farbe, Leim, Pelz, Federn, aber auch kleinen Schlangen, interagierte. Sie ließ es jedoch nicht dabei bewenden, ihren Körper über die Kamera als erotisches Objekt zur Schau zu stellen. Vielmehr arbeitete sie mit dem Spannungsverhältnis zwischen sich als Körper, der sich dem voyeuristischen Betrachter darbot, und sich als Malerin, die einerseits Leinwände und andererseits sich selbst bemalt. Sie tritt somit als Herrin über Präsentation und (Selbst-)Repräsentation in Erscheinung. Den reduzierten Möglichkeiten als Frau im Kunstbetrieb, über ihre Rolle als Aktmodell oder Muse hinaus, begegnet sie mit der Flucht nach vorn. Sie versucht nicht, sich dem Bild des Mannes als scheinbar transzendentaler und körperloser Produzent anzugleichen, sondern stellt das Bild der Frau in provokativer Zuspitzung zur Disposition und insistiert gleichzeitig darauf, dass sich weiblicher Körper und Kreativität nicht ausschließen.

Etwas mehr als zehn Jahre später greift Schneemann in einer Performance ein Problem auf, das direkt den kunstkritischen Diskurs dieser Zeit adressiert. In ihrer Performance *Interior Scroll* (1975) formuliert sie, mit welcher Kritik an ihrer Arbeit sie konfrontiert ist, um gleichzeitig gegen sie aufzubegehren. Zu Beginn der Performance entkleidete sich Schneemann und hüllte sich in ein Leintuch.<sup>35</sup> Ein zweites legte sie auf einen Tisch, auf den sie sich anschließend stellte. Dem Publikum kündigte sie an, aus ihrem Buch *Cézanne, She Was a Great Painter* vorzulesen. Alsdann ließ sie das Leintuch fallen und malte sich mit einigen breiten Pinselstrichen ihre Körperkonturen auf die Haut. Während sie aus dem Buch, das sie in der einen Hand hielt, vorlas, nahm sie verschiedene Posen von Mannequins ein. Zum Schluss ließ sie das Buch fallen, stand aufrecht auf dem Tisch und zog sich einen beschriebenen Papierstreifen aus der Vagina. Den Text, den sie ihrer Videoarbeit *Kitch's Last Meal* (1973–78) entnommen hatte, las sie laut vor.

---

34 Anette Kubitza: *Fluxus - Flirt - Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2002, S. 22.

35 Die folgende Beschreibung folgt derjenigen der Künstlerin in: Bruce R. McPherson (Hg.): *More than Meat Joy. Carolee Schneemann. Performance Works and Selected Writings*, New York: Documentext 1997, S. 235.

«I met a happy man/a structuralist film maker – but don't call me that/it's something else I do – he said we are fond of you/you are charming/but don't ask us/to look at your films/we cannot/there are certain films/we cannot look at/the personal clutter/the persistence of feelings/the hand-touch sensibility/the diaristic indulgence/the painterly mess/the dense gestalt/the primitive techniques/[...] PAY ATTENTION TO CRITICAL/AND PRACTICAL FILM LANGUAGE/IT EXISTS FOR AND ON ONLY/ONE GENDER/[...] he said you can do as I do/take one clear process/follow its strictest/implications intellectually/establish a system of/permutations establish/their visual set [...]/my work has no meaning beyond/the logic of its systems I have done away with/emotion, intuition, inspiration [...].»<sup>36</sup>

Schneemann evoziert die Spannung zwischen unterschiedlichen künstlerischen Praktiken, wobei die von ihr als strukturalistisch bezeichnete für sich intellektuelle Überlegenheit reklamiert. Die Situation, die hier als ein Konflikt zwischen Künstlerin und Künstler (also auch als ein Geschlechterkonflikt) dargestellt wird, spiegelt sich in der Dominanz des (Post-)Strukturalismus in der US-amerikanischen Kunstkritik der 1970er und 80er Jahre wieder. Schneemanns Performance hat einerseits eine starke Inhaltsseite, weil sie ein politisches Anliegen formuliert, das über den Bereich der Kunst hinausreicht. Andererseits wirft sie die wichtige Frage auf, wer ein Subjekt sei und wie es definiert werde. Schneemann ficht in ihren Arbeiten die Infragestellung weiblicher Kreativität an, indem sie diese live und vor Publikum vorführt, buchstäblich um sie zu bezeugen. Das Bemalen des eigenen Körpers nimmt dabei die Funktion eines symbolischen Akts an. Für die Weiblichkeit zeugt einerseits ihr Körper, zusätzlich wird sie noch mit Symbolen wie der Schlange (in *Interior Scroll* der Papierstreifen) ausgedrückt, die sie als prähistorisches Symbol primären, inneren Wissens ansieht.<sup>37</sup>

In der Entstehungszeit fand von Seiten der an der *French Theory* ausgerichteten Kunstgeschichte keine Auseinandersetzung mit diesem Zweig der Kunst der 1970er Jahre statt, für den Schneemann hier stellvertretend steht: den Grund legt Schneemann ihrem Kritiker gleich selbst in den Mund: weil

<sup>36</sup> Ebd., S. 238–239.

<sup>37</sup> Ebd., S. 234. Entgegen traditionellen Auslegungen der Schlange als phallisches Symbol, interpretiert Schneemann in ihren ersten Recherchen zu prähistorischer Symbolik in Höhlenmalereien und Schnitzereien die Schlange als äußeres Modell der Vagina, die ihrerseits eine Quelle heiligen Wissens und der Transformation sei.

sie das Subjektive zu stark mache und nicht die Sprache (ihrer Filme) im Vordergrund stehe. Mit der October-Schule und Krauss ist jedoch selbstverständlich nicht die ganze kunsthistorische und kunstkritische Literatur der 1970er und 80er Jahre abgedeckt. Raum für Auseinandersetzung mit der Kunst von Schneemann oder anderen politisch orientierten Künstlern gab es. Sie wurde entweder von den Künstlerinnen selbst vorgenommen oder kam von den an der politischen Thematik Interessierten. Was diese kunsthistorischen Ansätze aber von der kanonisch gewordenen von October unterscheidet, ist, dass sie spezialisierter, meistens auf eine bestimmte Thematik (z.B. den Feminismus) ausgerichtet war. Das heißt, die Diskurse um Feminismus, LGBT oder Antikolonialismus/Antirassismus wurden hier oft auf das Thema Identität bezogen.

Für die feministische Kunstgeschichte war Linda Nochlin, die insbesondere mit ihrem 1971 in Art News erschienen Aufsatz Why Have There Been No Great Women Artists Aufsehen erregte, von großer Bedeutung.<sup>38</sup> Einen großen Bekanntheitsgrad erreichten auch die Texte von Lucy R. Lippard, wobei ihr berühmtestes Buch Six Years nicht auf eine *Theorie* dematerialisierter Kunst abzielt, sondern als Materialsammlung von Werken, Büchern und Ausstellungen der damals wichtigsten Vertreterinnen der Konzeptkunst angelegt ist.<sup>39</sup> In den frühen 1980er Jahren trug Lippard ebenfalls zur feministischen Kunstgeschichte bei und analysierte politische Kunstpraktiken im Allgemeinen.<sup>40</sup> Die meisten anderen Kritiker oder Initiativen wie die Gründung der Zeitschrift The Feminist Art Journal sind weit weniger bekannt. Es darf angenommen werden, dass dafür die spätere institutionelle Positionierung ein entscheidender Faktor ist. Fehlt die Verbindung zur Universität, ist die Wahrscheinlichkeit, eine einflussreiche Schule zu begründen, gering.<sup>41</sup> Wie bereits angemerkt wurde, wirkt der institutionelle Rückhalt auf die Verbreitung von Ideen und damit auch wieder auf die Praxis zurück. Der Fall von Schneemanns Performance zeigt, dass Abweichungen in Bezug auf das von der dominanten Kritik Geforderte bzw. Geförderte für die Künstlerinnen spürbare Konsequenzen hatte, obwohl sich auch für explizit politische Praktiken theoretische Diskurse formierten. Die

38 Wieder abgedruckt in: Linda Nochlin: *Women, Art and Power and Other Essays*, New York: Harper & Row, 1988.

39 Lippard 2006 (1973).

40 Siehe beispielsweise: Lucy R. Lippard: «Sweeping Exchanges. The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s», in: *Art Journal*, Bd. 40, Nr. 1/2, 1980, S. 362–365; dies.: «Trojan Horses. Activist Art and Power», in: *Art after Modernism. Rethinking Representation*, hrsg. v. Brian Wallis, New York 1984, S. 341–358; dies.: «Art and Politics. Questions on a Politicized Performance Art», in: *Art in America*, Bd. 72, Nr. 10, 1984, S. 39–45.

41 Zur Geschichte der von 1972–77 bestehenden Zeitschrift vgl.: Cristine Rom: «On View. The Feminist Art Journal», in: *Woman's Art Journal*, Bd. 2, Nr. 2, 1982, S. 19–24.

wichtigen Vertreter dieses Strangs der Kunstgeschichte sind aber wesentlich später, nämlich ab den 1990er Jahren tätig.<sup>42</sup> Einflussreiche theoretische Texte, die in Bedeutung und Wirkung an die von Krauss heranreichen können, die zeitgleich mit der Kunst entstanden, sind seltener.

Der Vorwurf der dominanten Kritik an Praktiken wie der von Schneemann müsste seiner Logik gemäß auf Essenzialismus lauten. Schneemanns Rekurs auf Weiblichkeit, die sie mit ihrem Körper und durch den Einsatz von Symbolen repräsentiert, wäre für *October* ein unzulässiges Verfahren der Grundierung einer künstlerischen Aussage in einer Essenz wie Subjektivität oder Weiblichkeit. Dagegen kann man mit Amelia Jones kritisch einwenden, dass Performancekunst wie die von Schneemann bei der Dekonstruktion der modernen Subjektauffassung assistiert und damit nicht essenzialistisch oder humanistisch ist.<sup>43</sup> Jones hat in ihrer theoretischen Untersuchung *Body Art – Performing the Subject* den Zusammenhang zwischen den historisch in der Philosophie seit René Descartes höchst wirksamen Dualismen zwischen Körper und Geist, Natur und Kultur, Objekt und Subjekt und dem Einsatz von Körpern als Ausdrucksmitteln in der Kunst herausgearbeitet. Jones geht es darum, ein neues Interpretationsmodell für die Kunst der amerikanischen Neo-Avantgarde aufzustellen, das von Fragen der Subjektivierung ausgeht.<sup>44</sup> Jones schreibt insbesondere der Body Art, wie sie seit den frühen 1960er Jahren von Künstlerinnen mit einem explizit feministischen Anspruch – z.B. von Schneemann – entwickelt wurde, eine wichtige Rolle in diesem Prozess zu, wobei sie deutlich macht, dass die Veränderungen, die das Subjekt theoretisch durchlaufen hat, nicht allein von der Kunst ausgingen. Auf der anderen Seite stellte Kunst auch nicht einfach eine sekundäre Ausdrucksform der Veränderungen dar. Der Wandel des Subjektivitätskonzepts, der für Jones den Übergang von der Moderne zur Postmoderne markiert, wurde wesentlich von den feministischen, später auch den antikolonialen Bewegungen und Theorien eingeleitet. Diese Bewegungen können mit Jacques Rancière als Prozess der

42 Dem Aufkommen einer theoretisch informierten und ausgerichteten politischen Kunstgeschichte ging die Ausarbeitung der entsprechenden Theorien in den Feldern Feminismus und Postkolonialismus voraus. Für die feministische Performancetheorie kann das Erscheinen von Judith Butlers Buch *Gender Trouble* 1990 nicht hoch genug eingeschätzt werden. (Siehe: Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990; *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.)

43 Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1998.

44 Ebd., S. 29. Sie unternimmt dies vor allem in Abgrenzung zum Diskurs, der in den 1980er Jahren über die Postmoderne geführt und im Wesentlichen von den Zeitschriften *Artforum* und *October* bzw. von den Kritikern Benjamin Buchloh und Craig Owens geprägt wurde. Im Zentrum des Interesses der beiden Kritiker und ihrer Publikationsorgane standen künstlerische Produktionsstrategien wie die Allegorie oder die Institutionskritik, während Themen wie Körper, Identität und Subjektivität ausgeblendet wurden.

Entidentifizierung von einer alten Rolle und als Kampf um Subjektivierung beschrieben werden.<sup>45</sup>

Für Jones ist Simone de Beauvoir auf theoretisch-philosophischer Ebene eine der maßgeblichen Vordenkerinnen eines neuen Subjektivitätsverständnisses. De Beauvoir sieht den Geist-Körper-Dualismus, den sie auf Descartes<sup>46</sup> zurückführt, als Ursache für die Unfreiheit der Frauen an.<sup>47</sup> Patriarchale Gesellschaften assoziieren den Körper mit der Frau. Das hat zur Folge, dass das Weibliche in der Immanenz verhaftet bleibt, während das Transzendente, das Geistige, nur dem Mann zugänglich ist.<sup>48</sup> Innerhalb dieses Dualismus wird die Frau zum Anderen des Mannes. Aufgrund der Hierarchie zwischen den Geschlechtern kann dieses Verhältnis nicht umgekehrt werden: Die Frau ist das Andere, während der Mann immer das Selbst ist.<sup>49</sup> Das kartesianische Subjekt, das *moderne* Subjekt, ist folglich eine Art körperloser, transzendenter Geist, der mit dem männlichen Geschlecht assoziiert wird und innerhalb des modernen Wertgefüges über Natur, Körper und damit über die Frau dominiert – aber auch über andere «Rassen», die ebenfalls auf der niederen Ebene von Natur angesiedelt sind. De Beauvoir ist eine der frühen Feministinnen, die aufgrund der Analyse der dominanten Dualismen zu dem Schluss kommt, dass Geschlecht ein soziales Konstrukt ist. Diese Erkenntnis war für die Weiterentwicklung

45 Jacques Rancière: *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995; *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 33–54. Rancière beschreibt den – man könnte auch sagen – Emanzipationsprozess wie folgt: «Unter Subjektivierung wird man eine Reihe von Handlungen verstehen, die eine Instanz und eine Fähigkeit zur Aussage erzeugen, die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung mit einer Neuordnung des Erfahrungsfeldes einhergeht.» (S. 47). Als Beispiel dafür können die Plebejer in der Sage von Menenius Agrippa gelten. Sie beginnen zu sprechen, sie beanspruchen plötzlich den Logos für sich, und schreiben sich damit in einen Raum ein, in dem sie zuvor nicht anzutreffen waren. Es geht – wie bei den Arbeiter- oder Frauenbewegungen – darum, sich aus dem angestammten Raum in einen neuen Subjektraum zu begeben, in dem sich jeder dazuzählen kann. Das ist der Prozess der Ent-Identifizierung.

46 Der Referenztext hierzu ist René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, hrsg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Felix Meiner 1992. Der Philosoph nimmt sich in diesem Spätwerk (die 2. überarbeitete Auflage erschien 1642) vor, alle seine früheren Überlegungen zu verwerfen und seine Philosophie auf eine neue Grundlage zu stellen. (Vgl. ebd., S. 31). Er kritisiert an seinen früheren Überzeugungen, dass er sie auf die Grundlage der Eindrücke seiner Sinne gestellt hatte, obwohl sich diese täuschen können. In den *Meditationen* geht es ihm darum, den Beweis zu erbringen, dass seine Existenz als Mensch auf der Tatsache gründet, dass er denkt. Denn das Denken ist das Einzige, worüber er nicht getäuscht werden kann, und das Einzige vom Ich Untrennbare. (Vgl. S. 45–51). Die Existenz alles Anderen, der äußeren Körper oder des eigenen Körpers lassen sich nur sekundär aus dem Denken ableiten und beweisen. (Vgl. S. 129).

47 Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard 1949; *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 2000.

48 Ebd., S. 25–26.

49 Vgl. Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*, Paris: Les Éditions de Minuit 1974; *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othme, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 30–31.

feministischer Philosophie außerordentlich wichtig, auch wenn einige Grundannahmen de Beauvoirs später von ihren Nachfolgerinnen kritisiert wurden.<sup>50</sup> Zur gleichen Zeit wie Beauvoir arbeitete auch Maurice Merleau-Ponty der Auflösung der kartesianischen Subjektivität zu. Er begreift das Verhältnis von Subjekt und Objekt als reziprok und lenkt bei der Untersuchung der Wahrnehmung den Fokus vom reinen Sehsinn weg auf den Zusammenhang zwischen Sehen und leiblicher Erfahrung.<sup>51</sup> In diese Genealogie der fortschreitenden Auflösung des kartesianischen Subjekts reiht nun Jones auch die Body Art ein, weil sie intersubjektiv ist und ein verkörpertes statt eines rein durch seinen Geist definiertes Selbst hervorbringt. Strukturen der Distanzierung, die beim Betrachten eines klassischen Kunstwerks zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt (in der Kunstgeschichte häufig einer nackten Fraufigur) am Werk sind, werden in der Body Art aufgehoben. Dass Kunst nun plötzlich eine auf dem Körper beruhende Tätigkeit ist, rüttelt laut Jones an den Fundamenten der Vorstellung, die Kunst als eine rein geistige, von jeder körperlichen Dimension bereinigte Tätigkeit begreift. Das Ich, das bei Descartes über das Denken, den Geist, das *cogito*, definiert wurde, wird zu etwas Körperlichem. Indem das Distanzverhältnis zwischen betrachtendem männlichen Subjekt und betrachtetem weiblichen Objekt in sich zusammenfällt, wird auch gleich dem von Immanuel Kant ins Leben gerufenen und seither zum Paradigma erhobenen distanzierten Kritiker, der unbeeinflusst von «Interessen» seine ästhetischen Urteile fällt, der Kampf angesagt.<sup>52</sup>

Trotz alledem geriet, so zeigt Jones, Body Art in den 1980er Jahren in der feministischen, marxistischen und poststrukturalistischen Theorie von Mary Kelly und Griselda Pollock in Verruf. Der Vorwurf der Kritikerinnen lautete, Körperkunst basiere auf einem naiven Essenzialismus. Die Kritik beruht zum einen auf bestimmten frühen Preisungen von Body Art als einer Kunst, die

50 So kritisiert z.B. Judith Butler die Vorstellung Beauvoirs, Natur – und damit auch der Körper – sei etwas der Kultur, der Sprache Vorgängiges, das nur auf eine Einschreibung warte. Butler geht es dabei darum, nicht nur die kulturelle Konstruiertheit von *gender*, sondern auch die von *sex*, dem «natürlichen Geschlecht» zu beweisen. Dazu muss erst einmal die Vorstellung aufgegeben werden, dass Natur oder Körper ein vorkultureller Grund seien. (Siehe Butler 1991 (1990), S. 191.)

51 Jones 1998, S. 38–41.

52 Zur Rolle von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf die moderne Kunstkritik s. ebd., S. 74–75. Kant unterscheidet zwischen dem Wohlgefallen, das das Geschmacksurteil bestimmt, und dem Wohlgefallen am Angenehmen. Das erste ist ohne Interesse, das heißt die Vorstellung eines Gegenstandes ist von Wohlgefallen begleitet bzw. das Wohlgefallen ist ein Urteil über ihn. Dieses Urteil ist zwar subjektiv, aber es ist nicht mit einem Begehren nach dem Gegenstand verbunden, wohingegen das Wohlgefallen am Angenehmen immer mit einem Interesse am Gegenstand, der als angenehm empfunden wird, verbunden ist. Die Empfindung des Angenehmen führt zu keiner Erkenntnis und ist daher nach Kant aus dem Bereich des ästhetischen Urteils auszuschließen. (Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner 1974 (zuerst 1790)).

absolut präsent ist, keiner Vermittlung bedarf und nichts re-präsentiert – eine Vorstellung, die Jones ebenso wenig unterstützt wie die Body-Art-Skeptikerinnen Kelly oder Pollock. Deren Kritik basiert aber auch auf dem theoretischen, hauptsächlich auf Lacan gestützten Ansatz, den Körper ausschließlich als Bild zu betrachten. Wenn der Körper in der Body Art hauptsächlich als Bild gesehen wird, so rückt er in gefährliche Nähe zur Warenkultur, zum Fetisch – und die Präsentation des Körpers in der Body Art leistet damit der Verdinglichung und der Objektivierung der Frau Vorschub. Zudem bemängeln die Theoretikerinnen, dass die Präsentation des weiblichen Körpers den «Mangel» (des Phallus) ausstellt und somit weibliche Autorität untergräbt. Was die Kritikerinnen in ihrer Analyse nicht berücksichtigen – so Jones –, ist die phänomenologische Erfahrung des Körperlichen, die Body Art auch ermöglicht. Das Potenzial der Body Art, das Subjekt als begehrendes und intersubjektiv artikuliertes Körper-Selbst und das Kunstwerk als intersubjektiven Austausch erfahrbar zu machen, kann von einem Ansatz, der den Körper nur als Bild sieht, nicht erfasst werden.<sup>53</sup>

Problematisch ist aber – wie schon erwähnt – auch für Jones die Vorstellung, dass der Künstlerinnenkörper in der Body Art den Zuschauerinnen auf unmittelbare Weise, in seiner Präsenz, vermittelt werden könne. Body Art präsentiert uns das Selbst als körperliches. Das heißt aber nicht, dass das performte Körper-Selbst vollkommen lesbar oder in seinen Effekten fixiert wäre. Im Gegenteil: Body Art zeigt das Körper-Selbst als inkohärent und unfähig, das Selbst vollständig zu übermitteln. In seiner Bedeutsamkeit ist der Körper nichts in sich selbst Geschlossenes, sondern er ist angewiesen auf den Kontext und die Interaktion. Die Intersubjektivität macht die Bedeutung des Körpers situationsgebunden und kontingent.<sup>54</sup> Jones betont den repräsentativen Charakter von Body Art, die sie innerhalb des Bereichs des Symbolischen ansiedelt und nicht außerhalb, wie die Verfechterinnen der Präsenz. In ihrer Lesart ist Körperkunst also nicht essenzialistisch, auch wenn sie wie im Beispiel von Schneemann den weiblichen Körper und spezifisch weibliche Erfahrungen im Feld der Kultur zum Thema haben.

Ein solcher Rekurs auf (menschliche) Erfahrung, das Verhandeln von Handlungsmöglichkeiten, die Zentralstellung von (weiblicher) Subjektivität und die kommunikative oder intersubjektive Verfasstheit einer Arbeit sind Eigenschaften, die den ästhetischen Werten der kanonischen Kunstgeschichtsschreibung gegen den Strich gehen. Nur wenige Künstlerinnen, die sich mit Performance befasst haben, taten das in einer Weise, die von October gestützt

---

53 Jones 1998, S. 22–24.

54 Ebd., S. 33.

wurde. So wurde zum Beispiel die Kunst von Nauman oder Simone Forti positiv aufgenommen. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Im Werk beider Künstler gibt es kein Thema, kein *subject matter*. Zum Beispiel übernimmt in den frühen *task-based*-Performances wie Walking in an Exaggerated Manner (1967–68) von Nauman die selbstgesetzte Aufgabe die führende Rolle. Nachdem eine Initialentscheidung vom Künstlersubjekt gefällt wurde, wird der menschliche Akteur zum Vehikel, der die Aufgabe quasi mechanisch ausführt. Elizabeth Johnson bezeichnet den Umgang von Nauman mit seinem eigenen Körper und anderen Körpern treffend als «generisch». <sup>55</sup> Elemente oder Fragmente von Handlungen, die nur sich selbst meinen und auf keinen Gegenstand verweisen, bestimmen die Performance. Damit übernehmen Strukturen – nach einer bestimmten inneren Logik aufgeführte Körperbewegungen – die Rolle, die in anderen Werken dem menschlichen Akteur und seinem Bewusstsein zukommt. Und es ist das «human consciousness working behind forms of representation», das Krauss mit dem Symbolischen verbindet und von dem sie sich distanziert. <sup>56</sup>

Wenn Krauss an Greenberg die Vorstellung der «Reinheit» des Mediums kritisiert, kommt bei ihr eine andere Form der Reinheit zum Tragen: die Reinheit der strukturellen Operationen, die nicht von der Vorstellung eines «human consciousness» kontaminiert werden sollen. Ob diese Operationen von einem Medium oder von einem Körper ausgeführt werden, ist zweitrangig. Wichtig ist, dass solche sprachlichen oder strukturellen Operationen Vorstellungen von Sinn oder Signifikation problematisieren, die ebenfalls an die Vorstellung eines menschlichen Bewusstseins geknüpft sind. Das ist der Grund, weshalb die US-amerikanische Kritik auch an der künstlerischen Praxis am SKC, selbst wenn sie von ihr gewusst, keinen Gefallen gefunden hätte. Denn wir haben es nicht mit einer reinen, auf die Bedingungen und Funktionsweisen des Mediums reflektierenden und sinnkritischen Praxis zu tun. Die Betonung liegt auf dem Begriff «rein»: Denn Selbstreflexion und eine Auffassung von Kunst als Sprache und als Sprechakt sind durchaus manifest in den zur Diskussion stehenden Werken, wie weiter zu zeigen sein wird. Auch artikulieren viele Arbeiten eine tiefe Skepsis gegenüber einem festen Sinn oder einer Wahrheit, die man freilegen könnte.

Die Kunstproduktion am SKC setzt nicht primär auf die Verbreitung politischer Botschaften. Sie unterscheidet sich damit klar von Praktiken wie

55 Elizabeth Johnson: «The Body of the Text. Bruce Nauman's Instructions», in: *Sculpture Journal*, Bd. 24, Nr. 3, 2015, S. 391–405.

56 Krauss 1977, 80.

derjenigen Schneemanns, die sich für ein politisches Anliegen direkt engagieren. Einen wichtigen Berührungspunkt gibt es aber trotzdem. Es ist die Tatsache, dass der Mensch einen zentralen Platz in der Produktion belegt, ohne jedoch mit seinem Körper eine spezifische politische – z.B. feministische oder antirassistische – Botschaft zu kommunizieren. Vielmehr geht es um die Möglichkeiten und Potenziale von Handlung überhaupt, von menschlicher Handlung und ihrer Sinnhaftigkeit, bevor noch ein spezifisches Ziel einer Handlung ins Spiel kommt. Dieser Problemstellung geht die Arbeit im Folgenden weiter auf den Grund.

Es macht in der Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion aus Jugoslawien keinen Sinn, das Interpretationsmodell der October-Schule, das Subjektivität oder den Menschen betreffende Fragen in den Hintergrund gedrängt hat, eins zu eins zu übernehmen. Denn abgesehen davon, dass der Mensch in der Performancekunst als Akteur konstitutiv ist, richtet die Kunstproduktion am SKC auch ein besonderes Augenmerk auf die zwischenmenschliche Kommunikation, will die Produktion demokratisieren, stellt in einigen Fällen das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum auf die Probe bzw. stellt das Verhältnis von Mensch und nichtmenschlichen Akteuren zur Disposition. Kurzum, sie spielt sich in einem anthropologischen Raum ab. Sich mit diesen Themen zu befassen, bedeutet nicht, dass die wichtigen, von October verhandelten Themen wie Sprache, Struktur und die künstlerische Artikulation von Sinn und Bedeutung nicht untersucht werden können. Gleichzeitig bedeutet es auch keinen Rückfall in ein humanistisches Pathos oder einen Essenzialismus. Jones hat dies im Zusammenhang mit der Genderthematik von Performancekunst und Body Art demonstriert. Auf ihrer These, dass die Körperkunst bei der Dezentrierung des modernen Subjekts assistiert, bauen meine Überlegungen auf. Für meine Arbeit ist jedoch ein weiterer Schritt entscheidend: die Situierung und Interpretation der Werke in ihrem Entstehungskontext, der der «menschlichen Frage» viel Aufmerksamkeit gewidmet hat. Die Untersuchung des diskursiven Rahmens in Jugoslawien führt folglich unmittelbar zu Diskussionen über den jugoslawischen Marxismus bzw. seiner humanistischen Auslegung in der jugoslawischen Philosophie der 1960er und frühen 70er Jahre. Dies wiederum führt zu den gleichzeitig laufenden kritischen Debatten über den Humanismus in Europa. Der Konflikt zwischen Humanismus und Antihumanismus ist folglich der Rahmen, innerhalb dessen ich die am SKC entstandenen Performances betrachte. Mit der Fragestellung, wie die Kunst die Frage nach dem Menschen in einer Zeit verhandelte, die von diesem offenen Konflikt geprägt war, restituieren ich genau so wenig einen Essenzialismus wie Jones. Wie ihr geht es auch mir darum, den Kanon und die ihm zugrunde liegenden Wertvorstellungen, die auf dem Ausschluss des Subjektiven und Menschlichen beruhen, infrage zu

stellen. Heute wird wieder intensiv über den Menschen, seine Verhaltensweise und seine Rolle in der Welt debattiert. Die Kunstgeschichte sollte sich an dieser Debatte in einer anderen als der von October vertretenen Weise beteiligen, das heißt, nicht indem der Zusammenhang von Kunst und Mensch ausgeblendet, sondern indem er kritisch untersucht wird.

# 6

## JUGOSLAWISCHER MARXISTISCHER HUMANISMUS UND ANTIHUMANISMUS

### 6.1 Die Studentenbewegung und die Praxis-Philosophie

Das Studentische Kulturzentrum war mit den Ereignissen vor, während und nach dem Juni 1968 eng verflochten. Zwar hatten die Studierenden nach Josip Broz Titos Ansprache die Proteste beigelegt, aber die Universität Belgrad kam danach nicht zur Ruhe. Der Kroatische Frühling, ein nationalistisch motivierter Aufstand 1971, gab der politischen Führung einen Anlass, die Kontrolle über das politische Geschehen im Land stärker in die Hand zu nehmen. Im gleichen Maße, wie Nationalisten aus ihren Positionen entfernt und vor Gericht gestellt wurden, nahm sich die Partei auch die Neue Linke insbesondere in Serbien vor.<sup>1</sup> 1972 begannen die Prozesse gegen drei Studentenaktivisten. Der Anklagepunkt lautete, sie hätten eine trotzkistische Untergrundorganisation aufgebaut. Der Rechtsanwalt, der Milan Nikolić, Pavluško Imširović und Jelka Kljajić vertrat, argumentierte u. a., dass die Kontakte seiner Mandanten zum trotzkistischen Theoretiker Ernest Mandel, die ihnen angelastet wurden, nicht illegal sein konnten. Mandel sei 1971 mit Einverständnis des Universitätskomitees des SK zu einer Veranstaltung im SKC eingeladen worden. In Tageszeitungen wurde der Auftritt beworben und Mandels Werke in jugoslawischen Verlagen verlegt.<sup>2</sup> Die Verteidigung reüssierte jedoch nicht und die Angeklagten wurden zu Haftstrafen verurteilt. Viele Aktivistinnen der Studentenproteste waren in der Folge der Prozesse und Verurteilungen eingeschüchtert, dennoch riss die Solidarität, die sich u. a. in Form von Kundgebungen

1 Kanzleiter 2011, S. 402.

2 Ebd., S. 406–407.

vor Gerichtsgebäuden äußerte, nicht ab. «Auch auf anderen Ebenen setzte sich der studentische Aktivismus fort. Im Studentischen Kulturzentrum SKC wurden Anfang der 1970er Jahre Veranstaltungen organisiert, die an die Proteste von 1968 anknüpften [...]»<sup>3</sup> Boris Kanzleiter nennt als Beispiel eine im April 1972 organisierte Ausstellung über die studentische Presse 1966–71.

Die repressivste Reaktion auf die unliebsame Kritik der Neuen Linken war jedoch die Entfernung von insgesamt acht Lehrenden der Universität Belgrad, die alle mit der Zeitschrift Praxis assoziiert waren. Bereits im Juni 1968 hatte Tito sie als Drahtzieher identifiziert.<sup>4</sup> Bis der SK aber zum entscheidenden Schlag ausholte, hatte es der Krise in Kroatien 1971 und damit eines Rechtfertigungsgrunds für mehr politische Kontrolle bedurft. Ein erster Versuch der Entfernung der Praxis-Philosophinnen scheiterte an der Solidarisierung und dem heftigen Widerstand durch Studierende und Lehrende der Universität Belgrad wie auch an internationalen Protesten (zum Beispiel von Noam Chomsky, Erich Fromm, Jürgen Habermas, Henri Lefebvre). Nachdem das Hochschulgesetz durch eine Ergänzung verändert worden war, wurde die Maßnahme aber schließlich beschlossen und durchgeführt. Gemäß Kanzleiter fügten sich die Philosophinnen dem faktischen Berufsverbot. Dies markierte eine wichtige Zäsur: Die Zeitschrift Praxis wurde 1975 ebenso eingestellt wie die Sommerschule auf der Insel Korčula.<sup>5</sup>

Doch wie war es zu diesem äußerst heftigen politischen Widerstand gegen die durch die Praxis-Philosophie und viele Studierende vertretene Neue Linke gekommen? Wofür stand Praxis, welche theoretische Position vertrat die Gruppe und wie muss man sich das Wirken dieser Position in der jugoslawischen Gesellschaft, besonders für die Generation der am SKC tätigen Künstlerinnen vorstellen?

## 6.2 Praxis in der politischen und intellektuellen Landschaft Jugoslawiens

Es war eine Gruppe von Philosophen aus Zagreb, die 1963 mit der Sommerschule auf Korčula und ein Jahr darauf mit der Zeitschrift Praxis in Erscheinung trat, die der Gruppe ihren Namen gab. Die Redaktion bildeten Branko Bošnjak, Danko Grlić, Milan Kangrga, Ivan Kuvačić, Gajo Petrović, Rudi Supek und Predrag Vranicki. Gäste der Sommerschule und Mitglieder des

3 Ebd., S. 411.

4 Ebd., S. 293. Es waren dies Mihailo Marković, Ljubomir Tadić, Svetozar Stojanović, Miladin Životić, Zagorka Golubović-Pešić, Dragoljub Mićunović, Nebojša Popov und Trivo Indić.

5 Ebd., S. 412–417.

wissenschaftlichen Beirats der Zeitschrift Praxis waren einheimische und internationale – hauptsächlich marxistische – Theoretiker wie Zygmunt Baumann, Ernst Bloch, Jürgen Habermas, Henri Lefebvre, Georg Lukács oder Herbert Marcuse.<sup>6</sup> Schon ab 1965 gab es internationale Ausgaben der Zeitschrift in englischer, französischer und deutscher Sprache. So international die Praxis-Gruppe und ihre Zeitschrift auch ausgerichtet waren, so betonten die Mitglieder doch, Praxis sei in erster Linie auf dem Boden des jugoslawischen Sozialismus gewachsen.<sup>7</sup> Aufgrund der in Jugoslawien ansonsten beispiellosen internationalen Vernetzung der Philosophinnen, aber auch aufgrund der Aufmerksamkeit, die ihnen heute in der Literatur zuteil wird, darf Praxis als die wichtigste philosophische Strömung in Jugoslawien und als eine der wichtigsten der sozialistischen Länder Europas in den 1960er und 70er Jahren bezeichnet werden.

Die meisten Gründungsmitglieder von Praxis waren ehemalige Partisanen oder waren in Nazi-Konzentrationslagern inhaftiert gewesen. Eine wichtige Vorgängerzeitschrift war laut Kanzleiter Pogledi ([Blicke], 1952 in Zagreb gegründet), die sich hauptsächlich der Kritik des Sowjetmarxismus verpflichtet hatte und theoretisch auf dem Frühwerk von Karl Marx basierte. «Mit der Wiedergewinnung des subjektiven Aspektes im Marxschen Denken gingen die künftigen Praxis-Anhänger in ihrer Kritik über Parteiideologen wie [Milošan] Đilas oder [Edvard] Kardelj hinaus, die die Degenerierung der Sowjetunion hauptsächlich objektiven Faktoren zuschrieben und Grundfragen der Philosophie und des Menschenbildes unbeachtet ließen. Pogledi wurde auf Druck der Partei 1955 eingestellt.»<sup>8</sup> Erfolge konnten die in Pogledi vertretenen Anschauungen im Zuge einer Welle der gesellschaftlichen Liberalisierung ab 1960 erzielen. Auf der Jahresversammlung der Jugoslawischen Gesellschaft für Philosophie und Soziologie im Slowenischen Kurort Bled 1960 konnten sie sich gegen die am Sowjetmarxismus orientierte Philosophie durchsetzen. Die Grundlage dieser Philosophie bildete der dialektische Materialismus, auf den in jener Zeit häufig mit der Abkürzung *diamat* referiert wurde. Der dialektische Materialismus zeichnete sich im Wesentlichen dadurch aus, dass er menschliches Bewusstsein als treibende Kraft geschichtlicher Veränderung gegenüber materiellen Faktoren wie den Produktivkräften und Produktionsverhältnissen zurückstellte. Der wichtige Unterschied zwischen diesen zwei marxistischen Theorien liegt demnach in der Rolle und im Potenzial der Menschen und der Frage, ob sie die materielle Realität lediglich reflektieren oder ob sie sie auch

---

6 Gajo Petrović: «Die jugoslawische Philosophie und die Zeitschrift «Praxis», in: Petrović 1969a, S. 7–21, hier S. 17.

7 Ebd., S. 7.

8 Kanzleiter 2011, S. 98.

zu transformieren vermögen. Gemäß Gajo Petrović ergänzen sich die beiden Positionen nicht logisch, sie stehen sich auch nicht indifferent gegenüber, sondern schließen sich gegenseitig aus.<sup>9</sup> Die Bedeutung des Rekurses auf den humanistischen frühen Marx für Praxis lässt sich auch daran ablesen, dass eines der frühesten von der Praxis-Gruppe herausgegebenen Textkonvolute, eine zweibändige Aufsatzsammlung, dem Thema Sozialismus und Humanismus gewidmet war.<sup>10</sup>

Der Konflikt zwischen der Praxis-Gruppe und der politischen Führung entfachte sich nicht direkt an der Frage des Humanismus, sondern lag an der Haltung der Philosophinnen dem jugoslawischen Sozialismus gegenüber. Ihr Hauptvorwurf lautete, dass das Prinzip der Selbstverwaltung nicht konsequent genug umgesetzt werde. Das wirke sich negativ und hemmend auf die Möglichkeit aus, dass sich die Menschen ihrem Wesen nach entfalten können, was letzten Endes dem humanistischen Projekt schade. Gemäß Branislav Jakovljević war das Konzept der Selbstverwaltung der kleinste gemeinsame Nenner und das Medium der Kommunikation zwischen dem Staat und seinen Kritikern.<sup>11</sup>

Wie Kanzleiter zusammenfasst, wurde das Programm einer «sozialistischen Demokratie» vom SKJ 1958 auf seinem VII. Kongress in Ljubljana formuliert. Der Weg dorthin solle über die gesellschaftliche Selbstverwaltung führen.<sup>12</sup> Ab 1950 wurde sie in ersten Schritten vorbereitet, 1953 ausgeweitet und 1963 in der neuen Verfassung zum unanfechtbaren Recht erklärt. Bereits 1953 kristallisierte sich die marktwirtschaftliche Orientierung des neuen Systems heraus. In dieser Zeit waren Jugoslawiens Ökonomen laut Johanna Bockman wieder in einen Dialog mit neoklassischen Ökonomen aus dem Westen getreten, weil sie sich davon Erkenntnisgewinne für den Erfolg der Selbstverwaltung erhofften.<sup>13</sup> Marktwirtschaftliche Prinzipien einzuführen versprach eine möglichst große Distanz zum Sowjet-Etatismus. Auch die Fürsprecher eines ausgeprägten Föderalismus, der die innerjugoslawischen Probleme der verschiedenen «Nationen» lösen sollte und 1963 zusätzlich gestärkt wurde, befürworteten die Idee eines möglichst schwachen Staates.<sup>14</sup> Zu Beginn der 1960er Jahre war

9 Ebd., S. 100.

10 Branko Bošnjak/Rudi Supek (Hg.): *Humanizam i socijalizam [Humanismus und Sozialismus]*, Zagreb: Naprijed 1963.

11 Jakovljević 2016, S. 120.

12 Kanzleiter 2011, S. 46.

13 Johanna Bockman: *Markets in the Name of Socialism. The Left-Wing Origins of Neoliberalism*, Stanford: Stanford University Press 2011, S. 84.

14 Gleichzeitig wurde die Föderative Volksrepublik Jugoslawien in Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien umbenannt. Innenpolitisch gründete die jugoslawische Identität schon ganz zu Beginn auf der Föderation und verschiedenen Nationen, nicht auf einer neuen jugoslawischen Nation. (Siehe: Kanzleiter 2011, S. 47.)

es zu einer Abschwächung des Wirtschaftswachstums gekommen. Auf einer Sitzung des erweiterten Exekutivkomitees des Zentralkomitees des SKJ konstatierte Tito eine politische Krise. Er sprach von Desintegration, Chauvinismus und Nationalismus. Aber seine Aufrufe zur Einigkeit fruchteten nicht. Es etablierten sich zwei Grundströmungen in der Partei, die sich einen Machtkampf lieferten, aus dem schlussendlich die Liberalen mit ihrem an Marktwirtschaft und der Idee des Wettbewerbs orientierten Programm siegreich hervorgingen. Auf dem VIII. Kongress des SKJ 1964 wurde eine entsprechende ökonomische Reform beschlossen und 1965 konkretisiert.<sup>15</sup>

Der neuen, auf einen freien Markt ausgerichteten Wirtschaftspolitik standen die Praxis-Philosophen laut Gerson S. Sher, der Praxis 1977 eine umfassende Studie gewidmet hat, kritisch gegenüber.<sup>16</sup> Ein anderer Kritikpunkt betraf den Umstand, dass die Selbstverwaltung nur auf relativ niedrigen Stufen der Verwaltung von Firmen oder Kommunen implementiert worden war. Der Soziologe Veljko Rus berichtete während der Sommerschule in Korčula 1964 von seinen Studien, die zeigten, dass die Partizipationsmöglichkeiten von Arbeitern gering waren. In der Folge nahmen die Praxis-Philosophen eine zusehends kritische Haltung gegenüber dem Sozialismus in Jugoslawien, zumindest in seiner gelebten Form, ein. Ihre Anstrengungen erschöpften sich aber nicht in der Kritik an den bestehenden Verhältnissen, sondern sie erarbeiteten Vorschläge für eine bessere, humanere Zukunft.

Die Praxis-Gruppe machte sich stark für eine Ausweitung des Prinzips der Selbstverwaltung auf alle Bereiche der Gesellschaft. Sie knüpften an die Idee der Rätedemokratie an, die auch im internationalen Kontext der Neuen Linken in dieser Zeit diskutiert wurde.<sup>17</sup> Der Entwurf einer «integralen Selbstverwaltung» und der humanistische Marxismus stehen in engem Zusammenhang. Geteilt wurden die Ideen der Praxis-Gruppe von einigen undogmatischen osteuropäischen Marxisten, vom westlichen Marxismus und der Frankfurter Schule. Dazu gehörten z.B. Karel Kosik oder Leszek Kolakowski, Ernst Bloch, Erich Fromm und Herbert Marcuse. Was den Mitgliedern der Praxis-Gruppe laut Kanzleiter nie gelang, war der Aufbau einer Arbeitsbeziehung zu Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, während sie den wichtigen französischen Marxisten Louis Althusser als «stalinistisch und positivistisch» ablehnten.

Für die Studierenden waren die von Praxis vertretenen Haltungen und Theorien außerordentlich wichtig. Wie bereits erwähnt wurde, war zum

---

15 Ebd., S. 62–65.

16 Gerson S. Sher: *Praxis. Marxist Criticism and Dissident in Socialist Yugoslavia*, Bloomington/London: Indiana University Press 1977, S. 159.

17 Ebd., S. 107.

Beispiel die Forderung nach einer konsequenten Implementierung des Selbstverwaltungsprinzips auf der Ebene der Universitäten – womit natürlich auch ein stark erweitertes Mitspracherecht von Studierenden gemeint war – eine der Hauptforderungen während der Proteste, die von ihren Fürsprechern als klar «links, pro-jugoslawisch und pro-sozialistisch» verstanden wurde und keinesfalls mit dem verwechselt werden soll, was gemeinhin unter «dissident» verstanden wird.<sup>18</sup> Die teilweise an den Universitäten lehrenden Praxis-Philosophinnen wiederum hatten zwar bei den Protesten von 1968 keine aktive Rolle inne, aber sie verfolgten das Geschehen mit großem Wohlwollen. Durch ihre Assoziierung mit den Protesten als Ideengeber und wegen ihrer stets kritischen Haltung dem realen Sozialismus gegenüber wurden sie von der politischen Führung viel mehr zur politischen Opposition gemacht, als sie es je sein wollten. Welche ihre philosophischen und theoretischen Anliegen waren, soll anhand einiger Texte genauer beleuchtet werden.

### 6.3 Grundlagen des marxistischen Humanismus

«Der zentrale Wert des Humanismus ist das Menschheitskollektiv. Ausgehend von einem konkreten Menschheitsideal wird eine Gesellschafts- oder zumindest Bildungsutopie entworfen, die sich gegen bestimmte bestehende Verhältnisse richtet.»<sup>19</sup> So definiert Florian Baab den Humanismus und betont, dass das den verschiedenen Humanismen zugrunde gelegte Menschheitsideal variieren kann. Der Begriff Humanismus soll zuerst als «pädagogischer Kampfbegriff» von Friedrich Immanuel Niethammer geprägt worden sein, mit dem sich der Philosoph und Theologe für das altsprachliche Gymnasium und umfassende Menschenbildung einsetzte.<sup>20</sup> Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts diene er dazu, die Neuzeit als eine geschichtliche Epoche und Geisteshaltung zu beschreiben und bezeichnen, die nach «Humanität am Beispiel der Griechen und Römer» strebte.<sup>21</sup> Das an der Antike orientierte humanistische Denken wurde im 19. Jahrhundert insbesondere der Renaissance

18 Jakovljević liest die Proteste, insbesondere die Besetzung der philosophischen Fakultät, als ein Moment, in dem Selbstverwaltung «perfornt» wurde, also als einen Akt der Aktualisierung und tatsächlichen Verwirklichung. (Siehe: Jakovljević 2016, S. 137–138.) Was die Thematik der Dissidenz angeht, so meint er, dass Jugoslawien mit Ausnahme von Milovan Đilas keine Dissidenten hervorgebracht habe. (Siehe: ebd., S. 180.)

19 Florian Baab: *Was ist Humanismus? Geschichte des Begriffes, Gegenkonzepte, säkulare Humanismen heute*, Regensburg: Friedrich Pustet 2013, S. 26.

20 Christoph Türcke: «Die Falle der Selbstentfaltung. Humanismus und kritische Theorie», in: Faber 2003, S. 275–283, hier S. 275.

21 Clemens Menze: «Humanismus I», in: *HWP*, Bd. 3, 1974, Sp. 1217–1219, hier Sp. 1217.

und dem sogenannten Neuhumanismus der Weimarer Klassik zugeschrieben, die von Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottfried Herder geprägt war.<sup>22</sup> Der Humanismus der Weimarer Klassik zeichnete sich einerseits dadurch aus, dass er anthropologisch fundiert war, andererseits dadurch, dass er die Entwicklung von Individualität durch lebenslange Bildung, insbesondere durch das Studium des Altertums und der Kunst, akzentuierte.<sup>23</sup> Letztes Ziel ist die Vervollkommnung der «menschlichen Natur» durch Bildung. Nach der in Deutschland gescheiterten Revolution von 1848 verlor dieses Konzept an politischem Gehalt und verengte sich auf ein Bildungsprogramm für das deutsche Bürgertum.<sup>24</sup> Gleichwohl entstand im 19. Jahrhundert – auch mit Elementen des Humanismus der Weimarer Klassik – eine Denktradition, die nicht nur auf die Verwirklichung von Bildungsidealen ausgerichtet war. Von großer Bedeutung ist Ludwig Feuerbachs Philosophie- und Religionskritik, die laut Andreas Arndt darauf abzielt, «die an den Himmel verschleuderten Schätze den Menschen zurückzugeben, die Entfremdung der Menschen von ihrem Wesen aufzuheben und an die Stelle des entfremdeten spekulativen bzw. religiösen Wesens das wirkliche Wesen des Menschen zu setzen».<sup>25</sup> Von Goethe und Schelling hat Feuerbach einen pantheistischen Naturbegriff übernommen, der den Menschen als einen «Mikrokosmos begreift, der in der Entfaltung all seiner Anlagen, in der Universalität seiner Sinne den Makrokosmos zu spiegeln vermag».<sup>26</sup> Es ist ein idealistisches, abstrakt positives Menschenbild, das Feuerbach von der Weimarer Klassik aufnimmt. Wichtige Referenzen, auf die er sich im Modus der Kritik bezog, waren Georg Wilhelm Friedrich Hegel und August Schleiermacher. Er wollte die Philosophie von deren spekulativem Denken befreien, indem er spekulative und religiöse Projektionen auf ihre irdischen Grundlagen zurückführte. Dem Menschen und seinen Bedingungen näherte er sich unter Berufung auf die sinnlichen Aspekte des Lebens an und plädierte dafür, dass sich Philosophie nicht allein in abstrakten Gedankensphären bewegen dürfe.<sup>27</sup> Wie Arndt ausführt, ließ Feuerbach es darauf aber nicht beruhen, sondern wollte seinen daraus resultierenden emphatischen Menschenbegriff selbst revidieren und mit den konkreten Bedingungen konfrontieren, unter denen Menschen leben.<sup>28</sup> Diese Überlegungen führten ihn an einen Punkt, von

22 Frieder Otto Wolf: «Humanismus 1», in: HKWM, Bd. 6.I, 2004, Sp. 548–553, hier Sp. 549.

23 Menze 1974, Sp. 1218.

24 Wolf 2004, Sp. 550–551.

25 Andreas Arndt: «Kein Egoismus ohne «Communismus». Anmerkungen zur Philosophie Ludwig Feuerbachs», in: Faber/Rudolph 2002, S. 103–117, hier S. 107.

26 Jens-F. Dwers: «Feuerbachscher Materialismus», in: HKWM, Bd. 4, 1999, Sp. 390–402, hier Sp. 391.

27 Ebd., Sp. 392.

28 Arndt 2002, S. 114.

dem aus eine Nicht-Philosophie sich abzeichnete, das heißt die Möglichkeit, dass es anstelle der Philosophie die Wirklichkeit zu verändern gelte, wenn er auch diese Idee nicht bis zur letzten Konsequenz verfolgte.<sup>29</sup>

Feuerbach ist historisch deshalb bedeutsam, weil seine Gedanken im Frühwerk von Karl Marx und Friedrich Engels aufgenommen und positiv bewertet wurden. Die wohlwollende Bezugnahme auf Feuerbach durch Marx und Engels war für die marxistische Philosophie im 20. Jahrhundert folgenreich. Nach allgemeiner Auffassung war für ihr Frühwerk der auf einem universellen Begriff des Menschen basierende Humanismus wichtig, von dem sie sich in ihrem Spätwerk jedoch abwandten. Im Marxismus des 20. Jahrhunderts leben in der Folge – wie noch zu zeigen sein wird – der frühe und der reife Ansatz weiter. Die meistzitierte Aussage Marx' im Zusammenhang mit dem Humanismus entstammt den Ökonomisch-philosophischen Manuskripten. Ihre Editions-geschichte ist bemerkenswert, denn sie sind erst in den 1930er Jahren zum ersten Mal publiziert worden, stießen dann aber wegen der humanistischen Thematik auf reges Interesse.<sup>30</sup> Marx schreibt in den Manuskripten:

**«[...]Der Communismus als positive Aufhebung des Privateigentums, als menschlicher Selbstentfremdung und darum als wirkliche Aneignung des menschlichen Wesens durch und für d[en] Menschen; darum als vollständige, bewußt und innerhalb des ganzen Reichthums der bisherigen Entwicklung gewordene Rückkehr des Menschen für sich als eines gesellschaftlichen, d.h. menschlichen Menschen. Dieser Communismus ist als vollendeter Naturalismus = Humanismus, als vollendeter Humanismus = Naturalismus, er ist die wahrhafte Auflösung des Widerstreits zwischen dem Menschen mit der Natur und mit d[em] Menschen [...].»<sup>31</sup>**

Baab interpretiert den Passus so, dass Humanismus für Marx eine Besinnung des Menschen auf sein eigenes Wesen bedeute. Der Mensch dürfe nicht den Fehler begehen, Zuflucht in imaginären Transzendenzkategorien zu suchen. Weil das Privateigentum den Menschen von sich selbst entfremde,

<sup>29</sup> Ebd., S. 106.

<sup>30</sup> Das betont der jugoslawische Philosoph Mihailo Marković. (Siehe Mihailo Marković: «Marksistički humanizam i problem vrednosti [Marxistischer Humanismus und das Werteproblem]», in: Bošnjak/Supek 1963, S. 105–131, hier S. 105.

<sup>31</sup> Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte (Zweite Wiedergabe)*, in: ders.: *Werke. Artikel, Entwürfe März 1843 bis August 1844 (MEGA 1/2)*, Berlin: Dietz 1982, S. 389.

könne er sein wahres Wesen erst im Kommunismus finden. Dieser allein sei in der Lage, die Spannung zwischen Mensch und Natur zu überwinden.<sup>32</sup> Den von Feuerbach übernommenen Fokus auf das Verhältnis zwischen Mensch und Natur kritisiert Marx jedoch bald selbst. Daraus zufolge ist es der Begriff der «entfremdeten Arbeit», der Marx den Schritt über Feuerbach hinaus ermöglicht.<sup>33</sup> Der Begriff Arbeit im Allgemeinen wird zentral für die Bestimmung des Menschen, denn das Für-sich-Sein des Menschen ist das Resultat seiner Arbeit, und nicht ein zu «bewährendes Wesen».<sup>34</sup> Der reife Marx verabschiedet die Feuerbach'sche Vorstellung eines menschlichen Wesens als ein dem Individuum innewohnendes Abstraktum und bestimmt stattdessen die Produktionskräfte, die gesellschaftlichen Verhältnisse und Kapitalien als den Grund dessen, was bisher als «Wesen des Menschen» vorgestellt wurde.<sup>35</sup> Entsprechend dieser Wende, die sich, wie allgemein angenommen wird, in den Thesen über Feuerbach angekündigt hatte, spielte der Begriff des Humanismus für das Spätwerk von Marx und Engels keine Rolle mehr.<sup>36</sup> Dementsprechend stand der «humanistische Marx» der Frühwerke auch lange nicht im Zentrum der marxistischen Theorie im 20. Jahrhundert, noch dazu, weil die Ökonomisch-philosophischen Manuskripte, der Hauptreferenztext im Zusammenhang mit dem Humanismus Marx', erst nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Wirkung tatsächlich entfalten konnten.

Der Zweite Weltkrieg war jedoch auch unabhängig von Marx' Schriften ein Anlass für die Philosophie, das humanistische Erbe einer Revision zu unterziehen und auf seine Brauchbarkeit zu überprüfen. Die Antworten darauf fielen denkbar unterschiedlich aus. Eine der zentralen Fragen, an denen sich im 20. Jahrhundert die Geister schieden, war, ob überhaupt von der Menschheit oder einem menschlichen Wesen gesprochen werden könne.

## 6.4 Der marxistische Humanismus der Praxis-Philosophie

Der sozialistische Humanismus ist eine breite Strömung, die nach dem 20. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion 1956 zunehmend zu einem wichtigen Thema in der marxistischen Philosophie wurde.<sup>37</sup> Er

32 Baab 2013, S. 43–44.

33 Dwars 1999, Sp. 395.

34 Reinhard Romberg: «Humanismus II», in: HWPh, Bd. 3, 1974, Sp. 1219–1225, hier Sp. 1222.

35 Pablo Guadarrama/Frieder Otto Wolf: «Humanismus 2», in: HKWM, Bd. 6.I, Sp. 553–554, hier S. 553.

36 Louis Althusser: *Pour Marx*, Paris: Librairie François Maspero 1965; *Gesammelte Schriften Bd. 3. Für Marx*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011 (zuerst 1968), S. 36–37; Romberg 1974, Sp. 1222; Guadarrama/Wolf 2004, Sp. 553–554.

37 Böke 2001 (abgerufen am 15.1.2015).

war dezidiert antistalinistisch und fiel dadurch besonders in Jugoslawien auf fruchtbaren Boden. Welche Auswirkungen der Tod Stalins 1953 auf die Auseinandersetzung mit dem Humanismus in der Sowjetunion hatte, wird hier nicht behandelt – der Fokus liegt auf den Diskussionen in Jugoslawien. Zwar hat der 20. Parteitag den Spielraum in der Sowjetunion, den Marxismus anders zu denken, erweitert. In Jugoslawien aber hielt sich das Narrativ, dass die Sowjetunion einen etatistischen, bürokratischen, unmenschlichen Marxismus verfolge, von dem sich der jugoslawische in jeder Hinsicht unterscheidet. Obwohl diese Ansicht in allen Texten formuliert ist, gibt es zwischen den einzelnen jugoslawischen Positionen erhebliche Unterschiede. Die Texte, die ich im folgenden Abschnitt vorstelle, lassen sich zwei Blöcken zuordnen. Die einen entwerfen den jugoslawischen Weg mit philosophischen Argumenten, die anderen mit politischen. Trotz der gemeinsamen Feindbilder (der Kapitalismus im Westen und der Staatssozialismus in der Sowjetunion) und des gemeinsamen Ziels (ein alternativer Weg für Jugoslawien) waren die beiden Denkweisen nicht kompatibel – weshalb, wird in Kürze klarwerden. Zunächst kommt das politische Lager zu Wort.

Viljem Merhar erläutert 1979 rückblickend die Notwendigkeit, sich von der Zentralplanung zu verabschieden. Die «Klassiker des Marxismus» – der Autor bestimmt nicht näher, welche Texte er meint – konnten Jugoslawien keine konkreten Leitfäden für den Aufbau des Sozialismus an die Hand geben.<sup>38</sup> Denn in jenen Schriften sei man davon ausgegangen, dass sich der Sozialismus, der die erste Stufe in der Entwicklung zum Kommunismus darstellt, in einer Gesellschaft mit hoch entwickelten Produktivkräften herausbilden würde. Sie glaubten, dass die sozialistischen Gesellschaften auf der Basis kollektivierter Produktionsmittel ihre Produktion nach Plan organisieren können, ohne Vermittlung des Wertgesetzes. Staatlicher Zwang werde obsolet, weil mit dem Ende der Ausbeutung der Klassenantagonismus verschwunden sein werde. Deshalb werde der Staat schlussendlich selbst hinfällig und die Arbeit, organisiert in Assoziationen unmittelbarer Produzenten, das einzige Maß der Aufteilung. In Jugoslawien aber waren laut Merhar die Produktivkräfte, wie in den meisten Ländern, die durch eine Revolution gegangen waren, relativ rückständig. Der Grund dafür liege im aus dem Kapitalismus hervorgegangenen Imperialismus und Kolonialismus. Die Gesellschaften waren daher gezwungen, die Entwicklung in Richtung sozialistischer Industrialisierung mithilfe wirtschaftspolitischer Maßnahmen zu beschleunigen. Wie Lenin sagte, bedeutet Sozialismus Industrialisierung plus Elektrifizierung. Die sozialisti-

---

38 Viljem Merhar: «Pregovor [Vorwort]», in: Kidrič 1979, S. VII–XXXV, hier S. VII.

sche Industrialisierung sollte nach der Meinung einiger Theoretiker über die sogenannte primäre sozialistische Akkumulation erreicht werden. Es schien somit natürlich, dass der Staat die Führung über die Produktionskräfte übernimmt und damit zum Träger der wirtschaftlichen Entwicklung wird. Die zentralistische Planwirtschaft schien die wichtigste Forderung der marxistischen Klassiker, die Einrichtung einer unmittelbaren, das heißt, nicht verdinglichten Wirtschaft, zu erfüllen. Aber, so wendet Merhar ein, diese Tatsache wurde überhaupt nicht kritisch anhand anderer grundlegender Aussagen der Klassiker über die sozialistische Gesellschaft überprüft. Die zentralplanerische Lösung sozioökonomischer Probleme habe die Rolle des Staates verstärkt, statt sie, wie von den Klassikern gefordert, einzuschränken. Ein starker Staat führe zu einer bürokratischen Deformierung der sozialistischen Produktionsverhältnisse und bremse die Errungenschaften der Revolution. Jugoslawien habe dieses Problem relativ rasch erkannt und zu einer kreativen Lösung, dem planwirtschaftlichen System mit demokratischen Selbstverwaltungsformen gefunden.<sup>39</sup>

Merhar übernimmt im Wesentlichen Argumente, die bereits in den frühen 1950er Jahren von Edvard Kardelj und Milovan Đilas – den Politikern und Beratern Titos – vorgebracht wurden. In einer publizierten Serie von Reden erörtern sie den Konflikt mit der Sowjetunion. Sie verurteilen deren Versuche, die territoriale Integrität Jugoslawiens zu stören, als aggressiven Krieg einer Hegemonialmacht, die beständig versuche, alle ihre Gegner als kapitalistisch zu diffamieren, und bewusst verkenne, dass der Sozialismus sich auf verschiedene Weise den Weg bahnen könne.<sup>40</sup> Die marxistisch-leninistische Wissenschaft in Form der sowjetischen Theorie vermöge die gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen der heutigen Welt nicht zu analysieren. Alle Länder auf dem Weg zum Kommunismus befänden sich in der ersten Entwicklungsphase, die auf einer relativ niedrigen Entwicklungsstufe der Produktivkräfte und einer starken Rolle staatskapitalistischer Elemente beruhe. Mit Ausnahme von Jugoslawien habe sich in diesen Ländern ein antidemokratisches und bürokratisch-despotisches politisches System gebildet, das eine Gefahr für den Sozialismus darstelle.<sup>41</sup>

Đilas betont, dass es nichts nütze, die marxistischen Klassiker zu studieren, wenn man die Essenz der gesellschaftlichen Ordnung der Sowjetunion verstehen wolle. Bevor es zum Konflikt zwischen der UdSSR und Jugoslawien kam, sei die jugoslawische Partei der Auffassung gewesen, dass mit der Theo-

39 Merhar 1979, S. VIII–XI.

40 Edvard Kardelj: «Nova Jugoslavija u savremenom svetu [Das neue Jugoslawien in der gegenwärtigen Welt]», in: Kardelj/Đilas 1951, S. 5–44.

41 Ebd., S. 12–13.

rie in Russland alles stimme, dass lediglich die *Praxis* mit ihr in Konflikt stehe. Nun habe man jedoch festgestellt, dass die Sowjetunion Institutionen für Theorie geschaffen habe, die lediglich mit kontextlos verwendeten Zitaten operiere. Dies habe weder mit richtiger Theorie noch mit richtiger Praxis etwas zu tun. Deswegen wolle sich Russland auf keine theoretischen Diskussionen einlassen. Am Ende entscheide die Praxis darüber, wer mit seinen theoretischen Standpunkten im Recht sei.<sup>42</sup>

Weder von Kardelj noch von Đilas erfährt man Konkretes darüber, worin die Unterschiede in den verschiedenen Auslegungen der marxistischen Texte in Jugoslawien oder der Sowjetunion lagen. Die Argumentationsweise der Politiker ist keine philosophische. Abgesehen von den allgemeinen Verweisen auf die «marxistischen Klassiker», über deren Inhalt sie kaum ein Wort verlieren, wurde der Weg Jugoslawiens mit politisch-ökonomischen Argumenten begründet. Maßgeblichen Ideen wie die Blockfreienbewegung und die Arbeiter selbstverwaltung entwickelten sich nicht aus neuen Erkenntnissen der marxistischen Philosophie, sondern wurden politisch-ökonomisch begründet und in den entsprechenden Termini verhandelt. Die jugoslawische Politik folgte, um in der marxistischen Terminologie zu verbleiben, einer materialistischen Logik. Jugoslawiens geopolitische Besonderheit als blockfreies und selbstverwaltetes Land stößt auch heute noch in der Forschung auf Interesse. In manchen Fällen wird die Perspektive der damaligen Politiker fast eins zu eins übernommen: Bockman zum Beispiel setzt den jugoslawischen Sozialismus mit der ökonomischen Strategie der Selbstverwaltung – ausgedacht von Tito, Kardelj, Đilas und Boris Kidrič – vollständig gleich.<sup>43</sup>

Den jugoslawischen Sozialismus allein über seine ökonomische Organisation, das heißt, materialistisch zu definieren, genügte jedoch den marxistischen Praxis-Philosophen nicht. Die Selbstverwaltung nahm auch bei ihnen eine wichtige Stellung ein, man versuchte aber, dem jugoslawischen Sozialismus auch mit genuin *philosophischen* Argumenten ein Profil zu verleihen. Zwar bezog sich die Praxis-Gruppe auf Gesellschaft und Politik, hatte auf diese aber keinen Einfluss, ja wurde sogar von politischen Kräften bekämpft. Die Politik auf der anderen Seite war nicht primär an der Produktion von Theorie interessiert, sondern griff – ähnlich wie es Kardelj und Đilas den Theoretikern des dialektischen Materialismus in der Sowjetunion vorwarfen – auf Schlagworte wie «die marxistischen Klassiker» zurück.

42 Milovan Đilas: «Savremene teme [Zeitgenössische Themen]», in: Kardelj/Đilas 1951, S. 45–110, hier S. 94–95.

43 Bockman 2011.

Das Denken der Praxis-Gruppe soll im Folgenden anhand einiger ausgewählter Texte vorgestellt werden, die hier als Exempel für ein freilich ungleich umfangreicheres Korpus genügen müssen. Sie gewähren Einblick in die Differenzen und Ähnlichkeiten im Denken der humanistisch-marxistischen Philosophie Jugoslawiens. Im Zentrum meines Interesses an den Texten steht die Frage, wie sich der Humanismus in ihnen darstellt und welche Vorstellung vom Menschen, den sie alle adressieren, ihnen zugrunde liegen.

Kangrga, der 1961 in Zagreb im Fach Philosophie promovierte und dort später eine Professur innehatte, stellt in seinem Beitrag zum Band Sozialismus und Humanismus das Programm des Savez komunista Jugoslavije [Bund der Kommunisten Jugoslawiens (älterer Name: Kommunistische Partei Jugoslawiens)] in den Mittelpunkt und arbeitet heraus, welche humanistischen Potenziale in ihm angelegt sind.<sup>44</sup> Er tut dies einerseits im Einklang mit der offiziellen Stalinismus-Kritik, andererseits in Berufung auf die «einzig und alleinige – elfte These über Feuerbach» von Marx, die da lautet: «Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.»<sup>45</sup> Den Thesen über Feuerbach wurde in jener Zeit allgemein viel Aufmerksamkeit geschenkt. So erstaunt es nicht, dass die berühmte elfte und letzte These, die oft als Aufforderung interpretiert wurde, das Philosophieren zu lassen und endlich zur Tat zu schreiten, von einer Gruppe wie Praxis als zentrale Textstelle im Marx'schen Œuvre betrachtet wurde. Allerdings betont Kangrga, dass sich Theorie und Praxis wechselseitig bedingen.<sup>46</sup> Seine Kommentare zum Parteiprogramm sind durchwegs lobend: Es erlaube explizit den Disput und ziele nicht darauf ab, mit einfachen Rezepten die Wahrheit und den

44 Milan Kangrga: «Program SKJ – oslobađanje stvaralačkih snaga socijalizma [Das Programm des SKJ - Befreiung der schöpferischen Kräfte des Sozialismus]», in: Bošnjak/Supek 1963, Bd. 2, S. 9–19.

45 Ebd., S. 9–10.

46 Der Adorno-Schüler Alfred Schmidt stellt in seinem dem Humanismus der Kritischen Theorie gewidmeten Buch fest, dass diejenigen, die sich für orthodox marxistisch halten, gern die elfte These über Feuerbach zitieren. Es werde dabei allzu leicht unterschlagen, dass diese «isoliert genommen höchst summarisch klingende Absage an Interpretation selbst einer solchen» bedürfe. Die ThF stehen im Zusammenhang mit der Schrift *Die deutsche Ideologie*, mit dem als «Verfaulungsprozess des absoluten Geistes» beschriebenen Zerfall der Hegel-Schule, deren linkem Flügel Marx und Engels selbst angehört hatten. Marx und Engels kritisieren Feuerbachs sensualistisch beschränkten Begriff der Welt. Sie sei kein stets gleiches Ding, sondern die gesamte lebendige und sinnliche Tätigkeit der sie ausmachenden Individuen. Es gehe Marx und Engels nicht um einen Verzicht auf Reflexion. Das Studium der Wirklichkeit in *Die deutsche Ideologie* sei ein wissenschaftliches (weil ausgehend von empirischem Entwicklungsprozess der Menschen) und zugleich philosophisches, weil es die Sache in ihrer Totalität darzustellen sucht. Der philosophische Anteil habe sich entgegen gängiger Vorstellungen im Werk von Marx und Engels eher verstärkt. (Alfred Schmidt: *Kritische Theorie. Humanismus. Aufklärung*, Stuttgart: Reclam 1981, S. 39–40).

Sinn des menschlichen Wegs in den Sozialismus festzuschreiben.<sup>47</sup> Vielmehr habe sich die kommunistische Bewegung in Jugoslawien von Dogmen befreit und sehe voll und ganz ein, dass es ohne die Philosophie Marx' nicht möglich sei, eine Gesellschaft aufzubauen, die die bürgerliche überwindet.<sup>48</sup> Kangrga betont aber auch, dass der Mensch noch nicht – wie von Marx verlangt – ein historisches Subjekt, Erschaffer seines Schicksals und seiner freien Welt geworden, sondern noch immer Objekt sei.<sup>49</sup> Das (Partei-)Programm sei als ein Rahmen zu betrachten, innerhalb dessen die wahrhaften Interessen des Sozialismus erst realisiert werden müssten. Diese könnten allein in den wahrhaften Interessen des Menschen, seiner Menschlichkeit, seiner Zukunft und seines neuen Sinnes liegen.<sup>50</sup> Kangrga spricht vom Menschen stets im Singular, ohne je genauer zu definieren, was sein Wesen sei. Wichtig ist ihm, dass Sozialismus ohne den Menschen als «erster, einziger und höchster Wert» nicht möglich sei.<sup>51</sup>

Das Konzept des Menschen und damit auch des Humanismus wird im Text von Supek, dem Philosophen und Professor für Soziologie an der Universität Zagreb, der sich mit der Humanisierung der Arbeit und der Arbeiterselbstverwaltung befasst, klarer entwickelt. Auch er bewertet die offizielle Politik positiv.<sup>52</sup> Die Arbeiterselbstverwaltung hebt in seinen Augen die Produktion in Jugoslawien sowohl von der in bürgerlich-kapitalistischen als auch in zentralistisch-etatistischen Gesellschaften ab. Supeks wichtigste Quelle sind die Schriften von Marx, darüber hinaus zitiert er aber auch Ökonomen und Soziologen, die die Auswirkungen der automatisierten Massenproduktion – paradigmatisch dafür steht die Fließbandarbeit – auf die Physis, Psyche, Motivation und letztendlich die Produktivität der Menschen während der Arbeit, aber auch in ihrem Freizeitverhalten untersuchen. Er kommt zu dem Fazit, dass die Einrichtung der Produktionsstätten einerseits den körperlichen Voraussetzungen der Menschen entsprechen müsse: möglichst abwechslungsreiche Aufgaben, kein zu hohes Arbeitstempo, sodass ein Arbeiter ähnlich einer strickenden Frau auch mal seine Gedanken schweifen lassen könne.<sup>53</sup> Andererseits müsse den soziologischen Faktoren Aufmerksamkeit geschenkt werden: der Möglichkeit zu Ausbildung und zum Aufstieg innerhalb der Firma für alle Arbeiter, auch für die anfangs ungelerten. Aufs Schärfste kritisiert er die Praxis

47 Kangrga 1963, S. 11.

48 Ebd., S. 15.

49 Ebd., S. 12.

50 Ebd., S. 17.

51 Ebd., S. 17.

52 Rudi Supek: «Radničko samoupravljanje i humanizacija rada i potrošnje [Arbeiterselbstverwaltung und die Humanisierung der Arbeit und des Konsums]», in: Bošnjak/Supek 1963, Bd. 2, S. 139–170.

53 Ebd., S. 147–148.

US-amerikanischer Firmen wie Ford, die ihre Arbeiter zur Passivität erzögen. Das müsse sogar im Kapitalismus als kontraproduktiv gelten, weil dadurch nach wissenschaftlichen Studien die Motivation und Produktivität der Arbeiter einbrechen. Der wichtigste Faktor ist laut Supek die Einbeziehung der Arbeiter in den gesamten Produktionsprozess. Diese Leistung vermöge allein die Arbeiterselbstverwaltung zu erbringen. Das Übernehmen von Verantwortung durch die Arbeiter in der Selbstverwaltung sei der Ausweg aus den Dilemmata der automatisierten Produktion. Nur Arbeiterräte könnten die Humanisierung der Arbeit realisieren.<sup>54</sup> Von Marx wurde dieses Modell als Grundlage der Gesellschaftsorganisation bezeichnet, in der Sowjetunion werde es dennoch entgegen jeder Logik und mit abstrusen Argumenten kritisiert.<sup>55</sup>

Supek interessiert sich nicht nur für die Gestaltung der Arbeit, sondern auch für die Freizeit, deren historische und gesellschaftliche Wurzeln heute gerne versteckt würden.<sup>56</sup> Marx' Analyse zufolge produziere das Kapital überschüssige Zeit, weil es die für die Produktion notwendige Zeit minimiert. Diese überschüssige Zeit sei im Kapitalismus ein Mittel, um Tauschwerte zu erzeugen, das heißt, sie tritt als Zeit des Verbrauchs von Tauschwerten auf.<sup>57</sup> Im Sinne einer umfänglichen Analyse aller gesellschaftlichen Beziehungen hatte sich Marx damit auseinandergesetzt, dass der Kapitalismus die Menschen zu passiven Verbrauchern erzieht. In ihrer Freizeit gingen die Menschen zweifelhaften, allein auf den persönlichen Genuss und Konsum ausgerichteten Tätigkeiten nach. Den Arbeiterräten stellt sich daher laut Supek die Aufgabe, «sich mit der Produktion nicht nur um der Erreichung bestimmter ökonomischer Gewinne halber zu befassen, sondern um der Lösung unmittelbarer sozialer Aufgaben willen – um der professionellen und allgemeinen Erziehung willen, um der Erzeugung derartiger Güter willen, die einen «gesunden Verbrauch» sicherstellen, um der Verwendung der finanziellen Mittel für gesundes Amüsement willen [...], um dem Menschen seine authentische schöpferische und gesellschaftliche Existenz sicherzustellen».<sup>58</sup> Supek setzt in seinem Aufsatz den Menschen mit dem Arbeiter gleich, wobei er im Text unter

54 Ebd., S. 155.

55 Ebd., S. 139–140.

56 Ebd., S. 163.

57 Ebd., S. 164.

58 Ebd., S. 166. «Radnički savjeti morat će da se bave proizvodnjom ne samo radi postizanja određene ekonomske dobiti, već podjednako radi rješavanja neposrednih socijalnih zadataka – radi profesionalnog i općeg obrazovanja, radi stvaranja takvih dobara koja osiguravaju zdravu potrošnju, radi korišćenja finansijskih sredstava za organiziranje zdrave razonode [...] imajući na umu pod tijelom i duhom njihovo jedinstvo koje osigurava čovjeku njegovu autentičnu stvaralačku i društvenu egzistenciju.»

Arbeit sowohl Lohnarbeit als auch Freizeittätigkeit subsumiert. Beide Formen von Arbeit sollen der Entwicklung des Individuums und dem Allgemeinwohl dienen. Die gesellschaftliche Struktur bestimmt sowohl die Bedingungen in den Produktionsstätten als auch die Freizeitvergnügen. Der tätige Mensch ist Mitorganisator dieser Struktur, wirkt durch sein Handeln auf sie ein. Somit besteht Reziprozität zwischen dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen. Eine humanistisch verfasste Gesellschaft baue auf der Selbstverwaltung auf, weil sie allein humane Konditionen bereitzustellen vermöge. Supek bestimmt das menschliche Wesen als ein tätiges und gesellschaftliches.

Sher zeigt auf, dass die Basis und der Ausgangspunkt aller Praxis-Philosophen der junge Marx sei.

**«[...] they agree on two essential points. First, they are unified in their belief that the revitalization of Marxism can be effected only by returning to the critical theory of Praxis and alienation and to the profound humanism that inspired Marx's work throughout his life; and second, they are commonly convinced that such a revitalized Marxism is the most effective tool that man has at his disposal for understanding and transforming the world in accordance with his needs.»<sup>59</sup>**

Sher teilt die Ansicht der Praxis-Philosophen, dass der Kern von Marx' Werk eine humanistische Sicht auf die Welt und Optimismus in Bezug auf die Fähigkeit des Menschen sei, seine durch Natur und Gesellschaft auferlegten Grenzen zu überschreiten.<sup>60</sup> Praxis hat historische Vorläufer, denen laut Sher gemeinsam ist, dass sie die Doktrinen der II. Internationale (1889) ganz oder teilweise zurückwiesen. Die II. Internationale steht für eine Position innerhalb des Marxismus, die in den «objektiven Bedingungen» das Movens des Geschichtsverlaufs sieht. Diese objektiven Faktoren sind eine Reihe von universell gültigen Gesetzen der gesellschaftlichen Entwicklung, die zum Teil sogar die subjektiven Begehren der menschlichen Akteure bestimmen. Aus dieser Auffassung resultiert die Überzeugung, dass der Sieg des Proletariats eine geschichtliche Notwendigkeit sei. Die Kritiker der II. Internationale, unter ihnen Antonio Gramsci, Georg Lukács und Rosa Luxemburg, werteten dagegen die Rolle des historischen Subjekts auf.<sup>61</sup> Die Praxis-Philosophie folgt laut Sher insofern

<sup>59</sup> Sher 1977, S. 67.

<sup>60</sup> Ebd., S. 71.

<sup>61</sup> Ebd., S. 62.

ihren Vorläufern. Sie trägt zur Wiederentdeckung des menschlichen Akteurs als Wesen der verändernden Praxis bei. Marx schreibt sie eine anthropozentrische Perspektive zu. Dabei vertrat Praxis die sogenannte «Ein-Marx-Theorie», das heißt die Vorstellung, dass sich die humanistische Weltanschauung durch Marx' gesamtes Werk zieht. Der Sowjet-Marxismus dagegen unterschied kategorisch zwischen dem frühen humanistischen und dem späten wissenschaftlichen Marx. Ab 1960 rückten die Ökonomisch-philosophischen Manuskripte in ganz Osteuropa vermehrt in die Aufmerksamkeit und man versuchte zu zeigen, dass der Marxismus ein tiefes Interesse am menschlichen Individuum habe und eine Gesellschaft errichten wolle, in der die freie Entwicklung des einzelnen die notwendige Bedingung für die freie Entwicklung aller ist.<sup>62</sup> Für Supek ist die Arbeit (verstanden als freie Tätigkeit des Individuums) die zentrale Kategorie für die gesellschaftliche Entwicklung.

Petrović, Professor für Logik an der Universität Zagreb, dachte menschliche Tätigkeit anders als Supek. 1969 erschien ein von ihm herausgegebener Sammelband auf Deutsch, der der deutschsprachigen Leserinnenschaft die jugoslawische marxistische Philosophie vorstellen sollte.<sup>63</sup> In einem seiner Texte darin erläutert er das Konzept des «schöpferischen Marxismus», der als genuin jugoslawischer Beitrag zum humanistischen Marxismus bezeichnet wird.<sup>64</sup> Der schöpferische Marxismus geht vom Grundproblem der Entfremdung des Menschen von sich selbst aus.<sup>65</sup> Auch Petrović beruft sich auf die Philosophie Feuerbachs und den frühen Marx. Der Begriff des Schöpfertums habe zwar einen theologischen Ursprung, das heißt, er sei ursprünglich mit der Idee der göttlichen Kreation aus dem Nichts verbunden, könne aber auf die menschlichen Verhältnisse übertragen werden. Petrović unterscheidet zwischen Arbeit und Schöpfertum. Nicht Arbeit gehe dem Schöpfertum voraus, sondern umgekehrt. Gegenwärtig sei der Mensch ein Arbeitstier und werde es vermutlich auch noch lange bleiben. Wesentlich für den Menschen sei jedoch, dass er auch etwas anderes sein könne. Auch wenn angenommen werden müsse, dass der Mensch immer zu einem gewissen Teil Arbeitstier bleiben werde, so würden schöpferische Menschen auch während der Arbeitszeit nicht mehr die gleichen sein. Charakteristisch für das Schöpfertum ist gemäß Petrović, dass es etwas qualitativ Neues schaffe und deshalb Fortschritt bewirke. Um die Bedeutung des Schöpfertums zu erfassen – und den Unterschied zur Arbeit zu verdeutlichen – erläutert Petrović die Bedeutung von «neu». «Das Neue [...] ist das Andersartige, das eben er-

62 Ebd., S. 84.

63 Petrović 1969a.

64 Romberg 1974, Sp. 1224.

65 Gajo Petrović: «Sinn und Möglichkeit des Schöpfertums», in: Petrović 1969a, S. 159–173.

schienen oder in unsere Welt getreten ist.»<sup>66</sup> Petrović differenziert weiter: Nicht alles, was sich vom Jetzigen unterscheidet, sei wirklich neu.

**«Es scheint mir besser – wenn wir den Begriff des Neuen nicht völlig trivialisieren wollen und nicht zu proklamieren wünschen, daß wir glücklich in einer Welt leben, in der allerseits Neues entsteht –, daß wir den Begriff des Neuen eben auf das von dem Jetzigen wesentlich oder qualitativ Unterschiedene einschränken.»<sup>67</sup>**

Neu ist etwas dann, wenn es nicht mehr vom Alten abgeleitet werden kann, also ein qualitativer Sprung, ein Bruch stattgefunden hat.

**«Es ist ein Paradox und nicht nur ein Paradox, sondern ein innerer Widerspruch wissenschaftlicher oder ähnlicher Versuche, das künstlerische und überhaupt das menschliche Schöpfertum zu erklären, indem man das Neue auf das Alte zurückzuführen versucht und glaubt, man habe es nicht ganz erklärt, wenn man es nicht restlos auf das Alte zurückgeführt habe. Das sind alles Versuche, das Nichtdeduzierbare zu deduzieren und das Nichtreduzierbare zu reduzieren.»<sup>68</sup>**

Wichtig ist gemäß Petrović die Einsicht, dass es auch so etwas wie ein Pseudo-Neues gibt. Pseudo-Neu war der Nationalsozialismus, der zwar etwas nie zuvor Dagewesenes war, aber doch das Alte nicht transzendierte, sondern versuchte, «das Alte durch rücksichtslose Ausrottung aller Keime des Neuen zu retten».<sup>69</sup> Das eigentliche Neue ist an den Begriff des Höheren, Besseren oder des Fortschritts gebunden. Eine solche Transzendierung des Alten ist nun das Wesen des Schöpfertums. Dies ist nicht nur an die Leistung eines Individuums geknüpft, sondern kann auch von einer gesellschaftlichen Gruppe realisiert werden. Ein solches kollektives Schöpfertum wird Petrović zufolge in der Regel als Revolution bezeichnet. Schöpfertum sei letzten Endes das Gleiche wie Freiheit.

Der Autor macht das Konzept des Schöpfertums nicht etwa an einer kreativen oder künstlerischen Tätigkeit fest, sondern fasst es viel weiter: als die Befreiung des Menschen aus seiner verdinglichten und entfremdeten Existenz.

<sup>66</sup> Ebd., S. 166.

<sup>67</sup> Ebd., S. 165.

<sup>68</sup> Ebd., S. 166.

<sup>69</sup> Ebd., S. 168.

Ein solcher schöpferischer Marxismus ist nach Petrović noch nicht erreicht worden, wie er am Ende des Textes ausführt.

**«Die Wurzeln des menschlichen Schöpfertums sind nicht in den bestehenden Institutionen und Organisationen zu suchen, sondern in der kritischen Einstellung des Menschen diesen Institutionen gegenüber sowie in seiner Fähigkeit, den Ruf aus der Zukunft zu hören und auf ihn zu antworten.»<sup>70</sup>**

Mit Modi der menschlichen Handlung befasst sich auch Grljić im Text Aktion und Kreation.<sup>71</sup> Der Autor unterscheidet zwei Modi, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen und fragt, ob und wie es möglich sei, den Widerspruch zwischen den beiden Modi aufzuheben. Es geht um «Kreation», die individuelle, «spontane, schöpferische Regung» und die «Aktion», die ins Allgemeine und Standardisierte umgewandelte Kreation. Man könnte auch sagen, dass Aktion die institutionalisierte Kreation ist, die im Prozess der Verallgemeinerung ihrer eigentlichen revolutionären, auf Veränderung abzielenden Substanz verlustig gegangen ist.

**«Keine Aktion wird [...] dem grundlegenden, für unsere Zeit so typischen Paradoxon entgehen können: jede Kreation ist das Werk einer Persönlichkeit, das Werk eines Einsamen, und keine kollektive Tat, aber alle Versuche, das Recht auf Kreativität, auf Selbstheit zu sichern, schlagen zwangsläufig in eine Aktion um, die als Aktion immer bestimmte Elemente sozialer und geistiger Gemeinsamkeit in sich enthält, einer inneren Harmonie, die fast identische Ausgangspositionen voraussetzt.»<sup>72</sup>**

Aus philosophischer Sicht sei die «Selbstheit» ein eigenständiges Konstituens, das vor jedem Allgemeinen oder Unpersönlichen steht. Das «vor» ist nicht zeitlich gemeint, sondern betrifft die ontologische Struktur der «Selbstheit». «Aber die Selbstheit ist nicht nur <vor> ihrer Negation, sondern auch vor ihrer eigenen Affirmation, denn ihre ontische Grundlage befindet sich in dem, was sie kreierte, so daß das Schöpfertum im Grunde die Folge der Möglichkeit darstellt, daß jemandes Kreativität in Erscheinung tritt, sich äußert.»<sup>73</sup>

70 Ebd., S. 172

71 Danko Grljić: «Aktion und Kreation», in: Petrović 1969a, S. 174–191.

72 Ebd., S. 174.

73 Ebd., S. 178.

Oftmals wird eine Aktion – zum Beispiel der Staatsgewalt – dafür sorgen, dass eine Kreation vernichtet wird, womit jene zum negativen Zeichen der Existenz des Selbst, zum Beweis ihres besonderen Daseins wird. Auf der anderen Seite gibt es auch Aktionen, die versuchen, eine Kreation durchzusetzen. Grlić bedauert, dass die Geschichte kaum Beispiele solcher gelungenen Aktionen kenne. Die französische Revolution sei eine gescheiterte Aktion, weil die Ablösung des alten Terrors schlussendlich bloß einen neuen Terror hervorgebracht habe. Der Autor betont, dass die Kreation der Aktion bedürfe, weil ein einzelnes Individuum nicht imstande sei, allein eine Umwälzung zu vollziehen. Im Text kommt jedoch zum Ausdruck, dass die Sorge und das Interesse des Autors mehr dem Individuum und der Rettung der Kreation gelten – stellt er sie doch aufgrund ihrer ontischen Struktur als allem anderen vorgängig dar. Seine wichtigste Referenz ist die Philosophie von Friedrich Nietzsche:

**«Die unpersönliche, verstümmelte und verarmte Welt würde eine völlige Destruktion verdienen, dazu fehlt aber dem vereinsamten Individuum – das über keine überindividuelle Macht verfügt – die Kraft, so daß der einzelne zwangsläufig mit seiner Kreation im Grau des Alltags verloren ist. Demgegenüber enthalten die Philosophien der Aktion einen Monoideismus oder Monotheismus – der, wie Nietzsche sagt, auch zum Monotontheismus wird. Das ist der Barbarismus im Namen des Absoluten, im Namen des allgemeinen Ziels, im Namen einer Idee, die kein Interesse an der Logik des Lebens, sondern am Leben der Logik hat.»<sup>74</sup>**

Nietzsche hat sich mit dem paradoxalen Problem beschäftigt, wie Gott negiert werden könne, ohne dass ein neuer Gott aufgestellt werde, ja dass keine Nachfolger des eigenen Unternehmens erstehen und – in den Worten Grlićs – die eigene Kreation sich nicht in eine Aktion verwandle.<sup>75</sup> Nietzsche hat dieses Dilemma auf den Punkt gebracht, wenn auch nicht gelöst.

Aktionen – Grlić spricht von einer Gemeinsamkeit der Platonischen, Hegel'schen, Sartre'schen und marxistischen – werden in der Regel durch eine Negativität hervorgerufen. Die Welt ist nicht gerecht genug, deshalb muss sie und müssen die Bedingungen, auf denen sie aufbaut, verändert werden. Diese Veränderung ist für Grlić die einzige würdige Aktion. Die Aktion muss aber ih-

74 Ebd., S.184.

75 Ebd., S.186.

ren Sinn ständig aufs Neue in sich selber suchen und nicht in der Negation von etwas anderem, weil sie ansonsten selbst im Hinblick auf ihre ursprüngliche Intention negiert werden kann. Das Konzept der Aktion, die ihren ganzen Sinn in etwas Äußerem findet, büßt so seinen eigenen Sinn ein. Der Philosophie der individuellen Kreativität auf der anderen Seite wirft Grlić vor, dass sie meist affirmativ sei.

**«[...] ohne Rücksicht auf die Zerstörung, auf [...] Irrationalität und die Unmöglichkeit, sich in die Zukunft zu projizieren, behaupten sie in der Mehrzahl der Fälle, die Kreativität schöpfe den grundlegenden Ansporn aus sich selbst, die Selbstheit habe kein anderes Ziel, als sich selbst zu wollen, als ihr eigenes Ich zu äußern, ohne Rücksicht darauf, wie die umgebende Welt ist.»<sup>76</sup>**

Das bedeutet, dass die Kreativität nicht mit der Welt kommuniziert, während – wie wir gesehen haben – die auf der Negation eines äußeren Missstands beruhende Aktion ihren Sinn ganz eingebüßt hat. Die Aktion erhalte in Wirklichkeit ihren wahren Sinn nur durch die Kreation und die Kreation nur durch die Aktion.

Wie sieht ein konkreter Ausweg aus dem Dilemma aus? Als positives Beispiel führt Grlić die Pariser Kommune an. Deren Repräsentanten verzichteten darauf, die Macht zu übernehmen, indem sie sich nicht als Nachfolge der gestürzten Regierung instituierten, sondern durch Wahlen einen Gemeinderat einberiefen. Dieser Akt, der gemäß Grlić auch als schwerwiegender strategischer Fehler bezeichnet werden kann, weil er den Untergang der Kommune bedeutete, ist für ihn der Grund, weshalb die Kommune – als Idee und Vorbild – weiterhin lebe. Obwohl zum Zeitpunkt der Wahlen nicht klar war, ob die Kommune dem militärischen Druck auf Paris noch einige Tage, Wochen oder Monate standhalten können, blieb sie ihrem Ziel treu, die Macht zu zerstören und nicht selbst zur Macht zu werden.<sup>77</sup>

Welche sind die theoretischen und praktischen Konsequenzen, die aus diesem Beispiel zu ziehen sind? Eine wirkliche Aktion kann nicht darin bestehen, dass eine Gruppe von Führern eine Handlung bestimmt und eine viel größere Anzahl, die nicht über die Aktion und ihre Ziel nachdenkt, ihnen folgen. Die Aktion kann nur funktionieren, wenn die Aktion für jeden Teilnehmer

<sup>76</sup> Ebd., S. 185.

<sup>77</sup> Ebd., S. 186.

«wirklich im Einklang mit seinem individuellen, privaten Daseinszweck steht und wenn die freie Gesellung freier Individuen der Impetus jedes einzelnen ist, der in der Geschichte und für die Geschichte lebt, wenn die Aktion die Resultante des individuellen kreativen Suchens und objektiver Kräfte ist».<sup>78</sup> Auch Marx habe immer darauf bestanden, dass die Interessen des Einzelnen in keinem Moment hintangestellt werden dürfen. In marxistischen Kreisen wurde dies gemäß Grlić allzu oft als bürgerlich-liberalistisch oder krankhaft-individualistisch abgeurteilt – wir müssen hier wiederum an die Ablehnung des frühen Marx durch den *diamat* der Sowjetunion denken.

**«Das individuell Schöpferische in allen Bereichen zu rehabilitieren, sowohl auf der künstlerischen als auch auf der gesellschaftlichen, auf der ideellen wie auf der ökonomischen Ebene (wofür prinzipielle Voraussetzungen beispielsweise in der Selbstverwaltung gegeben sind), heißt also zugleich ein Werk und einen Gedanken verteidigen, der so deformiert wurde und dann als deformierter erstarrte, daß seine ursprüngliche Kraft nicht nur verschleiert, sondern seinen fundamentalen [...] Prämissen gegenübergestellt wurde.»<sup>79</sup>**

Damit eine Aktion funktioniert, darf niemals die Gesellschaft oder das Allgemeine hypostasiert werden. Die Aktion muss sich immer wieder neu überprüfen und ihres Ziels versichern. Realisierbar ist eine solche Konstellation lediglich in kurzen Zeitabschnitten, am ehesten während der Revolution. Grlić schließt am Schluss des Textes die prinzipielle Möglichkeit einer Aktion nicht aus, die nie zum Stillstand kommt, indem sie zu sich selbst stets eine kritische Distanz wahrt, sodass sie nicht zur Institution erstarren kann.

**«Dennoch bilden die Erfahrungen der revolutionären Gemeinschaften sowie überhaupt die Praxis freiwilliger Zusammenschlüsse von Menschen in vielen Fällen Beispiele für die Möglichkeit der Übereinstimmung des Individuellen und des Allgemeinen, insofern das Allgemeine nicht die entfremdete Form des Individuellen darstellt [...]»<sup>80</sup>**

78 Ebd., S. 188.

79 Ebd., S. 190.

80 Ebd., S. 189.

Diesem mit verzagtem revolutionären Pathos vorgetragenen positiven Abschluss des Texts zum Trotz bleibt als Eindruck zurück, dass die Vision von Grlić, in die er nicht als Erster seine Hoffnung setzt, allzu oft von der Geschichte Lügen gestraft wurde.

Bevor ich die unterschiedlichen Auffassungen von menschlicher Handlung der vier Philosophen einem Vergleich unterziehe, kann ich nun die Gründe für den Konflikt zwischen Praxis und der Politik näher bestimmen. In den Texten von 1963 betonen Supek und Kangrga ihre positive Einstellung gegenüber dem jugoslawischen Sozialismus. Die politischen und ökonomischen Lösungen, mit denen Jugoslawiens Politiker das Land innerhalb der sozialistischen Welt neu und besser als alle anderen zu positionieren versuchen, werden von Seiten der Philosophen als im Prinzip gute Ansätze anerkannt. Sie hätten ihr Potenzial, in dem das von den Philosophen anvisierte Telos liegt, aber nicht ausgeschöpft. Die beiden Marxisten affirmieren nicht das Bestehende, sondern bemühen sich, positive Möglichkeiten für die Zukunft aufzuzeigen, indem der humanistische Kern des jugoslawischen Wegs herausgearbeitet wird. Sechs Jahre später, beim Erscheinen des deutschsprachigen Sammelbands, war die Haltung der Philosophen aufgrund der politischen Entwicklung bereits deutlich kritischer, und es gab bereits einen offenen Konflikt zwischen dem SKJ und Praxis. In seiner Einleitung geht Petrović darauf mit deutlichen Worten ein:

**«Indes hat die Kritik an der Praxis alles Dagewesene an Ausmaß und Schärfe übertroffen. An den während der fünf Jahre fast ununterbrochen betriebenen Kampagnen gegen die Praxis haben sich fast alle Kommunikationsmittel beteiligt (Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk, Fernsehen). Auf allen politischen Foren sprach man mißbilligend über die Zeitschrift. [...] Inhaltlich gesehen hat die Kritik verschiedene Phasen durchlaufen [...]. So erregte besonders der Teil Anstoß, wo mit den Worten von Marx von der «rücksichtslosen Kritik alles Bestehenden» die Rede ist. [...] In der Zeit von 1964–1966 warf man uns dann vor, daß unser Konzept von Grund auf fehlerhaft sei: Dogmatismus und Stalinismus, gegen die wir hauptsächlich zu kämpfen vorgäben, seien Erscheinungen, die in Jugoslawien wie in anderen Ländern der Vergangenheit angehörten, die nur noch als Geister existierten, welche wir «Praxisleute» wieder zum Leben erwecken wollten.»<sup>81</sup>**

Die institutionskritische Haltung der Philosophen ist der Kern der Konflikts und der Differenz zwischen Praxis und dem SKJ. Dieser kommt besonders gut in Grlićs Text zum Ausdruck. Für die politische Führungselite ist eine Philosophie, für die jegliche Institutionalisierung, Stabilisierung, Verallgemeinerung naturgemäß das Ende des Schöpferischen, also desjenigen, das eine Verbesserung der Welt bedeutet, nicht akzeptabel, ja gefährlich. Dies gilt insbesondere, weil die Praxis-Gruppe international hervorragend vernetzt war und Jugoslawien durch ihre Kritik in intellektuellen Kreisen in Misskredit bringen konnte und weil die Philosophen auch die Lehrer der im Jahr 1968 revoltierenden Studenten waren. Petrović betont, dass sie zwar mit den Protesten sympathisierten, sie jedoch nicht entfacht hätten.<sup>82</sup> Dennoch wurden, wie bereits erwähnt, in der Folge Praxis-Philosophen (und alle anderen, die unter dem Verdacht standen, Rädelsführer zu sein) an den Universitäten aus dem SKJ ausgeschlossen.<sup>83</sup> Die Konfrontation mit den Politikern war nicht das Ziel der Praxis-Philosophen, jedoch eine Konsequenz ihres Denkens. Ihre philosophischen und gesellschaftlichen Entwürfe wollten in erster Linie positiv für sich stehen, bedingten aber die Negation der bestehenden Gesellschaft.

Von den politischen Differenzen abgesehen: Wie stellt sich der Humanismus in den Texten dar, wie wird menschliche Handlung und der Mensch überhaupt konzipiert? Supeks Text handelt von der Arbeit und zeigt die Notwendigkeit und Wege auf, sie humaner zu gestalten. Er setzt den Menschen mit dem Arbeiter gleich. Sein Wesen wird durch seine gesellschaftliche Tätigkeit, sowohl in der Arbeit als auch in der Freizeit bestimmt. Noch kann es sich nicht entfalten, aber im Kern stellt die Selbstverwaltung die Bedingungen bereit, dass der Mensch seinem Wesen gemäß existieren kann. Dies bedeutet letzten Endes Freiheit. Das Tätigsein, das Handeln, in anderen Worten die Praxis, ist für alle hier vorgestellten Texte das Zentrum.

Für Kangrga ist der Mensch, der ein wahrhaft menschliches Leben lebt, das Subjekt seiner Geschichte und nicht Objekt. Für Petrović fällt Mensch-Sein mit Schöpfertum in eins, wobei wir das Schöpfertum, seine Position paraphrasierend, als die Gesamtheit der nichtentfremdeten menschlichen Tätigkeiten,

82 Ebd., S. 20.

83 Gemäß Kanzleiter diffamierte Tito Praxis höchstpersönlich, indem er auf dem Kongress der Gewerkschaften unter großem Applaus deren Position völlig verdreht wiedergab, um sie im Anschluss zu kritisieren. Zum entscheidenden Schlag holte die Partei dann im Juli 1968 aus, als sie veranlasste, die Parteiorganisationen an den Fachbereichen Philosophie und Soziologie völlig aufzulösen und die Neuregistrierung der Mitglieder einer Kommission anzuvertrauen, die die individuelle Verantwortung der einzelnen Personen prüfen und dann über die (Wieder-)Aufnahme entscheiden sollte. Insgesamt wurden so etwa 200 Parteimitglieder ausgeschlossen, wogegen die Betroffenen erfolglos protestierten und die Absurdität der Argumentationen aufzeigten. (Kanzleiter 2011, S. 310–314.)

als Freiheit bestimmen können. Es geht ihm weder um Arbeit noch um Kunst. Beide Tätigkeiten sind zu spezifisch, um die Kategorie repräsentieren. Überdies ist die Arbeit in ihrer zeitgenössischen Form für Petrović eine entfremdete und damit erfüllt sie die Bedingung einer schöpferischen Tätigkeit noch nicht. Auch für Grlić definiert sich das Menschenwesen implizit durch Tätigkeit. Genauer gesagt erfüllt es sich in einer ganz bestimmten Tätigkeit, die sich durch individuelle Kreation und kollektive Aktion auszeichnet, wobei sich die Kreation niemals in der Aktion aufheben darf. Kreation trägt nur oberflächlich ähnliche Züge wie das Schöpfertum. Zwar bezeichnet Grlić sie auch als schöpferische Tätigkeit, aber sie umfasst nicht eine abstrakte Gesamtheit von Tätigkeiten, sondern ist der auf Befreiung hinzielende, kreative Akt eines Einzelnen, der – um gesamtgesellschaftlich wirksam zu werden – der kollektiven Umsetzung, das heißt der Aktion bedarf. Die gesellschaftliche Verfasstheit des Menschen ist ebenfalls ein Grundtenor aller Texte. In jedem von ihnen findet sich die Idee, dass der Mensch prinzipiell frei ist. Es ist eine auf je unterschiedliche Weise bestimmte Art von Tätigkeit – Arbeit, Schöpfertum, Kreation und Aktion – die zu dieser Freiheit führen können. Dieser Fokus auf das Handeln – oder eben die Praxis – kann als der eigenständige Beitrag der Praxis-Gruppe zum marxistischen Diskurs jener Zeit bezeichnet werden.

Was die Möglichkeit der Verwirklichung eines «wahrhaft menschlichen Lebens» anbelangt – und hier ist der Horizont bei allen das revolutionäre Jugoslawien –, sind die Texte von 1963 optimistischer als die jüngeren. Den Unterschieden zwischen den Texten zum Trotz lässt sich eine allen vier Positionen gemeinsame Essenz herausfiltern. Es ist ein Bild des Menschen, der aus eigener Kraft und durch seine Tätigkeit Veränderung herbeiführen kann und soll. Alle Positionen repräsentieren teleologische Modelle, die in unterschiedlichem Ausmaß von der Möglichkeit der Verwirklichung des Ziels ausgehen. Die Menschen können das Ziel erreichen, sofern sie historische Subjekte werden, und nicht die Objekte der Geschichte bleiben.

## 6.5 Die Gegenposition: theoretischer Antihumanismus

Der von den Praxis-Philosophen vertretene Marxismus steht in der Geschichte der Philosophie jener Zeit nicht ohne dezidierte Gegenpositionen da. Zunächst konstituierte sich die Praxis-Philosophie in Opposition zum dialektischen Materialismus, der den jugoslawischen Marxismus noch lange nach dem politischen Bruch mit der Sowjetunion bestimmte. Wie die weiter oben vorgestellten Texte von Kardelj und Đilas zeigten, bedienten sich die wichtigen jugoslawischen Ideologen noch eines Vokabulars und einer Argumentationsweise, die in der Tradition des *diamat* steht. Später setzte sich die Position der

jüngeren und theoretisch stärkeren humanistischen Position durch. Jakovljević, der die Idee der Entfremdung und deren Echo in der Kunst und Kultur Jugoslawiens untersucht hat, beschreibt den Ablauf der entscheidenden Konferenz in Bled so, dass auf ein Referat von Kangrga, das die Vorstellung kritisierte, es gebe bei Marx das Konzept einer objektiven Natur, inhaltlich gar nicht eingegangen wurde. «In the general discussion, instead of offering a counterargument to Kangrga and his friends, the exponents of diamat lapsed into complaints about the influence that philosophical «trendies» had on the Philosophical Association's board.»<sup>84</sup> Die intellektuelle Überlegenheit war damit offenbar besiegelt, sodass die Exponentinnen des neuen Denkens auch die institutionellen Positionen besetzten – bis sie ihnen Mitte der 1970er Jahre auf einen Streich entzogen wurden.

Nachdem die auf Linie Sowjetunion argumentierende Gegnerschaft ihre Bedeutung verlor, kam in den 1960er Jahren neue und sehr ernst zu nehmende Kritik auf. Während es in Deutschland mit den Erben der kritischen Theorie wichtige Verbündete für die Praxis-Gruppe gab, sah die Situation in Frankreich ganz anders aus. Dort wurde aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen Anliegen ein theoretischer Antihumanismus formuliert. Wenn der Antihumanismus nach dem Zweiten Weltkrieg zur Diskussion steht, werden in der Regel Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault und Louis Althusser in den Zeugenstand gerufen. Aus einer explizit marxistischen Position heraus tat dies der Letztgenannte, obwohl das marxistische Erbe auch für Derrida ein wichtiger Bezugspunkt war.<sup>85</sup>

In Für Marx hat Althusser Aufsätze und Artikel zusammengeführt, in denen er sein Verständnis von Marx und der Entwicklung des Marxismus (vor allem in Frankreich) über vier Jahre hinweg dargelegt hatte.<sup>86</sup> Im Vorwort betont er, dass das Ende des philosophischen Dogmatismus (in der Sowjetunion und folglich auch in Frankreich) nicht bedeute, dass die marxistische Philosophie in unversehrter Gestalt zurückgekehrt sei.<sup>87</sup> Denn ihre neue Gestalt verkleide Marx als den jungen, den ethischen oder humanistischen Marx und halte diese Maske für das Gesicht. Althusser's Denken beruht auf der Prämisse, dass es im Marx'schen Werk einen eindeutigen epistemologischen Einschnitt gegeben hat. «Die «Thesen über Feuerbach», die ja nur wenige Sätze umfassen, bezeichnen den früheren, äußersten Rand dieses Einschnitt, den Punkt, an dem,

84 Jakovljević 2016, S. 118.

85 Jacques Derrida: *Spectres de Marx*, Paris: Galilée 1993; *Marx' Gespenster*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

86 Althusser 2011 (1968).

87 Ebd., S. 31.

im alten Bewußtsein und in der alten Sprache, also in *notwendigerweise unausgeglichenen und zweideutigen Begriffen* und Wendungen, schon das neue theoretische Bewußtsein zum Durchbruch kommt.»<sup>88</sup> Damit ist Marx' Denken in zwei Perioden geteilt: in die *ideologische* Periode vor 1845 – dem Entstehungsjahr der Thesen über Feuerbach – und in eine *wissenschaftliche* Periode nach 1845. Die Marx'schen Jugendwerke sind für Althusser von Feuerbach'schem Denken «durchtränkt». «Nicht nur die Marxsche Terminologie der Jahre 1842-1844 ist feuerbachianisch (die Entfremdung, der Gattungsmensch, der totale Mensch, die ‹Verkehrung› des Subjekts in ein Prädikat etc.), sondern, was zweifellos noch wichtiger ist: die Grundlage der philosophischen Problematik ist feuerbachianisch. [...] Alle Formulierungen des idealistischen ‹Humanismus› bei Marx sind feuerbachianische Formulierungen.»<sup>89</sup> Für Althusser bedeutet das Übernehmen einer Terminologie eine Verpflichtung, das heißt es wird damit auch eine philosophische Problematik übernommen. In dem Moment, wo es zum Bruch mit dem Denken von Feuerbach kam, hat Marx auch eine neue Problematik angenommen. In seinem Aufsatz Über den jungen Marx stellt Althusser fest, man hätte glauben können, dass die Exegese des jungen Marx Vorrecht und Bürde westlicher Marxisten sei. Die Publikation eines Sammelbandes, zu dem sowjetische, polnische und deutsche Autoren beigetragen hatten, belehre einen eines Besseren. Jugoslawische Autoren haben zu diesem Buch zwar nicht beigetragen, aber die von Althusser im Text in ihrer methodischen Fundierung kritisierte Grundannahme, dass der humanistische Marx der eigentliche Marx sei, teilten sie.

Um die Kritik an solchem Denken zu entfalten, erläutert Althusser im Aufsatz Marxismus und Humanismus zunächst die Bedeutung der Philosophie des Menschen in Marx' Jugendjahren. Er definierte das Wesen des Menschen in einer ersten Phase, die von Kant und Fichte geprägt war, über die Vernunft und die Freiheit. «Der Mensch ist zur Freiheit bestimmt, die sein Sein als solches darstellt.»<sup>90</sup> Aber Freiheit ist an Vernunft gebunden: «Die menschliche Freiheit ist weder Laune noch Determinismus des Interesses, sondern, wie es Kant und Fichte gewollt haben, immer schon Autonomie, als Gehorsam gegenüber dem inneren Gesetz der Vernunft.»<sup>91</sup> Diese Vorstellung bildet die Grundlage seiner Theorie der Geschichte und der politischen Praxis. In einer zweiten Phase bestimmt Marx das Wesen des Menschen feuerbachianisch als Gemeinwesen. Er ist ein «[...] Wesen, das sich theoretisch (Wissenschaft) und

88 Ebd., S. 35.

89 Ebd., S. 48-49.

90 Ebd., S. 284.

91 Ebd., S. 285.

praktisch (Politik) nur in den universalen menschlichen Verhältnissen erfüllt, ebenso zu den Menschen wie zu seinen Gegenständen (der äußeren Natur, die durch Arbeit ›humanisiert‹ wird). Auch hier bildet noch das Wesen des Menschen die Grundlage von Geschichte und Politik.»<sup>92</sup> Es ist die Aufgabe der Revolution, dem Menschen seine durch Geld, Macht und Religion entfremdete Natur zurückzuerstatten. Dieses Denken ändert sich gemäß Althusser ab 1845 radikal. Der Bruch mit einer Theorie, die Geschichte und Politik auf ein Wesen des Menschen begründet, habe drei Aspekte. Erstens gründe die Theorie von Geschichte und Politik auf neuen Begriffen (Gesellschaftstransformation, Produktivkräfte, Produktionsverhältnisse, Überbau, Ideologien, Determination in letzter Instanz durch die Ökonomie etc.). Zweitens übe Marx radikale Kritik an der theoretischen Anmaßung jedes philosophischen Humanismus und drittens bestimme er den Humanismus als Ideologie. «Auch in dieser neuen Auffassung hängt alles streng zusammen, aber es ist eine neue Art von Strenge: das kritisierte Wesen des Menschen (2) wird als Ideologie bestimmt (3), das heißt auf Kategorien bezogen, die zur neuen Theorie der Gesellschaft und Geschichte (1) gehören.»<sup>93</sup> Statt eines (auf Vernunft, Freiheit, Gemeinschaft basierenden) menschlichen Wesens basieren Geschichte und Politik nun auf «menschliche[r] Praxis (ökonomische Praxis, politische Praxis, ideologische Praxis, wissenschaftliche Praxis) in den für sie eigentümlichen Artikulationsformen, deren Grundlage sich in den spezifischen Artikulationen der Einheit der menschlichen Gesellschaft findet.»<sup>94</sup> Indem Marx die theoretischen Ansprüche des Humanismus verwirft, kann er ihn nun als Ideologie bestimmen und in dieser Funktion anerkennen. «Streng im Hinblick auf die Theoriebildung kann man und muss man also ganz offen von einem *theoretischen Antihumanismus bei Marx* sprechen und in diesem *theoretischen Antihumanismus* die (negative) absolute Bedingung der Möglichkeit der (positiven) Erkenntnis der menschlichen Welt als solcher sehen.»<sup>95</sup>

Jakovljević hat in Alienation Effects herausgearbeitet, dass in Jugoslawien auf Althusser's Kritik am theoretischen Humanismus reagiert wurde – die Praxis-Gruppe hat kritisch repliziert, auf der anderen Seite gab es auch einen positiven Resonanzraum. Kritik gab es von Kangrga. Im Jahr 2001 schrieb er, dass Althusser 1965 einen langen Aufsatz für eine Praxis-Publikation eingereicht habe und er darüber ein vernichtendes Gutachten verfasst habe, weil es

92 Ebd., S. 287.

93 Ebd., S. 289.

94 Ebd., S. 292.

95 Ebd.

aus einer positivistisch-stalinistischen Position geschrieben sei.<sup>96</sup> Für Jakovljević war für Praxis der Stein des Anstoßes bei Althusser der gleiche wie bei den sowjetischen Marxisten: das Fehlen einer Theorie der Entfremdung. Ich würde das Problem auf einer noch grundlegenden Ebene ansiedeln: Für Althusser hat der Humanismus selbst nur als Ideologie eine Geltung und es ist für ihn klar, dass sich Marx von der Auffassung verabschiedet hat, dass ein wie auch immer geartetes «menschliches Wesen» die Treibkraft der Geschichte sei. Damit wird auch die Kategorie der Entfremdung hinfällig. Jakovljević stellt entsprechend denn auch fest, dass die Praxis-Autorin Zagorka Pešić-Golubović in ihrem Text *What is the Meaning of Alienation?* (Original Englisch) von 1966 beinahe mechanistisch die Vorstellung wiederhole, dass Entfremdung durch den Konflikt zwischen der «menschlichen Natur» und den sozialen Bedingungen, unter denen er existiert, zustande komme. Praxis habe es versäumt, eine Theorie des Subjekts zu entwickeln bzw. sich nicht von der Vorstellung eines einheitlichen Subjekts lösen können.<sup>97</sup>

Jakovljević arbeitet einen wichtigen Aspekt des jugoslawischen Marxismus heraus. Es gab ab den späten 1960er Jahren neue Akteurinnen auf dem Feld. Insbesondere die Studentenzeitschrift *Ideje* [Ideen] führte den französischen Strukturalismus ein. Es war auch das erste Magazin außerhalb Sloweniens, das seine Pforten dem jungen Žižek öffnete. Hier finden wir nun eine positive Aufnahme des «theoretischen Antihumanismus» von Althusser. Zwei Begegnungen intellektueller Natur waren für Slavoj Žižek von Bedeutung: einerseits die Psychoanalyse (Freud und vor allem Lacan), andererseits die experimentelle visuelle Poesie, wie sie unter anderem von der Gruppe OHO praktiziert wurde.<sup>98</sup> Auch mit der Autorin Julia Kristeva setzte er sich auseinander. Was die Psychoanalyse, die Poesie und das Schreiben Kristevas für Žižek verbindet, ist die zentrale Rolle, die der Sprache zuteil wird. 1974 schrieb er im Aufsatz *Marksizam/Strukturalizam: pokušaj razgraničenja* [Marxismus/Strukturalismus: Versuch einer Abgrenzung] über die Autoren der Zeitschrift *Tel Quel*, dass sie für ein Schreiben stehen, das Sinn ohne inhärenten Sinn produziere und kein Interesse habe, Sinn «auszudrücken». Dieses Schreiben zielt Jakovljević zufolge darauf ab, die ideologische Auffassung von Sprache als Kommunikationsmittel, als Ausdruck und Träger von Bedeutung zu verfremden und zu demonstrieren, dass diese Auffassung der Ökonomie der sym-

96 Jakovljević 2016, S. 226. (Vgl. dazu Milan Kangrga: *Šverceri vlastitog života* [Schmuggler des eigenen Lebens], Belgrad: Repbulika 2001.)

97 Ebd., S. 228–229.

98 Ebd., S. 229–231.

bolischen Ordnung entsprungen sei.<sup>99</sup> Hier ist ein deutliches Echo der Position zu vernehmen, für die in der Kunstgeschichte Rosalind Krauss oder die October-Schule im Allgemeinen steht, in der seinerseits der New Criticism widerhallt: Die Bevorzugung einer ästhetischen Praxis, die nicht auf dem Symbolischen beruht, die nicht als Kommunikation gedacht ist, die einen Zweifel an Sinn artikuliert und in der dem Sprachlichen selbst der Vorzug gegenüber dem menschlichen Bewusstsein gegeben ist.

Jakovljević zitiert einen Auszug aus dem 1976 erschienenen Text Znak, označitelj, pismo: prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse [Zeichen, Signifikant, Schreiben: Beitrag zu einer materialistischen Theorie der Bedeutungspraxis], der in diesem Zusammenhang ebenfalls von Interesse ist. Žižeks Auffassung von Text verlange nach einer besonderen Lesestrategie, die er als Rebus-Prozedur bezeichne und die von Freuds Traumdeutung inspiriert sei. Der Interpretationsvorgang beruht auf dem Lesen diskreter Zeichen; es geht nicht um eine Gesamtinterpretation, sondern um die Analyse der Details. Dies entspricht für Žižek dem Übergang vom imaginären Bereich des Signifikats als Zusammenhang von Ideen oder Dingen zum Bereich des Signifikanten.<sup>100</sup> Wie Jakovljević herausarbeitet, besteht für Žižek ein Zusammenhang zwischen einer bestimmten Art von Text (im Schreiben wie im Lesen) und marxistischem Denken. «According to Žižek, the capacity of speech to generate an unproductive «excess of meaning» that remains beyond the reach of capitalist economization of life becomes especially assertive in poetry.»<sup>101</sup>

Es gibt noch einen zweiten Strang in Žižeks Denken, der mit dem ersten verbunden ist, uns aber auch zurück zur Thematik des Humanismus führt. Die Beschäftigung mit Lacan hat Žižek zu einem Philosophen des Subjekts werden lassen. Für ihn war klar, dass nicht die Gesellschaft einem *a priori* vollständigen Menschen etwas entzieht, das ihm restituiert werden könnte, sondern dass Verlust und Unterdrückung zur Subjektgenese gehören. Es ist konstituiert durch den Mangel und durch das Begehren des Anderen, das, wie bereits aufgeführte wurde, für Lacan das Subjekt von Beginn seines Lebens an spaltet. «[...] Žižek reproaches Praxis philosophy for its commitment to preserving the transcendental subject, while trying to mount a critique of the world this subject produced.»<sup>102</sup>

Es gab im Jugoslawien der 1970er Jahre also zwei miteinander konkurrierende und sich diametral entgegenstehende philosophische Positionen,

99 Ebd., S. 229.

100 Ebd., S. 233.

101 Ebd., S. 230.

102 Ebd., S. 236.

von denen die eine (Praxis) deutlich etablierter und prominenter war, obwohl sie stark unter politischem Druck des SKJ stand. Die theoretische Position des jungen Žižek fand in studentischen Kreisen zu Beginn der 1970er ihre ersten Interessenten und Anhänger. Der französische Poststrukturalismus mit seinem theoretischen Antihumanismus bahnte sich in Jugoslawien erst langsam den Weg.

Für das Studentische Kulturzentrum, das seiner Genese gemäß mit den Ereignissen um 1968 und der Neuen Linken verbunden war, stellt sich nun die Frage, wie die sich widerstreitenden Modelle in der Kunstpraxis ihren Niederschlag fanden. Diese Frage stellt sich umso dringlicher, als in der ersten Hälfte der 1970er Jahre das SKC ein Raum war, in dem der Mensch als Künstlerin, Performerin und Publikum und im Diskurs erst gerade die Bühne betreten hatte und am meisten Raum für sich beanspruchte. Während Jakovljević sehr schnell zu dem Urteil gelangt, dass die Künstler am SKC den Humanismus von Praxis ablehnten, möchte ich diese Frage genauer untersuchen und ein differenzierteres Bild zeichnen.<sup>103</sup> Damit kehren wir zu den konkreten Kunstanlässen zurück. Die Jahre 1972–74 waren wichtig für die Performancekunst-Szene in Belgrad, weil sowohl Marina Abramović als auch Raša Todosijević in dieser Zeit die Performance für sich entdeckten. Ab 1973 realisierten sie Schlüsselwerke: Abramović die Rhythmus-Serie, Todosijević seine Performances mit menschlichen und tierischen Akteuren.



7

**ARBEIT AN DER ZEIT**

**S. 245**

8

**KUNST ALS EXISTENZ**

**S. 273**

9

**POLITIK, PERFORMANCE UND  
PYGMALION**

**S. 315**



«Ich hatte nicht die Absicht, einen Tatbestand oder natürliche Beziehungen zu beschreiben, sondern mit einer durchdachten Inversion, mit einem einfachen Akt die künstlerische Geste – das heißt Kunst – darzustellen und damit zu definieren.» \*

---

\* Raša Todosijević 1974, in: Sretenović 2001, S. 59.



**«RAŠA TODOSIJEVIĆ NIMMT  
BEI SEINER VORFÜHRUNG  
VODO-VIJA [...] EINEN  
KARPFEN AUS DEM  
GLÄSERNEN GEFÄSS,  
IN DEM DIESER SICH BEFAND,  
UND LÄSST IHN AN DER  
LUFT LANGSAM ABER SICHER  
ERSTICKEN.**

Gleichzeitig schüttet er große Mengen an Wasser in sich hinein.  
Am Anfang ruft er einen entsprechenden Effekt bei den Betrachtern hervor,  
aber mit der Zeit verwässert er [die Aktivität] aufgrund der Ausdehnung so sehr,  
dass alles, was er macht, ins Absurde übergeht.» \*

---

\* Slobodan Đurđević in: Bulletin 5 1974, o.S.

**A: «Ich finde das sehr interessant, aber ich habe solche Sachen schon in London gesehen, wo sie im Grunde nicht genäht haben, sondern nur das Rauschen von Pflanzen aufgenommen haben, wenn ein Mensch sie berührt hat – wenn ein Mensch etwas mit ihnen gemacht hat.»**

**B: «Visuell außerordentlich, ansonsten wüsste ich nichts Weiteres zu sagen.»**



**C:«Ich hatte den Eindruck,  
dass ein lebendiges Wesen  
zusammengenäht wird,  
und das tat mir sehr leid.» \***

---

\* Bulletin 3 1974, o. S.

**«MAN KANN DAS ALS  
EXHIBITIONISMUS,  
MASOCHISMUS, SUIZIDALE  
TAT ODER ÄHNLICHES  
BEZEICHNEN, UND WENN WIR  
AUCH SOLCHE  
QUALIFIKATIONEN IN  
BETRACHT ZIEHEN,  
KÖNNEN WIR ERWIDERN,  
DASS GENAU DAS EINE  
LOGISCHE FOLGE UND  
EINE LOGISCHE ANTWORT  
AUF DIE UNSTABILE,  
AUFGEWÜHLTE UND VER-  
KRAMPFTE ZEIT IST,**

**IN DER WIR LEBEN,  
UND DIE EINZIGE MÖGLICHE  
ZEITGENÖSSISCHE SPRACHE  
DES ENTFREMDETEN  
MENSCHEN.  
EINE SOLCHE ‹ART›,  
HAT FOLGLICH IHRE DASEINS-  
BERECHTIGUNG, OBWOHL SIE  
FÜR DEN AUTOR SEHR UN-  
ANGENEHME FOLGEN HABEN  
KANN [...], UND FÜR DIE  
BESUCHER IST ES HÄUFIG  
QUÄLEND, BEI SOLCHEN  
AKTIONEN DABEI ZU SEIN.**

**«Es ist schwierig, nach der Darbietung zu sprechen, weil der Eindruck so stark war. Mir scheint, dass das, was die erweiterten Medien bieten und was Marina mit Erfolg bis zum Schluss ausgeführt hat, darin besteht, dass der Mensch tatsächlich zur Kunst des Moments wird. Solche Kunst dauert, solange das Leben dauert. Es ist wirklich schwierig, darüber zu sprechen, weil ich noch unter dem Eindruck dessen stehe, was ich gesehen habe.»\***

---

\* Aleksandar Postolović in: Bulletin 6 1974, o. S.

# 7

## ARBEIT AN DER ZEIT

### 7.1 Die Erste Aprilbegegnung 1972

Die Überlegungen, die in Belgrad zur Performancekunst angestellt wurden, waren von Anbeginn stark auf das Zusammenspiel zwischen Werk und Publikum ausgerichtet. Man könnte auch sagen, dass die Kommentatorinnen Performance als Sprechakt im linguistischen Sinne auffassten – freilich ohne den von John Austin geprägten Begriff zu verwenden – und ihn darauf hin befragten, ob er erfolgreich war, das heißt in dem Fall, ob der Empfänger die Botschaft verstand oder nicht. Ob die Künstler selber auf diesen Aspekt besonderen Wert legten, wie die italienisch-französische Performancekünstlerin Gina Pane oder die einheimische Gruppe Ekipa A3, oder ihn wie Era Milivojević vernachlässigten – ihre Auftritte wurden nach diesem Maßstab gewertet. Auch Raša Todosijević erlitt mit seinem Beitrag zur Ersten Aprilbegegnung 1972 dieses Schicksal, wie gleich zu sehen sein wird. Die Arbeit ist aber nicht unter diesem Aspekt interessant, sondern weil an ihr – und den im gleichen Zeitraum entstandenen weiteren Werken – seine künstlerische Entwicklung hin zu Performance nachvollzogen werden kann. Das SKC hatte mit den Aprilbegegnungen ein Festival gegründet, das den «erweiterten Medien» gewidmet war, das also programmatisch die Grenzen zwischen den Gattungen Bildender Kunst, Tanz, Theater und Musik überschritt. Die Öffnung hin auf Kunstformen, die auf den Dimensionen Raum und Zeit beruhen, kann die Entwicklung hin zu Performance nur begünstigt haben. Todosijević betont, dass der Umgang mit der Dimension der Zeit eine der größten Herausforderungen für ihn darstellte, während Theater und Musik sich problemlos damit zurechtfinden.<sup>1</sup>

1 Todosijević 17. Mai 2012.

Sein Beitrag zur Ersten Aprilbegegnung war eine Installation mit dem Titel Prozess [Proces], für die er zwei Gefäße mit grün respektive rot eingefärbtem Wasser sowie eine Reihe von Fäden verwendete. Der Künstler goss das unterschiedlich gefärbte Wasser in die vorbereiteten Behälter mit webstuhlartig angeordneten Fäden, die in die beiden Gefäße reichten. Sie verfärbten sich entsprechend grün bzw. rot. Durch den Prozess der Osmose wanderte die farbige Flüssigkeit entlang der Schnüre nach oben. Zu einem bestimmten Zeitpunkt werden sich die Flüssigkeiten an einem bestimmten Ort treffen und mischen. Das waren der geplante Abschluss des Prozesses und zugleich Höhepunkt der Arbeit. **Abb. 79–80 und 81**

Eine Installation desselben Jahres, die ebenfalls mit Prozess betitelt ist, von der jedoch nicht bekannt ist, für welche Ausstellung sie angefertigt wurde, beruht ebenfalls auf dem Prinzip, dass verschiedene Materialien sich aufgrund der Verbreitung von Flüssigkeit durch Osmose verfärben. Sieben Einmachgläser sind mit gefärbtem Wasser, Schnur, Gaze oder Korken gefüllt, wobei die Gläser durch die Schnüre verbunden sind und die Flüssigkeiten somit zirkulieren können. **Abb. 82–83**

Beide Installationen beruhen auf einem Arrangement des Künstlers, das, sich selbst überlassen, eine eigene Dynamik aufgrund physikalischer Prozesse entwickelt, die absehbar sind und sich in der Zeit abwickeln. Im Bulletin zur Aprilbegegnung ist von Todosijević folgende Aussage abgedruckt: «Die einzige mögliche Frage, die sich stellt, ist: Wann und an welcher Stelle der Fäden, die von einem Gefäß ins andere führen, werden sich die grüne und die rote Farbe treffen? Und wann werden sich die Farben vereinigen? Es muss gewartet werden.»<sup>2</sup> In der Projektskizze, mit der er sich für die Teilnahme am Festival bewarb, schreibt er: «[Der Zeitpunkt des Treffens] der beiden Farben ist nicht voraussehbar. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als in unserem Bewusstsein das Treffen zu organisieren. Vielleicht müssen dazu ein oder zwei Tage vergehen. Auf jeden Fall braucht es Zeit, um uns das vorzustellen. Zeit!»<sup>3</sup> Das Spannende ist nun, dass uns das Bulletin auch gleich die Kritik überliefert, die *stante pede* auf Todosijevićs Beitrag folgte. Sein Kollege Slavko Timotijević stellt fest, dass der Künstler zwei Fehler begangen habe. Erstens habe er die Technologie vernachlässigt, die das Projekt erfordere, zweitens unterschätze er das Publikum. Denn sein Projekt erfordere kein Warten, man begreife sofort,

2 Jadranka Vinterhalter: «Man warte [Da se čeka]», in: Bulletin 3 1972, o. S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 388.)

3 Ebd.

worum es gehe.<sup>4</sup> Hier wird nicht wie im Falle Milivojevićs der Ausschluss des Publikums durch Überforderung bemängelt, sondern – wie der Autor am Ende des Abschnitts auch gleich anmerkt – das gegenteilige Problem: die Unterkomplexität einer Arbeit und dass ihr wichtigster Anspruch, auf der Dimension der Zeit aufzubauen, nicht eingelöst wurde.

Zur selben Zeit führte Todosijević Arbeiten mit seinem eigenen Körper durch. Sie fanden alle außerhalb von Kunstinstitutionen statt, entweder im privaten Raum oder im Freien. Aufgrund der Bilder ist klar, dass sie nicht für ein live anwesendes Publikum gemacht wurden, sondern für den Fotoapparat. Im Anschluss an Amelia Jones kann man die Werke der Gattung der *Body Art* zuweisen.<sup>5</sup> Beide Arbeiten, die möglicherweise gleichzeitig und am selben Ort im Freien entstanden sind, basieren auf einer minimalen Geste.

Die erste Arbeit zeigt den nackten Oberkörper des ansonsten mit einer Jeans bekleideten, aufrecht stehenden Künstlers. Auf Brusthöhe ist ein schmales schwarzes, ausgefranztes Stoffband nachlässig um den Körper gewickelt. Die Arbeit trägt den Titel Skulptur [Skulptura]. Die zweite Arbeit mit dem Titel Zeichen [Znak] operiert mit den gleichen einfachen Mitteln. **Abb. 84 und 85**

Ein schmales Stück schwarzer Stoff liegt auf einem mit Heu bedeckten Untergrund. Der Körper des Künstlers ragt von der rechten oberen Ecke ins Bild. Er stützt sich mit den Armen auf dem Textil ab, wobei er sie überkreuzt, sodass sie ein X formen. Ansonsten ist ein Teil seines Gesichts sichtbar, das er gegen den Boden wendet. Sein Körper wirft einen scharfen Schlagschatten auf den Grund. Dazu kommt ein weiterer Schatten, dessen Ursprung nicht eindeutig feststellbar ist – er könnte von der Fotografin stammen. Todosijević arbeitet in beiden Fällen mit seinem eigenen Körper, einem Stück Textil und der Kamera für die Dokumentation. In ihrer Reduziertheit erinnern die Werke stark an die Minimal-Interventionen im Freien der Gruppe OHO. Insbesondere die Ar-

4 Slavko Timotijević: «Govorim o nekim delima koja sam video i koja su me navela da o njima mislim [Ich spreche über einige Arbeiten, die ich gesehen habe und die mich veranlasst haben, über sie nachzudenken]», in: Bulletin 8 1972, o. S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 2, S. 389.)

5 Jones verwendet den Terminus *Body Art* anstelle von *Performance*, weil sie sich für Werke interessiert, die auf der Inszenierung des Künstlerkörpers beruhen, wobei es keine Rolle spielt, ob sie vor Publikum oder in der relativen Privatheit des Ateliers stattfanden und dann dokumentiert wurden, sodass sie im Folgenden mittels Fotografie, Video und/oder Text erfahren werden können. Sie legt den Fokus auf *Body Art*, weil der Körper in der Kunst mit all seinen philosophischen und sozialen Implikationen im Zentrum ihres Interesses steht. Im Terminus *Performance* kommt dieser Aspekt nicht zum Ausdruck. Gleichzeitig beruft sie sich auf eine Tradition zeitgenössischer Kritikerinnen, die den Terminus *Body Art* für Werke der 1960er und 70er Jahre in ausdrücklicher Absetzung zur *Performancekunst* verwendeten, weil diese zum einen breiter verstanden wird (als theatrale Praktiken bildender Künstler seit Dada) als auch enger (als Praxis, die notwendigerweise vor einem Publikum, meistens in einem theatralischen, bühnenartigen Umfeld stattfindet). (Jones 1998, S. 13.)



Abb. 79-80

**Raša Todosijević: Prozess [Proces]**  
1972, Glasgefäße, gefärbtes Wasser, Schnüre;  
Installationsansicht SKC Belgrad

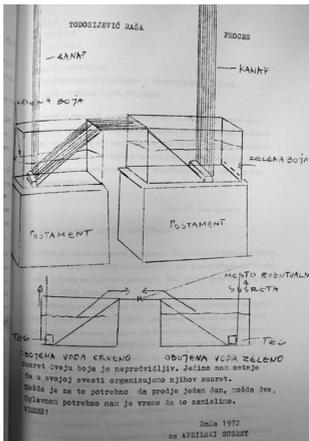


Abb. 81

**Raša Todosijević: Prozess [Proces]**  
1972, Projektskizze, Bulletin 3 1972

Abb. 82-83

**Raša Todosijević: Prozess [Proces]**  
1972, Einmachgläser, gefärbtes Wasser,  
Gaze, Kork, Schnüre



Abb. 84  
Raša Todosijević:  
Zeichen [Znak]  
1971



Abb. 85  
Raša Todosijević:  
Skulptur [Skulptura]  
1971

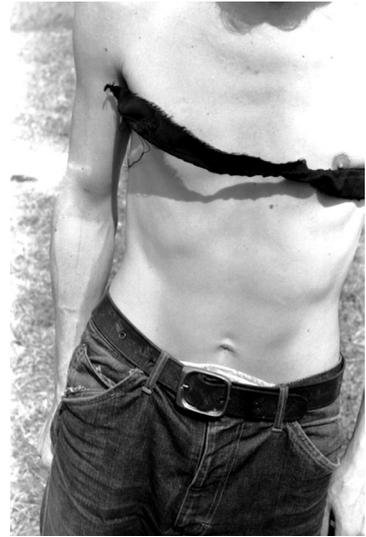


Abb. 86

Raša Todosijević:

Skulptur auf dem Körper [Skulptura na telu]

1972



beit Getreide und Schnur, bei der Milenko Matanović ein dünnes Seil in einem Bogen durch ein Kornfeld legte, sodass sich die Ähren leicht zur Seite beugten, beruht auf einer vergleichbar reduzierten Geste wie die von Todosijević. In die vom Menschen bereits geformte Umwelt greift Matanović durch eine zweckfreie Handlung ein, und der Eingriff ist vollständig reversibel. Der Unterschied liegt nur darin, dass bei Todosijević der eigene Körper im Zentrum steht, während es bei OHO die vom Künstler leicht modifizierte Kulturlandschaft ist. **Abb. 47**

Aus demselben Jahr gibt es eine weitere vergleichbare Arbeit. Das Dokumentationsfoto zeigt Todosijević von hinten rittlings auf einem Stuhl sitzend. Den Kopf hat er auf die auf der Stuhllehne liegenden Arme gesenkt. Auf seinem nackten Rücken kleben drei Fieberthermometer samt ihren Verpackungen. Die Arbeit heißt Skulptur auf dem Körper [Skulptura na telu] und ist in einem Innenraum entstanden.<sup>6</sup> **Abb. 86**

Die Arbeit beruht ebenso wenig auf einer Handlung wie die beiden Body Art-Werke im Freien. Alle drei präsentieren sich statisch und kommen dem Genre der Skulptur näher als dem der Performance oder Aktion, was der Künstler durch die Titel auch akzentuiert. Es fällt auf, dass die gleichnamigen Installationen in ihrer Anlage dynamischer als die Body Art-Werke sind. Die Quecksilbersäulen in den Fieberthermometern auf Todosijevićs Rücken können sich nicht entsprechend seiner Körpertemperatur ausgedehnt haben – so spielt nicht einmal der passive physikalische Prozess in die Arbeit hinein, der die Installation mit den Thermometern prägt, denn diese können in den Gläsern ihre Interaktion mit dem Wasser aufnehmen. Die Aspekte von Zeitlichkeit und Prozess sind bei all diesen Arbeiten vom handelnden Künstler abgelöst. Die Prozess-Installationen basieren auf physikalischen Abläufen, für die der Künstler nur die Anordnung bereitstellt, um sie dann ihrem prädeteterminierten Ablauf zu überlassen. Nur der Zeitpunkt der Vollendung eines Prozesses ist nicht ganz genau vorhersehbar, der Prozess selbst jedoch ist es: die Verbreitung der Flüssigkeiten durch Osmose, die Anzeige der Temperatur des Wassers durch das Quecksilber in den Thermometern. Der Künstler interessiert sich für Prozesse, nimmt sie aber nicht selber in die Hand, sondern delegiert das Handeln an die unpersönlichste und übermächtigste Instanz überhaupt: an die Natur. Wenn der Künstler im Gespräch betont, dass der Umgang mit Zeit für ihn als bildenden Künstler die größte Schwierigkeit darstellte, so erstaunt wenig, dass er sie zunächst als Phänomen behandelte, auf das man – wie auf die Natur selbst – keinen Einfluss nehmen kann. Sie ist ein Naturphänomen, mit Mitteln der Kultur ist sie nicht zu meistern. In den Body Art-Werken, wo

6 Es handelt sich um die Waschküche im Dachgeschoss seines Wohnhauses.

wir uns einen in Raum und Zeit agierenden Körper vorstellen, ist die Dimension der Zeit dagegen ausgeschlossen. Der Körper nimmt für die Kamera Posen ein, die ihn in ein zeitloses Bild bannen, für das weder das Vorher noch Nachher von Bedeutung ist. Das Betrachten der Bilder evoziert keine Geschichte, ja sie lassen vor dem inneren Auge nicht einmal eine Bewegung des Körpers entstehen. Dies ist insofern paradox, als gerade der Körper, das unabdingbare Arbeitsmaterial von Body Art und Performance, dafür prädestiniert wäre, die Zeit ins Kunstwerk zu integrieren. Die vorgestellten Werke von 1972 zeigen also eine eigentümliche Verkehrung der Eigenschaften, die wir mit den Gattungen Body Art beziehungsweise Installation verbinden.

Neben der Zeit spielt für die genannten Werke auch zum ersten Mal im Werk von Todosijević der Körper eine entscheidende Rolle. In Body Art und Performance ist der Körper *Ausdrucksmittel* oder Medium im engeren Sinne und nicht mehr *Sujet*. Genauer gesagt, verschmelzen die beiden Rollen: Das Dargestellte ist gleichzeitig das Darstellende. Oder, um es in die Worte von Kristine Stiles zu fassen, agiert Performance (das Gleiche können wir auch von der Body Art sagen) in Präsentation und Repräsentation zugleich.<sup>7</sup>

Der Körper des Künstlers ist als Ausdrucksmittel selbst aktiv. Zum Beispiel bringt in der Arbeit Zeichen die Geste der Arme ein Zeichen hervor. Auf der anderen Seite spielt Todosijević mit der Spannung zwischen der darstellenden Funktion des Körpers und seiner Rolle als Dargestelltes, wenn er seinen Körper, auf den er ein Stück Stoff appliziert hat, als *Skulptur* präsentiert. Der Körper im Bild bleibt hinsichtlich seines Status als Kunstobjekt beziehungsweise agierendes Subjekt ambivalent. Innerhalb eines Natur-Kultur-Dualismus bleibt er in der Schwebelage.

Vergleicht man die zeitnah entstandenen Werke miteinander, so scheinen sie ein Spiel mit verschiedenen Registern darzustellen, um die verschiedenen möglichen Rollen des Körpers im Repräsentationssystem auszuloten. In Skulptur auf dem Körper wird dieser zum Grund deklariert, wenn auch nur der Titel den Anschein einer Trennung zwischen der Figur oder Skulptur (den Thermometern und ihren Verpackungen) und ihrem Grund (dem Rücken des Künstlers) errichten kann. Er versucht darüber hinwegzutäuschen, dass keine fundamentale Trennung zwischen der Haut und den Thermometern besteht. In Skulptur scheint der Torso Todosijevićs Fleisch gewordene Skulptur zu sein. Zum Medium, scheinbar ganz durchlässig, wird der Körper in Zeichen. Er mimit den Buchstaben, wobei er die Transparenz eines Graphen nicht erreichen kann. Todosijevićs Arme bleiben Arme, der Körper bleibt etwas Irreduzibles,

---

7 Kristine Stiles: «Performance», in: Shiff/Nelson 2003, S. 75–97, hier S. 75.

was ihn davon abhält, ganz in seiner Funktion als Zeichen oder Grund aufzugehen. Um die Illusion zu erwecken, dies sei möglich, sind die Titel für die Arbeiten unverzichtbar. Erst die Kombination der Bilder und Sprachzeichen ermöglicht das Spiel mit den unterschiedlichen Rollen des Körpers. Dass sich der Körper auch in der Performance weder ganz auf die Seite der Präsentation noch auf die der Repräsentation schlägt, wird der folgende Abschnitt zeigen.

## 7.2 Das edinburgh arts 73

Der Zufall wollte es, dass im Jahr 1973 der Künstler und Kurator Richard Demarco nach Belgrad reiste, die Crew im Studentischen Kulturzentrum kennenlernte und eine Teilnahme der Künstlerinnen am Kunstfestival in Edinburgh arrangierte. Marina Abramović, Radomir Damnjanović, Nuša und Srečo Dragan, Neša Paripović, Zoran Popović, Todosijević und Gergelj Urkom akzeptierten die Einladung und reisten nach Schottland. Auf das Festival hin wurde eine kleine Publikation mit dem Titel Eight Yugoslav Artists produziert, in der alle acht Teilnehmerinnen mit einer Arbeit vertreten waren.<sup>8</sup> Auffallend an den Beiträgen ist ihre persönliche, subjektive Ausrichtung.

Abramović, deren spätere Arbeiten oft um ihre familiäre Biografie kreisten – z. B. in Theaterperformances wie The Biography (begonnen 1992) oder Delusional (1994) –, veröffentlichte eine Fotografie, die sie als kleines Mädchen an der Hand ihres Vaters in Militäruniform in Belgrad zeigt. Todosijević ist mit der bereits besprochenen Arbeit Zeichen vertreten. Porträts von zwölf der am edinburgh arts 73 Beteiligten stammen von Paripović, inklusive seines eigenen Selbstporträts. Allerdings sind auf den Fotos nicht die Gesichter der Leute zu sehen, sondern ihre Hinterköpfe. Die Namen unter den Bildern ordnen sie den Personen zu. Der Beitrag von Urkom zeigt unter dem Titel Project L die Skizze eines Liegestuhls mit Angaben zu seinen Proportionen sowie die Fotografie einer Person, die – wie die Bildlegende sagt – auf einem ähnlichen Liegestuhl im Hyde Park in London liegt. Die Person sieht, obwohl der Künstler beteuert, «I don't know this man, and I didn't see him before», dem Autor täuschend ähnlich. Weiter lässt Urkom wissen: «I like works of Albers, Donald Judd, Arnatt, Walter Erhart und Walter de Maria... I'm searching for something empty, abstract and non-natural, ...»<sup>9</sup> **Abb. 87, 88, 89, 90**

Auch in Popovićs Beitrag geht es um die Feststellung des Künstlers, was er mag: Er hat die Krone einer mächtigen Platane fotografiert. Obwohl

8 *Eight Yugoslav Artists. Edinburgh Art 73*, Ausst.-Kat. Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1973.

9 Ebd.



Abb. 87  
Marina Abramović: Me and My Father  
Time – Spring, March 20, 1950,  
Place – Beograd  
1973, Publikationsbeitrag



Abb. 88  
Neša Paripović:  
Participants in the Festival  
1973, Publikationsbeitrag

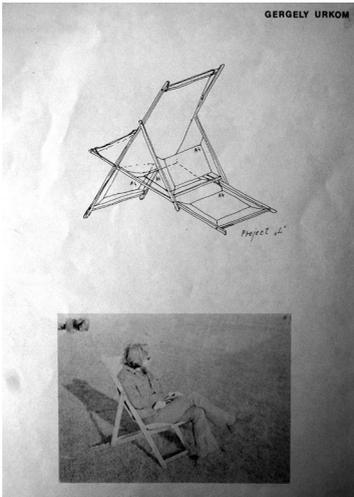


Abb. 89

**Gergely Urkom: Project L**  
1973, Publikationsbeitrag



ZORAN POPOVIĆ

I like that

Abb. 90

**Zoran Popović: I like that**  
1973, Publikationsbeitrag

Abb. 91

**Zoran Popović: Verstecken [Skrivanje]**  
Video/Performance, durchgeführt  
am 19.8.1973 im Rahmen des  
edinburgh arts 73



wir es bei diesen Werken nicht mit Performance zu tun haben, drehen sich alle um das künstlerische Ich. Wie Ješa Denegri schon in jener Zeit festgestellt hatte, nahm das «Sprechen in der ersten Person» einen zentralen Stellenwert ein. Dieses Sprechen verdichtete sich im Folgenden während des Festivals zu Performances – für vier der sechs Mitglieder der inoffiziellen Gruppe war es die erste. In diesem Medium sollten sie künftig in unterschiedlichem Maße heimisch werden. Abramović würde Performance über ihre ganze Laufbahn hinweg als zentrales Ausdrucksmittel betreiben, Todosijević verfolgte sie intensiv während der 1970er Jahre, während die restlichen Künstler – inklusive Milivojević, der nicht nach Edinburgh gereist war – sporadisch und meist in Kombination mit anderen Medien mit Performance experimentierten.

Wie Todosijević im Interview feststellte, war das Festival in Edinburgh Anfang der 1970er Jahre noch eine kleine Veranstaltung und die Stadt selbst provinziell.<sup>10</sup> Demarco, der von der Peripherie aus operierte, war laut Lutz Becker der einzige Kurator in Großbritannien, der sich für die künstlerischen Vorgänge in Osteuropa interessierte.<sup>11</sup> Er leistete die verdienstvolle Arbeit, neben bereits international bekannten Künstlerinnen auch unbekannte aus peripheren und marginalisierten Gegenden nach Edinburgh zu holen und miteinander bekannt zu machen. Die Trennung in Ost und West negierte er nach eigener Aussage aus Überzeugung.<sup>12</sup> So war neben der jugoslawischen Gruppe auch Tadeusz Kantor aus Polen in Edinburgh.<sup>13</sup> Abramović, Popović, Todosijević und Urkom wollten je eine Performance durchführen. Todosijevićs Aussage zufolge stand den Künstlerinnen aber weder besonders viel Platz noch viel Zeit zur Verfügung. Schlussendlich führten sie in einer Turnhalle, der ihnen zugewiesenen *location*, ihre Performances alle zur gleichen Zeit auf. Popovićs Beitrag war eine performative Videoarbeit. **Abb. 91**

Der Künstler versteckte sich hinter Demarcos Assistentin Sally Holman vor einer Kamera, die an einem Seil hing, wo sie hin und her schwang. Holmans Aufgabe bestand darin, Popović vor den von der Kamera gefilmten Ausschnitt zu bekommen. Abramović führte in Edinburgh ihre erste Performance auf, die erste einer Folge von Performances mit dem Titel Rhythmus [Ritam]. In Edinburgh war es Rhythmus 10 [Ritam 10], ein altes Seemannsspiel, eine Mut- und Geschicklichkeitsprobe, bei der möglichst schnell, aber kontrolliert ein Messer in die Zwischenräume zwischen den gespreizten Fingern ge-

10 Todosijević 17. Mai 2012.

11 Lutz Becker: «Art for an Avant-Garde Society. Belgrade in the 1970s», in: IRWIN 2006, S. 390–400, hier S. 392.

12 Demarco 20. Februar 2010.

13 Richard Demarcos umfangreiches Archiv ist teilweise digitalisiert und online einsehbar.

stochen wird. Abramović erweiterte das Spiel um eine Komponente. Sie hatte zehn Messer vorbereitet und führte mit jedem Messer eine Tour durch. Durch das Tempo verursachte Fehler hatten blutige Konsequenzen. Während des ersten Durchlaufs nahm ein Tonband die Geräusche auf. Nachdem die erste Runde beendet war, hörte sich die Künstlerin das Band an, um sich die Geräusche einzuprägen. Danach spielte sie es erneut ab und begann einen zweiten Durchlauf, bei dem sie versuchte, den Rhythmus des ersten exakt zu wiederholen, die Fehler mit eingeschlossen. **Abb. 92-95**

In dieser ersten Performance von Abramović zeigen sich bereits Ansätze, die auch den weiteren Manifestationen der Rhythmus-Serie zugrunde lagen. Insbesondere die Autoaggression der Künstlerin, die keine Scheu zeigte, sich Schmerzen zuzufügen, sowie das Spannungsverhältnis zwischen Kontrolle und Kontingenz sollten charakteristisch für Abramovićs weiteres Schaffen werden. Ein Aspekt, der in der Folge verstärkt zutage treten sollte, ist die Kommunikation mit dem Publikum, stellen doch Abramovićs Selbstverletzungen potentiell einen ethischen Appell an das Publikum zur Intervention dar. Diesem Aspekt werde ich mich zu einem späteren Zeitpunkt widmen.

Urkom führte in Edinburgh den zweiten Teil einer Performance-Trilogie mit dem Titel Mentale und physische Arbeit auf, die – wie sein Beitrag zum Katalog – einen Stuhl zum Hauptgegenstand erhob.<sup>14</sup> Denn wie die Dokumentationsfotografien zeigen, unternahm er die Reparatur eines Stuhls und fertigte mithilfe von Stroh und einem Stück Stoff eine neue Sitzfläche an. Seine Arbeit unterschied sich im Gestus stark von den aggressiven Beiträgen Abramovićs und Todosijevićs. Dessen erster Performance ist der folgende Abschnitt gewidmet. **Abb. 96**

### 7.3 **Entscheidung als Kunst – die erste Performance Todosijevićs**

Todosijević realisierte in Edinburgh nicht nur seine erste Performance, sondern auch gleich eine seiner wichtigsten. Sie heißt Entscheidung als Kunst [Odluka kao umetnost] und ist nach Aussage des Künstlers in fünf Teile gegliedert.<sup>15</sup> Im selben Jahr führte der Künstler die Performance in leicht abgewandelter Form in Belgrad im Rahmen des BITEF-Festivals noch einmal auf. Aufgrund der großen Ähnlichkeit im prinzipiellen Aufbau können die beiden Performances als zwei Versionen eines Werks betrachtet werden. Es gibt in

14 James Westcott: *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2010, S. 62.

15 Zum Ablauf der Performance hat sich Todosijević in den Interviews geäußert. (Todosijević 17. Mai 2012 und 20. Mai 2012.) Seine Erinnerungen sind eher fragmentarisch und es macht den Anschein, als ob eine präzise Beschreibung des Hergangs für ihn nicht oberste Priorität habe.

der Literatur keine detaillierte Beschreibung der Vorgänge während der Performance. Auch die Aussagen Todosijevićs erlauben keine präzise Rekonstruktion des Ablaufs. Die aussagekräftigste Quelle sind daher die erhaltenen Fotografien: Sowohl die Version von Edinburgh als auch die von Belgrad wurden fotografisch dokumentiert. Einige Erinnerungen des Künstlers tragen zur Ergänzung des Bildes bei. Ich werde die Performance aus den erhaltenen Dokumenten und den Informationen des Künstlers so genau wie möglich (re-)konstruieren, wobei ich an den Ausspruch Laurie Andersons erinnern möchte: Die Repräsentation einer Performance auf der Basis von Texten und Bildern muss als ein Akt der Imagination verstanden werden.<sup>16</sup>

Aufgrund der vorhandenen Informationen scheint es wahrscheinlich, dass die Performance nicht narrativ war. Todosijević zeigt sich an einer exakten Beschreibung der Handlungen nicht sonderlich interessiert. Auch die Bilddokumente legen nicht nahe, dass sich aus der Reihenfolge der Handlungselemente ein Sinn ergab, das heißt die Performance in dieser Hinsicht auf die Erzählung einer Geschichte angelegt war. Die einzelnen Bestandteile von Entscheidung als Kunst (Requisiten, Texte, Handlungselemente) werden infolgedessen hier stichwortartig sowie in Auflistungen und Tabellen wiedergegeben. Aufgrund der Bilder und der Auskünfte des Künstlers ist es möglich, die verschiedenen Bausteine der beiden Versionen der Performance nachzuvollziehen. Die Dokumentationsfotografien der beiden Ereignisse zeichnen folgendes Bild: An der Sprossenwand der Turnhalle in Edinburgh hingen zwei schwarze Plakate, die Todosijević im Verlauf der Performance als eine Art Wandtafel verwendete, auf die er Begriffe schrieb. Zusätzlich hatte er kleine beschriebene Täfelchen vorbereitet, die in der Performance die Funktion von Sprechblasen übernahmen, weil sie der Künstler in bestimmten Momenten hochhielt, um damit Sprechakte zu tätigen. Dabei war ihm Marinela Koželj behilflich, die ansonsten ruhig auf einem Stuhl saß. Sie hatte in der Performance eine ähnlich passive Rolle inne wie in Todosijevićs Installation für die Ausstellung Drangularijum.

Todosijević und Koželj waren nicht die einzigen lebenden Akteure des Settings. Teil der *mis-en-scène* war ein Aquarium mit einem Fisch. Abgesehen von Mensch und Tier waren vier Ficus-Pflanzen und ein Salzhaufen Elemente der Performance. Als Requisiten dienten des Weiteren zwei Batterien und das Glühbirnchen einer Taschenlampe. Was den Ablauf und die Handlungen der Performances betrifft, so müssen wir uns damit begnügen, einen möglichen Hergang zu *konstruieren*. Was genau die fünf Teile, die der Künstler erwähnt, ausmachten, ist nicht klar. Jedenfalls verstand er die Elemente als distinkte,

---

16 Anderson 1998, S. 6.

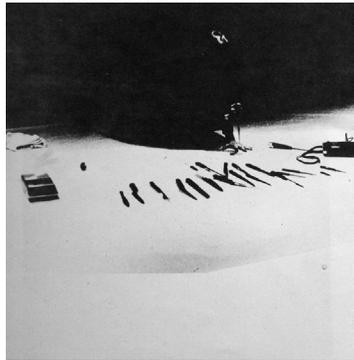


Abb. 92-95

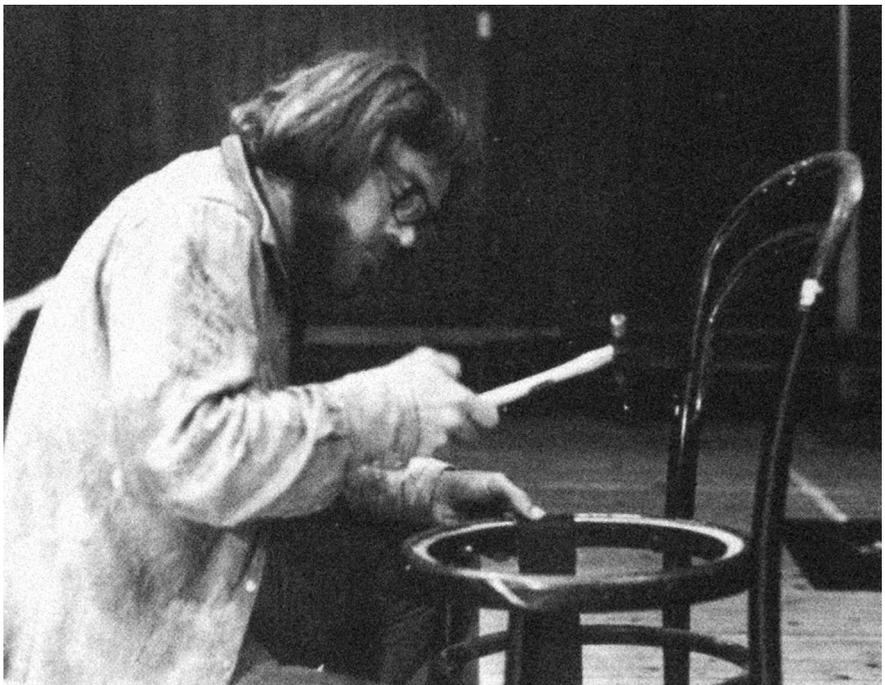
**Marina Abramović: Rhythmus 10 [Ritam 10]**

Performance, durchgeführt (mit 10 Messern) am 19.8.1973  
im Rahmen des Edinburgh Arts 73 und (mit 20 Messern) in der  
Galleria Contemporanea Rom 1974

Abb. 96

**Gergelj Urkom: Tapezierung eines Stuhls [Tapeciranje stolice]**

Performance, durchgeführt am 19.8.1973 im Rahmen des edinburgh arts 73



die Performance gliedernde Einheiten. Das Folgende ist ein Vorschlag, wie die Dokumentationsfotografien zusammen mit den Erläuterungen des Künstlers ausgewertet werden können:

Todosijević nahm die Ficus-Bäumchen aus den Töpfen, leerte die Erde aus, legte sich auf den Boden/Die Blätter zweier Pflanzen strich er mit weißer Farbe an/Von Zeit zu Zeit streckten Todosijević oder Koželj eine der Tafeln mit Begriffen in die Höhe/Todosijević nahm den Fisch aus dem Aquarium, legte ihn aufs Trockene auf den Boden und ging wie ein Schamane, der ein Ritual aufführt, so schnell wie möglich vor dem Publikum hin und her, bis das Tier starb. **Abb. 97-99**

Die Belgrader Variante der Performance scheint ein wenig reicher an Elementen gewesen zu sein: Todosijević rieb sich den Körper mit Salz ein/Er beschrieb die Plakate und die kleinen Tafeln/Mit weißer Farbe strich er die Blätter dreier Ficus-Bäumchen an/Von Zeit zu Zeit hielten Todosijević oder Koželj eine der Tafeln mit Begriffen hoch/Er nahm den Fisch aus dem Aquarium und legte ihn auf den Boden, währenddessen malte ihm Marinela mit verschiedenen Farben ein Ohr an, bis es schwarz war/Todosijević lag auf dem Rücken am Boden, auf seinem Bauch ein Karpfen/Mithilfe der beiden Batterien brachte er das Lämpchen zum Glühen, hielt es mit ausgestreckten Armen gegen das Publikum und versuchte so lange mit ausgestreckten Armen dazustehen, bis die Batterien leer waren und das Lämpchen erlosch.<sup>17</sup>

Als Letztes erlauben es die Fotografien, die schriftlichen Elemente der Performance herauszusondieren. Nach den Dokumenten der Edinburgher Performance ist auf den Tafeln zu lesen: Ritual, Time, Life Time, Movement, Mental Energy, No Comment, Silence, Death; auf dem zentralen Poster an der Sprossenwand: Decision as Art; auf einer transparenten Folie an der Sprossenwand: FISH, РИБА [Fisch], LE POISSON, RIBA [Fisch]. In Belgrad kamen während der Performance mehrere Begriffe dazu, die er auf große Tafeln im Hintergrund schrieb: **Abb. 100-105**

Links:	Mitte:	Rechts:
SO	RIBA	MEMORIJA [Erinnerung]
CO	FISH	HLADNO/KOŽA – SO/RIBA VAZDUH/FIKUS VAZDUH
SALL	PESCE	[kalt/Haut – Salz/Fisch Luft/Ficus Luft]
SALE		

**[Zeichnung eines Fisches und des Ficus-Bäumchens]**

<sup>17</sup> Diejenigen Elemente der beiden Performances, die nicht aus den Bildern zu rekonstruieren sind, entstammen Beschreibungen des Künstlers in den Interviews mit der Verfasserin.

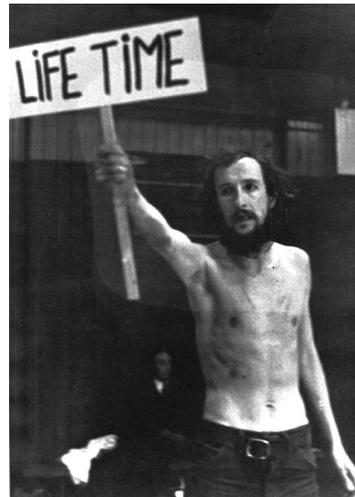
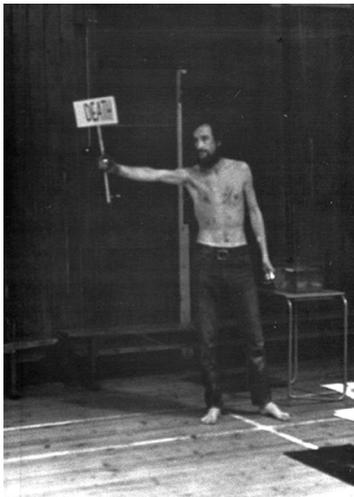


Abb. 97-99

**Raša Todosijević: Entscheidung als Kunst  
[Odluka kao umetnost]**

Performance, durchgeführt mit Marinela Koželj am  
19.8.1973 im Rahmen des Edinburgh arts 73

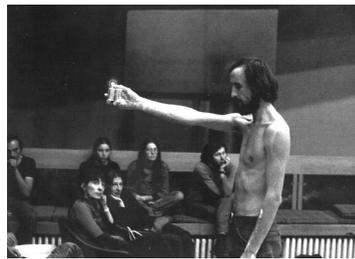


Abb. 100-105

**Raša Todosijević: Entscheidung als Kunst  
[Odluka kao umetnost]**

Performance, durchgeführt mit Marinela Koželj  
am 15.9.1973 am SKC Belgrad

Fast alle genannten Informationen erschließen sich aufgrund der Bilder. Nur das Ende der Performance ist auf ihnen als solches nicht erkennbar. Nach Aussage des Künstlers sollte es in Edinburgh darin bestanden haben, dass er so lange vor dem Publikum hin und her lief, bis der am Boden liegende Fisch erstickt war. Sein Vorhaben sei jedoch gescheitert, weil er völlig erschöpft aufhören musste, bevor das Tier verendet war. Danach habe er den Fisch wieder ins Aquarium zurückgebracht, und die Performance war zu Ende.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zu der Performance ist zunächst der Vergleich mit den unmittelbar vorangegangenen Body Art-Werken Todosijevićs, die in einem denkbar großen Kontrast zur Performance stehen. Im Vergleich zu den früheren Arbeiten hat ein Ausbruch aus dem Rahmen des fotografierten Werks stattgefunden. Der Künstler ist nun unmittelbar den Blicken und Reaktionen des Publikums ausgesetzt, der statische, skulpturenhafte Körper setzt sich in Bewegung und die Zeit hält Einzug ins Werk. Gleichzeitig kommen weitere Akteure ins Spiel, neben zahlreichen Requisiten und Text auch zwei lebende, sodass eine Interaktion zustande kam – auch wenn wir nicht wissen, ob sie stumm war oder ob Todosijević die Wörter auf den Tafeln, die er hochhielt, auch aussprach, was seine Stimme zu einem zusätzlichen Element auf dem Spielfeld gemacht hätte.<sup>18</sup>

Die Performance hat, wie bereits erwähnt, keine narrative Struktur in dem Sinne, dass der Ablauf der einzelnen Szenen einen Sinn konstruieren würde. Die einzelnen Elemente stehen eher lose nebeneinander. In diesem Sinne hält sich Todosijević ganz an die avantgardistische Ästhetik des modernen Theaters oder der modernen Literatur, die zusammenhängende, sich in zeitlichen und kausalen Abfolgen entwickelnde Handlungen aufsprengt. Stattdessen hat die Moderne das Prinzip des Transitorischen oder Prozessualen eingeführt. Ein in sich ruhendes Ganzes wird durch fortwährenden Fluss, Bewegung und Veränderung der Dinge ersetzt.<sup>19</sup> In der Kunst bedeutet das, das in sich geschlossene Ganze, das in der Literatur unter anderem durch den sinnhaften und -stiftenden, auf Kontinuität basierenden Roman repräsentiert

18 Ich werde hier auf den Aspekt der Stimme nicht weiter eingehen. Der Künstler realisierte Performances, in denen der Stimme sogar die Hauptrolle zukommt, wie weiter zu sehen sein wird. Gleichzeitig ist es auch denkbar, dass seine ersten Performances (d.h. *Entscheidung als Kunst* sowie die im nächsten Kapitel noch zu besprechende *Wasser trinken*) ohne das gesprochene Wort auskommen, weil die sprachliche Funktion vom geschriebenen Text übernommen wird. Was ferner für die Stummheit sprechen könnte, ist der Einsatz des Fisches, der Inbegriff der Stummheit.

19 Als für die Moderne paradigmatisches Prinzip wurde das Transitorische von Georg Simmel erfasst und mit dem Leben in der modernen Großstadt in Verbindung gebracht. Siehe: Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908), hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 (zuerst 1903).

wird oder in der Malerei durch das gerahmte, einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergebende Tableau, durch ein «Anderes» zu ersetzen, das sich durch Fragmentierung auszeichnet. Das Fragment spiegelt die Kontingenz, die Nicht-Notwendigkeit aller Begebenheiten. Als kontingent werden beispielsweise Texte erlebt, deren Textpassagen im Wesentlichen durch lose Assoziationen des Erzählers miteinander verbunden sind statt durch eine Handlung oder die Entwicklung eines Gedankens in einer bestimmten, durch Notwendigkeit motivierten Abfolge. Auf diesem Prinzip beruht auch die Folge von Handlungen in Todosijevićs Performance, die durch keinen erkennbaren inneren Zusammenhang motiviert sind. In diesem Sinn folgt die Performance dem avantgardistischen Erzählprinzip, das auf der Auflösung der überlieferten Formen in der Kunst beruht. Allerdings stellt der Schluss der Performance eine Ausnahme dar. Das Ende der Performance sollte mit dem Lebensende des Fisches zusammenfallen. *De facto* trat es durch die körperliche Erschöpfung des Künstlers ein. Der letzte «Akt» in der Abfolge der Handlungen ist demnach kein in der Reihenfolge austauschbares Element, auch wenn das nicht bedeutet, dass alle vorangegangenen Handlungen oder Zeichen notwendig auf diesen Augenblick hinzielten. Bevor jedoch die Implikationen des Endes der Performance zur Sprache kommen, sollen ihre anderen Elemente beleuchtet werden.

#### 7.4 Kunst und Leben

Das augenfälligste Merkmal der Performance ist die Einbeziehung von Tieren, Menschen und Pflanzen. Während der Mensch in Gestalt des Künstlers oder anderer Akteure irreduzibler Bestandteil jeder Performance ist, stellt die Inklusion insbesondere von lebenden Tieren eher die Ausnahme dar. In der Performance gab es zwei Arten von Subjekten. Todosijević und Koželj waren Subjekte im allgemeinen Wortsinn, der Karpfen in der buchstäblichen Bedeutung des Worts – als ein Unterworfener. Er hat sich nicht freiwillig ins Trockene gelegt, um um sein Leben zu kämpfen. Damit gingen ethische Probleme einher. Das wird deutlich, wenn man sich in die Situation der ursprünglichen Aufführung hineinversetzt. Für die Performance als Live-Event bedeutete die missliche Lage des Fisches nämlich, dass sich nicht nur der Künstler und Koželj als unmittelbare Mitwirkende in einer ethisch problematischen Situation befanden, sondern auch das Publikum mit in sie hineingezogen wurde. Der Überlebenskampf des Fisches spielte sich vor den Zuschauern ab, beunruhigte sie und appellierte an ihr Gewissen, dem sich unmittelbar vor ihren Augen abspielenden Leiden ein Ende zu setzen.

Mit den Lebewesen und insbesondere dem Fisch, der auf dem Trockenen lag, kam eine existenzielle Dimension in die Arbeit hinein: Für ihn ging

es buchstäblich um Leben oder Tod. Aber auch die Pflanzen und die menschlichen Körper akzentuieren das Leben, das Vitalistische an der Arbeit. Diese das Leben (oder den Tod) herausstreichenden Elemente der Arbeit stehen aber nicht allein. Ihnen gegenüber steht das Artifizielle oder Symbolische. Als Artefakt ist die Performance nicht rein präsentisch. Die Arbeit hat eine dualistische Struktur, die eine für sie wesentliche Grundspannung erzeugt.

Sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der sprachlichen Ebene der Arbeit treffen wir auf Elemente, die die bewegten, beunruhigenden Anteile des Geschehens rahmen und gleichzeitig auch überschreiten. Wie das Dokumentationsmaterial zeigt, begann die Performance mit geordneten Handlungen. Die Zuschauerinnen, so ist anzunehmen, trafen zu Beginn auf ein zwar nicht narratives oder Sinn ergebendes, aber alles in allem bekanntes Set von Materialien, Lebewesen und Tätigkeiten (Menschen, Tiere, Pflanzen, Erde, Salz, Aquarium, Papier, Farbe, Malen, Schreiben, Zeichnen). Nehmen wir an, dass die erste Handlung Todosijevićs darin bestanden hatte, dass er mit weißer Farbe einige Blätter des Ficus anstrich. Aus der Perspektive des Alltagslebens, die aufgrund der verwendeten alltäglichen Materialien als angemessen erscheint, ist die Handlung hybride und unlogisch. Aus ästhetischer Perspektive hingegen können wir in ihr ein Zitat von Kunstproduktion sehen. Das Anmalen der Pflanze ist als Repräsentation von Malerei, die traditionell am engsten mit bildender Kunst assoziierte künstlerische Tätigkeit, zu verstehen. Dass der Künstler hier jedoch Malerei nicht praktiziert, sondern darstellt, zeigt sich an der Verfremdung der malerischen Tätigkeit. Sowohl der Träger, kein Blatt Papier, sondern ein Pflanzenblatt, als auch die Farbe Weiß sind so weit von traditioneller Malerei entfernt, dass Todosijevićs Handlung nicht als Akt der Malerei aufgefasst werden kann, sondern als deren Repräsentation oder Inszenierung. Dasselbe gilt für den Akt, dass Koželj ihrem Partner das Ohr mit Farben anstreicht, oder für die schematischen Zeichnungen von Pflanze und Tier, die Todosijević auf den Tafeln anfertigt.

Distanzierende Effekte erzielen besonders die sprachlichen Elemente oder Sprechakte, die der Künstler tätigt, indem er die beschrifteten Tafeln hochhält. Weil diese Sprechakte nicht mündlich erfolgen, sondern von den Tafeln getätigt werden, die wie Sprechblasen in einem Comicstrip funktionieren, treten an die Stelle der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Stimme die distanzierten Schriftzeichen. Was die inhaltliche Ebene der verwendeten Begriffe anbelangt, so fällt auf, dass sie eng an das Geschehen während der Performance gebunden bleiben. Die meisten der Zeichen fungieren als eine Akzentuierung in sprachlicher Form dessen, was von den Betrachterinnen auf sinnlicher Ebene bereits wahrgenommen wurde. Sie geben wieder, was auch sichtbar oder spürbar ist – Haut, Fisch, Ficus, kalt – oder was sich auf der Handlungse-

bene abspielt – Zeit verstreicht, Lebenszeit verstreicht, es findet Bewegung statt, ein Ritual wird aufgeführt, der Tod droht, es herrscht Stille. Die sprachlichen Zeichen in der Performance bleiben immanent ins Geschehen eingebunden. Allerdings transzendieren sie die Handlungen in dem Sinne, dass ihnen eine andere Zeitlichkeit eingeschrieben ist. Sie entfalten – wie bereits gesagt – ein zeitliches Potenzial, das die Dauer der Performance als Live-Auftritt übersteigt. Einerseits sind sie aus gegenwärtiger Perspektive die fassbarsten und präsentesten Momente der Performance, andererseits ist sprachlichen Zeichen auf einer allgemeinen Ebene immer insofern eine besondere Temporalität eigen, als sie den Horizont eines individuellen Lebens weit übersteigen. Im Spannungsverhältnis zwischen den Elementen der Lebendigkeit oder Existenz und den sprachlichen Zeichen oder symbolischen Handlungen stehen sich die unterschiedlichen Zeitlichkeiten des Symbolischen und des individuellen Lebens gegenüber. Das Moment der Zeit ist auf ihre äußerste Form hin zugespitzt, nämlich auf ablaufende Energie und letztendlich Lebenszeit. Todosijević stellte die Zeit, für die er sich in den seiner ersten Performance vorangegangenen Prozess-Werken zu interessieren begonnen hatte, in einen das Leben betreffenden Rahmen, ohne jedoch die sich von ihm unterscheidende Zeitlichkeit der Kunst auszuschließen. Die Performance akzentuierte die Differenz und die aus ihr resultierende Spannung zwischen den beiden Ebenen. Während der Fisch an der Luft lag und sein Lebensende näherrückte, dehnten die nebenher ablaufenden Tätigkeiten die Zeit in die Länge. Die Themen der Endlichkeit oder eines Endpunkts sind vielen der Handlungen selbst eingeschrieben. Todosijević ließ sich das Ohr anmalen, bis die verwendeten Farben zusammen eine ununterscheidbare braun-schwarze Tönung annahmen, bis der Akt also zum farblichen Nullpunkt geführt hatte. Auf Endlichkeit hin angelegt war auch die von Todosijević sich selbst gestellte Aufgabe, ein Lämpchen, das durch Drähte mit zwei Batterien verbunden war, so lange mit ausgestreckten Armen glühen zu lassen, bis die Batterien leer und das Lämpchen erloschen war. Die Verbindung zwischen den Handlungen mit den Batterien (in der Belgrader Version) bzw. dem Hin- und Herlaufen (in der Edinburgher Version) mit dem Sterbeprozess des Fisches besteht einerseits auf semantischer Ebene, indem alle Prozesse das Abfließen von Energie veranschaulichen. Andererseits wurde ihnen von Todosijević die Bedeutung zugewiesen, das Ende der Performance zu bestimmen. Ansonsten ist das – für den Fisch – existenzielle, das Leben betreffende Geschehen eine Ebene, die unabhängig von den anderen dasteht. Wenn eine Batterie sich verbraucht oder die physische Energie des Künstlers nachlässt, sind das keine symbolischen Rahmungen des Sterbens des Fisches in dem Sinne, dass sie es überformen, ihm einen metaphysischen Sinn verleihen oder ihn sonst transzendieren würden. Das Rohe am Überlebenskampf

des Fisches wird durch keine der ansonsten ablaufenden Handlung gemildert oder symbolisch überformt.

## 7.5 Entscheiden und nicht entscheiden

Bisher ist unberücksichtigt geblieben, dass Todosijević im Titel und als geschriebenes Element in der Performance den Begriff der Entscheidung akzentuiert. Zunächst gibt es keine unmittelbar evidente Beziehung zwischen dem Geschehen während der Performance und der Aussage Entscheidung als Kunst. Die Verbindung der Begriffe durch ein *als* bedeutet eine Gleichsetzung. Todosijević lässt Kunst und Entscheidung als ein und dieselbe Sache zusammenfallen. Welche Rolle spielen Entscheidungen konkret in der fraglichen Performance? Abgesehen von der allgemeinsten Ebene, auf der jedem Kunstwerk mehrere Entscheidungen vonseiten der Produzentin vorausgehen und dessen Entstehung auch laufend begleiten, gibt es in der Beziehung zwischen Entscheidung und Kunst eine etwas spezifischere Entwicklung, die dieses Verhältnis intensiviert. Diese Entwicklung ist am Beginn der Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts anzusetzen. Sie hängt einerseits mit einem neuen Selbstverständnis von Künstlern zusammen, die als Vorreiter der neuen Kunst und einer neuen Gesellschaft mit großer Eigenständigkeit Entscheidungen treffen, die vormals, insbesondere in vormodernen Zeiten, in dieser Unabhängigkeit nicht getroffen werden konnten. Das offensichtlichste Beispiel für diese neue Freiheit sind Marcel Duchamps zwischen 1913 und 1921 entstandenen Readymades, wobei die von ihm verwendeten Objekte nicht einem traditionellen künstlerischen Entstehungsprozess entsprungen sind, sondern zu Kunstwerken umdeklariert wurden. Duchamp löste die Objekte aus der Welt der massenproduzierten Alltagsgegenstände qua seiner Entscheidung heraus. Nachdem er das Readymade, seine Zufallsentdeckung, zum Konzept erhoben hatte, gaben gewisse Kriterien, zum Beispiel die ästhetische Indifferenz gegenüber einem Objekt (also nicht etwa die ästhetische Präferenz) den Ausschlag für die Entscheidung. Ich habe bereits auf die Weiterentwicklungen des Readymades in der Nachkriegskunst verwiesen. Zu der Zeit, als Todosijević seine Performance aufführte, war diese Art von Entscheidung – ein Alltagsobjekt in einer bestimmten Form in den Bereich der Kunst aufzunehmen – bereits eine weit verbreitete Praxis.

Entscheidung hält bei Todosijević noch in einer dritten, neuen Form Einzug ins Kunstwerk, allerdings einer brüchigen, problematischen Form. Die Rede ist von der Entscheidung des Künstlers über die beiden möglichen Enden der Performance. Denn obwohl der Künstler als Ziel eigentlich anvisierte, das Ende der Performance mit dem Tod des Fisches zusammenfallen zu lassen, ist

doch von Anfang an auch ein mögliches Szenario, dass dieser überlebt. Todosijević hat sich mit dem Karpfen, wie er sagt, absichtlich einen besonders widerstandsfähigen Fisch ausgesucht. Die Tätigkeiten, die er auf der anderen Seite ausübt – diejenigen, die meines Wissens den Schluss der Performance bilden –, sind körperlich anstrengend und brachten den Künstler in beiden Fällen an die Grenzen seiner physischen Möglichkeiten.

Die Entscheidung, im Rahmen eines Kunstwerks dem Leben eines Tiers ein Ende zu bereiten, ist radikal. Zum einen ist die Phase des Übergangs zwischen Leben und Tod hier ein ausgedehnter Prozess, der sich zweitens öffentlich und nicht irgendwo im Verborgenen abspielt – das Töten von Tieren ist seit der Moderne ansonsten ein vor der großen Mehrheit der Menschen verborgener Akt; und drittens findet er gänzlich unerwartet im Kunstkontext statt und muss aufgrund dieser Faktoren auf die damaligen Betrachter eine aufrüttelnde Wirkung ausgeübt haben. Allerdings hat die Entscheidung des Künstlers etwas Unentschiedenes, das dem Titel der Arbeit widerspricht. Das Ende der Performance ist vom Künstler in mehrfacher Hinsicht an äußere Faktoren delegiert worden, auf die er keinen unmittelbaren Einfluss hat. Zwar setzt er mit seinen Ideen und der konkreten Gestaltung der Arbeit auf die Kraft seiner Entscheidung, doch die Entscheidung über den Schluss der Performance fällt er letztlich nicht. Wie schon bei den Prozess-Arbeiten, spielt er auch hier der «Natur» den Ball zu, die Ausführung des Werks zu besorgen.

Mit solchen brüchigen Entscheidungen oder gar der Verweigerung, Entscheidungen zu treffen, steht Todosijević als Künstler in seiner Zeit nicht allein da. Als einer der ersten Künstler hat John Cage gezeigt, dass Entscheidungen zu treffen nicht mehr unproblematisch ist. Die Aufgabe eines Komponisten hatte bis zu Cage darin bestanden zu entscheiden, in welchem Moment eine bestimmte Note gespielt wurde. Sich von dieser Entscheidung zurückzuziehen, war ein entscheidender Moment in der Geschichte der Musik und der Kunst im Allgemeinen. Für Umberto Eco spielen diese und andere künstlerische Praktiken, die darauf beruhen, anderen Beteiligten wesentliche Aufgaben des Autors zu übertragen, eine tragende Rolle bei seinen Überlegungen zum offenen Kunstwerk.<sup>20</sup> Die Kompositionen beispielsweise von Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen oder Henri Pousseur gestehen dem Interpreten eine völlig neue Freiheit zu. Die Möglichkeit, zwischen verschiedenen, vom Komponisten angebotenen Optionen zu wählen, das heißt die Bestimmung der Notendauer oder die Abfolge der Töne zu improvisieren, ist nicht nur eine

20 Umberto Eco: *Opera aperta*, Mailand: Valentino Bompiani, 1962; *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 27–32.

Freiheit, sondern gleichzeitig auch eine Verantwortung. Die Entscheidung der Komponisten, auf einen wichtigen Teil der Entscheidungen im Entstehungsprozess von Musik zu verzichten, hatte vielfältige Gründe. Für Cage spielt das Bewusstsein für die Akzeptanz des Faktors Kontingenz eine wichtige Rolle. Es galt seines Erachtens, der das Leben wesentlich bestimmenden Kontingenz auch in seiner Kunst einen entsprechenden Platz zu verschaffen. Gleichzeitig spielten allgemeine Tendenzen wie eine weniger autoritäre Auffassung von Autorschaft und eine neue Auffassung des Kunstwerks als eine in Bewegung und Veränderung begriffene Form ebenfalls eine Rolle. Es war noch nicht lange her, dass Roland Barthes seinen einflussreichen Aufsatz Der Tod des Autors (1967) veröffentlicht hatte, auf den Michel Foucault zwei Jahre später kritisch mit Was ist ein Autor? replizierte. Beide Autoren – Barthes mehr als Foucault – unterzogen das klassische Autorschaftsverständnis einer grundlegenden Kritik bzw. waren bestrebt, dem Autor seine seit der Moderne angestammte Autorität zu entwinden. Das (postmoderne) Unterwandern von Autorschaft entsprach damit auch einer allgemeinen kulturellen Tendenz.<sup>21</sup>

Alle genannten Faktoren bilden auch einen Teil dessen, was dem Zwiespalt zwischen Entscheiden und Nicht-Entscheiden in der Performance Entscheidung als Kunst zugrunde liegt. Die folgenden Überlegungen drehen sich aber weniger um die Entscheidung selbst als um die Instanz, die sie trifft, das heißt um den Menschen bzw. das Künstler-Subjekt. Ich gehe davon aus, dass die Tatsache, dass Todosijević offensichtlich ein ambivalentes Verhältnis zur Entscheidung hat und sie gleichzeitig als zentrales Moment seiner Arbeit vorstellt, mit einer nicht weniger ambivalenten Position des Menschen oder Subjekts in Todosijevićs Zeit zusammenhängen. Entscheidung ist die Übersetzung des griechischen Wortes κρίσις. Krisis oder Entscheidung bedeutet, dass etwas Ungewisses, Zweifelhafes zur Klärung kommt.<sup>22</sup> In der Geschichte der Philosophie spielt der Begriff Entscheidung für Kierkegaard eine wesentliche Rolle. Entscheidung ist für Kierkegaard an Subjektivität geknüpft. Sie ist eine Kategorie, die das Verhältnis zur Wirklichkeit, zur Existenz angibt und steht einerseits «im Gegensatz zur ästhetischen Unmittelbarkeit und andererseits zum Denken, das im bloßen Reflexionsverhältnis, in der Spekulation bleibt». Entscheiden bedeutet wählen.

21 Siehe: Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 57–63; Michel Foucault: «Qu'est-ce qu'un auteur?», in: *Bulletin de la société française de philosophie*, Nr. 3, 1969, S. 75–104; *Was ist ein Autor?*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 7–31.

22 Claus von Bormann: «Entscheidung», in: *HWP*, Bd. 2, 1972, Sp. 541–544, hier Sp. 541.

**«Weil für Kierkegaard Wahrheit nicht gegeben ist in objektiven Verhältnissen, in Ethos, Staat und Geschichte, sondern nur in der Gewißheit der Subjektivität, bezeichnet er das Verhältnis der Subjektivität zu der Wahrheit immer ausführlicher als Entscheidung: «Nur in der Subjektivität gibt es Entscheidung, wogegen das Objektiv-werden-Wollen die Unwahrheit ist.»<sup>23</sup>**

In der Performance *Entscheidung als Kunst* sehen wir, dass Entscheidung für den Künstler problematisch geworden ist. Er bietet zwei mögliche Enden an, wobei weder das eine noch das andere schlussendlich von seinem Willen oder seiner Wahl abhängt. Entweder lassen zuerst seine physischen Kräfte nach oder die des Fisches: An diese beiden möglichen Ereignisse delegiert Todosijević die Entscheidung über das Ende. Der Künstler stellt sich in der Performance nicht mehr als absoluter Souverän des Geschehens dar, sondern als einer, auf den andere Akteure oder die Kontingenz des Lebens einwirken. Es wäre möglich, das als ein persönlich-existenzielles Drama aufzufassen. Aber als ein solches soll es insofern nicht beschrieben werden, als nicht die Verfassung der Person Todosijević im Fokus steht, sondern ein artifizielles Geschehen, das vom Künstler inszeniert wird. Die Dimension des Lebens oder des Körpers, die vom Künstler als zentrales Moment in die Performance mit aufgenommen wird, hat Auswirkungen auf die Kunst selbst. Sie steuert nicht mehr auf ein Ziel oder einen Sinn zu.

## 8

**KUNST ALS EXISTENZ****8.1 Die künstlerische Geste darstellen:  
Todosijevićs Performance Wasser Trinken**

Im Rahmen der Dritten Aprilbegegnung führte Todosijević am 19. April 1974 eine Performance mit dem Titel Wasser Trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste [Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrasti] durch. Sie weist Ähnlichkeiten mit der im vorangegangenen Kapitel besprochenen Arbeit Entscheidung als Kunst auf. Beide Performances haben eine vergleichbare Struktur. Die Protagonisten der Performance sind dieselben: Raša Todosijević, Marinela Koželj und ein Karpfen. Im Unterschied zu Entscheidung als Kunst sind Aufbau und Ablauf der Performance Wasser Trinken detailliert überliefert: Todosijević saß mit nacktem Oberkörper an einem mit einem weißen Tischtuch bedeckten Tisch. Rechts neben ihm befand sich ein Aquarium, in dem ein Karpfen schwamm. Zu seiner Linken saß, warm eingekleidet, Koželj auf einem Stuhl. Hinter ihnen hingen zwei Plakate, auf denen zu lesen war:

Links: Rechts:

PRESUMPTION ABOUT-ART, IMITATION,  
WATER, FISH, SILANCE, MEASURES

DECISION AS ART, R. MUTT -1917 1974,  
DISINFECTION,  
MARINELA, JOSEPHINE BEUYS, [TD RAŠA]

Zu Beginn der Performance nahm der Künstler den Fisch aus dem Aquarium und warf ihn auf den Boden zwischen sich und das Publikum. Er setzte sich wieder an den Tisch und begann mit einem Glas das Wasser aus dem Aquarium zu schöpfen und zu trinken. Unter dem Tischtuch, das vor ihm lag, befand sich violettes Farbpigment. Nachdem der Künstler mehrere Gläser

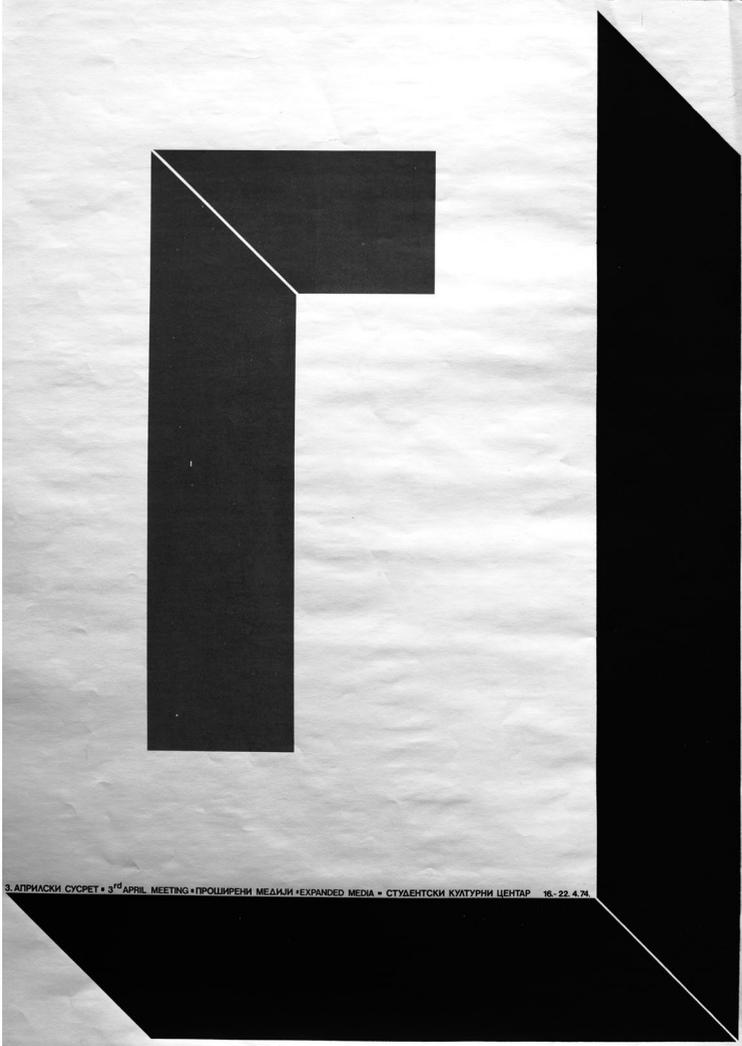


Abb. 106  
Plakat zur Dritten Aprilbegegnung  
1974, Designer unbekannt

Wasser schnell hintereinander ausgetrunken hatte, musste er wegen der großen Wassermenge im Magen erbrechen. Das Tischtuch und das darunter befindliche Pigment wurden nass, sodass sich das Tischtuch violett zu verfärben begann. Der Endpunkt der Aktion sollte durch zwei Erfüllungskriterien markiert werden: Entweder würde er solange Wasser trinken und erbrechen, bis das Tischtuch vollständig violett verfärbt wäre, oder das Verenden des Karpfens würde die Aktion beschließen. Es gibt darüber allerdings zwei abweichende Aussagen des Künstlers. Die erste findet sich in einem Text, den er kurze Zeit nach der Entstehung der Arbeit zu ihrer Erläuterung verfasst hatte.

**«Die Arbeit, die ich ‹Wasser Trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste› genannt habe, habe ich am 19.4.1974 in Zusammenarbeit mit Marinela Koželj in der Halle des Studentischen Kulturzentrums in Belgrad realisiert. Die Arbeit dauerte etwa 35 Minuten. In dieser Zeit habe ich 26 Gläser Leitungswasser ausgetrunken. Vor dem eigentlichen Beginn habe ich aus einem vorher vorbereiteten Aquarium einen Fisch (Karpfen), der etwa 1,2 kg wog, hinausgeworfen. Das Wasser trank ich, indem ich versuchte, meinen Schluckrhythmus mit dem Atemrhythmus des Fisches abzugleichen, der die ganze Zeit auf dem Trockenen lag. Das konnte ich natürlich nur einige Momente machen, später richtete ich meinen eigenen Rhythmus des Wasserschluckens ein. Aufgrund der großen Wassermenge in meinem Körper musste ich von Zeit zu Zeit über den Tisch vor mir erbrechen. Um die Dauer des ganzen Werks einigermaßen bestimmen zu können, habe ich unter das weiße Tischtuch, mit dem ich den Tisch bedeckt hatte, violett leicht wasserlösliches Pigmentpulver ausgestreut. Ich rechnete damit, die Arbeit in dem Moment zu beenden, in dem das Tischtuch aufgrund des vergossenen Wassers vollständig mit der violetten Farbe durchtränkt sein würde. Die Räumlichkeit – die Halle, in der sich das alles abspielte – war in dieser Jahreszeit sehr kalt, sodass ich Marinela Koželj, die die ganze Zeit nah neben mir saß, noch vor dem Beginn vorgeschlagen hatte, etwas sehr Warmes anzuziehen, damit sich im Bewusstsein der Zuschauer das Gefühl für den Kontrast zwischen meinem halbnackten Körper und der warmen Kleidung, in der sie steckte, verstärkte. Begonnen und beendet habe ich die Arbeit mit einer Serie von Inversionen und grundlegenden Kontrasten, und sie ist eine künstlich, durch den Intellekt organisierte Demonstration**

**meiner Ideen. Nicht ein einziges physisches Element, Farbe, Beziehungen, Zustand des Organismus oder mentaler Sinnes-  
eindruck in meiner Arbeit haben für sich einen deskriptiven,  
symbolischen, metaphorischen oder rituellen Charakter. Das  
physische Gegebensein des Fisches, den ich im Trockenen ließ,  
und sein Atmen glichen sich meinem bewussten und gewalt-  
samen Schlucken von Wasser an. Ich hatte nicht die Absicht,  
einen Tatbestand oder natürliche Beziehungen zu beschreiben,  
sondern mit einer durchdachten Inversion, mit einem einfachen  
Akt die künstlerische Geste – das heißt Kunst – darzustellen  
und damit zu definieren. Belgrad, 28.4.1974»<sup>1</sup> Abb. 107-112**

Todosijević nennt hier nur die erste Möglichkeit, dass das Ende der Performance mit der vollständigen Verfärbung des Tischtuchs zusammenfallen sollte. Er sagt jedoch heute, dass er schon damals *zwei* mögliche Schlusspunkte für die Performance vorgesehen hatte: entweder die Verfärbung des Tischtuchs oder den Tod des Fisches.<sup>2</sup> Die Performance endete jedoch *de facto* völlig anders als vorgesehen: Joseph Beuys, der 1974 an der Dritten Aprilbegegnung teilnahm und Todosijevićs Performance beiwohnte, intervenierte in das Geschehen. Nach ungefähr 35 Minuten ergriff Beuys laut Todosijević den Karpfen und brachte ihn zurück ins Aquarium, worauf Todosijević die Performance abbrach.<sup>3</sup>

1 «Rad koji sam nazvao »Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrast [sic!], realizovao sam 19.4.1974. godine u saradnji sa Marinelom Koželj u holu Studentskog Kulturnog Centra u Beogradu. Rad je trajao oko 35 minuta. Za to vreme ja sam popio 26 čaša obične vode. Pre samog početka, iz prethodno pripremljenog akvarijuma, izbacio sam pred posmatrače ribu (šaran) tešku oko 1 kg i 200 gr. Vodu sam pio pokušavajući da uskladim moj ritam gutanja sa ritmom disanja ribe koja je sve vreme bila na suvom. Naravno, to sam mogao da radim samo nekoliko trenutaka da bih kasnije uspostavio sopstveni ritam gutanja vode. Usled velike količine tečnosti u mom telu, povremeno sam morao da povraćam po stolu ispred sebe. Da bih donekle odredio dušinu celog rada, ispod belog čaršava kojim sam pokrio sto, posuo sam ljubičasti pigmentni prah lako rastvorljiv u vodi. Računao sam da prekinem rad u trenutku kada čaršav, usled prolivene vode, bude potpuno natopjen ljubičastom bojom. Prostorija – hol u kome se sve to odvijalo – bila je veoma hladna u to doba godine, pa sam Marineli Koželj, koja je svo vreme sedela tik uz mene, sugerisao još pre početka, da obuče nešto veoma toplo kako bi u svesti posmatrača pojačao osećanje kontrasta između mog polugulog tela i topline odeće u kojoj je ona bila. Rad sam započeo i završio nizom inverzija i suštinskih kotrasta [sic!] i on je veštački, intelektom organizovana demonstracija moje ideje. Nijedan fizički element, boja, odnosi, stanje organizma ili mentalne senzacije u mom radu, nemaju po sebi deskriptivan, simbolički, metaforički ili ritualni karakter. Fizička datost ribe koju sam ostavio na suvom i njeno disanje, izjednačuje se sa mojim svesnim i nasilnim gutanjem vode. Nisam imao nameru da opišem jedno činjenično stanje ili odnose u prirodi već da smišljenom inverzijom, jednostvnim aktom, prikazem i time definišem umetnički gest, to jest umetnost. Beograd, 28.4.1974.» (Sretenović 2001, S. 59.)

2 Todosijević 17. Mai 2012.

3 Auf Abb. 112 in diesem Buch ist tatsächlich der Fisch im fast leeren Aquarium zu erkennen.

Seine Performance baute der Künstler auf möglichst starken Spannungen auf – oder auf Kontrasten und Inversionen, wie der Titel der Performance sagt. Wie der Künstler erwähnt, fand die Aktion in einem fast ungeheizten Raum statt. Er performte mit nacktem Oberkörper, während Koželj einen warmen Mantel trug. Sie verhielt sich passiv und unbeteiligt den Kämpfen gegenüber, die sich neben ihr abspielten. Das Wasser, das dem Fisch fehlte, war das Element, mit dem Todosijević seinen selbstauferlegten Kampf ausfocht. Diese Spannung durchbrach nun Beuys. Dass Beuys intervenierte, ist ausschließlich durch eine viel spätere gemachte Aussage des Künstlers zu belegen. Es ist sonst nirgends dokumentiert, dass die Intervention von Beuys tatsächlich stattgefunden hat. Es könnte sich auch um eine «individuelle Mythologie» (Szeemann) handeln, die Todosijević in einem Akt der Aneignung einer Beuys'schen Strategie begründet hat. Die Geschichte, sei sie nun wahr oder falsch, deutet aber auf ein weiteres Spannungsverhältnis: die Ruhe und Passivität von Koželj, die nicht nur im Kontrast zur Dramatik des Geschehens stand, sondern auch zum inneren Aufruhr, der sich wahrscheinlich bei den Zuschauern abspielte. Die Performance ist von einer Offenheit geprägt, die ein solches Eingreifen als *Möglichkeit* mit einschließt – einer *opera aperta* im Sinne Ecos gleich. Der Fisch lag – wie schon in [Entscheidung als Kunst](#) – die ganze Zeit vor den Zuschauern und wirkte als moralischer Appell. Bevor ich aber auf diesen Aspekt näher eingehe, soll der Text von Todosijević noch genauer analysiert werden.

Bemerkenswert an diesem Text ist seine Entstehung nur wenige Tage nach der Aufführung der Performance. Zuerst publiziert wurde er meines Wissens im Katalog zur von Todosijević selbst kuratierten Ausstellung [1&1](#) vom 22. Mai bis 6. Juni 1974 am SKC.<sup>4</sup> Das Verfassen eines Kommentars zur Performance kurz nach ihrer Aufführung vermittelt den Eindruck, dass der Autor Missverständnisse oder Deutungen, die in eine falsche Richtung zielten, ausräumen wollte. Nach der genauen Beschreibung des Ablaufs der Performance geht er dazu über, die Art und Weise zu bestimmen, wie seine Arbeit rezipiert werden solle. Wir erfahren nun vom Künstler, dass er sich keine Interpretation wünscht, die in seiner Arbeit einen symbolischen oder metaphorischen Gehalt sucht. Die Essenz seiner Arbeit sieht er darin, die künstlerische Geste, welche die Kunst selbst ist, darzustellen und dadurch die Kunst zu definieren. Man kann also sagen, dass die Ebene der Handlung zentral ist, dass Todosijević Handlung und Kunst in eins fallen lässt. Über die schriftlichen Elemente verliert er in der Beschreibung kein Wort. Sie spielen aber eine wichtige Rolle. Er verwendete erneut eine Reihe von Begriffen, wie *Fisch*, *Wasser* oder *Stille*, die

---

4 Siehe Todosijević 1974a.



Abb. 107-112

Raša Todosijević:

Wasser Trinken – Inversionen, Imitationen und Kontraste

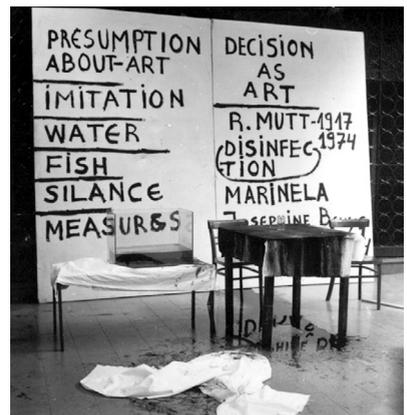
[Pijenje vode – inverzije, imitacije i kontrasti]

Performance, durchgeführt am 19.4.1974

mit Marinela Koželj im Rahmen der

Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad





sich direkt auf das Geschehen der Performance beziehen lassen.<sup>5</sup> Signifikant, Signifikat und Referent sind alle zugleich im selben Raum der Repräsentation anwesend. Fisch, Wasser und Stille sind einerseits Phänomene, die während der Performance sinnlich wahrnehmbar waren. Andererseits werden sie in den Schriftzeichen nochmals aufgerufen. Was auf den ersten Blick wie eine Verdopplung aussieht, lässt sich jedoch bei genauerer Betrachtung nicht passgenau übereinanderlegen. Wie schon in der früheren Performance Entscheidung als Kunst haben die Schriftzeichen ihre eigene Sphäre – sie gehen nicht allein in der Rolle auf, ihre Referenten – das sinnlich Wahrnehmbare, Präzente – zu stärken.

Das wird insofern umso deutlicher, als sie neben Begriffen stehen, für die es auf der Ebene der Handlung oder Objekte keinen direkt herstellbaren Bezug gibt. Unter ihnen können zwei Typen identifiziert werden. Einerseits Namen von Personen, andererseits Abstrakta wie *Maße*, *Imitation*, *Desinfektion*, *Annahmen über Kunst*, *Entscheidung als Kunst*.

Den Begriff *Entscheidung* und seine ästhetischen Implikationen habe ich bereits thematisiert. Auch in dieser Performance spielen Entscheidungen eine zentrale Rolle. Während die Wortkombination *Entscheidung als Kunst* die beiden Begriffe gleichsetzt, ja vielleicht die Entscheidung sogar priorisiert, ist die Kunst in *Annahmen über Kunst* wieder die Herrin im Hause: Um sie dreht es sich hier, lässt Todosijević die Betrachterin wissen. Er will Annahmen formulieren, um ihr Wesen zu ergründen. Wie der Künstler in seinem programmatischen Text zur Performance darlegt, stellt die Performance die künstlerische Geste dar und definiert sie. Die Entscheidung ist eine der künstlerischen Gesten und gehört damit zu den Phänomenen, die Kunst definieren. Auch *Maße*, *Imitation* und *Desinfektion* sind Begriffe, bei denen nicht so leicht der Gedanke aufkommt, dass ihr Referent mit sinnlich wahrnehmbaren Elementen der Performance zusammenfällt. Zwar lassen sich Verbindungen herstellen, aber die Begriffe öffnen sich auf einen weiten semantischen Raum. *Imitation* lässt an Todosijevićs perverse Nachahmung des Lebens eines Fisches «im» Wasser denken. Es könnte aber auch eine künstlerische Handlung wie Malen sein, auf die *Imitation* anspielt, worauf ich noch genauer eingehen werde. Vielleicht ist es aber auch das Prinzip der Nachahmung im Sinne von Mimesis, also einer für die Ästhetik wichtigen Kategorie, was mit dem Begriff evoziert wird. *Desinfektion* ist noch weiter von dem entfernt, was sich was auf der Handlungsebene geschieht. Mit einem einfachen Schema, wonach die Begriffe das rätselhafte Tun des Künstlers erklären und sinnhaft machen, kommt man hier nicht weit.

5 Beim Begriff *Stille* hat sich auf den Tafeln in der Performance ein Schreibfehler eingeschlichen (silance [sic!]).

Die Ebene der Namen ist dagegen klarer. Im Kontext des Belgrader Kunstfestivals gibt es wenig Raum für Spekulationen darüber, worauf *Marinela*, *T. D. Raša* und *Josephine Beuys* referieren. Mit *R. Mutt 1917-1974* ruft Todosijević Marcel Duchamp als kunsthistorische Referenz auf, indem er auf das mit R. Mutt signierte skandalumwitterte Urinal Duchamps verweist, die *Fountain* von 1917. Wir erinnern uns an die Aussage Todosijevićs, dass Duchamp zusammen mit Malewitsch, dem Konstruktivismus, dem Kubismus und Dada in Jugoslawien immer vernachlässigt worden sei.<sup>6</sup> Diese Aussage lässt sich durch eine Publikation von Ješa Denegri, in der sämtliche Ausstellungen internationaler Kunst von 1965 bis 2006 in Belgrad aufgelistet sind, belegen. Duchamps Werke waren demzufolge 1983 im Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad (MSUB) zum ersten Mal zu sehen.<sup>7</sup> Todosijević deklariert, indem er das Jahr 1917 mit dem Entstehungsjahr seiner Performance verbindet und seinen Namen in eine Genealogie mit Duchamp setzt, dass er sich als Teil dieser Tradition versteht.

Wie verhält es sich mit Beuys? Seine Nennung in der Arbeit lässt sich leicht mit seiner realen Anwesenheit auf dem Festival begründen. Beuys trat am gleichen Tag wie Todosijević auf. Auf den Dokumentationsbildern sind hinter Beuys' Wandtafeln noch die Plakate von Todosijević zu sehen. Nach den Worten Denegris trat der deutsche Künstler mit einer «seiner charakteristischen Lesungen» auf, in der er seine Anschauungen über Lebensfragen, Gesellschaft, Kunst und Philosophie umkreiste. Er schrieb Schemen und Zeichen auf eine Tafel, um seine Thesen, die auf eine Identifikation von Kunst und Kreativität abzielten, durch die sich der Mensch individualisiert, zu illustrieren. Sein Auftritt war laut Denegri das zentrale Ereignis der *Aprilbegegnung*.<sup>8</sup> *Abb. 113-114*

Die Würdigung Beuys' vonseiten des Kritikers zeigt, dass sich der Gast aus Deutschland, einer der bekanntesten zeitgenössischen europäischen Künstler, auch als Konkurrenz begreifen lässt. Die Feminisierung von Beuys' Vornamen kann als Provokation des Konkurrenten durch Todosijević verstanden werden.<sup>9</sup> Andererseits setzt Todosijević Beuys auch in eine Beziehung zu Duchamp, indem er aus Joseph Josephine macht und damit eines der Identitätsspiele von Duchamp auf den jüngeren Künstler überträgt. Es ist bekannt,

6 Todosijević 17. Mai 2012.

7 Ješa Denegri: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965-2006* [Eine mögliche Geschichte der modernen Kunst. Belgrad als internationale Kunstszene 1965-2006], Belgrad: BIGZ školstvo 2009, S. 621.

8 Ješa Denegri: «Mogućnosti proširenih medija. Povodom III aprilski susreta [Die Möglichkeiten der erweiterten Medien. Anlässlich der III Aprilbegegnung]», in: *Umetnost* [Kunst], 1974, Nr. 39, S. 20-29, hier S. 22.

9 Wie Todosijević im Gespräch erwähnte, war er verärgert über die übermäßige Aufmerksamkeit, die Beuys in Edinburgh während des Festivals von dessen Leiter Demarco zuteil wurde.



dass Beuys ein problematisches Verhältnis zu Duchamp hatte. Er selbst thematisierte dies mehrfach in Interviews sowie in einer Aktion für das Fernsehen mit dem Titel Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet (1964).<sup>10</sup> Das Schweigen von Duchamp war in den 1960er Jahren bereits ein Topos. Gemeint war damit, dass Duchamp sich aus der Kunst zurückgezogen hatte und es nunmehr bevorzugte, sich dem Schachspiel zu widmen. Beuys warf Duchamp einerseits diese «Frühemeritierung» vor, andererseits kritisierte er aber auch, Duchamp sei unfähig zu kommunizieren und äußere sich darüber hinaus despektierlich über jede zeitgenössische Kunst.<sup>11</sup>

Im Hinblick auf Beuys' Aktion im Fernsehen lässt sich der von Todosijević verwendete Begriff *Stille* damit auch als ein vom Künstler eingestreutes Bindeglied zwischen Duchamp und Beuys verstehen. Das Wort oszilliert dann zwischen verschiedenen Bedeutungen. Es kann Attribut des Fisches oder ein Hinweis auf die Absenz gesprochener Sprache sein, ebenso wie ein Verweis auf das von Beuys kritisierte Schweigen Duchamps. Am besten lässt sich Todosijević's Verhältnis zu Duchamp und Beuys als ein dialektisches beschreiben. Mit Duchamp setzt sich Todosijević einerseits bewusst in eine Genealogie, um den Bruch mit der offiziellen Kulturpolitik in seinem Land zu betonen. Gleichzeitig gibt es auch künstlerische Übereinstimmungen, die mit der Absage an die «retinale Kunst» knapp auf eine Formel gebracht werden können – auf die noch zurückzukommen sein wird. Zwischen Duchamp und Beuys eröffnet sich nicht nur ein historischer Raum, sondern der zweier völlig verschiedener Künstlerpersönlichkeiten: der eine schweisgsam und enigmatisch, der andere stets auf Kommunikation und Verständigung bedacht. Mit Beuys verbindet Todosijević nicht die Gesprächigkeit, aber eine Form, mit dem Publikum über die Sinne und die Emotionen zu kommunizieren, die wiederum Duchamps Ansatz fremd ist. Todosijević lässt sich aber noch in einer weiteren Hinsicht als Synthese zwischen Beuys und Duchamp begreifen: In einem Vergleich, den Beuys zwischen sich und Duchamp zog, konstatierte er, dass sich Duchamp mit der Kunst auseinandersetze, während er sich mit dem Menschen beschäftige, das heißt «die Kenntnis und das Bewusstsein über den Menschen in das Zentrum» setze.<sup>12</sup> Von Todosijević nun können wir sagen, dass sein Werk einen Versuch darstellt, das Bewusstsein über den Menschen und die Kenntnis über die Kunst im gleichen Moment zu verhandeln.

10 Lars Blunck: *Duchamps Readymade*, München: edition metzel 2017, S. 208–223. Die Fernsehbilder sind laut Blunck nicht konserviert, dafür einige fotografische Aufnahmen.

11 Ebd.

12 Zitiert nach ebd., S. 216.

## 8.2 Mensch und Tier in der Kunst

Nur einen Monat später, im Mai 1974, arbeitete Beuys in der Aktion I Like America and America Likes Me in der René Block Galerie New York ebenfalls mit einem lebenden Tier, mit einem Kojoten. Diese Aktion, im Rahmen derer Beuys die USA zum zweiten Mal besuchte, bestand darin, dass er sich drei Tage in einem abgegrenzten Bereich der Galerie mit einem Kojoten aufhielt.<sup>13</sup> Der Künstler war in ein Filztuch gehüllt und trug einen Spazierstock bei sich. Ansonsten gab es zwei Stapel Zeitungen (Wall Street Journal), in denen Beuys manchmal las, sowie ein Strohlager. Der Künstler vermied den Kontakt mit dem Land und seinen Bewohnern. Die Aktion war insofern symbolträchtig, als Beuys sich mit dem Kojoten ein von der indigenen Bevölkerung Amerikas verehrtes Tier für sein temporäres Zusammenleben ausgesucht hatte. Die Besucher der Galerie konnten beobachten, wie der Künstler mit dem Tier kommunizierte. Die Faszination, die von dieser Gemeinschaft ausging, sowie die Betroffenheit darüber, dass der Künstler die Kommunikation mit einem den Indigenen heiligen Tier dem Kontakt mit den «Eroberern» vorzog, brachte dem Künstler den Ruf eines Schamanen ein.

Todosijević schwebte kein solcher Schamanismus vor, obwohl auch seine Aktion mit dem erstickenden Fisch starke Emotionen hervorrief. Das betont er selbst in der schriftlichen Erläuterung seiner Performance. Keines der Elemente der Arbeit sei symbolisch oder ritualhaft. Bemerkenswert ist dabei die Veränderung von der früheren Performance Entscheidung als Kunst, in der er den Begriff Ritual noch verwendet und beschreibt, er sei wie ein Schamane vor dem Publikum hin- und hergegangen. Nur wenige Jahre später distanzierte sich Todosijević von dieser Konnotation.

**«[...] nicht alles, was ich damals gemacht habe, finde ich heute noch gut. Dennoch war diese Entwicklung wichtig. Viele meiner früheren Arbeiten haben zu viel rituelle Elemente. Doch eben dieses Rituelle, mit dem ich anfang, ließ mich nachdenken. [...] Meine Performances, zumindest die, die ich heute noch gut finde, mit denen ich mich heute noch identifizieren kann, haben immer eine betont physische Komponente beinhaltet. Eine physische Komponente, die sehr häufig auf ihre äußerste Erträglichkeit ausgelotet wurde.»<sup>14</sup>**

13 Zu Beuys' Performances mit Tieren siehe Nike Dreyer, *Unberechenbare Kunst. Lebendige Tiere in der zeitgenössischen Performance und Installation*, Universität Konstanz, 2017 (im Erscheinen, 2019).

14 Raša Todosijević: «Performance. 22 Interviews», in: *Kunstforum International*, Bd. 32, Nr. 2, 1979, S. 145.

Das Interesse an den Grenzen des körperlich Erträglichen teilt Todosi-jević mit vielen seiner Zeitgenossinnen und Zeitgenossen. Mit einem Künstler gibt es eine besondere Nähe, die sich insbesondere auch in der Verwendung von lebenden Fischen in seinen Performances der 1970er Jahre manifestiert.<sup>15</sup>

Es ist der amerikanische Künstler Terry Fox, mit dem (oder dessen Werk) Todosi-jević möglicherweise bekannt war. In dem 1972 in Novi Sad erschienenen Ausstellungskatalog Der Künstlerkörper als Subjekt und Objekt der Kunst [Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti] waren ein Interview mit Fox und einige seiner Arbeiten – wenn auch nicht die mit Fischen – abgedruckt.<sup>16</sup>

Für die Performance Pisces [Sternzeichen Fisch] kaufte sich Fox am 2. Februar 1971 zwei lebende Fische in Chinatown in San Francisco. Er legte die Fische im Museum of Conceptual Art auf den Boden und befestigte an ihren Schwänzen je eine Schnur. Er selbst legte sich ebenfalls hin und machte die anderen Enden der Schnüre an seiner Zunge und an seinem Penis fest. «As the fish flipped and jerked they tugged on the artist's body until they died.»<sup>17</sup> Anschließend verwendete der Künstler die toten Fische, die er in weiße Tücher schlug, als Teil eines *Environments* an der Universität von Santa Clara. Zwei eingeschaltete Taschenlampen lagen am Boden in einem halbdunklen Raum, den Lichtstrahl gegeneinander gerichtet. Die Lichtbahn zwischen ihnen war mit Mehl bestäubt. Als die Batterien aufgebraucht waren und das Licht erloschen war, legte man die Lampen und die toten Fische zu Fox, der auf einem Kissen ruhte. Die Schnüre wurden an seinem Haar und den Zähnen befestigt. Der Eingang der Galerie wurde während der Eröffnung gesperrt und Fox schlief mehrere Stunden für den Versuch, vom Töten der Fische zu träumen.

Wie Fox in einem Interview erklärte, war einerseits das körperliche Sein für alle seine Werke von großer Bedeutung, andererseits definierte er Performance, die für ihn ein genuines Phänomen der 1970er Jahre ist, als einen Versuch, Kommunikation zu synthetisieren.<sup>18</sup> Die Synthese besteht im Wesentlichen aus einer Reduktion der Mittel und Elemente «bis an den Punkt, wo man nur eine Sache zu tun braucht, um das ganze Programm der Dinge zu

15 Für diesen Hinweis und das Material zu Terry Fox danke ich Valerian Maly.

16 Vladimir Kopicl (Hg.): *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti* [Der Künstlerkörper als Subjekt und Objekt der Kunst], Ausst.-Kat. Likovni salon, Tribina mladih, Novi Sad 1972.

17 Aus der Beschreibung von Tom Marioni, dem Leiter des MoCA, der die Performance gesehen hatte. Zitiert nach: Zdenek Felix (Hg.): *Terry Fox - Metaphorical Instruments*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, daadgalerie, Essen/Berlin 1982, S. 34.

18 Terry Fox: «Es ist der Versuch einer neuen Kommunikation. Interview von Robin White» (1979), in: Schmidt 2000, S. 70–99, hier S. 72–74.

vermitteln». <sup>19</sup> Abgesehen von diesen allgemeinen Interessen, die auch für Todosijević eine wichtige Rolle spielen, wird die Ähnlichkeit der Ansätze der beiden Künstler im Umgang mit den Fischen deutlich. Beide setzten sich in einen körperlichen Bezug zu den Tieren. <sup>20</sup> Wo er bei Fox ganz unmittelbar war, war er bei Todosijević durch die Absicht vermittelt, seinen Rhythmus des Trinkens auf das Atmen des Karpfens abzustimmen. Auch das Trinken selbst stellte eine Verbindung her, insofern als er sich das Lebelement des Fisches einverleibte. Beide Künstler setzten sich selbst einer körperlich strapazierenden oder schmerzhaften Situation aus, während sie auf das Sterben der Tiere warteten. Dabei ging es nicht darum, den Anschein von ausgleichender Gerechtigkeit zu erwecken – dies wäre zu paradox, waren sie ja die Ursache für den Todeskampf der Fische. Sondern beide Künstler stellten eine Situation her, die sie der souveränen Beherrschung teilweise entzog. Beuys dagegen produzierte als Schamane und übergroßer Hirte mit Ehrfurcht gebietendem Mantel und Stock vor dem kleinen, halbzahmen Caniden ein ganz anderes Selbstbild. Er war in jeder Minute souveräner Herr über die Situation. Die Kommunikation zwischen einem Menschen und einem hundartigen Tier ist naturgemäß eine viel menschlichere und für Menschen verständlichere. Demgegenüber gaben sowohl Fox als auch Todosijević ein Stück ihres natürlich menschlichen Verhaltens auf, indem sie ihre eigentümliche Verbindung zu den Fischen herstellten. Fox lieferte empfindliche Körperstellen den nicht kontrollierbaren Bewegungen der Fische aus. Todosijević machte die Überlebensfähigkeit des Fisches zu einem Hauptparameter seines Werks. Eine solche intensive Verschränkung der beiden Leben im Moment der Performance – menschliche und tierische – sind spezifisch für die beiden Arbeiten. Sie sind Ausdruck eines labileren, zwischen Souveränität und Auslieferung schwankenden Subjektverständnisses.

Mit dem Subjekt im engeren Kontext der Kunstproduktion hängt auch ein anderes Element der Performance Wasser Trinken zusammen. Damit kehren wir auf die Handlungsebene zurück, die vom Künstler in seinem Text als die relevante hervorgehoben wird. Es geht um eine Art von Malerei, die Todosijević während der Performance betreibt, indem er auf das Tischtuch erbricht. Es war eine beißend ironische Art, die «retinale Kunst» der Malerei zu dekonstruieren. Wir finden zwar sämtliche Elemente der Malerei vor: eine Leinwand, einen Holzrahmen, Pigment, Flüssigkeit, einen Künstler. Aber

<sup>19</sup> Ebd., S. 74.

<sup>20</sup> Die Bedeutung von Tieren, insbesondere von Fischen in Fox' Werk habe ich an anderer Stelle genauer untersucht. Siehe: Seraina Renz: «They Are the Strangest Creatures» Terry Fox und die Tiere», in: Glasmeier/Seiffarth 2018, S. 95–107.

Todosijević verfremdete den Prozess nicht nur, er entstellte ihn. Die Leinwand wurde zum Tischtuch, der Rahmen zum Tisch. Und das Wichtigste: Nicht der Künstler malte, sondern *es* malte – nach dem Motto (frei nach Freud): Wo Ich war, soll Es werden. Das Pigment wurde nicht vom Künstler auf die Leinwand aufgetragen, sondern färbte, vom Wasser gelöst, von unten herauf das Tischtuch ein. Es gehorchte also allein den physikalischen Prozessen der Osmose – wir sahen, dass der Künstler mit deren Wirken bereits erfahren war – und strebte weder nach Schönheit noch nach Form. Ganz kam die Malerei dennoch nicht ohne den Künstler aus: Seine Funktion war das wiederholte Erbrechen. Schärfer könnte die Parodie auf das modernistische Verständnis von Autorschaft und Kunstproduktion nicht sein. Aus der Expression des Künstler-Ichs, das sein Inneres, seine Gedanken, seine Seele und seine sublimierten Triebe in ein Gemälde transformiert und transzendiert, wo alle diese Elemente entkörperlicht und vergeistigt in alle Ewigkeit weiter existieren – aus ihr wurde bei Todosijević Erbrechen. Man sah, was in den Künstler hineingeht und was wieder herauskommt. Auch das Ergebnis, das verfärbte Tischtuch, war kein künstlerisches Produkt. Todosijević transformiert es auch nicht nachträglich in ein Werk. Die vollständige «Bemalung» der Leinwand markierte einfach nur ein Ende. In der profanen Endlichkeit, die Todosijević sowohl in [Wasser Trinken](#) als auch in [Entscheidung als Kunst](#) demonstrierte, liegt allen Ähnlichkeiten mit Fox zum Trotz ein Unterschied zwischen den beiden Künstlern. In Fox' Arbeit ist die Möglichkeit einer Transformation oder Versöhnung mit angelegt. So zumindest kann die Absicht, nach dem Verlöschen der Taschenlampen neben den toten Fischen liegend von ihrem Sterben zu träumen, verstanden werden. Sicher ist die Versöhnung nicht, weil niemand auf seine Träume Einfluss nehmen kann, aber sie ist nicht auszuschließen. Todosijević auf der anderen Seite integriert kein solches Element in seine Performances.

Das Ende von Todosijevićs Performance war nicht auf Versöhnung und Überschreitung ausgerichtet. Allerdings war die ganze Arbeit potenziell auf eine Intervention vonseiten des Publikums hin angelegt. Im Endeffekt ging die Intervention von einem Künstlerkollegen aus. Dass es aber durchaus auch denkbar war, dass andere Betrachterinnen ins Geschehen intervenieren, darauf weisen Statements von Festivalbesuchern hin. Zwar wurden für [Wasser Trinken](#) keine Publikumsreaktionen aufgezeichnet, aber es ist eine Kritik überliefert, die vom Studentischen Radioprogramm [Indeks 202](#) am 20. April ausgestrahlt und im Festivalbulletin abgedruckt wurde.

«Raša Todosijević nimmt bei seiner Vorführung *Vodo-vija*,<sup>21</sup> eine ›Veränderung des Milieus‹ darstellen wollend, einen Karpfen aus dem gläsernen Gefäß, in dem dieser sich befand, und lässt ihn in der Luft langsam aber sicher ersticken. Gleichzeitig schüttet er große Mengen an Wasser in sich hinein. Am Anfang ruft er einen entsprechenden Effekt bei den Betrachtern hervor, aber mit der Zeit verwässert er [die Aktivität] aufgrund der Ausdehnung so sehr, dass alles, was er macht, ins Absurde übergeht.<sup>22</sup> Text aus dem Studentischen Radioprogramm Index 202 vom 20. April 1974 übernommen.»<sup>23</sup>

Leider erfahren wir nichts Genaueres über den «entsprechenden Effekt», den die Aktion «am Anfang» auf das Publikum ausübte. Um Auskunft darüber zu erhalten, wie das Werk auf das Publikum gewirkt haben mag, können die Aufzeichnungen von Reaktionen auf eine andere Performance hinzugezogen werden, die im Rahmen der Dritten Aprilbegegnung stattfand. Für sie ist eine empathische Stimme aus dem Publikum überliefert. Es handelt sich um die Arbeit Zusammengenähter Ficus [Ušiveni fikus] des jugoslawischen Künstlers Ilija Šoškić, realisiert am 17. April 1974. Auch Šoškić performte das Motiv einer Begegnung zwischen Mensch und Natur, die nicht im Freien stattfindet, sondern im symbolisch überformten Kunstraum. Mit der Assistenz einer jungen Frau nähte der Künstler sämtliche Blätter eines Ficus in großen Stichen mit weißem Heftfaden zusammen. Einige Publikumsreaktionen wurden für das Bulletin aufgezeichnet: [Abb. 115–116](#)

**«A: Ich finde das sehr interessant, aber ich habe solche Sachen schon in London gesehen, wo sie im Grunde nicht genäht haben, sondern nur das Rauschen von Pflanzen aufgenommen haben, wenn ein Mensch sie berührt hat – wenn ein Mensch etwas mit ihnen gemacht hat.**

**B: Visuell außerordentlich, ansonsten wüsste ich nichts Weiteres zu sagen.**

21 Die Performance wird zu Beginn unter dem Titel *Vodo-vija* geführt. Später bezeichnet sie der Künstler und mit ihm die Literatur mit dem schon mehrfach genannten Titel.

22 Im Original fehlt das hier eingefügte direkte Objekt. So klingt es, als ob der Künstler selbst verwässere – ein vielleicht nicht zufälliger Lapsus.

23 Slobodan Đurđević (Redakteur der Kritik): [ohne Titel], in: Bulletin 5 1974, o.S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 4, S. 390.)

**C: Ich hatte den Eindruck, dass ein lebendiges Wesen  
zusammengenäht wird, und das tat mir sehr leid.»<sup>24</sup>**

Der letzte Kommentar belegt die empathische Reaktion auf die Intervention in die lebende Pflanze von zumindest einer anwesenden Person. Es darf davon ausgegangen werden – und der Kritiker von Indeks 202 deutet es ebenfalls an –, dass das Ersticken des Fisches auch nicht mit Gelassenheit hingenommen wurde. Diese Annahme stützt auch die Aussage Todosijevićs über die Reaktionen des Publikums in Edinburgh, die Entscheidung als Kunst gesehen hatten:

**«Nach der Performance griffen mich die Leute an, wieso ich den Fisch an der Luft liegenließ und herumrannte, während der Fisch starb. Sie warfen mir vor, das Tier gequält zu haben. Darauf entgegnete ich, ach schaut Leute, jeden Tag esst ihr so viel Hühnchen, und allen ist es egal. Wie kommt ihr dazu laut über einen kleinen Fisch zu sprechen?»<sup>25</sup>**

Obwohl die Performances mit den Fischen Verstörung hervorriefen, traute sich niemand, in das Geschehen einzugreifen. Nur Beuys wagte der Sache ein Ende zu setzen. Was sind die Gründe für das Verhalten dieser Gruppe von Betrachtern? Ich kann mir vorstellen, dass Beuys, der zu den Ökologen der ersten Stunde gehörte, mit einem derartigen Einsatz eines lebenden Tieres in der Kunst nicht einverstanden war. In seinen Performances, die er mit toten Hasen oder einem lebenden Kojoten durchführte, stand für die Tiere (für ihn selbst auch) wesentlich weniger auf dem Spiel. Was die nicht erfolgte Reaktion anderer betroffener Zuschauerinnen von Todosijevićs Performances angeht, so drängt sich die Erklärung auf, dass es das Publikum in dieser frühen Phase von Performance nicht wagte, dem Künstler ins Handwerk zu pfuschen. Er wurde als Autorität wahrgenommen, auch wenn die Performance gerade das Konzept künstlerischer Autorität zur Disposition stellt. Also kann nur eine weitere Autorität intervenieren. Beuys' Eingreifen ließe sich leicht als ein Machtspiel darstellen, doch das wäre zu kurz gegriffen. Seine Intervention lässt sich auch ohne Verweise auf den autoritären Charakter der Gesellschaft erklären, nämlich als Ausdruck von Beuys' ureigenem Kunstverständnis. Seine Tätigkeit als Künstler ruht auf der fundamentalen Prämisse der Demokratie, die Mitsprache

<sup>24</sup> Bulletin 3 1974, o.S. (Translitierte Abschrift des Originals im Anhang 4, S. 390.)

<sup>25</sup> Todosijević 17. Mai 2012.

Abb. 115–116

**Ilija Šoškic: Zusammennähter Ficus [Ušiveni ficus]**

Performance, durchgeführt am 17.4.1974 im Rahmen der  
Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad



und Intervention aus keinem Lebensbereich verbannen möchte – schon gar nicht aus dem der Kunst. Ob Todosijević die Performance bewusst auf eine Intervention aus dem Publikum hin angelegt hatte, ist nicht zu entscheiden. Dass die Entscheidung nicht von ihm getroffen wurde, sondern aus seiner Perspektive kontingenten Charakters war, entspricht aber auf jeden Fall der generellen Anlage der Arbeit.

### 8.3 Mit Leben kontaminiert

Todosijević schreibt, dass die Performance Wasser Trinken eine Definition der künstlerischen Geste sei. Einige der Gesten – das Malen, das Delegieren von Entscheidungen, die Verwendung von Sprache, die Handlung mit dem Fisch – habe ich bereits näher untersucht. Noch nicht genügend beleuchtet wurde die Rolle des handelnden Künstlers. Ihn können wir als die entscheidende Instanz hinter den Gesten und Handlungen identifizieren.

In der Performancetheorie dreht sich vieles um die Frage der Präsenz, die sich durch den live anwesenden und agierenden Künstler manifestiert. Kristine Stiles geht in ihrer Analyse von Performance wie viele Autoren und Autorinnen vom Live-Erlebnis der Performance aus. Um die spezifische Leistung von Performance als Kunst darzulegen, stützt sie sich auf die Begriffe Mimesis und Realität. Performance hat nach Stiles die Eigenschaft, sowohl mimetische (oder repräsentative) als auch reale (oder präsentische) Elemente gleichzeitig vor den Betrachtern zu entfalten.<sup>26</sup>

Momente der Präsenz und Repräsentation können in Todosijevićs Performance leicht identifiziert werden. Ein präsentisches Moment *par excellence* war die ablaufende Lebenszeit des Fisches. Viel unmittelbarer ist Zeit nicht erfahrbar zu machen als durch die Erwartung, dass jederzeit das Ende eines Lebens eintreten kann. Auch der Kampf des Künstlers mit sich und seiner selbstgestellten Aufgabe hat diese Eigenschaft, der Zeit ein schmerzlich fühlbares Gewicht zu geben. Dennoch lässt sich die Performance nicht auf Präsenz reduzieren. Viele andere Elemente – z.B. die Sprachzeichen – haben repräsentationalen Charakter. Eine Performance als Ganzes, als Werk betrachtet, ist ein Artefakt. Auch dürfen wir Präsenz nicht am Künstlerkörper festmachen und ihn mit dem Authentischen, Essenziellen kurzschließen – was die Kritiker den Anhängern von Präsenz immer vorwarfen. Ein Performer agiert gleichzeitig als er selbst und als Persona. Mit seinem authentischen Selbst hat seine Performance nichts zu tun. Mich interessiert daher die Frage, wie Todosijević sich in

Wasser Trinken repräsentiert. Von dieser Selbstrepräsentation leite ich wiederum einige Schlussfolgerungen in Bezug auf die Menschen- oder Subjektauffassung im Allgemeinen ab.

Die Frage, wie sich die Kunst am SKC zur Auffassung des Menschen der Praxis-Philosophinnen verhält, steht noch ungeklärt im Raum. Die humanistische Philosophie war kritisch gegenüber dem Status quo und bot damit die Möglichkeit, Kritik am politischen System mit existenziellen Fragen zu verbinden – ein Angebot, das von den Studierenden Ende der 1960er Jahre begeistert angenommen wurde. Wie verhielt es sich aber zu Beginn der 1970er? In den wenigen Jahren hatte sich viel verändert. Das politische Klima war repressiver geworden, Kritik am jugoslawischen Sozialismus aus einer humanistisch-marxistischen Perspektive wurde unterdrückt. Dennoch wirkte Praxis kulturell und philosophisch nach – auch waren die Philosophen immer wieder am SKC präsent.<sup>27</sup> Der Sturm auf den Humanismus, der von der slowenischen Schule ausgehen sollte, braute sich gerade erst am Horizont zusammen. Was der Mensch sei und welche Stellung ihm – real und in der Philosophie – zukommen solle, sollte dadurch in Jugoslawien neu verhandelt werden. In der französischen poststrukturalistischen Philosophie war das Schicksal des Humanismus derweil längst besiegelt – Louis Althusser hat es deutlich gemacht, Michel Foucault mit der berühmten Prophezeiung, der Mensch werde verschwinden «wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand», nicht weniger.<sup>28</sup> Die Frage, was der Mensch sei, welche Agency er habe, wie er im Kontext von Automatisierung auf der einen Seite und Rechten anderer Lebewesen auf der anderen Seite begriffen werden muss, steht aber auch heute wieder zur Debatte. Sie hat nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Die Positionierung von Todosijević – und wie gezeigt werden wird von Marina Abramović – ist ambivalent. Hält bereits die Philosophie auf die komplexe Diskussion unterschiedliche Antworten bereit, ist es nicht erstaunlich, dass sich auch in der Kunst jener Zeit keine philosophisch oder ethisch eindeutige Stellungnahme abzeichnet. Das SKC hat sich in den wenigen ersten Monaten seines Bestehens in einen Raum entwickelt, in dem der Mensch

27 Das Archiv des SKC verzeichnet zum Beispiel für 1972 eine Diskussionsrunde im Zyklus *Buch heute* [knjiga danas] über die Publikation von Veljko Korač *Die marxistische Auffassung des Menschen, der Geschichte und Gesellschaft* [Marksovo shvatanje čoveka, istorije i društva], an der u. a. Miladin Životić und Nebojša Popov teilnahmen. Während der *Sechsten Aprilbegegnung* von 1977 hielt das Praxis-Mitglied Danko Grlić, den wir als Nietzscheaner kennengelernt haben, einen Vortrag. Mitglieder von Praxis waren offenbar aber auch im Publikum bei Kunstanlässen anzutreffen. So erinnert sich Miško Šuvaković, dass 1974 ein paar Praxis-Philosophen kontrovers und kritisch mit Beuys über seine Lecture-Performance diskutierten. (Šuvaković 2. Juli 2012.)

28 Foucault 1974 (1966), S. 462.

eine zentrale Figur war. Gerade in der Performancekunst, die 1974 einige ihrer Höhepunkte feierte, steht der Mensch als ihr sichtbarer Hauptakteur im Zentrum. Meine Arbeit verfolgt aber nicht das Ziel, Performance als eine notwendigerweise oder fundamental anthropozentrische Kunstform darzustellen. Vielmehr wird sie als eine gedacht, die sich in einer spezifischen Weise zur Stellung des Menschen in der Welt verhält. Deshalb müssen die verschiedenen möglichen Haltungen erst einmal geklärt werden, um zu einer differenzierten Einschätzung des jeweils eingenommenen künstlerischen Standpunkts zu gelangen.

Der historische, geistesgeschichtliche und philosophische Kontext, in dem die Künstlerinnen am SKC operierten, lässt sich als Konfliktzone zwischen Humanismus und Antihumanismus begreifen. Der Konflikt betrifft den Menschen und die unterschiedlichen Ansichten, wie mit den grundlegenden Ideen des Humanismus verfahren werden soll. Die hier zur Diskussion stehenden Performances sind in der Konfliktzone nicht passiv situiert, sondern tragen den Widerstreit selbst aktiv aus. Dies geschieht im Zusammenhang mit künstlerischen Fragen, sind Todosijević oder Abramović doch weder Philosophen noch Anthropologen. Gerade weil ihre Interessen in erster Linie künstlerische und nicht ideologische oder philosophische waren, wurde dieser Konflikt performt, ohne dass am Schluss ein Sieger verkündet worden wäre. Die Künstlerinnen der 1970er Jahre agierten in einer komplizierter gewordenen Welt und standen auf einer Schwelle. Der Mensch hat gerade erst eine neue Position in der Kunst eingenommen. Die Geschichte des SKC beginnt mit der programmatisch neuartigen Ausstellung Drangularijum; scheinbar stellt sie Alltagsobjekte in den Vordergrund, aber der eigentliche Mittelpunkt sind die Autorinnen und Autoren: Ihre Kommentare, persönlichen Geschichten oder Anekdoten, die im Katalog zusammen mit ihren mitgebrachten Dingen abgedruckt sind, hauchten den Gegenständen Leben ein. Zwar war der Mensch in der jugoslawischen Kunst als Bildthema oder Gestalt in der Skulptur immer präsent gewesen, doch in Drangularijum nahm er einen anderen Platz ein. Hat sich der Künstler, das Subjekt früher transformiert in seinem Werk aufgehoben, so ist nun plötzlich sein Werk verschwunden, und stattdessen steht die körperliche, unsublimierte Person in der Galerie. Man könnte Drangularijum als einen Endpunkt betrachten, in dem das pragmatische und entzaubernde Ende einer mythisch aufgeladenen Beziehung zwischen Autor und Werk, das vielleicht unbewusst – und deshalb frei von jedem Pathos – verkündet wurde. Die Verkündigung eines Endes der Kunst war aber nicht das Ziel der beteiligten Künstlerinnen, sondern eine tiefgreifende Revision des Verständnisses von Kunst. Die menschliche Figur im Kontext der Kunst hat in dem Maße eine Transformation durchlaufen, wie die Handlung das Objekt abgelöst hat und

sich die Funktionen von Autor, Werk und manchmal auch Publikum – früher drei klar unterschiedene Entitäten – verflochten haben.

Dem Autor widerfährt, wie die Performances von Todosijević zeigen, Paradoxes: Einerseits erhält er eine viel unmittelbarere Aufmerksamkeit, indem Autorschaft sichtbar – für das ursprüngliche Publikum auch fühlbar – wird. Andererseits führt gerade die körperliche Präsenz zu einer Schwächung seiner souveränen Position – ein Phänomen, das von Jones als Dezentrierung des Subjekts bezeichnet wurde.<sup>29</sup> Jones hat die Tatsache in den Vordergrund gestellt, dass das Subjekt in der Performance als begehrendes und intersubjektiv artikuliertes Körper-Selbst erfahrbar gemacht wird. Sie arbeitet das Potenzial der Body Art heraus, einen neuen Typus von Menschen gegen das transzendente Subjekt der Moderne zu setzen. Es geht Jones folglich nicht um eine Verabschiedung des Menschen oder Subjekts überhaupt, sondern um eine Revision der Art und Weise, wie er oder es definiert wird. Dies ist auch bei Todosijević zu beobachten, der sich als ein Autor präsentiert, dessen Souveränität eine zweifelhafte, ungewisse ist. Das zeigt sich besonders im Hinblick auf die Enden der beiden besprochenen Performances. Indem der Autor Auslöser für das Ende der Performance an externe, kontingente Faktoren abtritt, wird seine Souveränität geschwächt. Der Mensch, der in seiner prominenten Anwesenheit in den Werken, die am SKC entstanden, zweifelsohne eine Aufwertung und insofern auch ein schärferes Profil erhielt als die meist unsichtbaren Künstler in der traditionellen Kunst, erfährt folglich gleichzeitig eine Abwertung, weil die ihm traditionellerweise zugeschriebenen Attribute wie Souveränität oder Entscheidungsmacht in eine Krise geraten sind.

Eine Verbindung zwischen Todosijević und dem Humanismus stellt auch Branislav Dimitrijević her. Er konstatiert, dass Todosijevićs Arbeiten niemals in ein humanistisches Pathos gekleidet seien. «Im Namen der Wahrheit versprechen uns seine Kunstaktionen keine Linderung, sondern eine Verschärfung unseres Unbehagens.»<sup>30</sup> Das fehlende humanistische Pathos umfasst meiner Auffassung nach jedoch nicht nur die Tatsache, dass Todosijević keine Tröstung und Erhebung durch die Kunst verspricht, sondern betrifft die Infragestellung fundamentaler humanistischer Annahmen über die Natur des Menschen. Ist er von Natur aus gut? Verfügt er über Autonomie? Weiß er, wo die Reise hingehen soll? Ist sein Handeln sinnhaft?

Die Idee der Freiheit, die Idee einer befreiten Menschheit ist zentral für den marxistischen Humanismus. In den Augen der Praxis-Philosophen

29 Vgl. Jones 1998.

30 Dimitrijević 2002, S. 53.

führen der Mensch oder das Menschheitskollektiv durch die aktive Gestaltung und Umformung der Welt einen Zustand der Freiheit herbei. In Anlehnung an den frühen Marx fordern sie, dass der Mensch zum historischen Subjekt werden, das heißt, sich aus seinem Status als Objekt der Geschichte befreien müsse. Rudi Supek betrachtet die Organisation der Arbeit sowie eine sinnvolle und der Gemeinschaft dienliche Gestaltung der Freizeit als den Weg, die Menschen aus der Entfremdung zu befreien und einer schöpferischen Existenz näherzubringen. Eine menschliche Tätigkeit, die fortschrittlich auf Freiheit ausgerichtet ist, wird von Gajo Petrović als Schöpfertum bezeichnet. Wie bereits erwähnt, dürfen wir uns Schöpfertum nicht als künstlerische Aktivität vorstellen, das wäre zu eng gedacht. Es geht um eine revolutionäre Lebenspraxis. Es drängt sich die Frage auf, ob die künstlerische Praxis jener Zeit Ähnlichkeiten mit dem aufweist, was die Marxisten als revolutionäre, auf Befreiung von der Entfremdung ausgerichteten Praxis verstanden.

Auf einer ganz allgemeinen Ebene betrachtet, findet sich insofern ein verwandtes strukturelles Merkmal, als Performancekunst einen handelnden, agierenden Menschen in ihrem Zentrum stehen hat. Aber die analysierten Performances von Todosijević legen ein anderes Konzept von menschlicher Handlung zugrunde. Einerseits wird in Todosijevićs Werken die teleologische Ausrichtung des humanistischen Denkens negiert. Seine Werke sind nicht auf ein Ziel ausgerichtet, das die vorhergehenden Handlungen motiviert und sie mit einem Sinn versieht. Die Handlungen der aktiv oder passiv Beteiligten verweisen auf keine Transzendenz, sondern erschöpfen: Entweder beendet die Erschöpfung des Fisches oder die des Künstlers das Geschehen. Für den Humanismus von Praxis war die Idee charakteristisch, dass Handlungen auf Überschreitung des Status quo ausgerichtet seien und dadurch Sinn erzeugen. Todosijević verweigert seinen Aktivitäten jegliches Telos. Die Verweigerung eines Ziels hat folglich Rückwirkungen auf den Sinn der Handlungen selbst. Auch der Handelnde trägt bei Todosijević andere Züge als ein humanistischer Akteur. Der autonome Mensch ist nach der Auffassung des humanistischen Marxismus der höchste Wert im Sozialismus. Demgegenüber wählt Todosijević in seiner der Kunst eine Inszenierung, die den Spielraum für Autonomie schwächt. Der Künstler delegiert Entscheidungen, sei es an nicht-menschliche Akteure oder an seine körperlichen Kräfte und gibt der Kontingenz eine konstituierende Stellung. Er legt die Performances so an, dass ihm als Autor-Subjekt der Einfluss auf die Entwicklung seines Werks entgleitet. Den modernistischen Wert der Autonomie stellt er durch diese Geste in Frage, wie weiter unten noch zu sehen sein wird.

Weiter oben sahen wir, wie Kierkegaard Entscheidung mit Subjektivität verknüpft und wie daher die Entscheidungsverweigerung Todosijevićs dar-

auf verweist, dass mit dem Subjekt etwas geschehen ist, das es der Möglichkeit einer bewussten und zielgerichteten Entscheidung beraubt. Der Künstler ist zwar immer noch ein Autor, er ist ein Subjekt, das ein bestimmtes Geschehen inszeniert und ihm eine Form gibt. Er ist der Einzige, der bis zu einem gewissen Punkt seinen eigenen Willen vollstrecken kann. Sowohl Koželj, die in Entscheidung als Kunst mit dem Künstler einige Sprechakte tätigt, indem sie die Tafeln mit den Begriffen hochhält, ansonsten aber ruhig auf einem Stuhl sitzt, als auch die Fische in den beiden Performances haben keinen Spielraum für eine aktive Mitgestaltung des Geschehens. Besonders im Hinblick auf die Enden der Performances wird aber deutlich, dass der Künstler dem passivsten der lebenden Beteiligten der Performance überträgt, was er sonst als Autor gestalten würde. Aber auch das Ziel selbst, das nicht mehr als ein Ende ist – der Tod des Fisches, die körperliche Erschöpfung, das Wirken der Osmose –, kann nicht als positives Ziel gelten. Der Abschluss ist keiner, der einen gegebenen Zustand transzendiert. Wenn die Performance eine Kunstform ist, die den Produktionsprozess selbst zum Werk erklärt und nicht auf die Kulmination in einem materiellen Objekt hinausläuft, so zeichnen sich Wasser Trinken und Entscheidung als Kunst besonders dadurch aus, dass sie auf einen in jedem Fall negativen Ausgang hinsteuern. Das Ziel der Performances könnte profaner nicht sein, es ist einfach ein Ende oder eine Sackgasse. Sie bieten nicht die positive Überwindung des Bestehenden an, die das humanistische Paradigma ausmacht. Wir begegnen in der Performance einer Einschätzung der *conditio humana*, die deutlich von der Vision abweicht, die in Jugoslawien, im unmittelbaren Entstehungskontext der Arbeit vorherrscht.

Was lässt sich daraus schließen? Es scheint sich aufzudrängen, Todosijevićs künstlerischen Zugang, sein Konzept der Künstler-Subjektivität im antihumanistischen Kontext zu verorten. Das antihumanistische Denken, wie es in Jugoslawien von Slavoj Žižek entwickelt wurde, verabschiedet die humanistische Vorstellung, dass der vernunftbegabte Mensch kraft seines zielgerichteten Handelns einen Zustand der Freiheit erreichen könnte. Unterdrückung und Mangel sind für Žižek, der sich an Lacans Subjektverständnis anlehnt, Teil der Subjektgenese. Wie Foucaults und Derridas Theorie der späten 1960er Jahre entzieht Žižeks Denken dem Menschen die Autonomie. Unterworfen ist das Subjekt unter anderem der Sprache, den Zeichen, die im poststrukturalistischen Denken eine Agency erhalten, wie sie es nie zuvor hatte. Die Bedeutung von Sprache ändert sich aber nicht nur im Hinblick auf ihre neue, bedeutende Rolle, sondern auch dahingehend, wie sie selbst theoretisch gefasst wird. Sie ist nicht mehr nur Vehikel von Botschaften und Kommunikation. Sie wird ihrer dem Menschen dienenden, werkzeughaften Funktion entledigt. Entsprechend verlagert sich der Fokus des theoretischen Interesses vom Signifikant zum Si-

gnifikat. Das Signifikat selbst bringt einen Überschuss von Bedeutung hervor, der keinen Sinn ausdrückt, wie das traditionelle Verständnis von Sprache und Sinn vorsehen würde.

Sprache und Zeichen spielen in den Performances von Todosijević eine Rolle. Wie ich gezeigt hatte, gehen sie nicht in der Funktion auf, die Handlung zu unterstreichen oder gar zu erläutern, sondern sie haben ihre eigene Sphäre. Sie haben einen eigenen Raum, der einerseits das immanente Geschehen der Handlung auf eine Zeitlichkeit hin öffnet, die den Moment übersteigt und der andererseits den Bedeutungshorizont erweitert, indem z.B. die Frage nach der Natur von Kunst direkt adressiert wird. Sie sind definitiv kein Beiwerk und gehen auch in einer kommunikativen Funktion auf, sondern sind Teil der Performance und kreieren ihre eigene Semantik, die nicht mit der der Handlungen, Lebewesen und Objekte zusammenfallen muss. Dennoch haben sie auch eine kommunikative Funktion, wie die vom Künstler ausgeführten Handlungen selbst auch Sprechakte sind – nicht nur, wenn er oder Marinela Tafeln mit Begriffen hochstrecken. In Todosijevićs Performances gibt es kein hierarchisches Verhältnis zwischen Mensch und Sprache. So wenig, wie die sprachlichen Elemente eine dienende Funktion haben, so wenig sind sie heimliche Dominanten.

Wie der Künstler im Text über Wasser Trinken betont, gilt sein größtes Interesse der Definition der künstlerischen Geste, das heißt der Kunst selbst. Beide Performances haben keinen klar erkennbaren Inhalt oder Gegenstand. Was sich aufgrund der schriftlichen Elemente sowie der Handlungen ausmachen lässt, sind bestimmte Interessensbereiche. Die schriftlichen Elemente von Entscheidung als Kunst sowie die Tatsache, dass zentraler Bestandteil beider Performances der Überlebenskampf eines Fisches ist, verweisen auf ein Interesse an Fragen des Lebens oder der Existenz. Der andere Interessenschwerpunkt dreht sich um die Kunst selbst. Dies machen unter anderem Textelemente in Wasser Trinken deutlich, die das Werk auf einen künstlerisch-kunsthistorischen Diskurs hinlenken. Vor allem aber zeigt es sich, wenn Todosijevic den Ficus anstreicht, zeichnet, sich das Ohr bemalen lässt oder selber «malt», indem er erbricht. Todosijević «thematisiert» Kunst also, indem er künstlerische Handlungen in mehr oder weniger ironischer Form als verfremdete Zitate repräsentiert, während er gleichzeitig im Akt des Performens Kunst «macht».

Zwar artikulieren Todosijevićs Performances Zweifel und Kritik am humanistischen Menschenbild, aber der Mensch und mit ihm das Künstler-Subjekt sind in seinen Werken irreduzibel. Mit «Mensch» ist im Kontext der Performance der Künstler, die Mitperformerin und auch das Publikum gemeint, die alle über das Potenzial zur Handlung verfügen, das sie entweder realisieren oder nicht realisieren.

Gleichzeitig aber untersuchen die Werke den Menschen nicht als isoliertes Phänomen und er wird auch nicht wissenschaftlich untersucht. Die Performances sind keine anthropologischen Studien. Am Menschen interessiert etwas, was er mit dem Tier teilt: das Leben, die Existenz in der Zeit und der Tod. Dies wird in der Handlung erkundet und zur Darstellung gebracht. Das Leben dauert so lange, wie der Körper seine Funktionen ausübt. Er wird ausgelotet, seine physischen Grenzen ausgetestet – beim Fisch bis zum letzten Atemzug. Der Körper hat bei Todosijević nichts Maschinenhaftes oder Generisches – er ist unmittelbar mit dem Leben verbunden und kann sich erschöpfen. Mit ihm tritt auch der Schmerz ins Leben. Das existenzielle Drama rund um den erstickenden Fisch affiziert das Publikum. Die Performance legt nahe, dass sich der Mensch im körperlichen Dasein, in Schmerz und Tod vom Tier nicht unterscheidet. Affiziert wird es auch von der ausgestellten Sinnlosigkeit und Negativität der Handlung, die zwar auf ein Ziel hinausläuft, aber auf kein sinnstiftendes.

Wenn es ein konstitutives Element der Performance ist, dass Kunst und Lebenszeit überblendet werden, dass diese «künstlerische Geste», wie Todosijević sagt, mit dem Abfließen von Lebenszeit zusammenfällt, so müssen wir jetzt auch noch fragen, wie die im Werk angelegten «Annahmen über Kunst» genauer gefasst werden können. Es würde heißen, dass die Kunst mit der Existenz imprägniert, ja vielleicht kontaminiert ist. Hilft gegen die Kontamination die rhetorische Desinfektion? Wohl eher nicht. Die Kontamination findet auf einer strukturellen Ebene statt, indem die Realzeit des Fischlebens und die Realzeit der Performance ineinander kollabieren. Es geht also nicht um eine Bezugnahme aufs Leben, indem eine bestimmte Botschaft, ein bestimmter «Inhalt» kommuniziert werden. Es gibt keine Aussagen, die nicht in der Struktur des Werks unmittelbar angelegt und vorgeführt würden. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Todosijevićs Vorgehen von dem, was viele Künstlerinnen und Künstler seit den 1960er und 70er Jahren unter «politische Kunst» verstehen. Dennoch teilt die Arbeit der modernistischen Vorstellung der Autonomie eine Absage, indem, wie gesagt, die Zeit der Kunst, die Sphäre der Kunst mit der Zeit des Lebens kontaminiert wird. (Genauer zum Problem der Autonomie in der Kunst folgt weiter unten.) Darüber hinaus gibt es weitere Elemente, die sich im Modus der Negativität auf modernistische Werte beziehen. Allem voran ist das in [Wasser Trinken](#) die Parodie auf die modernistische Idee einer abstrakten Malerei als sinnlich wahrnehmbare und sublimierte Expression des Künstlersubjekts: Der vermeintlich reine Raum der Kunst wird von ihr als Erbrechen heimgesucht. Es gäbe auch hier etwas zu desinfizieren.

Todosijevićs Zeit präsentiert sich als eine der Umbrüche. Ihr ist das stabile Fundament verlustig gegangen. Weder in den Werten einer autonomen

und selbstreferentiellen modernistischen Kunst noch in einer «reinen» strukturellen, vom existenziellen Chaos befreiten und selbstkritischen – Stichwort «reflectivness» – Kunstpraxis findet der Künstler Halt, der ihm glaubhaft erscheint. Auch die humanistischen Versicherungen und Versprechen treffen auf keine Resonanz mehr. Er performt ein neues Bild vom Menschen und ein neues Konzept von Kunst, wobei er nicht definiert, was es ist, sondern eher zeigt, was es nicht mehr sein kann.

Todosijević ist nicht der einzige Künstler, der durch seine Arbeiten solche Fragen aufwirft. Auch die Performances von Marina Abramović, die zwischen 1974 und 1975 entstanden sind, weisen Merkmale auf, die den Menschen zwar durchaus kritisch befragen, aber als zentrales Element in der Kunst beibehalten.

#### 8.4 Das Publikum auf die Probe stellen: Abramovićs Rhythmus-Serie

1975 publizierte Biljana Tomić in der Herbstausgabe der italienischen Kunstzeitschrift *Data* einen Text, der einen Überblick über die künstlerischen Aktivitäten Abramović gibt.<sup>31</sup> Seiner Argumentation folgend, werde ich die einzelnen Stationen ihres Œuvres kurz nachzeichnen.

Die Künstlerin führte im Februar 1975 die letzte Performance der Rhythmus-Serie in der Galerie Morra in Napoli durch ([Rhythmus 0](#)); im Dezember 1974 hatte sie eine Ausstellung in der Galleria Diagramma in Milano gehabt, anlässlich derer sie [Rhythmus 4](#) performte. Tomić stellt fest, dass Abramović in dieser kurzen Zeit den Ausdrucksmodus rapide verändert habe. Die ersten Veränderungen in ihrem Œuvre machten sich 1970/71 bemerkbar, als sie von der Malerei zu «künstlerischen Verhaltensformen» («forme di comportamento artistico») übergang, die sie in eine völlig neue Beziehung zur Gegenwartskunst setzten. Den Schritt unternahm sie anlässlich des BITEF 1971. Zwei großformatige Fotografien sollten am Platz der Republik [trg republike] gezeigt werden. Auf der einen ist das Atelje 212-Gebäude, in dem unter dem Titel Objekte und Projekte [Objekti i projekti] das Kunstprogramm des BITEF stattfand, und seine Umgebung abgebildet. Die zweite Fotografie zeigt den gleichen Bildausschnitt, aber das Atelje 212 ist wegmontiert, das heißt mit weißer Farbe überstrichen. Nur die Aufschrift auf dem Banner am Gebäude «Freie Formen 71» [Slobodne forme 71] hat Abramović stehen lassen, sodass sie frei

31 Biljana Tomić: «Marina Abramović», in: *Data*, Bd. 18, 1975, S. 74–75.

über der hineinmontierten Baulücke schwebte. Dasselbe Paar wurde in kleinerem Format auch im SKC ausgestellt.<sup>32</sup> Abb. 117

Eine zweite Arbeit mit dem Titel Befreiung des Horizonts [Oslobađanje vidokrug], die auf einer raumgreifenden Diaprojektion beruhte, setzte das Prinzip der Fotomanipulation, das heißt der Auslöschung prominenter Gebäude fort. Noch im selben Jahr begann Abramović mit Klanginstallationen, die laut Tomić auf einer unlogischen Mischung natürlicher und künstlicher Klänge – das Geklapper von Pferdehufen, Vogelgezwitscher, das Geräusch einstürzender Gebäude, Lautsprecherdurchsagen – basierte. 1973 realisierte sie dann in Edinburgh ihre erste Performance der Rhythmus-Serie. Wie James Westcott in seiner Abramović-Biographie zeigt, malte die Künstlerin in der Folge zwar noch das eine oder andere Bild, aber grundsätzlich war sie mit der Performance in ihrem Medium angekommen.<sup>33</sup>

Im Rahmen der Aprilbegegnung, an der Todosijević seine Performance Wasser Trinken aufführte, realisierte Abramović ihre zweite Performance Rhythmus 5, auf die in den historischen Quellen als «Feuerstern» [Zvezda od vatre] Bezug genommen wird. Abb. 118–123

Der Ablauf wird von der Künstlerin folgendermaßen geschildert: Im Vorfeld konstruierte sie einen fünfzackigen Stern aus Holz und Spänen, die mit Benzin getränkt waren. Zu Beginn der Performance entzündete sie den Stern und begann, um ihn herumzugehen. Nacheinander schnitt sie sich Haare, die Finger- und Zehennägel ab und warf sie ins Feuer. Danach betrat sie das Innere des brennenden Sterns und legte sich, ihren Kopf und die Glieder je nach einer Zacke des Sterns ausgerichtet, auf die leere Fläche.<sup>34</sup>

Nun geschah etwas, womit die Künstlerin nicht gerechnet hatte: Sie verlor das Bewusstsein. Nach einer bestimmten Zeit – es waren seit Beginn

32 Mechtild Widrich weiß aus der Korrespondenz mit Abramović, dass die Fotografien in «gigantischem Format», wie es in der Werkbeschreibung von Abramović im Katalog *Oktobar 72* heißt, auf dem Platz der Republik am Schluss nicht gezeigt wurden, sondern nur das kleinere Paar in der Ausstellung. (Widrich 2014, S. 117.) Zum ersten Mal erwähnt, abgebildet und kurz beschrieben ist die Arbeit im Anhang des Katalogs der *Oktobar 72*-Ausstellung, nicht wie von Widrich angegeben im Katalog zur Ausstellung *Drangularijum*. (Siehe: *Oktobar 72*, Ausst.-Kat. Studentski kulturni centar, Belgrad: Srboštampa 1972, o. S. (siehe Informativni deo/Information section).) Hier ist die Arbeit ohne einen Titel aufgeführt. Heute hat sich in der Literatur als Titel *Project - Empty Space* eingebürgert. Eine Ausstellungsansicht der Arbeit ist im Archiv des SKC erhalten (Abb. 117 in diesem Buch).

33 Westcott 2010. Die Biografie ist gut recherchiert und zeichnet sich durch einen angemessen kritischen, an manchen Stellen distanziert-humorvollen Zugang gegenüber ihrer Protagonistin aus, während andere Porträts der Künstlerin, beispielsweise der Film *Marina Abramović. The Artist Is Present* (2012) von Matthew Akers über eine Huldigung der «Grande Dame der Performance» bedauerlicherweise nicht hinausgelangen.

34 Beschreibung aus: Stooss 1998, S. 66.



Abb. 117

**Marina Abramović: Project Empty Space**

1971, Fotomontagen und Text, Installationsansicht der Ausstellung  
 Objekte und Projekte [Objekti i projekti] anlässlich des BITEF in der Galerie  
 des SKC Belgrad

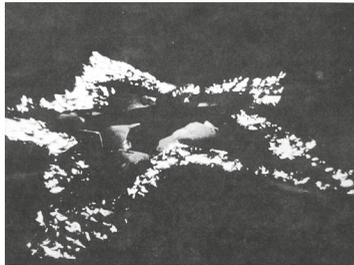
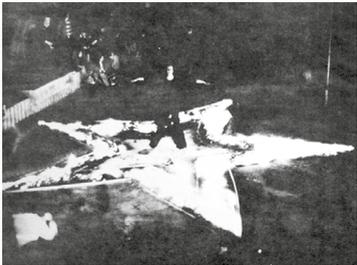
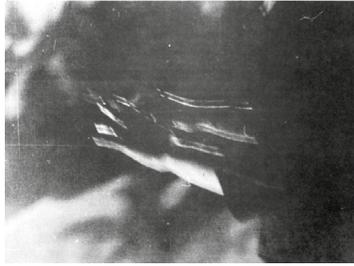
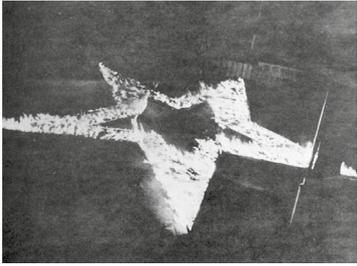


Abb. 118–123

**Marina Abramović: Rhythmus 5 [Ritam 5]**

Performance, durchgeführt am 20.4.1974 im Rahmen der Dritten Aprilbegegnung am SKC Belgrad

der Performance eineinhalb Stunden vergangen – holten sie die Künstlerkollegen Radomir Damjan und Gergelj Urkom aus dem Stern heraus. Sie hatten erkannt, dass Abramović aufgrund des vom Feuer verursachten Sauerstoffmangels ohnmächtig geworden war. Ob es wirklich Urkom und Damjan waren, ist nicht klar. An anderer Stelle sagt Abramović, ein im Publikum anwesender Arzt habe sie gerettet.<sup>35</sup> Davor hatte sich lange das Gerücht gehalten, es sei Beuys gewesen. Das wird von Abramović inzwischen dementiert.<sup>36</sup> Wenn wir Todosijević Glauben schenken, hat Beuys ohnehin mit der Rettung des Karpfens tags zuvor seine Bürgerpflicht bereits erfüllt. Westcott betont, dass sich Abramović über die Unterbrechung der Performance geärgert habe – nicht über Damjan und Urkom, sondern weil sie das Bewusstsein verloren habe.<sup>37</sup> Abramović kommentierte: «Nach dieser Performance stellte sich mir die Frage, wie mein Körper bei Bewusstsein wie auch bewusstlos einsetzbar ist, ohne die Performance unterbrechen zu müssen.»<sup>38</sup> Auch sie ist, wie Todosijević das formulierte, befasst mit Handlungen, die das Physische «auf ihre äußerste Erträglichkeit» ausloten.<sup>39</sup>

Die folgenden Performances der Rhythmus-Serie brachte Abramović außerhalb Belgrads zur Aufführung. Tomić half der jungen Künstlerin mit ihren Beziehungen zur kroatischen und italienischen Kunstszene bei der internationalen Vernetzung. Das Belgrader Publikum konnte sich jedoch schon unmittelbar nach Abschluss der Serie darüber informieren, wie die Entwicklung nach der lebensgefährlichen Rhythmus 5-Performance weitergegangen war. Anlässlich der Vierten Aprilbegegnung 1975 hatte Abramović eine Ausstellung im MSUB mit Dokumenten ihrer Performances.<sup>40</sup> Unbeirrt von der Gefahr, in der sie geschwebt hatte, ließ sich die Künstlerin gleich nach der Performance am SKC auf ein neues, hohes Risiko ein. 1974 hatte sie eine Ausstellung in Zagreb, anlässlich derer sie die Performance Rhythmus 2 durchführte.<sup>41</sup> War ihr die Tatsache, dass sie im brennenden Stern das Bewusstsein und damit die Kontrolle verloren hatte, unangenehm, so machte sie nun

35 Thomas McEvilley: «Stadien der Energie. Performance-Kunst am Nullpunkt?», in: Stooss 1998, S. 14–27, hier S. 16.

36 Widrich 2014, S. 136, Anm. 14.

37 Westcott 2010, S. 67.

38 In: Stooss 1998, S. 72.

39 Todosijević 1979, S. 145.

40 Ješa Denegri (Hg.): *Marina Abramović. Ritam 10, 5, 2, 4, 0. U okviru IV aprilskog susreta* [Marina Abramović. Rhythmus 10, 5, 2, 4, 0. Im Rahmen der IV. Aprilbegegnung], Ausst.-Kat. Salon des Museums für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1975.

41 Zwei Jahre nach Abramovićs Ausstellung in Zagreb kam ein Katalog heraus, der auf die in der Zwischenzeit abgeschlossene Serie der *Rhythmus*-Performances Bezug nimmt. *Marina Abramović*, Ausst.-Kat. Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb 1976.

den Kontrollverlust selbst zum Inhalt der Performance. Was sie ins Spiel brachte, war das Paradox eines kontrollierten Kontrollverlusts.

Wie Tomić berichtet, saß die Künstlerin in einem hell erleuchteten Raum auf einem Stuhl. Zwei Kameras waren fest installiert. Die eine war auf das Publikum gerichtet, die andere auf die Performerin.<sup>42</sup> Abramović hatte sich zwei verschiedene Psychopharmaka besorgt, die eine gegenteilige Wirkung ausüben. Das erste wird zur Lösung krampfartiger Erstarrungen (Katatonie) eingesetzt, während das zweite der Beruhigung von Schizophrenen dient. Abramović nahm zuerst das bewegungsfördernde Medikament ein, das kurz darauf seine Wirkung entfaltete und zu unkontrollierbaren Muskelbewegungen führte. Nachdem die Wirkung nachgelassen und Abramović eine kurze Pause eingelegt hatte, schluckte sie die zweite Pille, die sie gemäß Tomić in einen depressiven Zustand versetzte. (An anderer Stelle ist von Benommenheit, Kälte, Ohnmacht die Rede.) Die Performance war mit dem Abklingen der Wirkung der Medikamente zu Ende. Abramović konnte gemäß Westcott ihren Zustand nach Einnahme der ersten Pille bewusst wahrnehmen, auf ihn willentlich aber keinen Einfluss nehmen. Während der fünf Stunden Wirkungszeit des zweiten Psychopharmakons war sie sich ihrer selbst nicht bewusst. Bedauerlicherweise sind keine Publikumsreaktionen erhalten, obwohl die Zuschauerinnen die ganze Zeit von einer Kamera gefilmt wurden. Man kann nur vermuten, dass den Galeriebesuchern ohnehin nicht viel Interventionsspielraum gegeben war: Einmal geschluckt, nahm die Wirkung der Pillen unaufhaltsam ihren Lauf. Abb. 124–125

In der Performance Rhythmus 4, die Abramović ebenfalls 1974 in der Galleria Diagramma in Mailand durchführte, verschärfte sie die räumliche Trennung zwischen sich und dem Publikum. Dieses konnte das Geschehen nur in einem anderen Raum durch Videoübertragung verfolgen. Abramović kniete nackt am Boden und hielt ihren Kopf dicht über einen Industrieventilator. Der kräftige Luftstrom verschlug ihr den Atem. Gemäß Westcott hatte sie den Kameramann instruiert, auf ihr Gesicht zu zoomen, sodass die Performance weitergehen konnte, auch wenn sie das Bewusstsein verlor, weil in der Videoübertragung der Anschein aufrechterhalten werden konnte, mit der Künstlerin sei alles in Ordnung. Sie kippte denn auch mit dem Ventilator seitlich weg, wie sie in einem Kommentar zur Performance erläutert.<sup>43</sup> (Der Kameramann müsste allerdings in der Folge sein Gerät ebenfalls um 90 Grad gekippt haben, um eine

42 Tomić 1975, S. 75.

43 In: Stoos 1998, S. 80.



Abb. 124–125

**Marina Abramović: Rhythmus 2 [Ritam 2]**

Performance, durchgeführt 1974 in der  
Galerie zeitgenössischer Kunst Zagreb



Abb. 126–127

**Marina Abramović:**

**Rhythmus 4 [Ritam 4]**

Performance, durchgeführt 1974 in der  
Galleria Diagramma Mailand

aufrechte Haltung der Künstlerin zu suggerieren.<sup>44</sup>) Abramović stellt fest, dass die Performance noch drei Minuten dauerte, ohne dass das Publikum von ihrer Ohnmacht etwas merkte, weil es nur ihr vom Luftstrom verzerrtes Gesicht sah. Bei Westcott ist nachzulesen, dass der Kameramann nach einer kurzen Zeit aufhörte zu filmen und der Künstlerin zusammen mit dem Galeristen zu Hilfe eilte.<sup>45</sup> Abb. 126–127

Die eindrücklichste Performance aus der Rhythmus-Serie ist die letzte, Rhythmus 0, die während der von Tomić organisierten Tour durch Italien in Neapel im Studio Morra im Februar 1975 stattfand. Während Rhythmus 4 das Publikum auf Distanz gehalten hatte, zeichnete sich Rhythmus 0 durch den direktest möglichen Kontakt zu ihm aus. Abramović bestimmte im Vorfeld die Dauer der Performance, ließ ihr innerhalb dieses Zeitabschnitts aber vollständig ihren Lauf. Sie hatte allerlei Gegenstände vorbereitet, die vom Publikum an ihr «appliziert» werden konnten. Die Künstlerin stand während der sechs Stunden der Performance regungslos da und ließ über sich ergehen, was auch immer die Galeriebesucherinnen taten. Ausdrücklich hatte sie die volle Verantwortung übernommen.<sup>46</sup> Das betraf insbesondere auch die geladene Pistole, die als eines der 72 Objekte zur Verfügung stand, und nach mehreren Stunden tatsächlich auch auf die Künstlerin gerichtet wurde. Die Dokumentationsbilder wirken verstörend. Sie wurden zahlreich angefertigt, können die Performance aber dennoch nur stichprobenhaft dokumentieren. Abb. 128–133

Viele der Galeriebesucher hatten, den fröhlichen Gesichtern nach zu schließen, offensichtlich Spaß an ihrer Freiheit. Abramović wurde beschriftet, ihr wurde eine Zigarette angesteckt, Wasser über den Kopf geleert, ihr Oberkörper wurde entblößt, zeitweise wurde sie von einem Textilstück bedeckt auf einen Tisch gelegt und mit Ketten gefesselt. Man(n) drückte ihr eine Rose und Fotografien in die Hand oder gleich einen Kuss auf die Wange. Wie Westcott bemerkt, hatte sie im Publikum aber auch ihre Verteidiger. «When the loaded pistol was placed in Abramović's hand and pointed at her neck, the simmering ethical crisis in the gallery finally boiled over into a scuffle between the rival factions. Still, Abramović completed her allotted six hours.» Ihr «perfect thousand-yard stare», mit dem sie die ganze Zeit über alles und jeden hinwegblickte, war laut Westcott ein Grund, weshalb die Leute zu immer extre-

44 Mit solchen Detailfragen hält sich die Abramović-Forschung nicht auf, obwohl ihre Klärung – oder zumindest der Hinweis auf Inkonsistenzen in der Nacherzählung – der Interpretation nur dienlich sein könnten.

45 Westcott 2010, S. 71.

46 Stooss 1998, S. 84.

meren Akten übergangen.<sup>47</sup> In einem Interview mit Germano Celant erinnert sich Abramović, dass drei Bilder auf sie projiziert wurden: das der Madonna, der Mutter und der Hure. Der Behauptung, dass dabei nur die Männer aktiv waren, widerspricht die Künstlerin: Die Frauen hätten sich zwar passiv verhalten, aber aus dem Hintergrund die Männer angeleitet.<sup>48</sup> Wie auch immer die Rollenverteilung bei den Aktivitäten des Publikums aussah: Der Verlauf der partizipativen Performance kann nicht anders als Exzess beschrieben werden.

In der ganzen *Rhythmus*-Serie spielt das Publikum eine wichtige, wenn auch von Fall zu Fall unterschiedliche Rolle. Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, hat sich Abramović zunehmend Gedanken darüber gemacht, wie sie sich zum Publikum positioniert. Am schwierigsten zu beurteilen ist dieser Aspekt in der Edinburger Messer-Performance, die gleichzeitig mit den Aktionen Todosijevićs, Urkoms und Popovićs stattfand. Es ist zu vermuten, dass das Durcheinander der simultan ablaufenden, jeder für sich genommen bereits ausreichend verstörenden Handlungen das Publikum in Verwirrung und Überforderung zurückließ. Einer möglichen Einmischung vonseiten der Zuschauerinnen war der Rahmen der Darbietungen jedoch nicht förderlich. Über die Rezeption der Performance anlässlich ihrer Wiederholung (mit 20 Messern) in der Contemporanea in Rom 1974 gibt es keine Informationen. Erneut sehr gut dokumentiert sind hingegen die Publikumsreaktionen auf die Performance *Rhythmus 5* in Belgrad.

### «Über den ›Feuerstern‹ von Marina Abramović haben wir von den Betrachtern gehört:

**Aleksandar Postolović:** Es ist schwierig, nach der Darbietung zu sprechen, weil der Eindruck so stark war. Mir scheint, dass das, was die erweiterten Medien bieten und was Marina mit Erfolg bis zum Schluss ausgeführt hat, darin besteht, dass der Mensch tatsächlich zur Kunst des Moments wird. Solche Kunst dauert, solange das Leben dauert. Es ist wirklich schwierig, darüber zu sprechen, weil ich noch unter dem Eindruck dessen stehe, was ich gesehen habe.

47 Westcott 2010, S. 76.

48 Germano Celant/Marina Abramović: «Towards a Pure Energy», in: Celant 2001, S. 9–30, hier S. 30.

**Vladan Radovanović: Eine wirkliche Erfahrung, im Unterschied zu klassischer Kunst, die den Akzent aufs Objekt legt und nicht auf das, was sich wirklich ereignet, was sich nicht nachahmen lässt.**

**Milica Starčević: Sehr suggestiv und sehr tragisch.»<sup>49</sup>**

Auffällig ist, dass die befragten Personen – wie es schon öfters der Fall war – in ihren Kommentaren von ihrer eigenen ästhetischen Erfahrung ausgehen. Sie beziehen sich auf die emotionalen Eindrücke, die das Gesehene in ihnen hinterlassen hat. Ansatzweise wird versucht, das Geschehen einzuordnen. Der erste Sprecher stellt fest, dass in den erweiterten Medien (der Begriff Performance scheint sich noch nicht vollends etabliert zu haben) die Kunst mit dem Menschen/Leben zusammenfällt. Der zweite Befragte evoziert den Gegensatz zwischen einer mimetischen, auf dem Objekt beruhenden Kunst und derjenigen, die auf einer wirklichen Erfahrung, einem realen Ereignis beruht. Er stimmt damit mit vielen seiner Zeitgenossen überein, die – es wurde bereits darauf verwiesen – in der Performance das Ende der Repräsentation erblickten. (Was sich – wie gezeigt wurde – bei genauerer Betrachtung als eine zu reduzierte Darstellung der Leistung von Performance herausgestellt hat.) Abramovićs Performance ist selbst ein gutes Beispiel dafür, dass Performance auf der Spannung von Präsentation und Repräsentation aufbaut – was allein schon die Verwendung des Sterns mit seinen symbolischen (spirituellen oder politischen) Assoziationen beweisen, die zu allerlei Spekulationen Anlass gegeben haben. Offenbar waren sich die befragten Betrachterinnen jedoch nicht bewusst, dass in dieser Kunst, die offenbar mit dem Menschen in eins fällt, auch sie angesprochen sind – und zwar nicht nur als diejenigen, die eine ästhetische Erfahrung mit dem Werk machen, sondern durchaus als aktive Teilnehmer.

Widrich stellt fest, dass der am wenigsten aktive Moment der Performance, Abramovićs Bewusstlosigkeit, die Aktion auf das Publikum übertrug, ja ein Publikum von Mit-Performern hervorbrachte.<sup>50</sup> Sie verweist auf die zeitgenössische Kritikerin Milanka Lečić, die die Rolle des Publikums berücksichtigt, wenn sie konstatiert, dass die Zuschauer nicht partizipierten, sondern als passive Beobachter dastanden. Dies wurde laut Lečić am Schluss der Performance augenfällig, als Marina bewusstlos im Stern lag und niemand einschritt, weil die Leute nicht gemerkt hatten, dass das Ritual vorbei war. Widrich bemerkt,

<sup>49</sup> Bulletin 6 1974, o. S. (Transliterierte Abschrift des Originals im Anhang 4, S. 390–391.)

<sup>50</sup> Widrich 2014, S. 110–111.



Abb. 128-133

**Marina Abramović: Rhythmus 0 [Ritam 0]**

Performance, durchgeführt 1974 im Studio Morra Neapel

dass die Autorin das Publikum nicht wegen eines ethischen Versagens kritisierte, sondern weil es das Ende des Rituals nicht erkannt hatte.<sup>51</sup> Dass Abramović in ihren Aktionen ethische Fragen aufwirft, betont auch Davor Matičević:

«Because of the powerful effect of the medium and the suggestive behaviour of the author, *the audience* has an intense experience and, all barriers being removed, *participates in the action by living with it*. The rational approach which is possible only in the later course of the action and after it leads to the discovery of the meaning and to an understanding of a basic, general ethical value – the omni-present phenomenon of violence. [...] She is [...] interested [...] in creative realization – the creation or interpretation of violence.»<sup>52</sup>

Matičevićs Kommentar verdeutlicht die Auffassung von Partizipation: Mit «living with it» wurde das serbokroatische Wort «uživljanje» übersetzt, zu Deutsch «Einführung». Partizipieren wird von ihm nicht als äußerlich wahrnehmbare Handlung begriffen, sondern als emotionales Erleben. Schaut man sich die überlieferten Publikumsreaktionen genauer an, zeigt sich denn auch die Wiederholung eines Schemas. Obwohl es zweifelsohne richtig ist, dass Abramovićs Performances – und wie wir gesehen haben, auch die von Todosijević – durch die Art und Weise, wie sie angelegt sind, die Partizipation der Betrachterinnen als Möglichkeit miteinschließen, realisiert sich dieses Potenzial nicht. [Rhythmus 10](#) war eine schmerzhafteste, extreme und auch nicht ungefährliche Performance, aber sie basierte noch auf einer kontrollierten Handlung. Der Versuch, den ersten Durchlauf nach dem Tonband so exakt wie möglich zu wiederholen – die blutigen Fehler mit inbegriffen –, streicht den Aspekt der Souveränität deutlich heraus. Entsprechend war auch der moralische Imperativ zur Intervention kleiner. Wenig Spielraum für aktives Eingreifen bot [Rhythmus 2](#). Wenn aber die Möglichkeit gegeben war und es die Situation auch tatsächlich erforderte, griffen immer wieder Zuschauerinnen ein. Allerdings waren es ausnahmslos Künstlerkollegen und nicht das Laienpublikum. Auch in der 1976 in Innsbruck durchgeführten Performance [Thomas Lips](#), bei der Abramović am Schluss auf einem Eisblock lag und eine sich selbst mit einer Glasscherbe zugefügte, sternförmige, blutende Wunde unter einem Heizstrahler am Pulsieren hielt, war es der Überlieferung nach die österreichische Künstlerin VALIE

51 Ebd., S.108–109.

52 Davor Matičević: «Uvod. Foreword», in: Abramović 1976, o. S. (Hervorhebung S. R.)

EXPORT, die mithilfe eines weiteren Zuschauers Abramović evakuierte. Welche Beziehung unterhalten die Performances zum Publikum? Die autoaggressiven Handlungen richten einen ethischen Appell an die Betrachterinnen. Wie die Kommentare aus dem Publikum zeigen, übten die Performances eine starke Wirkung aus. Aber als Appell zur Intervention verstand es sie nicht. Im Anschluss an die bereits gemachten Beobachtungen lässt sich schlussfolgern, dass erneut ein Sprechakt nicht zum gewünschten Ergebnis geführt hat. Abramovićs Arbeiten lassen aber auch eine andere Schlussfolgerung zu. Mit Widrich, die insbesondere in Bezug auf jüngste Arbeiten Abramovićs feststellt, dass sie ihr Publikum auf die Probe stellt, kann man sagen, dass die Künstlerin ihr Publikum manipuliert bzw. einen bestimmten Typus von Publikum hervorbringt. Aber es ist nicht ein Publikum von Mitperformern, wie es Widrich formuliert, sondern eines, das die ihm zugewiesene Aufgabe nicht zu erfüllen vermag oder gewillt ist. Die Menschen im Publikum sind immer zu passiv. Oder ihre Haltung schlägt ins Gegenteil um und sie werden übergriffig wie in [Rhythmus 0](#). Damit erschüttern auch Abramovićs frühe Performances das für das Geistesleben Jugoslawiens in jener Zeit zentrale humanistische Menschenbild.

Nichtsdestotrotz ist der Mensch eine Kategorie, die die Kunst auf eine neue Art befragt und untersucht. Im Fall von Abramović zeigt sich dies in der Relation zwischen Werk, Performerin und Publikum. Auch die zeitgenössische Kritik stellte den Bezug zwischen der neuen Kunst und dem Menschen her, allerdings ohne auch das Publikum als Teil dieser Verbindung zu begreifen. In einer in [Umetnost](#) erschienenen Besprechung von [Rhythmus 2](#) resümiert Zrinka Jurčić die Ergebnisse einer Diskussion, die im Anschluss an die Performance stattgefunden hatte.<sup>53</sup> In erster Linie stand offenbar die Frage im Raum, inwiefern die Performance überhaupt als Kunst gelten könne. Die Autorin will Abramovićs Arbeit die Legitimität nicht absprechen. Wenn Künstler sich selbst quälen und ihr Leben gefährden, sich suizidal verhalten, so könne man dies als Verweis auf den entfremdeten Zustand der Menschen in der Gegenwart verstehen.

**«Das Experimentieren mit dem eigenen Körper, die anschauliche Darstellung am realen Körper [...], sind Erfahrungen anderer (und traditioneller) Künste, die lediglich auf eine schockierendere Weise vor Augen geführt werden. Das verleiht ihm**

53 Zrinka Jurčić: «Marina Abramović. Galerija suvremene umjetnosti», in: *Umetnost* [Kunst], Nr. 41-42, 1975, S. 122.

jedoch den Charakter äußerster Subjektivität. Man kann das als Exhibitionismus, Masochismus, suizidale Tat oder Ähnliches bezeichnen, und wenn wir auch solche Qualifikationen in Betracht ziehen, können wir erwidern, dass genau das eine logische Folge und eine logische Antwort auf die instabile, aufgewühlte und verkrampfte Zeit ist, in der wir leben, und die einzige mögliche zeitgenössische Sprache des entfremdeten Menschen. Eine solche «art» [Englisch im Original], hat folglich ihre Daseinsberechtigung, obwohl sie für den Autor sehr unangenehme Folgen haben kann [...], und für die Besucher ist es häufig quälend, bei solchen Aktionen dabei zu sein. Indes, wenn jede Zeit ihren Ausdruck hat, dann erlauben wir, dass der Ausdruck von Marina Abramović und der Ausdruck von «Body Art» einer von Hunderten unterschiedlicher Ausdrücke unserer Zeit sind und als solche unsere Aufmerksamkeit zumindest verdienen.»<sup>54</sup>

Mit dem Verweis auf den entfremdeten Menschen beruft sich die Autorin auf eine Kategorie des marxistischen Humanismus. Implizit bringt sie zum Ausdruck, dass die Performance jedoch keinen Ausweg aus der Entfremdung bietet, sondern sie lediglich widerspiegelt. Abramović verstand ihre Performances aber durchaus nicht so immanent. Vielmehr betrachtete sie die Handlungen als Reinigungsrituale, die ihr Überschreitung auf einer energetischen und geistigen Ebene ermöglichten. Teil davon ist das Publikum, gegen das sich Abramovićs Arbeiten öffnen. Das lässt sich in Bezug bringen zur damaligen Vorstellung, dass die Kunstproduktion der Demokratisierung bedürfe. Allerdings wird die Demokratisierung im gleichen Augenblick selbst als problematisches Unterfangen dargestellt. Der Grund dafür ist ein Widerspruch zwischen dem Bild, das der sozialistische Humanismus mit seinem Streben nach Demokratie vom Menschen zeichnet, und demjenigen, das Abramovićs

54 «Eksperimentiranje s vlastitim tijelom, zorno preočavanje na stvarnom tijelu bez ikakvih posrednika bioloških, fizikalnih, ili vizuelnih iskustava, samo su šokantnijim načinom osvještena i saopćena iskustva drugih (i tradicionalnih) umjetnosti. To mu međutim daje karakter krajnje subjektivnosti. Poneko to može nazvati egzibicionizmom, mazohizmom, suicidalnim činom ili sličnim, a ako bismo i takve kvalifikacije uzeli u obzir, moglo bi se odgovoriti da je to zapravo logičan nastavak i logičan odgovor, nestabilnog, rastrzanog i grčevitog vremena u kojem živimo i jedini mogući suvremeni govor otuđenog čovjeka. Ovakav, dakle, «art», ima svoje opravdanje postojanja, mada on za autora može imati vrlo neugodnih posljedica [...], a i za posjetitelje često je mučno prisustvovanje ovakvim akcijama. No, ako svako vrijeme ima svoj izričaj, onda dopustimo da je izričaj Marine Abramović i izričaj «body-art» jedan od stotine različitih izričaja našeg vremena, a kao takav vrijedan je naše pažnje, barem.» (Ebd.)

Performances zutage fördern. In der Performance Rhythmus 0 akzeptierten die Besucher nach anfänglichem Zögern umstandslos das Angebot der Künstlerin, sie wie ein Objekt zu behandeln. Der Mensch als Kategorie oder Referenzpunkt wird damit gleich zweifach fragwürdig. Einerseits fiel es offenbar leicht, aus der Kategorie Mensch die Frau auszuschließen – ein Umstand, der Feministinnen dazu veranlasste, die vom Humanismus vertretene Definition des Menschen abzulehnen. Andererseits wird auch die im Sozialismus wichtige Vorstellung des durch seine Handlungen fortschreitenden und sich emanzipierenden Menschen entstellt. Tritt die Künstlerin als Autorin und Autorität auf, wagen die Betrachterinnen keine Intervention ins Geschehen. Wird ihnen jedoch die Autorität übertragen, führt sie zum Exzess.

Wie Todosijević lotet auch Abramović in ihrem Werk menschliche Verhaltensweisen aus, indem sie die Arbeiten so anlegt, dass ein ethischer Appell von ihnen ausgeht. Ausgeprägter als bei ihrem Kollegen ist in ihren Performances der Bezug zum Publikum, das sie in manchen Aktionen auf den Prüfstand stellt. Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Künstlern ist, dass Abramovićs Performances nicht von der Frage ausgehen, was Kunst sei, sondern einen persönlichen Charakter haben. Sie werden von Abramović als Möglichkeit aufgefasst, körperliche und geistige Transzendenz zu erreichen. Wie bereits dargelegt wurde, spielen solche Überlegungen in den Performances von Todosijević, insbesondere in ihrer Orientierung auf profane Enden, keine Rolle.

## 9

**POLITIK, PERFORMANCE UND  
PYGMALION****9.1 Das SKC und die Politik: Kunst als *fait social***

Für die Fünfte Aprilbegegnung von 1976 wurde ein Plakat gestaltet, auf dem eine Person in Rückansicht dargestellt ist, die gerade ein in einem altertümlichen Rahmen eingefasstes Gemälde mit einem Plakat überklebt, auf dem Karl Marx' Konterfei prangt. Auf dem mit rotem Klebestreifen angebrachten Plakat im Plakat steht unter dem Porträt die, wie der Praxis-Philosoph Milan Kangrga sagte, «einzig und alleinige – elfte These über Feuerbach»: «Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.» Es spielt keine Rolle, was das Marx-Plakat genau überdeckt. Am Design und an den Verzierungen des ovalen Rahmens erkennen wir schon die bürgerliche Kultur, die von dem in Jeans gekleideten, wahrscheinlich jungen Menschen mit halblangen Haaren zum Verschwinden gebracht wird. Das Plakat der Aprilbegegnung präsentiert nicht einfach Marxens Porträt, seine These und die Informationen zum Festival, sondern stellt vor allem den Akt des Überdeckens aus – die Performance ist das Entscheidende. Die handelnde Person interessiert dabei nicht als Individuum, sondern als Vertreterin der jungen Generation. **Abb. 134**

In der Genealogie der Plakate der Aprilbegegnungen, die bisher immer durch eine strenge geometrische, abstrakte Komposition aufgefallen waren, stellt das Plakat von 1976 eine Ausnahme dar.<sup>1</sup> **Abb. 135** Zum ersten Mal

1 Im Archiv des SKC ist das Plakat von 1975 nicht überliefert. Die Plakate der Aprilbegegnungen von 1972, 1973 und 1974 (vgl. Abb. 60, 135, 106 in diesem Buch) sowie eines undatierten Tags der Studenten (Abb. 59) folgen alle einem abstrakten Gestaltungsschema.



Abb. 134

Plakat zur Fünften Aprilbegegnung 1976  
100x71 cm, Design: Dragan Stojanovski,  
Nebojša Čanković, Đorđe Tucić, Borivoj Postić

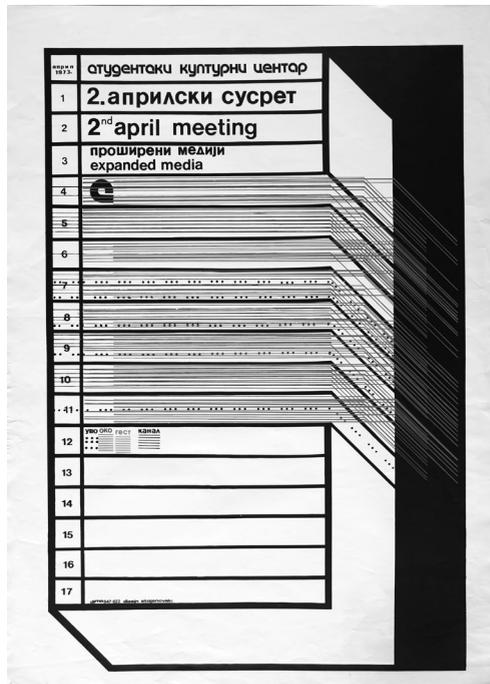


Abb. 135

Plakat zur Zweiten Aprilbegegnung 1973  
100x70 cm, Design: Dragan Stojanovski

repräsentiert sich das SKC mit einer expliziten Referenz nicht nur auf Marx, sondern auf den für die Praxis-Gruppe so wichtigen frühen, humanistischen Marx. Dennoch liegt auch eine Distanz in dieser Bezugnahme auf den revolutionären Philosophen, sind doch Porträt und These nur als Bild im Bild, gleichermaßen als Zitat dargestellt. Die junge Person mit ihrer ikonoklastischen Geste gegen die bürgerliche Kultur hingegen ist unmittelbarer.

Der Ausbruch aus dem bisherigen Gestaltungsschema kann am ehesten mit den politischen Umständen erklärt werden. Wir erinnern uns, dass 1975 insgesamt acht Lehrende der Universität, die mit Praxis in Verbindung standen, aus ihren Positionen entfernt worden waren. Damit war der Höhepunkt der Repressionen im Anschluss an die Studentenproteste erreicht. Proteste und Kundgebungen waren laut Boris Kanzleiter bis Mitte der 1980er Jahre nicht mehr möglich, was jedoch nicht hieß, dass diskretere Formen von Widerstand und Solidarisierung vonseiten der Studierenden nicht mehr stattgefunden hätten. Auch das Plakat von 1976 kann als Geste der Solidarität verstanden werden. Möglicherweise steckt in ihm auch die Botschaft, dass sich die Jugend das Denken und politische Handeln nicht verbieten lasse.

Die Tatsache, dass sich Künstler wie Raša Todosijević und Marina Abramović im optimistischen und auf Fortschritt fokussierten Bild des Menschen und der Gesellschaft nicht wiederfanden, die die Basis des Denkens der Praxis-Gruppe bildet, macht aus ihnen noch keine Konformisten, die in der Frage nach den Repressionen gegen die 1968er Bewegung oder nicht-konforme Denkerinnen auf der Seite des Staates gestanden wären. Ich habe bisher der Frage, wie sich die Künstlerinnen am SKC zur politischen Philosophie der Praxis-Gruppe verhielten, viel Platz eingeräumt. Damit wurde aber noch nicht thematisiert, wie die Akteure am SKC zu den politischen Paradigmen Jugoslawiens (zum Beispiel zur Partei, zum Vorsitzenden Tito oder dem Selbstverwaltungssozialismus) standen.

Es sei gleich vorweggenommen, dass dazu nur wenige Aussagen gemacht werden können. Welche politischen Ansichten Künstler und Künstlerinnen am SKC vertraten, geht aus den mir bekannten Werken und Schriften nicht hervor. Es gibt jedoch eine bemerkenswerte Ausnahme, die weiter unten unter die Lupe genommen wird. Das Projekt Oktober 75 [Oktober 75] überliefert, was einige wichtige Akteure am SKC zum Zusammenhang von Kunst und Selbstverwaltungssozialismus dachten. Wir haben es hier mit theoretischen Überlegungen zu tun. Aus den Werken selbst ist eine politische Botschaft oder Haltung nur viel schwieriger zu erschließen. Vergleichen wir die Kunst der 1970er Jahre am SKC mit dem wenig früher entstandenen Film, so fällt auf, dass sich der Film explizit mit der jugoslawischen Gesellschaft befasste – und zwar in ausgesprochen kritischer Weise. Ich habe bereits auf die Filmemacher hingewiesen, die von ihren Kritikern unter dem abwertenden Begriff «Schwarze

Welle» zusammengefasst wurden.<sup>2</sup> Die gesellschaftskritischsten Werke entstanden zwischen 1969 und 1971, wie Želimir Žilniks Frühe Werke [Rani radovi], Živojin Pavlovićs Die Falle [Zaseda], Dušan Makavejevs WR: Die Mysterien des Organismus [WR: Misterije organizma] oder Lazar Stojanovićs Plastik-Jesus [Plastični Isus]. Über Plastik-Jesus (1971) schreibt Kanzleiter:

**«Stojanović karikierte in seinem Film das sozialistische Jugoslawien als eine totalitäre, gewalttätige Staatsmaschinerie, die eine gewissenlose und frustrierte Jugend erzeugte. Damit brach Stojanović mit einer an einer sozialistischen Transformation interessierten Gesellschaftskritik.»<sup>3</sup>**

Doch bereits die 1969 entstandenen Filme Frühe Werke und Die Falle thematisierten, wie die meist jungen, den Marxismus mit vollem Einsatz unterstützenden Protagonistinnen an der Gleichgültigkeit, dem Opportunismus und der Brutalität ihrer Umgebung zugrunde gingen. Die Filme waren so unmissverständlich kritisch, dass sie fast alle innerhalb kürzester Zeit verboten oder bis zur Unkenntlichkeit zensiert wurden.

In der bildenden Kunst am SKC finden wir keine so offensichtliche Gesellschaftskritik. Der kritische Gestus ist jedoch da. Wir haben ihn bei Todosijević z. B. darin entdeckt, dass er modernistische künstlerische Werte in seinen Performances dekonstruiert. Marina Abramović auf der anderen Seite hat in ihren Werken der 1970er Jahre das Publikum auf den Prüfstand gestellt – mit einem wenig positiven Ergebnis. Wie gesagt, müssen wir die politische Haltung jedoch nicht nur in den künstlerischen Gesten selbst suchen. Im Oktober 1975 hatte die Direktorin Dunja Blažević ein Projekt initiiert, das die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft als Gegenstand hatte. Sie forderte im Rahmen von Oktober 75 die am SKC Tätigen auf, sich mit dem Selbstverwaltungssozialismus zu befassen.

Oktober 75 besteht aus einer Ausstellung von Texten sowie einem Bulletin, das die insgesamt zehn Texte versammelt.<sup>4</sup> Es wurden anlässlich von

2 Siehe «Radikalisierung der Studentenpresse und «Schwarze Welle in der Kultur» in: Kanzleiter 2011, S. 336–349.

3 Ebd., S. 340.

4 Oktober 75, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad 1975. Im Archiv des SKC gibt es keine Originalausgabe mehr, sondern nur noch eine Abschrift. Im Online-Archiv steht als Information über die Publikation: «Oktober '75», mit Schapyrograph vervielfältigtes Material (blaue Buchstaben), kyrilisch, Paginierung für jeden Text gesondert [«Oktober '75», šapirografisani materijal (plava slova), ćirilica; paginacija posebna za svaki tekst)]. In der Paginierung beziehe ich mich auf die mir vorliegende Abschrift der Publikation.

Oktober 75 also keine materiellen Objekte hergestellt, sondern die Künstlerinnen verfassten manifestartige Essays. Jelena Vesić, die als Erste das für die 1970er Jahre am SKC einzigartige Phänomen Oktober 75 analysierte, stellt fest, dass sich die Aprilbegegnungen an ein internationales Publikum richteten, während die jährlich im Oktober stattfindenden Programme tendenziell national und lokal ausgerichtet waren.<sup>5</sup> Vesić führt das Projekt auf die Direktorin Blažević zurück, die 1975 nach Vollendung des ersten «Fünfjahresplans» ihre Tätigkeit als Programmleiterin niederlegte. Blažević machte aus ihren sozialistischen Neigungen und ihren Parteikontakten nie einen Hehl. Ihre Idee, sich mit der Selbstverwaltung zu befassen, wurde von einigen Künstlern als Form der Kollaboration abgelehnt, andere akzeptierten die Herausforderung und nahmen sie zum Anlass, sich mit der sozialen Rolle von Kunst auseinanderzusetzen.<sup>6</sup> Die kulturellen Institutionen (Museen oder Theater beispielsweise) wandten laut Vesić die Selbstverwaltung routiniert an. Sie genossen die Position einer relativen Autonomie der Kultur und verbreiteten die offizielle Lehre des sozialistischen Modernismus, der jedoch von den am SKC tätigen Künstlerinnen vehement abgelehnt wurde. Letztere setzten sich gemäß Vesić im Gegenteil mit den ideologischen Apparaten auseinander, die die Kriterien für die Herstellung und Beurteilung des sozialistischen Modernismus bereitstellten.

Den Anfang der Sammlung macht der Text von Blažević. In Kunst als Form eines Eigentumsbewusstseins [Umetnost kao oblik svojinske svesti] konstatiert die Initiatorin von Oktober 75, dass Jugoslawien zwar ein drittes, originales Selbstverwaltungssystem des freien Tauschs und der Vergesellschaftung der Arbeit entwickelt, dass die Kultur zu ihm aber nichts beigetragen habe, weil sie immer noch auf traditionellen Vorstellungen der Kunst selbst, aber auch der Kulturförderung beruhe.<sup>7</sup> Kultur und Kunst werden Blažević zufolge (besonders in kulturrainen und intellektuellen Gesellschaftsschichten) als autonome, ewige, universelle, humanisierende Sphären begriffen, in denen eigene und ewige Gesetze regieren. Einmal realisierte Modelle künstlerischer Arbeit gelten für alle Zeiten und überall. Dies mache es unmöglich, Kunst in die existierenden gesellschaftlichen Praktiken einzubinden. Kulturelle Produkte würden stattdessen via Institutionen ins neue gesellschaftliche System eingespeist. Zwei Möglichkeiten der Unterstützung und Finanzierung leisteten dabei ihre Dienste: die staatlichen Aufträge und Ankäufe sowie der freie künstlerische Markt. Das erste System ist laut Blažević ein Produkt bürokrati-

5 Vesić 2012, S. 46.

6 Ebd., S. 38.

7 Dunja Blažević: «Umetnost kao oblik svojinske svesti [Kunst als eine Form des Eigentumsbewusstseins]», in: *Oktober 75*, S. 1-2, hier S. 2.

scher Strukturen und kann keine der essenziellen Fragen nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst beantworten. Es ergibt nur Sinn unter diktierten und propagandistischen Bedingungen. Das zweite System präsentiert sich in Jugoslawien als Karikatur des westlichen Modells. Vom Wunsch der Annäherung an die «zivilisierten» Länder getrieben, wird das Heilsversprechen im Privateigentum gesucht, zu dem auch Kunstobjekte gehören. Letztendlich sind beide Systeme Ausdruck von Eigentumsverhältnissen und einem Eigentumscharakter auch der Kunst. Solange Kunst so verstanden wird, ist sie ein gesellschaftliches Anhängsel. Es ist laut Blažević unmöglich, Kunst für eine neue Gesellschaft auf der Basis der alten kulturellen Strukturen und künstlerischen Werte zu errichten. Der Text der Kuratorin geht vom Topos des dritten Weges aus. Während sie ihn sich in der Realpolitik schon deutlich abzeichnen sieht, ist ihre Einschätzung in Bezug auf die Sphäre der Kultur pessimistisch.

Wie nehmen die Künstlerinnen und Mitarbeiterinnen des SKC den Ball auf, den ihnen die Direktorin zuspießt? Man könnte annehmen, dass die Beteiligten die Neue Kunstpraxis als die Kunst des Selbstverwaltungs-Sozialismus darstellen. Schließlich legen die am SKC Tätigen größten Wert auf die fundamentale Differenz zwischen der Kunst, die hier entsteht, und der institutionell geförderten Produktion. Aber niemand spricht konkret davon, dass die Neue Kunstpraxis die Kunst für die neue Gesellschaft sei. Überhaupt ist in keinem Text die eigene konkrete Tätigkeit Thema. Vielmehr gehen die Autoren Blaževićs Problemstellung auf der Metaebene an und setzen sich mit der Frage auseinander, wie das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu denken ist. Einig sind sie sich darüber, dass ein fixes Wertesystem von der Vorstellung einer dialektischen Entwicklung der Kunst abgelöst werden müsse. Niemand redet einer Kunst das Wort, die politische Inhalte propagiert. Am deutlichsten fordert Zoran Popović in seinem Text Für eine Selbstverwaltungskunst [Za samoupravnu umetnost] die Politisierung der Kunst.<sup>8</sup> Er bezieht sich offenbar auf Walter Benjamin, wenn er die Politisierung der Kunst der für den Faschismus charakteristischen Ästhetisierung der Politik gegenüberstellt.<sup>9</sup> Die falsche Ästhetisierung der Politik ist laut Popović eine Folge davon, dass sich engagierte Kunst universeller künstlerischer Werte bedient. Es ergebe keinen

<sup>8</sup> Zoran Popović: «Za samoupravnu umetnost [Für eine Selbstverwaltungskunst]», *Oktober* 75, S. 17–19.

<sup>9</sup> Den Gedanken formulierte Benjamin in einem Vortrag, den er 1934 in Paris hielt.

(Siehe: Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: ders., *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge*, Bd. II.2, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977). Popović verweist nicht auf den Autor, es kann jedoch vorausgesetzt werden, dass Benjamins Schriften bekannt waren. Eine Sammlung von ins Serbokroatische übertragenen Essays, darin enthalten auch *Pisac kao proizvođač* [Der Autor als Produzent], erschien 1974 bei Nolit in Belgrad.

Sinn, scheinheilig engagiert im Namen irgendeiner Humanität oder einer politischen Freiheit zu sprechen, wenn man sich gegenüber dem System jener universellen Werte passiv verhalte. Dadurch werde auch die Existenz einer künstlerischen Bürokratie gefördert, die daran interessiert sei, das Informationsmonopol zu bewahren, und eine fundamentale Voraussetzung für die Usurpierung der Herrschaft und der Selbstreproduktion darstelle. Um das zu verhindern, müssten die Künstler ihre Arbeit, ihre reelle gesellschaftliche Situation, ihre Verbündeten und Interessen hinterfragen. Allein dies entspreche einem marxistischen Verständnis von Kunst, weil es nicht zu einer Apologie des Status quo führe.

Popovićs Text sagt es nicht explizit, aber es geht aus ihm hervor, dass die Kunst des Selbstverwaltungssozialismus in erster Linie eine sich selbst, dann aber auch der äußeren Welt gegenüber kritische ist. Den Akzent auf Selbstkritik legen auch alle anderen in dem Reader versammelten Essays. Todosijević grenzt diese in seinem Text Kunst und Revolution [Umetnost i revolucija] von der *Engagierten Kunst* oder *Protestkunst* ab, die er als die erbärmlichste aller Strategien vorstellt, weil sie sich einer fertigen Sprache bediene und damit politische Werte affirmiere, gegen die sie zu protestieren glaube.<sup>10</sup> Kunst interessiert sich von Natur aus nur für ihre eigene Sprache. Nur die Selbstkritik und Analyse ihrer eigenen Sprache befähigt sie schließlich auch zur Kritik an gesellschaftlichen Praktiken und dazu, deren Veränderung zu fordern.<sup>11</sup> Jede Gesellschaft, die eine Stabilisierung der eigenen Mechanismen und Werte anstrebe, brauche ein unveränderliches und nicht-dialektisches Konzept von Kunst. Das Konzept ist keine Frage des Stils: Egal ob es um Pop Art, Minimal Art, Konzeptkunst oder einen plakativen Realismus geht: Basiert die Kunst nicht auf einem dialektischen Mechanismus, trägt sie zur Stabilisierung gesellschaftlicher Werte bei. Wie Popović teilt auch Todosijević einen Seitenhieb an den Humanismus aus: Die Mehrheit der Meinungen, die im Namen von Humanismus und schöpferischer Freiheit geäußert würden, seien willkürlich und dialektisch nicht durchdacht. Marxistische Theoretiker in Jugoslawien verteidigten das rückwärtsgewandte Programm an den Akademien, marxistische Philosophen versuchten ihre Thesen zu bestätigen, indem sie sie auf ein zurückgebliebenes künstlerisches Programm bezögen.

Kritik an der marxistischen Kunstkritik gibt es auch von der Seite Ješa Denegris.<sup>12</sup> Er konstatiert, dass eine anspruchslose materialistische Ästhetik

10 Raša Todosijević: «Umetnost i revolucija [Kunst und Revolution]», in: *Oktober* 75, S. 2–8, hier S. 3.

11 Ebd., S. 7.

12 Ješa Denegris: «Jezik umetnosti i sistem umetnosti [Die Sprache der Kunst und das System der Kunst]», in: *Oktober* 75, S. 10–17.

jede im neokapitalistischen Kontext entstandene Kunst apriorisch zurückweise. Unter Berufung auf Theodor W. Adorno bezeichnet er diesen dogmatischen Standpunkt als unhaltbar. Adorno habe in der Philosophie der neuen Musik gezeigt, dass Werke, die auf einer entstellten Ordnung der herrschenden (ästhetischen) Werte basieren, die Verlogenheit des Gesellschaftssystems, deren Teil sie sind, offenlegen. In Form der Negativität ist ihnen die Möglichkeit der Kritik gegeben. Dass die Kunst im Neokapitalismus von diesem deformiert wird, streitet er nicht ab. Noch die progressivsten Werke können der Erniedrigung nicht entgehen, als Ware behandelt zu werden. Allerdings ist laut Denegri auch die Kunst im Sozialismus Deformationen unterworfen. Wenn die Kunst aus der Sicht Adornos in der Negativität der bürgerlichen Gesellschaft noch existieren kann, wenn auch in entfremdetem Zustand, so löscht die stalinistische Forderung nach einer bedingungslosen Apologie der bestehenden Realität sie ganz aus. In Jugoslawien fänden sich Elemente beider Systeme. Zwar gebe es künstlerische Freiheit, aber für die Träger neuer und progressiver Orientierungen bedeute das vor allem Ausdrucksfreiheit, ohne dass ihre Arbeit materiell adäquat kompensiert würde. Paradox ist für Denegri die Tatsache, dass die gesellschaftliche und kulturelle Elite genau den Praktiken mit dem größten Verdacht begegnet, die durch den kritischen Charakter ihrer Sprache die Demokratisierung der künstlerischen Kommunikation befördern.<sup>13</sup> Was sind der Kunst für Möglichkeiten gegeben, fragt Denegri, um sich von der Entfremdung zu befreien? Sie muss sich von allen mystischen, transzendentalen und formalistischen Attributen befreien.<sup>14</sup>

Eine präzisere Charakterisierung der Kunst, die die von Denegri aufgezählten negativen Attribute trägt, findet sich in den Notizen [Beleške] von Jasna Tijardović.<sup>15</sup> Sie kritisiert, dass die Belgrader Szene einerseits von einer Kunst der monumentalen Tragik, andererseits von der Idee der Synthese, einer objektiven, analytischen, abstrakten Kunst dominiert werde. Tragisch und monumental sei der erste Typ, weil der Künstler das Schicksal des Menschen oder der Menschheit darstellen wolle, das stets schwer und düster sei. Der zweite Typ betone den professionellen Geist der Kunst, lasse aber das Publikum mit einem Komplex zurück, weil es die Kunst nicht verstehe, und isoliere sich damit von der Gesellschaft. Neue Kunst zu machen bedeutet laut Tijardović nicht, als Individuum zu originellen Entdeckungen zu gelangen, sondern bereits entdeckte Wahrheiten kritisch zu verbreiten, sie zu vergesellschaften, sie

13 Ebd., S. 14.

14 Ebd., S. 15.

15 Jasna Tijardović: «Beleške [Notizen]», in: *Oktobar* 75, S. 8–10.

öffentlich zu vollziehen. Tijardovićs Überlegungen schließen an das Thema der Demokratisierung der Kunst an, von dem beispielsweise das frühe Konzeptkunst-Projekt In Another Moment ausgegangen war.

Den Aspekt der Demokratisierung greift auch Slavko Timotijević auf.<sup>16</sup> Er verankert die Möglichkeit einer dem politischen Kontext adäquaten Kunstproduktion aber noch ausdrücklicher in den materiellen und institutionellen Rahmenbedingungen. Zunächst zeichnet er die Bewegung nach, die üblicherweise das Verhältnis von neuer Kunst und der Gesellschaft bestimmt. Zunächst werde ein neues künstlerisches Prinzip von der Gesellschaft erst einmal abgelehnt und negiert. Nach einer gewissen Zeit, während der sich dieses Prinzip wiederholt, setzt in einem zweiten Schritt ein partielles gesellschaftliches Interesse ein. Der dritte Schritt ist die Verjährung des Prinzips, die den Moment markiert, in dem es von der Gesellschaft affirmiert wird. Wenn die Gesellschaft das Prinzip schließlich absorbiert hat, ist es dekadent geworden. Die Aufgabe besteht für Timotijević nun darin, den Kreis der ständigen Neubewertung des Negierten zu durchbrechen und Kriterien der Synchronisierung zu finden, sodass eine adäquate Beurteilung von Kunst im Moment ihrer Herstellung möglich werde. Timotijević sieht die (Existenz-)Möglichkeit für die Kunst im Selbstverwaltungssozialismus darin, dass sie einen Status erreicht, wie er für die Wissenschaften vorgesehen ist. Kunst sei keine persönliche Angelegenheit. Sie basiere auf Gesetzen, die sich von denjenigen der Wissenschaft unterscheiden, die aber in Bezug auf die früheren Künste gelten, weil sie auf deren Grundlagen entstehen. Ganze Institutionen und wissenschaftliche Institute existierten für die Kunst und die Künstler, diese würden aber bei ihrer fachlichen Vervollkommnung (auf wissenschaftlichem Niveau) praktisch nicht unterstützt, moniert der Autor. In der Wissenschaft arbeiten Scharen von Beamten auf unbefristeter Basis, aber Künstler können sich ihrer Forschung nicht auf einer sicheren ökonomischen Grundlage widmen. Ohne diese Sicherheit ist der Künstler vom Ankauf abhängig, der nichts anderes als einen Akt der Mildtätigkeit darstellt. Eine mögliche Lösung für die gegenwärtige Situation in der Kunst liegt in der Radikalisierung der Methoden der öffentlichen Information. Es sei volles Engagement verlangt, um ohne Mystifizierung der Künstlerpersönlichkeit und des Kunstbegriffs verschiedene «Errungenschaften der Kunst» zu präsentieren.

In den Texten von Oktober 75 lassen sich zwei thematische Schwerpunkte identifizieren. Der erste ist die von Vesić benannte Kritik an den ideolo-

---

16 Slavko Timotijević: «Skica za mogućnost umetnosti u samoupravnom socijalizmu [Skizze für die Möglichkeit der Kunst im Selbstverwaltungssozialismus]», in: Oktober 75, S. 20-23.

gischen Apparaten, den materiellen Voraussetzungen und Institutionen, die in Jugoslawien die Bedingungen der Kulturproduktion bereitstellten. Es handelt sich um eine Form der Institutionskritik. Die an Oktober 75 Beteiligten kritisieren sowohl die materiellen Bedingungen der Produktion als auch die von den offiziellen Institutionen (Akademien, Museen, Kunstgeschichte und -kritik) geförderten kulturellen Werte. Auch die marxistische Kritik – wahrscheinlich ist damit die Praxis-Gruppe gemeint – halte an einem zurückgebliebenen künstlerischen Programm fest, so der Vorwurf. Mehrere Texte unterbreiten einen Vorschlag, wie ein Ausweg aus diesem Dilemma – dem doppelten Ausschluss aus dem kulturellen Diskurs – gefunden werden kann. Die Produktion selbst müsse «demokratisch», zugänglich, offen sein und den Kontakt in der direkten Kommunikation mit dem Publikum suchen. (Von diesem Anliegen legen beispielsweise auch die Bulletins Zeugnis ab.)

Der zweite thematische Schwerpunkt liegt in der Frage, wie das Gesellschaftliche in der Kunst selbst zu verstehen und zu verorten sei. Es geht dort um einen der Kunst im engeren Sinne inhärenten Gesellschaftsbezug, d.h. um die Frage, inwiefern die ästhetische Form gesellschaftlich ist. Letztendlich sind die beiden thematischen Schwerpunkte eng miteinander verwandt, setzen jeweils jedoch einen etwas anderen Akzent.

Alle Autorinnen und Autoren sind sich einig, dass der jugoslawische Selbstverwaltungssozialismus eine Kunst fördert – den sozialistischen Modernismus –, der den politischen Errungenschaften, den marxistischen Werten nicht Genüge tut. Denn sie steht zur Idee einer dialektischen Entwicklung und der Revolution im offenen Widerspruch. Ihre Bewegung und permanente Kritik (an der Gesellschaft und künstlerische Selbstbefragung) sind stillgelegt. Wer von der Textsammlung konkrete positive Beispiele für die Kunst des Selbstverwaltungssozialismus erwartet (etwa Performance- und Konzeptkunst), wird enttäuscht. Es ist nur konsequent, dass keine festen Werte und Formen propagiert werden. Die negativen Exempel hingegen – die tragische Monumentalität der Belgrader Kunst oder der sozialistische Realismus der Sowjetunion – können leicht benannt werden.

Die theoretische Referenz für die Überlegungen zum Gesellschaftlichen der Kunst ist Adorno. In Denegris Text explizit, in anderen entdecken wir seine Ideen implizit. So z.B. in der Kritik Todosijevićs an der zeitgenössischen «Protestkunst», die politische Inhalte propagiert. Solche Kunst entfernt sich von sich selbst und macht das kritische Potenzial ihrer Form zunichte. Die Künstlerinnen brechen eine Lanze für eine dialektische Auffassung von Kunst und äußern sich gegen die Stilllegung ihrer Bewegung – wie Adorno zu Beginn der Ästhetischen Theorie: «Deutbar ist Kunst nur aus ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist.

[...] ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz.»<sup>17</sup> Über den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft äußert sich Adorno wie folgt:

**«Ist Kunst, ihrer einen Seite nach, als Produkt gesellschaftlicher Arbeit des Geistes stets fait social, so wird sie es mit ihrer Verbürgerlichung ausdrücklich. [...] Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome.»**<sup>18</sup>

Die Sublimierung durch das Formgesetz kommt gemäß Adorno einer Absage an die Gesellschaft gleich. «Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.»<sup>19</sup> Aber Adorno belässt es nicht bei dieser positiven Bestimmung von Autonomie, sondern wendet dialektisch gegen sie ein, dass Kunst in dieser negierenden Rolle dennoch auch wieder zum Vehikel von Ideologie wird. Denn «[...] in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt».<sup>20</sup>

In diesem kurzen Passus aus der Ästhetischen Theorie bestimmt Adorno das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft auf dreifache Weise: Einerseits ist sie durch den Modus ihrer Hervorbringung notwendig und immer *fait social*. Die ästhetische Form ist in sich gesellschaftlich. Eine vollständige Autonomie gibt es für Adorno folglich nicht. In der bürgerlichen Gesellschaft, nachdem sich das Subjekt emanzipiert hat, erhält sie jedoch eine relative autonome Position, die ihr die Negation der Gesellschaft erlaubt – dies ein zweiter Bezug zur Gesellschaft. Als negative stellt sie die Negativität der Gesellschaft aus. In der Distanz liegt aber selbst wiederum die Gefahr einer ungunen Verstrickung. Aus dieser Aporie, in der die Kunst gefangen ist, weist Adornos Text keinen Ausweg.

Adorno hält trotz der Gefahr, die in der Distanz der Kunst zur Gesellschaft liegt, am Konzept der Autonomie fest. Kunst und Leben ineinander aufgehen zu lassen, wäre noch gefährlicher, weil das Risiko einer schlechten Aufhebung der Kunst im Leben, ihr Aufgehen in der Warenform, zu groß

17 Adorno 2003 (1970), S. 12.

18 Ebd., S. 335.

19 Ebd.

20 Ebd.

wäre. So ist die Position der Negativität, auch wenn die Kunst in einer Aporie feststeckt – zumindest so lange die Gesellschaft eine negative ist – die bessere Lösung. Denegri, der explizit auf Adorno Bezug nimmt, bekräftigt dessen Denken. Die bestimmte Negation des Negativen ist die einzige Möglichkeit der Kunst in der gegenwärtigen Welt. Deshalb hat er auch nie das «Negative» der Kunst seiner Gegenwart – z.B. in der Malerei des Informel – kritisiert. Auch eine dem SKC nicht nahestehende Kritikerin wie Zrinka Jurčić, die auf das von ihr wahrgenommene Negative in Marina Abramovičs Performance mit Befremden reagierte, stellt fest, dass dies vielleicht die einzige Möglichkeit sei, auf die «verkrampte Zeit» und die «Entfremdung» zu antworten. Abramovič erhält Kredit dafür, das Negative der Zeit auszustellen.

Was die Künstler anbelangt, ist die Analyse ihrer Haltung komplizierter, haben wir es hier doch nicht nur mit theoretischen Formulierungen zu tun, sondern auch mit einem Werk, von dem wir erwarten, dass es die theoretischen Überlegungen reflektiert. Todosijević insistiert darauf, dass Kunst ihren eigenen Gesetzen folgen und sie beständig hinterfragen muss, damit sie der Gesellschaftskritik fähig ist. Popović legt den Akzent ebenfalls darauf, dass «universelle künstlerische Werte» abgelehnt werden müssen, weil das Befürworten solcher Werte zu einer Apologie des Status quo und seinen Herrschaftssystemen führe. Ähnlich wie Timotijević thematisiert er die Bedingungen künstlerischer Arbeit als Gesellschaftliches, das hinterfragt werden muss. Die künstlerische Sprache ist demnach nicht von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu trennen. Die drei Texte stellen Kunst wie Adorno als *fait social* vor. Die ästhetische Form selbst ist schon gesellschaftlich. Todosijević betont insbesondere aber die Notwendigkeit, die künstlerische Sprache immer wieder zu hinterfragen und im Werk kritisch zu reflektieren. Eine solche Auseinandersetzung mit den künstlerischen Werten, die der Modernismus hochgehalten hat – die autonome Handlung, die Expression des Künstlersubjekts, der Formalismus der Malerei –, dekonstruiert und negiert er in seinen Performances. Seine Position bezüglich der Autonomie des Kunstwerks ist komplex und wir können ihr nur im Werk selbst begegnen, da er sich dazu nicht *expressis verbis* äußert. Warum wird der Begriff vermieden? Vielleicht birgt er zu viel Potenzial für Missverständnisse, wird er nicht wie von Adorno umsichtig und in seiner Dialektik präzise definiert.

Die von Adorno geschilderte Aporie der Autonomie ist zweifellos ein Aspekt, der die Kritikerinnen des sozialistischen Modernismus, sie nannten ihn daher auch abwertend sozialistischer Ästhetizismus, beschäftigt hat. Sveta Lukić und Lazar Trifunović zielten genau darauf ab, dass die autonome, modernistische Kunst die Gesellschaft unbehelligt lässt, keine ungemütlichen Fragen stellt und der Gesellschaft ein falsches harmonisches Bild vorspiegelt.

Der Vorwurf ist insofern berechtigt, als der sozialistische Ästhetizismus keine abstrakte Kunst war, sondern «unschuldige Motive» zur Darstellung brachte. Autonomie braucht Distanz und Negativität, sonst ist sie eine falsche Autonomie. Miroslav Krležas vertretene autonome Kunst ist eben doch von der bürgerlichen Gesellschaft und Ideologie usurpierbar.

Die Kritik am sozialistischen Modernismus/Ästhetizismus mit seiner falsch verstandenen Autonomie war zweifellos *common sense* zwischen den Künstlern und Kritikern am SKC. Todosijevićs Kritik am Modernismus wird daraus verständlich – und wie ich gezeigt habe, hängt seine Dekonstruktion des autonomen Handelns auch mit dem veränderten Menschenbild zusammen. Trotzdem liegt auch seinem Werk eine Vorstellung von Autonomie – im Sinne von Distanz – zugrunde. Die Selbstreflexion und Frage nach der Natur und Beschaffenheit von Kunst gesteht ihr eine eigene Sphäre zu. Auf ihr beharrt der Künstler, auch wenn er keine strikte Trennung zwischen Kunst und Leben vornimmt, sondern im Gegenteil die Existenz die Kunst kontaminieren lässt. Die Erforschung der Kunst fällt mit der Erforschung der *conditio humana* zusammen.

Dass Todosijević die Grenzen zwischen Kunst und Leben aber nicht aufhebt, das heißt der Kunst ihre Autonomie nicht verweigert, belegt nicht nur sein Insistieren auf der Selbstreflexivität der Kunst – in seiner Theorie und Praxis –, sondern auch die auf den ersten Blick verblüffend anmutende Tatsache, dass er begeistert von Ad Reinhardts Kunst und Kunstphilosophie war. Er schrieb über ihn und übersetzte 1974 dessen Zwölf Regeln für eine neue Akademie (1957) ins Serbokroatische.<sup>21</sup> Erstaunlich ist die Affinität, weil es auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeit zwischen dem Maler der schwarzen Quadrate und dem Performancekünstler gibt. Todosijević trat zwar 1975 mit seinen sogenannten Elementaren Gemälden [Elementarne slike] an die Öffentlichkeit und begann noch etwas später mit einer weiteren Serie konzeptueller Arbeiten Nulla dies sine linea (1975-1978), aber sein Interesse an Reinhardt setzte früher ein und hat offensichtlich nicht primär etwas mit den Medien zu tun, in denen er arbeitete.<sup>22</sup> (Auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass seine konzeptuelle Malerei durch die Auseinandersetzung mit Reinhardt angeregt wurde.) Reinhardt ist ein expliziter Verfechter des Kunst-als-Kunst-Dogmas. In den 1930er Jahren ein Marxist, war er schon bald gegen jede Form

21 Raša Todosijević: «Ed Rajnhart. Dvanaest pravila za novu akademiju [Ad Reinhardt. Zwölf Regeln für eine neue Akademie]», in: *Književna reč* [Literarisches Wort], 1974, Nr. 8, S. 8–9.

22 Zu beiden konzeptuellen Serien publizierte der Künstler, siehe: Raša Todosijević: *O elementarnoj ili post-estetskoj umetnosti (elementarno slikanje). About the elementary or post-esthetic art (elementary painting)*, hrsg. von Slavko Timotijević, Belgrad 1975; Raša Todosijević: *Texts. Biennale de Paris*, Tübingen: Dacić 1977.

von Realismus und sprach sich – man erinnert sich an Clement Greenberg – gegen das Gegenständliche in der Kunst aus. Lucy R. Lippard zeigt jedoch in ihrer Monografie über den Maler, dass er auch keinerlei Interesse an Form hatte. In seinem reifen Werk verlor auch die Farbe zusehends an Bedeutung. Entscheidend wurde für ihn stattdessen das Licht.<sup>23</sup> 1960 entschied er sich schlussendlich, nur noch dreiteilige, symmetrische, fünf Fuß große Quadrate zu malen: Insofern sind die schwarzen Gemälde alle *ein Gemälde*.<sup>24</sup> Dennoch unterscheiden sich sowohl die Anordnung der verschiedenen Flächen als auch ihre Farbtönung. Vollständig schwarz ist keines seiner Bilder. Dem schwarzen Pigment mischte er kleine Mengen eines anderen Farbpigments bei (verschiedene Rot-, Grün-, Blau- oder Gelbtöne), wodurch die auf den ersten Blick fast homogene schwarze Oberfläche sich bei längerer Betrachtung langsam ausdifferenziert. Der ausgebildete Kunsthistoriker war besonders an orientalischer Kunst interessiert. Er beschäftigte sich mit dem Buddhismus, «in dem er eher eine Ästhetik als eine Religion sah».<sup>25</sup> An Zen faszinierte ihn die Idee, etwas durch seine ständige Wiederholung zum Verschwinden zu bringen.<sup>26</sup> Für seine schwarzen Bilder war diese Auffassung zentral.

Reinhardts Marxismus war laut Lippard im Wesentlichen ein ästhetischer Utopismus, aus dem man seine Auseinandersetzung mit Piet Mondrian heraushörte. 1941 sprach er in einem Vortrag davon, dass jeder sensiblen Organisation von Linien und Farben ein letzter sozialer Wert innewohnen müsse.<sup>27</sup> Auch wenn die Auseinandersetzung mit dem Marxismus an Bedeutung verlor – gemäß Lippard hatte er vielleicht im Buddhismus einen Ersatz gefunden –, blieb Reinhardt ein politischer Mensch. Er wollte seine Kunst nicht mit dem Markt korrumpieren und verdiente sich daher zeitlebens seinen Lebensunterhalt mit Lehraufträgen.<sup>28</sup> Die Anerkennung seines Werks setzte spät (ab 1965) und dann eher verhalten ein. Geschätzt wurde er allerdings von einer jüngeren Generation. Besonders Carl Andre, Joseph Kosuth und Robert Smithson erwogen seine Ideen sorgsam.<sup>29</sup> Seine Bilder wurden von den jungen Künstlern als streng nihilistische Aussage aufgefasst. Todosijević betont, dass für Reinhardt die Auseinandersetzung mit der Natur von Kunst zentral sei. Zweifellos erkannte er sich darin wieder. Vielleicht war es auch der Nihilismus, der bei

23 Lucy R. Lippard: *Ad Reinhardt*, New York: Harry N. Abrams 1981; *Ad Reinhardt*, übers. von Grete Felten und Susanne Frenken, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 102.

24 Ebd., S. 114.

25 Ebd., S. 178.

26 Ebd., S. 63.

27 Ebd., S. 25.

28 Ebd., S. 127.

29 Ebd., S. 120.

sich bei Todosijević in ganz anderer Weise – als dramatische Geste der Auslöschung – manifestiert, der ihn mit Reinhardt verband.

Der Todosijević der 1970er Jahre war kein Purist, Reinheit interessierte ihn nicht. Das Kritische und Negative konnte sich bei ihm im Modus des Exzesses Raum verschaffen. Der Exzess war auch ein Übertreten der Grenzen der Kunst. Todosijevićs Interesse an einem Künstler, der Verfechter des Kunst-als-Kunst-Dogmas war, lässt die kritische Einschätzung von Miško Šuvaković, der Todosijević zusammen mit Popović dem «engagiert politischen Flügel des Belgrader Konzeptualismus» zurechnet, als fragwürdig erscheinen.<sup>30</sup> Er war dezidiert kein Vertreter engagierter Kunst, sondern suchte nach der Natur von Kunst bzw. ihrer ständigen Erneuerung. Damit unterscheidet er sich in zumindest einem seiner grundlegenden Interessen kaum mehr vom konzeptuell-analytischen Lager am SKC, dem sich Šuvaković zugehörig fühlt – wenn auch seine Methode und Mittel tatsächlich andere waren. Šuvaković gehörte zu denen, die am Projekt Oktober 75 nicht teilnahmen, weil das Konzept für sie zu sehr nach Parteipolitik roch. Das war jedoch nicht die einzige Differenz zu Künstlern wie Todosijević oder Popović. Šuvaković ging es in jener Zeit auch darum, ein eigenes ästhetisches Programm zu formulieren und zu verteidigen. Dieses kommt hier zur Sprache, weil in ihm ein Antihumanismus manifest wird, der Todosijevićs oder Abramovićs Werken nicht zugrunde liegt, obwohl sie auch keinen Humanismus performten.

## 9.2 Analytische Konzeptkunst und Antihumanismus

Um Šuvakovićs Einschätzung zu verstehen, ist es notwendig, sie vor dem Hintergrund seiner ästhetischen Werte und auch der damaligen sozialen Konstellation am SKC zu betrachten. Die Mitglieder der «Gruppe der sechs» dominierten Mitte der 1970er Jahre, als eine nachrückende Generation mit Šuvaković am SKC aktiv wurden, die Szene der avancierten bildenden Kunst. Es galt, sich Platz zu verschaffen mit einem ästhetischen Gegenprogramm, das jeglichen Existenzialismus oder Anschein eines Anthropozentrismus radikal ausschloss. Aus seiner kritischen Haltung gegenüber dem Kunstverständnis der wenig älteren Künstler macht Šuvaković ebenso wenig einen Hehl wie aus seiner Abneigung gegen den Humanismus der Praxis-Philosophie. Er versteht sich als Poststrukturalist und lässt sich in die Tradition des theoretischen Antihumanismus einordnen.<sup>31</sup> Sein Fokus auf das Sprachlich-Strukturelle ma-

30 Šuvaković 2010b, S. 448.

31 Šuvaković 2. Juli 2012.

nifestiert sich deutlich in seinen Arbeiten sowie in denen der Mitglieder der Grupa 143 [Gruppe 143], die von Šuvaković 1975 mitbegründet worden war. Wie der Künstler und Autor betont, war für die Gruppe 143 der Kontakt mit Zagreb, mit den Neuen Tendenzen und Gorgona wichtig. Belgrad sei kein gutes Pflaster für Konzeptkunst gewesen. Interessante Entwicklungen gab es für ihn aber in der Vojvodina, insbesondere in Novi Sad im Norden Serbiens. Die Konzeptkunst erreichte Belgrad erst 1971 und muss daher in den Augen Šuvakovića post-konzeptuell genannt werden.<sup>32</sup>

Die Gruppe 143 existierte von 1975 bis 1980 und umfasste insgesamt 15 Mitglieder, darunter Biljana Tomić, Neša Paripović, Jovan Čekić, Paja Stan-ković, Maja Savić, Vladimir Nikolić und Šuvaković – um nur diejenigen zu nennen, die längere Zeit mit der Gruppe assoziiert waren.<sup>33</sup>

**«The group's work was characterised by ongoing discussions and seminar-workshops, in addition to its collective presentations of its members' artworks. Reading and discussing texts in contemporary theory and philosophy constituted the basic platform of the group's work. Their debates often took place at the SCC, but also in private apartments, as well as outdoors. More than a conventional art collective or an avant-garde movement, the group had the character of an open community focused on alternative education and ongoing exploration.»<sup>34</sup>**

Eine institutionskritische Haltung war Konzeptkünstlerinnen sowohl in den USA und Westeuropa als auch in Jugoslawien eigen. Hier aber richtete sie sich naturgemäß nicht gegen den Kunstmarkt, der ohne Gewicht war, sondern gegen staatliche Institutionen. Auch die Gruppe 143 suchte nie die Verbindung zu den wichtigen Kunstinstitutionen Jugoslawiens, sondern strebte nach größtmöglicher Unabhängigkeit.<sup>35</sup> Auch dem SKC gegenüber zeigten sie sich kritisch. Unterkofler betont, dass das Projekt Oktober 75 einen Bruch darstellt, weil es zu einer Art Sezession derjenigen führte, die Blaževićs Vorschlag als Ausdruck von Loyalität zum Bund der Kommunisten (SKJ) verstanden und ihre eigene Kunst nicht mit Parteipolitik verbinden wollten. Dass die tatsächlich verfassten Beiträge keine Apologie der Politik oder Kulturpolitik des SKJ darstellen, wurde inzwischen deutlich – geht es doch in keinem von ihnen um

32 Ebd.

33 Für eine vollständige Auflistung siehe: Unterkofler 2013, S. 78.

34 Ebd., S. 81.

35 Ebd., S. 29.

die Affirmation der dominanten kulturellen Strömungen. Die Differenzen, die von den Mitgliedern der Gruppe 143 betont wurden und werden, erscheinen vor diesem Hintergrund längst nicht so fundamental. Beide «Lager» lehnten die modernistische Kunst in Jugoslawien, den «sozialistischen Ästhetizismus» (Lukić) ab und arbeiteten an Alternativen. Auch die Unzufriedenheit mit der künstlerischen Ausbildung teilten sie. Die Gruppe 143, in der niemand eine Ausbildung an der Akademie absolviert hatte – Suvaković beispielsweise war Ingenieur –, hatte einen entsprechenden pädagogischen Vorschlag: Erziehung als Autodidaktik durch andauernde Diskussion in einem nichthierarchischen Kollektiv.<sup>36</sup>

Obwohl die Gruppe 143 und ihre Kontrahenten gemeinsame Gegner hatten, waren ihre Ansätze, diese zu bekämpfen, zweifellos nicht identisch. Das Hauptcharakteristikum der Gruppe 143 ist ihr Streben, Kunst mittels Kunst exakt zu erforschen und zu verstehen. Dieses Ziel stand über der Produktion von Werken.<sup>37</sup> Gemäß Unterkofler wiesen die Gruppenmitglieder alle Konzepte von Kunst zurück, die auf Spekulation und Ambiguität beruhten.<sup>38</sup> Diese Zurückweisung richtete sich auch an die «Gruppe der sechs Künstler».<sup>39</sup> In ihrer Kunst analysierten sie «mentale Prozesse und Beziehungen in der Kunst». Die Gruppe 143 stellte hohe Anforderungen an sich selbst, wenn sie darauf abzielte, zusammen als eine erkenntnistheoretische Plattform («epistemological platform») zu arbeiten.<sup>40</sup> In den Worten Čekićs ging es den Mitgliedern um die Erforschung von Kunst, Sprache und Struktur. Dem lag die Vorstellung zugrunde, dass auch das geisteswissenschaftliche Feld exakt sein könne.<sup>41</sup>

Von diesen abstrakten Beschreibungen unterscheidet sich ein kurzes, 1975 verfasstes Programm, in dem die Anliegen der Gruppe anhand konkreter Forderungen an die Kunstproduktion und Aussagen über die Kunst dargelegt wurden.

**«Zurückweisung des Konzepts der Malerei in der Kunst; Kunst als Konzept einer mentalen Konstruktion; es ist möglich, über die Artikulation von Gedanken wie auch über Materialien zu sprechen; Kunst ist eine Ansammlung permanenter Prozesse;**

<sup>36</sup> Ebd., S. 78.

<sup>37</sup> So fasste das ehemalige Mitglied Jovan Čekić während einer Podiumsdiskussion am 30. April 2014 in Belgrad die Ziele der Gruppe zusammen.

<sup>38</sup> Unterkofler 2013, S. 14.

<sup>39</sup> Ebd., S. 15.

<sup>40</sup> Ebd., S. 100.

<sup>41</sup> Čekić 30. April 2014 (wie Anm. 37).

**Arbeiten sind keine Werke; man betrachtet kein Werk, sondern seine Kontinuität; die Kontinuität des Werks ist die Angelegenheit eines mentalen Gefüges; es ist möglich über Dokumente zu sprechen: über Gedanken, über Verhalten.»<sup>42</sup>**

Zusammengefasst akzentuiert die Gruppe drei Dinge: das Mentale, das Sprechen und den Prozess. Verstehen wir «mental» als intellektuell, so zieht dieser Fokus nach sich, dass emotionale Anteile der Kunst abgeschwächt werden. Über die so verstandene Kunst kann und soll es einen Dialog geben. Daraus lässt sich wiederum folgern, dass sie auf Kosten der subjektiven Anteile den Schwerpunkt auf das Intersubjektive legten. Dass die Gruppe das Konzept der Malerei zugunsten des Mentalen ausdrücklich zurückweist, bedeutet eine allgemeine Kritik an der materiellen und objekthaften Kunst.

Was die künstlerische Praxis anbelangt, so gelangt das Dialogische zwar nicht in den Arbeiten selbst besonders zum Ausdruck, wohl aber in den Dokumenten, die die Mitglieder in Gesprächen oder Vortragssituationen zeigen. Die dialogischen Situationen werden gerade durch den Umstand, dass sie dokumentiert wurden, als zentrale Aktivitäten hervorgehoben. Programm und Praxis spiegeln sich gegenseitig am offensichtlichsten hinsichtlich von Prozess und Kontinuität. Das am häufigsten verwendete Medium ist die Fotografie. Viele der Arbeiten sind nach einem ähnlichen Schema aufgebaut: In einer Serie von Fotografien, die eine einfache Vorder- und Hintergrundstruktur aufweisen, unterscheiden sich die verschiedenen Bilder voneinander dadurch, dass sich entweder der natürliche oder der städtische Hintergrund verändern, während die (meist menschliche) Figur im Vordergrund gleich bleibt, oder umgekehrt.

Ohne Titel – Fotoperformance [Bez naziva – fotoperformans] (1976) von Paripović und Šuvaković ist eine Serie von vier Fotografien, auf denen die beiden Künstler vor dem gleichen Hintergrund in leicht variierenden Körperhaltungen posieren. Aufrecht stehend und Beine angewinkelt oder knieend, Arme hingelassen oder ausgestreckt. **Abb. 136-139**

Der Grund [Tle] aus demselben Jahr ist eine Serie von acht Fotos, die in vier Bildpaare gegliedert ist. Auf jedem Bildpaar ist ein Beinpaar abgebildet, wobei die Beine einmal parallel positioniert sind und sich berühren und einmal leicht gespreizt sind. Jedes Bildpaar zeigt die Beine auf einem anderen Grund.

42 «Odbacivanje koncepta slikarstva u umetnosti; umetnost kao koncept mentalne konstrukcije; moguće je govoriti o artikulaciji misli, kao i o materijalima; umetnost je skup permanentnih procesa; radovi nisu dela; čovek ne posmatra delo, već njegov kontinuitet; koninuitet dela stvar je mentalnog sklopa; moguće je govoriti o dokumentima; o mislima, o ponašanju.» (Unterkofler 2013, S. 82).

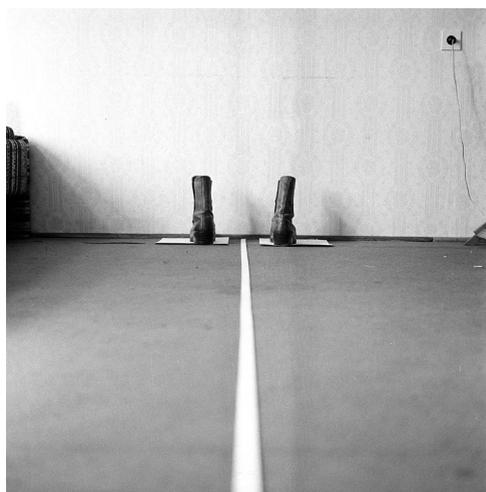
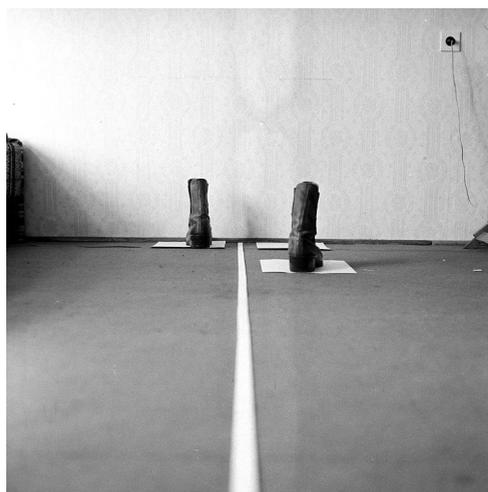
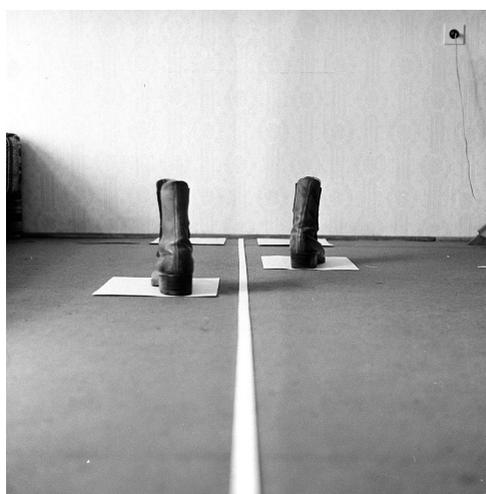
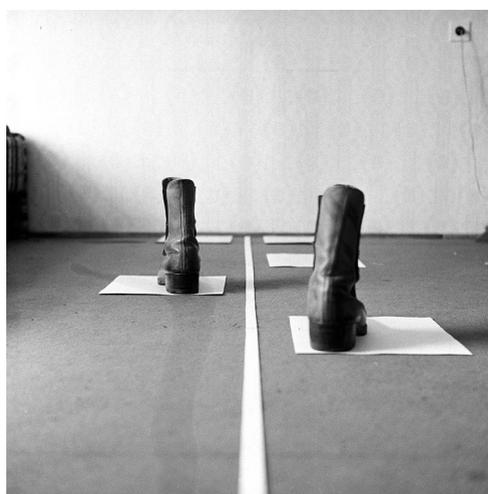


Abb. 136–139  
Nesa Paripović und Miško Šuvaković:  
Ohne Titel – Fotoperformance  
[Bez naziva – fotoperformans]  
1976



**Abb. 140–143**  
**Gruppe 143 (Miško Šuvaković):**  
**Der Grund [Tle]**  
1976, Serie von Fotografien

Abb. 144–147  
Jovan Čekić:  
Drei Schritte [Tri koraka]  
1975, Serie von Fotografien



Jovan Čekić Drei Schritte [Tri koraka] (1975) inszeniert drei Schritte mithilfe eines Paares Stiefel, die durch eine weiße Linie am Boden getrennt sind. Die schrittweise Bewegung in Richtung Wand, wo sie offenbar zum Stillstand kommen, wird dadurch akzentuiert, dass unter jedem Stiefel ein Blatt weißes Blatt Papier liegt, das sie mit sich fortzutragen scheinen. Die Bewegung der Schuhe und Blätter kommt scheinbar ganz ohne menschliches Zutun zustande. Vielleicht um dem möglichen Eindruck eines magischen Vorgangs vorzubeugen, sind in das Kader der äußerste Rand eines Sofas und – ebenfalls durch die Kadrierung angeschnitten – eine Steckdose mit aufgenommen, was der Szenerie etwas Profanes verleiht. *Abb. 140–143, 144–147*

Šuvakovićs Fotoserie Anordnung visueller Strukturen durch den Prozess der Bildung von Strukturen III [Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture III] (1975) hat folgenden Prozess zum Gegenstand: Ein Blatt Papier wird mit einem Farbstift in vier Felder eingeteilt, anschließend entlang der Linien gefaltet und zum Schluss entlang der Falz in vier Teile zerrissen. Zu sehen sind die Arbeitsfläche, das Papier und zwei Hände. (Auf zwei Bildern ragen Brillengläser ins Bild.) Das erste Bild der Serie zeigt das intakte Blatt Papier. Auf dem zweiten beginnen die Hände zu arbeiten. Auf das Papier wird ein Kreuz markiert. Entlang seiner zwei Linien falten die Hände auf den nächsten beiden Bildern das Papier, um es alsdann entlang der Falz zu zerreißen. Auf der fünften und letzten Fotografie der Serie sind die vier Papierstücke zu sehen. Die Arbeit reflektiert auf das Thema Prozess in zweifacher Weise: Zum einen dokumentiert jede Fotografie einen Arbeitsschritt vom intakten Blatt Papier bis zu dem Zeitpunkt, wo es in vier Teile zerrissen ist. Zum anderen sind die einzelnen Fotografien mit einer längeren Exposition hergestellt worden, sodass die Bewegung der Hände (und des Papiers) visuell als Überlagerung räumlich versetzter Bilder mit abgebildet ist. Die Arbeit ist auf dem Prinzip des filmischen Schnitt-Verfahrens aufgebaut und stellt dieses im Medium der Fotografie aus. Das Organische der Bewegungen ist zwar durch die längere Exposition noch sichtbar, wird aber an bestimmten Punkten in einzelne Kader zerlegt. Die Arbeit analysiert einen einfachen Vorgang, d.h. sie zerlegt ihn unter Einsatz des Medienspezifischen der Fotografie in seine einzelnen Bestandteile. *Abb. 148–154*

Von einem Körper oder Körperteil ausgeführte Bewegungen sind der Gegenstand der meisten Arbeiten, wobei die Autorinnen eine besondere Vorliebe für Beine, Füße (Schuhe) und Hände zeigen. Auch minimale Bewegungen des Kopfs stehen häufig im Fokus der Fotografien. Die Künstler vermeiden dabei möglichst den persönlichen Ausdruck, wobei der ungerührte Šuvaković den ersten Platz in der Rangordnung stoischer Mienen belegt, während Paripović ein gewisses Maß an Expressivität – beispielsweise in

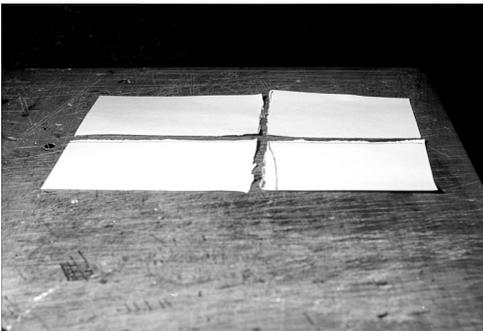
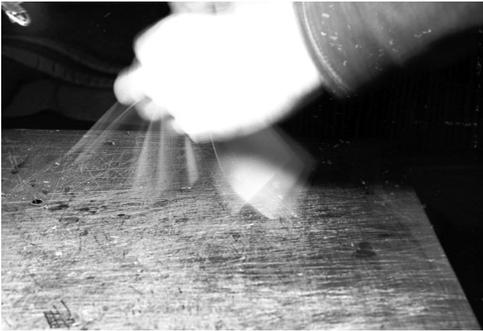
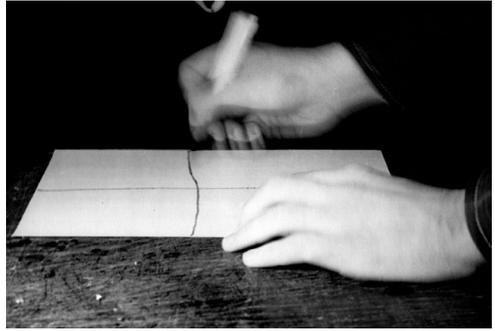
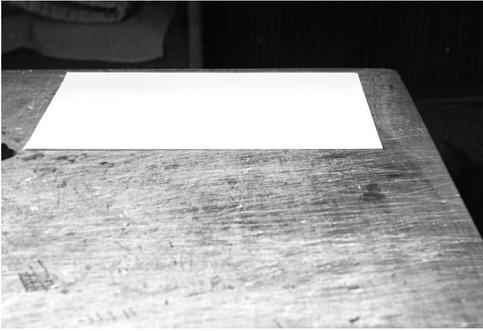
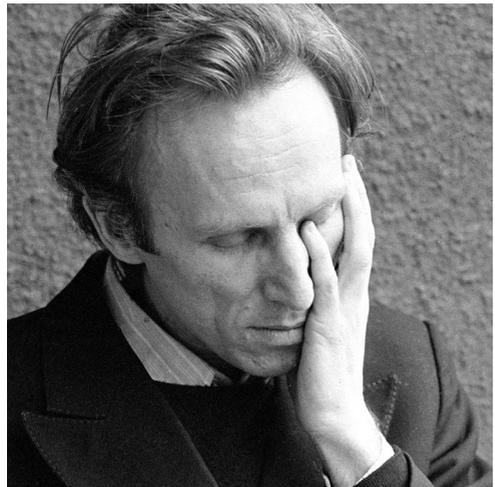
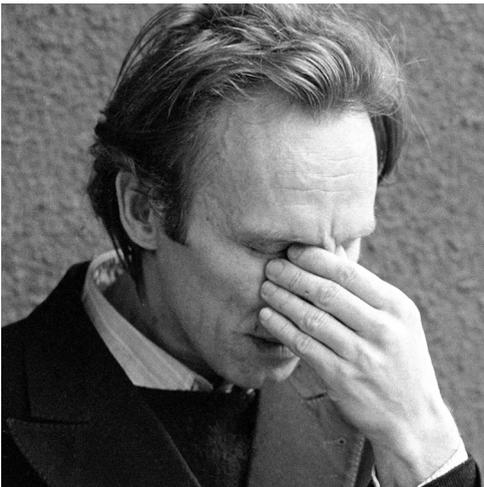


Abb. 148–154

Miško Šuvaković:

Anordnung visueller Strukturen durch  
den Prozess der Bildung von Strukturen III[Određenje vizuelne strukture  
procesom formiranja strukture III]

1975, Serie von sieben Fotografien



**Abb. 155-158**  
**Neša Paripović:**  
**Beziehung Hand-Kopf [Odnos ruka-glava]**  
1979, Serie von Fotografien

der Arbeit Beziehung Hand-Kopf [Odnos ruka-glava] (1979) – zulässt, die er durch den technischen Titel allerdings wieder reduziert. Auch vermitteln die geschlossenen Augen des Künstlers eine gewisse Hermetik, sodass die Arbeit die Kommunikation mit dem Publikum eher unterdrückt als befördert. **Abb. 155–158**

Bewegungen spielen aber selbst noch in den abstraktesten Arbeiten – die meisten von ihnen stammen von Šuvaković –, den geometrischen Zeichnungen und Schemata eine zentrale Rolle. Hier handelt es sich häufig um die Rotation einer Figur oder um die räumliche Erweiterung einer Figur aufgrund eines bestimmten Schemas. Mit Ausnahme von Paripović, auf dessen individuelle Kunstproduktion – wie Dejan Sretenović richtig bemerkt<sup>43</sup> – die Gruppe 143 keinen nennenswerten Einfluss hatte (inwiefern wird weiter unten dargelegt), arbeiten die Mitglieder der Gruppe zwar häufig mit dem eigenen Körper, sein Einsatz ist aber mechanisch und auf die Erforschung struktureller Gesetze ausgerichtet, die von der analytischen, zerlegenden Eigenschaft der Fotoserie getragen werden. Die Bewegungen der Körperteile stellen ein Repertoire an Variationen aus. Sie werden behandelt wie sprachliche Bausteine, deren morphologische oder syntaktische Veränderungen untersucht werden können. Statt die Beugung eines Verbs zu erforschen, wird die Beugung eines Arms oder Knies einer visuellen Prüfung unterzogen.

Die Arbeiten von Šuvaković oder Čekić wahren entsprechend emotionale Distanz: Die Personen auf den Bildern (sofern sie als Ganzes sichtbar sind und nicht nur ihre Beine, Füße oder Hände) drücken keine Emotionen aus. In der Regel nehmen sie neutrale Posen ein. Auch dort, wo die Körperhaltungen eher artifiziell wirken – wie der Plié von Paripović in Ohne Titel – Fotoperformance –, kippen sie nie ins Expressive oder Psychologische. Der Mensch ist auf die Syntax der Bewegungen einzelner Körperteile reduziert. Der Körpereinsatz ist – wie Elizabeth Johnson es für Bruce Nauman formulierte – generisch und dem Einsatz des Mediums Fotografie unterworfen.

### 9.3 Performance und Pygmalion

1976 besuchte die österreichische Galeristin Ursula Krinzinger das Studentische Kulturzentrum und lud einige der Künstlerinnen, die am SKC tätig waren, ein, in Brdo, einem abgelegenen Ort in Istrien, in einem verlassenen Schulhausgebäude zusammen mit österreichischen Künstlern während einiger Tage Kunstprojekte zu realisieren. Nach Aussage Todosijevićs war Brdo ein

43 Sretenović 2006, S. 80.

nach dem Zweiten Weltkrieg zusehends entvölkerter Ort fernab von jedem Bezug zur Kunstwelt. Todosijević nahm die Einladung zusammen mit Abramović, die damals bereits in Amsterdam lebte, Paripović, Mladen Stilinović und dem Belgrader Filmemacher Slobodan Šijan sowie mit Boris Demur, Tomislav Gotovac, Rajko Radovanović und Goran Trbuljak aus Zagreb an.<sup>44</sup> Abramović realisierte in Brdo die auf Video dokumentierte Performance Befreiung der Erinnerung. In einem Sessel sitzend sprach die Künstlerin alle Wörter laut aus, an die sie sich erinnerte. Die Aktion war beendet, als ihr keine weiteren Wörter mehr einfielen.<sup>45</sup> Von Paripovićs Beitrag, einem Video mit dem Titel The Process of Human Communication – Mutual Understanding sind im Katalog zwei Stills abgebildet. Der Künstler sitzt an einem Tisch, auf dem eine Flasche und weitere, nicht identifizierbare Gegenstände stehen, und hält eine Gabel in der Hand. Ansonsten ist nichts Weiteres über die Arbeit zu eruieren.

Für Todosijević war der Aufenthalt in Brdo wohl wichtiger als für alle anderen Beteiligten, realisierte er dort doch sein bekanntestes Werk. Es handelt sich um die erste Ausführung von Was ist Kunst?, einer Arbeit, die er in der Folge an zahlreichen Orten in unterschiedlichen Versionen und mit unterschiedlicher Beteiligung realisieren sollte. Diese erste Version, deren genauer Titel Was ist Kunst, Patricia Hennings? lautet, war keine Performance, sondern von ihm genuin als Videoarbeit konzipiert; später jedoch führte er die Arbeit auch als Performance auf. Das in Brdo entstandene Video wurde, zusammen mit den Arbeiten von Demur, Paripović, Šijan, Stilinović und Trbuljak, auf der Sechsten Aprilbegegnung 1977 in Belgrad gezeigt. Eine weitere Videoversion von Was ist Kunst? fertigte Todosijević 1978 mit Marinela Koželj an. Das ist die im Ausstellungskontext am häufigsten gezeigte und 2003 als Exzerpt auf DVD neu herausgegebene Version der Arbeit. Auf sie beziehen sich die folgenden Überlegungen. Dennoch soll zuerst kurz die vom Künstler mündlich überlieferte Beschreibung der ersten Version des Videos (mit Hennings) wiedergegeben werden.<sup>46</sup>

Den Künstlerinnen stand in Brdo ein alter Videorecorder zur Verfügung, der über keine Zoomfunktion verfügte. Das Video wurde folglich in einer fixen Einstellung aufgenommen. Im Bild sichtbar war nur das Gesicht

44 Weitere Teilnehmer waren die österreichischen Künstler Karl Baumschlager, Gottfried Bechtold, Ernst Caramelle, Patricia Caire, Horst Christoph, Heinz Cibulka, Roland Köb, Paul Renner und Peter Weiermair. Ein Katalog dokumentiert die in Brdo entstandenen Beiträge: Ursula Krinzinger (Hg.): *Brdo 1976*, Innsbruck 1976.

45 Im Katalog finden sich neben der Beschreibung und zwei Videostills noch zwei Seiten mit von Abramović erinnerten Wörtern, die einen Einblick in die Assoziationsketten und -sprünge ermöglichen.

46 Todosijević 17. Mai 2012.



Abb. 159–163  
Raša Todosijević:  
Was ist Kunst, Marinela Koželj?  
1978, Videoperformance

Abb. 164

**Raša Todosijević: Was ist Kunst, Aquinada?**

Performance, durchgeführt am 7.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



von Patricia Hennings. Todosijević dagegen war nur zu hören.<sup>47</sup> Er hatte einen Holzstock bei sich, mit dem er auf einen Tisch einschlug und wie ein «hässlicher Polizist» die Frage «Was ist Kunst?» schrie. Die Arbeit dauerte ungefähr 20 Minuten. Die Videoverision von 1978 hat einen ähnlichen Aufbau. Auch hier basiert die ganze Arbeit auf einer einzigen Einstellung der Kamera, die auf das Gesicht der weiblichen Protagonistin, hier nun Koželj, gerichtet ist. Ihr Gesicht wird während der gesamten Aufnahme von der Hand eines unsichtbaren männlichen Akteurs (Todosijević) berührt, gestreichelt, gekniffen, gedrückt und manchmal geradezu verformt. Auf der Tonspur ist die Stimme des Künstlers aufgezeichnet, der unaufhörlich die Frage «Was ist Kunst?» an die junge Frau richtet, wobei in einem parallelen Impetus zu den verschiedenen Facetten der Berührung auch die Stimme mit sämtlichen Registern von Flüstern über Flöten bis Schreien und Brüllen spielt. Das Geräusch eines schlagenden Holzstocks hat der Autor in dieser Version weggelassen. Unabhängig davon, wie sehr der Mann auf seiner Frage akustisch und physisch insistiert, verzieht die junge Frau keine Miene. Ihr Gesichtsausdruck ist unbeteiligt, als ob sie mit der Angelegenheit nichts zu tun hätte. Manchmal weicht der Kopf unter dem Druck der sie traktierenden Hand leicht in eine Richtung aus, aber nur um gleich wieder in die aufrechte Ausgangsposition zurückzukehren. Nie unternimmt sie Anstalten, auf das aufdringliche Fragen zu antworten.

Anders als bei den beiden zuvor besprochenen Performances von Todosijević liegt in [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) der Gegenstand der Arbeit auf der Hand. Alles dreht sich um die Frage, was Kunst sei. Die Arbeit fällt mit der Frage zusammen: Vom Titel über die die ganze Arbeit akustisch erfüllende Stimme bis über die Gestik dreht sich alles um diesen einen Gegenstand. Allerdings erfüllt das Video nicht ganz die Bedingungen einer literalen Aussage. Denn es eröffnet den Raum für eine Reihe von Assoziationen, die mit dem vordergründigen und die sinnliche Wahrnehmung erst einmal vollkommen in Beschlag nehmenden Gegenstand nichts zu tun haben. In der Videoperformance mit Koželj kommen diese Assoziationen weniger zum Tragen; in der Originalversion mit Hennings aber, die neben der vom Künstler geschrienen Frage noch das Geräusch von Schlägen beinhaltet, oder auch in einigen Versionen als Live-Performance inszeniert Todosijević sein Verhör geradezu als Folterszene. [Abb. 159–163](#)

In der Belgrader Version mit Aquinada (alias Ecke Bonk), der am Performancefestival 1978 in Belgrad zu Gast war und in der Performance mit einem schwarzen Strumpf über dem Kopf das Verhör-Opfer gibt, ist die Konno-

47 Der Katalog zeigt neben einem Videostill noch vier Fotografien, die die Aufnahme dokumentieren.

tation mit politischer Gewalt geradezu plakativ. Aber auch in den Arbeiten, in denen diese Verbindung nicht so offensichtlich ist, führt die Verwendung der deutschen Sprache zu entsprechenden Assoziationen. Besonders für die damaligen Betrachterinnen – zumal in Jugoslawien –, die Deutsch hauptsächlich als Erschießungs-Befehlssprache deutscher Nazioffiziere aus Partisanenfilmen kannten, muss die Konnotation zwingend gewesen sein. [Abb. 164](#)

In der Videoperformance mit Koželj ist diese Konnotation jedoch abgeschwächt. Sie ist nicht das Folteropfer, sondern die Muse, aus der der Künstler etwas herauspressen will, das diese nicht mehr bereitwillig für ihn hergibt. Sie ist unbeteiligt und desinteressiert, während sich der Künstler an ihr abarbeitet. Auch der unsichtbare männliche Akteur ist in [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) kein Folterknecht, sondern der Künstler, jemand, der mit den Händen arbeitet, sein Material bearbeitet. Der Künstler selbst ist aber, wie Georg Schöllhammer treffend feststellt, nicht mehr narzisstisch, sondern neurotisch-verunsichert.<sup>48</sup> Er arbeitet sich zwar noch mit seinen Händen ab, aber er schafft nichts mehr, sondern fordert nur verzweifelt die Antwort auf seine nicht zu beantwortende Frage. Marinela verkörpert zwei Rollen. Sie ist Muse und Material zugleich oder lebendig gewordene Skulptur wie Pygmalions Galatea. Im Unterschied zu dieser steht sie den erotischen (und anderen) Ansprüchen ihres Schöpfers aber nicht zur Verfügung.

Die Videoperformance selbst kann auf zwei Arten gelesen werden, wobei nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, welche die richtige ist. Auf der einen Seite stellt sie die – wie auch die bereits untersuchten Performances gezeigt haben – ernsthafte Frage, was Kunst sei, eine Frage, die wiederum stark mit der problematisch gewordenen Rolle des Künstlers/Menschen verbunden ist.<sup>49</sup> Auf der anderen Seite hat sie einen ironischen Unterton. Der bezieht sich auf die Moderne, an deren Grenze das Werk selbst angesiedelt ist und mit der es sich befasst. Das 20. Jahrhundert wird von Todosijević als das der Gewalt und des Terrors vorgestellt. Wenn ein Problem nicht auf rationale Art und Weise gelöst werden kann (oder wenn die Kreativität des Künstlers versiegt ist), wird es mit brachialer Gewalt angepackt, so die boshaft-ironische Auslegung des Dilemmas jenes Jahrhunderts. Allein schon aus diesem Grund ist verständlich, dass die Arbeit bis heute ihre Wirkung nicht eingebüßt hat.<sup>50</sup> Todosijević

48 Georg Schöllhammer: «Liebt Gott die Serben? Raša Todosijevićs radikale Interpretation des ästhetischen Aktes», in: Kojić Mladenov/Todosijević 2011, S. 33–49, hier S. 34.

49 Auch Denegri weist die Frage, was Kunst sei, als das Hauptinteresse von Todosijević aus und meint, dass es daher kein Zufall sei, dass sich diese Frage im Verlauf seiner Performance so oft wiederhole. (*Raša Todosijević*, Ausst.-Kat. Salon des Museums für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1982, o. S.).

50 Das Video hat inzwischen Eingang in die Sammlung der Tate Modern gefunden.



**Abb. 165**  
**Neša Paripović:**  
**Beispiele einer analytischen Skulptur**  
**[Primeri analitičke skulpture]**  
1978, Serie von Fotografien, jede 24 x 30 cm

versteht es mit dieser Arbeit, eine veränderte Auffassung von Kunst, eine veränderte Auffassung von Kreativität und Autorschaft mit einer Problematik der Zeit zu verbinden, in der er lebt und deren Kunstauffassung seine Kunstwerke ursprünglich entsprungen sind. Wie schon in den anderen Performances ist die Offenheit charakteristisch, die ausgehalten werden muss – vom Künstler und von denjenigen, die sich von ihm Antworten erwarten. Müßig zu sagen, dass auch diese Arbeit «nicht in ein humanistisches Pathos eingesäumt ist» (Branislav Dimitrijević).

Die performativen Arbeiten von Paripović, der sowohl zur informellen Gruppe der sechs Künstler – und damit zu den Künstlerinnen der ersten Stunde am SKC – als auch zur Gruppe 143 gehörte, sind immer medial – durch Film oder Fotografie – vermittelt. Das gilt auch für das Werk [Beispiele einer analytischen Skulptur](#) [Primeri analitičke skulpture] von 1978, das hier nicht nur deshalb vorgestellt wird, weil es wie Todosijevićs [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) als eine Variation auf das Pygmalion-Motiv gelesen werden kann, sondern weil es die Reflexion über Kunst mit einer Untersuchung der Rolle des Menschen in der Kunst zusammenfallen lässt. Der Künstler beschreibt die Arbeit in einem Ausstellungskatalog von 1980 selbst wie folgt: [Abb. 165](#)

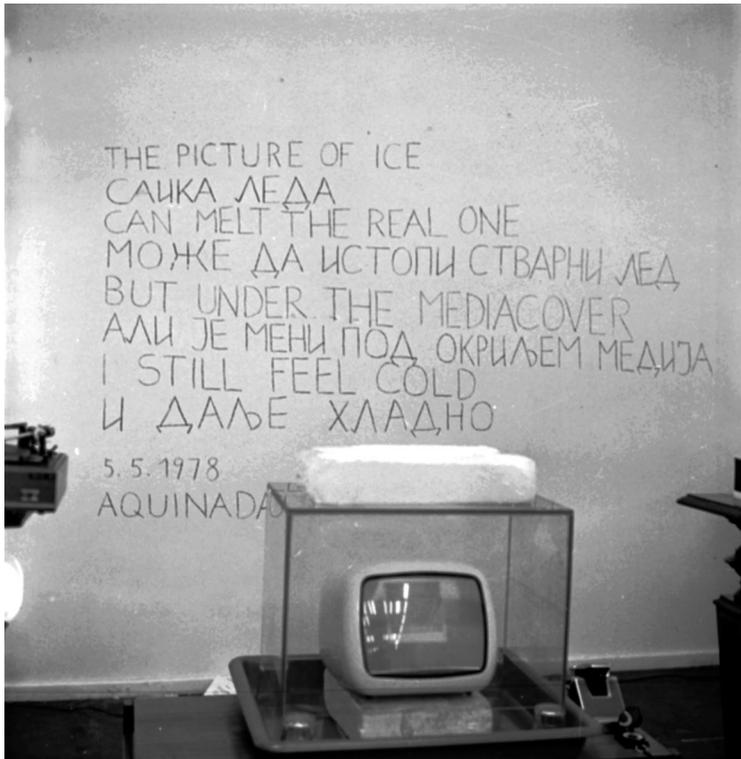
«Die Arbeit mit dem Titel *Beispiele einer analytischen Skulptur*, das erste Mal in der Galerie SKC im Rahmen einer Aktion/ Performance vorgestellt, setzt sich aus einer Reihe von Fotografien des Formats 24 x 30 cm zusammen, die in einem horizontalen 23 m langen Fries ausgestellt sind. Die Arbeit ist durch Fotografie repräsentiert, auf der zu sehen ist, wie der Autor der Idee selbst mit seinem Mund eine nackte weibliche Figur um eine imaginäre Spirale herum berührt, die beim Kopf (Ohr, Wange, Schulter, Rücken, Bauch, Hüften, Beine) mit geöffnetem Mund wie ein Kuss mit geschlossenen Augen beginnt. Der Fotoapparat nimmt aus unmittelbarer Nähe von ungefähr 30 cm auf, sodass auf allen Bildern die Berührung im Zentrum der einzelnen Fotografie steht, wodurch eine mögliche Komposition und Ästhetik der Fotografie vermieden werden. Die Spiralbewegung ist im Raum als Arbeit ausgeführt und notwendigerweise in der Form von Fotografie als geeignetstem Medium dargestellt. Die nackte weibliche Figur steht die ganze Zeit in der bekannten Kontrapost-Position klassischer Skulpturen.

**Auf den Fotografien stellt das Berührungsmoment der Oberfläche des Körpers mit dem Mund visuell die Beziehung der absoluten Skulptur und ihrer Rezeption dar.»<sup>51</sup>**

Paripovićs Formulierung im Hinblick auf die erstmalige Präsentation der Arbeit ist nicht eindeutig, weil sie so verstanden werden kann, als habe Paripović das Werk als Aktion oder Performance, das heißt vor Publikum aufgeführt. Tatsächlich wurde sie aber – laut Informationen des SKC-Archivs – als Serie von Fotografien (wie vom Künstler beschrieben) im Rahmen des Performance-Festivals am 6. Mai 1978 präsentiert. Interessant ist dennoch, dass Paripovićs Fotografien in ein Programm live präsentierter Künste (Performance, Konzerte, Tanz) eingebettet waren. Nur Aquinadas Videoinstallation [Eisbild](#) [Slika leda] war neben Paripovićs Arbeit medial nicht genuin performativ, dafür aber strukturell zeitlich begrenzt. Sie bestand aus einem Eisblock, der auf einem Fernsehmonitor – der in einem Glaskasten stand – lag, durch die Wärme des Geräts schmolz und dabei von einer Kamera gefilmt wurde, wobei das Bild des schmelzenden Eises wiederum simultan auf den Monitor übertragen wurde, über dem das Eis lag. [Abb. 166](#)

Auch in Paripovićs Arbeit sind die medialen Beziehungen verwickelt: Am Anfang ist sie eine Performance, die jedoch ohne Publikum und nur für den Fotoapparat inszeniert wird, dann wird sie in Form von Fotografien dem Publikum präsentiert, das die in einer Reihe hängenden Bilder abschreiten muss. Im Akt der Rezeption verwandeln sich die Bilder wiederum in eine Art von Performance oder Film. Überdies werden sie – das suggeriert das Festivalprogramm – dem Publikum wie alle anderen, strukturell zeitlichen Werke nur temporär, wie eine unter den Performances, gezeigt. In allen späteren Präsentationskontexten, das heißt in länger dauernden Ausstellungen und besonders, wenn sie als Block übereinander hängend installiert sind, geht dieser performative Aspekt der Fotoserie jedoch wieder verloren. Die Ästhetik der Bilder selbst ist eine genuin fotografische (und nicht eine fotografisch-dokumenta-

<sup>51</sup> *Neša Paripović*, Ausst.-Kat. Studio der Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb: 1980, o. S. «Rad pod nazivom *Primjeri analitičke skulpture* predstavljen u Galeriji SKC, prvi put, u okviru akcije Performanse, sastoji se od niza fotografija formata 24 x 30 cm postavljenih u horizontalni friz dužine 23 metra. Rad je predstavljen u fotografiji gdje autor same ideje dodiruje svojim usnama голу žensku figure po zamišljenoj spirali oko figure koja počinje od glave (uho, obraz, rame, leđa, stomak, kukovi, noge) s otvorenim usnama kao poljubac i zatvorenim očima. Foto-aparat bilježi iz neposredne blizine od približno 30 cm, tako da je na svim fotografijama dodir u centru pojedinačne fotografije, čime je izbjegnuta moguća kompozicija i statičnost fotografije. Kretanje po spirali izvedeno je u prostoru kao rad i predstavljeno nužno u formi fotografije kao najprikladnijem mediju. Naga ženska figura sve vrijeme stoji u poznatom kontrapost stavu klasičnih skulptura. Moment dodirivanja usnama površine tijela vizuelno na fotografijama uspostavlja odnos površine apsolutne skulpture i njenog primanja.»



**Abb. 166**

**Aquinada: Eisbild [Slika leda]**

1978, Performance und Installation,  
durchgeführt am 5.5.1978 im Rahmen der  
Performancebegegnung am SKC Belgrad

rische): Die Körper sind aus nächster Nähe aufgenommen und in den Bildern nur als Ausschnitte sichtbar. Laut Sretenović hat Paripović mehrere solcher Fotoperformances gemacht, aber nie öffentlich vor einem Publikum.<sup>52</sup>

Was den Gegenstand seiner Arbeit betrifft, so bezieht sich der Künstler noch deutlicher auf den Pygmalion-Mythos und damit auf den alten Topos der erotischen Beziehung zwischen Künstler und weiblichem Modell als Todosijević. Wie Bojana Pejić bemerkt, ist er der einzige Künstler seiner Generation, in dessen Körperkunst Erotik eine Rolle spielt.<sup>53</sup>

Der Pygmalion-Mythos wird von Paripović nicht illustriert, sondern vielmehr evoziert. Im gleichen Schritt ermöglicht er auch die Evokation von historischen Theorien, die der Mythos in der Zeit der Wiederentdeckung der Antike im 18. Jahrhundert inspiriert hat, also in der Zeit des Neuhumanismus von Goethe und Herder. Inka Mülder-Bach hat in ihrem Buch *Im Zeichen Pygmalions* herausgearbeitet, wie der von Ovid literarisch überlieferte Mythos Herder zu einer Ästhetik angeregt hat, die gleichzeitig eine Anthropologie ist.<sup>54</sup> Wie Lessing arbeitet Herder an einer Abgrenzung der Künste. Allerdings trifft er nicht wie jener eine fundamentale Unterscheidung zwischen bildender Kunst und Poesie, sondern zwischen der Malerei und der Plastik. Er weist den beiden Gattungen je unterschiedliche Sinne zu: Malerei ist fürs Auge, Skulptur für den Tastsinn.<sup>55</sup> In Herders Paragone trägt die Plastik «[a]ls fühlbare, tastbare Kunst [...] im Wettstreit um lebendige Schönheit den Sieg über die Malerei davon».<sup>56</sup> Im Zuge seines philosophischen Vorhabens, die Philosophie in eine Anthropologie zu überführen, wertet Herder gemäß Mülder-Bach das Gefühl und die Sinne als ursprüngliche und irreduzible menschliche Erfahrungen auf. In der anthropologischen Reflexion soll die Philosophie sich auf die Art und Weise besinnen, wie sich der Mensch empfindend und erkennend seine Welt erschließt. «Alle differenzierteren Empfindungen und Erkenntnisse entstammen dunklen, sinnlichen Empfindungen und bleiben an diese Herkunft gebunden», stellt Herder fest und fasst diese dunklen sinnlichen Empfindungen als etwas Positives.<sup>57</sup> Für die Ästhetik hat dies zur Folge, dass der Tastsinn aufgewertet wird, weil sich das Schöne im Gefühl, in der Empfindung am

52 Dejan Sretenović betont, dass Paripović nie öffentlich performt habe, sondern immer nur alleine, was sich in der Intimität seiner Fotoperformances zeige. (Sretenović 2006, S. 81.)

53 Bojana Pejić: «Body-based Art. Serbia and Montenegro», in: Badovinac 1998, S. 72–78, hier S. 77.

54 Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München: Fink 1998.

55 Ebd., S. 49.

56 Ebd., S. 50.

57 Zitiert nach ebd., S. 51.

stärksten und ursprünglichsten äußert.<sup>58</sup> Sein Projekt ist die Aufwertung des Tastsinns gegenüber dem in der Tradition immer höher eingestuften Gesichts- oder Sehsinn, der aufgrund seiner distanzierenden Funktion mit dem Denken und der Reflexion verwandt ist. Er wendet sich dezidiert gegen Descartes' Verkoppelung des Seins mit dem Denken. Für Herder macht das Fühlen das Sein aus.<sup>59</sup> Er steht damit dem französischen Sensualismus, insbesondere Jean-Jacques Rousseau nahe, mit dem er die Bevorzugung des Ursprünglichen – der Kindheit zum Beispiel – gegenüber dem kulturell Verbrämten teilt. So lernt der Mensch der sensualistischen Auffassung zufolge dreidimensionale Körper (nicht nur Oberflächen und Materialien) zuerst durch deren Ertasten erkennen.<sup>60</sup> Das Auge lernt, Körper durch die ursprüngliche Erfahrung der Hand wahrzunehmen. Es ist ihr Schüler. In Bezug auf die ästhetische Erfahrung bedeutet das: Lernt das Auge durch die von haptischen Empfindungen hervorgebrachten Gefühle richtig sehen, so reflektiert es nicht, sondern fühlt. Pygmalion, der nicht nur Hervorbringer (Produzent) sondern auch Liebhaber (Rezipient) seiner Skulptur ist, denkt nicht über sie nach, sondern empfindet sie mit seinem Auge, das Tasten gelernt hat. Tasten meint für Herder nicht, dass die Skulptur tatsächlich berührt wird, aber es ist laut Mülder-Bach auch keine Metapher:

**«[Herders Lektüre von Winckelmann] gibt dem Liebhaber [dem Rezipienten] eine Logik an die Hand, durch die er sich seine Erfahrung in ganz neuer Weise deuten kann. Was Winckelmann und Lessing unzweideutig als ‚Schein‘ oder ‚Täuschung‘ bezeichneten, bestimmt diese Logik als Wahrheit im Modus der Illusion. Die Illusion ist das Produkt einer imaginativen Verwandlung von Auge in Hand [...]. Mit diesem künstlichen Wechsel hebt die ästhetische Erfahrung an, durch ihn rundet sich das ‚Polygon‘ der Augenvorstellung allererst zum schönen plastischen Körper. Was dann im Modus der Illusion von dem Körper prädiert wird – die pygmalionische Rede von der lebendigbewegten Schönheit [...], – ist wahre, empirische, eigentliche Rede des Gefühls: nicht ‚Metapher‘, sondern ‚Erfahrung‘.»<sup>61</sup>**

58 Ebd., S. 53.

59 Ebd., S. 57.

60 Ebd., S. 60.

61 Ebd., S. 72.

Was Herder von Ovids Erzählung und ihrer Rezeption durch Winkelmann und Lessing unterscheidet, ist, dass er die Metamorphose nicht als Überwindung eines Gegensatzes zwischen Kunst und Leben begreift, sondern dass für ihn dieser Gegensatz das Ergebnis einer kulturellen Deformation ist. Seine Pygmalion-Lektüre beruht darauf, dass Kunst und Leben immer schon vermittelt waren. Denn der plastische Körper ist für den Liebhaber, den fühlenden Rezipienten lebendige Substanz. Erst tote Maleraugen haben ihm diese Lebendigkeit genommen. Das bedeutet folglich, dass nicht der Betrachter die Skulptur belebt, sondern dass er durch sie erst reanimiert werden muss.

**«Mit dem ihm eigenen Sinn für pygmalionische Balancen rückt Herder diese Wiederbelebung in eine doppelte, anthropologische und ästhetische Perspektive. Indem sich der Betrachter die toten Augen blendet, gewinnt er sich als lebendig Fühlenden wieder. Das ist der eine, anthropologische Aspekt. Die ästhetische Pointe besteht darin, daß die Rückerwandlung des Betrachters die Statue als das wiederherstellt, was sie für die natürliche und ursprüngliche Fühlerfahrung immer schon gewesen ist, nämlich lebende Gestalt. [...] Die Illusion hebt nicht nachträglich eine ursprüngliche Differenz von Kunst und Leben auf, sondern stellt deren vorgängige Vermitteltheit wieder her.»<sup>62</sup>**

Was Herders Lektüre und ästhetisch-theoretische Verarbeitung des Pygmalion-Mythos von den Ansätzen seiner Vorgänger und Zeitgenossen unterscheidet, ist, um aus Mülder-Bach zu schlussfolgern, dass bei Herder die Skulptur den Betrachter belebt, dass Herder Kunst als immer schon mit dem Leben vermittelt ansieht, den Aspekt der gefühlt-haptischen Wahrnehmung ins Zentrum rückt und die Rolle des Rezipienten aufwertet: kurzum, dass er Ästhetik und Anthropologie miteinander verbindet. Es kann kaum als Zufall angesehen werden, dass dies das Anliegen eines Humanisten ist. Was den Vergleich mit Paripovićs künstlerischer Pygmalion-Version anbelangt, so haben wir es mit einer Reihe bereits aufgeführter medialer Änderungen und Verschiebungen zu tun, wobei die bedeutendste darin besteht, dass die Gattung Skulptur nur noch als visuelles Zitat präsent ist und der Künstler seinen Tastsinn an einer lebenden Frau anwendet. Das dramatische Moment der Verwandlung wird damit hinfällig. Der Künstler selbst ist dagegen von einer Verwandlung betroffen, nimmt er doch gleichzeitig mit der Rolle des Autors auch

die des Herder'schen Rezipienten ein, nur dass der Sehsinn gar nicht mehr zur Anwendung gelangt, auch nicht als durch das Gefühl vermittelter.

Mülder-Bach konstatiert, dass die Aufwertung des Körpergefühls und der Leiblichkeit des Menschen im Zusammenhang mit Skulptur zur Folge hat, dass sich die Gattung dadurch vermehrt auf ihre eigenen Mittel wie Masse, Volumen, Materialität besinnt, was überraschend modern sei. Allerdings bleibe Skulptur bei Herder trotz allem an eine strikte Auslegung des Mimesis-Gebots gebunden, dass sie menschliche Körper abzubilden habe.<sup>63</sup> Auch Paripović bewegt sich in einem anthropomorphistischen Bezugsrahmen – wenn auch entbunden vom Gedanken der Mimesis. Allerdings stellt Sretenović bezüglich des – im Titel betonten – analytischen Aspekts der Arbeit fest, dass Paripović, indem er die Körper in der fotografischen Nahaufnahme fragmentiert, auf analytische Weise sowohl den weiblichen Körper als Objekt des skopischen Begehrens defetischisiert als auch die Skulptur als kohärentes anthropomorphes Bild.<sup>64</sup> Das Medium Fotoperformance ist auch der Schlüssel zum Verhältnis zwischen Kunst und Leben beziehungsweise zwischen Kunst und Mensch, das, wie Mülder-Bach gezeigt hat, bei Herder enger wurde und bei Paripović schon vollständig verflochten zu sein scheint. Aber gerade das Wechselspiel der verschiedenen Medien – der lebende Körper imitiert steinerne Skulptur, die Fotografie fragmentiert den in der Performance intakten Körper – betont letztendlich eher das Artifizielle, als dass es die Kunst mit dem Leben oder Menschen in eins fallen ließe.

Todosijevićs Videoperformance [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) steht vom ursprünglichen Pygmalion-Mythos, mit dem wir sie in Verbindung gebracht haben, weiter entfernt. Zu seiner lebendigen Muse unterhält die Künstler-Persona ein mehr verkopftes als erotisches Verhältnis, wendet er sich an sie doch als eine intellektuelle Instanz. Seine Hand dient nicht mehr dazu, etwas zu schaffen; sie will aus der Muse eine Antwort auf ein ästhetisches Problem herauspressen. Was Paripovićs und Todosijevićs Werke teilen, ist, dass in keiner von ihnen eine wirkmächtige Hand (als Symbol der Kunstproduktion) am Werk ist: Paripović ist mit dem Mund tätig und Todosijevićs Hand dient zur Verstärkung seiner Stimme, wobei auch beide zusammen das ersehnte Ziel nicht erreichen. An die Stelle der schöpferischen, in materiellen Objekten sich erfüllenden Tätigkeit der Hand tritt die Befragung künstlerischer Tätigkeit, die mit dem Erkunden zwischenmenschlicher Verhältnisse zusammenfällt, sich in einem menschlichen, immanenten Bezugsrahmen abspielt.

63 Ebd., S. 68–69.

64 Sretenović 2006, S. 87.





## SCHLUSSWORT

Das letzte Wort gehört nicht allein der Performancebegegnung von 1978, die Höhe- und Schlusspunkt der Performance-Ära am SKC war, obwohl es noch viel dazu zu sagen gäbe. Nur ein paar Impressionen des insgesamt gut dokumentierten Ereignisses sollen dem Leser nicht vorenthalten werden. Die Dokumentationslage zeigt, mit welchen Unwägbarkeiten man in der Performanceforschung zu rechnen hat. Neben den im letzten Kapitel besprochenen Arbeiten [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) von Raša Todosijević, [Beispiele einer analytischen Skulptur](#) von Neša Paripović und [Eisbild](#) von Aquinada waren laut Programm Produktionen der internationalen Gäste Dennis Oppenheim, Simone Forti, Charlemagne Palestine, Flatz, Peter Weibel, Theatre of Mistakes, Heinz Cibulka, Jürgen Klauke und Giuseppe Chiari (in der Reihenfolge ihrer Auftritte) zu sehen. Einige von ihnen sind fotografisch dokumentiert.

Abb. 167–174

Oppenheims Anwesenheit auf dem Festival bezeugt auf der anderen Seite nicht ein einziges Dokument. So fehlt jeglicher Anhaltspunkt, um herauszufinden, was der Amerikaner auf dem Festival in Belgrad gemacht hat. Dafür überliefert das Archiv zur Performance von Theatre of Mistakes nicht nur Bilder, sondern auch Textmaterial. Offenbar ließ die Gruppe den Festivalorganisatorinnen eine kleine Dokumentation zukommen, die ein Interview aus der Zeitschrift [Artscribe](#), ein Presse-Clipping und eine präzise, von den Künstlern verfasste Beschreibung der Performance enthielt:

«Attempting to be each other rather than attempting to enact a character, each performer has to learn all of the parts. ‹Going› is a fugue put together out of the mannerisms of departure. [It is] gestures concerned with going – saying goodbye, shaking hands, giving excuses, urging someone to stay, insisting they really must go. [...] the participants in the situation are bound

**together as closely as the strands of a knotted ring. Each weaves a role identical to that of the others into different moments from the same role. Specifications: 5 performers. A performance space 17' by 17'. Audience on all four sides. Ceiling suitable for suspending 4 lights, one from each corner of the space – particularly if performed in the evening. Duration approximately one hour.»<sup>1</sup> Abb. 167–168**

Mit noch einigen allgemeinen Informationen zur Gruppe wäre man bereits gut ausgestattet für eine Auslegung und Interpretation der Performance. Werke dagegen, die lediglich visuell dokumentiert sind, machen oft das Problem der fotografischen Evidenz von überliefertem Material deutlich. Zum Konzert des Musikers und Performers Charlemagne Palestine zum Beispiel gibt es eine Fotografie, die für die Rekonstruktion seiner Darbietung mehr Fragen aufwirft als Antworten gibt. [Abb. 174](#)

Unter den jugoslawischen Performances von Miša Savić, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Radomir Damnjanović Damnjan, Zoran Belić und Mice und Stavros Popčev möchte ich besonders auf das Werk von Miša Savić hinweisen, die nicht nur mit Bildern, sondern auch – was eine große Ausnahme ist – filmisch dokumentiert ist (wenn auch ohne Tonspur). Mit der Arbeit konnte ich mich nicht nur dank der Archivalien und eines Gesprächs mit dem Autor vertraut machen, sondern – insbesondere was ihren Klang angeht – wegen des Reenactments 2013 am Performancefestival [Bone16](#) in Bern, das er selber ausführte. So können Reenactments zu einer weiteren Quelle für die Forschung werden, auch wenn eine Wiederaufführung nie eine exakte Kopie des ursprünglichen Ereignisses ist. [Abb. 175–176, 177](#)

Der Komponist und Pianist Savić war ein Pionier der neuen Musik in Jugoslawien, der sich unter anderem intensiv mit John Cage auseinandergesetzt hatte. Seine Laufbahn begann am SKC mit Arbeiten, die an der Schnittstelle zwischen Musik und Performance stehen. Für seine Konzertperformance [Erwärmter zirkulierender Klavierklang](#) [Zagrejani kružeći zvuk klavira] legte sich der Künstler der Länge nach auf einen Konzertflügel, Kopf und Arme über der Klaviatur. Ein Heizlüfter vor dem Flügel war auf den Künstler gerichtet. Savić begann in möglichst hohem Tempo mehrere nebeneinanderliegende Tasten mit den Handballen zu spielen. Der rechte Arm spielte im tiefen, der linke Arm im hohen Register. Die beiden Hände drückten die Tasten zeitlich

<sup>1</sup> Aus einem Dossier der Gruppe vom Frühling 1978, vom SKC zusammen mit weiteren Materialien zur Dokumentation der *Performancebegegnung* 1978 aufbewahrt.



**Abb. 167-168**

**Theatre of Mistakes: Going**

Performance, durchgeführt am 6.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad

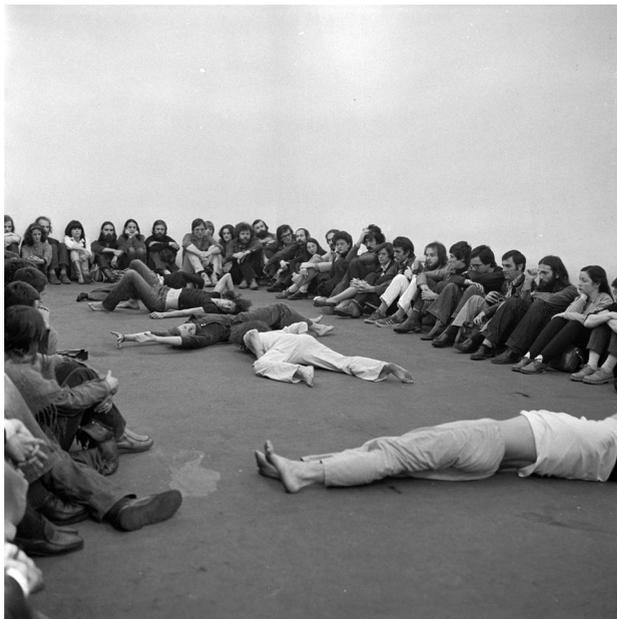


Abb. 169–170

**Simone Forti: Neuer Tanz [Novi ples]**

Tanzperformance, durchgeführt am 4.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



Abb. 171

**Heinz Cibulka:****Töten-Fressen-Zeugen-Gebären  
[Ubijanje-jedenje-stvaranje-radanje]**

Performance, durchgeführt am 7.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



**Abb. 172**

**Jürgen Klauke: The Harder They Come**

Konzertperformance, durchgeführt am 7.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



**Abb. 173**

**Giuseppe Chiari: Konzert**

aufgeführt am 8.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



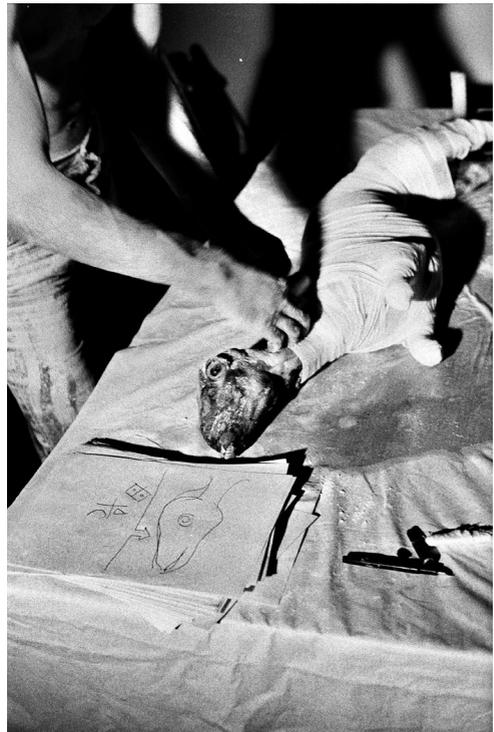
**Abb. 174**

**Charlemagne Palestine: Konzert**

aufgeführt am 4.5.1978 im Rahmen der  
Performancebegegnung am SKC Belgrad



**Abb. 175–176**  
**Mice und Stavros Popčev:**  
**Mumifizierung [Mumifikacija]**  
Performance, durchgeführt am 8.5.1978 im Rahmen der  
Performancebegegnung  
am SKC Belgrad





**Abb. 177**

**Radomir Damjanović Damjan:**

**Von der Arbeit zur Kreativität [Od rada ka stvaralaštvu]**

Performance, durchgeführt am 6.5.1978 im Rahmen der  
Performancebegegnung am SKC Belgrad

versetzt, sodass sie zusammen eine Art Tremolo erzeugten. Eine rhythmische Gliederung gab es darüber hinaus keine. Manchmal näherten sich die Hände einander gegen die Mitte hin an, um langsam wieder in ihre Ausgangslage zurückzukehren. Sein Spiel erforderte den Einsatz der ganzen Arme, den Kopf ließ er über die Klaviatur hängen. Obwohl der Künstler das Pedal nicht bedienen konnte, erzeugte er durch seine Spielweise einen dichten, unphrasierten Klangteppich. Selbstredend war es dem Künstler weder um harmonische noch melodische Gestaltung der Musik zu tun. Im Vordergrund stand das körperliche, kräftezehrende Klavierspiel selbst. Nach einigen Minuten machten sich erste Erschöpfungsanzeichen im Klang bemerkbar, ein vorübergehendes Nachlassen von Tempo und Lautstärke. Savić spielte bis zur Erschöpfung. Die warme Luft des Heizgebläses hatte nicht nur auf den Raum und die klangliche Tragfähigkeit der Luft einen Effekt, sondern verstärkte auch die körperliche Anstrengung. Nach ungefähr zwanzig Minuten beendete der erschöpfte Savić die Performance, stieg vom Flügel und verließ den Raum. **Abb. 178**

Es wäre möglich, eine kleine Mediengeschichte der Performance anhand des Festivals zu schreiben. Savićs und Palestines Arbeiten verweisen auf die Schnittmengen zwischen Performance und anderen Künsten, in ihrem Fall mit der Musik. In der Performancebegegnung von 1978 spielten darüber hinaus auch Tanz, Theater, Video und Fotografie *als* Performance eine Rolle. Das Festival erweist sich damit als exemplarisch für die medialen Verschränkungen, die der Performancekunst eigen sind. Eine wichtige Frage, die sich auftut, ist die nach den weiteren Karrieren der Künstler. Der ausgebildete Ingenieur Miško Šuvaković, der einige Jahre am SKC arbeitete, ist heute als Autor und Professor mit der Geschichte und Theorie von Kunst befasst. Die Mitglieder der «Gruppe der sechs» sind immer noch als Künstler tätig. Allerdings sind ihre Karrieren sehr unterschiedlich verlaufen. Im 5. Kapitel lege ich ausführlich dar, was Kunsthistoriker zum Ausschluss bestimmter Praktiken aus dem Kanon beitragen. Hier sollen die Auswirkungen der wirtschaftlichen und politischen Umstände in Jugoslawien nach 1980 kurz beleuchtet werden.

Marina Abramovićs Werdegang ist bekannt. James Westcott zufolge beobachteten Abramovićs Zeitgenossen schon früh die Zielstrebigkeit, mit der die junge Künstlerin ihre Laufbahn vorantrieb. Der Vergleich mit ihren Kollegen zeigt, dass für ihre Karriere wesentlich war, Jugoslawien zu verlassen. Die Künstler und Mitarbeiter am SKC arbeiteten während der 1970er Jahre intensiv an der internationalen Vernetzung. Dazu gehörten nicht nur die Aprilbegegnungen, sondern auch die Teilnahme am edinburgh arts 73 oder an der Biennale des Jeunes in Paris. 1971 war Ješa Denegri für die Auswahl unter den jugoslawischen Künstlern verantwortlich. Es gelang ihm, Aufmerksamkeit für die jugoslawische Kunst zu erregen, sodass in den Jahren 1973, 1975 und



**Abb. 178**

**Miša Savić:**

**Erwärmter zirkulierender Klavierklang [Zagrejani kružeći zvuk klavira]**

Konzertperformance, durchgeführt am 5.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad; wiederaufgeführt am 14.12.2013 im Rahmen von Bone16 in Bern

1977 internationale Komitees erneut Künstler und Künstlerinnen wie Goran Trbuljak, Abramović, Goran Đorđević, Andraž Šalamun, Todosijević, Iveković und andere einluden.<sup>2</sup> Trotz der internationalen Vernetzung, die das SKC während der 1970er Jahre betrieb, war es, wie bereits erwähnt, schwierig, von der Peripherie aus eine Karriere aufzubauen. Schwerer noch als die geografische Lage wog die politische Situation im Land, dessen schleichender Verfall bereits in den 1980er Jahren einsetzte und im Jugoslawien-Krieg seinen Kulminationspunkt erreichte. Das kulturelle Leben brach während des Krieges ein und erholte sich nur langsam wieder. Die durch den Übergang in das neo-liberale Wirtschaftssystem verursachte Schwächung öffentlicher kultureller Institutionen in der durch den Krieg verarmten Region Ex-Jugoslawiens erschwert auch heute noch ein Aufblühen der Kunstszene.<sup>3</sup> Das MSUB war von 2007 bis 2017 wegen Renovierungsbedarf geschlossen. Für die Präsentation der Sammlung bestand während zehn Jahren kein adäquater Ort. Das Nationalmuseum ist sogar seit über zehn Jahren geschlossen und seine Zukunft am jetzigen prominenten Hauptplatz im Stadtzentrum ungewiss. In Bezug auf das teilweise geschlossene MSUB muss mit Pejić kritisch angemerkt werden, dass die Sammlungspolitik ohnehin versagt hat: Es gab nur ungenügende Bemühungen, Schlüsselwerke der Neuen Kunstpraxis in die Sammlung aufzunehmen.<sup>4</sup> Stattdessen sind sie heute immer noch im Besitz ihrer Urheber oder auf unterschiedliche Privatsammlungen verstreut, da es in den öffentlichen Institutionen an einer entsprechenden Sammlungspolitik fehlte.

Im Spannungsfeld zwischen nicht mehr voll funktionsfähigen staatlichen Institutionen und einem unterentwickelten, an Kulturförderung unteiligten privaten Sektor wurden vitale Funktionen von NGOs übernommen: in Serbien zum Beispiel von [kuda.org](http://kuda.org), [teorija koja hoda/walking theory](http://teorija.koja.hoda.org) oder dem bereits erwähnten [Prelom kolektiv](http://prelom.kolektiv.org).<sup>5</sup> Den schwierigen Umständen zum Trotz arbeiten Era Milivojević, Paripović, Zoran Popović, Todosijević

---

2 Die westliche Kunstkritik allerdings schweigt sich über die jugoslawische Präsenz aus. 1980 erscheint wohl eine Kritik und Übersichtsdarstellung der jugoslawischen Beteiligungen, verfasst ist sie aber von Denegri. (Ješa Denegri: «Biennale de Paris. Un point de vue sur la sélection yougoslave», in: *Opus International*, Herbst 1980, Nr. 78, S. 22).

3 Mit der institutionellen Situation im gegenwärtigen Serbien setzen sich die Künstler häufig auseinander. Vgl. dazu: Seraina Renz: «Handeln im Kontext. Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad», in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 1, 2013 (16 Seiten), und dies.: «Umetnik\* – institutionalisiert\*», in: *UMETNIK\** 2018, S. 12–25, S. 154–159 (serbisch).

4 Pejić 1999, S. 120.

5 Über den Bezug zwischen sozio-politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklungen und die Rolle von NGOs in der Kulturszene in Serbien schreibt die NGO *Prelom kolektiv* selbst: Dušan Grlja/Jelena Vesić/*Prelom kolektiv*: «Die neoliberale Institution Kultur und die Kritik der Kulturalisierung», in: *eipcp*, Nov. 2007, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/de> (zuletzt abgerufen am 8.7.2015).

und Gergelj Urkom immer noch als Künstler. Urkom emigrierte nach London, wo er heute noch lebt und arbeitet. Milivojević ist in Belgrad tätig und regelmäßig mit Ausstellungen seiner installativen, fotografischen und performativen Werken in Serbien in der Öffentlichkeit präsent. Paripovićs Werke aus den 1970er Jahren sind häufig im Ausland zu sehen. Neuere Arbeiten von ihm – er arbeitet immer noch mit Fotografie, Film und seinem eigenen Körper – entstehen in längeren Intervallen, sodass Ausstellungen jüngster Kunst in Serbien und außerhalb Paripovićs Produktion nur sporadisch dem Publikum vorführen. Popovićs Werk, das in meiner Arbeit wenig zur Sprache kam, offeriert wie die Performancebegegnung einen eigenen Anknüpfungspunkt an die Geschichte des SKC. Denn der Künstler hat viele Ereignisse und Treffen am SKC fotografisch oder filmisch festgehalten, montiert und in Ausstellungen präsentiert.<sup>6</sup> Nachdem sich Popović in den 1980er Jahren einem neuen Medium, der Zeichnung, zugewandt hatte, beschäftigt er sich in jüngerer Zeit wieder mit Film. In gegenwärtigen Ausstellungen werden seine neuen Filme oft in Kombination mit den am SKC entstandenen Dokumentationsfilmen gezeigt. Weil auch Letztere als Autorproduktionen gelten und nicht als Archivalien, ist ihre Verfügbarkeit für Forschungszwecke eingeschränkt. Sie wären aber gerade aufgrund ihres hybriden Charakters eine besonders fruchtbare Quelle für die Auseinandersetzung mit dem SKC und der «Gruppe der sechs».

Todosijević, dessen Werke der 1970er Jahre ich in meiner Arbeit am ausführlichsten behandelt habe, ist der bekannteste und aktivste Künstler der fünf männlichen Mitglieder. Seine Arbeiten spannen seit den 1980er Jahren einen Bogen zwischen dem Kleinformat (Zeichnungen und jüngst auch von Marinela Koželj ausgeführte textile Werke) und dem Großformat (Installationen). Er rief große Kontroversen mit seinen hakenkreuzförmigen Installationen hervor, die er beispielsweise am Boden aus Tischen oder an der Wand mit alten Koffern arrangiert. Damit polarisiert er Publikum und Kritik. Obwohl er mit fraglicher Naivität beteuert, das Hakenkreuz als Form wie jede andere zu betrachten, weil sie lange vor der Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten als Ornament verwendet wurde, werden seine Arbeiten einhellig politisch gelesen. Die Kritikerinnen kommen allerdings zu gegenteiligen Werturteilen. Für die einen ist Todosijević ein Faschist, andere lesen diese Arbeiten der 1980er und 90er Jahre positiv als Kritik der serbischen nationalistischen Politik jener Zeit – eine Lektüre, die sich aufgrund einer anderen Werkserie mit dem Titel *Gott liebt die Serben* aufdrängt. Auch dieser Titel ist original Deutsch und verbindet den Nationalismus in Serbien mit dem deutschen Nationalsozialismus.

**Abb. 179–180**

Installationsansicht der Galerie des SKC,  
Installationen/Performances im Rahmen von  
**Vom Klang zu ... [Od zvuka do...]**  
1982



Das letzte Wort meiner Arbeit gilt aber nicht Todosijevićs jüngerer Produktion, sondern einem der letzten im und für das SKC gemachten konzeptuellen Werk. Es ist entstanden, nachdem die intensive Zusammenarbeit der Jugendjahre der sechs Künstler – wie auch die interessanteste Zeit am SKC – bereits der Vergangenheit angehörten. Ich habe sie deshalb ausgewählt, weil sie zwar vor über 30 Jahren entstanden ist, aber, wie ein Phantasma des Künstlers suggeriert, noch bis in die Gegenwart «spricht». Mit ihr lässt sich die Frage nach der Aktualität der damaligen Arbeiten und ihrer Fragestellungen noch einmal aufwerfen. Es handelt sich um eine performative Installation mit dem Titel Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik [Nevidljiva skulptura, bezkonačna muzika], die Todosijević im Januar 1982 zum ersten Mal ausgeführt hat. **Abb. 181**

Wie die Performance von Savić wurde auch sie in Bern 2013 anlässlich des Performancefestivals Bone16 noch einmal realisiert. Der ursprüngliche Entstehungskontext war die viertägige Veranstaltung Vom Klang zu ... [Od zvuka do...], die Savić für das Musikprogramm des SKC kuratiert hatte. Die Fotografien legen nahe, dass Todosijević die Arbeit in der Galerie des SKC realisierte, wo sich mindestens noch zwei weitere Werke befanden. **Abb. 179–180**

In der fensterlosen Wand an der Schmalseite des Raums brachte Todosijević drei Öffnungen an, die gerade groß genug waren für je ein kleines batteriebetriebenes Transistorradio. Er stellte die Radios auf zufällig gewählte Sender ein und versenkte sie in die Maueröffnungen. Mit einer dünnen Holzplatte verschloss er die Löcher, gipste sie sorgfältig zu und strich die Stelle mit weißer Farbe, bis der Eingriff kaum noch sichtbar war. Musik und Stimmen aus den Radios waren nur für jemanden vernehmbar, der sich nah an der Wand aufhielt.

Eine Person, die sich zufällig an der Stelle mit den eingemauerten Radios befand, konnte unvermittelt eine aus der Wand sprechende oder singende Stimme vernehmen – natürlich nur so lange, wie die Radios liefen. Todosijević zufolge existiert jedoch die Möglichkeit einer geisterhaften Wiederbelebung der Radios. Angeblich kommt es vor, dass sich aufgrund einer chemischen Reaktion eine längst leere Batterie unerwartet für einen Augenblick wieder lädt und das von ihr betriebene Gerät kurz und wie ein Spuk wiederauflebt. Demzufolge wäre es also möglich, dass eine Radiostimme nach Jahrzehnten plötzlich leise aus der Wand spricht. Eine unverhoffte Begegnung mit einer nicht lokalisierbaren Stimme könnte nun auch einem Passanten im Korridor widerfahren, der die Stadtgalerie Bern vom Innenhof trennt. Nur in den Plänen des denkmalgeschützten Sandsteinbaus ist der exakte Ort der Installation eingezeichnet, die dort gemäß Vertrag mindestens 25 Jahre bleiben und ihren Spuk treiben wird.



**Abb. 181**

**Raša Todosijević:**

**Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik [Nevidljiva skulptura, bezkonačna muzika]**

1982, Installation / Performance im Rahmen der Veranstaltung

Vom Klang zu... [Od zvuka do...] am SKC Belgrad

Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik hat aber noch eine weitere, beunruhigendere Seite, wie von Todosijević zu erfahren ist.<sup>7</sup> Er sagt, dass er seine Arbeit in Anlehnung an einen heidnischen Brauch realisiert habe, der in ganz Südosteuropa bis ins 20. Jahrhundert praktiziert wurde. Es handelt sich um ein Opfer zum Schutz des Hauses, das darin bestand, ein Tier (oder einen Teil davon) in die Hauswand eines neu errichteten Gebäudes einzumauern. Die anthropologische Literatur verweist darauf, dass ursprünglich wahrscheinlich ein Menschenopfer gebracht wurde, das später von Tieropfern abgelöst wurde.<sup>8</sup> Volkslieder wie Die Errichtung Skadras an der Bojana [Zidanja Skadra na Bojani], in denen von der Einmauerung von Frauen und Menschen gesungen werde, erinnern noch daran.<sup>9</sup> Doch wie der pagane Brauch im Verlauf der Zeit bereits eine Abschwächung erfahren zu haben scheint, indem das Menschen- durch ein Tieropfer ersetzt wurde, sublimiert Todosijević die Präsenz eines Körpers noch weiter in die körperlose Stimme aus einem Apparat. Ich bin versucht zu sagen, dass wir angesichts der inzwischen bekannten Vorliebe des Künstlers für Kunst mit menschlichen und tierischen Mitperformerinnen von Glück reden können. (Sei es eine magische Übertragung oder nicht, auch der Todosijević kongeniale Terry Fox setzte einmal auf den archaischen Zauber eingemauerter Tiere. Als er aus seiner Amsterdamer Wohnung hinausgeworfen wurde, baute er aus Rache als stinkenden Abschiedsgruß zehn Heringe in eine Gipswand ein.) Die Magie in Unsichtbare Skulptur, unendliche Musik geht aber von einem technischen Gerät aus. Todosijević schreibt den Batterien Lebendigkeit zu. Wenige Jahre später veröffentlichte Donna Haraway einen Aufsatz, der inzwischen Kultstatus erreicht hat. In ihm schildert sie ausdrücklich, wie quicklebendig die Maschinen und Technologien sind, die uns umgeben und mit denen wir leben.<sup>10</sup> So wie Todosijevićs Phantasma seine Arbeit von der Vergangenheit in die Gegenwart weiterwirken lässt, wirft die performative Installation auch die Frage nach dem Verhältnis von Mensch, Tier und Technik immer wieder neu auf.

7 Todosijević 17. Mai 2012.

8 Dinka Alaupović Gjeldum: «Običaji i vjerovanja vezani uz kuću u imotskoj krajini [Auf das Haus bezogene Bräuche und Glauben in der Imotska Krajina]», in: *Prilozi povjesti i umjetnosti u Dalmaciji* [Beiträge zu Geschichte und Kunst Dalmatiens], Bd. 26, Nr. 1, 1987, S. 527–547, hier S. 528–529.

9 Ebd., S. 529. *Zidanje* ist die substantivierte Verbform von *zidati*, mauern.

10 Donna Haraway: «Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's», in: *Socialist Review* Bd. 80, 1985, S. 65–108.





## Bibliografie

### Quellen

#### Archiv Museum für

#### zeitgenössische Kunst Belgrad:

**Marina Abramović 1976:** *Marina Abramović*, Ausst.-Kat. Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb 1976.

**Davor Matičević:** «Uvod. Foreword», o. S.

**Mladi '70 1970:** *Mladi '70* [Junge '70], Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1970.

**Neša Paripović 1980:** *Neša Paripović*, Ausst.-Kat. Studio der Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb 1980.

**Raša Todosijević 1982:** *Raša Todosijević*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1982.

#### Archiv Studentisches

#### Kulturzentrum Belgrad:

**Bulletin 1 1972:** Bulletin 1, 4.4.1972, Redakteur Milan Antić, verantwortlicher Redakteur Živadin K. Mitrović, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad

**Bulletin 2 1972:** Bulletin 2, 5.4.1972, Redakteur Milan Antić, verantwortlicher Redakteur Živadin K. Mitrović, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad.

**Bulletin 3 1972:** Bulletin 3, 6.4.1972, Redakteur Milan Antić, verantwortlicher Redakteur Živadin K. Mitrović, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad.

«**Dokumentation der eingeladenen Teilnehmer** [Dokumentacija pozvanih učesnika]», in: Bulletin 3 1972, o. S.

**Pierre Restany:** [ohne Titel], in: Bulletin 3 1972, o. S.

**Jadranka Vinterhalter:** «Man warte [Da se čeka]», in: Bulletin 3 1972, o. S.

**Bulletin 4 1972:** Bulletin 4, 7.4.1972, Redakteur Milan Antić, verantwortlicher Redakteur Živadin K. Mitrović, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad: Jasmina, Jasna Tijardović, Milica Kraus, [ohne Titel], o. S.

**Bulletin 8 1972:** Bulletin 8, 11.4.1972, Redakteur Milan Antić, verantwortlicher Redakteur Živadin K. Mitrović, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad: Slavko Slavko Timotijević: «Govorim o nekim delima koja sam video i koja su me navela da o njima mislim [Ich spreche über einige

Arbeiten, die ich gesehen habe und die mich veranlasst haben, über sie nachzudenken]», o. S.

**Bulletin 3 1974:** Bulletin 3, 18.4.1974, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad.

**Bulletin 5 1974:** Bulletin 5, 20.4.1974, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad: Slobodan Đurđević (Redakteur der Kritik): [ohne Titel], o. S.

**Bulletin 6 1974:** Bulletin 6, 21.4.1974, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad.

**Bulletin 7 1974:** Bulletin 7, 22.4.1974, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad: Aleksandar Postolović: «U povodu ‹Zvezda od vatre› Marine Abramović [Zum Anlass von Marina Abramović ‹Feuerstern›]», o. S.

**Drangularijum 1971:** *Drangularijum*, Ausst.-Kat. Studentisches Kulturzentrum Belgrad 1971.

**In Another Moment 1971:** *In Another Moment*, Ausst.-Kat. Studentisches Kulturzentrum Belgrad 1971.

**Oktobar 72 1972:** *Oktobar 72*, Ausst.-Kat. Studentisches Kulturzentrum Belgrad: Srboštampa 1972, o. S.

**Oktobar 75 1975:** *Oktobar 75*, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad 1975.

**Blažević Oktobar 75:** Dunja Blažević: «Umetnost kao oblik svojinske svesti [Kunst als eine Form des Eigentumsbewusstseins]» in: *Oktobar 75 1975*, S. 1–2.

**Denegri Oktobar 75:** Ješa Denegri: «Jezik umetnosti i sistem umetnosti [Die Sprache der Kunst und das System der Kunst]», in: *Oktobar 75 1975*, S. 10–17.

**Popović Oktobar 75:** Zoran Popović: «Za samoupravnu umetnost [Für eine Selbstverwaltungskunst]», *Oktobar 75 1975*, S. 17–19.

**Tijardović Oktobar 75:** Jasna Tijardović: «Beleške [Notizen]», in: *Oktobar 75 1975*, S. 8–10.

**Timotijević Oktobar 75:** Slavko Timotijević: «Sika za mogućnost umetnosti u samoupravnom socijalizmu [Skizze für die Möglichkeit der Kunst im Selbstverwaltungs-Sozialismus]», in: *Oktobar 75 1975*, S. 20–23.

**Todosijević Oktobar 75:** Raša Todosijević: «Umetnost i revolucija [Kunst und Revolution]», in: *Oktobar 75 1975*, S. 2–8.

**Webarchiv Studentisches  
Kulturzentrum Belgrad:**

**Archiv SKC:** <https://www.arhivaskc.org.rs>

**Archiv SKC, Genossin Frau:**

<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/5840-drug-cazena-zensko-pitanje-novi-pristup-27-30-oktobar-1978.html>

**Archiv SKC, Programm Eröffnung:**

<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/likovni-program/398-1971/1-3-24-april-1971.html>

**Archiv Studentski Centar Zagreb:**

**Galerija SC. Novine 1969, Nr. 8:** «Izložba žena i muškaraca (didaktička izložba) [Ausstellung der Frauen und Männer (didaktische Ausstellung)]», Nr. 8, 1969, S. 29–30.

**Galerija SC. Novine 1969, Nr. 9:** «Izložba žena i muškaraca. Galerija studentskog centra 27.6.1969. [Ausstellung der Frauen und Männer. Galerie des Studentischen Zentrums 27.6.1969]», Nr. 9, 1969, S. 20.

**Gespräche mit der Autorin:**

**Richard Demarco** Edinburgh, 20. Februar 2010.

**Miško Šuvaković** Belgrad, 9. Mai 2012.

**Raša Todosijević** Belgrad, 17. Mai 2012.

**Miško Šuvaković** Belgrad, 2. Juli 2012.

**Biljana Tomić** Belgrad, 5. September 2012.

**Miško Šuvaković** Belgrad, 28. September 2012.

**Davor Beganović** Konstanz, 27. Mai 2014.

**Stevan Vukadinović** Belgrad, 18. Juni 2014

**Slavko Timotijević** Belgrad, 19. Juni 2014.

## Literatur

**12. Oktobarski salon 1971:** *12. Oktobarski salon likovnih i primenjenih umetnosti Srbije*, Ausst.-Kat. Kulturzentrum, Belgrad 1971.

### A

**Achleitner 2013:** Friedrich Achleitner:

*A Flower for the Dead. The Memorials of Bogdan Bogdanović*, Zürich: Park Books 2013.

**Adorno 2003 (1970):** Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften. Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (zuerst 1970).

**Alaupović Gjeldum 1987:** Dinka Alaupović Gjeldum: «Običaji i vjerovanja vezani uz kuću u imotskoj krajini [Auf das Haus bezogene Bräuche und Glauben in der Imotska Krajina]», in: *Prilozi povjesti i umjetnosti u Dalmaciji* [Beiträge zu Geschichte und Kunst Dalmatiens], Bd. 26, Nr. 1, 1987, S. 527–547.

**Althusser 2011 (1968):** Louis Althusser: *Pour Marx*, Paris: Librairie François Maspero, 1965; *Gesammelte Schriften Bd. 3. Für Marx*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011 (zuerst 1968).

**Anderson 1998:** Laurie Anderson: «Foreword», in: Goldberg 1998, S. 6–7.

**Arndt 2002:** Andreas Arndt: «Kein Egoismus ohne «Communismus». Anmerkungen zur Philosophie Ludwig Feuerbachs», in: Faber/Rudolph 2002, S. 103–117.

**Auslander 2006:** Philip Auslander: «The Performativity of Performance Documentation», in: *PAJ*, Bd. 28, Nr. 3, 2006, S. 1–10.

### B

**Baab 2013:** Florian Baab: *Was ist Humanismus? Geschichte des Begriffes, Gegenkonzepte, säkulare Humanismen heute*, Regensburg: Friedrich Pustet 2013.

**Badovinac 1998:** Zdenka Badovinac (Hg.): *Body and the East. From the 1960s to the Present*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1998.

**Badovinac/Weibel 2001:** Dies./Peter Weibel (Hgg.): *2000+ Arteast Collection. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderne galerija Ljubljana*, Wien/Bozen: Folio 2001.

**Bago 2012:** Ivana Bago: «A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at La Galerie des Locataires and Podroom – The Working Community of Artists», in: *Artmargins*, Bd. 1, Nr. 2–3, 2012, S. 116–146.

- Banac 2007:** Ivo Banac: «Jugoslawien 1918–1941», in: Dunja Melčić (Hg.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Wiesbaden: VS für Sozialwissenschaften 2007, S. 153–167.
- Barthes 2005 (1967):** Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 (zuerst 1967), S. 57–63.
- Beauvoir 2000 (1949):** Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1949; *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 2000.
- Becker 2006:** Lutz Becker: «Art for an Avant-Garde Society. Belgrade in the 1970s», in: IRWIN 2006, S. 390–400.
- Belting 1989:** Hans Belting: «Bilderstreit. Ein Streit um die Moderne», in: Gohr/Gachnang 1989, S. 15–28.
- Benjamin 1977:** Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: ders. *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge*, Bd. II.2, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Bibliografija Jugoslavije 1989:** *Bibliografija Jugoslavije. Članci i prilozu u časopisima i listovima. Serija C (Umetnost, sport, filologija, književnost, muzikalije)* [Bibliographie Jugoslawiens. Artikel und Beilagen in Zeitschriften und Blättern. Serie C (Kunst, Sport, Philologie, Literatur, Musikalien)], Belgrad: Jugoslovenski bibliografski institut, 1989.
- Binotto 2011:** Johannes Binotto: «Che vuoi? Mafia und die Hysterie der Männer», in: Läubli/Sahli 2011, S. 285–302.
- Biesenbach 2010:** Klaus Biesenbach (Hg.): *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2010
- Blažević 1999:** Dunja Blažević: «Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach. 1949–1989», in: Hegyi 1999, S. 81–96.
- Block/Babias 2007:** René Block/Marius Babias (Hgg.): *Die Balkan-Trilogie*, München: Silke Schreiber 2007.
- Blunck 2017:** Lars Blunck: *Duchamps Readymades*, München: edition metzel 2017.
- Bockmann 2011:** Johanna Bockman: *Markets in the Name of Socialism. The Left-Wing Origins of Neoliberalism*, Stanford: Stanford University Press 2011.
- Bogner 2011:** Peter Bogner (Hg.): *Paradigmenwechsel. Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse*, Wien: Bucher 2011.
- Böke 2001:** Henning Böke: *Wie funktioniert Althusser? Eine Marx-Rezeption jenseits von ›Orthodoxie‹ und ›Revisionismus‹* (<http://theorie-praxislokal.org/kdpoe/althus.wer.php>).
- Bormann 1972:** Claus von Bormann: «Entscheidung», in: HWPPh, Bd. 2, 1972, Sp. 541–544.
- Bošnjak/Supek 1963:** Branko Bošnjak/Rudi Supek (Hg.), *Humanizam i socijalizam* [Humanismus und Sozialismus], Zagreb: Naprijed 1963.
- Brejč 1978:** Tomaž Brejč: «OHO as an Artistic Phenomenon 1966–1971», in: Susovski 1978, S. 13–18.
- Breznik 1995:** Maja Breznik: «Urban Theatre. The OHO Group Happenings 1966–69», in: *M'ARS*, Bd. 7, Nr. 3–4, 1995, S. 12–19.
- Bronfen 1994 (1992):** Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press 1992; *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, München: Kunstmann, 1994.
- Bryzgel 2017:** Amy Bryzgel: *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester: Manchester University Press 2017.
- Buchloh 2000:** Benjamin H. D. Buchloh: *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2000.
- Bürger 1974:** Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Bürgi/Zimmer 2010:** Bernhard Mendes Bürgi/Nina Zimmer (Hgg.): *Andy Warhol. The Early Sixties. Gemälde und Zeichnungen 1961–1964*, Ostfildern: Hatje Cantz 2010.
- Burghardt/Kirn 2012:** Robert Burghardt/Gal Kirn: «Yugoslav Partisan Memorials. The Aesthetic Form of the Revolution as Form of Unfinished Modernism», in: Mrduljaš/Kulić 2012, S. 84–95.
- Butler 1991 (1990):** Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990; *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

## C

**Carlin 1982:** John Carlin: «Sol LeWitt Wall Drawings: 1968–1981», in: *Art Journal*, Bd. 42, Nr. 1, 1982, S. 62–64.

**Celant 2001:** Germano Celant (Hg.): *Marina Abramović. Public Body. Installations and Objects*, Mailand: Charta 2001.

**Celant/Abramović 2001:** Germano Celant/Marina Abramović: «Towards a Pure Energy», in: Celant 2001, S. 9–30.

**Clark 1982a:** Timothy James Clark: «Clement Greenberg's Theory of Art», in: *Critical Inquiry*, Bd. 9, Nr. 1, 1982, S. 139–156.

**Clark 1982b:** Ders.: «On the Social History of Art», in: *Fascina/Harrison* 1982, S. 249–258.

**Conover u. a. 2002:** Roger Conover/Eda Čufer/Peter Weibel (Hgg.): *In Search of Balkania. A User's Manual*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 2002.

**Cusset 2008 (2003):** François Cusset: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: Éditions La Découverte, 2003; *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, übers. von Jeff Fort, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008.

**Čekić 2001:** Jovan Čekić: «Neobične petlje. Unusual Loops», in: Milivojević 2001, S. 126–141; S. 142–157.

**Čolić 1984:** Milutin Čolić: *Jugoslovenski ratni film* [Der jugoslawische Kriegsfilm], Belgrad: Institut za film 1984.

## D

**Danto 1984 (1981):** Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1981; *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

**Dedić 2012:** Nikola Dedić: «Umetnost i antifasistička borba. Kako misliti partizansku umetnost? [Kunst und der antifaschistische Kampf. Wie die Partisanenkunst denken?]', in: Šuvaković 2012a, S. 181–194.

**Denegri 1974:** Ješa Denegri: «Mogućnosti proširenih medija. Povodom III aprilski susreta [Die Möglichkeiten der erweiterten Medien. Anlässlich der III Aprilbegegnung]', in: *Umetnost* [Kunst], 1974, Nr. 39, S. 20–29.

**Denegri 1975:** Ders. (Hg.): *Marina Abramović. Ritam 10, 5, 2, 4, 0. U okviru IV aprilskog susreta* [Marina Abramović. Rhythmus 10, 5, 2, 4, 0. Im Rahmen der Aprilbegegnung IV], Ausst.-Kat. Salon des Museums für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1975.

**Denegri 1978:** Ders.: «Art in the Past Decade», in: Susovski 1978, S. 5–12.

**Denegri 1980:** Ders.: «Biennale de Paris. Un point de vue sur la sélection yougoslave», in: *Opus International*, Herbst 1980, Nr. 78, S. 22.

**Denegri 1983a:** Ders.: *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980. Pojedinci, grupe, pojave* [Neue Kunst in Serbien 1970–1980. Individuen, Gruppen und Begriffe], Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1983.

**Denegri 1983b:** Ders.: «Govor u prvom licu. Isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina [Sprechen in der ersten Person. Die Betonung der Künstlerindividualität in der neuen Kunstpraxis der 70er Jahre]», in: Denegri 1983a, S. 7–13.

**Denegri 1996:** Ders.: *Sedamdesete. Teme srpske umetnosti. Nove prakse (1970–1980)* [Siebziger. Themen der serbischen Kunst. Neue Praktiken (1970–1980)], Novi Sad: Svetovi 1996.

**Denegri 2000:** Ders.: *Constructive Approach Art. Exat 51 and New Tendencies*, Zagreb: Horetzky 2000.

**Denegri 2003a:** Ders.: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena. Zbirka tekstova Ješa Denegrija objavljenih u periodu od 1971–1999* [Das Studentische Kulturzentrum als künstlerische Szene. Textsammlung von Ješa Denegri, veröffentlicht im Zeitraum 1971–1999], Belgrad 2003.

**Denegri 2003b:** Ders.: «Gina Pane», in: Denegri 2003a [zuerst in: *Izraz* [Ausdruck], Nr. 8, 1973].

**Denegri 2003c:** Ders.: «Inside or Outside «Socialist Modernism»? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970», in: Đurić/Šuvaković 2003, S. 170–208.

**Denegri 2004:** Ders.: «In Another Moment», in: Frank/Lulić 2004, S. 70–71.

**Denegri 2005a:** Ders.: *Prilozi za drugu liniju 2. Dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja. EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona* [Beiträge zur anderen Linie 2. Nachträge zur Chronik eines kritischen Einsatzes. EXAT-51, New Tendencies, radikaler Informel, Gorgona], Wien/Belgrad: Macura 2005.

**Denegri 2005b:** Ders. (Hg.): *Gera Urkom. Monograph*, Wien: Macura 2005.

**Denegri 2009:** Ders.: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–2006*

[Eine mögliche Geschichte der modernen Kunst. Beograd als internationale Kunstszene 1965–2006], Belgrad: BIGZ školstvo 2009.

**Denegri/Popović 1989:** Ders./Zoran Popović: «Zoran Popović. Strogo kontrolisane predstave», in: *Moment*, Nr. 14, 1989, S. 20–31.

**Derrida 1976 (1967):** Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris: Édition du Seuil, 1967; *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 422–442.

**Derrida 2003 (1993):** Ders.: *Spectres de Marx*, Paris: Galilée, 1993; *Marx' Gespenster*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

**Descartes 1992 (1642):** René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, hrsg. von Lüder Gäbe, Hamburg: Felix Meiner 1992 (zuerst 1642).

**Dimitrijević 1971:** Nena Dimitrijević: «At the Moment», in: *In Another Moment 1971*, o. S.

**Dimitrijević 2002:** Branislav Dimitrijević: «Danke, Raša Todosijević! Zur Retrospektive von Raša Todosijević im Museum für zeitgenössische Kunst (MOCA) in Belgrad», in: *Springerin*, Bd. 8, Nr. 4, 2002, S. 50–53.

**Dimitrijević 2005:** Ders.: «Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion. Der ‚postkommunistische‘ Übergang im Jugoslawien Titos», in: *Groys u. a.* 2005, S. 195–277.

**Dojić/Vesić 2010:** Zorana Dojić/Jelena Vesić (Hgg.): *Political Practices of (post-)Yugoslav Art. Retrospective 01*, Belgrad 2010.

**Dreyer 2017:** Nike Dreyer: *Unberechenbare Kunst. Lebendige Tiere in der zeitgenössischen Performance und Installation*, Dissertation Universität Konstanz, 2017 (im Erscheinen 2019).

**Dwars 1999:** Jens-F. Dwars: «Feuerbachscher Materialismus», in: *HKWM*, Bd. 4, 1999, Sp. 390–402.

**Đerić 2008:** Gordana Đerić (Hg.): *Intima javnosti* [Intime Öffentlichkeit], Belgrad: Edicija reč 2008.

**Đilas 1951:** Milovan Đilas: «Savremene teme [Zeitgenössische Themen]», in: *Kardelj/Đilas 1951*, S. 45–110.

**Đokić 2003a:** Dejan Đokić (Hg.): *Yugoslavism. Histories fo a Failed Idea 1918–1992*, London: Hurst & Company 2003.

**Đokić 2003b:** Ders.: «(Dis)integrating Yugoslavia. King Alexander and Interwar Yugoslavism», in: Đokić 2003a, S. 136–156.

**Đurić/Šuvaković 2003:** Dubravka Đurić/Miško Šuvaković (Hgg.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2003.

## E

**Eco 2012 (1962):** Umberto Eco: *Opera aperta*, Mailand: Casa Ed. Valentino Bompiani, 1962; *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

**Eight Yugoslav Artists 1973:** *Eight Yugoslav Artists. Edinburgh Art 73*, Ausst.-Kat. Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1973.

**Elliott/Pejić 1999:** David Elliott/Bojana Pejić (Hgg.): *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm, 1999.

## F

**Faber 2003:** Richard Faber (Hg.): *Streit um den Humanismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

**Faber/Rudolph 2002:** Ders./Enno Rudolph (Hgg.): *Humanismus in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen: Mohr Siebeck 2002.

**Felix 1982:** Zdenek Felix (Hg.): *Terry Fox - Metaphorical Instruments*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, daadgalerie, Essen/Berlin 1982.

**Fink 2006 (1995):** Bruce Fink: *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press, 1995; *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*, aus dem Amerikanischen von Tim Caspar Boehme Wien: Turia und Kant 2006.

**Foucault 1974 (1966):** Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966; *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

**Foucault 1988 (1969):** Ders.: «Qu'est-ce qu'un auteur?», in: *Bulletin de la société française de philosophie*, Nr. 3, 1969, S. 75–104; *Was ist ein Autor?*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 7–31.

**Fox 2000:** Terry Fox: «Es ist der Versuch einer neuen Kommunikation. Interview von Robin White» (zuerst 1979), in: Schmidt 2000, S. 70–99.

**Frank/Lulić 2004:** Rike Frank/Marko Lulić (Hgg.): *Belgrade Art Inc. Momente des Umbruchs*, Frankfurt a. M.: Revolver 2004.

**Fracina/Harrison 1982:** Francis Fracina/Charles Harrison (Hg.): *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, London: Harper & Row Ltd 1982.

**Fried 1967:** Michael Fried: «Art and Objecthood», in: *Artforum*, Bd. 10, 1967, S. 12–23.

## G

**Glasmeier/Seiffarth 2018:**

Michael Glasmeier/Carsten Seiffarth (Hgg.): *The eye is not the only glass that burns the mind. Terry Fox, die Schweiz und ‚anderwo‘*, Leipzig: Spector Books 2018.

**Glavan 2005:** Darko Glavan: «Eksperiment i inicijativa. Experiment and Initiative», in: Students' Center Gallery 2005, S. 10–82.

**Gohr/Gachnang 1983:** Siegfried Gohr/Johannes Gachnang (Hgg.): *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Köln: DuMont 1989.

**Goldberg 1998:** RoseLee Goldberg: *Performance. Live Art since the 60s*, London: Thames & Hudson 1998.

**Goldstein 2007:** Slavko Goldstein: «Der Zweite Weltkrieg», in: Melčić 2007, S. 170–200.

**Goulding 2002:** Daniel J. Goulding: *Liberated Cinema. The Yugoslav experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press 2002.

**Greenberg 1986 (1939):** Clement Greenberg: «Avant-Garde and Kitsch» (1939), in: ders.: *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgements. 1939–1944*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, S. 5–22.

**Greenberg 1986 (1940):** Ders.: «Towards a Newer Laocoon» (1940), in: ders.: *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgements. 1939–1944*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, S. 23–38.

**Grić 1965:** Danko Grić: *Umetnost i filozofija* [Kunst und Philosophie], Zagreb: Mladost 1965.

**Grić 1969:** Ders.: «Aktion und Kreation», in: Petrović 1969a, S. 174–191.

**Grija u. a. 2007:**

Dušan Grija/Jelena Vesić/Prelom kolektiv: «Die neoliberale Institution Kultur und die Kritik der Kulturalisierung», in: *eipcp*, Nov. 2007, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/de> (zuletzt abgerufen am 8.7.2015).

**Grić 1974:** Ders.: *Estetika. Povijest filozofskih problema* [Ästhetik. Geschichte philosophischer Probleme], Zagreb: Naprijed 1974.

**Grić 1976:** Ders. u. a.: *Svijet umjetnosti. Marksističke interpretacije*, [Die Welt der Kunst. Marxistische Interpretationen], Zagreb: Školska knjiga 1976.

**Grob/Horber 2015:** Thomas Grob/Sabina Horber (Hgg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2015.

**Groys 1988:** Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, aus dem Russ. übers. von Gabriele Leupold, München/Wien: Carl Hanser 1988.

**Groys u. a. 2005:** Ders./Anne von der Heiden/Peter Weibel (Hgg.), *Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

**Gržinić/Reitsamer 2008:** Marina Gržinić/Rosa Reitsamer (Hgg.): *New Feminism. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Wien: Löcker 2008.

**Guadarrama/Wolf 2004:** Pablo Guadarrama/Frieder Otto Wolf: «Humanismus 2», HKWM, Bd. 6. I, 2004, Sp. 553–554.

## H

**Hänsgen 2015:** Sabine Hänsgen: «Der Moskauer Konzeptualismus – eine künstlerische Topologie», in: Grob/Horber 2015, S. 213–232.

**Haraway 1985:** Donna Haraway: «Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's», in: *Socialist Review* Bd. 80, 1985, S. 65–108.

**Harrison 2002:** Charles Harrison (Hg.): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell 2002.

**Haubl 1991:** Rolf Haubl: «Unter lauter Spiegelbildern ...» *Zur Kulturgeschichte des Spiegels*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Nexus 1991.

**Hegyí 1999:** Lóránd Hegyí (Hg.): *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999.

**HKWM:** *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, hrsg. v. Wolfgang Fritz Haug u. a., 15 Bde., Berlin, seit 1994.

**Hoptman/Pospiszył 2002:** Laura Hoptman/Tomáš Pospiszył: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2002.

**Horkheimer/Adorno 2006 (1947):** Ders./Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2006 (zuerst 1947).

**HWPPh:** *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, 13 Bde., Basel: Schwabe, (Lizenzausgabe Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), seit 1974.

## I

**Irigaray 1980 (1974):** Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*, Paris: Les Éditions de Minuit 1974; *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Régine Othme, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

**IRWIN 2006:** IRWIN (Hg.): *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Afterall 2006.

## J

**Jackson 2010:** Matthew Jesse Jackson: *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2010.

**Jakovljević 2016:** Branislav Jakovljević: *Alienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2016.

**Johnson 2015:** Elizabeth Johnson: «The Body of the Text. Bruce Nauman's Instructions», in: *Sculpture Journal*, Bd. 24, Nr. 3, 2015, S. 391-405.

**Jones 1994:** Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press 1994.

**Jones 1998:** Dies.: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1998.

**Jović 2009:** Dejan Jović (Hg.): *Yugoslavia. A State that Withered Away*, West Lafayette: Purdue University Press 2009.

**Jurčić 1975:** Zrinka Jurčić: «Marina Abramović. Galerija suvremene umjetnosti», in: *Umetnost [Kunst]*, Nr. 41–42, 1975, S. 122.

## K

**Kangrga 1963:** Milan Kangrga: «Program SKJ – oslobađanje stvaralačkih snaga socijalizma [Das Programm des SKJ - Befreiung der schöpferischen Kräfte des Sozialismus]», in: Bošnjak/Supek 1963, Bd. 2, S. 9–19.

**Kangrga 2001:** Milan Kangrga: *Švercari vlastitog života* [Schmuggler des eigenen Lebens], Belgrad: Republika 2001.

**Kant 2001 (1783):** Immanuel Kant: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, Hamburg: Felix Meiner 2001 (zuerst 1783).

**Kant 1974 (1790):** Ders.: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner 1974 (zuerst 1790).

**Kanzleiter 2011:** Boris Kanzleiter: *Die «Rote Universität». Studentenbewegung und Linksopposition in Belgrad 1964–1975*, Hamburg: VSA 2011.

**Kardelj 1951:** Edvard Kardelj: «Nova Jugoslavija u savremenom svetu [Das neue Jugoslawien in der zeitgenössischen Welt]», in: Kardelj/Đilas 1951, S. 5–44.

**Kardelj/Đilas 1951:** Ders./Milovan Đilas: *Nova Jugoslavija u savremenom svetu* [Das neue Jugoslawien in der zeitgenössischen Welt], Belgrad: Kultura 1951.

**Kidrić 1979:** Boris Kidrić: *Socijalizam i ekonomija* [Sozialismus und Ökonomie], hrsg. von Viljem Merhar, Zagreb: Globus 1979.

**Kirn 2012:** Gal Kirn: «New Yugoslav Cinema – A Humanist Cinema? Not Really», in: Kirn u. a. 2012, S. 10–45.

**Kirn u. a. 2012:** Ders./Dubravka Sekulić/Žiga Testen: *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments*, Maastricht: Jan van Eyck Academie 2012.

**Köb 2006:** Edelbert Köb (Hg.): *Kontakt. Aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe*, Köln: Walther König 2006.

**Kojić Mladenov/Todosijević 2011:** Milana Kojić Mladenov/Raša Todosijević (Hgg.): *Raša Todosijević. Pavilion of Serbia at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst Vojvodina, Novi Sad 2011.

**Kopićl 1972:** Vladimir Kopićl (Hg.): *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti* [Der Künstlerkörper als Subjekt und Objekt der Kunst], Ausst.-Kat. Likovni salon, Tribina mladih, Novi Sad 1972.

- Kosuth 2002 (1969):** Joseph Kosuth: «Art after Philosophy» (1969), in: Harrison 2002, S. 852–866.
- Kraft 1998:** Ekkehard Kraft: «Vor fünfzig Jahren: Ausschluss Jugoslawiens aus dem Kominform. Moskaus Führungsanspruch erstmals in Frage gestellt», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Juli 1998, S. 8.
- Krauss 1973:** Rosalind Krauss: «Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture», in: *Artforum*, Bd. 12, 1973, S. 42–52.
- Krauss 1976:** Dies.: «Video. The Aesthetics of Narcissism», in: *October*, Bd. 1, Nr. 2, 1976, S. 50–64.
- Krauss 1977:** Dies.: «Notes on the Index. Seventies Art in America», in: *October*, Bd. 3, Nr. 2, 1977, S. 68–81.
- Krauss 1998:** Dies.: *The Picasso Papers*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1998.
- Krauss 1993:** Dies.: *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993.
- Krinzinger 1976:** Ursula Krinzinger (Hg.): *Brdo 1976*, Innsbruck 1976.
- Krleža 1952:** Miroslav Krleža: *Govor na kongresu književnika u Ljubljani* [Rede am Schriftstellerkongress in Ljubljana], Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske 1952.
- Krleža 1963:** Ders.: «Pesnik revolucionar [Schriftsteller Revolutionär]» in: *Polja* [Felder], Nr. 64–65, 1963.
- Kubitza 2002:** Anette Kubitza: *Fluxus – Flirt – Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin: Dietrich Reimer 2002.
- Kulić 2012:** Kulić 2012: Vladimir Kulić: «Architecture and Ideology in Socialist Yugoslavia», in: Mrduljaš/Kulić 2012, S. 36–63.
- Kulić 2018:** Vladimir Kulić (Hg.): *Bogdanović by Bogdanović. Yugoslav Memorials through the Eyes of Their Architect*, New York 2018.

## L

- Lacan 1973a:** Jacques Lacan: *Schriften I*, Olten und Freiburg i. Br.: Walter-Verlag 1973.
- Lacan 1973b:** Ders.: «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint», in: Lacan 1973a, S. 61–70.
- Läubli/Sahli 2011:** Martina Läubli/Sabrina Sahli (Hg.): *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*, Bielefeld: Transcript 2011.

- Levi 2007:** Pavle Levi: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav Cinema*, Stanford: Stanford University Press 2007.
- Levi 2012:** Ders.: *Cinema by Other Means*, Oxford: Oxford University Press 2012.
- Linke/Weiss 2012:** Armin Linke/Srdan Jovanović Weiss: *Socialist Architecture. The Vanishing Act*, Zürich: Codax Publisher 2012.
- Lippard 1980:** Lucy R. Lippard: «Sweeping Exchanges. The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s», in: *Art Journal*, Bd. 40, Nr. 1/2, 1980, S. 362–365.
- Lippard 1984 (1981):** Dies.: *Ad Reinhardt*, New York: Harry N. Abrams 1981; *Ad Reinhardt*, übers. von Grete Felten und Susanne Frenken, Stuttgart: Klett-Cotta 1984.
- Lippard 1984a:** Dies.: «Art and Politics. Questions on a Politicized Performance Art», in: *Art in America*, Bd. 72, Nr. 10, 1984, S. 39–45.
- Lippard 1984b:** Dies.: «Trojan Horses. Activist Art and Power», in: Wallis 1984, S. 341–358.
- Lippard 2006 (1973):** Dies.: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries. Consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, Berkeley: University of California Press 2006 (zuerst 1973).
- Lyotard 1979:** Jean-François Lyotard: «Notes on the Pragmatic of Works. Daniel Buren», in: *October*, Bd. 10, 1979, S. 59–67.

## M

- Malewitsch 1989 (1928):** Kasimir Malewitsch: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, hrsg. von Werner Haftmann, Köln: DuMont 1989 (zuerst 1928).
- Marchart 2010:** Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Marcoci 2011:** Roxana Marcoci (Hg.): *Sanja Iveković. Sweet Violence*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2011.

**Marković 1963:** Mihailo Marković: «Marksistički humanizam i problem vrednosti [Marxistischer Humanismus und das Werteproblem]», in: Bošnjak/Supek 1963, S. 105–131.

**Marx/Engels 1962 (1867):** Karl Marx/Friedrich Engels: *Das Kapital. Bd. 1*, [Werke, Bd. 23], Berlin: Dietz 1962 (zuerst 1867).

**Marx 1982 (1844):** Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte (Zweite Wiedergabe)*, in: ders: *Werke. Artikel, Entwürfe März 1843 bis August 1844 (MEGA 1/2)*, Berlin: Dietz 1982 (zuerst 1844).

**McEvilley 1998:** Thomas McEvilley: «Stadien der Energie. Performance-Kunst am Nullpunkt?», in: Stooss 1998, S. 14–27.

**McPherson 1997:** Bruce R. McPherson (Hg.): *More than Meat Joy. Carolee Schneemann. Performance Works and Selected Writings*, New York: Documentext 1997.

**Melčić 2007:** Dunja Melčić (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

**Menze 1974:** Clemens Menze: «Humanismus I», in: HWPPh, Bd. 3, 1974, Sp. 1217–1219.

**Merhar 1979:** Viljem Merhar: «Pregovor [Vorwort]», in: Kidrič 1979, S. VII–XXXV.

**Milivojević 2001:** Era Milivojević (Hg.): *Art Session. Fine Arts Performance*, Belgrad: Geopoetika 2001.

**Mortimer 2009:** Lorraine Mortimer: *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2009.

**Mrduljaš/Kulić 2012:** Maroje Mrduljaš/Vladimir Kulić: *Modernism in Between. The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlin: Jovis 2012.

**Mülder-Bach 1998:** Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München: Fink 1998.

## N

**Neuner 2010:** Stefan Neuner: «Warhol. Komödie der Malerei», in: Bürgi/Zimmer 2010, S. 47–63.

**Nochlin 1988:** Linda Nochlin: *Women, Art and Power and Other Essays*, New York: Harper & Row 1988.

**Noever 1996:** Peter Noever: *Chris Burden. Beyond the Limits*, Ausst.-Kat. MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Ostfildern: Cantz 1996.

**Noever 1998:** Ders. (Hg.): *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Ostfildern: Cantz 1998.

## O

**OHO Retrospektive 2007:** *OHO. Retrospektiva. Eine Retrospektive. A Retrospective*, hrsg. von Moderna galerija Ljubljana, Frankfurt a. M.: Revolver 2007.

## P

**Pejić 1998:** Bojana Pejić: «Body-based Art. Serbia and Montenegro», in: Badovinac 1998, S. 72–78.

**Pejić 1999:** Dies.: «Sozialistischer Modernismus und die Nachwehen», in: Hegyi 1999, S. 115–124.

**Pejić 2007:** Dies.: «Einmal mehr. Das Zentrum-Peripherie-Paradigma», in: Block/Babias 2007, S. 170–185.

**Pejić 2009:** Dies. (Hg.): *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln: Walther König/Wien: Mumok, 2009.

**Perović 2007:** Jeronim Perović: «The Tito-Stalin Split. A Reassessment in Light of New Evidence» in: *Journal of Cold War Studies*, Bd.9, Nr. 2, 2007, S. 32–63.

**Petrović 1969a:** Gajo Petrović (Hg.): *Revolutionäre Praxis. Jugoslawischer Marxismus der Gegenwart*, Freiburg: Rombach 1969.

**Petrović 1969b:** Ders.: «Die jugoslawische Philosophie und die Zeitschrift ›Praxis›», in: Petrović 1969a, S. 7–21.

**Petrović 1969c:** Ders.: «Sinn und Möglichkeit des Schöpferturns», in: Petrović 1969a, S. 159–173.

**Petrović 2008:** Miroslav-Bata Petrović (Hg.): *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine. Vreme kino klubova* [Der alternative Film in Belgrad von 1950 bis 1990. Die Zeit der Kinoklubs], Novi Beograd: Dom kulture «Studentski grad» 2008.

**Piotrowski 2006:** Piotr Piotrowski: «Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art», in: *Third Text*, Bd. 20, 2006, S. 211–221.

**Piotrowski 2009:** Ders.: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, London: Reaktion Books 2009.

**Popov 2008 (1983):** Nebojša Popov: *Društveni sukobi – Izazov sociologiji. «Beogradski jun» 1968* [Gesellschaftliche Konflikte – Herausforderung für die Soziologie. Der «Belgrader Juni» 1968], Belgrad: Službeni Glasnik 2008 (zuerst 1983).

**Popović 2011:** <http://seecult.info/galerija/galerija-umetnika/zoran-popovic-escapism/zoran-popovic-film/glavakrug-1968/zoran-popovic>.

**Praxis 1969:** Praxis (Hg.): *Jun – Lipanj 1968. Dokumenti* [Juni 1968. Dokumente], Zagreb 1969.

**Prelom kolektiv 2010:** Prelom kolektiv: «Two Times of One Wall. The Case of the Student Cultural Center in the 1970s», in: Vesić/Dojić 2010, S. 124–153.

**Protić 1955:** Miodrag B. Protić: «Geneza srpske savremene umetnosti [Genese der zeitgenössischen Serbischen Kunst]», in: ders.: *Savremenici. Likovne kritike i eseji* [Zeitgenossen. Kunst-kritiken und Essays], Belgrad: Nolit 1955.

## R

**Rancière 2002 (1995):** Jacques Rancière: *La mésestence. Politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995; *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

**Renz 2011:** Seraina Renz: «Blut und Honig? – Die Rezeption jugoslawischer Kunst seit der Neo-Avantgarde im Westen» in: Bogner 2011, S. 104–109.

**Renz 2013:** Dies.: «Handeln im Kontext. Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad», in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 1, 2013 (16 Seiten), [www.kunsttexte.de/ostblick](http://www.kunsttexte.de/ostblick).

**Renz 2018a:** Dies.: «They Are the Strangest Creatures» Terry Fox und die Tiere», in: Glasmeier/Seiffarth 2018, S. 95–107.

**Renz 2018b:** Dies.: «Umetnik\* –institutionalisiert\*», in: *UMETNIK\** 2018, S. 12–25, S. 154–159 (serbisch).

**Rohringer 2008:** Margit Rohringer: *Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktionen kollektiven Identitäten*, Wien 2008.

**Rom 1982:** Cristine Rom: «On View. «The Feminist Art Journal»», in: *Woman's Art Journal*, Bd. 2, Nr. 2, 1982, S. 19–24.

**Romberg 1974:** Reinhard Romberg: «Humanismus II», in: *HWP*, Bd. 3, 1974, Sp. 1219–1225.

**Rusinow 1977:** Dennison Rusinow: *The Yugoslav Experiment 1948-1974*, London: C. Hurst & Company 1977.

**Rusinow 2003:** Ders.: «The Yugoslav Idea before Yugoslavia», in: Đokić 2003a, S. 11–26.

## S

**Sartwell 1988:** Crispin Sartwell: «Aesthetic Dualism and the Transfiguration of the Commonplace», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 46, Nr. 4, 1988, S. 461–467.

**Schmidt 1981:** Alfred Schmidt: *Kritische Theorie. Humanismus. Aufklärung*, Stuttgart: Reclam 1981.

**Schmidt 2000:** Eva Schmidt (Hg.): *Terry Fox. Ocular Language, 30 Years of Speaking and Writing. Texte und Interviews*, Köln: Salon Verlag 2000.

**Schöllhammer 2011:** Georg Schöllhammer: «Liebt Gott die Serben? Raša Todosijević radikale Interpretation des ästhetischen Aktes», in: Kojić/Todosijević 2011, S. 33–49.

**Schumacher 2000:** Eckhard Schumacher: «Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz», in: *Texte zur Kunst*, Bd. 37, 2000, S. 94–103.

**Sher 1977:** Gerson S. Sher: *Praxis. Marxist Criticism and Dissident in Socialist Yugoslavia*, Bloomington/London: Indiana University Press 1977.

**Shepherd 2016:** Simon Shepherd: *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2016.

**Shiff/Nelson 2003:** Richard Shiff/Robert S. Nelson (Hgg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago/London: University of Chicago Press 2003.

**Simmel 1995 (1903):** Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908), hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 (zuerst 1903).

**Smith 2011:** Terry Smith: «One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art», in: *e-flux journal*, Nr. 29, November 2011, S. 2–17, <http://www.e-flux.com/journal/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art>.

**Sretenović 2001:** Dejan Sretenović: *Raša Todosijević. Was ist Kunst? Art as Social Practice*, Belgrad: Geopoetika 2001.

**Sretenović 2006:** Dejan Sretenović: *Neša Paripović. Postajanje umetnošću. Radovi 1970–2005/Becoming Art. Works 1970–2005*, Ausst.-Kat. Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad 2006.

**Stamenković 2012:** Vladimir Stamenković: *Dijalog s tradicijom. Bitef 1967–2006* [Dialog mit der Tradition. Bitef 1967–2006], Belgrad: Glasnik 2012.

**Stanković 2006:** Nevenka Stanković: «The case of Exploited Modernism. How Yugoslav Communists used the Idea of Modern Art to Promote Political Agendas», in: *Third Text*, Bd. 20, 2006, S. 151–159.

**Stephano 1973:** Effie Stephano: «Performance of Concern. Gina Pane Discusses Her Work with Effie Stephano», in: *Art and Artists*, Bd. 8, Nr. 1, 1973, S. 20–27.

**Stiles 2003:** Kristine Stiles: «Performance», in: Schiff/Nelson 2003, S. 75–97.

**Stooss 1998:** Toni Stooss (Hg.): *Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969–1979*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Mailand: Edizioni Charta 1998.

**Students' Center Gallery 2005:** *Galerija studentskog centra 40 godina. Students' Center Gallery 40 Years*, hrsg. von Studentisches Kulturzentrum, Zagreb 2005.

**Supek 1963:** Rudi Supek: «Radničko samoupravlanje i humanizacija rada i potrošnje [Arbeiterselbstverwaltung und die Humanisierung der Arbeit und des Verbrauchs]», in: Bošnjak/Supek 1963, Bd. 2, S. 139–170.

**Susovski 1978:** Marijan Susovski (Hg.): *The New Art Practice in Yugoslavia*, Zagreb 1978.

**Szeemann 2003:** Harald Szeemann: *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Ausst.-Kat. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003.

**Šuvaković 1997:** Miško Šuvaković: *Neša Paripović. Zvučna strana kvadrata*, Belgrad 1997.

**Šuvaković 2003:** Ders.: «Conceptual Art», in: Đurić/Šuvaković 2003, S. 210–245.

**Šuvaković 2010a:** Ders. (Hg.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1, Radikalne umetničke prakse* [Geschichte der Kunst in Serbien im 20. Jahrhundert. Band 1, Radikale künstlerischen Praktiken], Belgrad: Orion Art 2010.

**Šuvaković 2010b:** Ders.: «SKC ili o beogradskom post/konceptualizmu [Das SKC oder über den Belgrader Post/Konzeptualismus]», in: Šuvaković 2010a, S. 445–462.

**Šuvaković 2012a:** Ders. (Hg.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 2, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata* [Geschichte der Kunst in Serbien im 20. Jh. Band 2, Realismen und Modernismen um den Kalten Krieg], Belgrad: Orion Art 2012.

**Šuvaković 2012b:** Ders.: «Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma [Phänomenologie und Rhetorik des Sozialistischen Modernismus]», in: Šuvaković 2012a, S. 401–420.

**Šuvaković 2012c:** Ders.: *Konceptualna umetnost* [Konzeptkunst], Belgrad: Orion Art 2012.

## T

**Tijardović 2006:** Jasna Tijardović: *Performans 1968–1978*, Ausst.-Kat. Prodajna galerija, Belgrad 2006.

**Todorova 1999:** Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.

**Todosijević 1974a:** Raša Todosijević (Hg.): *1&1*, Ausst.-Kat. Studentisches Kulturzentrum, Belgrad 1974.

**Todosijević 1974b:** Ders.: «Ed Rajnhart. Dvanaest pravila za novu akademiju [Ad Reinhardt. Zwölf Regeln für eine neue Akademie]», in: *Književna reč* [Literarisches Wort], 1974, Nr. 8, S. 8–9.

**Todosijević 1975:** Ders.: *O elementarnoj ili post-estetskoj umetnosti (elementarno slikanje). About the elementary or post-esthetic art (elementary painting)*, hrsg. von Slavko Timotijević, Belgrad 1975.

**Todosijević 1977:** Ders.: *Texts. Biennale de Paris*, Tübingen: Edition Dacić 1977.

**Todosijević 1979:** Ders.: «Performance. 22 Interviews», in: *Kunstforum International*, Bd. 32, Nr. 2, 1979, S. 145.

**Todosijević 2011:** <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Odlucio-sam-lzozicu-Marinelu.sr.html>

**Tomić 1975:** Biljana Tomić: «Marina Abramović», in: *Data*, Bd. 18, 1975, S. 74–75.

**Türcke 2003:** Christoph Türcke: «Die Falle der Selbstentfaltung. Humanismus und kritische Theorie», in: Faber 2003, S. 275–283.

## U

**Ubl 1999:** Ralph Ubl: «Widerständiges Material. Über die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss», in: *Neue Rundschau*, Bd. 111, Nr. 3, 1999, S. 166–174.

**UMETNIK\* 2018:** UMETNIK\* (Hg.): *UMETNIK\*: Fusnote 2012–2017*, Wien 2018.

**Unterkofler/Radić 2011:** Dietmar Unterkofler/Nika Radić: *Miško Šuvaković. Umetnost kao istraživanje. Art as Research*, Belgrad/Ljubljana: Orion Art/Zavod Parasite 2011.

**Unterkofler 2013:** Dietmar Unterkofler: *Grupa 143. Kričko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975–1980. Critical Thinking at the Borders of Conceptual Art 1975–1980*, Belgrad: Službeni Glasnik 2013.

**Ursprung 2012:** Philip Ursprung: «Fotografie im erweiterten Feld. Armin Linke in Ex-Jugoslawien», in: Linke/Weiss 2012, S. 121–126.

## V

**Vinterhalter 1983:** Jadranka Vinterhalter: «Umetničke grupe. Razlozi okupljanja i oblici rada [Künstlergruppen. Versammlungsgründe und Arbeitsformen]», in: Denegri 1983a, S. 14–23.

**Vesić 2012:** Jelena Vesić: «SKC (Student Cultural Centre) as a Site of Performative (Self-) Production. October 75 – Institution, Self-organization, First-Person Speech, Collectivization», in: *Život umjetnosti* [Das Leben der Kunst], 2012, Nr. 91, S. 30–53.

**Vesić/Dojić 2010:** Dies./Zorana Dojić: *Political Practices of (post-)Yugoslav Art. Retrospective 01*, Ausst.-Kat. Museum 25. Mai, Belgrad 2010.

**Vuković 2007:** Stevan Vuković: «Die andere Linie. Interview mit dem Kunsthistoriker Jerko (Ješa) Denegri», in: *Springerin*, Bd. 13, Nr. 2, 2007, S. 44–49.

## W

**Wallis 1984:** Brian Wallis (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*, New York 1984.

**Westcott 2010:** James Westcott: *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2010.

**Widrich 2014:** Mechtild Widrich: *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*, Manchester/New York: Manchester University Press 2014.

**Wolf 2004:** Frieder Otto Wolf: «Humanismus 1», in: HKWM, Bd. 6.1, 2004, Sp. 548–553.

**WHW 2010:** WHW: «Vojin Bakić», in: Dojić/Vesić 2010, S. 52–63.

## Z

**Zabel 2006:** Igor Zabel: «A Short History of OHO», in: IRWIN 2006, S. 410–432.

**Zabel 2007:** Ders.: «OHO. Vom Reismus zur Konzeptkunst», in: OHO. Retrospektive 2007, S. 18–36.

**Žerovc/Pogačnik 2013:** *Interview with Marko Pogačnik by Beti Žerovc*, <http://www.artmargins.com/index.php/interview-with-marko-poganik>

## Anhang 1

### Ausstellung der Frauen und Männer:

#### SC Galerija Novine 1969

**Galerija SC. Novine 1969:** «Izložba žena i muškaraca (didaktička izložba) [Ausstellung der Frauen und Männer (didaktische Ausstellung)]», Nr. 8, 1969, S. 29–30.

U protekloj sezoni u našoj Galeriji održano je osam otvorenja najrazličitijih izložbi. Na ovom devetom, okupili smo se da bismo zajedno neometani od umjetnosti i njezinih zburjujućih oblika, obilježili njen kraj.

Otvaranja nam posjećuju kulturni i manuelni radnici, slikari, kipari, modeli, grafičari, povjesničari umjetnosti i povjesničari povijesti, televizijski radnici, književnici (rijetko), glumci iz teatra preko puta, baletne umjetnice obaju spolova, fotografi i fotografije, filozofi marksističkog opredjeljenja i marksisti bez opredjeljenja, kibernetičari i obožavaoci, direktori i sekretarice, arhitekti bez zanimanja i urbanisti bez posla, te naravno brojni inozemni gosti. Posjećuju nas i neki likovni kritičari. Ostali pišu po intuiciji.

Nastojimo da se na naš poziv za otvorenje odazove što veći broj pozvanih, jer vaš odaziv je vaš uspjeh.

Otvaramo danas izložbu intimnog susreta eksponata.

Svaka galerijska i kulturna institucija uopće, radi na tome da uveća uvjerenje o poetskoj važnosti ljudskog djela. Znajući da je svaki od vas na neki način to djelo, okupili smo vas da biste se međusobno još jednom uvjerali o vašoj važnosti.

Sigurni u nju odlučili smo da vam u ovom trenutku omogućimo čistu prisutnost, prisutnost bez obaveza: budite jednostavno ona tiha strast koja vas vodi na razgovore, u ugovaranja, koja vas vodi na ručak, na spavanje, na djelo i u san.

Živite ovdje intimno sa svojim idejama, pa makar ih i nemali.

Osjećajte se već prema svom smislu za društveno uređenje.

Budite, zaboga, izložba.

Na ovoj izložbi vi ste djelo, vi ste figuracija, vi ste socijalistički realizam.

Pazite, vaše su oči uprte u vas.

Vi ste tijelo u prostoru, vi ste tijelo koje se kreće, vi ste kinetička skulptura, vi ste spacio-dinamizam.

Umjetnost nije pokraj vas. Ili je nema ili ste to vi. Licemjeri, sumnjivci, barbaroge, lažni proroci, dušebrižnici svih vrsta, vjerovatno su pomislili da će na ovoj devetoj našoj izložbi vidjeti svašta, pa i golotinju obaju spolova. Međutim, ništa od toga.

Čednost je vrlina koju nismo smetnuli s uma.

U doba općeg življavanja na startovskoj, vikendovskoj, čikovskoj, plavovjesnikovskoj, vusovskoj, evoadamovskoj i drugoj iz trulog kapitalizma uvezenoj golotinji, rastu nam strasti, a opada natalitet.

Ovo je dakle, deveta naša izložba i njome završavamo ovogodišnju našu sezonu.

No slobodno bismo mogli reći da ne završavamo samo sezonu našeg galerijskog rada, već i jednu radnu sezonu čitavog sektora kulturnih djelatnosti Studentskog Centra Sveučilišta u Zagrebu. I ove, kao i svake druge godine, naš je rad u sklopu djelatnosti Studentskog Centra bio priman s oduševljenjem. Nikada nismo primjetili da bi netko ovdje s podozrenjem gledao na ono što radimo, i svugdje su nas dočekivali jedino aplauzi, poštovanje i prijateljsko razumjevanje onih koji su nam u poslu nadređeni.

Oduvijek smo smatrali da jedino prijateljska atmosfera i puna suradnja omogućuje rad jedne ovakve djelatnosti kao što je naša.

Što smo htjeli to smo i dobili. Zato danas i otvaramo izložbu na kojoj nema eksponata, nego smo svi ovdje da se eksponiramo.

*Budite dakle muškarci i budite žene.*

Razmijenite mišljenja i spolove.

Neki su to među vama već i učinili.

Zaboravite da ste bili činovnici, zaboravite da ste bili umjetnici, zaboravite da ste bili znanstvenici, zaboravite da ste bili u braku, u inostranstvu, u crkvi, na brodu, na otoku, naročito na livadi, zaboravite da ste gazili travu koju su drugi jeli. Zaboravite da ste se jeli međusobno, zaboravite na ričet vaš svagdanji, zaboravite tuđa lica, pozdravlja vas Snjeguljica i Trnoružica i Crvenkapica, Ivica i Marica, jer vi ste najljepša basna na ovom svjetu: o vama se priča da ste bili, i da ćete biti, no u to vjeruju još jedino djeca prije spavanja, pred san.

Sigurni smo da će vam ova deveta naša ovogodišnja izložba vratiti povjerenje u umjetnost. Hegelijanska skepsa i rječ o kraju umjetnosti doživjet će na ovom mjestu, hic et nonc, svoj poraz.

I žrtve se neće razlikovati od pobjednika.

Gledajte se kao što se gledate na cesti, pa zaboravite kuda ona vodi.

Gledajte se kao što se gledate na sastancima, pa zaboravite tko ih vodi.

Gledajte se kao što se vazda gledate u ogledalo, i nikada ne zaboravite čije je to lice.

Gledajte svoje poznanike, kao što gledate samog sebe, i ljubav će se ponovo proširiti svijetom.

Neka s ove izložbe, neka iz ove dvorane, iz ove Galerije, iz ovog Centra, pred licem umjetnosti preporođen izađe svijet sam.

To je naša skromna želja.

---

**Galerija SC. Novine 1969:** «Izložba žena i muškaraca. Galerija studentskog centra 27.6.1969. [Ausstellung der Frauen und Männer. Galerie des Studentischen Zentrums 27.6.1969]», Nr. 9, 1969, S. 20.

Jedna bezobrazna provokacija prošla je bez komentara, bez ljutnje, bez zajedljivih i zlonamjernih primjedbi što su uobičajene kada učinimo nešto što je izvan redovnog i bezopasnog toka stvari, a što u ovoj našoj sredini vrlo brzo poprima antologijsku vrijednost. Apelom na skrivene misli sakupili smo te večeri 27.6. o.g. nekoliko stotina ljudi, muškaraca i žena koji su s ne malim zadovoljstvom došli da gledaju «druge», ali smo im to zadovoljstvo prostom eliminacijom «drugih» jednostavno uskratili. Tako smo se svi zajedno odjednom našli oči u oči, licem u lice, svi podjednako jedinstvena izložba, na kojoj se eksponati kreću, proizvode zvukove, stvaraju toplinu, a svaki pojedinačno nesvjestan svoje uloge genijalnim misaonim zaključkom: «A, pa ja sam to prije znao da neće biti ništa.» Ipak, za svaku sigurnost, ne bi li možda ipak bilo nešto, mnogi su došli – tek ovako ...

Sa tko zna kakvim je sve mislima publika tačno u 21 sati i 15 minuta nahrupila u prostor Galerije, ne bi li ovdje unutra, naišla na predmet svoga divljenja i divljanja – misleći pri tom, naravno, na «druge». Uvidjevši da se ne radi ni o čemu već o njima samima, vizitorij se lagano počeo kretati od središta prema zidovima, sigurnosti radi, ne bi li izbjegao, ili umanjio eksponiranje, ali je u tom času sve bilo već prekasno. Bili smo tu, i bili smo izložba.

## Anhang 2

### Erste Aprilbegegnung 1972: Bulletins

---

#### Bilten 1 4.4.1972

Imajući u vidu prisutnu i aktuelnu težnju  
KA PREVAZILAŽENJU KLASIČNIH GRANICA MEĐU  
UMETNOSTIMA I PROŠIRIVANJU  
NJIHOVIH SVOJSTAVA Studentski kulturni centar  
u Beogradu u saradnji sa Univerzitetskim  
odborom Saveza studentata želi da stimuliše  
one pojedince i grupe koje zanima ovakva  
delatnost [...].

1 konopac  
2 para rukavica  
2 sunđera  
2 plastična creva  
2 zavoja  
više pločica  
više komada tkanina  
više papilotni  
više šibica  
više kuka  
više vlasi brade  
više kutija  
više perja  
više peska

---

#### Bilten 2 5.4.1972

UTORAK  
4. APRIL  
21 ČAS

Ž1M. GENERALNA PROBA  
SLOBODAN Milojević - ERA,  
LJUBICA Mrkalj i  
MILAN Marinković - CILE  
1 staklena kocka  
1 ligeštul  
1 slušalice  
1 televizor  
1 jabuka  
1 jastuk  
1 patike  
1 vatrogasni dečiji auto  
1 tanjir  
1 selotejp  
1 cvet  
1 četka  
1 kutija bele boje  
1 kapa  
1 peraje  
1 drndafon  
1 slovo A  
1 bokserske rukavice  
1 metar  
1 čovek  
1 tegovi  
1 makaze  
1 tamljan  
1 svećice za kandilo  
1 voda  
1 vatra  
1 peškir

---

PROGRAM  
ZA SREDU  
5. APRILA 1972.

OTVARANJE IZLOŽBE PRIHVAĆENIH PROJEKATA  
NA KONKURSU PROŠIRENIH MEDIJA

galerija SKC

PROCES - RAŠA Todosijević

vrata od koncertne dorane SKC

1948 - GORAN Trbuljak

foaje pred galerijom SKC

IZLOŽBA JOSIPA Stošića i  
FRANCI Zagoričnika NA POZIV SUSRETA

galerija SKC

VALJA 1 2 - SLAVKO Matković

U neodređeno vreme park iza zgrade SKC

POČETAK REALIZACIJE PROJEKTA POBESNELA  
KRAVA

Grupa ATENTAT - VUJŠA - Rešin Tucić, MILAN  
Milić - Jagodinski, VICKO Arpad

21 čas koncertna dvorana SKC  
PISMO JEDNOG EMIGRANTA - KUT Bari

23.30 časova foaje pred koncertnom dvoranom  
KONCERT ANSAMBLA ACEZANTEZ [...]

---

**Bilten 3** 6.4.1972

PROGRAM  
ZA ČETVRTAK  
6. APRIL 1972.

U neodređeno vreme park iza zgrade SKC  
NASTAVAK REALIZACIJE PROJEKTA POBESNELA  
KRAVA  
17 časova foaje pred dvoranom SKC  
KONCERT ANSAMBLA ACEZANTEZ  
19 časova teatar SKC  
JEDNOVEČERNJA AKCIJA – Đina Pane NA POZIV  
SUSRETA

PROGRAM  
ZA PETAK  
7. APRIL 1972.

U neodređeno vreme park iza zgrade SKC  
ZAVRŠETAK REALIZACIJE PROJEKTA POBESNELA  
KRAVA  
19 časova teatar SKC  
VEĆE FILMOVA ZORANA POPOVIČA  
nakon završetka projekcije  
DISKUSIJA O PROŠIRENIM MEDIJIMA

ZA GOSTE I UČESNIKE SUSRETA U TEATRU SKC  
SVAKE NOĆI OD 11 ČASOVA OD 03 ČASOVA RADI  
KLUB SUSRETA

---

ŽIVOT SMRT SAN  
SAN ŽIVOT SMRT  
SMRT SAN ŽIVOT  
ŽIVOT TO SU DRUGI  
SMRT: Potrebno je prihvatiti svoju smrt da  
bi se mogla prevazići  
SAN je sociološka pojava  
Biti svestan sebe preko stalne autoanalize to  
je najkraći put da bi se otkrile motivacije naše  
suštine i mesto koje zauzimaju sociološki auto-  
matizmi.

Koncept Đine Pane je u njenoj fizičkoj prisut-  
nosti time je ona sama - jezik. «Komunikacija  
sa publikom počinje u mojim gestovima telom,  
rukama i nogama. Publika je ta koja gledanjem  
ne dolazi u kontakt sa mnom vizuelno ili mental-  
no već počinje i fizički da oseća moje kretanje.

Time zajedno uspostavljamo interkomunikaciju.  
To je slično odnosu koji se javlja između sport-  
ista i publike pri čemu publika deli sa sportistom  
njegov napor, pobedu ili neuspeh.»

---

Da se čeka

Dragoljub Todosijević RAŠA jedan je od učesnika  
na konkursu Proširenih medija čiji je projekat  
«Proces» prihvaćen i realizovan.

Razgovaramo sa umetnikom:

- «Ne pokušavam da stvorim svoj stil. Ne želim  
da se ograđujem stilskim jedinstvom na način  
klasičnih umetnika. Ima mnogo linija što polaze  
u različitim pravcima i sve njih želim da sledim.»

Od izložbe u galeriji SKC povodom BITEFa 1971.  
Raša je započeo da radi na projektima. U seriji  
projekata ima realizovanih i onih što su ostali  
samo kao predlog jednog mogućeg izvođenja.  
Za razliku od prethodnih projekata «Proces»  
ima jedan novi kvalitet: uvedena je dimenzija  
vremena.

- «Mimo umetnosti uzete u klasičnom smislu  
dešavaju se procesi, događaji. Odnosno  
vrednosti postoje i izvan umetnosti. Izvedeni  
projekat izaziva psihološki utisak na gledaoca  
i njemu odmah biva jasno (vizuelno percep-  
cijom i procesom logičkog mišljenja radi se  
dakle i o mentalnom procesu, prim.) u čemu je  
stvar. Jedino moguće pitanje koje se postavlja  
jeste: kada će se i u kojoj tački konopcima  
što idu iz jedne posude u drugu spojiti crvena  
i zelena boja?»

- I kada će se dve boje spojiti?

- «Ima da se čeka.»

Jadranka Vinterhalter

---

Susret dveju boja je nepredvidljiv. Jedino nam  
ostaje da u svojoj svesti organizujemo njihov  
susret. Možda je za to potrebno da prođe jedan  
dan, možda dva. Uglavnom potrebno nam je  
vreme da to zamislimo. VREME!

---

**Bilten 4** 7.4.1972

Jasmina: Đina je mnogo ozbiljnija nego što je uspela sebe da predstavi publici, postojala je blokada prema načinu njenog govora, mislim na našu nenaviknutost jer smo je mi tumačili preko simbola dok ona tome ne poklanja pažnju već traži jedan nov izraz.

Jasna Tijardović: Đina je bila vrlo ubedljiva. Ja verujem njenom izrazu iz razloga što ona to izaziva. Njena manifestacija mi je dosta dopri- nela. ... Prisutni su se uključivali u događaj kao da im je sve jasno. Proizilazi da je mnogo jed- nostavnije skoncentrisati se pred jednom slikom nego pred jednom ovakvom akcijom. Đina je sama akter svoje akcije i ona privaja za sebe izraz koji nudi, iz razloga što je sam način njenog poručivanja težak da se prihvati od posmatrača. Nivoi kao što su tradicionalno ili netradicionalno nisu i ne moraju biti važni.

Milica Kraus: Ona se služi novim izrazima, a ustvari je tradicionalna i zato nas ostavlja ravnodušnim.

---

**Bilten 5** 8.4.1972

Neke misli povodom «Generalne probe»  
Slobodana Milivojevića – Ere

„Generalna proba“ Slobodana Milivojevića – Ere znači istovremeno rekapitulaciju i sintezu autorovog dosadašnjeg načina mišljena u domenu plastičnog istraživanja, a ujedno otvara nove puteve kao mogućnosti šireg i kompleks- nijeg zahvata u području proširenih medija. Akcija, čiji smo svedoci bili 4. IV 72. u Galeriji SKC, pokazuje da fizički i misaoni prostor kreaci- je likovnog umetnika postaje sve širi, a tradi- cionalne granice među umetnostima sve labavije, specijalističke esnafske orijentacije sve iluzor- nije i irelevantnije. Lagano i postupno kristališe se i verifikuje spoznaja da je kreacija stav i životni princip, čija manifestacija stoji kao funk- cija kreatora, njegovih sklonosti, mogućnosti i znanja, a medij ili mediji u kojima se realizuje ne poznaje profesionalne i tehničko-tehnološke granice.

Iz toga proizlazi da je suština na kreativnom činu, procesu, a ne na materijalno determinisanom delu, objektu.

Procesualnost negira ikonolatrijski odnos prema delu i korist misaonog napora identifikacije protoka informacije, različitog nivoa i kvaliteta, kojima se ostvaruje neophodna komunikacija na relaciji autor – receptor. Jedna od implikacija takvog načina takvog mišljenja je i neprenosi- vost komunikacije bez fizičkog prisustva autora, dakle kompletna integrisanost i neodvojivost sistema autor – delo proces. Takav jezik podra- zumeva neprekidnu igru dekodiranja, saučest- vovanja i sustvaralaštva u zatvorenom sistemu autor – proces – auditoriji. Nikola Vizner

---

**Bilten 8** 11.4.1972

Slavko Timotijević – Govorim o nekim delima koja sam video i koja su me navela da o njima mislim.

Era je/projekt Ž-1-M – Generalna proba/napra- vio ustupak/svesno ili ne/Centru/što za Centar nema značaja/dozvolivši da se projekt izvede u tunelu galerije. Smatram, što je i Era prvobitno mislio, da bi projekt ostvario veći učinak da je izveden u otvorenom prostoru, možda na nekom polju ili njivi. Pojedinačno, izvesne partiture su likovno dobro rešene/Erina odeća ili događaj u kocki/, mada su akteri dozvolili da se jasnost izražavanja deformiše što ne predstavlja uvek tajnu „kreacija“ već i jednostranost kompono- vanja. Možda bi sve bilo drugačije u otvorenom prostoru.

Dva projekta sa konopcima uslovno se nalaze u totalnoj suprotnosti. RAŠA nastavlja svoja is- traživanja na polju odnosa količina crvene i ze- le- ne boje. Mislim da je načinio dve greške. Provo je zanemario tehnologiju, što njegov projekt zahteva, i podcenio je publiku. Njegov projekt ne zahteva čekanje. On se kapira u trenutku. Da je ostvario dve boje likovnost bi došla još više do izražaja.

### Anhang 3

#### Ekipa A3 – Autobus für Fußgänger: Plakat 1972

Autobus je skelet iščašene ideje, orahova ljuska u idiotizmu savršenog industrijalizma i tehnokratizma. Materijalnom nedovršenošću i idejnim savršenstvom, autobus omogućava uključivanje na razini ideje, direktno iritirajući svijest slobodnog izbora brojnošću varijacija. Jer, autobus je mogući dio ZET-a, ali i antiautobus Saobraćajnog poduzeća A3 (SPA3), to je dječja igračka, san dječje megalomanije, a može biti i želja za air-condition ljudi in the summer time. Autobus pruža slobodu, omogućava stvaranje onog broja varijanti koji zavisi od stepena uključivanja. Izbjegavajući mogućnost jedne konačne klasifikacije, put k očuvanju suštine čitavog projekta adekvatno osigurava TOLERANCIJA. AUTOBUS JE TOLERANCIJA. U odnosu prema statičnim intervencijama u urbanom prostoru, autobus priređuje nestvarno pred očima, vizuelnu neočekivanost u prostornom kretanju.

Komentari aktivnih i pasivnih konzumenata.

Grupa djece: Ovo je nevjerojatno, neponovljivo, ali mu vjerujemo.

Ljudi: Dodao bih to i to i ovo, i odličan je i ništa ne valja jer bih dadao i ono, i kakvi su to hipici, ja bih tu volan pa motor, a ne troši benzin, niti zagađuje, ne stvara buku. Deco, pa to je autobus budućnosti!

Jedna baka: Napravit ću i ja sebi jedan.

I tako se ljudi znoje, muče ili pak zabavljaju, i s tih pozicija razumijevaju jedan od vidova ili neke od intencija autora. Ispod atraktivno-zabavljajke površine krije se rad koji postavlja pitanje preživljavanja, odnosno osviještava svijesti u času kolektivnog samouništenja. S druge strane, putnici-vozači, doživljavaju vrlo konstruktivne razgovore za vrijeme svoga putovanja gradom.

### Anhang 4

#### Dritte Aprilbegegnung 1974: Bulletins

---

##### Bilten 3 18.4.1974

Posle UŠIVANJA FIKUSA Ilije ŠOŠKIĆA, BILTEN je zabeležilo utiske nekolicine posmatrača:

Džil Njterli: Mislim da je to veoma interesantno, ali sam takve stvari već videla u Londonu, kada istina nisu ušivali, već su samo snimali šumove biljaka kada ih čovek dodiruje – kada čovek nešto radi sa njima.

Pavlović Dušan: Vizuelno izvanredno, inače ništa drugo ne bih mogao da kažem.

Ljiljana Vojnović: Imala sam utisak da ušivaju živo biće i zato mi je bilo jako žao.

---

##### Bilten 5 20.4.1974

Raša Todosijević sa svojom predstavom «VO-DO-VIJA», želeći da prikaže «promenu sredine», vadi šarana iz staklenog suda u kome se on nalazio i ostavlja ga da se polako i sigurno uguši na vazduhu. Istovremeno u sebe naliva tolike količine vode. U početku on izaziva odgovarajući efekat kod gledalaca ali se vremenom, zbog razvlačenja, razvodnjava do te mere da sve što radi prelazi u apsurd.»

Tekst prenesen iz Studentskog radio programa «Indeks 202» od 20. aprila 1974.

Slobodan Đurđević

---

##### Bilten 6 21.4.1974

O «zvezdi od vatre» Marine Abramović, od posmatrača smo čuli: Aleksandar Postolović: Teško je govoriti posle predstave jer je utisak veoma snažan. Čini mi se da ono što prošireni mediji nude, a što je Marina uspela da izvede do kraja, je to da čovek zaista postaje umetnost trenutka. Ovakva umetnost traje dok traje život. Zaista je teško sada govoriti, jer sam još pod utiskom ovoga što sam video.

Vladan Radovanović: Stvarno iskustvo, za razli-

ku od klasične umetnosti jeste akcenat stavlja na objekt a ne na ovo što se stvarno događa, što se ne može patvoriti. Milica Starčević: Veoma sugestivno i veoma tragično.

---

### Bilten Nr. 7 1974

U povodu «Zvezda od vatre» Marine Abramović

Kako sam od strane biltena bio zamoljen, predstave Marine Abramović «Zvezda od vatre» da iznesem svoje utiske, činim to, ovoga puta, u nešto sređenijoj formi, (u odnosu na izjavu u anketi), kako u ravni jezika, tako i u logičko-estetičkom sistemu koji razumem. Konfuznost mojih misli, povodom predstave, ovoga puta ne želim da branim, ali moram napomenuti da su one prouzrokovane i izuzetnim delovanjem predstave na mene. Budući da davno nisam prisustvovao jednoj umetničkoj kreaciji koja je na mene ostavila bitan utisak uverljivosti i celovitosti umetničkog traganja za «ljudskom duhovnošću», razumljiva je sva «sluđenost trenutka» u koju sam zapao.

Naviknuti da umetničko delo uvek posmatramo razdvojeno od njegovog tvorca, da problem umetničkog gotovo uvek sagledavamo u domenu dela samog (romana, slike, skulpture), u povodu predstve Marine Abramović dolazimo u koliziju sa takvim estetskim opredeljenima, koja nam nude savremeni estetski sistemi mišljenja i vrednovanja umetničkog dela. Prošireni mediji koji se tek, kanda, bore za ustanovljenje svog estetičkog sistema, dobijaju, u bitnom smislu jedan celovit pogled na svet ovom i ovakvim predavanjima, ukoliko se one uopšte mogu nazvati predstavama.

Umetnost, dakako, davno već ne budi radoznalost «prosečnog čoveka». Ona ga zapravo, samo zbunjuje nepraktičnim zagonetkama. Razloge ne treba tražiti u tome kako prosečan čovek (savremeni) nije u stanju da razume ili dosegne vrhunsku umetničku kreaciju, niti u tome što je, budući okupiran svojim angažovanjem egzistencije radi, prezauzet da bi uživao u umetničkom delu. Razlozi su jednostavno, u tome što su tvorevine «stare» «lepe» umetnosti ODSLUŽILE svoje. Celoviti sistemi mišljenja (logičkog, estetičkog, religioznog itd.), sadržani u njihovim osnovnim pojmovima sad nas sputavaju. Da

bismo otkrili novu moć za iskazivanje duhovnog, umetničkog, mi moramo ustanoviti čitav jedan svet NOVIH pitanja.

Marina Abramović upravo to čini. Ona nema pretenzije da njena umetnička kreacija bude zauvek data, dograđena i završena. Umetničko traje u toku događanja i stvaranja umetničkog dela, i izvan toga svaki tretman umetničkog čina je besmislen i neprikladan. Percepcija umetničkog sada traje u okvirima trajanja umetničke kreacije, i intenzitet iskazivosti umetničkog dela, njegove «unutrašnje energije», bitan je činilac za razumevanje i primanje samog umetničkog dela. Nemogućnost ponovljivosti svakog datog umetničkog dela, čini utiske psihološki uverljivijim kao i neizbrisivi dojam sopstvenog (gledaočevog) učešća (SA UČESTVOVANJEM) u ovom ČINU umetničkih kreacija. Ako se opet vratimo na prosečnog «posmatrača», koji sudi o jednom umetničkom delu, onda, u ravni motivacije njegovog pristupa tom delu, možemo uočiti tri (ili više, svejedno) zaključka. Prva njegova primedba obično se svodi na to da slika nije (ili jeste) SASVIM verna. Druga primedba svela bi se na to, da PREDMET (umetničko delo) jeste ili nije bilo VREDNO prikazati, i treće, da je delo «PRIJATNO» ili «NEPRIJATNO». Sve ove primedbe zasnivaju se na merilima koje nemaju bitne veze sa umetnošću. Prva primedba svodi umetnike na nivo prodavca cipela. Jer insistiranje na OBJEKTU, uglavnom je težnja da se o objektu sudi kao o mogućoj robi. Druga primedba odnosi se na objekat, ali ne njegovog odnosa sa delom, njegovih vrlina i mana vizuelno – perceptualne prirode, već njegove veze sa svim drugim osim sa samim DELOM. Tu merilo vrednosti objekta može imati i moralni, religiozni ili, pak, istorijski smisao. Treća zamerka tiče se jednog «estetskog» svojstva umetničkog dela, – njegove moći da u nama izazove određenu psihološku reakciju.

Sve ove odlike jednog umetničkog fenomena mogu se odnositi i na urednost jednog biroa. Nije problem u tome da umetničko delo, kako bi to od nas tražio Gete, da lep MODEL naslikamo majstorski verno. A doživljavamo kao BESKRAJNI sklad objekta i dela (pa to su radile i rade sve DRUGE umetnosti); niti da ga prepustimo mušterijama koje pobuđuju u posmatraču već istinske težnje za «KALKULACIJOM vizuelnih formi». Ako, pak, umetnik živi SAM umetnički čin onda tim bolje, i za samo delo, i za umetnika. Aleksandar Postolović.



## Abbildungsnachweise

© bei den Künstler\*innen,  
Fotograf\*innen, Archiven und  
Verlagen

### Umschlag und Präambeln

Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 1** Vesić 2012, S. 30, Foto: Milan Jozić

**Abb. 2-3** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 4-5** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 6** Foto: Seraina Renz

**Abb. 7** Šuvaković 2012, S. 406

**Abb. 8** Šuvaković 2012, S. 419

**Abb. 9-10** Achleitner 2013, S. 51 und 55

**Abb. 11-12** Fotos: Seraina Renz

**Abb. 13** Foto: Valentin Jeck, in Auftrag gegeben vom Museum of Modern Art, New York, 2017

**Abb. 14-15** Fotos: Momir Čavić

**Abb. 16-20** 12. Oktobarski salon 1971, Kat. Nr. 32, 20, 10, 16 und 13

**Abb. 21-23** Marcoci 2011, S. 70 und 75

**Abb. 24-26** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 27** Drangularijum 1971, o. S.

**Abb. 28-30** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 31** Drangularijum 1971, o. S.

**Abb. 32** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 33-35** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 36** Drangularijum 1971, o. S.

**Abb. 37-39** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 40-42** Glavan 2005, S. 16

**Abb. 43-44** Galerija SC. Novine 1969, S. 20

**Abb. 45-50** OHO Retrospektive 2007, S. 40, 41, 47 und 78

**Abb. 51** In Another Moment 1971, S. 8

**Abb. 52-53** Courtesy Era Milivojević

**Abb. 54** Courtesy Zoran Popović

**Abb. 55-58** Courtesy Era Milivojević

**Abb. 59-60** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 61-62** Bulletin 2 1972, o. S.

**Abb. 63-78** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 79-80** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 81** Bulletin 3 1972, o. S.

**Abb. 82-86** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 87-89** Eight Yugoslav Artists 1973, o. S.

**Abb. 90-91** Courtesy Zoran Popović

**Abb. 92-95** Marina Abramović 1976, o. S.

**Abb. 96** Tijardović 2006, S. 23

**Abb. 97-105** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 106** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 107-112** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 113-114** Courtesy Archiv SKC Belgrad, Fotos: Nebojša Čanković

**Abb. 115-117** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 118-133** Marina Abramović 1976, o. S.

**Abb. 134-135** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 136-139** Courtesy Neša Paripović und Miško Šuvaković

**Abb. 140-143** Courtesy Miško Šuvaković

**Abb. 144-147** Courtesy Jovan Čekić

**Abb. 148-154** Courtesy Miško Šuvaković

**Abb. 155-158** Courtesy Neša Paripović

**Abb. 159-164** Courtesy Raša Todosijević

**Abb. 165** Courtesy Neša Paripović

**Abb. 166-177** Courtesy Archiv SKC Belgrad

**Abb. 178** Courtesy Miša Savić,

Foto: Sanja Latinović

**Abb. 179-181** Courtesy Archiv SKC Belgrad, Fotos: Nebojša Čanković



## Personenregister

### A

**Abramović, Marina** 16, 17, 19, 25, 41–43, 85–87, 90, 101, 106, 132, 133, 135, 137, 142–144, 147–149, 154, 161, 235, 254, 255, 257, 258, 260, 292, 293, 299, 300–308, 310–314, 317, 318, 326, 340, 365, 391, 392  
**Acconci, Vito** 139, 140, 188  
**Adorno, Theodor W.** 21, 61, 209, 217, 322, 324–326  
**Agliani, Gettuglio** 123  
**Alebić, Josif** 94, 95  
**Althusser, Louis** 180, 209, 230–233, 292  
**Anderson, Laurie** 17, 259  
**Anselmo, Giovanni** 128  
**Aragon, Louis** 57  
**Auslander, Philip** 31  
**Austin, John** 245

### B

**Bakić, Vojin** 65, 69  
**Banac, Ivo** 49  
**Barry, Robert** 24, 128, 194  
**Barthes, Roland** 271  
**Baumann, Zygmunt** 207  
**Braque, Georges** 109  
**Becher, Bernd und Hilla** 107  
**Becker, Lutz** 257  
**Beganović, Davor** 84  
**Belić, Zoran** 356  
**Berio, Luciano** 270  
**Beuys, Joseph** 48, 128, 183, 276, 277, 281–284, 286, 289, 292, 303  
**Biard, Ida** 107  
**Blažević, Dunja** 19, 85, 86, 107, 318–320  
**Bloch, Ernst** 207, 209  
**Bochner, Mel** 24, 194  
**Bockman, Johanna** 208, 216  
**Bogdanović, Bogdan** 63, 66  
**Bogdanović, Kosta** 42  
**Bois, Yves-Alain** 182  
**Borgeaud, Bernard** 107  
**Bošan, Đorđe** 70, 73  
**Bošnjak, Branko** 206  
**Brecht, Bertolt** 187  
**Brejc, Tomaž** 116  
**Breznik, Maja** 123, 124  
**Bronfen, Elisabeth** 147, 148  
**Brown, Stanley** 128  
**Bryzgel, Amy** 29  
**Buchloh, Benjamin** 182, 183, 198  
**Buren, Daniel** 128, 134

**Burghardt, Robert** 64  
**Burgin, Victor** 24, 128  
**Butler, Judith** 31, 198, 200

### C

**Cameron, Shirley** 107  
**Čanković, Nebojša** 316  
**Čekić, Jovan** 135, 137, 330, 331, 335, 336, 339  
**Celant, Germano** 123, 308  
**Chiari, Giuseppe** 355, 359  
**Chomsky, Noam** 206  
**Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch** 55  
**Churchill, Winston** 52, 53  
**Cibulka, Heinz** 340, 355, 358  
**Clark, Timothy James** 20, 186, 187  
**Crimp, Douglas** 182  
**Cusset, Francois** 188, 191, 192, 194

### D

**Damnjanović, Radomir Damijan** 97, 356, 362  
**Danto, Arthur C.** 99  
**de Beauvoir, Simone** 199  
**Dedeić, Vojimir** 70, 72  
**Dedić, Nikola** 56  
**de Man, Paul** 191  
**Demarco, Richard** 254, 257, 281  
**Demniewski, Evgenija** 86, 89  
**Demur, Boris** 340  
**Denegri, Ješa** 12, 20, 21, 26, 40, 43, 59, 61, 86, 99–102, 104–106, 108, 109, 123, 127, 143, 166, 181, 257, 281, 321, 322, 324, 326, 344, 363, 365  
**Derrida, Jacques** 190–192, 194, 230, 296  
**Dibbets, Jan** 128  
**Đilas, Milovan** 207, 210, 215, 216, 229  
**Dimitrijević, Braco** 128–131, 133  
**Dimitrijević, Branislav** 24, 29, 74, 75, 98, 160, 294, 346  
**Dimitrijević, Nena** 127, 128, 131, 171  
**Đokić, Dejan** 49  
**Dolar, Mladen** 119  
**Đorđević, Dragan** 43  
**Đorđević, Goran** 17, 107, 365  
**Dragan, Nuša und Srečo** 107, 254  
**Duchamp, Marcel** 45, 87, 88, 102, 187–190, 193, 269, 281, 283

### E

**Eco, Umberto** 270, 277  
**Ekipa A3** 163–166, 245, 390  
**Engels, Friedrich** 53, 98, 212, 213, 217  
**EXAT-51** 108–110

**F**

**Feuerbach, Ludwig** 211-213, 217, 221, 230, 231, 315  
**Filipović, Stjepan** 65, 69  
**Fink, Bruce** 144, 145  
**Flanagan, Barry** 128  
**Forti, Simone** 202, 355, 358  
**Foster, Hal** 182  
**Foucault, Michel** 191, 192, 194, 230, 271, 292, 296  
**Fox, Terry** 285-287, 370  
**Fried, Michael** 47, 182  
**Fromm, Erich** 206, 209

**G**

**Galić, Mladen** 110  
**Geister, Iztok** 116, 122  
**Goethe, Johann Wolfgang** 211, 349  
**Goldstein, Slavko** 50, 53  
**Gramsci, Antonio** 220  
**Greenberg, Clement** 88, 181, 182, 184-189, 193, 194, 202, 328  
**Grič, Danko** 177, 179, 206, 223-229, 292  
**Groys, Boris** 27  
**Grupa E/KOD** 128  
**Gruppe 143** 330-332, 334, 339, 346

**H**

**Habermas, Jürgen** 206, 207  
**Haraway, Donna** 370  
**Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** 113, 211, 217, 224, 286  
**Herder, Johann Gottfried** 211, 349-352  
**Hitler, Adolf** 51  
**Holman, Sally** 257  
**Horkheimer, Max** 209

**I**

**Ignjatović, Petar** 84  
**Iļjovski, Bora** 88, 92-94  
**Imširović, Pavluško** 205  
**Iveković, Sanja** 75-78, 108, 356, 365

**J**

**Jakovljević, Branislav** 29, 30, 119, 137, 143, 144, 147, 149, 160, 161, 208, 210, 230, 232-235  
**Jones, Amelia** 88, 188, 198-201, 203, 247, 294  
**Jones, Tim** 107  
**Jovanović, Dušan** 85  
**Jović, Milan** 19  
**Judd, Donald** 121, 254  
**Jurčić, Zrinka** 243, 312, 326  
**Jurišić, Mira** 70, 72

**K**

**Kangrga, Milan** 206, 217, 218, 227, 228, 230, 232, 315  
**Kant, Immanuel** 134, 200, 231  
**Kantor, Tadeusz** 257  
**Kanzleiter, Boris** 54, 77, 80, 81, 83, 206-209, 228, 317, 318  
**Kardelj, Edvard** 207, 215, 216, 229  
**Kelly, Mary** 200, 201  
**Kesić, Vesna** 77  
**Kidrič, Boris** 216  
**Kirili, Alain** 24, 128  
**Kirn, Gal** 64  
**Klauke, Jürgen** 355, 359  
**Klein, Yves** 31  
**Kljajić, Jelka** 205  
**Kolakowski, Leszek** 209  
**Kosik, Karel** 209  
**Kosuth, Joseph** 24, 193, 328  
**Kounellis, Jannis** 128  
**Kovačević, Stojan** 35, 94, 95  
**Koželj, Marinela** 12, 87, 106, 107, 143, 259, 262, 263, 266, 267, 273, 275-278, 296, 340, 341, 343, 344, 366  
**Kozłowska, Barbara** 107  
**Kraljić, Anton** 70, 71  
**Kraus, Karl** 116  
**Kraus, Milica** 19, 170, 389  
**Krauss, Rosalind** 139, 182-184, 186-191, 193, 194, 197, 198, 202, 234  
**Kristeva, Julia** 233  
**Krleža, Miroslav** 56-61, 74  
**Kubitza, Annette** 195  
**Kuduz, Ante** 110  
**Kuvačić, Ivan** 206

**L**

**Lacan, Jacques** 119, 138, 144-146, 190, 191, 201, 230, 233, 234, 296  
**Ladik, Katalin** 19, 153  
**Lamelas, David** 128  
**Latham, John** 127  
**Lečić, Milanka** 309  
**Lefebvre, Henri** 206, 207  
**LeWitt, Sol** 127, 130, 194  
**Lippard, Lucy R.** 121, 197, 328  
**Lubarda, Petar** 60-62, 64  
**Lukács, Georg** 192, 194, 207, 220  
**Lukić, Sveta** 61, 326, 331  
**Lyotard, Jean Francois** 133-135, 171, 191, 192, 194

**M**

**Makarewicz, Zbigniew** 107  
**Makavejev, Dušan** 159-161, 318  
**Mandel, Ernest** 205  
**Marchart, Oliver** 46, 47  
**Marcoci, Roxana** 76  
**Marcuse, Herbert** 102, 207, 209  
**Marinković, Milan** 154, 158, 160, 161, 387  
**Martinis, Dalibor** 108, 356  
**Marx, Karl** 53, 58, 81, 98, 119, 131, 159, 174, 180, 207, 208, 212, 213, 217-221, 226, 227, 230-233, 295, 315, 317  
**Matanović, Milenko** 116, 120, 124, 126, 252  
**Matičević, Davor** 311  
**Matić, Goranka** 19  
**Matta-Clark, Gordon** 189  
**Merhar, Viljam** 214, 215  
**Merleau-Ponty, Maurice** 200  
**Michelson, Annette** 182  
**Miler, Karel** 107  
**Miller, Roland** 107  
**Milivojević, Era** 16, 19, 24, 41, 42, 85, 101, 132, 133, 135-137, 140, 142-144, 147-149, 154-156, 158, 160-163, 165, 171, 245, 247, 257, 365, 366  
**Močnik, Rastko** 119  
**Mrkalj, Ljubica** 154, 158, 160, 161, 387  
**Mujezinović, Ismet** 74  
**Mülder-Bach, Inka** 349-352  
**Mutnjaković, Andrija** 110

**N**

**Nasser, Gamal Abdel** 55  
**Nauman, Bruce** 139, 188, 202, 339  
**Nehru, Jawaharlal** 55  
**Nešić, Milija** 93, 95  
**New Tendencies** 108-110  
**Nez, David** 116  
**Niethammer, Friedrich Immanuel** 210  
**Nietzsche, Friedrich** 191, 224, 292  
**Nikolić, Milan** 205  
**Nikolić, Vladimir** 330  
**Nochlin, Linda** 197

**O**

**OHO** 24, 116, 117, 119-125, 128, 132, 153, 233, 247, 252  
**Oliva, Achille Bonito** 86, 103  
**Oppenheim, Dennis** 190, 355  
**Owens, Craig** 182, 198

**P**

**Pajvančić, Aleks** 152  
**Palestine, Charlemagne** 355, 356, 360, 363  
**Pane, Gina** 153, 166-172, 245, 388  
**Papić, Žarana** 77  
**Parent, Beatrice** 107  
**Paripović, Neša** 16, 19, 24, 36, 41-43, 85, 88, 92, 93, 101, 106, 132, 133, 143, 254, 255, 330, 332, 333, 336, 338-340, 345-347, 349, 351, 352, 355, 356, 365  
**Pavlović, Živojin** 159, 317, 318  
**Pejić, Bojana** 76, 143, 349, 365  
**Perović, Jeronim** 53  
**Petrović, Gajo** 175, 206, 208, 221-223, 227-229, 295  
**Petrović, Zora** 62  
**Phelan, Peggy** 31  
**Picasso, Pablo** 45, 60, 61, 109, 187  
**Picelj, Ivan** 109  
**Piotrowski, Piotr** 27, 28  
**Pistoletto, Michelangelo** 107  
**Pogačnik, Marko** 24, 116, 118, 121, 122  
**Pollock, Griselda** 200, 201  
**Popčev, Mice und Stavros** 356, 361  
**Popi, Maria** 107  
**Popović, Zoran** 12, 16, 19, 24, 41-43, 45, 85, 86, 89, 101, 106, 107, 132, 133, 140, 141, 143, 254, 256, 257, 308, 320, 321, 326, 329, 365, 366, 388  
**Popov, Nebojša** 81, 82, 206, 292  
**Postić, Borivoj** 316  
**Postolović, Aleksandar** 244, 308, 390, 391  
**Pousseur, Henri** 270  
**Pozzi, Lucio** 189  
**Protić, Miodrag** 43, 59, 60  
**Protić, Miroslav** 70, 71

**R**

**Radić, Zvonimir** 109  
**Radovanović, Rajko** 340  
**Radovanović, Vladan** 309  
**Rancière, Jacques** 198, 199  
**Richter, Vjenceslav** 109, 110  
**Rosenbach, Ulrike** 77  
**Rosenberg, Harald** 181  
**Rousseau, Jean Jacques** 350  
**Rusinow, Dennison** 49, 52  
**Rus, Veljko** 209

**S**

Šafrani, Imre 62  
 Šalamun, Andraž 116, 122, 365  
 Sartwell, Crispin 99  
 Savić, Maja 330  
 Savić, Miša 356, 363, 364, 368  
 Schleiermacher, August 211  
 Schneemann, Carolee 194-198, 201, 102  
 Schöllhammer, Georg 344  
 Shepherd, Simon 30  
 Sher, Gerson S. 209, 220  
 Šibenik, Ljerka 110  
 Šijan, Slobodan 340  
 Smithson, Robert 328  
 Šoškić, Ilija 288, 290, 369  
 Sretenović, Dejan 12, 24, 43, 339, 349, 352, 382  
 Srnc, Aleksandar 109, 110  
 Stalin, Josef 52-55, 57, 217  
 Stanković, Paja 330  
 Starčević, Milica 309, 391  
 Štembera, Petr 107  
 Stiles, Kristine 253, 291  
 Stilinović, Mladen 340  
 Stockhausen, Karlheinz 270  
 Stojanović, Lazar 206, 318  
 Stojanovski, Dragan 316  
 Supek, Rudi 206, 208, 212, 217-221, 227, 228, 295  
 Šutej, Miroslav 110  
 Šuvaković, Miško 12, 24-26, 29, 55, 56, 59, 60, 84, 107, 122, 132, 181, 292, 329, 330, 332-334, 336, 337, 339, 363  
 Szeemann, Harald 28, 277  
 Szombathy, Balint 153

**T**

Tikveša, Halil 86, 89  
 Timotijević, Slavko 12, 19, 124, 162, 163, 165, 246, 247, 323, 326, 389  
 Tito, Josip Broz 51-56, 82-84, 131, 205, 206, 209, 215, 216, 228, 317  
 Tjardović, Jasna 19, 389  
 Todorova, Maria 28  
 Todosijević, Raša 12, 16, 17, 19, 24, 41-46, 85-87, 91, 97, 101, 106, 107, 132, 133, 143, 235, 238, 239, 245-254, 257-259, 262-273, 276-278, 280, 281, 283-289, 291-300, 303, 308, 311, 314, 317, 318, 321, 324, 326-329, 339-344, 349, 352, 355, 365, 366, 368-370, 387, 388, 390  
 Tomić, Biljana 12, 15, 16, 18-20, 86, 105-108, 123, 124, 127, 133, 143, 181, 299, 300, 303, 304, 307, 330  
 Trbuljak, Goran 107, 127, 340, 365, 387  
 Trifunović, Lazar 61, 74, 326  
 Tucić, Đorđe 316, 387

**U**

Ubl, Ralph 183, 194  
 Urkom, Gergelj 16, 19, 24, 37, 41-43, 45, 85, 96, 97, 132, 133, 143, 254, 256-258, 261, 303, 366

**V**

Vesić, Jelena 12, 25, 319, 323  
 Vinterhalter, Jadranka 19, 41, 42, 143, 388  
 Vizner, Nikola 19, 143, 162, 389  
 Vranicki, Predrag 206  
 Vuković, Stevan 12, 135, 159

**W**

Warhol, Andy 88, 98  
 Weibel, Peter 27, 355  
 Weiner, Lawrence 127  
 Widrich, Mechtild 31, 32, 300, 309, 312  
 Winnicott, Donald 138

**Z**

Zabel, Igor 116, 117, 119, 121, 122, 132  
 Žilnik, Želimir 159, 318  
 Živković, Miodrag 64, 65, 67, 68  
 Žižek, Slavoj 119, 233-235, 296



Die 1970er Jahre waren eine Blütezeit der Performance- und Konzeptkunst in Jugoslawien. Zu den wichtigsten Orten der Kunstproduktion gehörten die im Anschluss an die 68er-Unruhen gegründeten, selbstverwalteten studentischen Kulturzentren, insbesondere das in der Hauptstadt Belgrad. *Kunst als Entscheidung* untersucht ausgewählte Werke und Ausstellungen dieses bislang kaum erforschten Ortes und Abschnitts der jüngeren europäischen Kunstgeschichte. Historische Zeitzeugnisse und theoretische Auseinandersetzungen werden hier zum ersten Mal analysiert und die Werke im internationalen kunsthistorischen Kontext verortet.

Die Künstlerinnen und Künstler thematisierten die sozialen Verhältnisse, grenzten sich aktiv von der offiziellen Kulturpolitik und Kunstproduktion ab und formulierten eigene ästhetische Gegenpositionen, die Seraina Renz nicht nur in den Werken und Ausstellungen untersucht, sondern dafür eine breitere kulturelle Rahmung bereitstellt. Der humanistische Marxismus und die studentische Linksopposition nehmen einen zentralen Platz ein. An der Frage, wie die *conditio humana* zu bestimmen sei, wie menschliche Handlungsmacht begriffen werden müsse und ob und wie sich Kunst dazu zu verhalten habe, schieden und scheiden sich die Geister damals wie heute.

*Kunst als Entscheidung* bringt zum Vorschein, wie künstlerische Praxis Teil eines weiten diskursiven Gewebes ist und stellt dabei zu lange vernachlässigtes Material und seine Rezeption vor.

---

Seraina Renz (\*1981) ist Kunsthistorikerin und arbeitet zur Zeit als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Zürich.

ISBN 978-3-88960-172-8