

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 [...].»¹

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.² 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.»³

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,

² Ebd.

³ Todosijević 17. Mai 2012.

in der Ausstellung Junge '70 [Mladi '70] im MSUB.⁴ Die Ausstellung wurde von dem Kurator und Kunsthistoriker Ješa Denegri und Dragan Đorđević zusammengestellt. Ein schmaler Katalog ohne Abbildungen begleitete die Ausstellung.⁵ 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».⁶ Todosijević's Beitrag ist in der Monografie von 2001 in zwei kleinen, unscharfen Bildern dokumentiert.⁷ 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 Todosijević's 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.⁸ Sie sind aber nicht nur deshalb interessant, sondern weisen auch bereits einige Eigenschaften auf, die für spätere Werke Todosijević's 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.

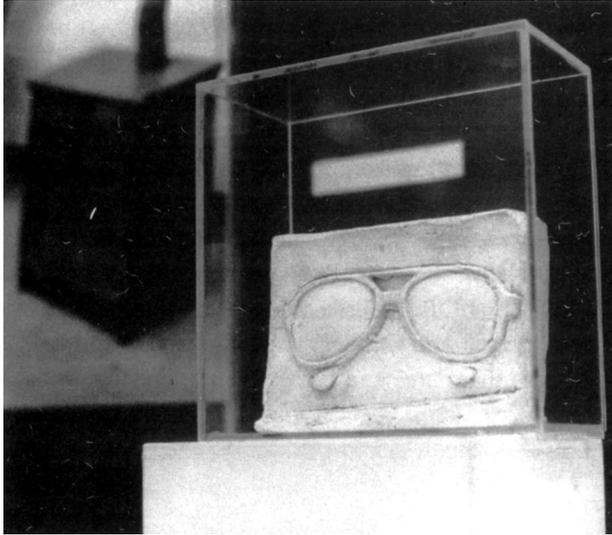


Abb. 4
Raša Todosijević:
Brille [Naočare]
1971, Gips



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 [...]»⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.»¹²

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.¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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.²²

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.²³

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.»²⁴

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.²⁵

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.²⁶

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.²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³² In Tat und Wahrheit begann der Weg zum spezifisch jugoslawischen Kommunismus mit der sofort einsetzenden Politik der Entstalinisierung³³ 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.³⁴ 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].³⁵ 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 prosowjetischen 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»³⁶ führen, aber auch die menschlichen Beziehungen auf eine neue humanistische Basis stellen.³⁷

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.³⁸

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.³⁹ 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.⁴⁰

Dem Übergang zu einem neuen künstlerischen Paradigma, der sich langsam und nichtlinear vollzog, wird in der Literatur viel Beachtung geschenkt.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³ 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».⁴⁴ 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.⁴⁵

«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?»⁴⁶

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) golgotskom 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.»⁴⁷

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

47 «‹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 hineinliert, 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ 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.⁵⁰ 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.⁵¹ 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.⁵² Nur an einigen wenigen Vertretern des sozialistischen Realismus, die sich den kämpferischen Enthusiasmus aus den Kriegsjahren bewahrt hatten, lässt er ein gutes Haar.⁵³ Im Übrigen habe erst die Demokratisierung des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens ab 1949 das schon früher formulierte Versprechen der Freiheit sichergestellt.⁵⁴

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.⁵⁵ 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».⁵⁶

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.⁵⁷ 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.⁵⁸ 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.⁵⁹ 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 Denkmalparks 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

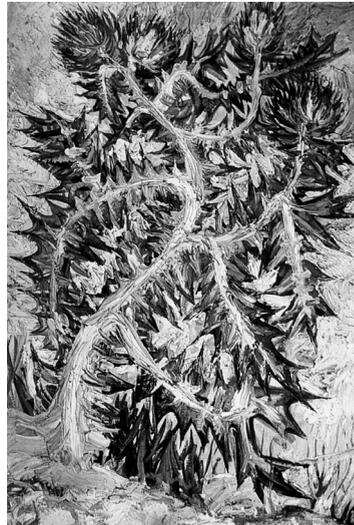


Abb. 8

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.⁶⁰

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.⁶¹ 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.⁶² **Abb. 9-10** Auch zahlreiche weitere Monumente, teilweise an entlegenen Schauplätzen des Partisanenkampfs 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.⁶³ 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.⁶⁴ 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.⁶⁵ 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



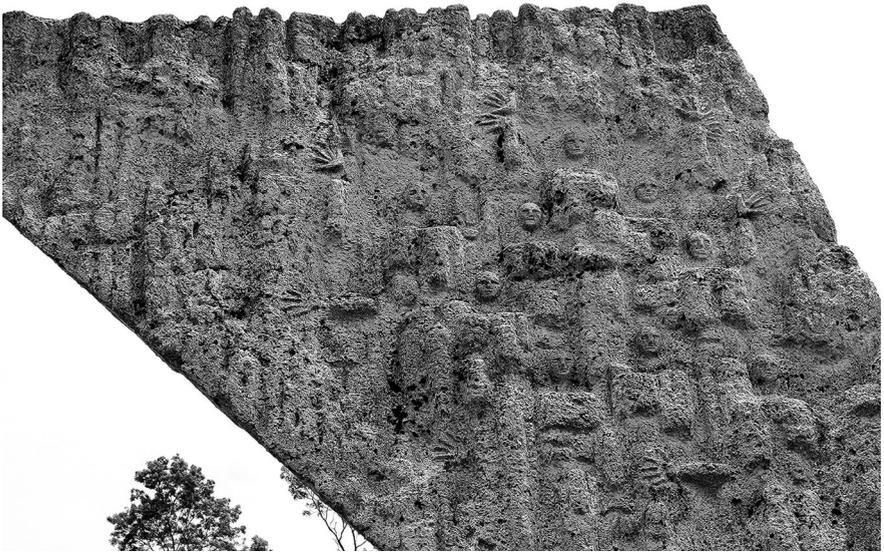


Abb. 11-12

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 Bošan 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

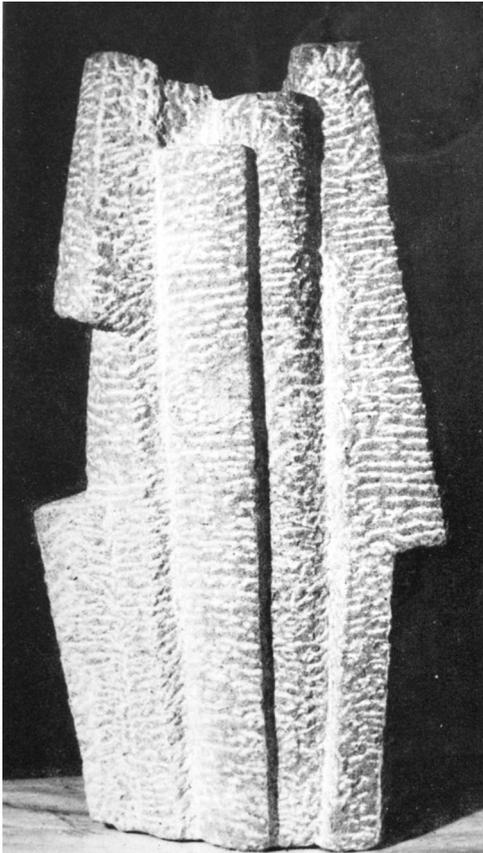


Abb. 18
Vojimir Dedeić:
Form 102 [Oblik 102]
1971, Stein



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.⁶⁶ 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.