

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.¹ 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.² **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.³ 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.⁴ 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.⁵ 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.



1976.



"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.⁶ 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.⁷ 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, wengleich 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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹

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.¹² Die Presse berichtete gemäß Popov äußerst einseitig und erwähnte nie die Brutalität, mit der die Proteste niedergeschlagen wurden.¹³ 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].¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

¹² Ebd., S. 151.

¹³ Popov 2008, S. 38, 40–41, 51–57.

¹⁴ 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.)

¹⁵ Ebd., S. 40.

¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰

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.²¹ 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.²²

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.²³ 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.²⁴ 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, auseinandersetzte und sonst in keinem anderen Theater angenommen und aufgeführt wurde.²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰

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?»³¹ 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.³² 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.³³

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.³⁴ 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



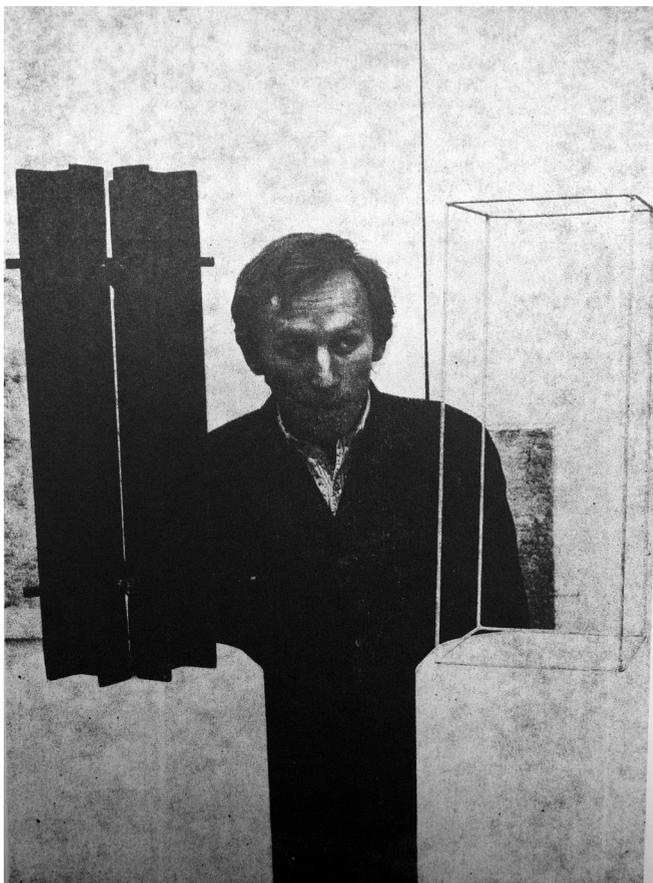


Abb. 33

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.»³⁵ 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.»³⁶

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.»³⁷ **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

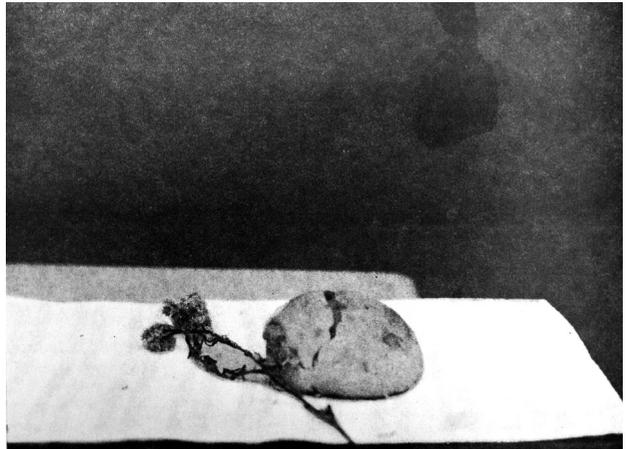


Abb. 37
Stojan Kovačević:
Grande – nicht obligatorisch
[Grande - neobavezno]
 1971, Installationsansicht
 SKC Belgrad

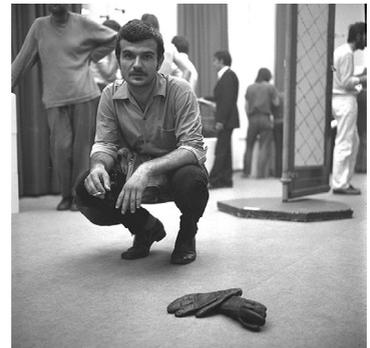


Abb. 38
Josif Alebić:
Handschuhe [Rukavice]
 1971, Installationsansicht
 SKC Belgrad



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.»³⁸

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

³⁸ 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.³⁹

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.⁴⁰ 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».⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³

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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.»⁴⁶

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.