

9

**POLITIK, PERFORMANCE UND
PYGMALION****9.1 Das SKC und die Politik: Kunst als *fait social***

Für die Fünfte Aprilbegegnung von 1976 wurde ein Plakat gestaltet, auf dem eine Person in Rückansicht dargestellt ist, die gerade ein in einem altertümlichen Rahmen eingefasstes Gemälde mit einem Plakat überklebt, auf dem Karl Marx' Konterfei prangt. Auf dem mit rotem Klebestreifen angebrachten Plakat im Plakat steht unter dem Porträt die, wie der Praxis-Philosoph Milan Kangrga sagte, «einzig und alleinige – elfte These über Feuerbach»: «Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.» Es spielt keine Rolle, was das Marx-Plakat genau überdeckt. Am Design und an den Verzierungen des ovalen Rahmens erkennen wir schon die bürgerliche Kultur, die von dem in Jeans gekleideten, wahrscheinlich jungen Menschen mit halblangen Haaren zum Verschwinden gebracht wird. Das Plakat der Aprilbegegnung präsentiert nicht einfach Marxens Porträt, seine These und die Informationen zum Festival, sondern stellt vor allem den Akt des Überdeckens aus – die Performance ist das Entscheidende. Die handelnde Person interessiert dabei nicht als Individuum, sondern als Vertreterin der jungen Generation. **Abb. 134**

In der Genealogie der Plakate der Aprilbegegnungen, die bisher immer durch eine strenge geometrische, abstrakte Komposition aufgefallen waren, stellt das Plakat von 1976 eine Ausnahme dar.¹ **Abb. 135** Zum ersten Mal

1 Im Archiv des SKC ist das Plakat von 1975 nicht überliefert. Die Plakate der Aprilbegegnungen von 1972, 1973 und 1974 (vgl. Abb. 60, 135, 106 in diesem Buch) sowie eines undatierten Tags der Studenten (Abb. 59) folgen alle einem abstrakten Gestaltungsschema.



Abb. 134

Plakat zur Fünften Aprilbegegnung 1976
100x71 cm, Design: Dragan Stojanovski,
Nebojša Čanković, Đorđe Tucić, Borivoj Postić

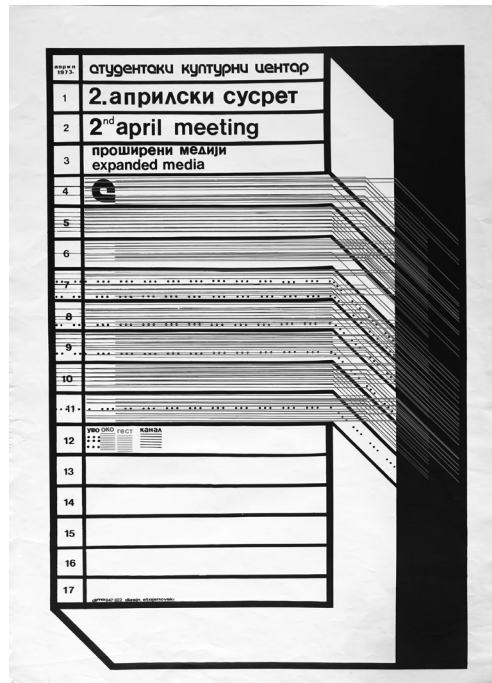


Abb. 135

Plakat zur Zweiten Aprilbegegnung 1973
100x70 cm, Design: Dragan Stojanovski

repräsentiert sich das SKC mit einer expliziten Referenz nicht nur auf Marx, sondern auf den für die Praxis-Gruppe so wichtigen frühen, humanistischen Marx. Dennoch liegt auch eine Distanz in dieser Bezugnahme auf den revolutionären Philosophen, sind doch Porträt und These nur als Bild im Bild, gleichermaßen als Zitat dargestellt. Die junge Person mit ihrer ikonoklastischen Geste gegen die bürgerliche Kultur hingegen ist unmittelbarer.

Der Ausbruch aus dem bisherigen Gestaltungsschema kann am ehesten mit den politischen Umständen erklärt werden. Wir erinnern uns, dass 1975 insgesamt acht Lehrende der Universität, die mit Praxis in Verbindung standen, aus ihren Positionen entfernt worden waren. Damit war der Höhepunkt der Repressionen im Anschluss an die Studentenproteste erreicht. Proteste und Kundgebungen waren laut Boris Kanzleiter bis Mitte der 1980er Jahre nicht mehr möglich, was jedoch nicht hieß, dass diskretere Formen von Widerstand und Solidarisierung vonseiten der Studierenden nicht mehr stattgefunden hätten. Auch das Plakat von 1976 kann als Geste der Solidarität verstanden werden. Möglicherweise steckt in ihm auch die Botschaft, dass sich die Jugend das Denken und politische Handeln nicht verbieten lasse.

Die Tatsache, dass sich Künstler wie Raša Todosijević und Marina Abramović im optimistischen und auf Fortschritt fokussierten Bild des Menschen und der Gesellschaft nicht wiederfanden, die die Basis des Denkens der Praxis-Gruppe bildet, macht aus ihnen noch keine Konformisten, die in der Frage nach den Repressionen gegen die 1968er Bewegung oder nicht-konforme Denkerinnen auf der Seite des Staates gestanden wären. Ich habe bisher der Frage, wie sich die Künstlerinnen am SKC zur politischen Philosophie der Praxis-Gruppe verhielten, viel Platz eingeräumt. Damit wurde aber noch nicht thematisiert, wie die Akteure am SKC zu den politischen Paradigmen Jugoslawiens (zum Beispiel zur Partei, zum Vorsitzenden Tito oder dem Selbstverwaltungssozialismus) standen.

Es sei gleich vorweggenommen, dass dazu nur wenige Aussagen gemacht werden können. Welche politischen Ansichten Künstler und Künstlerinnen am SKC vertraten, geht aus den mir bekannten Werken und Schriften nicht hervor. Es gibt jedoch eine bemerkenswerte Ausnahme, die weiter unten unter die Lupe genommen wird. Das Projekt Oktober 75 [Oktober 75] überliefert, was einige wichtige Akteure am SKC zum Zusammenhang von Kunst und Selbstverwaltungssozialismus dachten. Wir haben es hier mit theoretischen Überlegungen zu tun. Aus den Werken selbst ist eine politische Botschaft oder Haltung nur viel schwieriger zu erschließen. Vergleichen wir die Kunst der 1970er Jahre am SKC mit dem wenig früher entstandenen Film, so fällt auf, dass sich der Film explizit mit der jugoslawischen Gesellschaft befasste – und zwar in ausgesprochen kritischer Weise. Ich habe bereits auf die Filmemacher hingewiesen, die von ihren Kritikern unter dem abwertenden Begriff «Schwarze

Welle» zusammengefasst wurden.² Die gesellschaftskritischsten Werke entstanden zwischen 1969 und 1971, wie Želimir Žilniks Frühe Werke [Rani radovi], Živojin Pavlovićs Die Falle [Zaseda], Dušan Makavejevs WR: Die Mysterien des Organismus [WR: Misterije organizma] oder Lazar Stojanovićs Plastik-Jesus [Plastični Isus]. Über Plastik-Jesus (1971) schreibt Kanzleiter:

«Stojanović karikierte in seinem Film das sozialistische Jugoslawien als eine totalitäre, gewalttätige Staatsmaschinerie, die eine gewissenlose und frustrierte Jugend erzeugte. Damit brach Stojanović mit einer an einer sozialistischen Transformation interessierten Gesellschaftskritik.»³

Doch bereits die 1969 entstandenen Filme Frühe Werke und Die Falle thematisierten, wie die meist jungen, den Marxismus mit vollem Einsatz unterstützenden Protagonistinnen an der Gleichgültigkeit, dem Opportunismus und der Brutalität ihrer Umgebung zugrunde gingen. Die Filme waren so unmissverständlich kritisch, dass sie fast alle innerhalb kürzester Zeit verboten oder bis zur Unkenntlichkeit zensiert wurden.

In der bildenden Kunst am SKC finden wir keine so offensichtliche Gesellschaftskritik. Der kritische Gestus ist jedoch da. Wir haben ihn bei Todosijević z. B. darin entdeckt, dass er modernistische künstlerische Werte in seinen Performances dekonstruiert. Marina Abramović auf der anderen Seite hat in ihren Werken der 1970er Jahre das Publikum auf den Prüfstand gestellt – mit einem wenig positiven Ergebnis. Wie gesagt, müssen wir die politische Haltung jedoch nicht nur in den künstlerischen Gesten selbst suchen. Im Oktober 1975 hatte die Direktorin Dunja Blažević ein Projekt initiiert, das die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft als Gegenstand hatte. Sie forderte im Rahmen von Oktober 75 die am SKC Tätigen auf, sich mit dem Selbstverwaltungssozialismus zu befassen.

Oktober 75 besteht aus einer Ausstellung von Texten sowie einem Bulletin, das die insgesamt zehn Texte versammelt.⁴ Es wurden anlässlich von

2 Siehe «Radikalisierung der Studentenpresse und «Schwarze Welle in der Kultur» in: Kanzleiter 2011, S. 336–349.

3 Ebd., S. 340.

4 Oktober 75, Herausgeber Studentisches Kulturzentrum Belgrad 1975. Im Archiv des SKC gibt es keine Originalausgabe mehr, sondern nur noch eine Abschrift. Im Online-Archiv steht als Information über die Publikation: «Oktober '75», mit Schapyrograph vervielfältigtes Material (blaue Buchstaben), kyrilisch, Paginierung für jeden Text gesondert [«Oktober '75», šapirografisani materijal (plava slova), ćirilica; paginacija posebna za svaki tekst)]. In der Paginierung beziehe ich mich auf die mir vorliegende Abschrift der Publikation.

Oktober 75 also keine materiellen Objekte hergestellt, sondern die Künstlerinnen verfassten manifestartige Essays. Jelena Vesić, die als Erste das für die 1970er Jahre am SKC einzigartige Phänomen Oktober 75 analysierte, stellt fest, dass sich die Aprilbegegnungen an ein internationales Publikum richteten, während die jährlich im Oktober stattfindenden Programme tendenziell national und lokal ausgerichtet waren.⁵ Vesić führt das Projekt auf die Direktorin Blažević zurück, die 1975 nach Vollendung des ersten «Fünfjahresplans» ihre Tätigkeit als Programmleiterin niederlegte. Blažević machte aus ihren sozialistischen Neigungen und ihren Parteikontakten nie einen Hehl. Ihre Idee, sich mit der Selbstverwaltung zu befassen, wurde von einigen Künstlern als Form der Kollaboration abgelehnt, andere akzeptierten die Herausforderung und nahmen sie zum Anlass, sich mit der sozialen Rolle von Kunst auseinanderzusetzen.⁶ Die kulturellen Institutionen (Museen oder Theater beispielsweise) wandten laut Vesić die Selbstverwaltung routiniert an. Sie genossen die Position einer relativen Autonomie der Kultur und verbreiteten die offizielle Lehre des sozialistischen Modernismus, der jedoch von den am SKC tätigen Künstlerinnen vehement abgelehnt wurde. Letztere setzten sich gemäß Vesić im Gegenteil mit den ideologischen Apparaten auseinander, die die Kriterien für die Herstellung und Beurteilung des sozialistischen Modernismus bereitstellten.

Den Anfang der Sammlung macht der Text von Blažević. In Kunst als Form eines Eigentumsbewusstseins [Umetnost kao oblik svojinske svesti] konstatiert die Initiatorin von Oktober 75, dass Jugoslawien zwar ein drittes, originales Selbstverwaltungssystem des freien Tauschs und der Vergesellschaftung der Arbeit entwickelt, dass die Kultur zu ihm aber nichts beigetragen habe, weil sie immer noch auf traditionellen Vorstellungen der Kunst selbst, aber auch der Kulturförderung beruhe.⁷ Kultur und Kunst werden Blažević zufolge (besonders in kulturrainen und intellektuellen Gesellschaftsschichten) als autonome, ewige, universelle, humanisierende Sphären begriffen, in denen eigene und ewige Gesetze regieren. Einmal realisierte Modelle künstlerischer Arbeit gelten für alle Zeiten und überall. Dies mache es unmöglich, Kunst in die existierenden gesellschaftlichen Praktiken einzubinden. Kulturelle Produkte würden stattdessen via Institutionen ins neue gesellschaftliche System eingespeist. Zwei Möglichkeiten der Unterstützung und Finanzierung leisteten dabei ihre Dienste: die staatlichen Aufträge und Ankäufe sowie der freie künstlerische Markt. Das erste System ist laut Blažević ein Produkt bürokrati-

5 Vesić 2012, S. 46.

6 Ebd., S. 38.

7 Dunja Blažević: «Umetnost kao oblik svojinske svesti [Kunst als eine Form des Eigentumsbewusstseins]», in: *Oktober 75*, S. 1-2, hier S. 2.

scher Strukturen und kann keine der essenziellen Fragen nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst beantworten. Es ergibt nur Sinn unter diktierten und propagandistischen Bedingungen. Das zweite System präsentiert sich in Jugoslawien als Karikatur des westlichen Modells. Vom Wunsch der Annäherung an die «zivilisierten» Länder getrieben, wird das Heilsversprechen im Privateigentum gesucht, zu dem auch Kunstobjekte gehören. Letztendlich sind beide Systeme Ausdruck von Eigentumsverhältnissen und einem Eigentumscharakter auch der Kunst. Solange Kunst so verstanden wird, ist sie ein gesellschaftliches Anhängsel. Es ist laut Blažević unmöglich, Kunst für eine neue Gesellschaft auf der Basis der alten kulturellen Strukturen und künstlerischen Werte zu errichten. Der Text der Kuratorin geht vom Topos des dritten Weges aus. Während sie ihn sich in der Realpolitik schon deutlich abzeichnen sieht, ist ihre Einschätzung in Bezug auf die Sphäre der Kultur pessimistisch.

Wie nehmen die Künstlerinnen und Mitarbeiterinnen des SKC den Ball auf, den ihnen die Direktorin zuspießt? Man könnte annehmen, dass die Beteiligten die Neue Kunstpraxis als die Kunst des Selbstverwaltungs-Sozialismus darstellen. Schließlich legen die am SKC Tätigen größten Wert auf die fundamentale Differenz zwischen der Kunst, die hier entsteht, und der institutionell geförderten Produktion. Aber niemand spricht konkret davon, dass die Neue Kunstpraxis die Kunst für die neue Gesellschaft sei. Überhaupt ist in keinem Text die eigene konkrete Tätigkeit Thema. Vielmehr gehen die Autoren Blaževićs Problemstellung auf der Metaebene an und setzen sich mit der Frage auseinander, wie das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu denken ist. Einig sind sie sich darüber, dass ein fixes Wertesystem von der Vorstellung einer dialektischen Entwicklung der Kunst abgelöst werden müsse. Niemand redet einer Kunst das Wort, die politische Inhalte propagiert. Am deutlichsten fordert Zoran Popović in seinem Text Für eine Selbstverwaltungskunst [Za samoupravnu umetnost] die Politisierung der Kunst.⁸ Er bezieht sich offenbar auf Walter Benjamin, wenn er die Politisierung der Kunst der für den Faschismus charakteristischen Ästhetisierung der Politik gegenüberstellt.⁹ Die falsche Ästhetisierung der Politik ist laut Popović eine Folge davon, dass sich engagierte Kunst universeller künstlerischer Werte bedient. Es ergebe keinen

⁸ Zoran Popović: «Za samoupravnu umetnost [Für eine Selbstverwaltungskunst]», *Oktoibar* 75, S. 17–19.

⁹ Den Gedanken formulierte Benjamin in einem Vortrag, den er 1934 in Paris hielt.

(Siehe: Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: ders., *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge*, Bd. II.2, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977). Popović verweist nicht auf den Autor, es kann jedoch vorausgesetzt werden, dass Benjamins Schriften bekannt waren. Eine Sammlung von ins Serbokroatische übertragenen Essays, darin enthalten auch *Pisac kao proizvođač* [Der Autor als Produzent], erschien 1974 bei Nolit in Belgrad.

Sinn, scheinheilig engagiert im Namen irgendeiner Humanität oder einer politischen Freiheit zu sprechen, wenn man sich gegenüber dem System jener universellen Werte passiv verhalte. Dadurch werde auch die Existenz einer künstlerischen Bürokratie gefördert, die daran interessiert sei, das Informationsmonopol zu bewahren, und eine fundamentale Voraussetzung für die Usurpierung der Herrschaft und der Selbstreproduktion darstelle. Um das zu verhindern, müssten die Künstler ihre Arbeit, ihre reelle gesellschaftliche Situation, ihre Verbündeten und Interessen hinterfragen. Allein dies entspreche einem marxistischen Verständnis von Kunst, weil es nicht zu einer Apologie des Status quo führe.

Popovićs Text sagt es nicht explizit, aber es geht aus ihm hervor, dass die Kunst des Selbstverwaltungssozialismus in erster Linie eine sich selbst, dann aber auch der äußeren Welt gegenüber kritische ist. Den Akzent auf Selbstkritik legen auch alle anderen in dem Reader versammelten Essays. Todosijević grenzt diese in seinem Text *Kunst und Revolution* [Umetnost i revolucija] von der *Engagierten Kunst* oder *Protestkunst* ab, die er als die erbärmlichste aller Strategien vorstellt, weil sie sich einer fertigen Sprache bediene und damit politische Werte affirmiere, gegen die sie zu protestieren glaube.¹⁰ Kunst interessiert sich von Natur aus nur für ihre eigene Sprache. Nur die Selbstkritik und Analyse ihrer eigenen Sprache befähigt sie schließlich auch zur Kritik an gesellschaftlichen Praktiken und dazu, deren Veränderung zu fordern.¹¹ Jede Gesellschaft, die eine Stabilisierung der eigenen Mechanismen und Werte anstrebe, brauche ein unveränderliches und nicht-dialektisches Konzept von Kunst. Das Konzept ist keine Frage des Stils: Egal ob es um Pop Art, Minimal Art, Konzeptkunst oder einen plakativen Realismus geht: Basiert die Kunst nicht auf einem dialektischen Mechanismus, trägt sie zur Stabilisierung gesellschaftlicher Werte bei. Wie Popović teilt auch Todosijević einen Seitenhieb an den Humanismus aus: Die Mehrheit der Meinungen, die im Namen von Humanismus und schöpferischer Freiheit geäußert würden, seien willkürlich und dialektisch nicht durchdacht. Marxistische Theoretiker in Jugoslawien verteidigten das rückwärtsgewandte Programm an den Akademien, marxistische Philosophen versuchten ihre Thesen zu bestätigen, indem sie sie auf ein zurückgebliebenes künstlerisches Programm bezögen.

Kritik an der marxistischen Kunstkritik gibt es auch von der Seite Ješa Denegris.¹² Er konstatiert, dass eine anspruchslose materialistische Ästhetik

10 Raša Todosijević: «Umetnost i revolucija [Kunst und Revolution]», in: *Oktobar* 75, S. 2–8, hier S. 3.

11 Ebd., S. 7.

12 Ješa Denegris: «Jezik umetnosti i sistem umetnosti [Die Sprache der Kunst und das System der Kunst]», in: *Oktobar* 75, S. 10–17.

jede im neokapitalistischen Kontext entstandene Kunst apriorisch zurückweise. Unter Berufung auf Theodor W. Adorno bezeichnet er diesen dogmatischen Standpunkt als unhaltbar. Adorno habe in der Philosophie der neuen Musik gezeigt, dass Werke, die auf einer entstellten Ordnung der herrschenden (ästhetischen) Werte basieren, die Verlogenheit des Gesellschaftssystems, deren Teil sie sind, offenlegen. In Form der Negativität ist ihnen die Möglichkeit der Kritik gegeben. Dass die Kunst im Neokapitalismus von diesem deformiert wird, streitet er nicht ab. Noch die progressivsten Werke können der Erniedrigung nicht entgehen, als Ware behandelt zu werden. Allerdings ist laut Denegri auch die Kunst im Sozialismus Deformationen unterworfen. Wenn die Kunst aus der Sicht Adornos in der Negativität der bürgerlichen Gesellschaft noch existieren kann, wenn auch in entfremdetem Zustand, so löscht die stalinistische Forderung nach einer bedingungslosen Apologie der bestehenden Realität sie ganz aus. In Jugoslawien fänden sich Elemente beider Systeme. Zwar gebe es künstlerische Freiheit, aber für die Träger neuer und progressiver Orientierungen bedeute das vor allem Ausdrucksfreiheit, ohne dass ihre Arbeit materiell adäquat kompensiert würde. Paradox ist für Denegri die Tatsache, dass die gesellschaftliche und kulturelle Elite genau den Praktiken mit dem größten Verdacht begegnet, die durch den kritischen Charakter ihrer Sprache die Demokratisierung der künstlerischen Kommunikation befördern.¹³ Was sind der Kunst für Möglichkeiten gegeben, fragt Denegri, um sich von der Entfremdung zu befreien? Sie muss sich von allen mystischen, transzendentalen und formalistischen Attributen befreien.¹⁴

Eine präzisere Charakterisierung der Kunst, die die von Denegri aufgezählten negativen Attribute trägt, findet sich in den Notizen [Beleške] von Jasna Tijardović.¹⁵ Sie kritisiert, dass die Belgrader Szene einerseits von einer Kunst der monumentalen Tragik, andererseits von der Idee der Synthese, einer objektiven, analytischen, abstrakten Kunst dominiert werde. Tragisch und monumental sei der erste Typ, weil der Künstler das Schicksal des Menschen oder der Menschheit darstellen wolle, das stets schwer und düster sei. Der zweite Typ betone den professionellen Geist der Kunst, lasse aber das Publikum mit einem Komplex zurück, weil es die Kunst nicht verstehe, und isoliere sich damit von der Gesellschaft. Neue Kunst zu machen bedeutet laut Tijardović nicht, als Individuum zu originellen Entdeckungen zu gelangen, sondern bereits entdeckte Wahrheiten kritisch zu verbreiten, sie zu vergesellschaften, sie

13 Ebd., S. 14.

14 Ebd., S. 15.

15 Jasna Tijardović: «Beleške [Notizen]», in: *Oktobar* 75, S. 8–10.

öffentlich zu vollziehen. Tijardovićs Überlegungen schließen an das Thema der Demokratisierung der Kunst an, von dem beispielsweise das frühe Konzeptkunst-Projekt In Another Moment ausgegangen war.

Den Aspekt der Demokratisierung greift auch Slavko Timotijević auf.¹⁶ Er verankert die Möglichkeit einer dem politischen Kontext adäquaten Kunstproduktion aber noch ausdrücklicher in den materiellen und institutionellen Rahmenbedingungen. Zunächst zeichnet er die Bewegung nach, die üblicherweise das Verhältnis von neuer Kunst und der Gesellschaft bestimmt. Zunächst werde ein neues künstlerisches Prinzip von der Gesellschaft erst einmal abgelehnt und negiert. Nach einer gewissen Zeit, während der sich dieses Prinzip wiederholt, setzt in einem zweiten Schritt ein partielles gesellschaftliches Interesse ein. Der dritte Schritt ist die Verjährung des Prinzips, die den Moment markiert, in dem es von der Gesellschaft affirmiert wird. Wenn die Gesellschaft das Prinzip schließlich absorbiert hat, ist es dekadent geworden. Die Aufgabe besteht für Timotijević nun darin, den Kreis der ständigen Neubewertung des Negierten zu durchbrechen und Kriterien der Synchronisierung zu finden, sodass eine adäquate Beurteilung von Kunst im Moment ihrer Herstellung möglich werde. Timotijević sieht die (Existenz-)Möglichkeit für die Kunst im Selbstverwaltungssozialismus darin, dass sie einen Status erreicht, wie er für die Wissenschaften vorgesehen ist. Kunst sei keine persönliche Angelegenheit. Sie basiere auf Gesetzen, die sich von denjenigen der Wissenschaft unterscheiden, die aber in Bezug auf die früheren Künste gelten, weil sie auf deren Grundlagen entstehen. Ganze Institutionen und wissenschaftliche Institute existierten für die Kunst und die Künstler, diese würden aber bei ihrer fachlichen Vervollkommnung (auf wissenschaftlichem Niveau) praktisch nicht unterstützt, moniert der Autor. In der Wissenschaft arbeiten Scharen von Beamten auf unbefristeter Basis, aber Künstler können sich ihrer Forschung nicht auf einer sicheren ökonomischen Grundlage widmen. Ohne diese Sicherheit ist der Künstler vom Ankauf abhängig, der nichts anderes als einen Akt der Mildtätigkeit darstellt. Eine mögliche Lösung für die gegenwärtige Situation in der Kunst liegt in der Radikalisierung der Methoden der öffentlichen Information. Es sei volles Engagement verlangt, um ohne Mystifizierung der Künstlerpersönlichkeit und des Kunstbegriffs verschiedene «Errungenschaften der Kunst» zu präsentieren.

In den Texten von Oktober 75 lassen sich zwei thematische Schwerpunkte identifizieren. Der erste ist die von Vesić benannte Kritik an den ideolo-

16 Slavko Timotijević: «Skica za mogućnost umetnosti u samoupravnom socijalizmu [Skizze für die Möglichkeit der Kunst im Selbstverwaltungssozialismus]», in: Oktober 75, S. 20-23.

gischen Apparaten, den materiellen Voraussetzungen und Institutionen, die in Jugoslawien die Bedingungen der Kulturproduktion bereitstellten. Es handelt sich um eine Form der Institutionskritik. Die an Oktober 75 Beteiligten kritisieren sowohl die materiellen Bedingungen der Produktion als auch die von den offiziellen Institutionen (Akademien, Museen, Kunstgeschichte und -kritik) geförderten kulturellen Werte. Auch die marxistische Kritik – wahrscheinlich ist damit die Praxis-Gruppe gemeint – halte an einem zurückgebliebenen künstlerischen Programm fest, so der Vorwurf. Mehrere Texte unterbreiten einen Vorschlag, wie ein Ausweg aus diesem Dilemma – dem doppelten Ausschluss aus dem kulturellen Diskurs – gefunden werden kann. Die Produktion selbst müsse «demokratisch», zugänglich, offen sein und den Kontakt in der direkten Kommunikation mit dem Publikum suchen. (Von diesem Anliegen legen beispielsweise auch die Bulletins Zeugnis ab.)

Der zweite thematische Schwerpunkt liegt in der Frage, wie das Gesellschaftliche in der Kunst selbst zu verstehen und zu verorten sei. Es geht dort um einen der Kunst im engeren Sinne inhärenten Gesellschaftsbezug, d.h. um die Frage, inwiefern die ästhetische Form gesellschaftlich ist. Letztendlich sind die beiden thematischen Schwerpunkte eng miteinander verwandt, setzen jeweils jedoch einen etwas anderen Akzent.

Alle Autorinnen und Autoren sind sich einig, dass der jugoslawische Selbstverwaltungssozialismus eine Kunst fördert – den sozialistischen Modernismus –, der den politischen Errungenschaften, den marxistischen Werten nicht Genüge tut. Denn sie steht zur Idee einer dialektischen Entwicklung und der Revolution im offenen Widerspruch. Ihre Bewegung und permanente Kritik (an der Gesellschaft und künstlerische Selbstbefragung) sind stillgelegt. Wer von der Textsammlung konkrete positive Beispiele für die Kunst des Selbstverwaltungssozialismus erwartet (etwa Performance- und Konzeptkunst), wird enttäuscht. Es ist nur konsequent, dass keine festen Werte und Formen propagiert werden. Die negativen Exempel hingegen – die tragische Monumentalität der Belgrader Kunst oder der sozialistische Realismus der Sowjetunion – können leicht benannt werden.

Die theoretische Referenz für die Überlegungen zum Gesellschaftlichen der Kunst ist Adorno. In Denegris Text explizit, in anderen entdecken wir seine Ideen implizit. So z.B. in der Kritik Todosijevićs an der zeitgenössischen «Protestkunst», die politische Inhalte propagiert. Solche Kunst entfernt sich von sich selbst und macht das kritische Potenzial ihrer Form zunichte. Die Künstlerinnen brechen eine Lanze für eine dialektische Auffassung von Kunst und äußern sich gegen die Stilllegung ihrer Bewegung – wie Adorno zu Beginn der Ästhetischen Theorie: «Deutbar ist Kunst nur aus ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist.

[...] ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz.»¹⁷ Über den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft äußert sich Adorno wie folgt:

«Ist Kunst, ihrer einen Seite nach, als Produkt gesellschaftlicher Arbeit des Geistes stets fait social, so wird sie es mit ihrer Verbürgerlichung ausdrücklich. [...] Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome.»¹⁸

Die Sublimierung durch das Formgesetz kommt gemäß Adorno einer Absage an die Gesellschaft gleich. «Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.»¹⁹ Aber Adorno belässt es nicht bei dieser positiven Bestimmung von Autonomie, sondern wendet dialektisch gegen sie ein, dass Kunst in dieser negierenden Rolle dennoch auch wieder zum Vehikel von Ideologie wird. Denn «[...] in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt».²⁰

In diesem kurzen Passus aus der Ästhetischen Theorie bestimmt Adorno das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft auf dreifache Weise: Einerseits ist sie durch den Modus ihrer Hervorbringung notwendig und immer *fait social*. Die ästhetische Form ist in sich gesellschaftlich. Eine vollständige Autonomie gibt es für Adorno folglich nicht. In der bürgerlichen Gesellschaft, nachdem sich das Subjekt emanzipiert hat, erhält sie jedoch eine relative autonome Position, die ihr die Negation der Gesellschaft erlaubt – dies ein zweiter Bezug zur Gesellschaft. Als negative stellt sie die Negativität der Gesellschaft aus. In der Distanz liegt aber selbst wiederum die Gefahr einer ungunen Verstrickung. Aus dieser Aporie, in der die Kunst gefangen ist, weist Adornos Text keinen Ausweg.

Adorno hält trotz der Gefahr, die in der Distanz der Kunst zur Gesellschaft liegt, am Konzept der Autonomie fest. Kunst und Leben ineinander aufgehen zu lassen, wäre noch gefährlicher, weil das Risiko einer schlechten Aufhebung der Kunst im Leben, ihr Aufgehen in der Warenform, zu groß

17 Adorno 2003 (1970), S. 12.

18 Ebd., S. 335.

19 Ebd.

20 Ebd.

wäre. So ist die Position der Negativität, auch wenn die Kunst in einer Aporie feststeckt – zumindest so lange die Gesellschaft eine negative ist – die bessere Lösung. Denegri, der explizit auf Adorno Bezug nimmt, bekräftigt dessen Denken. Die bestimmte Negation des Negativen ist die einzige Möglichkeit der Kunst in der gegenwärtigen Welt. Deshalb hat er auch nie das «Negative» der Kunst seiner Gegenwart – z.B. in der Malerei des Informel – kritisiert. Auch eine dem SKC nicht nahestehende Kritikerin wie Zrinka Jurčić, die auf das von ihr wahrgenommene Negative in Marina Abramovičs Performance mit Befremden reagierte, stellt fest, dass dies vielleicht die einzige Möglichkeit sei, auf die «verkrampte Zeit» und die «Entfremdung» zu antworten. Abramovič erhält Kredit dafür, das Negative der Zeit auszustellen.

Was die Künstler anbelangt, ist die Analyse ihrer Haltung komplizierter, haben wir es hier doch nicht nur mit theoretischen Formulierungen zu tun, sondern auch mit einem Werk, von dem wir erwarten, dass es die theoretischen Überlegungen reflektiert. Todosijević insistiert darauf, dass Kunst ihren eigenen Gesetzen folgen und sie beständig hinterfragen muss, damit sie der Gesellschaftskritik fähig ist. Popović legt den Akzent ebenfalls darauf, dass «universelle künstlerische Werte» abgelehnt werden müssen, weil das Befürworten solcher Werte zu einer Apologie des Status quo und seinen Herrschaftssystemen führe. Ähnlich wie Timotijević thematisiert er die Bedingungen künstlerischer Arbeit als Gesellschaftliches, das hinterfragt werden muss. Die künstlerische Sprache ist demnach nicht von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu trennen. Die drei Texte stellen Kunst wie Adorno als *fait social* vor. Die ästhetische Form selbst ist schon gesellschaftlich. Todosijević betont insbesondere aber die Notwendigkeit, die künstlerische Sprache immer wieder zu hinterfragen und im Werk kritisch zu reflektieren. Eine solche Auseinandersetzung mit den künstlerischen Werten, die der Modernismus hochgehalten hat – die autonome Handlung, die Expression des Künstlersubjekts, der Formalismus der Malerei –, dekonstruiert und negiert er in seinen Performances. Seine Position bezüglich der Autonomie des Kunstwerks ist komplex und wir können ihr nur im Werk selbst begegnen, da er sich dazu nicht *expressis verbis* äußert. Warum wird der Begriff vermieden? Vielleicht birgt er zu viel Potenzial für Missverständnisse, wird er nicht wie von Adorno umsichtig und in seiner Dialektik präzise definiert.

Die von Adorno geschilderte Aporie der Autonomie ist zweifellos ein Aspekt, der die Kritikerinnen des sozialistischen Modernismus, sie nannten ihn daher auch abwertend sozialistischer Ästhetizismus, beschäftigt hat. Sveta Lukić und Lazar Trifunović zielten genau darauf ab, dass die autonome, modernistische Kunst die Gesellschaft unbehelligt lässt, keine ungemütlichen Fragen stellt und der Gesellschaft ein falsches harmonisches Bild vorspiegelt.

Der Vorwurf ist insofern berechtigt, als der sozialistische Ästhetizismus keine abstrakte Kunst war, sondern «unschuldige Motive» zur Darstellung brachte. Autonomie braucht Distanz und Negativität, sonst ist sie eine falsche Autonomie. Miroslav Krležas vertretene autonome Kunst ist eben doch von der bürgerlichen Gesellschaft und Ideologie usurpierbar.

Die Kritik am sozialistischen Modernismus/Ästhetizismus mit seiner falsch verstandenen Autonomie war zweifellos *common sense* zwischen den Künstlern und Kritikern am SKC. Todosijevićs Kritik am Modernismus wird daraus verständlich – und wie ich gezeigt habe, hängt seine Dekonstruktion des autonomen Handelns auch mit dem veränderten Menschenbild zusammen. Trotzdem liegt auch seinem Werk eine Vorstellung von Autonomie – im Sinne von Distanz – zugrunde. Die Selbstreflexion und Frage nach der Natur und Beschaffenheit von Kunst gesteht ihr eine eigene Sphäre zu. Auf ihr beharrt der Künstler, auch wenn er keine strikte Trennung zwischen Kunst und Leben vornimmt, sondern im Gegenteil die Existenz die Kunst kontaminieren lässt. Die Erforschung der Kunst fällt mit der Erforschung der *conditio humana* zusammen.

Dass Todosijević die Grenzen zwischen Kunst und Leben aber nicht aufhebt, das heißt der Kunst ihre Autonomie nicht verweigert, belegt nicht nur sein Insistieren auf der Selbstreflexivität der Kunst – in seiner Theorie und Praxis –, sondern auch die auf den ersten Blick verblüffend anmutende Tatsache, dass er begeistert von Ad Reinhardts Kunst und Kunstphilosophie war. Er schrieb über ihn und übersetzte 1974 dessen Zwölf Regeln für eine neue Akademie (1957) ins Serbokroatische.²¹ Erstaunlich ist die Affinität, weil es auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeit zwischen dem Maler der schwarzen Quadrate und dem Performancekünstler gibt. Todosijević trat zwar 1975 mit seinen sogenannten Elementaren Gemälden [Elementarne slike] an die Öffentlichkeit und begann noch etwas später mit einer weiteren Serie konzeptueller Arbeiten Nulla dies sine linea (1975-1978), aber sein Interesse an Reinhardt setzte früher ein und hat offensichtlich nicht primär etwas mit den Medien zu tun, in denen er arbeitete.²² (Auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass seine konzeptuelle Malerei durch die Auseinandersetzung mit Reinhardt angeregt wurde.) Reinhardt ist ein expliziter Verfechter des Kunst-als-Kunst-Dogmas. In den 1930er Jahren ein Marxist, war er schon bald gegen jede Form

21 Raša Todosijević: «Ed Rajnhart. Dvanaest pravila za novu akademiju [Ad Reinhardt. Zwölf Regeln für eine neue Akademie]», in: *Književna reč* [Literarisches Wort], 1974, Nr. 8, S. 8–9.

22 Zu beiden konzeptuellen Serien publizierte der Künstler, siehe: Raša Todosijević: *O elementarnoj ili post-estetskoj umetnosti (elementarno slikanje). About the elementary or post-esthetic art (elementary painting)*, hrsg. von Slavko Timotijević, Belgrad 1975; Raša Todosijević: *Texts. Biennale de Paris*, Tübingen: Dacić 1977.

von Realismus und sprach sich – man erinnert sich an Clement Greenberg – gegen das Gegenständliche in der Kunst aus. Lucy R. Lippard zeigt jedoch in ihrer Monografie über den Maler, dass er auch keinerlei Interesse an Form hatte. In seinem reifen Werk verlor auch die Farbe zusehends an Bedeutung. Entscheidend wurde für ihn stattdessen das Licht.²³ 1960 entschied er sich schlussendlich, nur noch dreiteilige, symmetrische, fünf Fuß große Quadrate zu malen: Insofern sind die schwarzen Gemälde alle *ein Gemälde*.²⁴ Dennoch unterscheiden sich sowohl die Anordnung der verschiedenen Flächen als auch ihre Farbtönung. Vollständig schwarz ist keines seiner Bilder. Dem schwarzen Pigment mischte er kleine Mengen eines anderen Farbpigments bei (verschiedene Rot-, Grün-, Blau- oder Gelbtöne), wodurch die auf den ersten Blick fast homogene schwarze Oberfläche sich bei längerer Betrachtung langsam ausdifferenziert. Der ausgebildete Kunsthistoriker war besonders an orientalischer Kunst interessiert. Er beschäftigte sich mit dem Buddhismus, «in dem er eher eine Ästhetik als eine Religion sah».²⁵ An Zen faszinierte ihn die Idee, etwas durch seine ständige Wiederholung zum Verschwinden zu bringen.²⁶ Für seine schwarzen Bilder war diese Auffassung zentral.

Reinhardts Marxismus war laut Lippard im Wesentlichen ein ästhetischer Utopismus, aus dem man seine Auseinandersetzung mit Piet Mondrian heraushörte. 1941 sprach er in einem Vortrag davon, dass jeder sensiblen Organisation von Linien und Farben ein letzter sozialer Wert innewohnen müsse.²⁷ Auch wenn die Auseinandersetzung mit dem Marxismus an Bedeutung verlor – gemäß Lippard hatte er vielleicht im Buddhismus einen Ersatz gefunden –, blieb Reinhardt ein politischer Mensch. Er wollte seine Kunst nicht mit dem Markt korrumpieren und verdiente sich daher zeitlebens seinen Lebensunterhalt mit Lehraufträgen.²⁸ Die Anerkennung seines Werks setzte spät (ab 1965) und dann eher verhalten ein. Geschätzt wurde er allerdings von einer jüngeren Generation. Besonders Carl Andre, Joseph Kosuth und Robert Smithson erwogen seine Ideen sorgsam.²⁹ Seine Bilder wurden von den jungen Künstlern als streng nihilistische Aussage aufgefasst. Todosijević betont, dass für Reinhardt die Auseinandersetzung mit der Natur von Kunst zentral sei. Zweifellos erkannte er sich darin wieder. Vielleicht war es auch der Nihilismus, der bei

23 Lucy R. Lippard: *Ad Reinhardt*, New York: Harry N. Abrams 1981; *Ad Reinhardt*, übers. von Grete Felten und Susanne Frenken, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 102.

24 Ebd., S. 114.

25 Ebd., S. 178.

26 Ebd., S. 63.

27 Ebd., S. 25.

28 Ebd., S. 127.

29 Ebd., S. 120.

sich bei Todosijević in ganz anderer Weise – als dramatische Geste der Auslöschung – manifestiert, der ihn mit Reinhardt verband.

Der Todosijević der 1970er Jahre war kein Purist, Reinheit interessierte ihn nicht. Das Kritische und Negative konnte sich bei ihm im Modus des Exzesses Raum verschaffen. Der Exzess war auch ein Übertreten der Grenzen der Kunst. Todosijevićs Interesse an einem Künstler, der Verfechter des Kunst-als-Kunst-Dogmas war, lässt die kritische Einschätzung von Miško Šuvaković, der Todosijević zusammen mit Popović dem «engagiert politischen Flügel des Belgrader Konzeptualismus» zurechnet, als fragwürdig erscheinen.³⁰ Er war dezidiert kein Vertreter engagierter Kunst, sondern suchte nach der Natur von Kunst bzw. ihrer ständigen Erneuerung. Damit unterscheidet er sich in zumindest einem seiner grundlegenden Interessen kaum mehr vom konzeptuell-analytischen Lager am SKC, dem sich Šuvaković zugehörig fühlt – wenn auch seine Methode und Mittel tatsächlich andere waren. Šuvaković gehörte zu denen, die am Projekt Oktober 75 nicht teilnahmen, weil das Konzept für sie zu sehr nach Parteipolitik roch. Das war jedoch nicht die einzige Differenz zu Künstlern wie Todosijević oder Popović. Šuvaković ging es in jener Zeit auch darum, ein eigenes ästhetisches Programm zu formulieren und zu verteidigen. Dieses kommt hier zur Sprache, weil in ihm ein Antihumanismus manifest wird, der Todosijevićs oder Abramovićs Werken nicht zugrunde liegt, obwohl sie auch keinen Humanismus performten.

9.2 Analytische Konzeptkunst und Antihumanismus

Um Šuvakovićs Einschätzung zu verstehen, ist es notwendig, sie vor dem Hintergrund seiner ästhetischen Werte und auch der damaligen sozialen Konstellation am SKC zu betrachten. Die Mitglieder der «Gruppe der sechs» dominierten Mitte der 1970er Jahre, als eine nachrückende Generation mit Šuvaković am SKC aktiv wurden, die Szene der avancierten bildenden Kunst. Es galt, sich Platz zu verschaffen mit einem ästhetischen Gegenprogramm, das jeglichen Existenzialismus oder Anschein eines Anthropozentrismus radikal ausschloss. Aus seiner kritischen Haltung gegenüber dem Kunstverständnis der wenig älteren Künstler macht Šuvaković ebenso wenig einen Hehl wie aus seiner Abneigung gegen den Humanismus der Praxis-Philosophie. Er versteht sich als Poststrukturalist und lässt sich in die Tradition des theoretischen Antihumanismus einordnen.³¹ Sein Fokus auf das Sprachlich-Strukturelle ma-

30 Šuvaković 2010b, S. 448.

31 Šuvaković 2. Juli 2012.

nifestiert sich deutlich in seinen Arbeiten sowie in denen der Mitglieder der Grupa 143 [Gruppe 143], die von Šuvaković 1975 mitbegründet worden war. Wie der Künstler und Autor betont, war für die Gruppe 143 der Kontakt mit Zagreb, mit den Neuen Tendenzen und Gorgona wichtig. Belgrad sei kein gutes Pflaster für Konzeptkunst gewesen. Interessante Entwicklungen gab es für ihn aber in der Vojvodina, insbesondere in Novi Sad im Norden Serbiens. Die Konzeptkunst erreichte Belgrad erst 1971 und muss daher in den Augen Šuvakovića post-konzeptuell genannt werden.³²

Die Gruppe 143 existierte von 1975 bis 1980 und umfasste insgesamt 15 Mitglieder, darunter Biljana Tomić, Neša Paripović, Jovan Čekić, Paja Stan-ković, Maja Savić, Vladimir Nikolić und Šuvaković – um nur diejenigen zu nennen, die längere Zeit mit der Gruppe assoziiert waren.³³

«The group's work was characterised by ongoing discussions and seminar-workshops, in addition to its collective presentations of its members' artworks. Reading and discussing texts in contemporary theory and philosophy constituted the basic platform of the group's work. Their debates often took place at the SCC, but also in private apartments, as well as outdoors. More than a conventional art collective or an avant-garde movement, the group had the character of an open community focused on alternative education and ongoing exploration.»³⁴

Eine institutionskritische Haltung war Konzeptkünstlerinnen sowohl in den USA und Westeuropa als auch in Jugoslawien eigen. Hier aber richtete sie sich naturgemäß nicht gegen den Kunstmarkt, der ohne Gewicht war, sondern gegen staatliche Institutionen. Auch die Gruppe 143 suchte nie die Verbindung zu den wichtigen Kunstinstitutionen Jugoslawiens, sondern strebte nach größtmöglicher Unabhängigkeit.³⁵ Auch dem SKC gegenüber zeigten sie sich kritisch. Unterkofler betont, dass das Projekt Oktober 75 einen Bruch darstellt, weil es zu einer Art Sezession derjenigen führte, die Blažević's Vorschlag als Ausdruck von Loyalität zum Bund der Kommunisten (SKJ) verstanden und ihre eigene Kunst nicht mit Parteipolitik verbinden wollten. Dass die tatsächlich verfassten Beiträge keine Apologie der Politik oder Kulturpolitik des SKJ darstellen, wurde inzwischen deutlich – geht es doch in keinem von ihnen um

32 Ebd.

33 Für eine vollständige Auflistung siehe: Unterkofler 2013, S. 78.

34 Ebd., S. 81.

35 Ebd., S. 29.

die Affirmation der dominanten kulturellen Strömungen. Die Differenzen, die von den Mitgliedern der Gruppe 143 betont wurden und werden, erscheinen vor diesem Hintergrund längst nicht so fundamental. Beide «Lager» lehnten die modernistische Kunst in Jugoslawien, den «sozialistischen Ästhetizismus» (Lukić) ab und arbeiteten an Alternativen. Auch die Unzufriedenheit mit der künstlerischen Ausbildung teilten sie. Die Gruppe 143, in der niemand eine Ausbildung an der Akademie absolviert hatte – Suvaković beispielsweise war Ingenieur –, hatte einen entsprechenden pädagogischen Vorschlag: Erziehung als Autodidaktik durch andauernde Diskussion in einem nichthierarchischen Kollektiv.³⁶

Obwohl die Gruppe 143 und ihre Kontrahenten gemeinsame Gegner hatten, waren ihre Ansätze, diese zu bekämpfen, zweifellos nicht identisch. Das Hauptcharakteristikum der Gruppe 143 ist ihr Streben, Kunst mittels Kunst exakt zu erforschen und zu verstehen. Dieses Ziel stand über der Produktion von Werken.³⁷ Gemäß Unterkofler wiesen die Gruppenmitglieder alle Konzepte von Kunst zurück, die auf Spekulation und Ambiguität beruhten.³⁸ Diese Zurückweisung richtete sich auch an die «Gruppe der sechs Künstler».³⁹ In ihrer Kunst analysierten sie «mentale Prozesse und Beziehungen in der Kunst». Die Gruppe 143 stellte hohe Anforderungen an sich selbst, wenn sie darauf abzielte, zusammen als eine erkenntnistheoretische Plattform («epistemological platform») zu arbeiten.⁴⁰ In den Worten Čekićs ging es den Mitgliedern um die Erforschung von Kunst, Sprache und Struktur. Dem lag die Vorstellung zugrunde, dass auch das geisteswissenschaftliche Feld exakt sein könne.⁴¹

Von diesen abstrakten Beschreibungen unterscheidet sich ein kurzes, 1975 verfasstes Programm, in dem die Anliegen der Gruppe anhand konkreter Forderungen an die Kunstproduktion und Aussagen über die Kunst dargelegt wurden.

«Zurückweisung des Konzepts der Malerei in der Kunst; Kunst als Konzept einer mentalen Konstruktion; es ist möglich, über die Artikulation von Gedanken wie auch über Materialien zu sprechen; Kunst ist eine Ansammlung permanenter Prozesse;

36 Ebd., S. 78.

37 So fasste das ehemalige Mitglied Jovan Čekić während einer Podiumsdiskussion am 30. April 2014 in Belgrad die Ziele der Gruppe zusammen.

38 Unterkofler 2013, S. 14.

39 Ebd., S. 15.

40 Ebd., S. 100.

41 Čekić 30. April 2014 (wie Anm. 37).

Arbeiten sind keine Werke; man betrachtet kein Werk, sondern seine Kontinuität; die Kontinuität des Werks ist die Angelegenheit eines mentalen Gefüges; es ist möglich über Dokumente zu sprechen: über Gedanken, über Verhalten.»⁴²

Zusammengefasst akzentuiert die Gruppe drei Dinge: das Mentale, das Sprechen und den Prozess. Verstehen wir «mental» als intellektuell, so zieht dieser Fokus nach sich, dass emotionale Anteile der Kunst abgeschwächt werden. Über die so verstandene Kunst kann und soll es einen Dialog geben. Daraus lässt sich wiederum folgern, dass sie auf Kosten der subjektiven Anteile den Schwerpunkt auf das Intersubjektive legten. Dass die Gruppe das Konzept der Malerei zugunsten des Mentalen ausdrücklich zurückweist, bedeutet eine allgemeine Kritik an der materiellen und objekthaften Kunst.

Was die künstlerische Praxis anbelangt, so gelangt das Dialogische zwar nicht in den Arbeiten selbst besonders zum Ausdruck, wohl aber in den Dokumenten, die die Mitglieder in Gesprächen oder Vortragssituationen zeigen. Die dialogischen Situationen werden gerade durch den Umstand, dass sie dokumentiert wurden, als zentrale Aktivitäten hervorgehoben. Programm und Praxis spiegeln sich gegenseitig am offensichtlichsten hinsichtlich von Prozess und Kontinuität. Das am häufigsten verwendete Medium ist die Fotografie. Viele der Arbeiten sind nach einem ähnlichen Schema aufgebaut: In einer Serie von Fotografien, die eine einfache Vorder- und Hintergrundstruktur aufweisen, unterscheiden sich die verschiedenen Bilder voneinander dadurch, dass sich entweder der natürliche oder der städtische Hintergrund verändern, während die (meist menschliche) Figur im Vordergrund gleich bleibt, oder umgekehrt.

Ohne Titel – Fotoperformance [Bez naziva – fotoperformans] (1976) von Paripović und Šuvaković ist eine Serie von vier Fotografien, auf denen die beiden Künstler vor dem gleichen Hintergrund in leicht variierenden Körperhaltungen posieren. Aufrecht stehend und Beine angewinkelt oder knieend, Arme hingelassen oder ausgestreckt. **Abb. 136-139**

Der Grund [Tle] aus demselben Jahr ist eine Serie von acht Fotos, die in vier Bildpaare gegliedert ist. Auf jedem Bildpaar ist ein Beinpaar abgebildet, wobei die Beine einmal parallel positioniert sind und sich berühren und einmal leicht gespreizt sind. Jedes Bildpaar zeigt die Beine auf einem anderen Grund.

⁴² «Odbacivanje koncepta slikarstva u umetnosti; umetnost kao koncept mentalne konstrukcije; moguće je govoriti o artikulaciji misli, kao i o materijalima; umetnost je skup permanentnih procesa; radovi nisu dela; čovek ne posmatra delo, već njegov kontinuitet; koninuitet dela stvar je mentalnog sklopa; moguće je govoriti o dokumentima; o mislima, o ponašanju.» (Unterkofler 2013, S. 82).

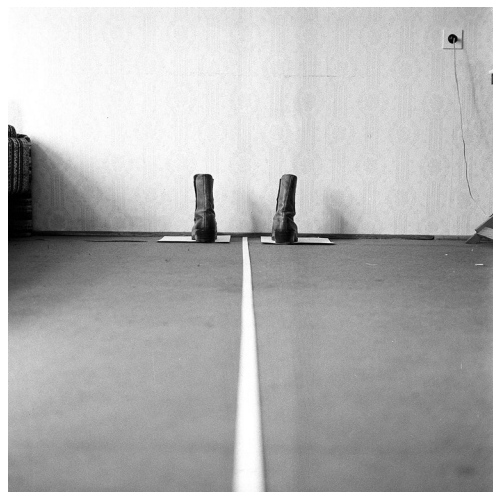
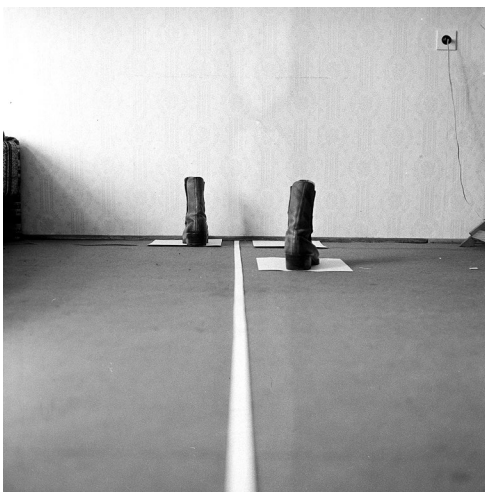
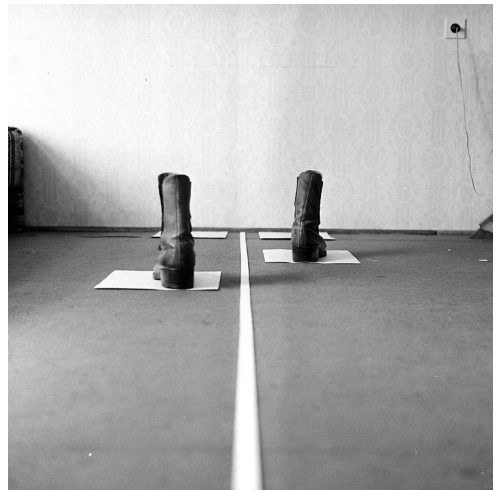
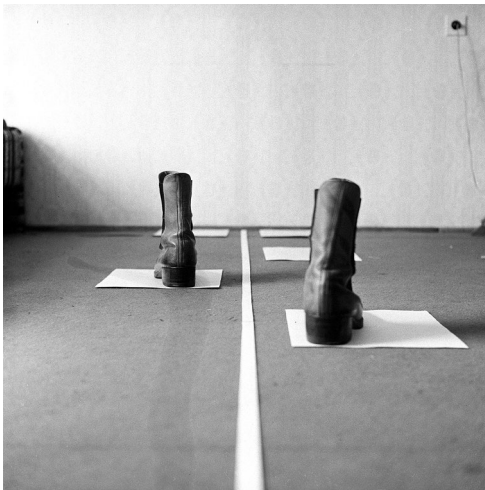


Abb. 136–139
Nesa Paripović und Miško Šuvaković:
Ohne Titel – Fotoperformance
[Bez naziva – fotoperformans]
1976



Abb. 140–143
Gruppe 143 (Miško Šuvaković):
Der Grund [Tle]
1976, Serie von Fotografien

Abb. 144–147
Jovan Čekić:
Drei Schritte [Tri koraka]
1975, Serie von Fotografien



Jovan Čekić Drei Schritte [Tri koraka] (1975) inszeniert drei Schritte mithilfe eines Paares Stiefel, die durch eine weiße Linie am Boden getrennt sind. Die schrittweise Bewegung in Richtung Wand, wo sie offenbar zum Stillstand kommen, wird dadurch akzentuiert, dass unter jedem Stiefel ein Blatt weißes Blatt Papier liegt, das sie mit sich fortzutragen scheinen. Die Bewegung der Schuhe und Blätter kommt scheinbar ganz ohne menschliches Zutun zustande. Vielleicht um dem möglichen Eindruck eines magischen Vorgangs vorzubeugen, sind in das Kader der äußerste Rand eines Sofas und – ebenfalls durch die Kadrierung angeschnitten – eine Steckdose mit aufgenommen, was der Szenerie etwas Profanes verleiht. *Abb. 140–143, 144–147*

Šuvakovićs Fotoserie Anordnung visueller Strukturen durch den Prozess der Bildung von Strukturen III [Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture III] (1975) hat folgenden Prozess zum Gegenstand: Ein Blatt Papier wird mit einem Farbstift in vier Felder eingeteilt, anschließend entlang der Linien gefaltet und zum Schluss entlang der Falz in vier Teile zerrissen. Zu sehen sind die Arbeitsfläche, das Papier und zwei Hände. (Auf zwei Bildern ragen Brillengläser ins Bild.) Das erste Bild der Serie zeigt das intakte Blatt Papier. Auf dem zweiten beginnen die Hände zu arbeiten. Auf das Papier wird ein Kreuz markiert. Entlang seiner zwei Linien falten die Hände auf den nächsten beiden Bildern das Papier, um es alsdann entlang der Falz zu zerreißen. Auf der fünften und letzten Fotografie der Serie sind die vier Papierstücke zu sehen. Die Arbeit reflektiert auf das Thema Prozess in zweifacher Weise: Zum einen dokumentiert jede Fotografie einen Arbeitsschritt vom intakten Blatt Papier bis zu dem Zeitpunkt, wo es in vier Teile zerrissen ist. Zum anderen sind die einzelnen Fotografien mit einer längeren Exposition hergestellt worden, sodass die Bewegung der Hände (und des Papiers) visuell als Überlagerung räumlich versetzter Bilder mit abgebildet ist. Die Arbeit ist auf dem Prinzip des filmischen Schnitt-Verfahrens aufgebaut und stellt dieses im Medium der Fotografie aus. Das Organische der Bewegungen ist zwar durch die längere Exposition noch sichtbar, wird aber an bestimmten Punkten in einzelne Kader zerlegt. Die Arbeit analysiert einen einfachen Vorgang, d.h. sie zerlegt ihn unter Einsatz des Medienspezifischen der Fotografie in seine einzelnen Bestandteile. *Abb. 148–154*

Von einem Körper oder Körperteil ausgeführte Bewegungen sind der Gegenstand der meisten Arbeiten, wobei die Autorinnen eine besondere Vorliebe für Beine, Füße (Schuhe) und Hände zeigen. Auch minimale Bewegungen des Kopfs stehen häufig im Fokus der Fotografien. Die Künstler vermeiden dabei möglichst den persönlichen Ausdruck, wobei der ungerührte Šuvaković den ersten Platz in der Rangordnung stoischer Mienen belegt, während Paripović ein gewisses Maß an Expressivität – beispielsweise in

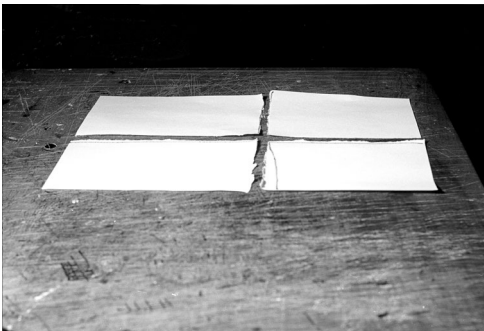
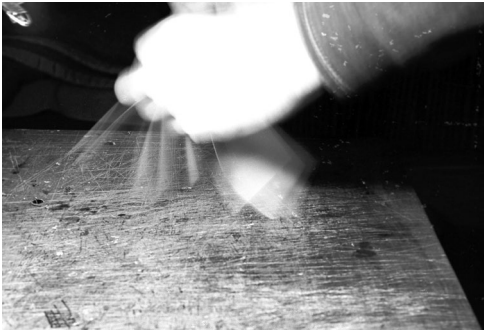
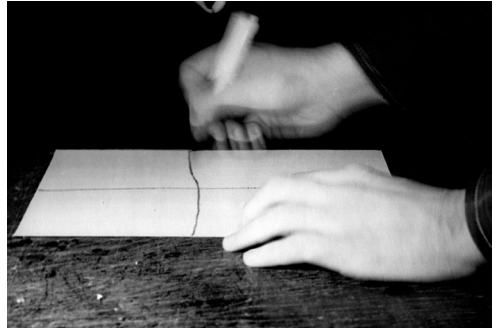
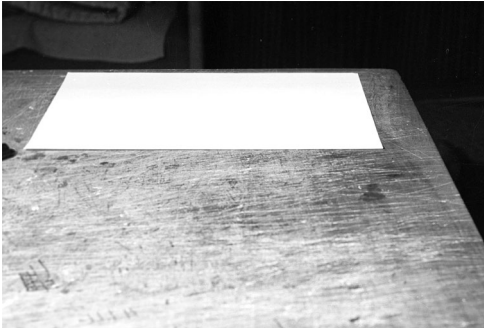


Abb. 148–154

Miško Šuvaković:

Anordnung visueller Strukturen durch
den Prozess der Bildung von Strukturen III[Određenje vizuelne strukture
procesom formiranja strukture III]

1975, Serie von sieben Fotografien

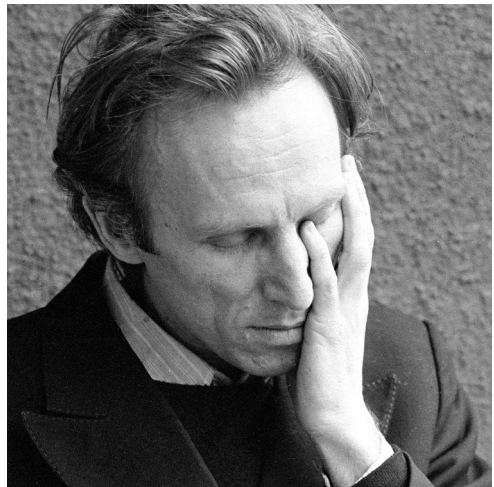
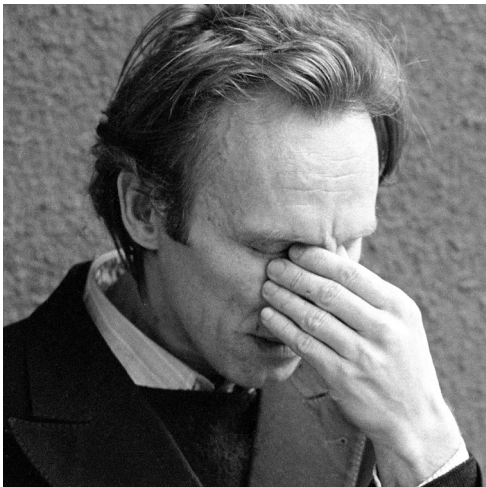


Abb. 155-158
Neša Paripović:
Beziehung Hand-Kopf [Odnos ruka-glava]
1979, Serie von Fotografien

der Arbeit Beziehung Hand-Kopf [Odnos ruka-glava] (1979) – zulässt, die er durch den technischen Titel allerdings wieder reduziert. Auch vermitteln die geschlossenen Augen des Künstlers eine gewisse Hermetik, sodass die Arbeit die Kommunikation mit dem Publikum eher unterdrückt als befördert. **Abb. 155–158**

Bewegungen spielen aber selbst noch in den abstraktesten Arbeiten – die meisten von ihnen stammen von Šuvaković –, den geometrischen Zeichnungen und Schemata eine zentrale Rolle. Hier handelt es sich häufig um die Rotation einer Figur oder um die räumliche Erweiterung einer Figur aufgrund eines bestimmten Schemas. Mit Ausnahme von Paripović, auf dessen individuelle Kunstproduktion – wie Dejan Sretenović richtig bemerkt⁴³ – die Gruppe 143 keinen nennenswerten Einfluss hatte (inwiefern wird weiter unten dargelegt), arbeiten die Mitglieder der Gruppe zwar häufig mit dem eigenen Körper, sein Einsatz ist aber mechanisch und auf die Erforschung struktureller Gesetze ausgerichtet, die von der analytischen, zerlegenden Eigenschaft der Fotoserie getragen werden. Die Bewegungen der Körperteile stellen ein Repertoire an Variationen aus. Sie werden behandelt wie sprachliche Bausteine, deren morphologische oder syntaktische Veränderungen untersucht werden können. Statt die Beugung eines Verbs zu erforschen, wird die Beugung eines Arms oder Knies einer visuellen Prüfung unterzogen.

Die Arbeiten von Šuvaković oder Čekić wahren entsprechend emotionale Distanz: Die Personen auf den Bildern (sofern sie als Ganzes sichtbar sind und nicht nur ihre Beine, Füße oder Hände) drücken keine Emotionen aus. In der Regel nehmen sie neutrale Posen ein. Auch dort, wo die Körperhaltungen eher artifiziell wirken – wie der Plié von Paripović in Ohne Titel – Fotoperformance –, kippen sie nie ins Expressive oder Psychologische. Der Mensch ist auf die Syntax der Bewegungen einzelner Körperteile reduziert. Der Körpereinsatz ist – wie Elizabeth Johnson es für Bruce Nauman formulierte – generisch und dem Einsatz des Mediums Fotografie unterworfen.

9.3 Performance und Pygmalion

1976 besuchte die österreichische Galeristin Ursula Krinzinger das Studentische Kulturzentrum und lud einige der Künstlerinnen, die am SKC tätig waren, ein, in Brdo, einem abgelegenen Ort in Istrien, in einem verlassenen Schulhausgebäude zusammen mit österreichischen Künstlern während einiger Tage Kunstprojekte zu realisieren. Nach Aussage Todosijevićs war Brdo ein

43 Sretenović 2006, S. 80.

nach dem Zweiten Weltkrieg zusehends entvölkert Ort fernab von jedem Bezug zur Kunstwelt. Todosijević nahm die Einladung zusammen mit Abramović, die damals bereits in Amsterdam lebte, Paripović, Mladen Stilinović und dem Belgrader Filmemacher Slobodan Šijan sowie mit Boris Demur, Tomislav Gotovac, Rajko Radovanović und Goran Trbuljak aus Zagreb an.⁴⁴ Abramović realisierte in Brdo die auf Video dokumentierte Performance Befreiung der Erinnerung. In einem Sessel sitzend sprach die Künstlerin alle Wörter laut aus, an die sie sich erinnerte. Die Aktion war beendet, als ihr keine weiteren Wörter mehr einfielen.⁴⁵ Von Paripovićs Beitrag, einem Video mit dem Titel The Process of Human Communication – Mutual Understanding sind im Katalog zwei Stills abgebildet. Der Künstler sitzt an einem Tisch, auf dem eine Flasche und weitere, nicht identifizierbare Gegenstände stehen, und hält eine Gabel in der Hand. Ansonsten ist nichts Weiteres über die Arbeit zu eruieren.

Für Todosijević war der Aufenthalt in Brdo wohl wichtiger als für alle anderen Beteiligten, realisierte er dort doch sein bekanntestes Werk. Es handelt sich um die erste Ausführung von Was ist Kunst?, einer Arbeit, die er in der Folge an zahlreichen Orten in unterschiedlichen Versionen und mit unterschiedlicher Beteiligung realisieren sollte. Diese erste Version, deren genauer Titel Was ist Kunst, Patricia Hennings? lautet, war keine Performance, sondern von ihm genuin als Videoarbeit konzipiert; später jedoch führte er die Arbeit auch als Performance auf. Das in Brdo entstandene Video wurde, zusammen mit den Arbeiten von Demur, Paripović, Šijan, Stilinović und Trbuljak, auf der Sechsten Aprilbegegnung 1977 in Belgrad gezeigt. Eine weitere Videoversion von Was ist Kunst? fertigte Todosijević 1978 mit Marinela Koželj an. Das ist die im Ausstellungskontext am häufigsten gezeigte und 2003 als Exzerpt auf DVD neu herausgegebene Version der Arbeit. Auf sie beziehen sich die folgenden Überlegungen. Dennoch soll zuerst kurz die vom Künstler mündlich überlieferte Beschreibung der ersten Version des Videos (mit Hennings) wiedergegeben werden.⁴⁶

Den Künstlerinnen stand in Brdo ein alter Videorecorder zur Verfügung, der über keine Zoomfunktion verfügte. Das Video wurde folglich in einer fixen Einstellung aufgenommen. Im Bild sichtbar war nur das Gesicht

44 Weitere Teilnehmer waren die österreichischen Künstler Karl Baumschlager, Gottfried Bechtold, Ernst Caramelle, Patricia Caire, Horst Christoph, Heinz Cibulka, Roland Köb, Paul Renner und Peter Weiermair. Ein Katalog dokumentiert die in Brdo entstandenen Beiträge: Ursula Krinzinger (Hg.): *Brdo 1976*, Innsbruck 1976.

45 Im Katalog finden sich neben der Beschreibung und zwei Videostills noch zwei Seiten mit von Abramović erinnerten Wörtern, die einen Einblick in die Assoziationsketten und -sprünge ermöglichen.

46 Todosijević 17. Mai 2012.



Abb. 159–163
Raša Todosijević:
Was ist Kunst, Marinela Koželj?
1978, Videoperformance

Abb. 164

Raša Todosijević: Was ist Kunst, Aquinada?

Performance, durchgeführt am 7.5.1978 im Rahmen der Performancebegegnung am SKC Belgrad



von Patricia Hennings. Todosijević dagegen war nur zu hören.⁴⁷ Er hatte einen Holzstock bei sich, mit dem er auf einen Tisch einschlug und wie ein «hässlicher Polizist» die Frage «Was ist Kunst?» schrie. Die Arbeit dauerte ungefähr 20 Minuten. Die Videoverision von 1978 hat einen ähnlichen Aufbau. Auch hier basiert die ganze Arbeit auf einer einzigen Einstellung der Kamera, die auf das Gesicht der weiblichen Protagonistin, hier nun Koželj, gerichtet ist. Ihr Gesicht wird während der gesamten Aufnahme von der Hand eines unsichtbaren männlichen Akteurs (Todosijević) berührt, gestreichelt, gekniffen, gedrückt und manchmal geradezu verformt. Auf der Tonspur ist die Stimme des Künstlers aufgezeichnet, der unaufhörlich die Frage «Was ist Kunst?» an die junge Frau richtet, wobei in einem parallelen Impetus zu den verschiedenen Facetten der Berührung auch die Stimme mit sämtlichen Registern von Flüstern über Flöten bis Schreien und Brüllen spielt. Das Geräusch eines schlagenden Holzstocks hat der Autor in dieser Version weggelassen. Unabhängig davon, wie sehr der Mann auf seiner Frage akustisch und physisch insistiert, verzieht die junge Frau keine Miene. Ihr Gesichtsausdruck ist unbeteiligt, als ob sie mit der Angelegenheit nichts zu tun hätte. Manchmal weicht der Kopf unter dem Druck der sie traktierenden Hand leicht in eine Richtung aus, aber nur um gleich wieder in die aufrechte Ausgangsposition zurückzukehren. Nie unternimmt sie Anstalten, auf das aufdringliche Fragen zu antworten.

Anders als bei den beiden zuvor besprochenen Performances von Todosijević liegt in [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) der Gegenstand der Arbeit auf der Hand. Alles dreht sich um die Frage, was Kunst sei. Die Arbeit fällt mit der Frage zusammen: Vom Titel über die die ganze Arbeit akustisch erfüllende Stimme bis über die Gestik dreht sich alles um diesen einen Gegenstand. Allerdings erfüllt das Video nicht ganz die Bedingungen einer literalen Aussage. Denn es eröffnet den Raum für eine Reihe von Assoziationen, die mit dem vordergründigen und die sinnliche Wahrnehmung erst einmal vollkommen in Beschlag nehmenden Gegenstand nichts zu tun haben. In der Videoperformance mit Koželj kommen diese Assoziationen weniger zum Tragen; in der Originalversion mit Hennings aber, die neben der vom Künstler geschrienen Frage noch das Geräusch von Schlägen beinhaltet, oder auch in einigen Versionen als Live-Performance inszeniert Todosijević sein Verhör geradezu als Folterszene. [Abb. 159–163](#)

In der Belgrader Version mit Aquinada (alias Ecke Bonk), der am Performancefestival 1978 in Belgrad zu Gast war und in der Performance mit einem schwarzen Strumpf über dem Kopf das Verhör-Opfer gibt, ist die Konno-

47 Der Katalog zeigt neben einem Videostill noch vier Fotografien, die die Aufnahme dokumentieren.

tation mit politischer Gewalt geradezu plakativ. Aber auch in den Arbeiten, in denen diese Verbindung nicht so offensichtlich ist, führt die Verwendung der deutschen Sprache zu entsprechenden Assoziationen. Besonders für die damaligen Betrachterinnen – zumal in Jugoslawien –, die Deutsch hauptsächlich als Erschießungs-Befehlssprache deutscher Nazioffiziere aus Partisanenfilmen kannten, muss die Konnotation zwingend gewesen sein. [Abb. 164](#)

In der Videoperformance mit Koželj ist diese Konnotation jedoch abgeschwächt. Sie ist nicht das Folteropfer, sondern die Muse, aus der der Künstler etwas herauspressen will, das diese nicht mehr bereitwillig für ihn hergibt. Sie ist unbeteiligt und desinteressiert, während sich der Künstler an ihr abarbeitet. Auch der unsichtbare männliche Akteur ist in [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) kein Folterknecht, sondern der Künstler, jemand, der mit den Händen arbeitet, sein Material bearbeitet. Der Künstler selbst ist aber, wie Georg Schöllhammer treffend feststellt, nicht mehr narzisstisch, sondern neurotisch-verunsichert.⁴⁸ Er arbeitet sich zwar noch mit seinen Händen ab, aber er schafft nichts mehr, sondern fordert nur verzweifelt die Antwort auf seine nicht zu beantwortende Frage. Marinela verkörpert zwei Rollen. Sie ist Muse und Material zugleich oder lebendig gewordene Skulptur wie Pygmalions Galatea. Im Unterschied zu dieser steht sie den erotischen (und anderen) Ansprüchen ihres Schöpfers aber nicht zur Verfügung.

Die Videoperformance selbst kann auf zwei Arten gelesen werden, wobei nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, welche die richtige ist. Auf der einen Seite stellt sie die – wie auch die bereits untersuchten Performances gezeigt haben – ernsthafte Frage, was Kunst sei, eine Frage, die wiederum stark mit der problematisch gewordenen Rolle des Künstlers/Menschen verbunden ist.⁴⁹ Auf der anderen Seite hat sie einen ironischen Unterton. Der bezieht sich auf die Moderne, an deren Grenze das Werk selbst angesiedelt ist und mit der es sich befasst. Das 20. Jahrhundert wird von Todosijević als das der Gewalt und des Terrors vorgestellt. Wenn ein Problem nicht auf rationale Art und Weise gelöst werden kann (oder wenn die Kreativität des Künstlers versiegt ist), wird es mit brachialer Gewalt angepackt, so die boshaft-ironische Auslegung des Dilemmas jenes Jahrhunderts. Allein schon aus diesem Grund ist verständlich, dass die Arbeit bis heute ihre Wirkung nicht eingebüßt hat.⁵⁰ Todosijević

48 Georg Schöllhammer: «Liebt Gott die Serben? Raša Todosijevićs radikale Interpretation des ästhetischen Aktes», in: Kojić Mladenov/Todosijević 2011, S. 33–49, hier S. 34.

49 Auch Denegri weist die Frage, was Kunst sei, als das Hauptinteresse von Todosijević aus und meint, dass es daher kein Zufall sei, dass sich diese Frage im Verlauf seiner Performance so oft wiederhole. (*Raša Todosijević*, Ausst.-Kat. Salon des Museums für zeitgenössische Kunst, Belgrad 1982, o. S.).

50 Das Video hat inzwischen Eingang in die Sammlung der Tate Modern gefunden.



Abb. 165

Neša Paripović:

Beispiele einer analytischen Skulptur

[Primeri analitičke skulpture]

1978, Serie von Fotografien, jede 24 x 30 cm

versteht es mit dieser Arbeit, eine veränderte Auffassung von Kunst, eine veränderte Auffassung von Kreativität und Autorschaft mit einer Problematik der Zeit zu verbinden, in der er lebt und deren Kunstauffassung seine Kunstwerke ursprünglich entsprungen sind. Wie schon in den anderen Performances ist die Offenheit charakteristisch, die ausgehalten werden muss – vom Künstler und von denjenigen, die sich von ihm Antworten erwarten. Müßig zu sagen, dass auch diese Arbeit «nicht in ein humanistisches Pathos eingesäumt ist» (Branislav Dimitrijević).

Die performativen Arbeiten von Paripović, der sowohl zur informellen Gruppe der sechs Künstler – und damit zu den Künstlerinnen der ersten Stunde am SKC – als auch zur Gruppe 143 gehörte, sind immer medial – durch Film oder Fotografie – vermittelt. Das gilt auch für das Werk [Beispiele einer analytischen Skulptur](#) [Primeri analitičke skulpture] von 1978, das hier nicht nur deshalb vorgestellt wird, weil es wie Todosijevićs [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) als eine Variation auf das Pygmalion-Motiv gelesen werden kann, sondern weil es die Reflexion über Kunst mit einer Untersuchung der Rolle des Menschen in der Kunst zusammenfallen lässt. Der Künstler beschreibt die Arbeit in einem Ausstellungskatalog von 1980 selbst wie folgt: [Abb. 165](#)

«Die Arbeit mit dem Titel *Beispiele einer analytischen Skulptur*, das erste Mal in der Galerie SKC im Rahmen einer Aktion/ Performance vorgestellt, setzt sich aus einer Reihe von Fotografien des Formats 24 x 30 cm zusammen, die in einem horizontalen 23 m langen Fries ausgestellt sind. Die Arbeit ist durch Fotografie repräsentiert, auf der zu sehen ist, wie der Autor der Idee selbst mit seinem Mund eine nackte weibliche Figur um eine imaginäre Spirale herum berührt, die beim Kopf (Ohr, Wange, Schulter, Rücken, Bauch, Hüften, Beine) mit geöffnetem Mund wie ein Kuss mit geschlossenen Augen beginnt. Der Fotoapparat nimmt aus unmittelbarer Nähe von ungefähr 30 cm auf, sodass auf allen Bildern die Berührung im Zentrum der einzelnen Fotografie steht, wodurch eine mögliche Komposition und Ästhetik der Fotografie vermieden werden. Die Spiralbewegung ist im Raum als Arbeit ausgeführt und notwendigerweise in der Form von Fotografie als geeignetstem Medium dargestellt. Die nackte weibliche Figur steht die ganze Zeit in der bekannten Kontrapost-Position klassischer Skulpturen.

Auf den Fotografien stellt das Berührungsmoment der Oberfläche des Körpers mit dem Mund visuell die Beziehung der absoluten Skulptur und ihrer Rezeption dar.»⁵¹

Paripovićs Formulierung im Hinblick auf die erstmalige Präsentation der Arbeit ist nicht eindeutig, weil sie so verstanden werden kann, als habe Paripović das Werk als Aktion oder Performance, das heißt vor Publikum aufgeführt. Tatsächlich wurde sie aber – laut Informationen des SKC-Archivs – als Serie von Fotografien (wie vom Künstler beschrieben) im Rahmen des Performance-Festivals am 6. Mai 1978 präsentiert. Interessant ist dennoch, dass Paripovićs Fotografien in ein Programm live präsentierter Künste (Performance, Konzerte, Tanz) eingebettet waren. Nur Aquinadas Videoinstallation [Eisbild](#) [Slika leda] war neben Paripovićs Arbeit medial nicht genuin performativ, dafür aber strukturell zeitlich begrenzt. Sie bestand aus einem Eisblock, der auf einem Fernsehmonitor – der in einem Glaskasten stand – lag, durch die Wärme des Geräts schmolz und dabei von einer Kamera gefilmt wurde, wobei das Bild des schmelzenden Eises wiederum simultan auf den Monitor übertragen wurde, über dem das Eis lag. [Abb. 166](#)

Auch in Paripovićs Arbeit sind die medialen Beziehungen verwickelt: Am Anfang ist sie eine Performance, die jedoch ohne Publikum und nur für den Fotoapparat inszeniert wird, dann wird sie in Form von Fotografien dem Publikum präsentiert, das die in einer Reihe hängenden Bilder abschreiten muss. Im Akt der Rezeption verwandeln sich die Bilder wiederum in eine Art von Performance oder Film. Überdies werden sie – das suggeriert das Festivalprogramm – dem Publikum wie alle anderen, strukturell zeitlichen Werke nur temporär, wie eine unter den Performances, gezeigt. In allen späteren Präsentationskontexten, das heißt in länger dauernden Ausstellungen und besonders, wenn sie als Block übereinander hängend installiert sind, geht dieser performative Aspekt der Fotoserie jedoch wieder verloren. Die Ästhetik der Bilder selbst ist eine genuin fotografische (und nicht eine fotografisch-dokumenta-

⁵¹ *Neša Paripović*, Ausst.-Kat. Studio der Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb: 1980, o. S. «Rad pod nazivom *Primjeri analitičke skulpture* predstavljen u Galeriji SKC, prvi put, u okviru akcije Performanse, sastoji se od niza fotografija formata 24 x 30 cm postavljenih u horizontalni friz dužine 23 metra. Rad je predstavljen u fotografiji gdje autor same ideje dodiruje svojim usnama голу žensku figure po zamišljenoj spirali oko figure koja počinje od glave (uho, obraz, rame, leđa, stomak, kukovi, noge) s otvorenim usnama kao poljubac i zatvorenim očima. Foto-aparat bilježi iz neposredne blizine od približno 30 cm, tako da je na svim fotografijama dodir u centru pojedinačne fotografije, čime je izbjegnuta moguća kompozicija i statičnost fotografije. Kretanje po spirali izvedeno je u prostoru kao rad i predstavljeno nužno u formi fotografije kao najprikladnijem mediju. Naga ženska figura sve vrijeme stoji u poznatom kontrapost stavu klasičnih skulptura. Moment dodirivanja usnama površine tijela vizuelno na fotografijama uspostavlja odnos površine apsolutne skulpture i njenog primanja.»

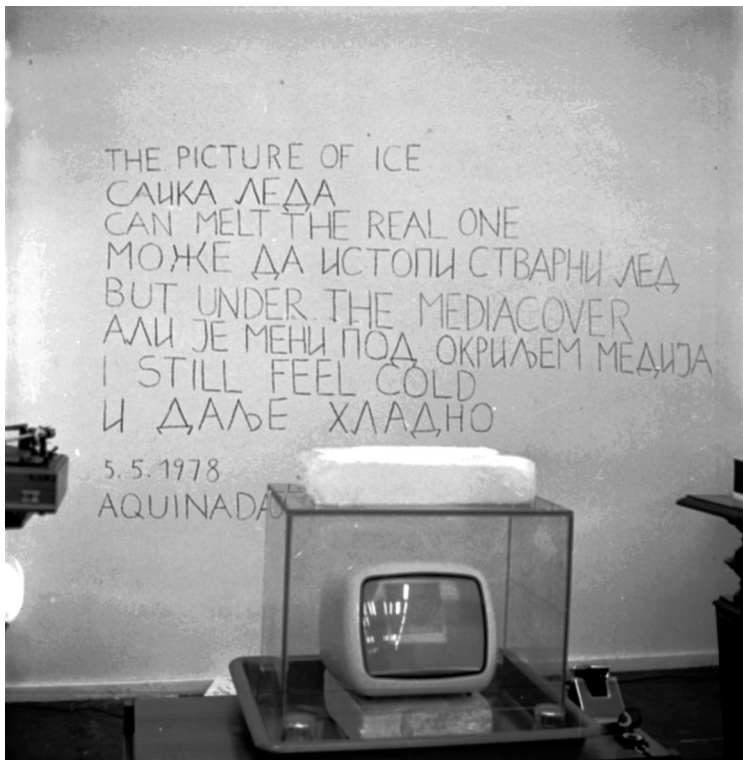


Abb. 166

Aquinada: Eisbild [Slika leda]

1978, Performance und Installation,
durchgeführt am 5.5.1978 im Rahmen der
Performancebegegnung am SKC Belgrad

rische): Die Körper sind aus nächster Nähe aufgenommen und in den Bildern nur als Ausschnitte sichtbar. Laut Sretenović hat Paripović mehrere solcher Fotoperformances gemacht, aber nie öffentlich vor einem Publikum.⁵²

Was den Gegenstand seiner Arbeit betrifft, so bezieht sich der Künstler noch deutlicher auf den Pygmalion-Mythos und damit auf den alten Topos der erotischen Beziehung zwischen Künstler und weiblichem Modell als Todosijević. Wie Bojana Pejić bemerkt, ist er der einzige Künstler seiner Generation, in dessen Körperkunst Erotik eine Rolle spielt.⁵³

Der Pygmalion-Mythos wird von Paripović nicht illustriert, sondern vielmehr evoziert. Im gleichen Schritt ermöglicht er auch die Evokation von historischen Theorien, die der Mythos in der Zeit der Wiederentdeckung der Antike im 18. Jahrhundert inspiriert hat, also in der Zeit des Neuhumanismus von Goethe und Herder. Inka Mülder-Bach hat in ihrem Buch *Im Zeichen Pygmalions* herausgearbeitet, wie der von Ovid literarisch überlieferte Mythos Herder zu einer Ästhetik angeregt hat, die gleichzeitig eine Anthropologie ist.⁵⁴ Wie Lessing arbeitet Herder an einer Abgrenzung der Künste. Allerdings trifft er nicht wie jener eine fundamentale Unterscheidung zwischen bildender Kunst und Poesie, sondern zwischen der Malerei und der Plastik. Er weist den beiden Gattungen je unterschiedliche Sinne zu: Malerei ist fürs Auge, Skulptur für den Tastsinn.⁵⁵ In Herders Paragone trägt die Plastik «[a]ls fühlbare, tastbare Kunst [...] im Wettstreit um lebendige Schönheit den Sieg über die Malerei davon».⁵⁶ Im Zuge seines philosophischen Vorhabens, die Philosophie in eine Anthropologie zu überführen, wertet Herder gemäß Mülder-Bach das Gefühl und die Sinne als ursprüngliche und irreduzible menschliche Erfahrungen auf. In der anthropologischen Reflexion soll die Philosophie sich auf die Art und Weise besinnen, wie sich der Mensch empfindend und erkennend seine Welt erschließt. «Alle differenzierteren Empfindungen und Erkenntnisse entstammen dunklen, sinnlichen Empfindungen und bleiben an diese Herkunft gebunden», stellt Herder fest und fasst diese dunklen sinnlichen Empfindungen als etwas Positives.⁵⁷ Für die Ästhetik hat dies zur Folge, dass der Tastsinn aufgewertet wird, weil sich das Schöne im Gefühl, in der Empfindung am

52 Dejan Sretenović betont, dass Paripović nie öffentlich performt habe, sondern immer nur alleine, was sich in der Intimität seiner Fotoperformances zeige. (Sretenović 2006, S. 81.)

53 Bojana Pejić: «Body-based Art. Serbia and Montenegro», in: Badovinac 1998, S. 72–78, hier S. 77.

54 Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München: Fink 1998.

55 Ebd., S. 49.

56 Ebd., S. 50.

57 Zitiert nach ebd., S. 51.

stärksten und ursprünglichsten äußert.⁵⁸ Sein Projekt ist die Aufwertung des Tastsinns gegenüber dem in der Tradition immer höher eingestuften Gesichts- oder Sehsinn, der aufgrund seiner distanzierenden Funktion mit dem Denken und der Reflexion verwandt ist. Er wendet sich dezidiert gegen Descartes' Verkoppelung des Seins mit dem Denken. Für Herder macht das Fühlen das Sein aus.⁵⁹ Er steht damit dem französischen Sensualismus, insbesondere Jean-Jacques Rousseau nahe, mit dem er die Bevorzugung des Ursprünglichen – der Kindheit zum Beispiel – gegenüber dem kulturell Verbrämten teilt. So lernt der Mensch der sensualistischen Auffassung zufolge dreidimensionale Körper (nicht nur Oberflächen und Materialien) zuerst durch deren Ertasten erkennen.⁶⁰ Das Auge lernt, Körper durch die ursprüngliche Erfahrung der Hand wahrzunehmen. Es ist ihr Schüler. In Bezug auf die ästhetische Erfahrung bedeutet das: Lernt das Auge durch die von haptischen Empfindungen hervorgebrachten Gefühle richtig sehen, so reflektiert es nicht, sondern fühlt. Pygmalion, der nicht nur Hervorbringer (Produzent) sondern auch Liebhaber (Rezipient) seiner Skulptur ist, denkt nicht über sie nach, sondern empfindet sie mit seinem Auge, das Tasten gelernt hat. Tasten meint für Herder nicht, dass die Skulptur tatsächlich berührt wird, aber es ist laut Mülder-Bach auch keine Metapher:

«[Herders Lektüre von Winckelmann] gibt dem Liebhaber [dem Rezipienten] eine Logik an die Hand, durch die er sich seine Erfahrung in ganz neuer Weise deuten kann. Was Winckelmann und Lessing unzweideutig als ‚Schein‘ oder ‚Täuschung‘ bezeichneten, bestimmt diese Logik als Wahrheit im Modus der Illusion. Die Illusion ist das Produkt einer imaginativen Verwandlung von Auge in Hand [...]. Mit diesem künstlichen Wechsel hebt die ästhetische Erfahrung an, durch ihn rundet sich das ‚Polygon‘ der Augenvorstellung allererst zum schönen plastischen Körper. Was dann im Modus der Illusion von dem Körper prädiert wird – die pygmalionische Rede von der lebendigbewegten Schönheit [...], – ist wahre, empirische, eigentliche Rede des Gefühls: nicht ‚Metapher‘, sondern ‚Erfahrung‘.»⁶¹

58 Ebd., S. 53.

59 Ebd., S. 57.

60 Ebd., S. 60.

61 Ebd., S. 72.

Was Herder von Ovids Erzählung und ihrer Rezeption durch Winkelmann und Lessing unterscheidet, ist, dass er die Metamorphose nicht als Überwindung eines Gegensatzes zwischen Kunst und Leben begreift, sondern dass für ihn dieser Gegensatz das Ergebnis einer kulturellen Deformation ist. Seine Pygmalion-Lektüre beruht darauf, dass Kunst und Leben immer schon vermittelt waren. Denn der plastische Körper ist für den Liebhaber, den fühlenden Rezipienten lebendige Substanz. Erst tote Maleraugen haben ihm diese Lebendigkeit genommen. Das bedeutet folglich, dass nicht der Betrachter die Skulptur belebt, sondern dass er durch sie erst reanimiert werden muss.

«Mit dem ihm eigenen Sinn für pygmalionische Balancen rückt Herder diese Wiederbelebung in eine doppelte, anthropologische und ästhetische Perspektive. Indem sich der Betrachter die toten Augen blendet, gewinnt er sich als lebendig Fühlenden wieder. Das ist der eine, anthropologische Aspekt. Die ästhetische Pointe besteht darin, daß die Rückerwandlung des Betrachters die Statue als das wiederherstellt, was sie für die natürliche und ursprüngliche Fühlerfahrung immer schon gewesen ist, nämlich lebende Gestalt. [...] Die Illusion hebt nicht nachträglich eine ursprüngliche Differenz von Kunst und Leben auf, sondern stellt deren vorgängige Vermitteltheit wieder her.»⁶²

Was Herders Lektüre und ästhetisch-theoretische Verarbeitung des Pygmalion-Mythos von den Ansätzen seiner Vorgänger und Zeitgenossen unterscheidet, ist, um aus Mülder-Bach zu schlussfolgern, dass bei Herder die Skulptur den Betrachter belebt, dass Herder Kunst als immer schon mit dem Leben vermittelt ansieht, den Aspekt der gefühlt-haptischen Wahrnehmung ins Zentrum rückt und die Rolle des Rezipienten aufwertet: kurzum, dass er Ästhetik und Anthropologie miteinander verbindet. Es kann kaum als Zufall angesehen werden, dass dies das Anliegen eines Humanisten ist. Was den Vergleich mit Paripovićs künstlerischer Pygmalion-Version anbelangt, so haben wir es mit einer Reihe bereits aufgeführter medialer Änderungen und Verschiebungen zu tun, wobei die bedeutendste darin besteht, dass die Gattung Skulptur nur noch als visuelles Zitat präsent ist und der Künstler seinen Tastsinn an einer lebenden Frau anwendet. Das dramatische Moment der Verwandlung wird damit hinfällig. Der Künstler selbst ist dagegen von einer Verwandlung betroffen, nimmt er doch gleichzeitig mit der Rolle des Autors auch

die des Herder'schen Rezipienten ein, nur dass der Sehsinn gar nicht mehr zur Anwendung gelangt, auch nicht als durch das Gefühl vermittelter.

Mülder-Bach konstatiert, dass die Aufwertung des Körpergefühls und der Leiblichkeit des Menschen im Zusammenhang mit Skulptur zur Folge hat, dass sich die Gattung dadurch vermehrt auf ihre eigenen Mittel wie Masse, Volumen, Materialität besinnt, was überraschend modern sei. Allerdings bleibe Skulptur bei Herder trotz allem an eine strikte Auslegung des Mimesis-Gebots gebunden, dass sie menschliche Körper abzubilden habe.⁶³ Auch Paripović bewegt sich in einem anthropomorphistischen Bezugsrahmen – wenn auch entbunden vom Gedanken der Mimesis. Allerdings stellt Sretenović bezüglich des – im Titel betonten – analytischen Aspekts der Arbeit fest, dass Paripović, indem er die Körper in der fotografischen Nahaufnahme fragmentiert, auf analytische Weise sowohl den weiblichen Körper als Objekt des skopischen Begehrens defetischisiert als auch die Skulptur als kohärentes anthropomorphes Bild.⁶⁴ Das Medium Fotoperformance ist auch der Schlüssel zum Verhältnis zwischen Kunst und Leben beziehungsweise zwischen Kunst und Mensch, das, wie Mülder-Bach gezeigt hat, bei Herder enger wurde und bei Paripović schon vollständig verflochten zu sein scheint. Aber gerade das Wechselspiel der verschiedenen Medien – der lebende Körper imitiert steinerne Skulptur, die Fotografie fragmentiert den in der Performance intakten Körper – betont letztendlich eher das Artifizielle, als dass es die Kunst mit dem Leben oder Menschen in eins fallen ließe.

Todosijevićs Videoperformance [Was ist Kunst, Marinela Koželj?](#) steht vom ursprünglichen Pygmalion-Mythos, mit dem wir sie in Verbindung gebracht haben, weiter entfernt. Zu seiner lebendigen Muse unterhält die Künstler-Persona ein mehr verkopftes als erotisches Verhältnis, wendet er sich an sie doch als eine intellektuelle Instanz. Seine Hand dient nicht mehr dazu, etwas zu schaffen; sie will aus der Muse eine Antwort auf ein ästhetisches Problem herauspressen. Was Paripovićs und Todosijevićs Werke teilen, ist, dass in keiner von ihnen eine wirkmächtige Hand (als Symbol der Kunstproduktion) am Werk ist: Paripović ist mit dem Mund tätig und Todosijevićs Hand dient zur Verstärkung seiner Stimme, wobei auch beide zusammen das ersehnte Ziel nicht erreichen. An die Stelle der schöpferischen, in materiellen Objekten sich erfüllenden Tätigkeit der Hand tritt die Befragung künstlerischer Tätigkeit, die mit dem Erkunden zwischenmenschlicher Verhältnisse zusammenfällt, sich in einem menschlichen, immanenten Bezugsrahmen abspielt.

63 Ebd., S. 68–69.

64 Sretenović 2006, S. 87.