

universität  
wien

## **DIPLOMARBEIT**

Titel der Diplomarbeit

*„Das Gemeinsame, das es nicht mehr gibt - die Spuren des  
jugoslawischen Staatsumbruchs in der künstlerischen  
Praxis“*

Verfasserin

Anamarija Batista

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie Mag. (phil.)

Wien, am 12.02.2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.- Prof. Dr. Gabriele Werner

## Inhaltsverzeichnis:

INHALTSVERZEICHNIS: .....	2
EINLEITUNG .....	3
FORSCHUNGSFRAGEN .....	6
KUNST UND GESELLSCHAFT .....	8
JUGOSLAWISCHE KULTURPOLITIK .....	14
POST-JUGOSLAWISCHE KULTURPOLITIK AM BEISPIEL KROATIENS .....	24
DIE SPURENELEMENTE DES JUGOSLAWISCHEN STAATENUMBRUCHS IN DER KUNSTSPHÄRE .	29
MARINA ABRAMOVIC.....	32
BRACO DIMITRIJEVIC .....	45
DUSAN DZAMONJA.....	60
ZLATKO UGLJEN .....	74
SCHLUSSWORT .....	86
BIBLIOGRAPHIE: .....	95
ABBILDUNGSVERZEICHNIS: .....	104
ZUSAMMENFASSUNG:.....	106
LEBENS LAUF: .....	107

## Einleitung

Wie können Umbruchzeiten beschrieben werden, wie sind sie abzugrenzen, wie festzuhalten? Eine nicht einfach zu lösende Aufgabe, vor allem weil es so schwer fällt, den Anfang einer Umbruchsperiode sowie ihr Ende festzuhalten. Wann beginnt festgelegtes sich zu lösen, wann zerbricht es, wann entsteht letztlich etwas Neues? Gibt es dazwischen eine Zeit des Schwebens, der Zustand den man im Englischen als „to be in limbo“ bezeichnet?

Es sind immer bestimmte Daten, die man als der Anfang und das Ende einer gewissen Gegebenheit begreift. Die erste Bombardements, die unterzeichneten Verträge, die Ermordungen regierender Persönlichkeiten werden im historischen Kontext meistens als Anfang bzw. Ende einer Umbruchsphase aufgefasst. Somit sind es entweder unvorhergesehene Ereignisse, Ankündigungen oder verträgliche Übereinkommen die Boten sogenannter „Eckpunktereignisse“. Dazwischen existieren dann die unzähligen kleinen und großen Geschichten, Ereignisse, Episoden, die das Volk, den Bürger, oder einfach gesagt den Menschen und sein Leben treffen, die seine gewohnten Strukturen und Schemata durchbrechen, durcheinanderbringen, umwerfen und nach neuen Ordnungsmatrizen verlangen.

Wo werden diese Geschichten festgehalten bzw. wie kann man sie nachspüren, einem Ausstehenden erzählen, oder noch mehr und vielleicht sogar wichtiger, wie werden sie vom Betroffenen verarbeitet und eingeordnet? Wäre es besser, wie Nietzsche am Anfang seiner Schrift „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ formuliert, die Geschichtslast sich nicht aufzubürden, weil diese den Menschen niederdrückt, ihn seitwärts beugt, als eine unsichtbare und dunkle Bürde seinen Gang beschwert.<sup>1</sup>

Es gibt ein Leben davor, während und danach, die genannten Lebensphasen wachsen ineinander über, sie bedingen sich, werden miteinander koordiniert. Das Geschehene der Vergangenheit überzulassen, wäre in vielen Fällen zwar ein sinnvolles Unterfangen, stellt aber gleichzeitig eine Unmöglichkeit dar, weil durch die Existenz des Geschehenen das Zukünftige bedingt wird. Denn „Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben

---

<sup>1</sup> Vgl. Nietzsche 1999, S.8.

können.“<sup>2</sup> Die Konstruktion des Glücks ist Benjamins Auffassung nach in der Vergangenheit angelegt. Eine Erlösung sei ohne Beachtung des Vergangenen nicht möglich<sup>3</sup>. Der Zweck der Vergangenheitsaufnahme liegt nach Benjamin nicht in ihrer Nacherzählung sondern in ihrer Reflexion. „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“<sup>4</sup> Dass die Reflexion im Zuge der Geschichtskonstruktion angelegt ist, behauptet auch Nietzsche, denn an einer weiteren Stelle seiner Schrift schreibt er: „Das Unhistorische und das Historische ist gleichermaßen für die Gesundheit eines einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig.“<sup>5</sup>

Die Prozesse der Geschichtskonstruktion sind vielfältig und komplex, einen roten Faden zu ziehen, ist alles andere als einfach. In Zeiten der Umbrüche, die meist mit Konflikten belastet sind, sind immer zwei Positionen existent - die des Insiders und die des Außenseiters. Die Wahrnehmungsperspektive auf das Geschehene hängt von den oben genannten Positionen ab, denn die Position des Insiders setzt eine emotionale und existenzielle Teilnahme am Geschehen vor, während die Außenseiterposition eine Distanz mit sich trägt. Wie die Kommunikation zwischen diesen zwei Polen organisiert und gelenkt wird, hängt dabei von vielen Faktoren ab. Hierarchien und Machtverhältnisse spielen in dem Zusammenhang eine wichtige Rolle, aber genauso institutionelle und kulturelle Vernetzungen.<sup>6</sup>

Die durch Umbrüche verursachten Veränderungen werden somit erlebt, miterlebt und mitverfolgt. Die Darbietung der zur Wahrnehmung notwendigen Informationen erfolgt in unterschiedlicher Weise. Eine Unterscheidung kann dabei zwischen den Medieninformationen, wissenschaftlichen Texten und künstlerischen Produktionen einerseits und Erzählungen der Betroffenen andererseits getroffen werden. Als Teil der öffentlichen Plattform formen die ersten das kollektive Gedächtnis<sup>7</sup>, während

---

<sup>2</sup> Benjamin 2007, 129.

<sup>3</sup> Benjamin 2007, 129.

<sup>4</sup> Benjamin 2007, 131.

<sup>5</sup> Nietzsche 1999, S.8.

<sup>6</sup> „Der uns so selbstverständlich erscheinende Vorgang von Kommunikation als Prozess ist kein Vorgang, der mit der Denkkategorie der einfachen Kausalität zu erfassen ist (Merten 1977, S.53). Vielmehr stellt Kommunikation einen komplexen Sachverhalt dar, in dessen Verlauf Rücksteuerungen und Rückkopplungen sowie ein- und gegenseitige Beziehungen und Abhängigkeiten zw. den Kommunizierenden eine Rolle spielen.“ (Pürer 2003, S. 62.)

<sup>7</sup> In ihrer Rezension des Buches „Das kollektive Gedächtnis“ (Maurice Halbwachs) bezieht sich Alexandra Pontzen auf die vom Autor beschriebene Interaktion zwischen dem kollektiven und individuellen Gedächtnis. „Sie sind auf einander angewiesen in der Weise, daß das individuelle Gedächtnis seine Erinnerungen mit Hilfe sozial vermittelter Anhaltspunkte fixiert und, bei Bedarf, abrufft und das kollektive Gedächtnis sich in den

die zweiten als Produkt des individuellen Gedächtnisses, die Erinnerung an die erlebten Erfahrungen hervorbringen<sup>8</sup>. Die Spurenmosaiken des Ereigneten sind demnach die Ergebnisse der Wahrnehmungskonstruktionen, die rationale und irrationale Erfahrungen beinhalten, die nicht nur Aufnehmen, sondern die Sachen auch ignorieren und dadurch die Gegenwart legitimieren<sup>9</sup>.

---

individuellen Gedächtnissen "verwirklicht und offenbart" (Halbwach 1985, S.360.) Das bedeutet, dass kein Gedächtnis die Vergangenheit als solche aufbewahrt, sondern nur das von ihr bleibt, "was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann" (Halbwach 1985, S.360.)", (Pontzen 2007).

<sup>8</sup> Reinhardt/ Jäckel 2005, S. 106.

<sup>9</sup> „Im Gegensatz zur "Historia vita memoriae" erscheint uns unser Verhältnis zu Vergangenem, - auch und besonders zur eigenen "Geschichte" -, heute vielmehr als ein Prozess, dessen Ablauf aufgespannt ist zwischen den Koordinaten der belegbaren, historischen Tatsachen und der in persönlichen, familiären, verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Diskursen ausgehandelten, konsensualen Übereinkünften darüber, was davon zu halten ist.“, (Baumgartner, S.2.)

## Forschungsfragen

In der vorliegenden Diplomarbeit wird der Umgang mit Umbrüchen von Seiten der bildenden Künstler thematisiert. Das gewählte Ereignis ist der Zerfallsprozess des jugoslawischen Staates, mit seinem Beginn im Jahr 1991<sup>10</sup> und seinem endgültigen Ende im Jahre 2006<sup>11</sup>. Die aus diesem Zerfall resultierende politische, aber auch soziokulturelle Situation veranlasste viele Künstler, die neu gebildeten Staaten zu verlassen und ihre Arbeit im Ausland weiterzuführen. Andere blieben und setzten ihre Schaffensprozesse in neuen institutionellen Konstellationen fort. Unter diesem Gesichtspunkt werden drei Forschungsfragen formuliert:

1. Welchen Einfluss haben die gesellschaftliche Veränderungen, in diesem Fall der jugoslawische Staatszusammenbruch, auf die künstlerische Produktion?

Anhand der ausgewählten Werke und Werkserien sollen die künstlerischen Positionen vor und nach dem Jahr 1991 analysiert werden. Die Frage der gesellschaftlichen Krise, die sich in Form der Gewalt, des Zusammenbruchs, der Suche nach einem Abschluss und gleichzeitig nach einem Anfang, äußert, soll in Bezug mit der künstlerischen Produktion gebracht werden. Wie gehen die Künstler mit diesen radikalen Veränderungen um? Sie werden mit einem Bruch konfrontiert. Macht sich dieser in ihren Werken bemerkbar?

2. Wie macht sich diese Veränderung bemerkbar – Motivwahl, Veränderung des Formenrepertoires, neue Symbolik, neue Kontextualisierung?

3. Inwiefern wird durch den gesellschaftlichen Umbruch die ästhetische Kontinuität der jugoslawischen Kunst unterbrochen?

Ausgehend von Adornos These, dass die Kunst an sich immer etwas Widerständiges verkörpert und ihre Sprache nicht nur als einfache Kritik sondern als ästhetische Sublimierung verstanden werden soll, wird der Versuch unternommen, anhand der ausgewählten Werke eine Antwort auf die Fragen zu finden, wie die in Jugoslawien arbeitende KünstlerInnen sich dem Identitätszwang des Systems gefügt bzw. widersetzt haben und wenn eine derartige regionale Raumbegrenzung gemacht

---

<sup>10</sup> Unabhängigkeitserklärung der Republik Slowenien und der Republik Kroatien.

<sup>11</sup> Unabhängigkeitserklärung der Republik Montenegro; im Jahr 2008 zerfällt die Republik Serbien, der autonome Teil Kosovo erklärt seine Unabhängigkeit.

wird, ob hier von einer gewissen jugoslawisch eigenen ästhetischen Kontinuität gesprochen werden kann. Was passiert mit dieser ästhetischen Kontinuität wenn die gesellschaftliche Ordnung zusammenbricht und der Begriff des Nichtidentischen<sup>12</sup> einer starken Verwandlung unterworfen ist und somit die Suche nach einer neuen ästhetischen Identität impliziert wird.

Um Antworten auf diese Fragen zu bekommen, wird im ersten Teil der Arbeit der Aspekt des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen ausgearbeitet. Im nächsten Schritt wird der Fokus auf die Kulturpolitik des jugoslawischen Staates bis 1991 und den neugegründeten Staaten nach 1991 gelegt. Der zweite Teil der Arbeit basiert auf der Analyse der künstlerischen Arbeiten und künstlerischen Produktionsweisen von vier KünstlerInnen, anhand welcher die stattgefundenen Veränderungen aufgezeigt werden sollen:

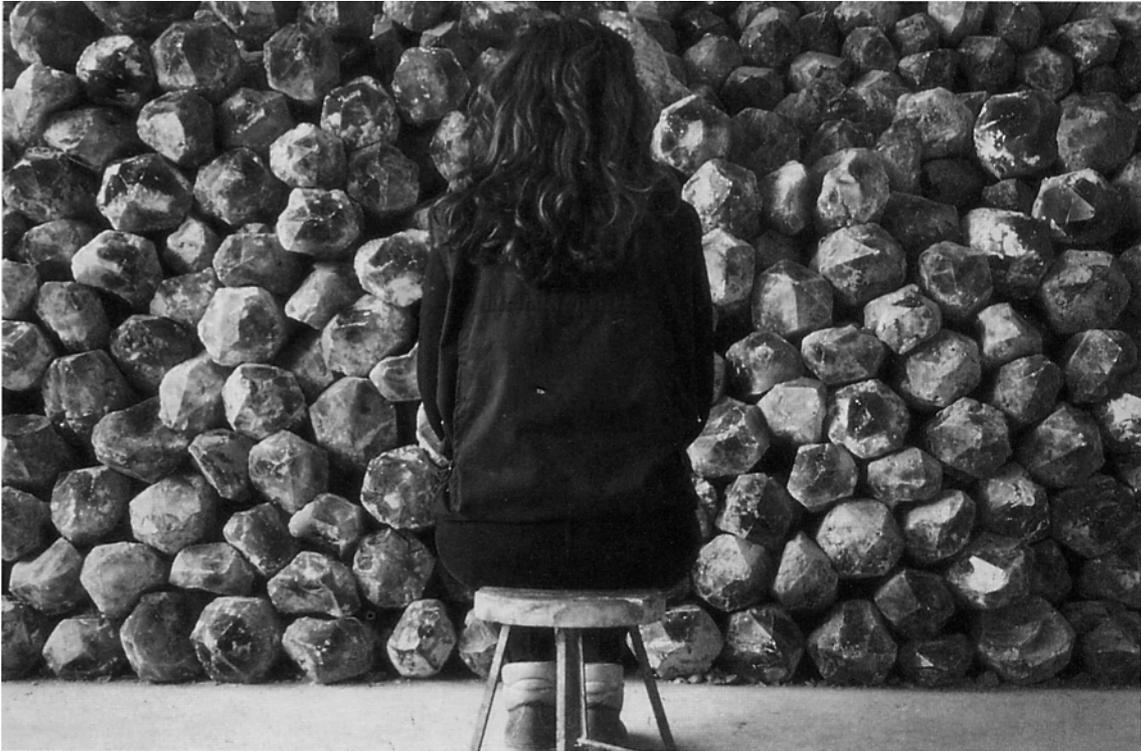
- Marina Abramovic, Performancekünstlerin
- Braco Dimitrijevic, Installationskünstler
- Dusan Dzamonja, Bildhauer und Architekt
- Zlatko Ugljen, Architekt

---

<sup>12</sup> Adorno spricht davon, dass die Kunst nicht versuchen soll, den Identitätszwang des Systems aufzuheben, sondern die Möglichkeit des Nichtidentischen eröffnen soll. „Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“ (Adorno 1981, S.14.)

## Kunst und Gesellschaft

„Sitting in front of the amethyst crystals without moving. Waiting for an idea.”<sup>13</sup>



**Abb. 1: Marina Abramovic, Serie: Waiting for an Idea, 1991, Amethyst Mine, Santa Catarina, Brasilien**

Die Künstlerin (Marina Abramovic) sitzt auf einem Hockerstuhl, mit dem Rücken zum Betrachter, und blickt auf eine aus den Amethystkristallen zusammengesetzte Wand. Ihre Haltung ist gerade, ihr Kopf aufrecht, die Hände werden auf dem Schoß vermutet, die Haare sind offen, ihre Schuhe im von den Hockerfüßen aufgespannten Raum positioniert. Obwohl auf einem kleinen Hocker sitzend, der mit seinen drei Füßen eine eher wackelige Stabilität verleiht, vermittelt die Künstlerin mit ihrer Körperhaltung eine feste, entschiedene Position des Wartens. Sitzend vor der Kristallwand, die den Blick nach vorne versperrt, ist sie in ihrer Nicht-Beweglichkeit, mit versperrtem Blick im Raum gefangen. Die Außenweltperspektive ist auf die Wand reduziert. Die Freiheit dieses Zustands beruht auf der Mobilisierung der inneren Kräfte ihrer Gedankenwelt, einer Aktivität, die letztendlich zur aufkommenden Idee führen soll. Das Warten auf die Idee ist ein Teil des Prozesses, ein Zwischenstadium, das durch körperlichen Ruhezustand und begrenzten Horizont gekennzeichnet ist.

---

<sup>13</sup> Abramovic 1992, keine Seitenangaben, im Bilderteil, der Text zum 8. Bild.

Beim Betrachten dieser Fotografie kommen in mir Fragen auf. Angefangen mit der Bedeutung der Idee für die Entstehung eines künstlerischen Werkes bis zur Frage, wann und wie die Verwandlung dieser Idee als künstlerische Arbeit aufgefasst wird. Und in welcher Beziehung steht die künstlerische Idee zur herrschender politisch-gesellschaftlichen Ideologie? Kunst, ihre Merkmale und ihre Voraussetzungen, zu benennen, sie zu definieren, ihren Wert und ihre Funktion innerhalb der Gesellschaft festzulegen, ist ein Diskurs, der als beständiger Teil der menschlichen Zivilisationsgeschichte bezeichnet werden kann. Diese Frage wird mit jeder neuen gesellschaftlichen oder kulturpolitischen Veränderung immer wieder neu gestellt, das Verhältnis wird aufs Neue definiert. Die heutige Rezeption fängt meist mit Platon und seiner Ideenlehre an und endet mit zeitgenössischen Beiträgen zur Kunstrolle in der Wissens- und Mediengesellschaft und in der Rolle der Kunst in der globalen Gesellschaft.

Was ist die Quelle der Kunst? Wo liegt sein Ursprung? Heidegger bietet am Anfang seines Vortrags „Der Ursprung des Kunstwerkes – das Ding und das Werk“ zwei Alternativen an – der Künstler als der Ursprung des Werkes bzw. das Werk als der Ursprung des Künstlers – und gibt unmittelbar danach auch die Antwort auf seine Frage *„Keines ist ohne das andere. Gleichwohl trägt auch keines der beiden allein das andere. Beide sind je in sich und in ihrem Wechselbezug durch ein Drittes, welches das erste ist, [...] durch die Kunst, [...] Wo und wie gibt es die Kunst.“*<sup>14</sup> Die Frage, die Heidegger ansetzt, würde ich 73 Jahre später, folgend formulieren: Wo liegt der Ursprung der Kunst - in der Idee des Künstlers, im realen gesellschaftlichen Raum, im Prozess, in dem das verwendete Material seine Form annimmt, oder erst in der Wahrnehmung des Betrachters? Inwiefern ist es möglich diese Ebenen voneinander abzugrenzen und einzeln als den Ursprung zu definieren?

Im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit wird sich die Untersuchung auf den gesellschaftlichen Horizont des jugoslawischen Raumes beschränken. Die Kulturpolitik des Landes, in welchem das kommunistische Modell der selbstautonomen Ausrichtung 40 Jahre lang als gesellschaftlicher Konsens galt, soll kurz geschildert werden. Wie viel Raum wurde der Kunst „überlassen“, wie gingen die Künstler mit diesen Vorgaben um, welche Beziehung pflegten sie zum

---

<sup>14</sup> Heidegger 2003, S.7.

internationalen Umfeld? Und was passierte dann letztendlich, wenn diese politisch-gesellschaftlich Konstruktion auseinanderbrach, die so oft nachgefragte nationale Identität sich neu definierte und mit sich Kriege und wirtschaftspolitische Krisen brachte?

In ihrem Text „Dazwischensein“ schreibt Nena Dimitrijevic *„Der vorliegende Artikel handelt von Künstlern aus dem ehemaligen Jugoslawien, [...] Der Grund, sie im vorliegenden Essay zu behandeln, war jedoch nicht die Tatsache, daß sie im freiwilligen oder erzwungenen Exil lebten, sondern daß ihre Arbeit, ihre gesamte künstlerische Weltanschauung und ihre kritische Einstellung ihr existentielles Schicksal als Künstler des Dazwischenseins, die zwischen verschiedenen Kulturen und verschiedenen politischen Systemen eingeklemmt waren, bestimmten.“*<sup>15</sup>

Die gleichzeitige Verarbeitung des Erlebten, Neu-Kontextualisierung des bereits produzierten, und Neu-Orientierung im unbekanntem Kunstumfeld charakterisieren die Zeit des „Dazwischenseins“<sup>16</sup>. Neue institutionelle Rahmen, neue Ausbildungsstätten, neue Ausstellungsräume entstehen, Sammler und Betrachter, die nach Aussagen und Erklärungen verlangen, sorgen für ein neues Umfeld.

Wenn die Aussage von Bacon *„Ich halte das Leben für bedeutungslos - aber wir geben ihm Bedeutung, solange wir existieren. Wir schaffen bestimmte Haltungen, die ihm eine Bedeutung geben, solange wir leben, obwohl sie an sich bedeutungslos sind, wirklich... Aber ich bin völlig davon überzeugt, daß man, wenn man eine Person ganz ohne Glauben fände, die sich total der Sinnlosigkeit des Lebens verschrieben hat, die interessantere Person gefunden hätte... Im tiefsten Grunde ist man seiner Natur nach völlig ohne Hoffnung, und doch besteht das Nervensystem aus optimistischem Zeug.“*<sup>17</sup> stimmen soll, stellt sich im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Zusammenbruch die Frage, wie die Lebens- und Kunstphilosophie nach dem Sturz der jahrelang gelebten kollektiven Ideologien aussieht. Sind die Lebensbehälter leer, so dass die Möglichkeit eines wertrationalfreien<sup>18</sup> Handelns, dass uns eine sorgenlose und unmittelbare Wahrnehmung beschert, gegeben? Wie erfolgt die

---

<sup>15</sup> Dimitrijevic 1992, S.322.

<sup>16</sup> Wie die einzelnen Künstler mit solch einer Situation umgehen, wird im Rahmen der Analyse des künstlerischen Werkes der fünf ausgewählter KünstlerInnen (Marina Abramovic, Braco Dimitrijevic, Dusan Dzamonja und Zlatko Ugljen) ausgearbeitet.

<sup>17</sup> Sylvester 1982, S.135.

<sup>18</sup> Max Weber unterscheidet vier Handlungstypologien – 1. zweckrationale, wertrationale, affektuelle und traditionale. Wertrationale Handlung ist durch bewussten Glauben an den – ethischen, ästhetischen, religiösen oder wie immer sonst zu deutenden – unbedingten Eigenwert eines bestimmten Sicherverhaltens rein als solcher und unabhängig vom Erfolg (Weber 1980, S.12.)

Reformulierung der Bedeutungsinhalte, welcher höheren Idee werden sie jetzt unterstellt? Wie geht es dem Individuum dabei, schafft es, so schnell sich umzustellen, wie das die neuen politischen Instanzen sich wünschen?

Inwiefern ist die Frage des Sinnes vom Individuum allein bewältigbar? Bedeutungsloses Leben schafft das Individuum nicht alleine, denn es bewegt sich, in einem Spannungsverhältnis zu seiner Umgebung und seinen Erfahrungen. Einfach auszubrechen aus dem Schema der instrumentellen Vernunft<sup>19</sup>, zieht nach sich eine Bedrohung der existenziellen Grundlage und ist deswegen alles andere als angenehm.

Wie wirken sich die Zeiten des Umbruches auf das künstlerische Werk selbst aus? Laut Bacon, würde eine Auslöschung der Tradition den Raum für das Schaffen der großen Kunst eröffnen. "Wenn es nämlich überhaupt keine Tradition mehr gibt, bleiben nur noch zwei extreme Ziele übrig: Einmal der direkte Bericht, also etwas, das dem Polizeibericht ziemlich nahe kommt. Und zum anderen der Versuch, große Kunst zu machen. Eine Kunst, die dazwischen steht, existiert in einer Zeit wie der unseren einfach nicht"<sup>20</sup>.

Eine Kunst, die frei vom historischen Erbe ist, könnte im Hier und Jetzt die unglaublichsten Sinn-Form-Zusammenhänge herstellen, die alle in ihrer Ursprünglichkeit rein und konkret bestimmbar wären. Die Materialität der Dinge wäre ausschlaggebend, ein kindhafter Zugang zu Materie wäre vorherrschend.

Bacon spricht auch von der Kunst, die dazwischen steht. Wie sieht diese Kunst aus? Von wem und wo wird sie ausgestellt, wie rezipiert? Kann hier eine Parallele zur Kunst der Umbruchszeiten gezogen werden, denn ihr Verhältnis zu der Gesellschaft ist nicht mehr klar definiert. Orientierungslosigkeit, Entfremdung, Identitätsverlust, Auflösungserscheinungen aber auch neue Erfahrungsfelder, neue existenzielle Grundlagen, neue Strukturlandschaften beherrschen diese Zeiten.

Oder spricht Bacon von einer Kunst die keinem chronologischen Kontinuum unterliegt, die keine kunsthistorische Einbettung braucht, deren stilistischen Merkmale nur aus Material- und Formmöglichkeiten resultieren und keine Folge ästhetischer Entwicklungen sind? Ist das die utopische Vorstellung von der Kunst, die sich auf den Möglichkeitssinn stützt, und divergierende Ansprüche des gesellschaftlichen Korsetts beiseite legen?

---

<sup>19</sup> Horkheimer und Adorno verstehen unter dem Begriff „instrumentale Vernunft“ die Vernunft, die auf formal-instrumentale Funktion reduziert ist. Dadurch wird ein völlig rationalisiertes System der Herrschaft etabliert, was zum Verlust des autonomen Subjekts führt (Vgl. Wellmer 1985, S.92.)

<sup>20</sup> Sylvester 1982, S.82.

Kann es so was geben? Können wir ein Kunstwerk aus dem geschichtlich-gesellschaftlichen Korsett befreien?

Laut der Schrift „Ästhetische Theorie“ von Adorno, einer der wichtigsten ästhetisch-philosophischen Werke des 20. Jahrhunderts ist ein gesellschaftsloser Kunstansatz nicht anzustreben. *„Ästhetisches Verhalten ist das ungeschwächte Korrektiv des mittlerweile zur Totalität sich aufspreizenden verdinglichten Bewusstseins. [...] wer überhaupt nicht projiziert, begreift das Seiende nicht [...]. Kunst legitimiert sich innerhalb des Bannes dadurch, dass Rationalität unkräftig wird, wo die ästhetische Verhaltensweise verdrängt ist oder unterm Zwang gewisser Sozialisationsprozesse gar nicht mehr sich konstituiert hat.“*<sup>21</sup> Der Adornos Aussage nach soll die Kunst etwas aufzeigen, was innerhalb der Gesellschaft aufgrund ihrer eingespielten Mechanismen nicht mehr reflektiert wird. Das verdinglichte Bewusstsein wird durch die Gegenkraft gerüttelt und in Bewegung gesetzt. *„Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme.“*<sup>22</sup>

Das revolutionäre Potenzial, das Adorno der Kunst zuweist, beruht auf der Annahme, dass die ästhetische Rationalität<sup>23</sup>, in Zeiten wo das autonome Subjekt durch die Vorherrschaft der instrumentalen Vernunft ausgelöscht wird, die Möglichkeit der Korrektur der Prozesse zivilisatorischer Regression<sup>24</sup> bietet. Wenn das völlig rationalisierte System der Herrschaften der instrumentellen Rationalität<sup>25</sup> folgt, dann ist Kunst diejenige, die diese Objektivität vervollständigt, weil sie innerhalb ihres Wirkens, dem Sinnlichen, Unterbewussten, Verborgenen eine Form verleiht und auf diese Weise, immer aufs Neue Erfahrungsfelder offen legt. Die von

---

<sup>21</sup> Adorno 1981, S.488.

<sup>22</sup> Adorno 1981, S.336.

<sup>23</sup> „An diese und eine dem kategorialen Gefüge enthobene Objektivität erinnert Kunst. Daran hat sie ihre Rationalität, ihren Erkenntnischarakter. Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind.“ (Adorno 1981, 488.)

<sup>24</sup> „Adorno, der in der *Dialektik der Aufklärung* den Zivilisationsprozess als einen der Aufklärung darstellte, ist wie erwähnt der Auffassung, dass die Aufklärung alles Einzelne unter der systematisierenden Vernunft in Zucht nahm (Vgl. Adorno / Horkheimer 2002, 48.) und darum die Individualität und die Subjektivität des Menschen total unterdrückt werden. Das menschliche Subjekt habe versucht, die Natur durch die rationelle Vernunft, die auf dem begrifflichen Denken gründet, einheitlich zu erkennen und zu kontrollieren; es habe gleichzeitig dadurch die Menschen selbst und darüber hinaus die innere Natur des Menschen, d. h. seine sinnlichen Bedürfnisse, besonders sein Begehren nach dem unmittelbaren Einklang mit der Natur unterdrückt.“, (Chongki Kim 2007, S 102.)

<sup>25</sup> Als instrumentelle Rationalität wird die Bestimmung von effizienten Zweck-Mittel-Relationen bezeichnet. Diese Rationalität hat einen Selbstzweck, ist aber nicht wie bei Weber auf ein Ziel ausgerichtet.

der Kunst gezeigten Perspektiven können in das Regelwerk integriert werden. „Im totalen Schein ist der ihres Ansichseins Maske der Wahrheit.“<sup>26</sup>

In der Formulierung der Anforderung „Widerspenstigkeit“, die auf der Annahme der Wahrheitsgehaltes des Kunstwerkes beruht, versteckt sich gleichzeitig auch der Ruf nach einer Art Verpflichtung zur ständiger Opposition, zur Gegenposition, zur Rebellion. Eine Art normativer Pflicht, das Blick mit seiner Wahrheitseuphorie verdeckt, die programmatisch den Weg zur Auseinandersetzung mit dem Thema und mit den Inhalten, mit Ursachen und Wirkungen vorgibt. Die vorgegebene Zielsuche ist fragwürdig. Führt sie zum Schaffen neuer Verständnisse und Kommunikationskanäle oder eher zur Beengung der Kunstraumes?

Träumt Adorno von einer absoluten Idee der Kunst, die sich keine Fehler, keine Kontroversen, keine Verneigungen und Paradoxen erlauben darf? *„Wohl impliziert Kunst, als eine Gestalt von Erkenntnis, Erkenntnis der Realität, und es ist keine Realität, die nicht gesellschaftlich wäre. So sind Wahrheitsgehalt und gesellschaftlicher vermittelt, obwohl der Erkenntnischarakter der Kunst, ihr Wahrheitsgehalt, die Erkenntnis der Realität als des Seienden transzendiert. Soziale Erkenntnis wird sie, indem sie das Wesen ergreift; nicht es beredet, bebildet, irgend imitiert. Sie verhält es durch ihre eigene Komplexion zum Erscheinen wider die Erscheinung.“*<sup>27</sup> Die Kunst als gesellschaftliches Gewissen, als gutgläubiger Prophet, die das befangene Subjekt aus seiner Unmündigkeit herauszehrt. *„Vermöge ihrer Form transzendiert sie das bloße und befangene Subjekt; was willentlich seine Befangenheit übertäuben möchte, gerät infantil und macht sich aus der Heteronomie auch noch ein ethisch-soziales Verdienst.“*<sup>28</sup>

Kann die Kunst diesen an sie gestellten Anspruch erfüllen? Oder obliegt es nicht jedem einzelnen Künstler den Weg seiner eigenen künstlerischen Einheit für sich zu finden?

---

<sup>26</sup> Adorno 1981, S.337.

<sup>27</sup> Adorno 1981, S.383f.

<sup>28</sup> Adorno 1981, S.386.

## Jugoslawische Kulturpolitik

*„Inmitten von Trümmern ist die Ehrlichkeit, auf die Bekenntnisse sich berufen möchten, ebenso nutzlos wie die Treue, die von einem Biographen verlangt wird: beide glauben, ihre Erzählung durch einen Träger steuern zu können, durch eine Art von narzisstischer Identität, die mehr oder weniger im Besitz ihrer selbst ist, die aber die Erzählung selber als Einheit ihrer aufeinanderfolgenden Eigenschaften und Erlebnissen zu etablieren hätte.“*<sup>29</sup> In diesem Absatz aus seinem Buch „Der schalltote Raum“ spricht Lyotard über die Unmöglichkeit des gerechten Blickes im Falle einer Nacherzählung der Geschichten und Ereignisse, die passé sind, der wahrhaften Rekonstruktion ihrer Erscheinung aus der Situation des „Jetzt“. Dass diese Geschichten mit eigenen Vorstellungen des Erzählers gefärbt sind und dass die Dominanz seiner Empfindung über die Geschichte weht, ist eine Tatsache, die man beim Lesen solcher bedenken muss. Wie bereits gesagt, ist die Geschichtsschreibung auf die vorgefundenen Quellen angewiesen und sich bei ihrer Strukturierung sich bestimmter „Eckpunktereignisse“ bedient, deren Inhalte und Form als stellvertretende Konzentrate aufgefasst werden. Ideen die angedacht waren, Geschehnisse, die nicht im Licht der Öffentlichkeit stattgefunden haben und damit wenig Chance hatten und haben von der Presse oder vom Historiker wahrgenommen zu werden, bleiben im Dunklen. Auch meine Erzählung über die jugoslawische Kulturpolitik in diesem Kapitel ist sehr punktuell, da sie der Methode der chronologischen Berichterstattung folgt, die auf der Selektion der in den meisten Fällen von der Sekundärliteratur festgehaltenen Ereignissen beruht. Die Position des Nacherzählers habe ich besetzt, auf dem Schreibtisch liegen aufgestapelte Bücher, das Chaos wächst von Minute zur Minute, Zeitungsausschnitte, Artikel, Papiere mit den gekritzelten Gedanken bedecken den Tisch.

Die Nacherzählung der geschriebenen Ereignisse ist ein Versuch, einen Text zu verfassen der die Momente des „Außerkraftsetzung des Selbst, das in ein wahlloses Gestöber von Eindrücken zerfallen ist“<sup>30</sup> nachzeichnet.

Die „Föderative Volksrepublik Jugoslawien“<sup>31</sup> wurde am 29.11.1943 in Jajce gegründet. Sie konstituierte sich aus sechs Republiken (Slowenien, Kroatien,

---

<sup>29</sup> Lyotard 2001, S.37.

<sup>30</sup> Lyotard 2001, S.38f.

<sup>31</sup> Der Name wurde im Jahr 1963 geändert in den Namen „Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien“.

Bosnien und Herzegowina, Serbien, Montenegro und Mazedonien) und ab 1974<sup>32</sup> erlangten Kosovo und Vojvodina ihre Autonomie innerhalb der Republik Serbien. In den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, unterstützte die zentralistisch organisierte Strukturlandschaft des Staates die Bildung einer jugoslawischen Identität. Die Umsetzung des Vorhabens fußte auf der Idee des sozialistischen Gesellschaftsmodells, „*das sich die Jugoslawen, so die offizielle Lesart, im gemeinsamen Kampf gegen die italienischen und deutschen Besatzer mutig erkämpft haben.*“<sup>33</sup> Eine Negation der nationalen Identitäten gab es jedoch nicht, die Verfassung von 1946 akzeptierte die Bestehung der sechs Republiken und ihrer ethnischen Mehrheiten - frei nach dem Motto „*national in der Form, sozialistisch im Inhalt*“<sup>34</sup>.

Christian Voß übernimmt die Systematik der Identitätsmodelle von Peter Stachel und vertritt die Meinung, dass in Jugoslawien<sup>35</sup> in ihren Frühphase ein Emergenzmodell angewendet wurde, dessen Ziel es war, infolge der Bildung neuer Einheit, die Austauschprozesse zwischen den Gruppen so zu gestalten, dass eine neue Gruppeneinheit hervorging -  $A+B+C=D$ . Der Gedanke der einheitlichen jugoslawischen Identität geht aus der Zeit des ersten Jugoslawiens hervor. Insbesondere die kommunistische Partei setzte sich für die Idee des nationalen Gedankens des Südslawentums ein. „*The goal of the majority of the unitarists, therefore, was to effect a synthesis of the separate national cultures into a new Yugoslav culture, thereby recreating a unified Yugoslav people and nation.*“<sup>36</sup> Im zweiten Jugoslawien wurde der Gedanke der Kreation einer supranationalen „universalen“ Kultur beibehalten, ihre Komfortabilität mit der Idee der Multiethnizität wurde jedoch vorausgesetzt. „*Such a supranational culture went beyond the national to the ideological, and it would overarch and connect the national cultures rather than eliminate them.*“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Verfassungsreformen – 1953 (Tito übernahm das Amt des Staatspräsidenten, 1963 (Tito wird zum Präsidenten aufs Lebenszeit ernannt), 1971 (Selbstverwaltung der Republiken und autonomen Gebieten wird eingeführt), 1974 (die Teilrepubliken bekommen größere Selbstständigkeit und die beiden autonomen Provinzen werden stärker in die Verwaltung des Gesamtstaates einbezogen) (Vgl. Steindorff 2007, S.192-197, Vgl. Meier 2007, 201-209.)

<sup>33</sup> Voß 2008, S.8.

<sup>34</sup> Voß 2008, S.11.

<sup>35</sup> Das erste Jugoslawien entstand nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie im Jahr 1918. Bosnien und Herzegowien, Montenegro, Kroatien, Serbien und Slowenien trafen die Entscheidung einen gemeinsamen Staat zu gründen. In seinem Namen trug er jedoch die Bezeichnung der ethnischen Volksgruppen - das „Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen“. 1943 wird das zweite Jugoslawien gegründet.

<sup>36</sup> Wachtel 1998, S.131.

<sup>37</sup> Wachtel 1998, S.131.

Ab 1974, in Folge der gesetzlichen Änderung, die größere Entscheidungsbefugnisse der Länder ermöglichte, wurde die Idee des Komponentenmodells vorherrschend. Das Komponentenmodell (A+B+C=A+B+C) geht von einem konföderativ und föderativ organisiertem Gemeinwesen aus. Die Gruppenvielfalt wird beibehalten, ihre Autonomie wird gefördert.<sup>38</sup>

Die erste Verfassung des zweiten Jugoslawiens, die sich nach dem Vorbild der UdSSR gestaltet, wurde am 31. Januar 1946 verabschiedet. Sie sah vor die Verstaatlichung der Industrie- und Handelsbetriebe sowie der Banken. Das Mehrparteien-System wurde abgeschafft, die Führung des Landes wurde an die kommunistische Einheitspartei übergeben. Eine Trennung von der politischen Bindung an die Sowjetunion erfolgte im Jahr 1948. Die jugoslawische Regierung unter der Führung von Josip Broz Tito distanzierte sich von der Sowjetunion, um den starken Einfluss und Einmischungen von ihrer Seite zu unterbinden, und gleichzeitig einen eigenen Weg zu gehen. Ein Jahr später kommt es zum entgültigen politischen Bruch zwischen den beiden Staaten.<sup>39</sup>

Aus der heutigen Perspektive gesehen hat sich der Schritt in diese Richtung für Jugoslawien als vorteilhaft erwiesen. Das Land erlangte die Blockunabhängigkeit und konnte ihren eigenen politischen Weg gehen. Ihre neutrale Position ermöglichte ihr die Öffnung sowohl gegenüber dem Westen und auch gegenüber dem Osten. Seit Mitte der 50er akzeptierten beide Seiten ihre politische Unabhängigkeit.<sup>40</sup> Jugoslawien wehrte sich gegen die Mitgliedschaft im NATO- bzw. dem Warschauer Pakt, entschied sich aber mit anderen blockfreien Staaten 1961 die „Bewegung der Blockfreien Staaten“<sup>41</sup> zu gründen. Die Gründungsziele der Organisation waren im ersten Plan die Herstellung der Gleichberechtigung zwischen den Staaten sowie die Förderung ihrer wirtschaftlichen Stabilität. Dies führte zur zahlreichen Teilnahme vieler afrikanischer und asiatischer Staaten an dem Bündnis<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Voß 2008, S.8.

<sup>39</sup> Der jugoslawischen kommunistischen Partei wird die Teilnahme am Kommunistischen Informationsbüro abgesagt. (Vgl. Steindorff 2007, S.195.)

<sup>40</sup> Im Jahr 1955 werden die Gespräche mit der Sowjetunion wieder aufgenommen. Der Besuch des sowjetischen Parteichef Nikita S. Chruschtschow nach Belgrad bedeutete gleichzeitig die Anerkennung der von Jugoslawien gewählten Neutralität und der Entscheidung, ein eigenes sozialistisches Modell zu leben. (Vgl. Steindorff 2007, S.196.)

<sup>41</sup> Die Gründungsstaaten waren Jugoslawien, Ägypten, Indien und Indonesien.

<sup>42</sup> Die „Blockfreien Staaten“ vertraten 55% der Bevölkerung, waren aber aufgrund ihrer divergierenden wirtschaftlichen und politischen Koordinaten, sowie ökonomischen und militärischen Schwäche auf die Kooperationsbereitschaft der anderen Staaten angewiesen. „Es fehlten ihnen die nötigen Sanktionsmittel, um eigene Ziele konsequent durchsetzen zu können.“ (Weiß 2003, S.24.)

Nach dem Bruch mit der Sowjetunion führte Jugoslawien die ökonomische Form der „Arbeiterselbstverwaltung“ in ihre Betriebe ein. Diese Form ermöglicht den Arbeitern ein größeres Mitspracherecht und bildete somit ein Element der unmittelbaren Demokratie in den Betrieben ein. In einem Interview beschreibt Todor Kuljic die praktische Umsetzung der „Arbeiterselbstverwaltung“:

*„Die Entscheidungen in den Betrieben wurden einerseits selbstständig getroffen, da waren die Arbeitsräte souverän, aber andererseits standen diese unter dem Schirm der Herrschaftspartei. Man sollte da einige Fragen unterscheiden, wo die Arbeitsräte souverän waren, und die anderen, wo sie von den Dekreten von oben anhängig waren. In der Verteilung des Einkommens in den Betrieben waren die Arbeitsräte - in denen alle Arbeiter sitzen, nicht nur die qualifizierten - souverän. Wie viel Einkommen soll man verteilen, wie viel Einkommen soll man auf die Seite legen für andere Zwecke, usw.? Aber es gibt in den Betrieben auch einige Expertenfragen, wo die Arbeitskontrolle nicht souverän war. Das waren die rein technischen Fragen, Ingenieursfragen, Technologie, usw. Dort waren die Experten souverän. So kann man sagen, dass es drei Bereiche gegeben hat: Ein Bereich die Expertenfragen, der zweite Bereich die Verteilungsfrage innerhalb des Betriebes, und der dritte Bereich war die Kaderfrage. Dort entschied immer das Parteikomitee, und dort gab es keine souveränen Entscheidungen der Arbeitsräte. So kann man sagen, es war eine vielschichtige und gemischte, unmittelbare Demokratie.“<sup>43</sup>*

Welchen Einfluss hatte die Selbstverwaltung auf die künstlerische Produktion? So wie Krunoslav Stojakovic in seinem Artikel „Kunst und Subversion in Jugoslawien“ beschreibt, trägt die Idee des selbstverwalteten Sozialismus einen subversiven Charakter in sich selbst. Er schreibt, dass einerseits die Parallele zu den Entwicklungen in Westeuropa in Bezug auf die künstlerische Verortung abseits des ideologischen Status Quo gezogen werden kann. Das Spezifikum der Position der Kultur im „Selbstverwaltungssozialismus“ liegt in der Tatsache, dass künstlerische Projekte als „Bejahung der sozialistischen Verfassungskonzeption“ existieren. Gleichzeitig aber sind sie auch die Negation der Verfassungswirklichkeit des jugoslawischen Staates, das sich in seiner offiziellen Selbstdarstellung einer „Kritik alles Bestehenden“ verpflichtet<sup>44</sup>. Edvard Kardelj, einer der Chefideologen des jugoslawischen Bundes der Kommunisten, sagt in seiner Rede 1954 „nichts, was geschaffen wurde [...]“ so heilig sein dürfe, „das es nicht übertroffen werden könnte

---

<sup>43</sup> Kuljic 2003, S.1.

<sup>44</sup> Vgl. Stojakovic 2008, S.27-29.

*oder durch etwas ersetzt, was noch fortschrittlicher, noch freier, noch menschlicher*<sup>45</sup> ist. Adornos Anspruch an die Kunst, die Prozesse in Gang zu setzen, ein Dynamo der Gesellschaft zu sein, wäre somit bereits in der Ideologie des jugoslawischen Staates verankert. Die künstlerische Kräfte waren zur Suche nach Nicht-Identischem eingeladen und sollten als Korrektive fungieren. Diese Aufgabe sollte der Kunst nicht allein überlassen sein, es war angedacht, dass sie ein Bestandteil aller gesellschaftlichen Sektoren sind. Die wahre gesellschaftliche Wirkung des Kunstwerkes laut Adorno *„ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert; solche Teilhabe gewinne diese allein durch ihre Objektivierung.“*<sup>46</sup> Kunst als Säule der Gesellschaft, die von Außen agiert, aber aus ihrem Inneren Netze über die Gesellschaft webt.

Die in der Verfassung sprachlich formulierte Aufforderung zur Weiterentwicklung des gesellschaftlichen Konsenses bietet laut Stojakovic der Kunst die Möglichkeit, das Prinzip des künstlerischen Widerstandes als verfassungskonform auszulegen und somit ihm einer Verfassungsgrundlage zu geben.<sup>47</sup>

Der Kern der kulturellen Entwicklung eines selbstverwalteten Staates bildeten die Primärzellen – Bezirke und „Grundorganisationen der vereinigten Arbeit“.<sup>48</sup> Die Kulturförderung dieser Hauptzellen der Gesellschaft, war von hoher Wichtigkeit. Kultur sollte kein Privileg der Elite sein. Als Beispiel dieser Forderung wird hier ein Zitat aus dem Jahresbericht der Gemeinde Busevec angeführt: *„Auch unsere Vereinigung, der Zweig der „Bauerngemeinschaft“, stärkt den kulturellen Bereich, inhaltlich, qualitativ und räumlich, so dass immer mehr arbeitende Menschen, Jugendliche und Bürger unserer Stadt an ihrer Arbeit teilnehmen“*<sup>49</sup>.

Die Kunst wird als Teil der Gesellschaft postuliert und ist ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz nach nicht mehr die Flucht vor der Wirklichkeit sondern ein Konstruktionsakteur derselben.

---

<sup>45</sup> Nach: Stojakovic 2008, S.27.

<sup>46</sup> Adorno 1981, S.359.

<sup>47</sup> „Doch gerade aus diesem scheinbaren Widerspruch heraus entfaltete die Kunst- und Kulturszene Jugoslawiens ihren subversiven Charakter, machte sie es den politischen Machteliten so schwer, eine glaubwürdige Kritik an ihr zu formulieren. [...] Nicht in der Unterhöhlung des Selbstverwaltungssozialismus lag also die politische Sprengkraft des Kunstfeldes[3], sondern gerade in der expliziten Bejahung der Verfassungsmoral, und somit, *horribile dictu*, erschienen nicht die kritischen Intellektuellen als Verfassungsfeinde, sondern die politische Machtelite.“ (Vgl. Stojakovic 2008, S.27.)

<sup>48</sup> Bezirke – mjesne zajednice und Grundorganisationen der vereinigten Arbeit - OOUR- Osnovne organizacije udruzenog rada; deutsche Übersetzung der Autorin.

<sup>49</sup> „I nase drustvo, ogranak „Seljacke sloge“, jaca kulturnu djelatnost sadrzajno, kvalitativno i prostorno, te se u njegov rad sve vise aktivno ukljucuju radni ljudi, omladina i gradjani naseg mjesta.“ (Seljacka sloga 1978, S.2.)

Der politische Umbruch in den 50er Jahren brachte auch die Bewegung im kulturellen Bereich. Man brach mit Vorgaben des sozialistischen Realismus, nach welcher Idee, das Kunstwerk die Aufgabe hatte, die konkrete Wirklichkeit, als wesentliches Element der Realität, zum Vorschein zu bringen. Die kulturelle Öffnung und Befreiung von der Diktatur des sozialistischen Realismus bedeutete die Rückkehr zum abstrakten Bild und eine Annäherung an die stattgefundenen Entwicklungen in anderen europäischen Zentren<sup>50</sup>. Dies verlief relativ schnell und stellte den Beweis für den eigenen Weg Jugoslawiens dar. In seinem Artikel „Eine Auffassung des entscheidenden Jahres der jugoslawischen Kulturpolitik der Nachkriegszeit (1952)“<sup>51</sup> schreibt Ristovic, dass manche Kulturveranstaltungen wie die Ausstellung von Petar Lubarda<sup>52</sup> einen besonderen symbolischen Wert hätten und zu den wichtigen Grenzpunkten in der Geschichte des Kulturreumfeldes des sozialistischen Jugoslawiens zählten.<sup>53</sup> Obwohl der Umschwung schnell erfolgte, waren noch die gelegentlich aufkommenden Zensuren und Zusammenbrüche zwischen den ideologischen Vorgaben und des freien Ausdrucks des Künstlers vorhanden.<sup>54</sup>

Die Auflockerung der Atmosphäre ist auch in den Reden eines der wichtigsten Parteitheoretikers Milovan Dilas merkbar. Während in seiner Rede auf dem fünften Kongress der Kommunistischen Partei Jugoslawiens in Anlehnung an die Praxis Stalins sehr präzise enge Grenzen für die Entwicklungsfelder der Kultur und Kunst gezeichnet worden sind, korrigiert er seine Stellungnahmen zwischen 1949 und 1951 und lockert die ideologischen Vorgaben in diesem Bereich auf.<sup>55</sup> Milan Ristovic beschreibt in seinem Artikel auch die Stellung zweier britischer Konsuln in Belgrad, einerseits die von Charles Peaks und andererseits die von Ivo Mallets, der 1952 einen Bericht an Robert Anthony Eden (Minister der Außenpolitik und der Vertreter des Premierministers) schrieb. Peak behauptet darin, dass Dilas zwei in sich kontradiktorischen Ziele verfolgt, einerseits möchte er eine Differenzierung zur sowjetischen Bürokratie schaffen und andererseits ist es ihm wichtig eine zu starke

---

<sup>50</sup> Vgl. Gavric 1992, S.131.

<sup>51</sup> „Jedno videnje prelomne godine jugoslovenske posleratne kulturne politike (1952)“ – deutsche Übersetzung der Autorin.

<sup>52</sup> Damit meint er die am 01. Mai 1951 eröffnete Ausstellung in der Galerie ULUS in Belgrad.

<sup>53</sup> Vgl. „Tako su neki kulturni događaji dobijali izuzetno, simboličko značenje i stvarno postajali granicnici u istoriji kulture socijalističke Jugoslavije.“ (Ristovic 2003, S.339.)

<sup>54</sup> Vgl. „Pocetne nejasnoce (koje nikada, do kraja postojanja socijalisticke jugoslovenske drzave nece biti sasvim neutralisane, izazivajuci povremene, gotovo ciklicne sukobe ideoloskog shvatanje kulture i liberalnog poimanja slobode izrazavanja stvaralaca) dovele su do neplaniranih i nezeljnih iskanjanja. Bez obzira na njihovu krajnje simbolicku i skucenju kritiku novog drustva, rezim je brzo i ostro reagovao zabranama i pokretanjem sinhronizovanih ideoloskih hajki na autore ili listove koji su objavljivali takve tekstove.“ (Ristovic 2003, S.339.)

<sup>55</sup> Vgl. Ristovic 2003, S.340f.

Annäherung zum Westen zu vermeiden.<sup>56</sup> Laut Mallet kann sich das von Dilas gesteckte Ziel im Jahr 1952 nicht mehr halten, so dass die neue Situation den jugoslawischen Künstlern die Möglichkeit des Ignorierens der politischen Vorgaben gab.<sup>57</sup> Als den besonderen Vorfall führte Mallet die Verweigerung der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste an, Milan Bogdanovic als ihren Mitglied zu wählen. Bogdanovic war Redakteur der Zeitschrift „Knjizevne novine“, welche den Weg der „Modernisten“ stark kritisierte.<sup>58</sup> Als ein weiterer Beleg für den Abbau des sozrealistischen ideologischen Dogmas, dient die Rede von Miroslav Krleza, der auf dem 6. Kongress der kommunistischen Partei Jugoslawiens einen Raum für die freiere künstlerische Praxis ankündigte.<sup>59</sup>

Die politische Öffnung der fünfziger und sechziger Jahre ermöglichte den Künstlern ihre eigenen Initiativen und Kreativitätsschube ernst zu nehmen und dabei die Grenzziehung hinsichtlich der Inhalts- und der Formgebung selber zu ziehen. Gleichzeitig zeichnete sich diese Zeit durch Meinungskämpfe aus, da die Künstler selbst, den Einfluss der sozialistischen Idee auf die Kunst für sich selbst unterschiedlich formulierten. Die nach der politischen Unabhängigkeit der Kunst strebenden bekamen jedoch mehr Raum für ihr Wirken. Als Beispiel kann die Architektengruppe EXAT 51<sup>60</sup>, die sich in ihren Manifesten gegen die Einengung des Sozrealismus ausspricht und für die geometrische Abstraktion und Konstruktivismus einsetzt, angeführt werden. Ihr erstes Manifest (1951) bleibt unbemerkt, das zweite, deutlich klarer formulierte und im Rahmen einer Ausstellung vorgestellte, kam in die Arena der Oppositionsmeinungen, wurde stark kritisiert, aber auch stark vertreten<sup>61</sup>. Die Ausstellung wurde später auch in Belgrad gezeigt. Die einzelnen Mitglieder der Gruppe haben den künstlerischen Umfeld in den weiteren Jahren stark geprägt.<sup>62</sup> Die besonders wichtige internationale Ausstellung von Henry Moore in Jugoslawien wurde im Jahr 1955 in Zagreb, Belgrad und Ljubljana gezeigt und übte den großen Einfluss auf die jugoslawische Künstler aus. Der Kunstumfeld lebte auf: erste Triennale der

---

<sup>56</sup> Nach: Ristic 2003, S.341.

<sup>57</sup> Nach: Ristic 2003, S.342.

<sup>58</sup> Nach: Ristic 2003, S.343f.

<sup>59</sup> Vgl. Koscevic 1992, S.376.

<sup>60</sup> Ihre Mitglieder waren Architekten Bernardo Bernardi (1912-85), Zdravko Bregovac (1924), Zvonimir Radic (1921-83), Bozidar Rasica (1912-92), Vjenceslav Richter (1917) and Vladimir Zarahovic, und die Maler Vlado Kristl (1922), IVAN PICELJ and Aleksandar Srnc (b 1924).

<sup>61</sup> „Diese Kritiker – und hier sind an erster Stelle Radoslav Putar (1921) und Dimitrije Basicovic (1921-1987) zu nennen – indizierten WAS IST MIT INDIZIERT GEMEINT? nicht nur brillant den Status Quo der kroatischen bildenden Kunst, sondern bekannten sich offen zur Verteidigung des bildnerischen Programms der Gruppe EXAT 51.“ Koscevic 1992, S.377.

<sup>62</sup> Vgl. Koscevic 1992, S.375f.

angewandten Künste im Jahre 1955, der Salon 54 in Rijeka im Jahre 1954, die zeitgenössische jugoslawische Kunst in Dubrovnik anlässlich des Kongresses der AICA im Jahre 1956 sind einige nennwerte Ereignisse. Die sechziger und siebziger Jahre waren durch eine Vielfalt an künstlerischen Produktionen gekennzeichnet. Diese lehnten sich an die europäische Kunstentwicklungen an, standen mit ihnen in reger Kommunikation, brachten aber eigene Erfahrungen zum Ausdruck, und schufen somit einen künstlerischen Umfeld mit eigener Geschichte. Gruppen wie Gruppe OHO, Gruppe A, Gruppe Bosch + Bosch, Ausstellungsorte wie Studentski Kulturni Centar in Belgrad, KünstlerInnen wie Sanja Ivekovic, Era Milivojevic, Braco Dimitrijevic, Marina Abramovic, Dragoljub RasaTodosijevic und Kunsttheoretiker wie Jesa Denegri, Dunja Blazevic, Biljana Matic etc. prägten mit ihren Ideen und Vorführungspraxen die Kunstszene und erzählten die jugoslawische ästhetische Geschichte.

In den achtziger Jahren kam es zur Formierung einer Reihe von Kulturinitiativen, welche als Inspirationsquellen für das nächste Jahrzehnt dienen sollten. Neue Zeitschriften wie Quorum und Gordogan werden gegründet, 1987 wird das internationale Festival der neuen Theaterinitiativen „Euorokaz“ organisiert, die feministische Szene etabliert sich, die neuen unabhängigen Medien wie Omladinski Radio werden ins Leben gerufen, viele wichtige theoretische Texte werden übersetzt und gedruckt, im Rahmen der öffentlichen Debatten werden die Tabuthemen aus der Vergangenheit herausgeholt und diskutiert.<sup>63</sup>

Von Seiten der Finanzierung wurde 1975 ein neues Finanzierungsmodell im Kulturbereich vorgestellt. Selbstverwaltungsmodelle wurden eingeführt. Die Hauptform der Organisation und der Finanzierung der Kulturmanifestationen wurde die sogenannte Selbstverwaltungsgemeinschaft (samoupravna interesna zajednica – SIZ), welche sich von Gemeinde- bis zu Republiksebene organisierte.<sup>64</sup>

Dass die verfassungsrechtliche Grundlage, in der Praxis dem freien künstlerischen Gedanken einen Halt bot, soll am Beispiel des Filmes „W.R. oder die Mysterien des Organismus“ von Dusan Makavejev gezeigt werden. Wenn die politische Führung die künstlerische Arbeit als eine Bedrohung ihrer Legitimationsgrundlage interpretierte, hatte sie keine Skrupel, diese zu zensurieren und der Öffentlichkeit zu enthalten. *„Der Umschwung zu einem neuen kulturellen Konzept, welches im*

---

<sup>63</sup> Vgl. Zlatar 2001, S.61f.

<sup>64</sup> Vgl. Zlatar 2001, S.61.

*Verhältnis zum bisherigen ideologisch steifem, agitpropem, streng kontrolliertem und dirigiertem Model, einen frischeren und freieren Geist reinholte, war weder für die Parteirepräsentanten noch für die Staatsregierung schmerzlos und befreit von Dilemmas und Unschlüssigkeiten.“<sup>65</sup>*

Im Jahr 1971 drehte Makavejev, inspiriert von der psychoanalytischen Theorie Wilhelm Reichs den genannten Film und erntete zuerst positive Kritik im Inland und Ausland. Nena Dimitrijevic bemerkt, dass der Film nicht nur wegen seines künstlerischen Wertes wichtig war, sondern auch deswegen, weil er die ethische und politische Haltungen der unabhängigen jugoslawischen Intelligenz dieser Zeit reflektierte. Er wurde von der ganzen Generation zu ihrem Kultfilm erklärt.<sup>66</sup> Nach ein paar Monaten jedoch änderte sich die Meinung der Politik um 180 Grad und der Film wurde zu einem antisozialistischen, antijugoslawischen und fern von der sozialistischen Ethik positioniertem bezeichnet. Wie kam es dazu, dass die kritische Urteilskraft sich in dem Maße veränderte? Nena Dimitrijevic erklärt den Vorfall, als den Auftakt zu einer offiziellen Kampagne gegen das sogenannte „Außenseiterkino“. Dies war die Folge der 68-er Studentenbewegungen und danach folgenden Forderungen der jungen Politiker nach mehr Demokratie und mancher Forderungen nach einem „Mehr-Parteisystem.“<sup>67</sup> *„Das führte dazu, dass einer ganzen Generation talentierter Filmemacher die Möglichkeit vorenthalten wurde im Höhepunkt ihrer künstlerischen Schaffenskraft und zu einem Zeitpunkt tätig zu werden, da die Welt das Phänomen des jugoslawischen Films zur Kenntnis zu nehmen begann.“<sup>68</sup>*

Die Größe des jugoslawischen Staates, ihre Vielfalt, sowie ihre neutrale internationale Position ermöglichten den in Jugoslawien wirkenden Künstlern eine breite Plattform zur Bildung der Netzwerke, zum interkulturellen Austausch sowie zur Präsentation eigener Ideen und Werke. Jesa Denegri schreibt in diesem Zusammenhang *„The period of postwar modernism in Yugoslavia can be said to begin at the end of the 1950s both in the country as a whole and in each of its constituent units, lasting for the next few decades and bringing with it a complex, rich, diversified and inconstantly high-quality series of phenomena, events and*

---

<sup>65</sup> „Zaokret ka jednom novom kulturnom konceptu, koji je u odnosu na dotadasnji ideoloski kruti, agitpropovski, strogo kontrolisani i dirigovani model, unio sveziji i slobodniji duh, nije bio ni po predstavnike partije i drzavnih vlasti bezbolan niti osloboden dilema i kolebanja.“ – deutsche Übersetzung der Autorin, (Ristovic 2003, S.337.)

<sup>66</sup> Vgl. Dimitrijevic 1992, S.324.

<sup>67</sup> Vgl. Dimitrijevic 1992, S.324.

<sup>68</sup> Vgl. Dimitrijevic 1992, S.324f. „Der Einfluss Makavejev’s „Sweet Movie“ auf Pasolini’s späters „Die 120 Tage von Sodom“ ist mehr als offensichtlich.“ (Dimitrijevic 1992, S.325.)

*process in art.*"<sup>69</sup> Die besondere Stellung des jugoslawischen Staates führte dazu, dass Jugoslawien ein Ort des Treffens von Westen und Osten wurde. So bot beispielsweise das internationale Theaterfestival BITEF in Belgrad eine einzigartige Möglichkeit für das Theater zwischen Ost und West, sich zu treffen.<sup>70</sup>

Zusammenfassend lassen sich drei Hauptphasen der jugoslawischen Kulturpolitik definieren:<sup>71</sup>

1. bis 1950: Zentralistische und staatskontrollierte Verwaltung und Ideologie sozialistischer Aufklärung und kommunistischer Avantgarde
2. 1950-1975: Schrittweise Dezentralisation der Kultur und ihre Öffnung gegenüber westlicher Einflüsse; Konflikt zwischen den Bundes- und Landesfinanzierungsstellen
3. 1975-1990: Einführung des Selbstverwaltungsmodells im Kulturbereich

---

<sup>69</sup> Denegri 2003 , S.172.

<sup>70</sup> Vgl. Dimitrijevic 1992, S.325.

<sup>71</sup> Nach: Katunaric et al. 1999, S.21.

## Post-Jugoslawische Kulturpolitik am Beispiel Kroatiens<sup>72</sup>

In diesem Kapitel werden die stattgefundenen Entwicklungen der post-jugoslawischen Kulturpolitik in den neunziger Jahren am Beispiel Kroatiens geschildert. Es wird die Annahme getroffen, dass die Entwicklungen in den anderen neugebildeten Staaten ähnlich, wenn auch nicht zeitsynchron ablaufen.

Das wichtigste geschriebene offizielle Dokument der 90er Jahre ist „Der nationale Bericht - Kulturpolitik der Republik Kroatiens“<sup>73</sup>, das 1998 in zwei Sprachen, in englischer und kroatischer publiziert wurde. Der Bericht wurde im Auftrag der Europäischen Kommission geschrieben, mit dem Ziel, die derzeitige Situation des kroatischen Umfeldes zu schildern, seine Vorhaben und Tendenzen zu beschreiben und seine Konformität mit dem europäischen politischen Kurs zu prüfen.<sup>74</sup>

Im selben Jahr wird auch ein kurzer Bericht „Kroatische Kulturpolitik: Von Hindernissen bis zur Brücken“<sup>75</sup> von europäischen Experten herausgegeben. Die im Bericht vorgestellten Ziele der Vernetzung und Harmonisierung verschiedenartiger legitimer Interessen, sind auf die Akzeptanz der Europäischen Union gestoßen. Die Begründung - die kroatischen Vorhaben stimmen in den wichtigsten Punkten mit den europäischen Vorstellungen überein. Als Interessen-Antonyme wurden genannt: globale und national-spezifische, traditionelle und innovative Interessen, Interessen der Mehrheiten und der Minderheiten, konzentrierter und partizipierter Strömungen, zentraler und dezentraler Mächte, Interessen des Staates und der Zivilgesellschaft, des nationalen Kulturansatzes und des Multikulturansatzes, der Professionalismen und Amateurhaftigkeit, etc.<sup>76</sup>

Vjeran Zuppa kommentiert in seinem Text „Notizbuch. Bericht, in ein paar Thesen, für Projekt: „Kulturpolitik RH 2000. – 2004.“ den Inhalt des geschriebenen Berichtes mit der Bemerkung, dass der nationale Bericht „*im Endeffekt ein*

---

<sup>72</sup> Im Kapitel „Post-Jugoslawische Kulturpolitik am Beispiel Kroatien“ nehme ich im Vergleich zum Kapitel „Jugoslawische Kulturpolitik“ selbst eine kritischere Position ein. Als Zeitgenossin, als Mitgestalterin, als Betroffene, als Beobachtende und Teilnehmende von stattfindenden Ereignissen kann ich darüber authentischer berichten. Ich bin Teil des Diskurses, bilde Hypothesen, beobachte, agiere und reflektiere und nehme die Ereignisse, aufgrund ihrer Spiegelungen auf mehreren Alltagsebenen, viel differenzierter wahr. Diese Empfindungen erlauben mir einerseits einen umfassenderen Blick auf das Geschehene, andererseits ist es unmöglich, aufgrund der eigenen Betroffenheit, eine distanzierte Position zu beziehen. In jeder Aussage steckt der Wunsch nach Bestätigung und Veränderung, der Impuls der Vorstellung von richtiger Idee- und Prozessgestaltung sei mitgehalten. Die zur Sprachebringung gewisser prozessualer und inhaltlicher Spuren, ihre Darstellung mit allen Ebenheiten und Unebenheiten ist dem höheren Zweck einer erkenntnisreicheren und klareren Wahrnehmung unterstellt.

<sup>73</sup> Nacionalni izvjestaj Kulturna politika Republike Hrvatske – deutsche Übersetzung der Autorin.

<sup>74</sup> Vgl. Zlatar 2001, S.59.

<sup>75</sup> Hrvatska kulturna politika: Od prepreka do mostova - deutsche Übersetzung der Autorin.

<sup>76</sup> Vgl. Zlatar 2001, S.59.

*Dokument über den vorgefundenen Zustand der kroatischen Kultur, sowie über die politische Handlungen in der Kultur, in welchen, aber, keine Spur der autonomen Kulturpolitik existiert.*<sup>77</sup> sei. Das Fehlen der kulturpolitischen Autonomie in Zeiten der politischen und ökonomischen Instabilität wird angedeutet. Inwiefern ist es aber auch möglich in solcher Ausgangslage, die kulturelle Politik nach dem Gedanken der Autonomie, der Freiheit und der experimentellen Vielfältigkeit zu formen? Welche politische Führung erlaubt in solchen Zustandslagen, Kritik an sich selbst, Abweichungen von ihrer „absoluten Wahrheit“? Ist ihr Argument nicht gerade, dass man in der Ausnahmesituation, nach Grundsätzen der Pflicht, der Loyalität handeln muss? Die meisten europäischen Verfassungen, haben für den Fall gesellschaftlicher Unruhen, die in Form der Konflikte und Kriege eskalieren, eine Stärkung der Direktive von oben vorgesehen. Das Volk wird eingespannt, seine Kräfte werden dem so genannten höheren Ziel, der Befreiung, unterstellt. Kann Kultur in solchen Zeiten unabhängig regieren oder ist ihr die Rolle des Untergrundtäters zugeteilt worden? Bedeutet ein Nichtstun auch ein Tun, eine Stille, kann sie auch als Reaktion gedeutet werden? Lyotard schreibt *„Gewinner des Krieges ist niemals eine Kriegspartei, sondern der Krieg, die alte Bestie, die jede Infragesellung erstickt und den Wunsch erweckt, zu glauben und zu beharren – gegen das, was versucht, sich zu erheben.“*<sup>78</sup>

Die Erwartung der kroatischen Intelligenz in Bezug auf den neuen nationalen Staat, wird am Anfang des Berichts angesprochen. Hier wird die allmählich stattfindende Befreiung des Denkens vom vorherrschenden Paradigma der Identitätssuche, deren Ursprung und Legitimation, man glaubt, vordergründig in der Geschichte zu finden, angemerkt: *„Most of the Croatian cultural intelligentsia seem to have transcended the euphoric stage of national consciousness, with its emphasis on historicism and need for high passion. A lot can still be learned from national history, but it does not supply answers for present problems or for problems that are yet to come.“*<sup>79</sup> Die Suche nach der neuen Identität scheint zwar ein notwendiger Begleiter der Staatenbildungen, die dabei gleichzeitig stattfindende Orientierung nach der politisch vorgegebenen Richtlinie ist mehr als problematisch. Der Blickwinkel ist eingeeengt und bis zu einem hohen Grad ausschließend. Die tatsächlichen Bedürfnisse und Forderungen der Bevölkerung werden auf das politisch-konforme reduziert. Als Argument gilt die

---

<sup>77</sup> „[...] u stvari je dokument o zatecenom stanju u hrvatskoj kulturi, te o zahvatima politike u kulturu, u kojima, medutim, nema ni traga o nekoj samostalnoj kulturnoj politici.“ - deutsche Übersetzung der Autorin (Zuppa 2001, S.81.)

<sup>78</sup> Lyotard 2001, S.59.

<sup>79</sup> Katunarić et al. 1999, S.5.

Zeit der Transformation, die nicht unbedingt einfach ist, aber in Angesicht dessen was danach kommt, notwendig. Was das genau ist, welcher Zustand nach der Transformationszeit erreicht werden soll, ist alles andere als klar, die Sehnsuchtsphantasmen werden aber andauern gefüttert - ein freier Bürger, ein sozial unabhängiger Mensch, ein international angesehenes Volk. Die Begriffe sind oft undifferenziert und werden unreflektiert in den Raum gestellt. Sie dienen oft als Deckmantel, mit Hilfe dessen das gesellschaftliche Image produziert wird, dessen Bilder für die Kürze die Phantasie des Bürgers mobilisieren und ihm eine Scheinstabilität verleihen. Gleichzeitig und allzu oft bringen aber solche auf der Oberfläche gehaltenen und eindimensionalen Betrachtungsweisen eine Einengung des öffentlichen Diskurses mit sich.

*„Today, much more than yesterday, the cultural élite are willing to learn from experiences of other countries in transition but they realize that comparison, like historicism, is not enough. [...] If the best solutions are to be found – from sustainable economic growth to preserving the beauty of the cultural and natural environment – it is crucial to build up the cultural capital of the nation: a set of special kinds of knowledge and a holistic sense based on reliable moral and aesthetic values, both of high culture and of common folk culture, orchestrated through adequate cultural, educational and scientific policies.”<sup>80</sup>* Die Wichtigkeit der kulturellen Entwicklung für die Existenz eines Staates wird hier unterstrichen. Ein Unterschied wird dabei zwischen der Hochkultur und der Volkskultur gezogen. Die beide seien jedoch für die Existenz einer Staatsgesellschaft notwendig.

Die erste Hälfte der 90er Jahre werden somit als die Zeit der Identitätsbildung begriffen. Die Öffnung gegenüber den demokratischen Prozessen sei im Bereich der Legislative vordergründig im Sinne stärkerer Orientierung nach den westlichen Bildern abgelaufen. Die Probleme sind vor allem die Anwendung standardisierter Prozesse, die keinen Spielraum für individuelle und kulturspezifische Einsichten in Bezug auf gegenwärtige politisch-ökonomische Lage, erlauben. Die kulturelle Angelegenheit zielen in den ersten paar Jahren stark auf die Findung und Stärkung kroatischer Symbol- und Repräsentationselemente ab. *„In Croatia cultural change was primarily viewed as a process of resymbolization, retardation and designation of the national area. [...] Its main motifs were rather similar to the wave of neo-*

---

<sup>80</sup> Katunarić et al. 1999, S.5.

*conservatism in the western hemisphere, with Croatian admixtures, the main of which was the rehabilitation and affirmation of national self-identity.*"<sup>81</sup>

Die Ausgangsposition der kulturellen Ausrichtung des kroatischen Staates beruhte auf den Prinzipien des politischen Pluralismus, der Privatisierung, der Autonomie der kulturellen Aktivität sowie der Zentralisation. Das, was auf dem Papier geschrieben steht und positive Konnotationen weckt, heißt immer noch nicht, dass es praktisch umsetzbar sei bzw. gleich funktioniert. In der Realität ist die Umsetzung gekoppelt an eine Reihe von Faktoren – institutionelle und ökonomische Landschaft, künstlerische und wissenschaftlich Produktion, politische Einflüsse etc. – von deren Bereitschaft es abhängt, wie schnell und inwieweit die Veränderung stattfinden wird. „*Not until objectives and the legal instruments are formulated, elaborated and put into practice, and their effects analyzed, can cultural policy principles become clearer and logically coordinated [...].*“<sup>82</sup> Die Autoren des Berichtes sind sich einig, dass ein normatives Konzept für die Kulturtransformationen, eine sehr diffizile und komplexe Angelegenheit darstellt. Insbesondere die Frage, welche Rolle die Kultur im Spannungsfeld zwischen politischen und ökonomischen Kräften annehmen soll, stellt ein Labyrinth dar, in welchem man sich schwer zu Recht findet. Die Tatsache, dass die Bildung nationaler Tendenzen zurzeit der ökonomischen Globalisierung und der Zusammenschließung der europäischen Staaten in eine Union geschieht, ist fragwürdig und sonderbar. Mit Hilfe der Bildung starker nationaler Identität versucht man den ehemaligen Willen zu Partizipation am südslawischen Staatenbündnis durch Nationalstaatlichkeit zu ersetzen. Somit ist diese Entwicklung eine gegenläufige zu den stattgefundenen europäischen Tendenzen.

Das Problem, der in den Grundsätzen der kroatischen Kulturpolitik angestrebten Autonomie ist auch der enorm niedrige prozentuelle Anteil der Finanzierungsmitteln, der für die Kultur ausgegeben wird. Vjeran Zuppa kommentiert kritisch diese Zeitperiode der kroatischen Kulturpolitik. Seiner Meinung nach, scheitert die Formel des Modells der öffentlichen Anfrage, die an sich eine korrektivistische Funktion in sich trägt, an der Programmselektion, die seitens der Staatsfunktionäre vorgenommen wurde. Er nennt sie, eine Politik des Neokonservatismus.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Katunarić et al. 1999, S.6.

<sup>82</sup> Katunarić et al. 1999, S.25.

<sup>83</sup> Vgl. Zuppa 2001, S.82.

„Das nationale Bericht - Kulturpolitik der Republik Kroatiens“ bot eine wichtige Beschreibung des Ist-Zustandes. Diese ermöglicht die Analyse der Situation und Setzung konkreter Maßnahmen zur Verbesserung dergleichen.

Trotz des starken politischen Einflusses auf die Kultur, findet auch die Bildung privater Initiativen wie auch Zeitschriften statt. In diesen publizieren unabhängige Intellektuelle, Schriftsteller und Kritiker ihre Auffassungen und das Verständnis der Situation.<sup>84</sup> Die Leserschaft ist natürlich nicht so groß. *„Das ist eine gegenwärtige und moderne Kultur, die den Versuch unternimmt die Gegenwart zu überdenken und ihr gegenüber eine kritische Stellung einzunehmen, sie ist offen und kommunikationswillig, das Erreichte misst sie und vergleicht sie mit ihren näheren und weiteren Nachbarn. [...] Sie stellt Fragen und glaubt nicht, dass es immer möglich ist richtige Antworten zu geben. Das ist die Kultur der Provokation und nicht die der Affirmation.“*<sup>85</sup> Die Öffnung der Räumlichkeiten für die Kultur der Provokation und für die Kultur, die selbst ihre eigenen Maßstäbe setzt und selber entscheidet, in welcher Art und Weise sie mit der Gesellschaft etwas zu tun haben will, erfolgt in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends.

---

<sup>84</sup> Vgl. Zlatar 2001, S.67.

<sup>85</sup> „Ta je kultura suvremena i moderna, pokusava promisljati sadasnjest i prema njoj se odnositi kriticki, ona je otvorena i zeljna komunikacije, svoje dosege mjeri i usporeduje sa svojim blizim i daljim susjedima. [...] Ona postavlja pitanja i ne misli da je uvijek moguće na njih dati točne odgovore. To je kultura provokacije, a ne afirmacije. „ - deutsche Übersetzung der Autorin (Zlatar 2001, S.68.)

## Die Spurenelemente des jugoslawischen Staatenumbruchs in der Kunstszene

Dieser Teil der Arbeit fokussiert sich auf den Umgang der KünstlerInnen mit dem jugoslawischen Staatenumbruch sowie seinen Folgen. Wie bereits gesagt, löste diese Umbruchsphase eine Vielzahl an Bewegungen aus. Im Innenraum bewirkte die Demokratisierung der politischen Ordnung eine strukturelle Öffnung, während Migration der Bevölkerung zur Öffnung des kulturellen Raumes nach Außen beitrug. Instabilität, Verwesung des Aufgebauten und Desorientierung sind Begleiterscheinungen der Umbruchszeit, die zwar einerseits als ihre Notwendigkeit aufgefasst werden können, andererseits, falls sie länger andauern, auch als ihre negative Folge zu bewerten sind, denn durch sie hervorgerufene Existenzerschütterungen beschränken das Individuum in seiner Wahl- und Entscheidungsfreiheit. Im Gegensatz zur Tschechoslowakei, die auf dem friedlichen Wege zur Einigung über ihre Zergliederung entschied, begleiteten den Zerfall des jugoslawischen Staates kriegerische Auseinandersetzungen. Diese zerstörten nicht nur viele Menschenschicksale, sondern auch Freundschaften, Netzwerke, Institutionen, Objekte und letztendlich Ideen, deren Umsetzung geplant oder begonnen waren.

Die durch die kriegerischen Wirren verursachte Situation war durch Enge und Not gekennzeichnet, ihre Eigenschaften in dieser Intensität und Farbgebung einem noch unbekannt. Es war eine Zeit des Überlebens, des Wartens, der Angst und des Nicht-Wissens.

Die Nationalitätszugehörigkeit bildete plötzlich den Katalysator gesellschaftlicher Prozesse. Das kulturelle Bewusstsein auf der Staatsebene reduzierte sich auf die Suche nach traditionellen Legitimationsbestätigungen für die neugegründete kollektive Identität. *„Nationalismus, gemeinsam mit seinen desintegrativen und konfliktreichen Folgen, ist das Ergebnis der Entscheidung der politischen Eliten, zurückzukehren zu dem traditionellen (oder „neu entdeckten“) Fundament der kollektiven Identität und Zugehörigkeit, lieber als ihre Legitimität und Macht in einen weiteren Rahmen der gesellschaftlichen Integration, die auf der Streuung der*

*wirtschaftlichen Ressourcen, gegenseitiger Abhängigkeit und Globalisierung der Marktökonomie, zu stecken.*<sup>86</sup>

Die Künstler selbst waren als Bürger ein Teil des Ganzen, ein Teil des Kollektivs. Ihre individuellen Arbeits- sowie Lebensbedingungen veränderten sich, sie waren mit einer Ausnahmesituation konfrontiert. Die Prominenteren unter ihnen verfügten noch über eine Stimme, die aufgrund ihres Bekanntheitsgrades gehört werden konnte. Gleichzeitig war das Hörbare auch gefährlich, da in Zeiten des Krieges das politisch Nicht-Konforme eine Zensur befürchten musste. Die anderen hatten mit dem Alltag der Krise zu kämpfen und setzten ihre Arbeit zu gegebenen Bedingungen, je nach Wunsch und Möglichkeiten, fort oder verlegten diese bis auf Weiteres. Und wieder andere haben das Land verlassen oder blieben in dem Ausland wo sie waren, um ihr Lebensglück und ihre Geschicklichkeit in einem neuen kulturellen, sowie zeitlich-räumlichen Horizont auszuprobieren.

Ein Typologisierungsvorschlag der gewählten Wege und Positionen der Kulturschaffenden in den Zeiten des jugoslawischen Staatszusammenbruchs stellt Katunaric in seinem Buch „Lica kulture“ vor. Die dabei getroffene Unterscheidung sieht vier Kulturtypen vor<sup>87</sup>:

1. Kultur im Amt der politischen Macht – dieser Kulturtyp ist ein Vertreter des essentialistischen Kulturdiskurses und unterstützt die Grenzziehung zwischen den ethnischen Gruppen. Er ist stark verbunden mit der zentralen politischen Macht und glaubt an die Mono-Kultur als die politische Lösung.
2. Larpurlartisam - dieser Kulturtyp ist ausschließlich an den ästhetischen Fragen interessiert. Er zieht sich aus dem politischen Leben zurück und wartet bis die Situation sich stabilisiert hat. Die Auseinandersetzungen zwischen den Ethnien werden als natürliche Phänomene betrachtet. Deren Lösung ist durch das politische und öffentliche Engagement nicht möglich.
3. Verbindung der Kultur und der Marktökonomie – die Vertreter dieses Kulturtyps sind daran interessiert, mit kulturellen Gütern Geld zu

---

<sup>86</sup> „Nacionalizam, zajedno sa svojim dezintegracijskim i konfliktnim posljedicama, jest rezultat odluke politickih elita da se vrata tradicionalnom (ili „nanovo otkrivenom“) temelju kolektivnog identiteta i pripadnosti radije nego da prebace svoju legitimnost i moc u siri okvir drustvene integracije temeljen na sirenju ekonomskih resursa, meduovisnosti i globalizacije trzisne ekonomije.“ – deutsche Übersetzung der Autorin (Katunaric 2007, S.30.)

<sup>87</sup>Vgl. Katunaric 2007, S.109ff.

erwirtschaften. Im Endeffekt stellen sie sich mit jedem gut, der Ihnen die Finanzierung ihres Vorhabens ermöglicht.

4. Alternative – dieser Typ ist nicht neu. Die neue Form der Alternativenszene ist die NGO (Non-Government Organisation), die seit den 1990-er Jahren wirkt. Die Vertreter sind pluralistisch orientiert und experimentierfreudig.

Wenn man das Modell auf die einzelnen Künstler anwendet, bezweifle ich, dass die Zuordnung problemlos ablaufen würde. Alle von mir ausgewählten Künstler würde ich vordergründig der vierten Gruppe zuordnen. Sie haben ihre Schaffensprozesse fortgesetzt, in Interviews oder Essays eigene Gedanken zum Vorgefallenen formuliert und im Rahmen ihres Wirkungskreises das Erlebte und Beobachtete in eigene künstlerische Produktionen einbezogen. Die Analyse der einzelnen Arbeiten soll uns die Möglichkeit geben, den Wiederhall des Umbruchs in der künstlerischen Produktion zu finden. „*Der Stil erfindet Formen, um das Unerhöhte einzufangen.*“<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Lyotard 2001, S.81.

## Marina Abramovic

Marina Abramovic ist eine international bekannte und anerkannte Künstlerin und Kunstpädagogin. Sie wurde 1946 in Belgrad geboren, ihre Eltern, wie sie in ihrer Arbeit „Biographie“ betont, waren im zweiten Weltkrieg Angehörige der Partisanenbewegung und ihr Großvater von 1930 bis 1937 Patriarch der Serbisch-Orthodoxen Kirche<sup>89</sup>. Ihre Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste schloss sie 1970 in Belgrad ab. Danach setzte sie ihre Ausbildung an der Akademie in Zagreb fort. Nach zwei Jahren übernahm sie einen Lehrauftrag in Belgrad und Novi Sad an. Dort unterrichtete sie bis 1975, wenn sie nach Paris und Amsterdam umzog. Die Bekanntschaft mit Uwe Laysiepen (Ulay), die im gleichen Jahr zustande kam, wirkte sich sowohl auf ihren privaten als auch beruflichen Werdegang stark aus. Sie blieben in einer Beziehung bis 1988. Seit 1991 unterrichtet Abramovic als Professorin an unterschiedlichen Hochschulen u.a. an der Académie des Beaux-Arts in Paris, an der Hochschule der Künste in Berlin und an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Seit 2005 ist sie mit dem italienischen Bildhauer Paolo Canevari leiert.<sup>90</sup>

In den siebziger Jahren liegt das Interessenfeld Abramovics auf dem Experimentieren mit dem eigenen Körper und seinen Grenzen. Der menschliche Körper ist die materielle Erscheinung des Individuums und bis zu einem hohen Grad seinem eigenen Willen überlassen. Das Individuum kann über ihn selber entscheiden. Dies ist nur bedingt richtig, da das Erscheinungsbild des Körpers sowie sein Einsatz von Seiten der gesellschaftlichen Ordnung reglementiert wird. Die Gesellschaft trifft den Konsens, welche Proportionen, welche Kleidung und welche Bewegungsabläufe als angemessen, angenehm, schön, sexy, hässlich, abstoßend oder nicht willkommen aufzufassen sind. In vielen Fällen bestimmt sie auch, welche Form der Körper in welcher Situation einzunehmen hat, welche Geste er wann und wie vollführen soll. Die Bedeutung einer Geste ist festgelegt. Im Theater und Kino sitzt man, im Bett liegt man, in der Reihe steht man und aus dem Zug winkt man. Abramovics Experimentieren mit dem Körper und seinen Grenzen ist somit ein gleichzeitiges Experimentieren mit den Grenzen gesellschaftlichen Bewusstseins und ihm anhaftender Tabus. In ihren Performances setzt die Künstlerin ihren Körper als Objekt und Träger des Kunstprozesses ein. Ihr Körper

---

<sup>89</sup> Abramovics Großvater war Gegner der Idee einer Vereinheitlichung der christlich-orthodoxen und katholischen Kirche. Er wurde vom Arzt des Kaisers vergiftet. Daraufhin ging Abramovics Mutter zu den Partisanen. (aus dem Film „Balkan Baroque“ 1999.)

<sup>90</sup> Sean Kelly Gallery 2010.

ist ein Ding als Träger, der eine Fläche und ein Volumen für die Ausführung bietet, aber nicht allein darauf reduzierbar ist. Er ist gleichzeitig auch ein Träger ihrer Sinne und ihres Bewusstseins. Abramovic benutzt ihren Körper. Sie ist bereit, ihn mit vollem Risiko einzusetzen, um dadurch ihren Freiheitshorizont, der durch den Körper begrenzt scheint, zu erweitern. Es ist ihr Bewusstsein von dem die Prozessgestaltung ausgeht, aber ihr Körper bestimmt aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit das Kombinationsspektrum und hält auf diese Weise dem Bewusstsein einen Spiegel seiner Möglichkeiten vor. Was mit dem Körper passiert ist sichtbar, während sich die Gestalt des Bewusstseins dem Außenraum nur durch die körperliche Erscheinung präsentiert.

Als stellvertretend für diese Zeit wird hier die Performance „Rhythmus 2“ aus dem Jahr 1974 vorgestellt. Sie dauerte 6 Stunden und wurde in der Galerie der Zeitgenössischen Kunst in Zagreb ausgeführt. Beschreibung der Performance:

#### *„Erster Teil*

*Ich gebrauche meinen Körper für ein Experiment. Ich nehme die Medikamente, die in Krankenhäusern für Fälle von akuter Katatonie und Schizophrenie verwendet werden, und versetzte meinen Körper in einen nicht vorhersehbaren Zustand.*

#### *Performance.*

*Dem Publikum gegenüberstehend nehme ich das erste Medikament ein. Dieses Medikament wird Patienten, die unter Katatonie leiden, verabreicht, um ihre Körperhaltung zu verändern. Kurz nach der Einnahme des Medikaments beginnen meine Muskeln unkontrollierbar zu zucken.*

*Ich war mir bewusst, was geschah, doch ich konnte meinen Körper nicht unter Kontrolle bringen.*

*Dauer: 50 Minuten*

#### *Pause*

*Ich stelle das Radio an beliebiger Stelle an.*

*Während ich mich auf den zweiten Teil vorbereite, hört das Publikum slawische Volkslieder.*

*Dauer: 10 Minuten*

*Zweiter Teil*

*Performance.*

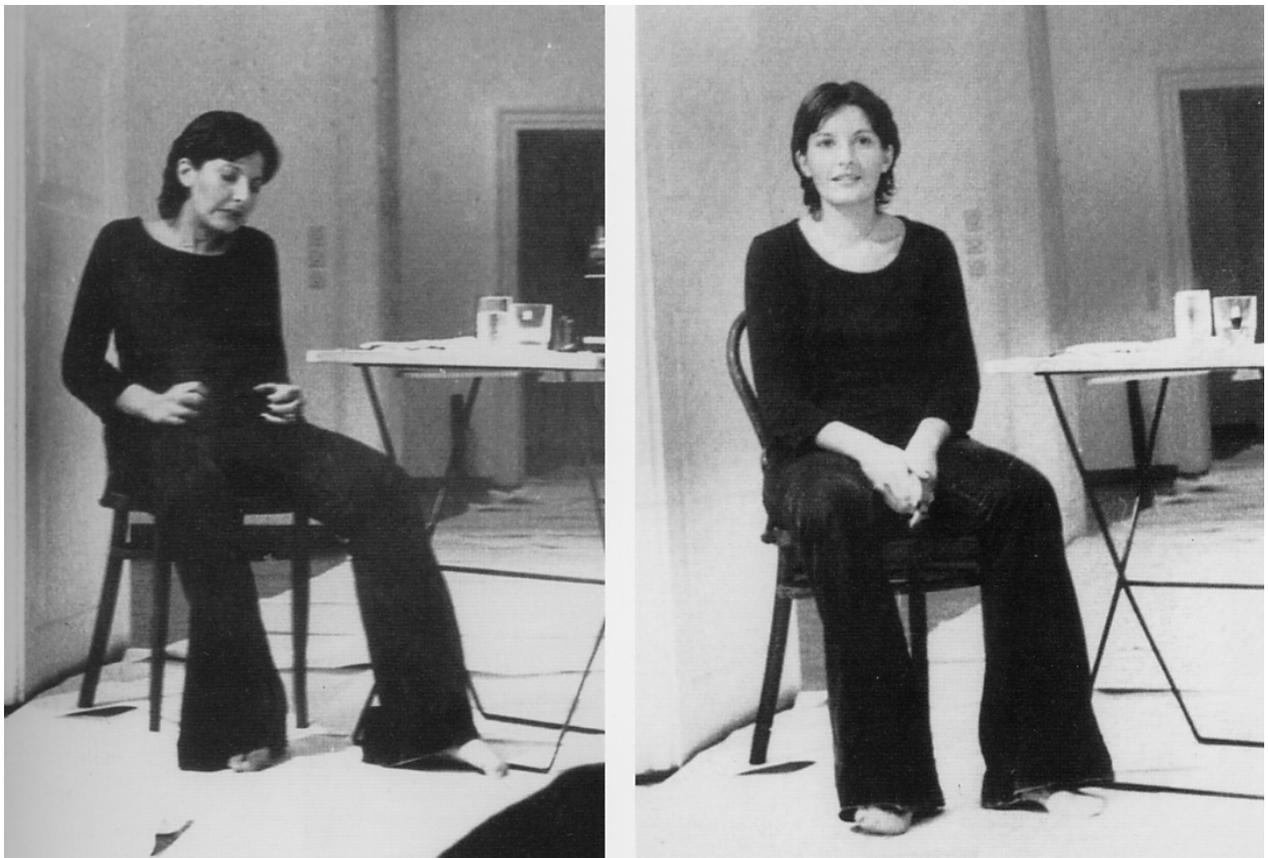
*Ich nehme die zweite Pille.*

*Dem Publikum gegenüberstehend nehme ich das zweite Medikament ein.*

*Dieses Medikament wird Patienten mit einer gewaltigen Schizophrenie gegeben, um sie zu beruhigen.*

*Kurz nach der Einnahme des Medikaments wird mir kalt, ich werde ohnmächtig und weiß nicht mehr, wer und wo ich bin.*

*Die Performance ist beendet, wenn die Wirkung des Medikaments nachlässt.<sup>91</sup>*



**Abb. 2: Marina Abramovic, „Rhythmus 2“, 1974, Performance, Galerie Zeitgenössischer Kunst Zagreb**

Die Performance wird in einem geschlossenen Ausstellungsraum vorgeführt. Die Künstlerin trifft die Entscheidung, die Medikamente, welche im Falle psychischer Beschwerden verabreicht werden, einzunehmen, obwohl sie selbst nicht unter den Beschwerden leidet. Sie wartet auf die Reaktionen ihres Körpers. Diese Vorgehensweise sprengt den gesellschaftlichen Rahmen insofern, als die

---

<sup>91</sup> Abramovic 2001, S.76.

Medikamenteneinnahme dazu bestimmt ist, Krankheiten und dadurch verursachte Beschwerden vordergründig zu lindern und zu heilen. Im österreichischen Arzneimittelgesetz finden wir folgende Definition der Arzneimittel: „Arzneimittel“ sind Stoffe oder Zubereitungen aus Stoffen, die nach der allgemeinen Verkehrsauffassung dazu dienen oder nach Art und Form des Inverkehrbringens dazu bestimmt sind, bei Anwendung am oder im menschlichen oder tierischen Körper:

1. Krankheiten, Leiden, Körperschäden oder krankhafte Beschwerden zu heilen, zu lindern, zu verhüten oder zu erkennen,
2. die Beschaffenheit, den Zustand oder die Funktionen des Körpers oder seelische Zustände erkennen zu lassen,
3. vom menschlichen oder tierischen Körper erzeugte Wirkstoffe oder Körperflüssigkeiten zu ersetzen,
4. Krankheitserreger, Parasiten oder körperfremde Stoffe abzuwehren, zu beseitigen oder unschädlich zu machen oder
5. die Beschaffenheit, den Zustand oder die Funktionen des Körpers oder seelische Zustände zu beeinflussen.<sup>92</sup>

Durch die Medikamenteneinnahme überschreitet die Künstlerin diese Grenze, um die Reaktionen auf den beschwerdefreien Körper zu beobachten. Nach der Einnahme des Medikaments zur Linderung von Katatonie-Beschwerden ist Abramovic nicht mehr in der Lage ihren Körper zu kontrollieren. Sie schaut zu, ist aber hilflos und auf das Warten beschränkt. Das Zucken des Körpers wird durch einen anderen Stimulans verursacht als den Geist. Die heilende Wirkkraft der Substanz basiert auf der Annahme, sie könne körperliche Erscheinungen korrigieren. Wenn sie eingenommen wird, greift sie an, ohne dass der Patient etwas dagegen unternehmen kann. Indem sie in den Kreislauf eingeführt wird, ist sie ein Teil der Interaktion und kann durch den Geist nicht mehr aufgehalten werden. Der Geist ist gefangen und dem Körper ausgeliefert. Inwiefern ist die vordergründige Ausrichtung medizinischer Ansätze auf die Lösung der physikalischen Funktionsstörung sinnvoll? Sind diese Lösungen dadurch nur partiell und unvollständig?

Den noch extremeren körperlichen Zustand beschreibt die Künstlerin nach der Einnahme des zweiten Medikaments. Sie wird bewusstlos. Dieses Medikament wird gewalttätigen Schizophreniepatienten verabreicht, um sie zu beruhigen. Die

---

<sup>92</sup> Österreichische Apothekerkammer 2009, §1.

Künstlerin aber verliert ihr Bewusstsein. Als Laie stellt man sich kleine Atome vor, die durch die Berührung die anderen betäuben. Diese Betäubung ist so stark und konzentriert, dass sie den Geist einschläfert, ihn überwältigt. Die mitunter so selbstverständlich angenommene These, der Geist kontrolliere den Körper, wird umgekehrt. Der kranke Körper wird ohne Bezugnahme seines Geistes geheilt. Er ist einer höheren „natur-wissenschaftlichen“ Kraft ausgeliefert.<sup>93</sup>

Die Zeit der Partnerschaft mit Ulay war durch intensive Zusammenarbeit und lange Reisen gekennzeichnet. Der Schwerpunkt Abramovics künstlerischer Produktion verschob sich in Richtung der Erkundung des Alleinseins und Zusammenseins, der Beziehung, der Entdeckung und in die Richtung von Dualitäten. Im diesem Zusammenhang merkt Volker Adolphs folgendes an: *„Die seit 1976 von Marina Abramovic und Ulay realisierten Performances handeln von physischen und psychischen Grenzen und deren Überschreitung, sie handeln von Beziehungen im Raum, von Identität und Dualität, von Annäherung, Überwältigung, Verbindung, Trennung. Gemeinsam aufzutreten, erlaubte ihnen, grundsätzliche Polaritäten zu benennen, sie zu verstärken oder zu unterlaufen: Frau/Mann, Ich/Anderer, Stille/Geräusch, Licht/Dunkelheit, Ruhe/Bewegung.“*<sup>94</sup>

Stellvertretend für diese Zeit wird hier die im Dezember 1977 im Musée d'Art d'Histoire in Genève vorgeführte Performance „Balance Proof“ kurz vorgestellt. Sie dauerte 30 Minuten. Marina und Ulay stehen sich gegenüber. Ihre Körper werden durch einen doppelseitigen Spiegel getrennt. Die vertikale Positionierung sowie die Stabilität des Spiegels hängen allein von der Körperhaltung der beiden Künstler ab. Marina geht als Erste. Der Spiegel ist jetzt an Ulays Körper angelehnt, aber nur für kurze Zeit, da der Künstler selber entscheidet, den Performanceplatz zu verlassen. Der Spiegel hat keinen Halt und er fällt.

---

<sup>93</sup> Hier ist anzumerken, dass die Praktiken der Alternativmedizin durchaus versuchen, den Arzneimittelansatz durch die Förderung der natürlichen Kräfte zu ergänzen. Im europäischen Raum hat die Alternativmedizin jedoch immer noch nicht den gleichen Rang wie die Schulmedizin, weil sie einerseits auf der Universität nicht unterrichtet wird und andererseits von der Sozialversicherung nicht erstattet wird.

<sup>94</sup> Adolphs 2007, S.32.



**Abb. 3: Marina Abramovic/Ulay, "Balance Proof", Dezember 1977, Performance, Musée d'Art de d'Histoire, Genève**

Obwohl die Künstler nur wenige Zentimeter voneinander getrennt stehen, ist der Spiegel ihr einziger Berührungspunkt. Er verbindet sie in zweierlei Hinsicht. Einerseits indem sie ihn beide halten und andererseits indem beide ihr Erscheinungsbild im Spiegel beobachten können oder zumindest das, was sie aufgrund der kurzen Distanz davon sehen können. Die Nähe entsteht durch die

gegenseitige Spiegelung und Balance. Der jeweilige Künstler steht nur als Halter des Spiegels für den Anderen da und eröffnet ihm auf diese Weise den Horizont der Scheinwelt. Diese Spiegelung ermöglicht ihm den Anblick der Erscheinung und damit der Form. So beschreibt Nietzsche den Moment dieser Erfahrung in der griechischen Tragödie, „[...] wie beispielsweise in der griechischen Tragödie - zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand d.h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnissartigen Traumbilde offenbart.“<sup>95</sup> Der Schein als „dichtendes Wesen der Erkenntnis“ wäre durch den Künstler vermittelt. Die oben genannte Spiegelnähe des einzelnen Künstlers verhindert den umfassenden Blick auf seine eigene Erscheinung. Ist es möglich, dass jeder von ihnen die Position des Spiegelhaltenden, des Erkenntnisreichenden einnehmen möchte, sie dadurch aber auch verhindert? Mit dem Abgang Abramovics zeichnet sich das Ende des Erkenntnisspiels ab. Kurz danach geht auch Ulay und der funktionslos gewordene Spiegel zerfällt in Stücke.

Als Ausgangspunkt für die Analyse Abramovics Werk nach 1991 wird der Film „Balkan Baroque“ von Pierre Coulibeuf (1999) genommen. Das Drehbuch erarbeiteten Coulibeuf und Abramovic gemeinsam. Im Film sind mehrere Arbeiten der Künstlerin erhalten und durchkomponiert. Der Name des Films ist identisch mit dem der Performance, welche Abramovic 1997 auf der 47. Biennale von Venedig zeigte. In dieser Performance putzt Abramovic vier Tage lang jeweils sechs Stunden lang 1.500 Rinderknochen von ihren Überresten ab. Es ist eine blutige und geruchsstarke Angelegenheit. Die Künstlerin sitzt auf dem Berg Knochen, singt Trauerlieder und säubert die Überreste der Tiere. Im Hintergrund der Performance läuft ein 3-Kanal-Videosystem ab. Es werden die Eltern der Künstlerin gezeigt, die ihre Eigenaufnahme flankieren. In einer Abspielschleife, in der sich zwei Videos abwechseln, sieht man die Künstlerin einmal wie sie in einem weißen Laborkittel eine Erklärung zum Umgang mit den „Wolfsratten“ und Rattenplagen auf dem Balkan abgibt und ein anderes mal wie sie zu einem Volkslied in einem schwarzen Kleid tanzt.<sup>96</sup> Die beiden Videos kommen im Film „Balkan Baroque“ vor.

---

<sup>95</sup> Nietzsche 2005, S.14.

<sup>96</sup> Vgl. Stiller-Kern 2003.



**Abb. 4: Marina Abramovic, „Balkan Baroque, 1997, Performance – Dauer: 4 Tage, 6 Stunden pro Tag, XLVII Venice Biennale, Italian Pavilion**

Der Film ist als eine Autobiografie der Künstlerin konzipiert worden. Abramovic ist die Erzählerin der Geschichte und auch ihre Hauptdarstellerin. Der der Performance „Biographie“ entnommene chronologische Leitfaden bestimmt zwar weitgehend die Struktur, ist jedoch von Performance-Arbeiten der Künstlerin, die sich nicht an die gleiche chronologische Folge orientieren, durchwoben. Die Brechung der linearen Abfolge erfolgt im Weiteren durch die zyklische Wiederholung der Sequenzen mit Bürosituationen - Ordnerregale, Wanduhren, Telefonate, Besprechungen - und durch das Zeigen gewöhnlicher Alltagsrituale – Essen, Küche, Sitzen am Tisch. Die Anwendung postmodernistischer Praktiken zeichnet den Film aus. Diskontinuität, Pluralität von Wahrheiten, Ambivalenzen, heterogenes Wissen, Eigenlogik sind die Charakteristika der filmischen Realität von „Balkan Baroque“. Die endgültige Aufhebung des Unterschieds zwischen der medialen Wirklichkeit des Films und der empirischen Wirklichkeit erfolgt im Satz mit dem der Film endet: *„I am looking at You. You are looking at me. This is not the*

*past and not the future.*<sup>97</sup> Das fotografische Festhalten des Moments sowie die Montagetechnik ermöglichen die Vermischung von Fiktivem und Realem. *„Balkan Baroque creates a character whose identity is multifaceted and continually inventing itself. In this sense, the film creates its own reality, standing 'on the borderline' between real and imaginary, without one's truly knowing what is real and what is imaginary. Thanks to this distance, this interval, Marina Abramovic appears behind multiple masks. The film scoffs at representation and scrambles the codes.*<sup>98</sup> Ist es dennoch nur die filmische Technik, welche den Impuls zur Brechung der linearen Struktur gibt, oder ist es möglich zu behaupten, dass Abramovics eigene Geschichte nach ineinandergreifenden Strukturen verlangt. Die Künstlerin verlässt den jugoslawischen Raum bereits in den siebziger Jahren. Sie selber versteht sich als die Vermittlerin zwischen Osten und Westen. Auf die Frage eines Studenten *„What is the task of the artist in society?“* lautet ihre Antwort: *“To answer this question I cannot generalise. The answer is very subjective and differs depending on each artist. Joseph Beuys saw his role in society as a shaman, Mondrian referred to his task being to present a true reality and Marcel Duchamp wanted to change the way society thinks. As for myself, my task is to be a bridge between the Western and Eastern worlds. This is a very natural thing for me; it is almost autobiographical in a way. I come from the Balkans, which is literally the geographical bridge between the Eastern and Western worlds.*<sup>99</sup> Wäre es dementsprechend möglich Abramovics Arbeit als Kommunikationsrohr zwischen den beiden kulturellen Polen, dem westlichen und dem östlichen, zu bezeichnen? Nena Dimitrijevic kommentiert diesen Zustand der Künstlerin als Vermittlerin folgendermaßen: *„Allen Künstlern [...], ist gemeinsam, dass sie ihr Land verließen und damit das Schicksal des Anderen, die Bestimmung des Fremden wählten. Ist andererseits nicht ein Künstler per definitionem ein „Fremder“ im existentialistischen, Camus'schen Sinne des Wortes? Ein Mensch, der dem Leben entfremdet ist, dessen Bestimmung es ist, als kritischer Beobachter zu agieren? Er wäre dazu verdammt, nirgends hinzugehören.*<sup>100</sup> An dieser Stelle möchte ich die Behauptung aufstellen, dass die Position des „Fremden“ sich auf zweierlei Art definieren kann. Ein „Fremder“ im Sinne des Beobachtenden und Suchenden verlangt nach Unabhängigkeit in jedem topologischen Raum. Er beansprucht für sich die Freiheit der Wahrheits- und Erkenntnissuche und ist bereit die Ergebnisse jener im öffentlichen Raum zu präsentieren und sich der Kritik zu stellen. Das Hinterfragen des referentiellen

---

<sup>97</sup> Coulliebeuf 1999.

<sup>98</sup> Coulliebeuf .

<sup>99</sup> Abramovic 2003, S.15f.

<sup>100</sup> Dimitrijevic 1992, S.331.

Systems fußt auf der Annahme der Distanz, die Aufdeckung, Verschiebung und gleichzeitige Provokation des Hinterfragten ermöglicht. „Fremder“ im Sinne eines anderen kulturellen Codes ist nicht der Suchende. Er ist der Beobachtende und Erklärende, der sich selbst und seine Alltagsschemata, seine Gewohnheiten, seine Erwartungen mitzuteilen versucht. Sein Ziel ist es, die von ihm gelebten Formen in das neue Umfeld zu integrieren. Im Gegensatz zu dem „suchenden Fremden“ der sich viel mehr in den Organisationsstrukturen bewegt, ist der „erklärende Fremde“ eher auf die Kommunikation angewiesen. Er ist ein Teil des Geschehens, zwar Fremder im Sinne des kulturellen Codes, aber nicht im Sinne eigenen gesellschaftlichen Vorhabens. Sein Medium ist die Sprache, das Erzählen. Im Film „Balkan Baroque“ wird es sichtbar, dass Abramovic im Rahmen ihrer künstlerischen Arbeit nach 1991 auf beide Positionen des Fremdseins eingeht. Als Künstlerin ist sie jemand, der nach neuen formalen und inhaltlichen Lösungen sucht, um das um sie Geschehene zu thematisieren und dem Publikum vorzuführen. Sie ist von den Geschehnissen in ihrem Geburtsland betroffen. Wie viele andere ist sie überrascht und verwirrt. An einer Stelle im Film sagt sie: „*War in Yugoslavia, Trip to Belgrade, Father sadness, My responsibility questioning, Grandmother says: Thank You for coming, Now I can go*“<sup>101</sup>. Sie benutzt das Medium Performance um den stattgefundenen gesellschaftlichen Umbruch zu verarbeiten. Durch diese Thematisierung möchte sie den Umbruch zu einem Teil des Diskurses erklären, sich seiner Gestalt und seiner Ursachen bewusst werden. Andererseits ist sie bereit, ihre künstlerische Arbeit als Plattform für den Transport individueller Erlebnisse zu benutzen. Auf die Frage „*Are your inner problems reflected in your performance?*“ antwortet sie folgendermaßen: „*My work includes very many elements related to my life: ups and downs, depression, sickness, insecurities. Separations, deaths in the family, happy moments, love, misunderstandings, etc. I put them all into a cooking pot, adding all kinds of ingredients to make an artwork. I hope to produce good soup in the end.*“<sup>102</sup> Auf diese Art und Weise beschreibt sie die Position des Fremden dessen „fremder“ Blick nicht der beruflichen Auseinandersetzung mit seiner Umgebung dient, sondern der sich aufgrund seiner individuellen Geschichten als solcher herstellt. Der Zerfall Jugoslawiens hat aus vielen seinen Bürger „Fremde“ gemacht. Nur wenige hätten diese Position freiwillig eingenommen. Im Film beschreibt Abramovic beispielsweise das Jahr 1994 folgendermaßen: „*Working with the rats, Meeting mother and father again, Illusions*

---

<sup>101</sup> Coulliebeuf 1999.

<sup>102</sup> Abramovic 2003, S.34.

*and disillusion, More and more migraine attacks, Overworked and overexposed.*"<sup>103</sup> An einer anderen Stelle spricht sie liegend im Bett mit weißer Bettwäsche folgende Wörter aus: „*Jugoslawien, Kaffeegeruch, Schnee, Nesa, Knez Mihajlova, Erinnerungen, Frust, Kafka, vergessene Musik, vergessene Sprache*"<sup>104</sup>. Das Moment des Zur-Ruhe-Kommen am Abend, wenn die Gedanken sich ordnen und die Erinnerungen hochkommen, Momente wenn, laut Nietzsche, der künstlerisch erregbare Mensch in die Wirklichkeit des Traumes eintaucht und dort genau zu den Bildern hinsieht, die das Leben deuten und an dessen Vorgängen er sich für das Leben übt.<sup>105</sup> Durch den motivischen Einsatz eigener Erfahrungen thematisiert Abramovic den Wiederhall der gesellschaftlichen Strukturen auf der Mikroebene. Sie zeigt die Betroffenheit der Menschen auf, in ihren Köpfen stattfindende Konfrontationen, Gedanken, Empfindungen. Eine Zwiebel kauend, Stücke immer wieder auswerfend, sie mit der Hand jedoch in den Mund zurückgebend, erzählt sie: „*I am tired of changing plains so often, Waiting in the waiting rooms, bus stations, train stations, airports, I am so tired of waiting for the endless passport controls, Fast shopping in the shopping molls, I am tired of more and more career decisions, [...], I am tired of being ashamed my nose being too big, My ass being to large, Ashamed of war in Yugoslavia, [...], I want to go away, Somewhere so far, That I am unrichable, [...], I want to understand, See clear what is behind all of this, I want, not to want any more.*"<sup>106</sup> Abramovic beschreibt den Zustand des Müdeseins, des Verlorenenseins. Sie nimmt auf, um zu funktionieren, weiß aber nicht mehr, wozu. Ihr Ziel ist es nicht den richtigen Weg aufzuzeigen, sondern durch die Beschreibung der Zustände den Anfang ihrer Auflösung zu setzen.

---

<sup>103</sup> Couliebeuf 1999.

<sup>104</sup> Jugoslavija, miris kafe, snijeg, Nesa, Knez Mihajlova, sjecanja, frust, Kafka, zaboravljena muzika, zaboravljeni jezik - deutsche Übersetzung der Autorin (Couliebeuf 1999.)

<sup>105</sup> Vgl. Nietzsche 2005, S.11.

<sup>106</sup> Couliebeuf 1999.



**Abb. 5:** Aus dem Film von Pierre Coulibeuf, „Balkan Baroque“, 1999, 60 Minuten, 35 mm Farbe, Frame: 1,66

In der bereits angesprochenen Performance „Balkan Baroque“ thematisiert Abramovic ihren Schmerz über die kriegerischen Auseinandersetzungen in ihrem Geburtsland. Mit dem Schmerz als künstlerischem Element experimentiert die Künstlerin bereits seit Beginn ihrer künstlerischen Produktion. In der Performance „Balkan Baroque“ handelt sich jedoch nicht wie sonst um körperlichen Schmerz, der eine symbolische Funktion trägt, sondern hier erfährt der Prozess eine Umkehrung. Das an sich körperlich nicht schmerzvolle Säubern der Knochen soll aufgrund seiner stundenlangen Ausführung und Geruchsintensität die Leidenslast der Künstlerin veranschaulichen. Der innere Schmerz schlägt sich in der geduldigen Geste des Säubermachens nieder. Der Knochenberg, die Überreste des Lebens, werden voll Sorge, aber zwanghaft gereinigt. Die sich immer wiederholende Bewegung und der Gesang, der gleichzeitig ausgeführt wird, versetzen die Künstlerin in einen Trancezustand. Der Prozess des Leidens wird an den Betrachter kommuniziert. Die Unmittelbarkeit der Live-Aufführung, die inszenierte ritualähnliche Handlung sowie ihre Extensität ermöglichen eine starke Empathie des Zuschauenden mit dem Vorführenden. *„Dem eigentlich sprachlosen Schmerz, dessen Vorhandensein beim Leidenden von einem Gegenüber nur geglaubt, jedoch nicht bewiesen werden kann, lässt sich im Livebild der Performance ein Bild zuordnen, welches vom Betrachter nachempfunden werden kann.“*<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Meyer 2008, S.11.



**Abb. 6: Marina Abramovic, Balkan Baroque 1997, Performance – Dauer: 4 Tage, 6 Stunden pro Tag, XLVII Venice Biennale, Italian Pavilion**

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Marina Abramovic den stattgefundenen jugoslawischen Zerfall und die mit ihm im Zusammenhang stehenden kriegerischen Auseinandersetzungen in ihrer künstlerischen Arbeit aufgreift. Die Darstellungsform ihrer Arbeit hat keine Veränderung erfahren. Als Performancekünstlerin reagiert sie jedoch durch die Wahl ihrer thematischen Schwerpunkte auf die gesellschaftlichen Veränderungen. Sie versteht sich als Teil der Gesellschaft und ist durch ihr künstlerisches Engagement bestrebt diese mit ihren Gegebenheiten zu erforschen, nachzuzeichnen, zu kommentieren. Auf die Frage „Does the community stand above the individual?“ antwortet sie *“Absolutely, yes. I believe in interdependency and the fact that everything is related. As an individual you have to be aware that you are part of a community.”*<sup>108</sup> Durch die Thematisierung des Umbruchs zeichnet Abramovic die Komplexität der von ihm ausgelösten Folgen nach. In der vorhergehenden Analyse ihrer Werke wurden zwei Positionen des Fremdseins, die des „erklärenden Fremden“ und die des „suchenden Fremden“ dargestellt. Als Künstlerin sucht sie nach Formen und Abläufen, um Leidensprozesse zu zeigen und ist damit die „suchende Fremde“. Andererseits beschreibt sie die Zustände der „erklärenden Fremden“ und spiegelt auf diese Art und Weise die durch den gesellschaftlichen Umbruch verursachte Instabilität des Einzelnen wider.

---

<sup>108</sup> Abramovic 2003, S.36.

## Braco Dimitrijevic

Braco Dimitrijevic wurde 1948 in Sarajewo geboren. Vojo Dimitrijevic, sein Vater, war ein bekannter jugoslawischer Maler. Seine erste Ausstellung (50 Gemälde und zahlreiche Zeichnungen) hatte er bereits im Alter von 10 Jahren. Von 1966 bis 1968 studiert er zuerst Physik und Mathematik, verfasst Gedichte, phantastische Kurzgeschichten, sowie Kompositionen konkreter Musik und interessiert sich für Objets trouvés. Im Jahr 1968 trifft er jedoch die Entscheidung, ein Kunststudium zu ergreifen. Im Jahr 1971 macht er seinen Abschluss an der Akademie der Künste in Zagreb. Anschließend setzt er seine Kunstausbildung am St. Martin College of Art in London fort. In den 70er Jahren erlangt er seinen internationalen Ruf durch seine Arbeitsserie Casual Passer-By. 1977 veröffentlicht er den „Tractatus Post Historicus“, ein Theoriewerk, in welchem er seine philosophischen Überlegungen zum Thema Postmodernismus, Stilverlust und Stilmix darlegt. Im Rahmen seiner Installationsarbeiten werden diese Überlegungen auch künstlerisch verarbeitet. Er verlässt Jugoslawien in den 70er Jahren. Seitdem lebt er abwechselnd in Paris und London.



**Abb. 7: Braco Dimitrijevic, Im Atelier, 1954**

Als Künstler, der sich selbst zum Ziel setzte, die Idee der kunsthistorischen Selektion des Werkes in Frage zu stellen, fügt sich Dimitrijevic hervorragend in das Bild des Konzeptkünstlers der Postmoderne<sup>109</sup> ein, der nicht bereit ist, der linearen

---

<sup>109</sup> In seinem Theoriewerk „Tractatus Post Historicus“ kündigt Dimitrijevic die Epoche des Postmodernismus an, übt gleichzeitig Kritik an ihr und schlägt Posthistorismus als Alternative vor. Postmodernismus ist laut Dimitrijevic eine Bewegung, welche auf der negativen Synthese und auf Zitaten unterschiedlicher Dinge fungiert. Dem entgegengesetzt geht Posthistorismus von der Annahme eines umfassenden synthetischen Blicks auf die Welt aus, welche eine Pluralität der Formen und der Konzepte ermöglicht. Die Paradigma der Pluralität

Entwicklung der kunsthistorischen Systematik zu folgen, sondern daran interessiert ist, die Mechanismen der Kunstausswahl in den Fokus seiner Arbeit zu stellen.

Dimitrijevic nennt sich selbst „Ein Künstler des posthistorischen Zeitalters“ und schafft Arbeiten, in denen er unterschiedliche kultursoziologische Ebenen und ästhetische Wahrnehmungsprozesse miteinander verbindet und neu kontextualisiert.<sup>110</sup> In seiner Serie „Der zufällige Passant“ wählt er auf der Strasse einen anonymen Passanten aus, fotografiert ihn, entwickelt ein großformatiges Porträtbild und hängt es an einer sichtbaren Stelle des öffentlichen Raumes (Fassaden, Brücken) auf. So wird z.B. 1971 das Großfoto eines Passanten an eine Hausfassade des Boulevard Saint-Germain gehängt. Feuerwehr und Polizei entfernen das Werk ein paar Wochen später. Die Erklärung lautet „Es stört Paris.“



**Abb. 8: Braco Dimitrijevic, „Der zufällige Passant, den ich um 11.09 traf“, 1971, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Die Entfernung des Werkes durch Feuerwehr und Polizei**

Der Betrachter wird in den historischen Büchern wenig Informationen über das fotografische Motiv finden, aber erfahren, dass die Person vom Künstler ausgewählt wurde und sich bereit erklärt hat, sich ablichten zu lassen. Die Bekanntheit erlangt der Passant erst durch die künstlerische Auswahl. Dimitrijevic's Entscheidung, einen x-beliebigen Zeitgenossen auszuwählen und ihn in der gleichen Art und Weise zu präsentieren, wie das sonst nur gesellschaftlich etablierte Persönlichkeiten für eigene Repräsentationszwecke tun, zeigt einerseits die Macht der medialen Präsenz im öffentlichen Raum und andererseits die Macht der Selektion, welche in der Hand des Geschichtsschreibenden liegt und um welche herum das Gerüst des Kollektivwissens konstruiert wird. Indem die repräsentierende Person sich zufällig

---

bietet die Plattform für das Nebeneinander unterschiedlicher Auffassungen des Geschehenen und damit die Existenz unterschiedlicher Wahrheiten (Dimitrijevic TV-Interview, Kuhinja).

<sup>110</sup> Vgl. Hegyi 1994, S.11.

in einer bestimmten Strasse oder auf einem bestimmten Platz befindet und vom Künstler ausgewählt wird, werden die Auswahlprinzipien der Geschichtsschreibenden ad Absurdum geführt. Im Gegensatz zu bekannten Persönlichkeiten, deren Porträts mit gewissen Auffassungen und Werten in Verbindung gesetzt werden und somit eine konkrete Idee an den Betrachter senden, möchte die zufällig ausgewählte Person keine explizite Botschaft mitteilen - sie posiert. Die symbolbehaftete Ebene der Repräsentationsform des Kopfporträts verliert an Bedeutung. Der Fotografierende wird einerseits aus der Masse hervorgehoben, gleichzeitig aber stellt er die Masse dar. Seine Anonymität stellt den zentralen Punkt der Arbeit dar, sein Angesicht wird mit einer inhaltlichen Beliebigkeit in Verbindung gebracht; was dennoch bleibt, ist die Auswahl, die jetzt aber mit Hilfe des Zufalls getroffen wird. Für einen Augenblick im Zentrum zu stehen und damit die Möglichkeit der Selbstpräsentation zu erlangen, ist verführerisch und gefährlich zugleich. Denn der Fotografierende ist unvorbereitet und der Idee des Künstlers ausgeliefert. In Form einer künstlerischen Arbeit hinterlässt er eine Spur für die Nachwelt und geht somit in die Geschichte ein.

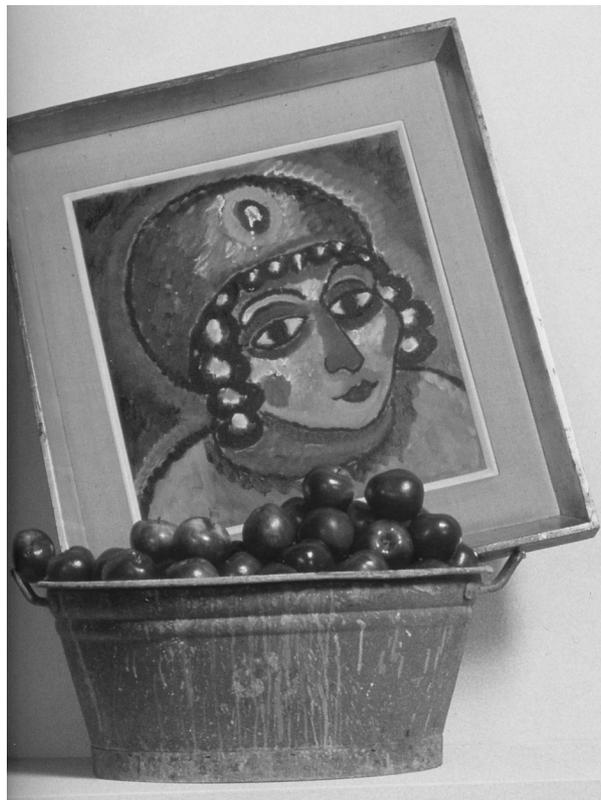
In seinem 1977 veröffentlichten Theoriewerk „Tractatus Post Historicus“ kritisiert Dimitrijevic die Willkür sowie die Methode der Geschichtsschreibung. Das Stricken der Geschichte beschränkt sich in vielerlei Hinsicht auf die Verehrung des Geniekultes.<sup>111</sup> *“There are few people who would understand that the memorial plaque on Berlioz's house is an attack on free thought and judgement, while most of us would be sceptical towards overly commercial or political messages. However, this in no way means that signs from the second group are less repressive. Take for instance, the already mentioned example of the marble plaque on Berlioz's house on which the sentence 'Berlioz lived here' is written. The basic system is linguistic but substituting the linguistic code for the message of its presentation gives us the statement 'Genius lived here.' It means that the implied message of all places without a memorial plaque is 'A genius never lived here.’”*<sup>112</sup> Im Gegensatz dazu setzt Dimitrijevic sich für eine Pluralität der Geschichte ein. Seiner Auffassung nach können dadurch neue Erkenntnisse synthetisiert werden, deren Differenzierungsgrad viel höher ist als der einfältig verlaufender Geschichtsstränge. *„Geschichte sollte aus einer unendlichen Zahl von Ereignisdeutungen bestehen, so*

---

<sup>111</sup> In der künstlerischen Praxis gibt es bereits Beispiele die das Geniehafte in Frage stellen. An dieser Stelle möchte ich das Beispiel der Zeichen-Maschine von Jean Tinguelys aus dem Jahr 1959 anführen. Mit dem Bau der Zeichen-Maschine wendet sich der Künstler gegen den „Geniekult“ der gestischen Malerei.

<sup>112</sup> Dimitrijevic auf der Slought Foundation Seite, Einladung zur Ausstellung „There are no mistakes in history. The whole of history is a mistake.“, Palazzo Ca' Pesaro, Venedig. (Slought Foundation 2009.)

dass der Unterschied zwischen Legende – der Summe individueller, häufig irrationaler Deutungen, in denen alles möglich erscheint – und Geschichte, wie wir sie heute mit ihrer Beschränkung auf bewiesene Tatsachen kennen – verschwände.“<sup>113</sup> Dimitrijevic stellt den Legitimitätsansatz in Frage, dass nur das Bewiesene geglaubt werden kann. Diese Vorgehensweise führt seiner Auffassung nach zur Beschränkung der Sicht und Einsicht. Konkrete Vorschläge, wie die Pluralität der Interpretationen aussehen kann, stellt er in seinem künstlerischen Oeuvre vor. Über sich selbst sagt er, er sei Philosoph, welcher die bildende Kunst gewählt hat, um mit der Geschwindigkeit des Lichts kommunizieren zu können.<sup>114</sup> In seiner Werkserie „Triptychos Post Historicus“ setzt Dimitrijevic kunsthistorisch anerkannte Werke mit einem Gegenstand und einem Obststück zusammen. Die Zusammensetzung der Gegenstände ist nicht wahllos, sondern erfolgt aufgrund ihrer formalen oder inhaltlichen Parallelen. So ist z.B. bei dem Triptychon, das zur Zeit im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen aufbewahrt wird, das Kopfporträt mit dem Titel „Barbarenfürstin“ von Alexej von Jawlensky aus dem Jahr 1912 mit einer Waschwanne voll roter Äpfel kombiniert worden. Die Waschwanne gehörte Wolfgang Stiller.



**Abb. 9: Braco Dimitrijevic, „Triptychos Post Historicus, Teil I: Alexej von Jawlensky, „Barbarenfürstin“, 1912, Teil II: Waschwanne gebraucht von Wolfgang Stiller, Teil III: Äpfel“, 1990, Installation, Sammlung Karl-Ernst-Osthaus-Museums Hagen**

<sup>113</sup> Interview mit Braco Dimitrijevic, Sendung „Kuhinja“ 2006.

<sup>114</sup> Interview mit Braco Dimitrijevic, Sendung „Kuhinja“ 2006.

Zwischen den Äpfeln und dem Porträt existieren formale Übereinstimmungen. Die rund gezeichneten Zöpfe und die rote Farbe der Mütze, die roten Farbpartien des Gesichts sowie der rote Schal spiegeln sich in der Form und in der Farbe des Apfels wider. Auf der inhaltlichen Ebene kann die Verbindung zwischen der Barbarenfürstin und der farbbeschmierten Waschwanne aufgrund der symbolisierten Einfachheit der Lebensumstände hergestellt werden. Andererseits können beide Objekte als Elemente unterschiedlicher künstlerischer Produktionsphasen aufgefasst werden. Während das fertige Bild als Endstadium des künstlerischen Prozesses gedeutet werden kann, fand die Waschwanne ihre Verwendung innerhalb des Entstehungsprozesses der künstlerischen Arbeiten selbst.

Als zweites Triptychon-Beispiel wird hier das Bild „Schön dunkel“ aus der Sammlung des Israelischen Museums in Jerusalem vorgestellt. Das Bild von René Magritte aus dem Jahr 1950 wird mit dem Mantel von Herrn Mea Sche'arim, dem Hut von Herrn David Redberg und einem roten Apfel kombiniert. Dadurch wird ein Netz möglicher Konnotationen aufgebaut, die auf unterschiedlichen Ebenen ablaufen.



**Abb. 10: Braco Dimitrijevic, „Triptychos Post Historicus oder Hoffnungen und Wege zur Identität, Teil I: René Magritte, „Le beau ténébreux“, 1950, Teil II: Mantel von Mea She'arim, Hut-Geschenk von David Redberg, Teil III: Äpfel“, Installation, 1992, Sammlung Das israelische Museum, Jerusalem**

In seinem künstlerischen Oeuvre hinterfragt Magritte das Verhältnis zwischen bildlicher und empirischer Realität. Diese Überlegungen weisen Parallelen zu der Saussures-Theorie der Zeichenlehre auf.<sup>115</sup> Im Dezember des Jahres 1929 veröffentlicht Magritte das Bildtraktat „Worte und Bilder“, in welchem er die Möglichkeiten des Bildes thematisiert. *„Die kaum mehr als eine Seite umfassende Bild-Text-Montage sucht die Lösung des allen Texten seit Platon, zumal aber den Texte schreibender Maler inhärenten Problems der Verhältnismäßigkeit von Ding, Name und Abbild.“*<sup>116</sup> Magritte ist an der Erkundung der Text-Ding-Beziehungen interessiert. Dieses Beziehungskonstrukt ist durch ihm eigenes semantisches Eigenleben gekennzeichnet.<sup>117</sup> *„Gerade diese virtuelle Doppelung der Semantik generiert auch in Magrittes klassischen surrealistischen Gemälden eine unaufhebbare innere Spannung der dargestellten Wirklichkeit.“*<sup>118</sup>

Dimitrijevic führt die Idee Magrittes weiter, indem er in seiner Installation dem abgebildeten Hut einen echten auf den Sockel gelegten Hut gegenüberstellt. Mögliche Beziehungsverhältnisse zwischen dem Bild und seinem Referenzobjekt werden somit im Werk selbst sichtbar gemacht. Die Ähnlichkeit des realen Objekts und des Huts ist vorhanden, ein Gesicht hat der Hut jedoch nur auf dem Bild. Diese Differenz, die im Magritteschen Sinne die Fiktion des Bildhaften unterstreicht, wird beibehalten. Neben dem Hut ist der Mantel mit dem Apfel auf einem anderen Sockel zu sehen. Die Zugehörigkeit des Mantels zum Hut und umgekehrt scheint plausibel. Eine Person, die einen schwarzen Hut trägt, würde mit hoher Wahrscheinlichkeit in Realität auch einen schwarzen Mantel anhaben. Ein Mann im schwarzen Mantel und mit schwarzem Hut – ein Gentleman, Sherlock Holmes, Zauberer, eine Modeerscheinung der Vergangenheit, die nur noch auf der Bühne oder im Film zu sehen ist. Auf den Titel „Schön dunkel“ reagiert Dimitrijevic mit dem roten Apfel, der als Farbtupfer wirkt. Gleichzeitig spiegelt die Form des Apfels den Abschluss der Schachfigur wider. Die Konnotation der Schachfigur mit der menschlichen Figur wird in den realen Raum gespiegelt und in der anthropologisch anmutenden Form der Sockel-Mantel-Apfel-Gestalt realisiert.

Die Vorgehensweise Dimitrijevics ähnelt derjenigen Magrittes. Während Magritte auf die Unmöglichkeit der Gleichheit zwischen dem Abbild und dem realen Objekt

---

<sup>115</sup> Ein sprachliches Zeichen hat keine Bedeutung. Sie ergibt sich erst aufgrund der Differenz zu anderen Zeichen.

<sup>116</sup> Wild 2008, S.67.

<sup>117</sup> Vgl. Wild 2008, S.69.

<sup>118</sup> Wild 2008, S.69.

hinweist und damit ein Diskursfeld eröffnet, in dem das Abbild in seinem eigenen Referenzsystem agiert und ihm eigenen semantische Beziehungssystem unterstellt hinterfragt Dimitrijevic die Interpretationsmechanismen der Kunstgeschichte. Zu diesem Zweck zeigt er die Objektivität der Werke, ihre Dialogfähigkeit und die Möglichkeit einer Neu-Kontextualisierung auf. Er arbeitet im Museum, am Ort, wo die ausgewählten Werke aufbewahrt und ausgestellt werden, am Tatort kunsthistorischer Anwendungspraktika. Die Pluralität der Interpretationsmöglichkeiten vergegenständlicht er dort, indem er die „behüteten“ Objekte aus ihrem Sicherungsumschlag herausholt und sie neuen inhaltlichen und formalen Herausforderungen aussetzt. In seinem Text „Die Geister der Zukunft“ merkt Dan Cameron folgendes an: *„Fast scheint es, als wollte Dimitrijevic damit ausdrücken, dass unsere Realität uns dazu auffordert, neue, eigenständige Beziehungen zu den althergebrachten, gesellschaftlichen Formen zu entwickeln – dass heißt, vorausgesetzt wir wollen verhindern, dass diese Formen ihrerseits in einem Zustand kristallisierter Irrelevanz erstarren. [...] Merkwürdigerweise beginnen wir erst zu begreifen, dass unsere künstlerischen Wertigkeiten theoretisch ebenso ungebunden sind wie die Objekte, die in Dimitrijevics Installationen auftauchen, wenn man zeigt, wie Kunst in Ausrichtung auf solche Alltagsstrukturen neu definiert sind.“*<sup>119</sup>

Eine andere Möglichkeit, Dimitrijevics Installation aufzuschlüsseln, stellt die Analyse der verwendeten Objekten, ihres Zwecks und ihrer Zugehörigkeit dar. Er verbindet ein von der Gesellschaft als repräsentativ ausgewähltes historisches Werk, dass der uns bekannte belgische Maler René Magritte gemalt hat, mit einem Mantel von einem gewissen Herrn Mea She'arim, dem Hut von David Redberg und einem Apfel. Das Bild als Museumsstück ist ein Teil des öffentlichen Guts. Wer die Mäntel tatsächlich produziert hat, wissen wir nicht. Uns ist nur ihre Zugehörigkeit zu Herrn Mea She'arim und David Redberg bekannt. Der Apfel wurde auf einem Bauernhof gepflanzt, von Herrn X, dessen Name höchstwahrscheinlich auch Dimitrijevic unbekannt ist, weil der Apfel als Wareneinheit im Supermarkt oder auf dem Markt verkauft wurde. Wer verdient es, im Sammelsurium des Kollektivwissens einen Platz zu bekommen? Die Einzigartigkeit der Idee und die damit in Verbindung stehende Pionierarbeit: Ist das die Position, die es einem ermöglicht, seine Ideen und Weltvorstellungen der Öffentlichkeit zu präsentieren und von ihr wahrgenommen zu werden? Vielleicht ist es auch die außergewöhnliche Geschicklichkeit bei ihrer Ausführung bzw. Vorführung? Diese Voraussetzungen

---

<sup>119</sup> Cameron 1994, S.19.

erfüllt nicht ein Schneider, der eine bereits fest skizzierte Idee ausführt und auch nicht ein Bauer, der eine Vielzahl zum Verwechseln ähnlichen Äpfeln produziert. Die Bedeutung des Apfels, des Mantels und des Huts steigt in dem Moment, wo ein bekannter Künstler wie Dimitrijevic diesen Apfel als Teil seines Kunstwerkes im öffentlichen Raum präsentiert.

In den achtziger Jahren verändert Dimitrijevic die Zusammensetzung seiner Installation, indem er anstatt Obst lebendige Tiere als Teilnehmer einsetzt. Dimitrijevic merkt dazu an: *„Ich mache Arbeiten mit Tieren mit dem Bestreben, den Menschen besser zu verstehen.“*<sup>120</sup> Die Tiere sollten dem Menschen in ihrer anatomischen Verwandtschaft gleichgestellt sein. Da sie mit ihm verbal nicht kommunizieren, behauptet der Mensch jedoch sich auf einer hierarchisch höheren Stufe zu befinden, weil er reden kann. Die Gesetze der Tierwelt kann der Mensch andererseits nur durch Beobachten analysieren. Die Evaluierung seiner eigenen Annahmen über die Strukturen und Funktionen der Tierwelt trifft er wiederum selbst und kann sich somit nie absolut sicher sein, dass er auf dem Wege der Erkenntnis alle wichtigen Parameter in Betracht gezogen hat. Die Tiere haben ihren eigenen Blick auf die Welt, der dem Menschen verborgen bleibt. Die vom Menschen selbst aufgestellte Hierarchie ist fragwürdig. Im Katalog des Museums moderner Kunst aus dem Jahr 1994 steht geschrieben: *„Wie in den Triptychos Post Historicus und Culturespaces nimmt Dimitrijevic in seinen Arbeiten mit lebenden Tieren Bezug auf die Natur, und dies mit dem Ziel, festgelegte Hierarchien und allgemein anerkannte Werte zu relativieren. Die Tiere repräsentieren das Irrationale, Unbekannte, nicht Vorhersehbare. Ihr Verhalten wird noch von kosmischen Gesetzen gelenkt, sie sind in unserer Welt die einzigen Zeugen eines anderen logischen Bereichs.“*<sup>121</sup> An dieser Stelle wird kurz die Arbeit „Le Rythme Parait D’Eric Satie“ aus dem Jahr 1998 vorgestellt.

---

<sup>120</sup> Hegyi, Cameron, Millet 2004, S.161.

<sup>121</sup> Hegyi, Cameron, Millet 2004, S.161.



**Abb. 11: Braco Dimitrijevic, “Der Perfekte Rhythmus von Eric Satie”, 1998, Installation, Ménagerie du Jardin des Plantes, Paris**

Auf den Sockeln aufgestellte Büsten des Komponisten wurden dafür in der Menagerie des Botanischen Gartens in Paris aufgestellt. Der perfekte Rhythmus entsteht durch die schematische Anordnung der Büsten und Cellos, deren Stacheln in den erdigen Boden versenkt sind. Die feste Anordnung wird durch den Bewegungsgestus der Tiere/Flamingos aufgelockert. Als bewegendes Element tragen sie dazu bei, dass die Installation in Abhängigkeit ihrer Laufrouuten immer wieder verändert wird. Die dadurch geschaffene dynamische Bildkomposition erzählt die Geschichte einzelner Bewegungen, welche den direkten Einfluss auf die Beschaffenheit des Gesamtbildes ausüben. Aus der Sicht der jeweiligen Position organisiert sich der Blick auf das Geschehnis einzigartig, keiner außer dem Positionshalter selbst hat die Möglichkeit diesen Blick für sich zu beanspruchen. Somit hat jede einzelne Position eine einzelne Perspektive auf das Geschehende und sieht etwas, was die anderen nicht sehen. Die Veränderung, die bei Bewegung empfunden wird, ist das, was das Einzelereignis ausmacht und kann im Erklären des Sich-Ereignenden und Ereigneten einen besonderen, spezifischen Erkenntniswert einnehmen. Die Erweiterung des Kulturraums im Sinne einer Schaffung neuen Bewusstseins, die eine Pluralität der Interpretationen erlaubt und sich vom heroischen Geniekult abwendet, würde die Komplexität des Systems zwar

erhöhen, aber gleichzeitig die Möglichkeit der Zusammensetzung wunderbarer Mosaik gesellschaftlicher Prozesse erlauben.



**Abb. 12: Braco Dimitrijevic, „Die Bürger von Sarajewo“, 1993, Gemischte Medien 860 x 300 cm, Ausstellung „La Coesistenza dell arte“, Venice Biennale, Sammlung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien**

Der Titel der 1993 auf der venezianischen Biennale ausstellten Arbeit „Die Bürger von Sarajewo“<sup>122</sup> mobilisierte im Kopf des Betrachters zum damaligen Zeitpunkt den Gedanken des Krieges und die in der Stadt Sarajewo stattgefundenen kriegerischen Auseinandersetzungen. Der Gedanke wird noch zusätzlich durch die eingeschlagenen Äxte unterstützt. Sie ängstigen einen, symbolisieren den zerstörerischen Schlag, der die Trennung bedeutet. Etwas wird abgeschlagen. Danach gibt es kein Zurück mehr. Die Persönlichkeitsporträts stehen stellvertretend für die Höhe des menschlichen Geistes, obwohl manche von ihnen von diesem eine zeitlang in Vergessenheit geraten und ignoriert. Die Äxte unterbrechen die Entwicklungen, ihre Präsenz deutet auf Umbrüche, auf Grenzziehungen und Teilungen. Die auf der weißen Wand aufgehängten Porträtpersönlichkeiten werden von der Gesellschaft wegen ihrer außergewöhnlichen Beiträge geehrt. Inwieweit haben sie etwas mit jener

<sup>122</sup> Auf den Porträts sind folgende Komponisten zu sehen - Peter Iljitsch Tschaikowsky, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, Gustav Mahler, Bedrich Smetana und Panderevsky – Auskunft von Braco Dimitrijevic 2010. Alle diese Bürger sind im politischen Sinne Bürger von Sarajewo, also nicht in Sarajewo geborene oder lebende. Dennoch werden sie von Dimitrijevic als die Stadt-Vertreter ausgewählt.

durchschlagenden Kraft gemeinsam? Hat nicht gerade der Anspruch auf Außergewöhnlichkeit etwas mit der Verschiebung der Grenzen zu tun? Die Freiheit durch körperliche und geistige Leistungen und die damit ausgeloteten Grenzen neu zu definieren, ist verführerisch und kann auch ins Gegenteil umschlagen. Menschen, die behaupten, erobern zu können, die Kraft der Anderen für eigene Zwecke einzusetzen, zählen auch zu denjenigen, die bestrebt sind, die Grenzziehungen in Frage zu stellen. Dafür scheuen sie die Opfer nicht. Und sie werden auch in die Geschichtsaufzeichnungen aufgrund ihrer Gräueltaten aufgenommen. Die Beschränkung der methodischen Vorgehensweise auf die Selektion des Außergewöhnlichen bedeutet einerseits die Förderung der linearen Progression, die sich nur auf den letzten Punkt bezieht und eine Erhöhung vorsieht und andererseits die Negation vieler individueller Geschichten, deren Durchschnittlichkeit das Leben an sich viel mehr zeichnet und seine unterschiedlichen Ebenen viel heterogener und authentischer darstellt. Die Flachheit der eingerahmten Fotografie, ihre durch den Rahmen vermittelte Geschlossenheit wirkt erhaben im Vergleich zu der Rohheit des Holzes und des Metallkopfes der Axt. Der geistige Blitz und die scharfe Klinge werden nebeneinandergestellt. 1993 - die „Bürger von Sarajevo“ im Wirbel der Schlagkraft.

*„Unter diesem Stein befindet sich das Denkmal der Opfer des Krieges und des Kalten Krieges“* steht auf dem Steinblock geschrieben, der als einer der vier Gewinner des Wettbewerbs „Das neue Denkmal“ vor dem Historischen Museum am 18. November 2006 in Sarajewo aufgestellt wurde. Das Ziel des ausgeschriebenen Wettbewerbs war es, den Versuch einer neuen Definition des Denkmal-Begriffes zu wagen. Dies bedeutete auch neue Anforderungen an seine ästhetische Form, Funktion, Bedeutung und Botschaft zu stellen.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> „Novi spomenik“ je pokušaj redefinicije pojma i oblika materijalizacije spomenika (kakve poznajemo), njihove funkcije, značenja i poruke koje emituje.



Abb. 13: Denkmalsetzung in Sarajewo, 2006, Bilddokumentation



Abb. 14: Braco Dimitrijevic, „Das begrabene Denkmal - Unter diesem Stein befindet sich das Denkmal der Opfer des Krieges und des Kalten Krieges.“, 2006, Steinblock, 150x150x300 cm, Sarajewo vor dem Historischen Museum

Dimitrijevic schlägt eine einfache Kubusform mit der oben genannten Botschaft vor. Die Inschrift ist auf der Augenhöhe des Betrachters angebracht. Auf allen vier Seiten steht das Gleiche geschrieben, jedoch in unterschiedlichen Sprachen (Bosnisch, Französisch, Deutsch, Englisch). *„Unter diesem Stein befindet sich das Denkmal der Opfer des Krieges und des Kalten Krieges.“* Der erste Krieg ist nicht eindeutig definiert, es ist nicht ganz klar, welcher Krieg gemeint ist, der letzte, der vorletzte? Hat der Kalte Krieg Opfer gefordert? Wenn ja, in welchem Sinne? Das ungewöhnliche an diesem Spruch ist auch die Lokalisierung des Denkmals. Es befindet sich eigentlich unter diesem Stein und damit in der Erde. Es ist unsichtbar. Folgende Überlegungen findet man auf der Seite des Wettbewerbsorganisators – Sarajewo Zentrum für Zeitgenössische Kunst: *„The proposal has an ironic connotation and perfectly corresponds with the empty monument platforms all over the city, thus reminding us of the current state of monuments in BiH. The conceptual gesture of Braco Dimitrijević by which he "buries" a monument, gives rise to an important consideration of the social realities of both BiH and the world and its reflection in the domain of contemporary art.“*<sup>124</sup> Brauchen wir Denkmäler, Mahnmäler, Grabmäler? Wofür stehen sie, woran sollen sie erinnern? Die Denkmäler stellen die Gewinner auf und die Bürger lassen sich vor den Denkmälern fotografieren. Die Anfänge der Revolutionen werden durch Köpfung oder Wegtragung der Denkmäler begleitet. Sie sind vergänglich und ihre Botschaften dem Zeitgeist angepasst. Ein begrabenes Denkmal steht stellvertretend für alle abgetragenen Denkmäler. Durch die Beerdigung des Denkmals fördert Dimitrijevic ein Überdenken seiner gesellschaftlichen Funktion. Denn wenn die Denkmäler immer nach den großen Umbrüchen von den neuen Machteliten aufgestellt werden, ist der politisch-ideologische Symbolwert ihrer Botschaft nicht zu vernachlässigen. Lyotard schreibt: *„Die naive Kritik (von Links oder von Rechts) wundert sich, dass der Gegner niemals in großen Schlachtgemälden gemalt wird. Aber das liegt daran, weil er der Sieger ist, der Feind! Der einzige Feind ist der Sieger, der immer schon Sieger gewesen ist. [...] Man kann das Grauen nicht darstellen, es hängt einem an.“*<sup>125</sup>

Die zusammenfassende Abschlussbemerkung zu Dimitrijevic's Bezug auf den jugoslawischen Konflikt in seinen Arbeiten möchte ich mit einem längeren Zitat von Lorand Hegyi beginnen: *„Er vertritt sehr radikal, und als erster aus dem ehemaligen Osteuropa, das neue künstlerische Bewusstsein, welches nicht mehr die heroisch-*

---

<sup>124</sup> Blazevic et al. 2005

<sup>125</sup> Lyotard 2001, S. 59.

*missionarische Rolle des aufklärerischen Avantgarde-Propheten, der die immer aktuellen westlichen Tendenzen in den Osten importiert, einnimmt, aber ebenso wenig die Rolle des Ostemigranten im Westen, der sich als Botschafter der im Westen wenig bekannten osteuropäischen Avantgarde betrachtet, spielen will. Ost und West haben für ihn ebenso wenig Relevanz wie alt und neu, oder wie Tradition und Avantgarde, eben weil ihm die Geschichte als solche als eine nicht mehr anwendbare Formel erscheint und weil die Konfrontation der neuen Strategien des ästhetischen Bewusstseins mit der veralteten, konventionellen Strategien – im Sinne der logisch-kausalen Strukturen und ebenso jenseits von den politisch-strategischen, banal-vereinfachenden Klischees – wie West und Ost, frei und unterdrückt, kreativ und angepasst – versucht er die unbegrenzte Radikalisierung des kulturgeschichtlichen Bewußtseins von der fatalisch-mechanischen Geschichtsauffassung zu befreien [...].*<sup>126</sup> Gerade die symbolische Phase, welche in der Kulturpolitik neugegründeter Staaten einen wichtigen Platz einnimmt und in welcher die Hervorhebung der Vergangenheit und des kulturellen Erbes zur Bildung und Legitimation staatlicher Identität dient, stellt Dimitrijevic in seinen Arbeiten in Frage. Er behauptet, dass es die Geschichte gar nicht geben kann, weil erst viele einzelne Geschichten als Spiegelreflektoren das Geschehene und die Geschehnisse aufdecken können. Dimitrijevic arbeitet dem Prozess entgegen. Auch mit dem Werk „Das begrabene Denkmal“ weist er auf das Problem des ideologischen Kollektivismus sowie seine Einfältigkeit hin. Dimitrijevic setzt sich für die Pluralität der Auffassungen ein und damit für die Demokratisierung der Vergangenheitsreflexion. Er sieht die posthistorische Zeit als „a time of coexistence of different values, a time of multyangular viewing.“ Diese Auffassungen wäre in Hinblick auf den multinationalen Konflikt im ehemaligen jugoslawischen Raum mehr als je erforderlich. Im Moment ist gerade der entgegengesetzte Prozess des Nationalismus vorherrschend. Dimitrijevic versteht sich als Bosnier und Sarajewo-Bürger nicht wegen des politisch-geografisch definierten Raumbezugs. Seiner Ansicht nach ist das Aufwachsen im bosnisch-herzegowinischen / jugoslawischen Kulturambiente das ausschlaggebende Argument seiner Zugehörigkeitszuordnung. In einem Interview erzählt der Künstler: *„Als Chagall nach Paris kam in den 30er, sagte er, dass er die Erde von seinen Schuhen nie runtergegeben hat, damit eigentlich meinent, dass er das Land aus welchem er kam nie aufgab. Die Erde von meinen Schuhen habe ich auch nicht runtergegeben aus einem einfachen Grund, weil sie auch nie an ihnen haftete. Aber an meinen Schuhen war viel Staub und das war der*

---

<sup>126</sup> Hegyi 1994, S.13.

*Staub der Geschichte.*<sup>127</sup> Dimitrijevic verlässt Jugoslawien in den 70er Jahren. Seine künstlerische Reputation ist in den 90er Jahren bereits aufgebaut. Man kennt ihn als Braco Dimitrijevic, seine Legitimation ist sein theoretisches Konstrukt des Post-Historismus, dessen unterschiedliche inhaltlichen und methodischen Ebenen er im Rahmen seiner künstlerischen Arbeiten formal realisiert. Als Künstlerpersönlichkeit wird er in kunsthistorischen Texten als Pionier der jugoslawischen Kunst rezipiert. Seine kulturelle Wiege ist Bosnien und Herzegowina, sein künstlerisches Kulturerbe im Gedanken des Post-Historismus konzentriert.

---

<sup>127</sup> „Kad je Chagall dosao u Pariz tridesetih, rekao je, da on nikad nije skinuo blato sa svojih cipela, implicirajući da zapravo on se nikad nije odrekao zemlje iz koje je dosao. Ja isto nikad nisam skinuo blato sa svojih cipela iz jednostavnog razloga sto blata nikad nisam ni imao. Ali je po mojim cipelama bilo puno prasine i to prasine istorije.“ deutsche Übersetzung der Autorin, (Interview mit Braco Dimitrijevic, Sendung „Kuhinja“ 2006.)

## Dusan Dzamonja

Dusan Dzamonja wurde 1928 in Strumica, Makedonien geboren. Von 1945 bis 1951 studierte er Bildhauerei an der Akademie der Künste in Zagreb, die ersten zwei Jahre in der Klasse von Prof. Vanja Radaus und das letzte Jahr in der Klasse von Frano Krsinic. Sein Diplom absolvierte er in der Meisterklasse von Professor Antun Augustinovic. In den Jahren 1952 und 1953 reiste er nach Paris und besuchte verschiedene italienische Städte. Bereits 1951 wird sein Denkmalvorschlag (Denkmal zur Befreiung Istriens in Pazin und Denkmal den gefallenen Kämpfern in Slavonski Brod) realisiert. Seine erste Einzelausstellung hat er im Jahr 1954 in Zagreb im Salon ULUH<sup>128</sup>, im gleichen Jahr in Belgrad im Salon ULUS<sup>129</sup>. Er stellte 1960 im jugoslawischen Pavillon auf der venezianischen Biennale und 1964 in Kassel auf der documenta III aus. Im Jahr 1970 beginnt Dzamonja mit dem Bau des selbstentworfenen Hauses und Ateliers in Vrsar, Istrien. Außerdem wird ihm in Vrsar die Gestaltung eines eigenen Skulpturenparks anvertraut. Zwischen 1987 und 2000 lebte und arbeitete er abwechselnd in Zagreb, Vrsar und Brüssel. Ab 2000 dann nur noch in Zagreb und Vrsar. Im Jänner 2009 stirbt der Künstler.<sup>130</sup>

Vera Horvat-Pintaric beschreibt Dzamonjas künstlerisches Oeuvre folgendermaßen: *„every sculpture is conditioned by the previous sculpture, the last sculpture by the first, for they all derive from the same model, from the same matrix that produces the variables.“*<sup>131</sup> Damit wird die Geschlossenheit des künstlerischen Werkes angedeutet, deren Ursprung in der kontinuierlichen Entwicklung des künstlerischen Gedankens und seiner variationsreichen materiellen Umsetzung zu suchen ist. Dzamonjas Anfänge liegen in der Nachkriegszeit. Seine ersten Skulpturen sind figural, in ihrem stilistischen Ausdruck an die Tradition von Ivan Mestrovic und August Rodin anknüpfend. Bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre ist Dzamonja jedoch dazu bereit, die formale Geschlossenheit der figuralen Darstellung zu öffnen. Die Arbeit mit dem Material und am Material rückt in den Mittelpunkt seines Schaffensprozesses.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Udruzenje likovnih umjetnika Hrvatske – Vereinigung der Bildenden Künstler Kroatiens – deutsche Übersetzung der Autorin.

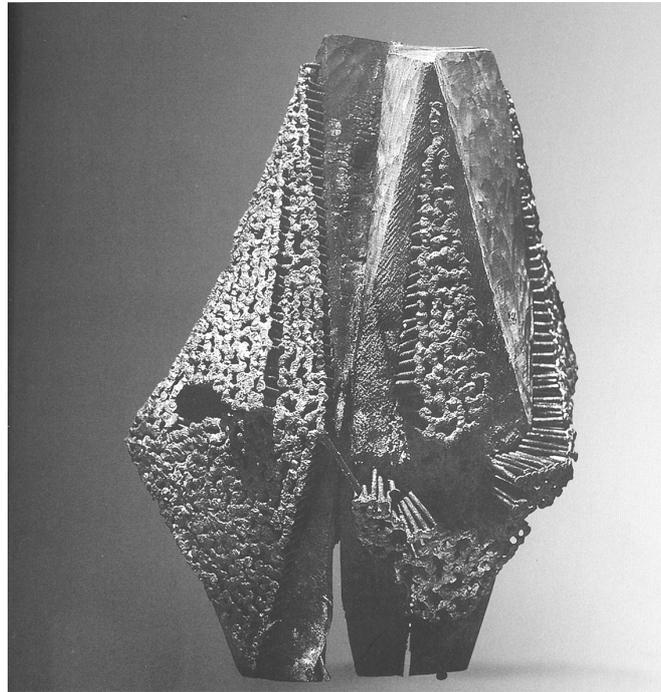
<sup>129</sup> Udruzenje likovnih umjetnika Srbije – Vereinigung der Bildenden Künstler Serbiens – deutsche Übersetzung der Autorin.

<sup>130</sup> Kat. Ausst. Museum of Arts and Crafts 2008, S.181-191.

<sup>131</sup> Dzamonja 2001, S.246.

<sup>132</sup> Vgl. Zidic 2008, S.6.

Als stellvertretend für diese Zeit soll an dieser Stelle das Werk „Metallskulptur“ aus dem Jahr 1960 besprochen werden. Das verwendete Material sind Holz und Eisennägeln.



**Abb. 15: Dusan Dzamonja, „Metallskulptur – 6“, 1960, Holz, Metall, 51x29,5x37,5 cm**

Die in den Holzstamm eingeschlagenen Nägel werden mit Feuer bearbeitet, so dass ihre Köpfe durch das Schmelzen zu einer kohärenteren Oberfläche zusammenwachsen. Das Innere der Struktur ist sichtbar, das bearbeitete Holz zum Teil als freie Fläche gelassen, die Form der Skulptur keine geometrisch eindeutige. Die Ambivalenz der Erscheinung liegt in der Tatsache, dass es nicht klar ist, ob das Innere eines geschlossenen Körpers durch Eingriffe offen gelegt oder die gegebene Materialkomposition als „unfertige“ Arbeit ausgestellt wurde. Die Grobheit der Struktur und die Spuren ihrer Verarbeitung lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Es findet eine Verschiebung von der narrativ-symbolischen Ebene der figuralen Darstellung zur geometrisch-materiellen der abstrakten Form. Durch die stellenweise freigelassenen Flächen, kann der erfolgte Verbindungsvorgang zweier Materialien, des Holzes und der Nägel, beobachtet werden. Während die Nägelschicht dem Holz eine Art Schutz bietet, beschädigt sie es gleichzeitig und verdeckt es. Die Veränderung der Material-Aggregatzustände erfolgt durch den Einsatz des Feuers. Auf der gleichen Temperatur wird das Eisen verflüssigt und das Holz verbrannt. Das Sichtbarmachen der prozessualen Verarbeitung der Materialien, ihrer Beschaffenheit und ihrer Funktion scheint das Ziel dieser bildhauerischen Arbeit zu sein. Der Betrachter wird zum Hineinschauen animiert,

die Wahrnehmung auf die Differenz zwischen der Oberflächen- und Innenstruktur gelenkt. An dieser Stelle möchte ich einen Zitat von Michael Kos einbringen: *„Der ungebrochenen Lust am Ding, an jener sinnlichen Erscheinungsform der Idee, scheint nicht zuletzt auch eine Lust am Begreifen, am wahrnehmenden Erkennen zugrunde zu liegen.“*<sup>133</sup> Die Darstellung des Prozesshaften ist im Endergebnis erhalten. Die Frage wann die Skulptur als solche fertig ist, wird gestellt. Der Bildhauer orientiert sich nicht am mimetisch-anthropologen, sondern an seiner eigenen Vorstellung. Die Skulptur ist dann fertig, wenn die Intension des Künstlers umgesetzt wurde. Sie tangiert sowohl als Ausstellungsobjekt wie auch als Werkprinzip. Somit erfolgte Duplizität von Prinzip und Thema und bietet eine Vielzahl neuer Möglichkeiten ihrer Bearbeitung. Im Gegensatz zu den Bildhauern wie Henry Moor, die Mannigfaltigkeit der Formen und ihrer Ausprägungen in der Natur suchen, und dies immer wieder betonen, scheint Dzamonjas Blick vordergründig auf die Transformation des bildhauerisch überlieferten Formvokabulars gerichtet. Der Prozess wird in der Form des Endergebnisses präsentiert. Die Erweiterung des ästhetischen Erfahrungsraumes fußt auf der Hinterfragung und Veränderung der existierenden Form. Das Alte ist der Ausgangspunkt des Neuen und somit in ihm enthalten. Dzamonja merkt dazu an: *„My initial artistic experience, was based mainly on three themes: the head (portraits), the figure and the animal figure. And so from the heads and the portraits came circular and oval forms, from figure the verticals, while from the animal figures I often composed horizontal compositions.“*<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Kos 2004, S.2.

<sup>134</sup> Dzamonja 2001, S.112.

Dzamonjas Skulptur vor dem Theater in Zenica wird hier als stellvertretend für seine Arbeiten im öffentlichen Raum vorgestellt. Das Theatergebäude wurde im Jahr 1978 nach dem Entwurf vom Architekten Zlatko Ugljen gebaut.

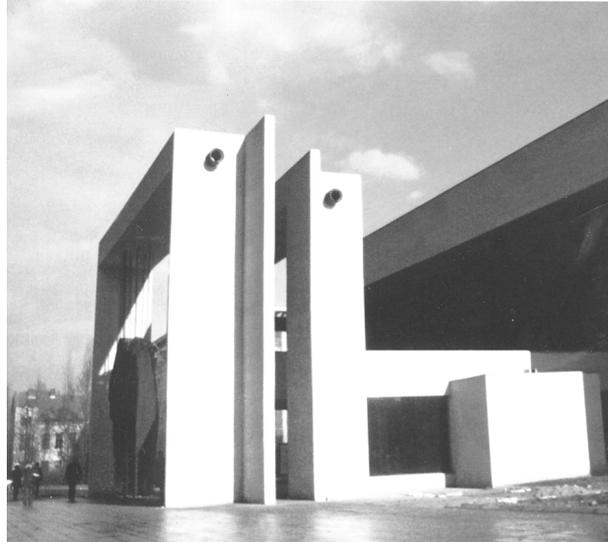


**Abb. 16: Zlatko Ugljen, „Bosnisches Volkstheater in Zenica“, 1978; Dusan Dzamonja, „Hängende Skulptur“, 1978, Zenica, Bosnien und Herzegowina**

Die Wahl des architektonischen Formvokabulars – Parallelepiped, Zylinder und Pyramide – sowie die verwendeten Materialien, ihre Kombination und Anordnung spiegeln die Funktion des Gebäudes sowie seiner räumlichen Strukturen wieder. Durch das Überziehen des Parallelopipeps mit Cortenstahl wird ein direkter Zusammenhang zur Stadt und ihren Bewohnern hergestellt. Aufgrund der dort angesiedelten Stahlindustrie und einer zum damaligen Zeitpunkt hohen Anzahl der Beschäftigten in der Branche, trägt Zenica auch den Namen „die Stadt des Stahles“. Das kompakte Parallelepiped liegt unterhalb von vier Portalen, die gleichzeitig auch als Eingänge für vier Theaterszenen des Gebäudes gedeutet werden können. Bernik sieht hier eine Verbindung zum epischen Echo des Thalia-Tempels: *„With their relationships and dimensions, in addition to their eurhythmic expression they also aspire to an epic echo srawing on the theme of Thalia’s temple. [...] As a symbol of Thalia’s tempel, it is the proclamation of the visual in the access sequences of the orthcoming and anticipated events within the premises. The triumphal arch is this time dedicated to the artists and the audience.“*<sup>135</sup>

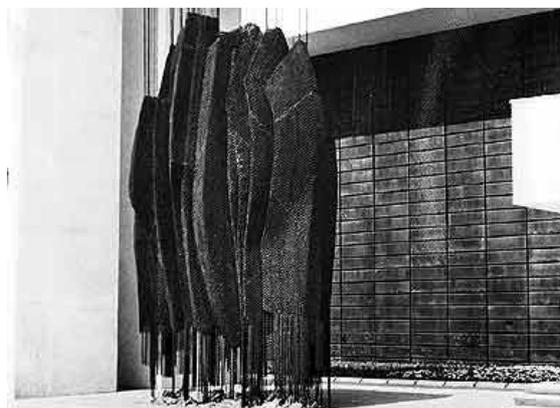
---

<sup>135</sup> Bernik 2002, S.82.



**Abb. 17: Zlatko Ugljen, „Bosnisches Volkstheater in Zenica“, 1978; Dusan Dzamonja, „Hängende Skulptur“, 1978, Zenica, Bosnien und Herzegowina**

Die symbolische Dimension des Haupteingangs wird durch die skulpturale Darstellung weiter ausgebaut. Dzamonja wurde mit dieser Arbeit beauftragt. Er schuf einen hängenden, großdimensionierten Eisenvorhang. Der Vorgang selbst setzt sich aus mehreren abgeschlossenen Einheiten zusammen, die durch eine Aneinanderreihung der Eisenketten gebildet werden. An den unteren Enden sind die Eisenketten lose, was den Anschein erweckt, die Eisenvorhangsteile wären gewoben. Ein Prozess, den man mit Tapissierherstellung und Handarbeit in Verbindung setzt. In diesem Fall kann der Assoziationsraum erweitert werden. Die hohe Expertise der Stadtbewohner auf dem Feld der Stahlarbeit wird damit angesprochen. Der Stahl verliert den Charakter des Schweren, des Unbiegsamen. In Dzamonjas Hängeskulptur werden gleichzeitig sowohl die Funktion des Gebäudes als auch die Kompetenz des Zuschauers als Stahlbearbeiter sichtbar. Wäre es möglich, die Behauptung aufzustellen, dass die Hervorhebung der Kompetenz als Repräsentationsgeste zu verstehen ist?



**Abb. 18: Dusan Dzamonja, „Hängende Skulptur“, 1978, Zenica, Bosnien und Herzegowina**

Der Stadtbewohner als Auftraggeber - ist es möglich diesen Zusammenhang herzustellen? Es ist sicher, dass die Wahl der Skulptur nicht mit einer direkten Beteiligung der Bewohner an der Entscheidung Hand in Hand ging. Die Zuständigkeit, Verantwortung und Entscheidungskompetenz lagen bei den Vertretern des Rathauses. Was dafür spricht, ist die politische Ideologie des jugoslawischen Staates. Seine sozialistische Ausrichtung sowie das Modell der Arbeiter-Selbstverwaltung, das den Arbeiter zum Eigentümer und Angestellten seiner Arbeitsstätte proklamierte und damit zugleich als Ausführenden und Entscheidungstragenden postulierte, erhob den Arbeiter zum Herrschenden und damit auch den in der Kunst zu repräsentierenden. Die Repräsentation des Arbeiters in Džamonjas Werk erfolgt somit über den Einsatz des Eisens als Skulpturmaterial. Denken wir an die ersten Arbeiterdarstellung in den Eisenfabriken, ihrer Kraft und Ausdauerfähigkeit, ihres Schweißes, oder an die figurale Darstellung des Arbeiters im Sozialismus, wird es klar, dass Džamonja nicht daran interessiert ist, die Arbeit durch den Arbeiter zu personifizieren, sondern sie selber als den Arbeiter-Repräsentanten einzusetzen. Der Künstler ist der Arbeiter selbst, seine Idee das Ergebnis des Arbeitsprozesses. Džamonja erzählt, die Idee der hängenden Kettenskulptur in Venedig bekommen zu haben. Dort fesselten seine Aufmerksamkeit die Holzsäulen, welche sich gebunden in Ketten aus dem Lagunenwasser erhoben. Dies beobachtend, entsprang (Ausdruck) ihm die Idee der Kettenskulptur. Igor Zidic bezweifelt, dass er den Blick für die mit Ketten umwobenen Holzsäulen gehabt hätte, wenn die Nägelphase nicht gewesen wäre. *„There is the question of whether these chains, as interesting motif, could have been seen had he not been prepared by the chains. There is not even the slightest doubt that with the chains he expanded his symbolic field, that he discovered a more flexible and adjustable material, more suitable for the design of big formats, in addition of great expressive power.“*<sup>136</sup>

Stellvertretend für Džamonjas Denkmal-Arbeiten wird hier das im Jahr 1972 auf Kozara gebaute „Denkmal der Revolution“ vorgestellt. Das Denkmal ist 30 Meter hoch und aus Beton und Stahl gebaut. Sein Interesse für die Denkmal-Kunst kündigte sich früh an. Bereits im Jahr 1953 nahm er am internationalen Wettbewerb „Dem unbekanntem politischen Häftling“ teil. Der Wettbewerb wurde vom Londoner Institut für zeitgenössische Kunst ausgeschrieben und auch von anderen heute bekannten Bildhauern wie Antoine Pevsner, Naum Gabo und Henry

---

<sup>136</sup> Zidic 2008, S.43.

Moor wahrgenommen. Das Interesse an der Denkmal-Produktion blieb und Dzamonja bekam die Möglichkeit einige wichtige Denkmalstätten zu gestalten.<sup>137</sup>



**Abb. 19: Dusan Dzamonja, „Das Denkmal der Revolution“, 1972, armerter Beton und nichtrostender Aluminium, Höhe: 30m, Kozara Mrakovica, Bosnien und Herzegowina**

Die in die Höhe ragende, in mehrere Einzelstränge gegliederte Skulptur wird durch vier rhythmische Motive variiert. Jede einzelne Gruppe selbst ist wiederum in fünf Motive unterteilt, welche abwechselnd als Träger positiver und negativer Wertigkeiten erscheinen. Nach Dzamonjas Aussage sollen durch das Denkmal zwei Hauptideen, die Eine des Totes und die Andere des Heroen, zum Vorschein kommen. 4.000 Partisanen wurden von 40.000 feindlichen Soldaten okkupiert. Die Bevölkerung, die die Partisanen unterstützte und mit ihnen lebte, wurde dann gefangen und endete im Konzentrationslager. Der im Denkmal dargestellte Antagonismus zwischen dem Leben und dem Tod soll das geschehende Ereignis symbolisieren, seine Bedeutung für die Nachwelt durch die Kraft der Erinnerung am Leben behalten.

Bei der Ausführung des Auftrages stellt Dzamonja die Funktion des Denkmals nicht in Frage. Er setzt den Auftrag um. Zwar impliziert die Universalität des Todes die Möglichkeit einer Denkmalsetzung allen Gefallenen, das Ehren des Heroenhaften unterstellt jedoch ein höheres Ziel, die Verteidigung einer Idee, welche der Allgemeinheit zur Gute kommt. Der Gedanke des Heroen-Denkmal unterstützt dabei die einseitig verlaufende Geschichtsinterpretation. Das Gezwungensein der Soldaten in den Krieg zu ziehen und zu kämpfen wird dabei nicht thematisiert. Der

---

<sup>137</sup> Vgl. Gasparovic 2008, S.6.

von der Regierung delegierte Kampf, die Unmöglichkeit des Individuums ihn zu verneinen, gegen ihn zu rebellieren, mediale Manipulation, falsche Informationen, von oben angeordneter Hass, sind nicht Teil des Diskurses. Der Mythos eines einheitlichen Willens, einer einzigen Gerechtigkeit und einer absoluten Wahrheit werden dabei vermittelt. Die Gefallenen werden für die Erhaltung des Mythos instrumentalisiert, da ihre einzelnen Auffassungen nicht in ihrer Unterschiedlichkeit thematisiert werden und ihr Name als Bestätigung für die Teilnahme an der Verteidigung des gemeinsamen Zieles auftaucht. Die Notwendigkeit der Verteidigung im Falle des Angriffs möchte ich hier nicht in Frage stellen. Die Nachbearbeitung des Geschehnen soll meiner Auffassung nach, durch den Versuch einer Aufklärung der Zustände, welche zur kriegerischen Auseinandersetzung überhaupt führen konnten, stattfinden. Die Hervorhebung des Heroenhaften scheint mir in diesem Zusammenhang nicht brauchbar, da sie die Analyse der Strukturen und Abläufe vernachlässigt und das Endergebnis der Kollisionen beschreibt – die eindeutige Klassifizierung der Gruppen, in meisten Fällen ethnischen Gruppen wird dabei vorgenommen. Obwohl Dzamonja durch seine Denkmal-Skulpturen keine gesellschaftliche Kritik ausübte, präsentierte er im Rahmen des Auftrages die neusten Ergebnisse seiner bildhauerischen Tätigkeit. Dzamonjas transformatorischer Impetus lag in der Sphäre der Formabstraktion. Zelimir Koscevi merkt dazu an *„Mit ausschließlich plastischen Werten begab sich Dzamonja auf die Suche nach Reflexionseffekten, die das Denkmal in den Dienst des kollektiven Gedächtnisses stellen würden. [...] gelang es Dzamonja von seinen ersten Arbeiten an (als Beispiel seien das Denkmal der Opfer des Lagers in Jajinci 1957, der Wettbewerb für das Denkmal in Dachau 1959, das Denkmal des Beinhauses in Barletta/Italien 1969 und das Denkmal auf dem Kozara-Gebirge 1972 genannt) eine spezifische Ästhetik des Monumentalen am Scheidweg der modernen und postmodernen ästhetischen Erfahrung zu entwickeln.“*<sup>138</sup>

Stellvertretend für die Werke, die der Künstler nach dem Jahr 1991 schafft, wird hier die „Skulptur MB - VII“ (1995) vorgestellt.

---

<sup>138</sup> Koscevic 1992, S.380.



**Abb. 20: Dusan Dzamonja, Skulptur MB-VII, 1995, schwarzer Quarz und Zement, 16 x 25 x 15 cm**

Die aus dem schwarzen Quarz und Zement oval geformten Einzelteile werden aneinandergeschichtet, so dass ihr Status als Einzelteil immer noch gut sichtbar ist. Nichtsdestotrotz ergeben sich die erzeugte Körperform und das erzeugte Körpervolumen nur aufgrund ihrer Zusammensetzung. Ihr Verhältnis ist nicht durch ein bestimmtes Vorbild gegeben, ihre Form hängt von der Intension des Künstlers ab. *„Verknüpfung bzw. Nichtverknüpfung, Verwandtschaft und Kontrast der Einzelmomente ergeben ein System von Beziehungen, das den Schein einer Fortbewegung oder eines Stillstandes, einer „Ausdehnung in die Zeit“ provoziert.“*<sup>139</sup> schreibt György Ligeti in seinem Text „Form in der neuen Musik“ und bezieht sich dabei auf die musikalische Form. Seine Aussage ist auf den Bereich der bildenden Kunst auch anwendbar, mit der Anmerkung, dass in diesem Fall eher von einer „Ausdehnung in den Raum“ gesprochen werden kann. Der zeitliche Impuls ist im Drehmoment der Form angesiedelt. Die in der ovalen Formerscheinung verortete Möglichkeit der Bewegung wird in Dzamonjas Skulptur durch die Anlehnung der Einzelteile an einen konstruierten Halter zum Stillstand gebracht. Der Halter wurde aus den gebrochenen Teilen des verwendeten Einzelteils gebaut. Die hierarchische Höherstellung des Ganzen scheint aufgehoben zu sein. Das aus der Architektur entlehnte Prinzip der Konstruktion wird hier angewendet. Die Zusammenstellung der Einzelteile erfolgt nach einem Bauschema, das als das Ergebnis künstlerischer Formimagination bezeichnet werden kann. Dzamonja verwendet nur das eine Element, verändert aber seine Grundform indem er es je nach Bedarf bricht. Die bildhauerische Zusammenstellung der Einzelteile unterscheidet sich insofern von der architektonischen Vorgehensweise, da sie die funktionalen Bedingungen der

---

<sup>139</sup> Ligeti 2007, S.185.

Architektur – statische, raumbildende, urbanistische – nicht erfüllen muss. Auch Dzamonja selbst hat sich als Architekt betätigt und die beiderseitige Übersetzungsmöglichkeit der beiden Kunstgattungen verwiesen. Ihm ging es um eine Synthese der beiden Künste. *„Von wichtigeren Ereignissen während meiner Schaffungszeit würde ich die Skulptur, welche ich für das Dachau-Denkmal eingesetzt habe, hervorheben, weil sie gezeigt hat, dass ich das Werk bis zur architektonischen Dimensionen vergrößern kann.“*<sup>140</sup> Dabei thematisiert er nicht, wie sein Kollege Richard Serra, das hierarchische Verhältnis des Architekten und des Bildhauers. *„Ich glaube nicht dass Architektur eine Kunst sein kann. Für mich ist Kunst nicht funktional und ohne Gebrauchswert. Architektur dient Funktions- und Gebrauchszwecken. Darum ist Architektur und Kunst ein Widerspruch an sich.“*<sup>141</sup> Im nächsten Schritt kritisiert Serra auch die in der Architektur gängigen Arbeitsmethoden indem er das Entwerfen am flachen Papier als nicht zielführend bezeichnet und behauptet, die meisten Architekten würden am „Ateliersyndrom“ leiden und ihre Gebäuden würden wie „vergrößerte Pappmodelle“ aussehen.<sup>142</sup> Die Tatsache, dass er selbst mit architektonischen Mitteln arbeitet, begründet er folgendermaßen: Die Kritik sei *„aber nur dann wirksam [...], wenn architektonische Methoden, Verfahrensweisen, Maßstäbe und Materialien angewendet werden. Nur so wird ein Vergleich provoziert. Jede Sprache hat eine eigene Struktur, die sich in dieser Sprache nicht kritisieren lässt. Um Sprachkritik zu üben gilt es, eine zweite Sprache zu finden, die sich auf die erste bezieht, jedoch gleichzeitig eine andere Struktur besitzt.“*<sup>143</sup> Im Gegensatz zu ihm ist Dzamonja an einer Übersetzungsmöglichkeit der Bildhauerei in die Architektur interessiert und argumentiert folgendermaßen: *„Im Gegensatz zum Architekten wandle ich die Skulptur in die Architektur um, und sie machen aus der Architektur die Skulpturen, was heute ein großer Trend ist. Das sind zwei entgegengesetzte Vorgehensweisen und jede von ihnen kann man diskutieren, aber ich gebe meinem Konzept den Vortritt.“*<sup>144</sup>

Zuletzt soll hier Dzamonjas Wunsch ein Museum für seine Werke zu bauen, vorgestellt werden. Bis zu seinem Tod ist es dem Künstler nicht gelungen, die Stadt Zagreb zu überzeugen, ihm bei der Umsetzung seiner Museumsidee behilflich zu

---

<sup>140</sup> „Od važnih događaja tijekom mog stvaralačkog puta istaknuo bih da mi je skulptura koju sam upotrijebio za spomenik u Dachau pokazala da mogu povećavati djelo do arhitektonskih dimenzija.“ – deutsche Übersetzung der Autorin (Tenzera 2002, S.31.)

<sup>141</sup> Serra Schriften 1990, S.154.

<sup>142</sup> Vgl. Serra Schriften 1990, S.174.

<sup>143</sup> Serra Schriften 1990, S.174.

<sup>144</sup> Ali za razliku od arhitekata, ja skulpturu pretvaram u arhitekturu, a oni od arhitekture prave skulpturu, što je danas veliki trend. To su dva oprečna pristupa i svaki od njih može se obrazlagati, no ja dajem prednost svom konceptu” – deutsche Übersetzung der Autorin (Ozegovic 2003.)

werden. Vierzig Jahre lang hat er es versucht, fünf Entwurfsprojekte unterbreitet, eine Auswahlammlung von 300 Werken<sup>145</sup> im Wert von 5 Mio. EUR zusammengestellt. In dem Interview zu seinem 80sten Lebensjahr sagt er: *„Aber es wäre mein großer Wunsch und ich glaube, dass ich richtig denke, dass die Sammlung in der Umgebung der Stadt Zagreb bleibt, in der ich 75 Jahre lang gearbeitet habe. Für die Sammlung habe ich die besten Stücke ausgewählt, 40 Jahre lang gesammelt und stets abgelehnt den großen europäischen Museen gewisse Sachen zu verkaufen.“*<sup>146</sup>

Die Museumsbau-Geschichte fing bereits im Jahr 1965 an. *„Bereits als junger Mann, dank des Erfolges auf der Biennale 1960, wo ich ein Star war und welche mir die Tür zur Welt geöffnet hat, sowie der finanziellen Unabhängigkeit, hatte ich Ambitionen in Zagreb etwas Größeres und Wichtigeres als das Atelier zu bauen, etwas was als Museum mit meiner Kollektion bleiben wird.“*<sup>147</sup>. Es war geplant, dass die alte Kurie in der Jurjev Strasse abverkauft wird. Die Verhandlungen mit dem Besitzer waren abgeschlossen, die Stadt lehnte es ab. *„[...] aber die Kurie ist bis zum heutigen Tag unrenoviert geblieben.“*<sup>148</sup> Die nächste Gelegenheit stellte die Möglichkeit des Baues an der Lokation Tuskanas 100 dar. Die Stadt zeigte kein Interesse. 1986 schien es, dass Dzamonja sein Vorhaben bald umsetzen wird. Der Stadtrat hat seinem Ansuchen stattgeben, dann aber *„hinter dem Rücken“*<sup>149</sup> der Technologischen Fakultät die Räumlichkeit zur Lagerzwecken zur Verfügung gestellt. Nach 1991 hat der Künstler noch zwei Projektvorschläge für den Museumsbau der Stadt unterbreitet. Das erste Mal wurde die Idee angenommen. Es war geplant, dass sowohl seine Donation wie die seines Kollegen Edos Murtis dort ausgestellt wird. Das Gebäude stand jedoch unter Denkmalschutz und die vorhandene Fläche reichte für beide Sammlungen nicht aus. 2008 startete Dzamonja seinen letzten Versuch. Das Projekt ist bis dato nicht realisiert worden.

---

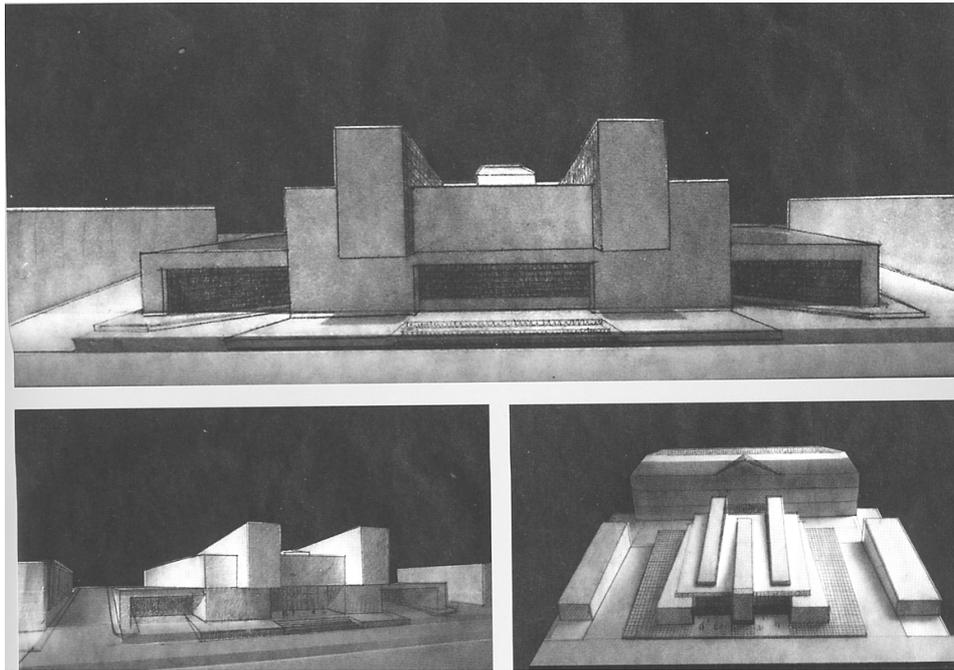
<sup>145</sup> Der Künstler selbst hat die Sammlung Jahre lang sorgfältig ausgewählt.

<sup>146</sup> „No bila bi mi velika želja a mislim da ispravno razmišljam da kolekcija ostane u sredini u kojoj sam radio 75 godina a to je grad Zagreb. Kolekciju sam skupljao 40 godina, izdvajao najbolje i velikim europskim muzejima odbijao prodati neke stvari.“ - deutsche Übersetzung der Autorin (Karli 2008.)

<sup>147</sup> „Još kao mlad, zahvaljujući uspjehu na Biennaleu 1960, gdje sam bio zvijezda i koji mi je otvorio vrata prema svijetu, te financijskoj neovisnosti, imao sam ambiciju da sagradim u Zagrebu nešto veće i značajnije od ateljea što će ostati kao muzej s mojom kolekcijom.“ - deutsche Übersetzung der Autorin (Karli 2008.)

<sup>148</sup> „[...] a kurija i dan-danas zjapi neuređena.“ - deutsche Übersetzung der Autorin (Karli 2008.)

<sup>149</sup> „[...] iza leđa [...] .“ - deutsche Übersetzung der Autorin (Karli 2008.)



**Abb. 21: Dusan Dzamonja, „Museum Dzamonja in der Jurkovic Strasse, Zagreb“, 2005-2008, Skizzen für das Modell, Gemischte Technik auf Papier, 21 x 29,7 cm**

Wie ist das Vorgehen der Stadt in diesem Fall zu werten? Hat sie kein Gehör für das Vorhaben des Künstlers gehabt, waren die finanziellen Mitteln das Problem - obwohl, man hier anmerken soll, dass sie immer ein Problem darstellen und damit als Argument in diesem Zusammenhang nicht ausreichend sind - oder hat die Stadt auf die Realisation des Projektes „Museum Moderner Kunst“ gewartet. Das Museum, dessen Entwurf- und Planungsvorschläge im Jahr 1996 erfolgten, wurde in Dezember 2009 eröffnet. Dzamonja ist ein Künstler internationalen Ranges, sein Werk wie auch das seines Kollegen Edos Murtic sind bedeutend. Die Beobachtung Gäfgen's *„Typisch sind Exportverbote für Kunstwerke nationaler Bedeutung oder kollektive Sammelaktionen, um private Kunstschatze, denen ein Verkauf ins Ausland droht, für die Allgemeinheit aufzukaufen [...] obwohl marktliche Tauschakte normalerweise als Besserstellung beider Partner anzusehen sind. Trotz privater Vorteilhaftigkeit kann aber ein Auslandsverkauf eine Nutzeneinbuße der Gesamtheit der Bürger bedeuten: Es entsteht eine negative Externalität als Schädigung Dritter durch eine Transaktion zwischen zwei Partnern. Ursachen können die Options- und Existenzwerte eines Kunstwerks sein, vor allem aber der nationale Vermächtniswert, den ein Kunstwerk für das Kunsterleben künftiger Bürger hat.“*<sup>150</sup> treffen in diesem Fall auf das Vorgehen der Stadt Zagreb nicht zu. Dzamonjas Werk wird nicht eingekauft, sondern im Sinne einer Sammlungspolitik ignoriert. Würde sich Dzamonja selbst der Stadt nicht so verbunden fühlen, wäre das Werk

<sup>150</sup> Gäfgen 1992, S.181f.

höchstwahrscheinlich bereits veräußert. Denken wir an den künftigen Bürger und seinen Kunstgenuss. Gäbe eine Sammlung mit ausgewählten Stücken ihm nicht die Möglichkeit eines umfassenden Verständnisses Dzamonjas Werks. Während Dzamonjas Geste als ideal geleitete gedeutet werden kann, sind die Handlungen der Stadt als Fehl zu bezeichnen und für einen nicht wirklich nachvollziehbar.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Spuren des jugoslawischen Krieges und seiner zerstörerischen Mechanismen aus dem Werk selbst nicht abgelesen werden können. Laut dem Künstler sind aber seine Arbeiten aus der ersten Hälfte der 90er die Zeugen und das Ergebnis einer tiefen Betroffenheit.<sup>151</sup> Ähnlich wie bei seinen Denkmälern wird der Zustand und die Idee der Betroffenheit mit den Mitteln der abstrakten Form in das Sichtbare übersetzt. Das in der „Skulptur MB - VII“ angedeutete Ambivalenzverhältnis zwischen dem Einzelteil und dem Ganzen könnte somit als Metapher für die jugoslawische Situation angesehen werden. Die Unabhängigkeitserklärungen der jugoslawischen Republiken verwandeln den Gedanken des einheitlichen Ganzen zum Gedanken des Nebeneinanders, zu dem des Einzelnen. Die Interaktion der Einzelteile untereinander bestimmt das Aussehen des Ganzen. Die Möglichkeit der Veränderung durch die Verschiebung oder Verdrehung wird sichtbar gemacht.

Trotz seiner Brüsselaufenthalte hat Dzamonja Zagreb und Vrsar<sup>152</sup>, wo er bis dato gelebt und gearbeitet hat nie ganz verlassen. Durch die Unabhängigkeitserklärung Kroatiens verändert sich aber sein Bürgerstatus. Er wird nicht mehr als der grosse jugoslawische, sondern als der große kroatische Künstler gefeiert. Das was sich noch ändert, ist die Lage seiner Auftragsarbeiten. Ein Krieg liegt dazwischen, so dass die Denkmal-Aufträge jetzt einen neuen ideologischen Hintergrund haben.<sup>153</sup> Dzamonja zeigt sich zwar als Bediensteter des öffentlichen Auftragsgebers, seine Unabhängigkeit bewahrt er in der Sphäre seines künstlerischen Ausdrucks, der kontinuierlichen weiterverformt wird. Die Verformungswege bestimmt der Künstler selbst. So fand der Stil des Sozialismus nie Eingang in sein Werk. Nach der Akademie, wo sich der Künstler mit dem Oeuvre der klassischen Moderne auseinandersetze, war er bestrebt seine eigene Handschrift zu spezifizieren. Dabei

---

<sup>151</sup> „Eigentlich entstand der Zyklus in der Zeit des Jugoslawiens-Zerfalls und der proklamierten ethnischen Säuberung [...]. Ich habe das Gefühl des Unbehagens [...] gehabt.“ – deutsche Übersetzung der Autorin. „Ciklus je, zapravo, nastao u vrijeme raspada Jugoslavije, u vrijeme rata i proklamiranog etnickog ciscenja [...] . Osjecao sam tjeskobu, [...].“ (Tenzera 1999, S.21.)

<sup>152</sup> Zwischen 1987 und 2000 arbeitet Dzamonja abwechselnd in Zagreb, Vrsar und Brüssel.

<sup>153</sup> Dzamonja wird mit dem Bau des Denkmals „Memorial der verstorbenen, verschundenen und gefangenen kroatischen Kämpfern“, (2005) beauftragt.

orientierte er sich nicht an den Tendenzen der politisch bestimmten Vorgaben, sondern an seiner künstlerischen Intuition. Er nahm rege an künstlerischem Leben des ehemaligen Jugoslawiens teil, vertrat das Land auf den internationalen Ausstellungen, und wirkte entscheidend an der Formung der künstlerischen Landschaft mit. In den Auftragsarbeiten, die Dzamonja ausführte, ist die Entfaltungsfreiheit der Kunst spürbar. Er setzte zwar keine radikalen Schritte, bewegte sich im Gattungsbereich der Bildhauerei und brach aus ihrem Kontinuum nicht heraus. In ihr wirkte er aber souverän und unabhängig. Dzamonja hinterfragte nicht die gesellschafts-politischen Inhalte, sein Tätigkeitsfeld war Kunst, dort entwickelte er seine Expertise. Diese vertrat er nach Außen mit großer Überzeugungskraft, bot Lösungen an und war daran interessiert, diese in Dienst der Gesellschaft zu stellen. Dementsprechend lässt sich feststellen, dass bei Auftragsausführungen im öffentlichen Raum das Dominanzfeld auf der künstlerischen Expertise und nicht auf den politischen Vorgaben lag.

## Zlatko Ugljen

Zlatko Ugljen wurde 1929 in Mostar geboren. Im Jahr 1938 zieht er mit seinen Eltern nach Breza um, geht 1941 auf das Franziskaner Gymnasium, siedelt aber, aufgrund der Vaters Entscheidung am Partisanenkampf teilzunehmen, 1943 nach Sarajevo über. Dort wohnt er zur Untermiete beim Architekten Juraj Neidhardt. Wie der Architekt selbst sagt, trug dieser Zufall viel zu seiner Entscheidung bei, Architektur zu inskribieren. Während des Studiums bekam er die Möglichkeit mit Neidhardt auf der Entwurfsplanung der Arbeiterhäuser in Zenica, des Museums „Mlada Bosna“ und des Parlamenthauses der Sozialistischen Republik Bosnien und Herzegowina mitzuarbeiten. Ab 1960 arbeitet er als Assistent an der Technischen Fakultät in Sarajewo, wo er das Fach „Entwerfen I“ unterrichtet. 1975 wird Ugljen zum außerordentlichen und 1985 zum ordentlichen Professor ernannt. Neben seiner Lehrtätigkeit zeichnet ihn auch seine praktische Erfahrung aus. Sein architektonisches Oeuvre ist groß und vielfältig. Er baute öffentliche Gebäuden (z.B. Post in Visoko 1968, Volkstheater in Zenica 1974, Museum in Bihac 1979), Objekte des Gastgewerbes (z.B. Hotel Visoko in Visoko, Hotel Ruza in Mostar 1975, Hotel Slavija in Kotor 1981), Wohnobjekte (z.B. Residenz des Ausführenden Rates Bosnien und Herzegowinas in Tjentiste 1978, Nordflügel des Klosters Gorica in Livno mit der Kapelle 1986, Haus der Familie Cerovic auf Vrace, Sarajewo 1989), machte urbanistische Lösungsvorschläge und schuf Skulpturen (z.B. Denkmal auf dem jüdischen Friedhof in Sarajewo 1963, Fontane in Kupari 1964, Fontane im Atrium der Moschee in Tuzla 1998). Zlatko Ugljen lebt und arbeitet in Sarajewo.<sup>154</sup>

In seinem Text „Architektur als Immersionskunst“ diskutiert Peter Sloterdijk den Begriff Immersion. *„Immersion, englisch ausgesprochen, bedeutet, Sie lassen sich darauf ein, mit Hilfe von technologischen Apparaturen in künstliche Environments einzutauchen.“*<sup>155</sup> Hier sieht Sloterdijk eine Verbindung zur Architektur, behauptend, dass sie eine der ursprünglichsten Formen sei, welche dem Menschen das Eintauchen in künstliche Environments unter der Bedingung einer kulturellen Kontrollierbarkeit ermöglicht.<sup>156</sup> Er unterteilt die architektonischen Tätigkeiten in Bezug auf Immersionverfahren in drei Stufen: der Häuserbau wäre die Elementarstufe der Immersionstechnik, der Städtebau die entwickelte Stufe, und eine Stufe darüber stünde der Reichsbau. Im darauffolgenden Satz macht er

---

<sup>154</sup> Vgl. Bernik 2002, S.235-237.

<sup>155</sup> Sloterdijk 2006, S.58.

<sup>156</sup> Vgl. Sloterdijk 2006, S.58.

deutlich, wie sich die Struktur des Imperiums in der Architektur offenbart. *„Am sichtbarsten wird der Reichsbau, wenn eine große politische Struktur sich handfest hinter einer langen Mauer verschanzt – man denkt unwillkürlich an den römischen Limes und an die Große Mauer der Chinesen. Hinter solchen Wänden sollte sich ganz offenkundig der Immersionszusammenhang des römischen oder des chinesischen Lebens vollziehen – das Dasein als Im-Reich-Sein der Bürger verstanden.“*<sup>157</sup> Damit man ein umfassendes Verständnis für Immersionsvorhaben des Reichsbaus entwickeln könne, sei es notwendig sich mit seiner Geschichte auseinander zu setzen. *„Ohne Teilhabe an der Geschichte kann man nicht in den psycho-semantic Immersionszusammenhang des Imperiums eintauchen.“*<sup>158</sup> Im Zusammenhang mit der Architektur Bosniens und Herzegowinas, ihrem Erscheinungsbild und ihrem Zweck werden Immersion und ihre Verfahren fortwährend diskutiert. Oft dienen die wissenschaftlichen Analysen als Bestätigungen für bereits angenommene Ergebnisse und werden zu diesem Zwecke missbraucht. In anderen Fällen ist man jedoch an der Erforschung der Frage interessiert, sie erscheint einem essentiell oder notwendig. Die Begriffe Multikulturalität sowie Tradition sind dabei die am meisten erörterten. Es wird immer wieder hervorgehoben, dass die Formung des bosnisch-herzegowinischen architektonischen Formvokabulars im Zusammenhang mit den historischen Machtwechseln (Bosnisches Königreich/ Ottomanisches Reich/ Österreichisch-Ungarische Monarchie/ das erste und das zweite Jugoslawien) steht. In Ugljens Monographie schreibt Stane Bernik Folgendes: *„All this bulding, whether intended for public use or residential purposes, are designed and constructed in the sometimes pleasant, at times dramatically tempestuous, picturesque and visually conflicting cultural and social space of the ever restless Bosnia and Herzegovina, that ancient and at the same time contemporary wester forecourt of the Balkans, with their oriental stamp, this is also, conversely, the oriental portal of Western Europe, depending on where one stands and which geopolitical and cultural lenses one looks through. Despite the exceptional power of its moder idiom, his architecure radiates an identity of which the Bosnian origin is discernable, so that one grasps at first glance the meaning of the statement: “The Bosnian character, as the common denominator of the conceptual content expressed by the term Bosnia, is a specific identity.“*<sup>159</sup> I stress this for the simple reason that this contradictory geographic position itself tells us that there lies before us an arena of syntheses – civilizational, cultural, urbanogenic,

---

<sup>157</sup> Sloterdijk 2006, S.58.

<sup>158</sup> Sloterdijk 2006, S.58.

<sup>159</sup> Nach: Bernik 2002, S.8.

*architectural, visual ... and primarily existential – which are invariably located in the kernel of each solution, until one comprehends that these historical landscapes are genericall wholly imbued by the challenges, stimuli, and creative energy in which their rich and tempestuous past can be identified.*<sup>160</sup> Dieses längere Zitat macht deutlich, was Sloterdijk unter dem Begriff des Reichbaues und seiner Wirkung versteht. Das architektonische Werkzeug scheint zur Umsetzung des angeordneten kulturellen Imperativs passend zu sein. Sloterdijk geht so weit, dass er behauptet, dass Architektur per se eine Form des Totalitarismus sei.<sup>161</sup> Sie bestimmt den Raum und die Umgebung des Menschen, indem sie ihm eine Hülle als Schutz bietet. Der Psychoanalytiker Otto Rank vertrat die These, dass die im Unbewussten lauenden Ursehnsüchte nach dem Mutterleib mit diesem Schutzmechanismus eng in Zusammenhang gebracht werden können. Der Mensch versucht „den wirklichen Urzustand auf alle mögliche Weise, sozusagen schöpferisch wieder herzustellen, [...], was ihm in den sozial angepassten Phantasieprodukten der Kunst, Religion, Mythologie bis zu einem hohen Grade von Lustgewinnung gelingt, während es in der Neurose kläglich scheitert.“<sup>162</sup> Rank sieht hier auch den Grund für die patriarchal organisierte gesellschaftliche Ordnung, die den Vater und damit den Mann als die öffentliche Instanz anerkennt und die Frau jahrhundertlang sozial entwertet, in der Unterbindung des vom Sohn ausgehenden Wunsches, in den Mutterleib zurück zu wollen. In der Urhorde soll „das „starke Männchen“, der „Vater“, der als äußerer Widerstand und Träger der „Angst“ (vor der Mutter)“ angesehen wird, die Umsetzung dieses Wunsches abgewendet haben. Die Folge dieses psychologischen Motivs soll laut Rank die männliche Staatenbildung sein, welche in Form der Verträge den „neuen Usurpator der Vaterstelle“ bestimmt und diesem auch das „Mutterrecht“ wie Schutz, die soziale Schonung und Achtung des Anderen überträgt. Der König, der Häuptling, der Führer etc., ist der Sohn der durch die Ausübung des Vaterrechts die Wiederholung des Urverbrechens, einer Rückkehr in den Mutterleib verhindert, in seinen zeremoniellen Bräuchen diese lustvolle Ursituation jedoch wiederherstellt. Die Suche nach dem verlorenen Trauma bleibt, indem die symbolische Anordnung als der Ersatz der Ursituation fungiert, der Trennungsakt wird kulturell sublimiert.<sup>163</sup> Die Symbolwelt weist eine starke Ambivalenz auf, einerseits stellt sie Ersatz für die verlorenen Unrealitäten dar, andererseits soll sie keine direkte Verbindung zum Urtrauma herstellen. Als ein Beispiel führt Rank die Erfindung des Zeppelins auf. Es wird seiner Meinung nach

---

<sup>160</sup> Bernik 2002, S.8.

<sup>161</sup> Vgl. Sloterdijk 2006, S.58.

<sup>162</sup> Rank 1988, S. 47.

<sup>163</sup> Vgl. Rank 1988, S.102f.

als unbewusstes Symbol verwendet, da es die verlorene Urrealität möglichst getreu nachbildet, gleichzeitig aber möglichst wenig an das daran hängende Urtrauma erinnern soll.<sup>164</sup> Daraus folgend lässt sich die Frage formulieren, inwiefern der architektonische Schutz einerseits als Mutterersatz und andererseits als Instrument des Vaters diesen zu ersetzen, dienlich sein kann. Vahidin Preljevic sieht trotz des Einsatzes totalitärer Techniken bei der Erzeugung des kulturellen Gedächtnisses, auch die Notwendigkeit ihrer Erzeugung in Bezug auf die Identitätsbildung der Gruppen und des Individuums. Denn durch die Aktivierung des gespeicherten Wissens kann der bereits existierende Gedächtnisrahmen immer wieder aufs Neue erweitert und verändert werden.<sup>165</sup> „Vielleicht nimmt die Kunst die wichtigste Rolle in diesem Spiel der ständigen Verwandlung ein.“<sup>166</sup> Bedeutet das wiederum, dass auch die Architektur zur Veränderung existierender Schemata beitragen kann? Entsteht durch die Kombination überlieferter Formen bereits ein Ansatz, der zur divergenten Auffassungen ihrer selbst führen kann? Erweist sich hier die Annahme der kritischen Theorie, der Mensch sei der Produzent seiner gesamten historischen Lebensform, und das Verhältnis von Subjekt, Theorie und Gegenstand veränderlich, als vorteilhaft? Denn laut ihr geschieht die Transformation des gesellschaftlichen Ganzen, nicht in der Reproduktion der gegenwärtigen Gesellschaft, sondern durch ihre Veränderung zum Richtigen<sup>167</sup>.

Inwieweit und wie Zlatko Ugljen das gegenwärtige kollektive Gedächtnis beeinflusst, werden wir anhand von drei ausgewählten Beispielen analysieren. Das erste Beispiel ist sein konzeptueller Vorschlag für die Ausführung der römisch-katholischen Kathedrale in Mostar. Ugljen sagt selbst, dass er sich dessen bewusst war, dass das Projekt nicht angenommen wird. Die Arbeit hätte ihm viel Freude bereitet und aufgrund des Entwurfes erhalte er nach dem jugoslawischen Bürgerkrieg einige Projektangebote. Die römisch-katholische Kathedrale (4.000 m<sup>2</sup>) in Mostar wurde 1972 konzipiert. Die Idee des vorgeschlagenen Projektes war der Bau eines sakralen Objekts, das aber nicht allein von den Vertretern des römisch-katholischen Glaubens in Verwendung genommen werden sollte, sondern auch von den Angehörigen anderer Glaubensrichtung zu benutzen war. Die damit angestrebte Universalität des sakralen Objektes, deckt sich mit der Idee der Einheit

---

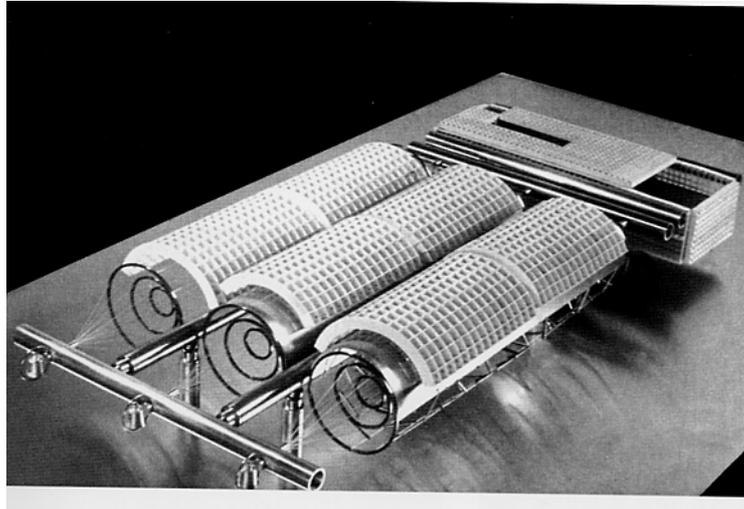
<sup>164</sup> Vgl. Rank 1988, S.112.

<sup>165</sup> Vgl. Preljevic 2008, S.365.

<sup>166</sup> „Mozda najvazniju ulogu u tome stalnom preobrazavanju igra umjetnost.“ – deutsche Übersetzung der Autorin (Preljevic 2008, S.365.)

<sup>167</sup> Was unter dem Begriff „das Richtige“ zu verstehen ist, würde einer weiteren Ausführung bedürfen. Im Rahmen dieser Arbeit wird nicht weiter darauf eingegangen.

und Brüderlichkeit, welche im sozialistischen Gedanken des jugoslawischen Systems integriert war. „*The cathedral is thus an open house, open to the wealth of different world views.*“<sup>168</sup> Der dreischiffige Kathedralenraum hätte auch ein Ort kultureller Manifestationen werden sollen.



**Abb. 22: Zlatko Ugljen, „Römisch-katholische Kirche in Mostar“, 1972, Entwurfsidee, Modell**

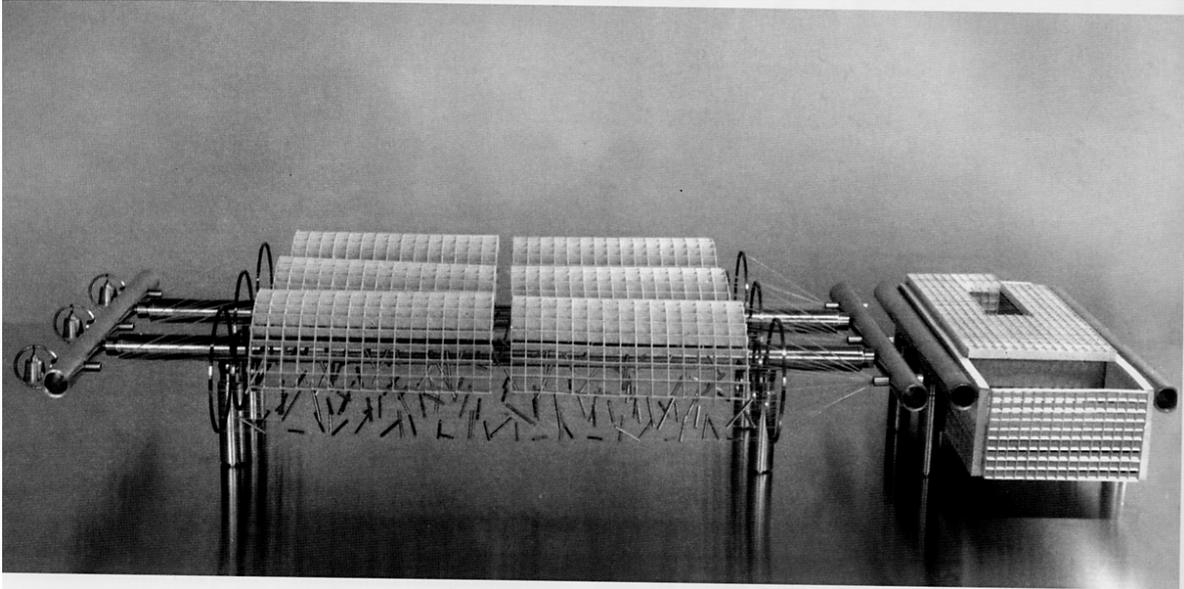
Vier zylinderförmige Pylonen sind zwar die Konstruktionsträger des Objektes, aber nur zum Teil des dreischiffigen Gewölbes. Das Gewölbe wird durch die primäre Stahlkonstruktion der Kableseiten getragen. Die Stahlverbindungen selbst sind spiralenförmig organisiert und Rosetten ähnlich. Die sekundären Verbindungen sind schwebend angeordnet und wecken die Konnotation des gotischen Rippengewölbes. Durch die Spiegelung auf der Glasdecke werden die Verbindungen und Kableseiten ins Unendliche multipliziert.<sup>169</sup> Die Endlosigkeit des Reflexionsbereiches sowie die Frage des Bildes und Abbildes werden thematisiert. Bernik beschreibt die Situation folgendermaßen: „*The entire situation, which, depending on changes in intensity of the light from the zenith as it pours through the metal screen of the shade, is involved in the mise en scene variations of the interior, giving the effect of infinity based on the idea of indeterminacy that should derive from the paradigm of the gothic arch and the abstraction created by the multiplied distancers and cables.*“<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Bernik 2002, S.74.

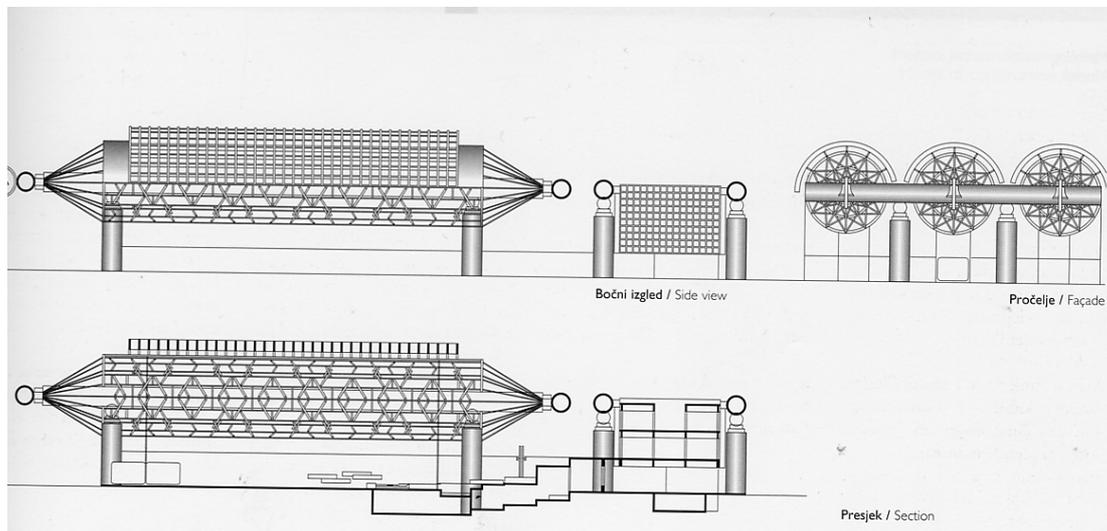
<sup>169</sup> Vgl. Bernik 2002, S.74.

<sup>170</sup> Bernik 2002, S.74.



**Abb. 23: Zlatko Ugljen, „Römisch-katholische Kirche in Mostar“, 1972, Entwurfsidee, Modell**

Das Presbyterium ist durch eine durchsichtige Glaswand vom Garten abgetrennt. Die Durchsichtigkeit der Wand ermöglicht den Blick nach außen, die Naturvorgänge können beobachtet werden. Die Natur wird rein geholt, der Kirchenraum nach außen geführt. Neben der Mannigfaltigkeit der Pflanzenwelt, ist das Element Wasser durch einen Seitenarm des Flusses Rukavac vertreten.<sup>171</sup>



**Abb. 24: Zlatko Ugljen, „Römisch-katholische Kirche in Mostar“, 1972, Entwurfsidee, Querschnitt**

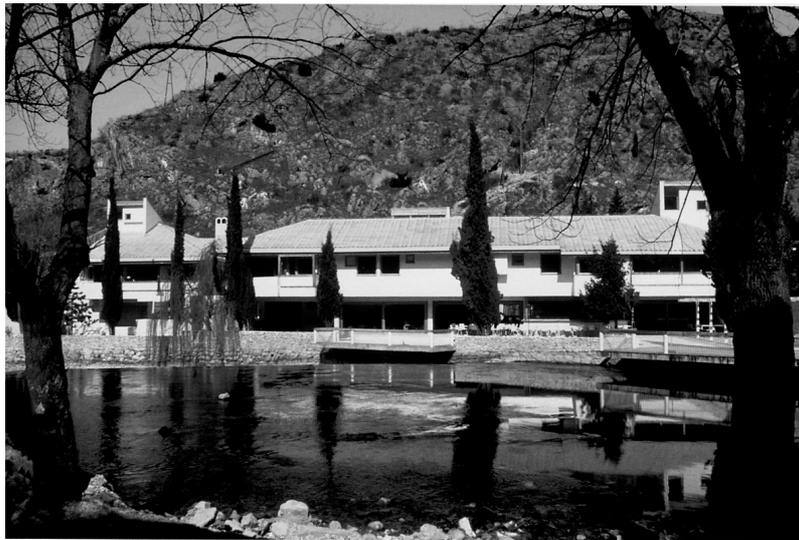
Als Beispiel eines profanen Objektes wird hier das Hotel Bregava in Stolac vorgestellt. Die erste Phase des Projektes wurde im Jahr 1975 (40 Betten)

<sup>171</sup> Vgl. Bernik 2002, S.74.

realisiert.<sup>172</sup> Neben dem Fluss Bregava nahe an der Wohnsiedlung Begovina - die frühere Sommerresidenz herzegowinischer Begs - wurde das Objekt positioniert. Die Haustypologie sowie Fassadengliederung, die aneinander reihenden Fenster, wurden von Ugljen übernommen. *„Both the primary and the secondary visual effects and the typology of the Hotel Bregava are the reflection of the tectonic matrix of the architectural heritage.“*<sup>173</sup>



**Abb. 25: Begovina in Stolac, Bosnien und Herzegowina**



**Abb. 26: Zlatko Ugljen, „Hotel Begovina in Stolac“ 1975, Stolac, Bosnien und Herzegowina**

Ugljen wendet das für den orientalischen Hausbau charakteristische Prinzip der räumlichen Kontinuität zwischen Innen und Außen sowie ihres Miteinanders durch das gegenseitige Durchdringen und Überlaufen (Gärten, Höfe, Terrassen, Pergolen und Veranden) an.<sup>174</sup> Neben dem orientalischen Hausbau haben die Bauweisen der frühen Romantik sowie des Mediterranes die Bauform entscheidend geprägt.

<sup>172</sup> Die anderen Phasen des Projektes wurden nicht realisiert.

<sup>173</sup> Bernik 2002, S.102.

<sup>174</sup> Vgl. Bernik 2002, S. 102.



**Abb. 27: Zlatko Ugljen, „Hotel Begovina in Stolac“ 1975, Veranda, Stolac, Bosnien und Herzegowina**

Ugljen webt das Metamorphosennetz weiter, indem er das Formenspektrum durch das Vokabular der Moderne erweitert. Die großen Fensterflächen führen zur Dematerialisierung der Architektur und zur Verschmelzung mit dem Außenraum. Wrights Prinzipien organischer Architektur wie z.B. die Öffnungen sollen in die Struktur als Form integriert werden, so dass sie zu einer Art natürlicher Ornamentik werden bzw. ein Gebäude soll so erscheinen, als ob es aus seiner Umgebung gleichsam herausgewachsen wäre, finden hier eine Anwendung.<sup>175</sup>



**Abb. 28: Zlatko Ugljen, „Hotel Begovina in Stolac“ 1975, Eingangsbereich, Stolac, Bosnien und Herzegowina**

<sup>175</sup> Vgl. Riley 2007, S.96-107.

Es stellt sich die Frage, wie das Verhältnis zwischen moderner Architektur und traditionellen Stilen im Werk von Zlatko Ugljen gestaltet wird. Hebt die Moderne den Individualcharakter einzelner traditioneller Stile auf? Wie viel Moderne tragen die traditionellen Stile, in diesem Fall die traditionelle bosnische Architektur, bereits in sich? Juraj Neidhardt, Ugljens Lehrer, analysierte gemeinsam mit Dusko Grabrijan im Buch „Architektur Bosnien und Herzegowina und ihre Weg in die Moderne“ (1957) die modernen Elemente des traditionellen ottomanischen Hauses. Dabei lehnt sich Neidhardt an seine Interpretation des Le Corbusiers Vokabulars an, die er folgend deutet: menschlicher Maßstab, Ausblicke und Recht auf die Ansicht, geometrische Reinheit der Kuppeln und Würfeln, offener und flexibler Raum, Hygiene und Durchlüftung, helle Möbel, Offenheit zur Natur, Nutzung lokaler Materialien und Anwendung traditioneller Bautechniken. Die einzelnen Fragmente des ottomanischen Hauses wie halb geschlossene Räumlichkeiten, Brunnen, Einzeltreppen und Sprossenfenster weisen laut Neidhardt die Eigenschaften der modernen Architektur auf.<sup>176</sup> *„The elemental reading of the house and its association with Le Corbusier's modernist vocabulary reinforced Neidhardt's conviction that Bosnian Oriental culture always embodied qualities that Western civilization had only recently discovered (Figures 10, 11, 12). Is Carsija not a source of modern architecture? Why do we look for inspiration elsewhere, continuously getting it from secondhand sources, when we are at its origins? [...] Aren't musandere like modern built-in wardrobes? Aren't secije like modern built-in couches and modern low furniture? [Aren't elements of Bosnian Oriental architecture] the double-height space, the single flight of stairs, and the vegetation that spills into our dwellings [all elements of modern architecture]?”*<sup>177</sup> Führt das zur Feststellung, dass die Moderne trotz ihres Universalitätsanspruches eine enorme Partikularität aufweist? Diese Annahme fußt auf der Tatsache, dass die Moderne selbst aus unterschiedlichen lokal gefärbten Traditionen entstanden ist und der Begriff selbst zwar gleiche normative Kategorien wie Funktionalität und Einfachheit subsummiert, hinter diesen aber ein höchst differenziertes Spektrum an Ausprägungsmerkmalen vorzufinden ist. Geleitet vom Gedanken des menschlichen Maßstabes arbeitet Ugljen am dialektischen Verhältnis zwischen der Moderne und der Tradition.

Nach dem Zerfall Jugoslawiens ändert sich die Auftragslage des Architekten. Er baut nur noch sakrale Objekte, Kirchen und Moscheen. Zurzeit arbeitet er an der Realisierung des islamischen Zentrums in Sarajewo. Als stellvertretend für diese

---

<sup>176</sup> Vgl. Alic / Gusheh 1999, S.14.

<sup>177</sup> Nach: Alic / Gusheh 1999, S.14f.

Zeitperiode soll „Die Moschee der Behram Begs Medresse“ in Tuzla aus dem Jahr 2000 vorgestellt werden.



**Abb. 29: Zlatko Ugljen, „Die Moschee der Behrambegs Medresse in Tuzla“, 2000, rechts: Modell, links: Studie für die Fasadenskonstruktion, Bosnien und Herzegowina**

Das sakrale Objekt wird in den innenliegenden Raum, der von orthogonal aneinandergereihten pavillonartigen Häusern (50er), einer Schule und einem Internat begrenzt ist, eingefügt. Die behutsame Positionierung des Neuen bewirkt eine Neustrukturierung des Raumes. Einerseits wird er aufgrund der Maßstabauswahl, die sich im Vorhandenen wiederfindet, neugegliedert, andererseits durch die lineare räumliche Anordnung des Ensembles selbst neu bestimmt. Die Moschee wird in vier Teilbereiche gegliedert: der Eingangsbereich „Avlija“, eine Art Atrium, ein Außenraum innerhalb der Mauern des Wohnhauses, die Halle, die als der Garderoben- und Waschraum fungiert, der Multifunktionsraum und der Gebetsraum. Jeder dieser vier verschiedenen räumlichen Situationen, die an sich klar strukturiert sind, haben wieder rum einen eigenen Bezug zum Außenraum. Der Einfluss aus dem Orient ist spürbar. Auf der einen Seite weckt der Garten als zentrales Motiv die Konnotationen der orientalischen Architektur auf. Auf der anderen Seite erinnert der zur Sporthalle führende schmale Gang an der Ostseite an das verwinkelte Innenleben orientalischer Städte. Das Zusammenspiel der vorhandenen und der neuen Typologie, das nicht nur aufgrund des übernommenen Maßstabs und der linearen Aneinanderreihung der Räume entsteht, sondern auch aufgrund der Vielfältigkeit der räumlichen Situationen, erweckt den Eindruck einer gewachsenen urbanen Struktur.



**Abb. 30: Zlatko Ugljen, „Die Moschee der Behrambegs Medresse in Tuzla“, 2000, Innenraum, Tuzla, Bosnien und Herzegowina**

Durch den Einsatz der geometrischen Formen erscheint die Formsprache klar definiert. Diese Klarheit wird zusätzlich durch die Wahl der Farbe Weiß unterstrichen, da diese Spielanordnungen des Lichtes und der Schatten am besten wiedergibt. Ornamente werden nicht verwendet. Zumindest nicht in dem Ausmaß, welches wir bei einem Moscheebau gewohnt sind. Das Ornamentale bleibt ausschließlich dem Materialausdruck vorbehalten. Beim Einsatz des Materials konzentriert sich Ugljen auf das Wesentliche. Die physikalischen Eigenschaften des Materials sind das Auswahlkriterium seiner Verwendung. So wird das Stahlseil dort angebracht, wo das maximale Moment des konstruktiven Elements, in diesem Falle des Holzes, am größten ist. Durch den Einsatz des Stahlseiles wird die Räumlichkeit mit einer auf den ersten Blick fremdwirkenden Struktur überzogen. Ihre Gesetzmäßigkeit erfahren wir erst durch das Erfassen des Ganzen.



**Abb. 31: Zlatko Ugljen, „Die Moschee der Behrambegs Medresse in Tuzla“, 2000, Stahlseilkonstruktion, Tuzla**

Ist es möglich die Behauptung aufzustellen, dass ein Architekt vordergründig ein Bediensteter des Staates sei? Im Fall von Zlatko Ugljen könnte man das sogar bejahen. Eine Analyse seines Werkes, zeigt deutlich, wie stark Architektur von der Auftragslage abhängig ist. Nach dem Zerfall Jugoslawiens und dem Bürgerkrieg baute Ugljen nur noch sakrale Objekte. Die Nachfrage ist das Resultat politisch-gesellschaftlicher Veränderungen. In den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens ist eine Anhäufung sakraler Bauten beobachtbar. Sie können als Zeichen der Zeit, als Rückbesinnung auf den Glauben, als Schutz- und Sicherheitshülle in den ökonomisch miserablen Zeiten oder als das Instrumentarium der Machtrepräsentation interpretiert werden. Ein weiterer Grund für das Engagement Ugljens liegt in der Tatsache, dass er sakrale Objekte auch vor dem Umbruch entwarf und realisierte. Für seine Rekonstruktion der Serefudin Weißen Moschee in Visoko<sup>178</sup> bekam er im Jahr 1983 die hohe Auszeichnung „Aga Khan Preis für Architektur“. Seine Idee der römisch-katholischen Kathedrale wurde hier vorgestellt. Nach dem Bürgerkrieg honorierte man Ugljens Bauerfahrung. Der Künstler traf die Entscheidung, seine letzte Schaffensphase dem Sakralbau zu widmen. Die normative Vorgabe des menschlichen Maßes wird durch diejenige der Geistlichkeit und des heiligen Wortes ausgetauscht. Mit den Mitteln der modernen Formsprache ist der Künstler bestrebt die Moscheen und Kirchen in das Panorama der urbanen Stadt zu integrieren. Dies geschieht jedoch im Einklang mit der Geschichte, er ist sich des Vorherigen bewusst und bereit die traditionellen Vorlagen zu beachten und sie, wo er es für notwendig hält, zu übernehmen. *„In this place I consciously attempted to paraphrase the old mosque, although my hands were free and I could work in a contemporary fashion.“*<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Die ursprüngliche Moschee wurde im Jahr 1477 gebaut. Ugljens Entwurfsidee wurde im Jahr 1979 realisiert.

<sup>179</sup> Bernik 2002, S.38.

## Schlusswort

„Man kann vielleicht sagen, dass der Tod des Concierge das Ende jener Zeit voll verwirrender Zeichen und den Beginn einer anderen, vergleichsweise schwierigeren gekennzeichnete, in der die anfängliche Bestürzung sich allmählich in Panik verwandelte. Wie unsere Mitbürger nun merken sollten, hatten sie nie gedacht, dass unsere kleine Stadt ein besonders geeigneter Ort sein könnte, an seltsamen Krankheiten zugrunde zu gehen. In dieser Hinsicht befanden sie sich genaugenommen im Irrtum und mussten ihre Vorstellungen revidieren. Wenn damit alles sein Bewenden gehabt hätte, wären sie sicher zu ihren Gewohnheiten zurückgekehrt. Aber andere unter unseren Mitbürgern, die nicht immer Concierges und auch nicht arm waren, mussten denselben Weg gehen, den Monsieur Michael genommen hatte. Von diesem Moment an begann die Angst und mit ihr das Nachdenken.“<sup>180</sup> In seinem literarischen Werk „Die Pest“ verarbeitet Camus seine Erfahrungen des zweiten Weltkrieges. Die Pest und die mit ihr in Verbindung stehenden Geschehnisse dienen als Parabel zum zweiten Weltkrieg, seinen zerstörerischen Mechanismen, Menschen verachtenden Praktiken, unbegreiflichen Situationen. Das Individuum und seine mühevollen Erfahrungen des Alltags, seine Wahrnehmung und Befindlichkeiten sowie dabei aufkommenden Ängste werden angesprochen. In der oben zitierten Passage wird das erste Zusammentreffen mit dem Tod, das die Illusion des Vorübergehenden aufhebt und die Ernsthaftigkeit der Situation unterstreicht, beschrieben. Es wird klar, dass die ganze Stadt und jeder Einzelne betroffen ist, man kann das Geschehene nicht mehr ignorieren, die Souveränität des Individuums ist nicht mehr gewährleistet, man ist bedroht und die Angst wächst. Camus erzählt, um zu verarbeiten, dass was vorgefallen ist. Er wurde mit einer Erfahrung konfrontiert, einer Erfahrung der Grenzsituation, die jede Souveränität des Einzelnen aufhebt und ihm die Lage des Abfindenden zuweist. Das Agieren, das Gestalten erfolgt in kleinen Schritten, ändert aber in dem Moment nichts an der Gesamtsituation. Die künstlerische Verarbeitung ermöglicht die Hinterfragung, das Agieren und das Regieren auf das Geschehene. Der durch den öffentlichen Auftritt initiierte Wahrnehmungsprozess erhebt das Geschehene zum Zentrum des Betrachtenden und damit auch zum Diskutierenden. Wie agieren oder reagieren die Künstler des ehemaligen Jugoslawiens auf die Unzeiten in ihrem Land? Diese Frage bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Diplomarbeit. Anhand exemplarischer Werkbeispiele von vier KünstlerIn – Marina Abramovic, Braco

---

<sup>180</sup> Camus 2000, S.30.

Dimitrijevic, Dusan Dzamonja und Zlatko Ugljen - sollte eine Annäherung an das Thema stattfinden. Eine Zusammenfassung des Erarbeiteten wird als Antwort auf die gestellten Forschungsfragen gegeben. Die ersten zwei Fragen werden in einem beantwortet, die letzte Frage wird separat behandelt.

Welchen Einfluss haben die gesellschaftlichen Veränderungen, in diesem Fall der jugoslawische Staatszusammenbruch, auf die künstlerische Produktion? Wie macht sich diese Veränderung bemerkbar – Motivwahl, Veränderung des Formenrepertoires, neue Symbolik, neue Kontextualisierung?

Die Analyse der künstlerischen Werke sowie des künstlerischen Werdegangs hat ergeben, dass für die Beantwortung dieser Fragen, eine Kategorienbildung notwendig ist. Vorerst kann eine Unterscheidung in Bezug auf den Ort der Wohn- und Arbeitsstätte des Künstlers getroffen werden. Je nachdem, ob der Künstler im Land geblieben ist und dort seinen Schaffensprozess fortgesetzt hat, oder ob er die Entscheidung traf, im Ausland zu wirken, fällt die Wahrnehmung des Geschehenden und ihre Verarbeitung andersartig aus. Die von der Umgebung ausgehenden Anforderungen an den Künstler sind dabei ungleich.

Eine zweite Differenz ist im Hinblick auf das Medium des Künstlers auszumachen. In die vorliegende Betrachtung werden die VertreterIn der Performancekunst, der Installationskunst, der Bildhauerei und der Architektur einbezogen. Das Medium Architektur z.B. ist aufgrund der zur Realisierung der Idee notwendigen finanziellen Mittel an staatliche bzw. private Auftraggeber angewiesen. Die Performance z.B. ist wieder rum nicht in dem Ausmaß von Dritten abhängig. Sie bedarf zwar einer Öffentlichkeit, jedoch an den Orten wie Galerien oder Museen, wo sie oft aufgeführt wird, sucht diese Öffentlichkeit das Andersartige und Nicht-Gewöhnliche und je nach ihrer gesellschaftlichen Auffassung, mehr oder weniger, lässt sie die Individualität des künstlerischen Blickes zu. Es hat sich herausgestellt, dass die Medien wie Performancekunst und Installationskunst viel unabhängiger agieren können, als die der Bildhauerei sowie der Architektur. Diese Unabhängigkeit hat auch etwas mit der Tatsache zu tun, dass die beiden Künstler, Marina Abramovic und Braco Dimitrijevic im Ausland leben. Zlatko Ugljen und Dusan Dzamonja leben in der Gesellschaft, die ihr Neu-Bestehen feiert und die Identitätsfindungsprozess-Mechanismen hochfährt. Sie sind mit einem politisch und wirtschaftlich instabilen Umfeld konfrontiert, sie erleben die Reorganisation, den Zerfall sowie Aufbau und den neuen politisch-gesellschaftlichen Wandel mit.

Abramovic und Dimitrijevic befinden sich in einer anderen Situation, der des „Dazwischenseins“. Sie sind Landesvertreter im Ausland. Ihnen wird die Rolle der Zeiger, Erklärer und Aufklärer zugewiesen. Sie könnten es wissen, warum, wieso, weswegen. Die beiden Künstler sind sich dieser Rolle bewusst, sie selber aber treffen die Entscheidung und den Modus, wie sie mit ihr umgehen. Dabei sind sie nicht an der Unterstützung der Identifikationsfindungen im Sinn der Repräsentation und der Symbolbildung interessiert.

Allen vier Künstler ist es gemeinsam, dass ihre künstlerischen Positionen bereits verfestigt waren, als der Zerfall und Krieg angefangen haben, so dass Ihnen die Anpassungsprozesse sowie Behauptung ihres eigenen Standpunktes leichter fielen. Die unerwarteten und unbegreiflichen Erfahrungen konnten sie bereits in ein geformtes System einfügen und vor allem ihre Kunst als das Sprachrohr ihrer Mitteilungen benutzen.

Der Zerfall Jugoslawiens findet Eingang in das Werk von Abramovic und Dimitrijevic. Den radikalen Bruch sowie die von ihm ausgehenden Entwicklungen verarbeiten sie auf der motivischen Ebene. Die stilistische Formsprache bleibt dabei unverändert. An dieser Stelle soll jedoch angemerkt werden, dass die Wahl des Performance-Themas auch ihre Inszenierung bedingt, so dass formal betrachtend ihr Aufbau inhaltlich stark bestimmt wird. So stehen die in der Performance „Balkan Baroque“ aus dem Jahr 1997 eingesetzten Elemente wie Knochenberg, Blut, Geruch, Putzen von Fleischresten und das Singen jugoslawischen Volkslieder in enger Verbindung mit inhaltlichen Vorgaben. Die Veränderung, die in ihrem Leben stattfinden, die Erfahrungen, die sie macht, die Beobachtungen, die sie anstellt, bilden den unmittelbaren Ausgangspunkt von Abramovics künstlerischem Werk. In Form zahlreicher Arbeiten wird dieses Thema von der Künstlerin verarbeitet (z.B. „Shoes for Departure“ 1991, „Balkan Baroque“ 1997, „Balkan Erotik Epic“ 2005). Braco Dimitrijevic ist der zweite im Ausland wirkende Künstler. Er verließ das Land in den 70er Jahren und beschäftigte sich schon damals mit der Frage, wie Geschichte geschrieben wird. Er kritisiert ihre Ausschließlichkeit sowie Undifferenziertheit, ihren linearen Verlauf und ihre Brutalität im Umgang mit Vergessenem, von ihr nicht Wahrgenommenem. Dimitrijevic setzt sich für die Pluralität der Formen und der Geschichtsinterpretationen ein. An dieser Stelle möchte ich Franz Kafkas Kleingeschichte „Das nächste Dorf“ anbringen. „Mein Großvater pflegte zu sagen: *„Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, dass ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger*

*Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, dass – von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht.*<sup>181</sup> In der Geschichte wird das Phänomen der Erinnerung angesprochen, deren Charakteristika die Kürze, Immaterialität, Vergangenheit und das Konturenhafte sind. Die „Fehlleistung“ der Erinnerung und nicht nur der individuellen sondern auch der kollektiven möchte Dimitrijevic durch ein Aufheben des Eigentlichen und die Einführung der Geschichtsplattform, welche die Mannigfaltigkeit an Szenarien und die daraus entstehende Ambivalenz zulässt. Seine Installationen dienen ihm dazu das gedankliche Konstrukt in die visuelle Momente zu überführen und ihnen eine Gestalt zu verleihen. Dimitrijevic stellt in seinem Werk den Bezug zum konfliktreichen Zerfall Jugoslawiens. Dabei geht es ihm darum, seine Ausgangsthese, die Geschichte und ihre Konstruktionsmechanismen seien einfältig, zu hinterfragen. Und da ist wahrscheinlich auch der nahste Bezug Dimitrijevics zum Geschehenen. Wäre es überhaupt passiert, hätte man nicht die Geschichte zur diesen Zwecken ausgenutzt, sie zielorientiert mobilisiert? Oder hätte man die Geschichte anders speichern können, einen Raum mit unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsperspektiven gebildet, aus ihr die Geschichten - viele gleichberechtigten Geschichten - die einander ergänzen sowie hinterfragen, machen können? Wäre dadurch der jugoslawische Konflikt vermeidbar gewesen? Gibt es eine historische Gerechtigkeit, welche einen eindeutigen historischen Verlauf rechtfertigen könnte? Nietzsche schreibt: *„Der historische Sinn, wenn er ungebündelt waltet und alle seine Konsequenzen zieht, entwirrt die Zukunft, weil er die Illusionen zerstört und den bestehenden Dingen ihre Atmosphäre nimmt, in der sie allein leben können. Die historische Gerechtigkeit, selbst wenn sie wirklich und in reiner Gesinnung geübt wird, ist deshalb eine schreckliche Tugend, weil sie immer das Lebendige untergräbt und zu Fall bringt: ihr Richten ist immer ein Vernichten.*<sup>182</sup> Inwiefern gibt es eine historische Gerechtigkeit, wenn die Geschichte in den meisten Fällen von den Siegern geschrieben wird? Wie wird sie festgehalten? Wie kann sie den Tod, die Trauma, das Erlebte wieder gut machen?

Die Unmöglichkeit der Nachempfindung des Geschehenden sowie die Tatsache, dass sie von Gewinnern geschrieben wird, thematisiert Dimitrijevics in seinem Werk „Das begrabene Denkmal“. Durch die Begrabung des Denkmals wird es seiner Funktion enthoben. Die Unmöglichkeit der Rekonstruktion von Grenzsituationen

---

<sup>181</sup> Kafka 1950, S.128.

<sup>182</sup> Nietzsche 1999, S.65.

sowie die Bedingungslosigkeit ihres Wahrheitsanspruches werden damit festgehalten.

Dusan Dzamonja und Zlatko Ugljen sind diejenige, die im Land bleiben und die am Transformationsprozess unmittelbar beteiligt sind. Den Neubeginn erleben die Künstler bereits das zweite Mal, da beide vor dem zweiten Weltkrieg auf die Welt kamen. Es verbinden sie auch weitere Gemeinsamkeiten. Sowohl Dzamonja wie auch Ugljen sind sowohl im Bereich der Architektur sowie der Bildhauerei tätig. Dennoch sind die Schwerpunkte konkret festgelegt. Beide haben viel zur Gestaltung des öffentlichen Raums beigetragen. Am Theaterbau in Zenica arbeiteten sie gemeinsam. Die Moderne hat ihre Schaffensprozesse stark beeinflusst. Sie setzen ihr Vokabular ein, erweitern es, kombinieren es bis sie in ihre eigene Handschrift übergeht. Die Kontinuität ist ihnen sehr wichtig, sie setzen keine radikalen Schnitte, sondern gehen immer vom Vorgehenden aus, folgen dem Gedanken einer Linearität. Die Rolle der Tradition wird dabei nicht ignoriert. Im Falle von Ugljen werden ihre Elemente teilweise übernommen, formal verarbeitet und neu strukturiert.

Sowohl Ugljen wie auch Dzamonja sind von der Veränderung der Auftragslage nach dem Zerfall betroffen. Ugljen baut nur noch sakrale Objekte. Dzamonja selbst entwirft den Plan für den Bau des islamischen Zentrums in Rijeka. Die Anzahl seiner Denkmal-Aufträge wird kleiner. Was sich ändert für die beiden, ist ihr Status als Landeskünstler, im Falle von Ugljen, ein bosnisch-herzegowinischer Architekt und im Falle von Dzamonja, ein kroatischer Bildhauer. Ihre Auftragsarbeiten haben jetzt andere ideologische Hintergründe. Die Form der künstlerischen Arbeit trägt die Signatur von Ugljen und Dzamonja, die Inhalte bestimmt jedoch der Auftraggeber mit. Ugljens Bezug zur Tradition wird aufgrund der Auftragslage verstärkt. Die Verbindung zur traditionellen Formen ist aber auch in seinem früheren Werk existent. Die beiden Künstler sind an der Realisierung ihrer Idee interessiert. Auf die Frage, wie es ihm dabei geht, dass von ihm das entworfene Hotel, im Krieg zerstört wurde, meint er: *„Das wurde realisiert, das habe ich gesehen, und das ist das Schicksal der Architektur. Es tut mir mehr leid, dass manche meiner Ideen nicht verwirklicht wurden.“*<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Ugljen 2009, Gespräch.

Dzamonja und Ugljen hinterfragen zwar nicht die Funktion der Denkmäler und der sakralen Bauten, sie reformieren jedoch ihre Form, indem sie die Ergebnisse ihrer künstlerischen Expertise der Öffentlichkeit präsentieren. Koscevic äußert sich dazu folgendermaßen: *„Wäre er zufällig kein Bildhauer von außerordentlicher Kreativität gewesen, wäre es ihm bei dieser heiklen Aufgabe, wie es Denkmäler für Kriegsoffer sind, wohl kaum gelungen, eine Synthese der eigenen plastischen Erfahrungen zu schaffen und gleichzeitig einige der allgemeinen Kriterien des Auftraggebers zufriedenzustellen, der sich nur schwerlich an ein Konzept des Denkmals gewöhnen konnte, das außerhalb des Rahmens der simplen Narrativität steht.“*<sup>184</sup> Gavric macht auf die Tatsache des spezifischen Problems des Mediums Skulptur im kulturellen Bereich aufmerksam: *„Museen und Galerien, die man sonst nicht des Unverständnisses gegenüber neuen Strömungen in der Kunst bezichtigen kann, waren auf Grund finanzieller Schwierigkeiten nur selten in der Lage, größere Gruppen- oder Einzelausstellungen von Skulpturen bzw. Objekten zu veranstalten. So haben sich Skulptur und Objekt vorwiegend im Atelier und in kleinen Formaten entwickelt, und alle Arbeiten in größeren Formaten entstanden entweder nach der Affirmation des Künstlers oder durch diese mehr oder weniger finanzkräftige Unterstützung durch Sponsoren.“*<sup>185</sup> Das was Gavric anspricht, das Problem des Präsentationsraums zu haben, wird durch Dzamonjas langjährige Versuche seinen Museumbau zu realisieren, offensichtlich. Er hat jedoch das Glück, in seinem Skulpturenpark in Vrsar (Istrien) seine Werke dem Publikum vorstellen zu können. Sowohl im plastischen Werk Dzamonjas wie auch dem architektonischen Ugljens ist keine direkte Verarbeitung des Konflikts sichtbar. Aufgrund der Analyse der Auftragslage ergeben sich die Bezüge und Schlussfolgerungen mit Hinblick auf das Geschehen.

3. Inwiefern wird durch den gesellschaftlichen Umbruch die ästhetische Kontinuität der jugoslawischen Kunst unterbrochen?

Als eines der wichtigsten Ergebnisse der jugoslawischen Außenpolitik, der Bruch mit der Sowjetunion, der Ende der 40er stattfand, wirkte sich entscheidend auf die Kulturpolitik des Landes aus. Bis dato wurde zwar der Stil des Sozialismus propagiert, es gab Strömungen die diese Idee begrüßten, aber auch viele die sich ihr widersetzten. Und gerade diese politische Geste ermöglichte den Andersdenkenden ihre Position zu beziehen und sie nach Außen zu vertreten. In den neueren Texten

---

<sup>184</sup> Koscevic 1992, S.380.

<sup>185</sup> Gavric 1992, S.135.

über die jugoslawische Kunst, oder über die mazedonische, slowenische, montenegrinische, kroatische, serbische, bosnisch-herzegowinische, werden vordergründig die Ansichten und künstlerischen Schaffensprozesse der Gegner des Sozialismus wahrgenommen und analysiert. Das Verlangen der jugoslawischen Künstler nach dem internationalen Austausch konnte nach der politischen Öffnung in den 50ern endlich gestillt werden. Viele internationale Ausstellungen, fanden im Land selbst statt (z.B. „Zeitgenössische Französische Kunst“ (1952) in Belgrad, Zagreb, Ljubljana und Skoplje; Henry Moor Ausstellung (1955) in Belgrad, Zagreb und Ljubljana; „Zeitgenössische Amerikanische Kunst“ (1956) in Belgrad). Andererseits waren die jugoslawischen Künstler auf den internationalen Ausstellungen im Ausland vertreten (z.B. Venezianische Biennale, Biennale in Sao Paulo und Tokyo). Die Wahrnehmung der jugoslawischen Kunst von der internationalen Szene bedeutete gleichzeitig ihre Integration.<sup>186</sup> Der Stil des Sozialismus wurde in den ersten Jahren durch den Stil des „Sozialistischen Modernismus“ ersetzt. Jesa Denegri erklärt die Position der Vertreter des Sozialistischen Modernismus gegenüber dem Staat folgendermaßen: *„They worked within its limits and offered no opposition to it; opposition of this kind cannot and should not be expected from the artists, especially since the system was highly tolerant of them. Many of them were granted privileges, honestly believing they were participating with full rights in the construction of the society [...]“*<sup>187</sup> In der jugoslawischen Szene sind zur gleichen Zeit auch Gruppen existent, welche einen anderen Kunstzugang suchten. Gruppen wie Exit 51, Dezembergruppe, Neue Tendenzen, Gorgone etc. sind daran interessiert, die künstlerischen Entwicklungen vor dem zweiten Weltkrieg wieder aufzugreifen und dort anzusetzen. Sie traten nicht als Opposition zum Mainstream auf, sondern suchten für sich ein anderes kulturelles Modell. *„It is rather a matter of a different (in comparison with the majority) choice of cultural models, all resulting in more exclusive and extreme positions which, in relation to the position of dominant moderate modernism, could be labeled as ranging from very radical and radical modernism to neo-avant-garde and hints of post-avant-garde [...]“*<sup>188</sup> Die Annäherung der jugoslawischen Kunst an den Westen, die Pflege der Freundschaften zum Osten und zu den Ländern der Dritten Welt, wurden in den nächsten Jahrzehnten fortgesetzt. Der kulturelle Reifungsprozess, der in den 50ern angefangen hat, wurde entfaltet und kontinuierlich weiter getrieben. Insbesondere die Größe des Landes sowie der rege

---

<sup>186</sup> Vgl. Denegri 2003, S.173f.

<sup>187</sup> Denegri 2003, S.175.

<sup>188</sup> Denegri 2003, S.177.

internationale Austausch boten die Gelegenheit einer intensiven Interaktion der Künstler und Gruppen untereinander. Die Voraussetzungen für eine freie Entfaltung des künstlerischen Potenzials waren geschaffen. Jesa Denegri merkt an: *„Founded, therefore, as both a polycentric and a unified model of cultural functioning, the “Yugoslav art space” lasted with gradual changes throughout the entire period of the existence of the common state, creating – this is becoming quite transparent today – an intensive and stimulating working environment (in the spheres of exhibition and various other forms of cooperation) in which the majority of its actors felt themselves to be simultaneously members of their narrower or of contemporary art, enjoying the benefits as well as coping with the limitations imposed by the specific circumstances in which they inevitably found themselves as active participants on its art scene owing to the social and political system of the “second Yugoslavia”.*<sup>189</sup>

Die Künstler des jugoslawischen Raumes waren meistens nicht an einer Leistung des Widerstands gegenüber der politischen Ordnung und ihren Grundsätzen interessiert. Die politische Führung reagierte in den Momenten wo sie sich angegriffen fühlte (siehe S.19f., das Beispiel mit dem Film „W.R. oder die Mysterien des Organismus“ von Dusan Makavejev), obwohl ihre Handlungsschritte an sich oft kontrovers waren. Sie beanspruchten für sich die Freiheit des künstlerischen Ausdruckes und der künstlerischen Expertise. Dies wird von der politischen Instanz auch weitgehend akzeptiert, da einerseits die Idee des selbstverwalteten Sozialismus, wie Stojakovic behauptet, einen subversiven Charakter in sich selbst trägt, und andererseits in der Verfassung selbst der Aufruf zur einer Negation erhalten ist, denn wie Eduard Kardelj in einer Rede sagt: *„nichts, was geschaffen wurde [...]“* so heilig sein dürfe, *„das es nicht übertroffen werden könnte oder durch etwas ersetzt, was noch fortschrittlicher, noch freier, noch menschlicher.“*<sup>190</sup>

Die Frage, ob die Kontinuität der jugoslawischen Kunst mit dem Zerfall des Landes unterbrochen wurde, würde ich mit ja beantworten. Zuerst kommt es aufgrund des Zerfalles zu einer Reorganisation des kulturellen Umfeldes. Der so rege Austausch innerhalb des Landes und die vielfältigen Möglichkeiten des Ausstellungswesens sowie der internationale Auftritt, all das wird erstmals still gelegt und eingefroren. Die neuen Staaten benötigen Zeit sich neu zu organisieren, das Geschehene einzuordnen und zu verarbeiten. In der ersten Periode ihres Bestehens sind sie mit der Suche nach eigener Identität, neuen Symboliken und Repräsentationspraktiken beschäftigt. Eine Grenzziehung zum Alten soll vorgenommen werden. Viele Künstler

---

<sup>189</sup> Denegri 2003, S.172.

<sup>190</sup> Nach: Stojakovic 2008, S.27.

verlassen das Land oder bleiben im Ausland, falls sie bereits dort waren. Die neo-konservativen Strömungen sind vorherrschend, die Rückkehr zur Religion und mit ihr in Verbindung stehenden kulturellen Praktiken haben ihre Blütezeit. Wie am Beispiel von Zlatko Ugljen gezeigt, erfährt der Bau sakraler Objekte seinen Höhepunkt. Die Architektur ist an den Auftrag gebunden, sie kann schwer völlig unabhängig agieren. Die Künstler, welche abseits der politischen und marktökonomischen Vorgaben arbeiten wollen, haben mit der Hürde des Finanziellen zu kämpfen. Sie setzen ihre Arbeit fort, organisieren sich in Form von Non-Government-Organisationen, reichen die Projekte ein und versuchen sich auf diese Art und Weise über Wasser zu halten. Sie bemühen sich um die Unabhängigkeit der Kunst und des Kunstbetriebes und sind an einer Entwicklung des Ästhetischen, die sich aus sich selbst generiert, interessiert. Bis zu einem gewissen Grad fällt ihnen die Rolle des Widerständigen, die Adorno anspricht zu. Denn ihr Wirken mit Hinblick auf den von oben vorgegebenen Identitätszwang kann als ästhetische Sublimierung verstanden werden. Ihre Beiträge negieren die Idee des Nationalismus per se, sie bewahren den kritischen Blick. Seit dem Kriegbeginn sind fast 20 Jahre vergangen. Die oben beschriebene Situation ist insbesondere für die 90er Jahre bezeichnend. Der Anfang des neuen Millenniums brachte eine Art allmählicher Stabilisierung und Öffnung der Gesellschaften neugegründeter Staaten. Die kritischen Stimmen sind lauter geworden, ihr Wirken freier. Zwischen den ehemaligen Republiken werden die Beziehungen wieder belebt und neu aufgebaut. Künstler und Wissenschaftler waren einer der ersten, die diese Kommunikation förderten.

Abschließend kann man sagen, dass die Wandlung des Identischen eine starke Repressivität mit sich zog. Das Nichtidentische konnte dabei schwer existieren. Die im Ausland lebenden Künstler, welche bereits etabliert waren, konnten diesen Staatszwang bis zu einem hohen Grad ignorieren und hatten die Möglichkeit sie im Rahmen ihres eigenen Werkes zu kommentieren. Die in den Ländern selbst lebenden Künstler sind ein Teil der stattgefundenen Prozesse. Sie sind sich dessen bewusst, dass sie nur durch eine aktive Teilnahme das System mitgestalten und dadurch hinterfragen können, um letztendlich ihren Raum für sich zurückzuerobern.

## **Bibliographie:**

### **Abramovic 2003**

Marina Abramovic, Student Body – Workshops 1979-2003. Performances 1993-2003, Milano 2003.

### **Abramovic 2001**

Marina Abramovic, Rhythmus 2, in: Sabine Breitwieser (Hg.), double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst (Kat. Ausst. Generalie Foundation, Wien 2001), Wien 2001, S.76.

### **Abramovic 1995**

Marina Abramovic, Cleaning the House, London 1995.

### **Abramovic 1992**

Marina Abramovic, Transitory Objects, Wien 1992.

### **Adolphs 2007**

Volker Adolphs, Gehen, bleiben. Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart, in: Volker Adolphs (Hg.), Gehen, bleiben. Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart, (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn 2007/2008), Ostfildern 2007, S.8-209.

### **Adorno 1981**

Theodor Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften – Band 7, Frankfurt am Main.

### **Alic / Gusheh 1999**

Dijana Alic / Maryam Gusheh, Reconciling National Narratives in Socialist Bosnia and Herzegovina: The Bascarsija Project, 1948-1953, in: The Journal of the Society of Architectural Historians, 58, Nr. 1, März 1999, S. 6-25.

### **Assmann 2008**

Jan Assmann, Kulturno pamćenje, Zenica – Tuzla 2008.

### **Baumgartner**

Gerhard Baumgartner, Zeit des historischen Gedächtnisses, (04.02.2010), URL: [http://www.erinnern.at/e\\_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/abbild-und-reflexion/384\\_Baumgartner\\_Zeit%20des%20historischen%20Gedachtnisses.pdf](http://www.erinnern.at/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/abbild-und-reflexion/384_Baumgartner_Zeit%20des%20historischen%20Gedachtnisses.pdf)

### **Benjamin 2007**

Walter Benjamin, Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa, Frankfurt am Main 2007.

### **Bernik 2002**

Stane Bernik, Zlatko Ugljen, Tuzla 2002.

### **Blazevic et al. 2005**

Blazevic et al., Braco Dimitrijevic, Wettbewerb "New Monument", Sarajewo 2005 (13.01.2010), ULR : [http://www.scca.ba/deconstruction/e\\_main.htm](http://www.scca.ba/deconstruction/e_main.htm)

### **Cameron 1994**

Dan Cameron, Die Geister der Zukunft, in: Braco Dimitrijevic / Lorand Hegyi (Hg.), Braco Dimitrijevic (Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994), Wien 1994, S.15-19.

### **Camus 2000**

Albert Camus, Die Pest, Reinbek bei Hamburg 2000.

### **Chongki Kim 2007**

Chongki Kim, Ästhetischer Gemeinsinn und ästhetische Rationalität, phil. Diss., Berlin 2007.

### **Couliebeuf**

Pierre Couliebeuf, Text zum Film „Balkan Baroque“,  
ULR: [http://www.kinodance.com/russia/films\\_program8\\_2006.html](http://www.kinodance.com/russia/films_program8_2006.html)

### **Couliebeuf 1999**

Pierre Couliebeuf, Film „Balkan Baroque“, 1999

### **Denegri 2003**

Jesa Denegri, Inside or Outside „Socialist Modernism“? Radikal Views on the Yugoslav Art Scene 1950-1970, in: Dubravka Djuric / Misko Suvakovic, Impossible Histories, London 2003, S.170-208.

### **Dimitrijevic 2010**

Email – Kontakt mit Dimitrijevic, Januar 2010.

### **Dimitrijevic 2006**

Braco Dimitrijevic, Interview in Fernsehsendung „Kuhinja“, Sarajewo 2006.

### **Dimitrijevic 1992**

Nena Dimitrijevic, Dazwischensein, in: Peter Weibel, Christa Steinle, Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topographie der Moderne, Wien / Köln / Weimar / Böhlau 1992, S.322-331.

### **Dzamonja 2001**

Dusan Dzamonja, Skulpture – crtezi – projekti, Zagreb 2001.

### **Gadamer 2006**

Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 2006.

### **Gasparovic 2008**

Miroslav Gasparovic, Dusan Dzamonja, in: Miroslav Gasparovic (Hg.), Dzamonja. Retropektive – Donation Proposal to Zagreb (Kat. Ausst., Museum of Arts and Crafts, Zagreb 2008), Zagreb 2008, S.4-11.

### **Gavric 1992**

Zoran Gavric, Die Kunst in Serbien 1950-1990, in: Peter Weibel, Christa Steinle, Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topographie der Moderne, Wien / Köln / Weimar / Böhlau 1992, S.130-148.

### **Greenberg 1997**

Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Amsterdam / Dresden 1997.

### **Gäfgen 1992**

Gerard Gäfgen, Die Kunst der Ökonomie am Beispiel der Ökonomie der Kunst, in: Manfred Tiezel (Hg.) Kunst und Ökonomie, München 1992, S.171-193.

### **Hegy 1994**

Lorand Hegyi, Braco Dimitrijevic: Ein Künstler des Posthistorischen Zeitalters, in: Braco Dimitrijevic / Lorand Hegyi (Hg.), Braco Dimitrijevic (Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994), Wien 1994, S.11-13.

### **Hegy, Cameron, Millet 1994**

Braco Dimitrijevic / Lorand Hegyi (Hg.), Braco Dimitrijevic (Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994), Wien 1994.

### **Heidegger 2003**

Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 2003.

### **Kafka 1950**

Franz Kafka, Das nächste Dorf, in: Franz Kafka, Gesammelte Werke. Band 5, Frankfurt am Main 1950, S.128.

### **Karli 2008**

Sina Karli, Muzej Džamonja neispunjena želja, in: Nacional 637, Zagreb 29.01.2008.

### **Kat. Ausst. Umjetnicka galerija Hrvatskog kulturnog središta 2009**

Zlatko Ugljen (Kat. Ausst., Umjetnicka galerija Hrvatskog kulturnog središta, Capljina 2009), Capljina / Siroki Brijeg 2009.

### **Kat. Ausst. Museum of Arts and Crafts 2008**

Miroslav Gasparovic (Hg.), Džamonja. Retrospektive – Donation Proposal to Zagreb (Kat. Ausst., Museum of Arts and Crafts, Zagreb 2008), Zagreb 2008.

### **Kat. Ausst. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2006/2007**

Ralf Beil (Hg.), Boltanski Zeit (Kat. Ausst., Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2006/2007), Ostfildern 2006.

### **Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994**

Braco Dimitrijevic / Lorand Hegyi (Hg.), Braco Dimitrijevic (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994), Wien 1994.

### **Katunarić 2007**

Vjerran Katunarić, Lica kulture, Zagreb 2007.

### **Katunarić et al. 1999**

Vjerran Katunarić, Cultural policy in Croatia: national report, European Programm of National Cultural Policy Reviews, Strasbourg 1999

### **Kos 2004**

Michael Kos, Die Ding-Skulptur, 2004 (01.02.2010),  
URL: <http://www.michaelkos.net/downloads/DingSkulptur.pdf>

### **Koscevic 1992**

Zelimir Koscevic, Kroatische Kunst seit 1950, in: Peter Weibel, Christa Steinle, Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topographie der Moderne, Wien / Köln / Weimar / Böhlau 1992, S.373-387.

### **Kuljic 2003**

Todor Kuljic, Die jugoslawische Arbeiterselbstverwaltung – Transkription eine Videos von O. Ressler, Belgrad 2003 (18.12.2009),  
ULR: [http://www.republicart.net/disc/aeas/kuljic01\\_de.pdf](http://www.republicart.net/disc/aeas/kuljic01_de.pdf)

### **Lichtenstern 1993**

Christa Lichtenstern, Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 23 Band, 1993, S.19-42.

### **Ligeti 2007**

György Ligeti, Gesammelte Schriften, Band 1, Mainz 2007

### **Lyotard 2001**

Jean-Francois Lyotard, Der schalltote Raum: die Anti-Ästhetik von Malraux, Wien 2001.

### **Meier 2007**

Viktor Meier, Der Titostaat in der Krise: Jugoslawien nach 1966, in: Dunja Melcic (Hg.), Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, Wiesbaden 2007, S.201-209.

### **Merten 1977**

Klaus Merten, Kommunikation: eine Begriffs- und Prozessanalyse, Opladen 1977.

### **Meyer 2008**

Helge Meyer, Schmerz als Bild: Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art, Bielefeld 2008.

### **Millet 1994**

Catherine Millet, Das gehört zum Risiko, in: Braco Dimitrijevic / Lorand Hegyi (Hg.), Braco Dimitrijevic (Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994), Wien 1994, S.21-27.

### **Nietzsche 2005**

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Wolfgang Deninger (Hg.), Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke, Bindlach 2005, S.7-112.

### **Oechslin 1999**

Werner Oechslin, Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte, Köln 1999.

### **Ozegovic 2003**

Nina Ozegovic, Moja dzamija izgledat ce kao golema skulptura, in: Nacional, Nr. 374, Zagreb 15.01.2003.

### **Österreichische Apothekerkammer 2009**

Österreichische Apothekerkammer, Arzneimittelgesetz §1, Wien 2009 (04.12.2009), URL:[http://www.apotheker.or.at/Internet/OEAK/NewsPresse\\_1\\_0\\_0a.nsf/agentEmergency!OpenAgent&p=21404E7D1E4B5D24C1256B45003385EA&fsn=fsStartHomeFachinfo&iif=0](http://www.apotheker.or.at/Internet/OEAK/NewsPresse_1_0_0a.nsf/agentEmergency!OpenAgent&p=21404E7D1E4B5D24C1256B45003385EA&fsn=fsStartHomeFachinfo&iif=0)

### **Pontzen 2007**

Alexandra Pontzen, Das kollektive Gedächtnis. Ein Hauptwerk von Maurice Halbwachs im Nachdruck, in: literaturkritik.de, Nr.2, Februar 2007 (03.01.2010), URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10349](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10349).

### **Preljevic 2008**

Vahidin Preljevic, Jan [sic] Asman: Kulturno pamcenje, in: Jan Assmann, Kulturno pamcenje, Zenica-Tuzla 2008, S.339-368.

### **Pürer 2003**

Heinz Pürer, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft: ein Handbuch, Konstanz 2003.

### **Rank 1988**

Otto Rank, Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1988.

### **Reinhardt / Jäckel 2005**

Jan Reinhardt / Michael Jäckel, Massenmedien als Gedächtnis- und Erinnerungsgeneratoren – Mythos und Realität einer ‚Mediengesellschaft‘. In: Rössler, Patrick / Krotz, Friedrich (Hg.): Mythen der Mediengesellschaft, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaften, Konstanz 2005, S.93-112.

### **Riley 1994**

Terence Riley, The Landscapes of Franc Lloyd Wright: a pattern of work, in: Terence Riley (Hg.), Frank Lloyd Wright: architect (Kat. Ausst. Museum of Modern Art New York 1994), New York 1994, S. 96-107.

### **Ristovic 2003**

Milan Ristovic, Jedno videnje prelomne godine jugoslovenske posleratne kulturne politike (1952), in: Hans-Georg Fleck / Igor Graovac, Dijalog povjesnicara / istoricara, Zagreb 2003, S.337 – S.352.

### **Sean Kelly Gallery 2010**

Marina Abramovic, Artist Biography (17.01.2010),  
ULR: <http://www.skny.com/artists/marina-abramovi/>

### **Seljacka sloga 1978**

Seljacka sloga, Godisnjak ogranka seljacke sloge Buhovac, Buhovac 1978.

### **Serra 1990**

Richard Serra, Schriften. Interviews 1970-1989, Bern 1990.

### **Sloterdijk 2006**

Peter Sloterdijk, Architektur als Immersionskunst, in: archplus, 178, 2006, S.58-61.

### **Slought Foundation 2009**

Slought Foundation, Ausstellungseinladung: „There are no mistakes in history. The whole of history is a mistake” - Catherine Millet, Nicolas Bourriaud, Jean-Hubert Martin, Lorand Hegyi, Zelimir Koscevic, Aaron Levy, and Braco Dimitrijevic, Venedig 2009,

ULR: <http://slought.org/content/11423/>

### **Steindorff 2007**

Ludwig Steindorff, Zwischen Aufbruch und Repression: Jugoslawien 1945-1966, in: Dunja Melcic (Hg.), Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, Wiesbaden 2007, S.192-197.

### **Stiller-Kern 2003**

Gabriele Stiller-Kern, Mein Körper ist Kunst, 2003 (15.12.2009),  
ULR: <http://www.culturebase.net/artist.php?402>

### **Stojakovic 2008**

Krunoslav Stojakovic, Kunst und Subversion in Jugoslawien, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien Frühling 2008, S. 27-29.

### **Sylvester 1982**

David Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon, München 1982.

### **Tenzera 2002**

Marina Tenzera, Benini mi je rekao: Džamonja Vi biste trebali graditi twinse!, in: Nedeljni vjesnik, 30/31.03, 01.04, 2002, S.31.

### **Tenzera 1999**

Marina Tenzera, Kiparska Guernica Dusana Džamonje, in: Vjesnik, Zagreb 26.05.1999.

### **Ugljen 2010**

Gespräch mit Zlatko Ugljen in seinem Atelier, Sarajewo 05.01.2010.

### **Von Drathen 1992**

Doris von Drathen, To Arrive at Departure, in: Marina Abramovic, Transitory Objects, Wien 1992.

### **Voß 2008**

Christian Voß, Einheit in der Vielfalt – eine Gegenüberstellung der Kulturpolitik in Tito-Jugoslawien und der Europäischen Union, Berlin 2008.

### **Wachtel 1998**

Andrew Wachtel, Making a nation, breaking a nation: literature and cultural politics in Yugoslavia, Stanford (Kalifornien) 1998.

### **Weber 1980**

Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1980.

### **Weiß 2003**

Norman Weiß, Blockfreienbewegung – Einsatz für die Menschenrechte, in: MRM – MenschenRechtsMagazin, Heft 1/2003, S.17-25.

### **Wellmer 1985**

Albrecht Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt am Main 1985.

### **Wild 2008**

Gerald Wild, Ideen - Maschinen - Klang - Figuren - Bewegungen - Bilder - Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität Texten schreibender Maler (Chirico, Dalí, Giacometti, Miro, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte), in: Zeitschrift für Katalanistik, Freiburg 2008, S.39-75.

### **Zidic 2008**

Igor Zidic, Dzamonja i skulptura. Biljeske o uspostavljanju i razvijanju izvornog kiparskog jezika, in: Predrag Grubic (Hg.), Dusan Dzamonja (Kat. Ausst. Galerija Adris, Rovinj 2008), Zagreb 2008, S.3-17.

### **Zidic 2008**

Igor Zidic, Dzamonja and Sculpture. Notes on the establishment and development of an original sculptural language, in: Predrag Grubic (Hg.), Dusan Dzamonja (Kat. Ausst. Galerija Adris, Rovinj 2008), Zagreb 2008, S.35-45.

### **Zlatar 2001**

Andra Zlatar, Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj, in: Rec, 61/7, Beograd März 2001, S.59-74.

### **Zuppa 2001**

Vjeran Zuppa, Biljeznica. Izvjestaj. U par crta, za projekt: „Kulturna politika RH 2000.-2004.“, in: Rec, 61/7, Beograd März 2001, S.75-88.

## Abbildungsverzeichnis:

**Abb. 1:** Abramovic 1992, keine Seitenangaben im Bilderteil, der Text zum 8.Bild.

**Abb. 2:** Abramovic 2001, S.77.

**Abb. 3:** Adolphs 2007, S.36/37.

**Abb. 4:** Marina Abramovic, Balkan Baroque, Performance – Dauer: 4 Tage, 6 Stunden pro Tag, XLVII Venedig Biennale, Italien Pavillion, in: artnet, Marina Abramovic. Balkan Baroque series, 1997 (02.02.2010), ULR:  
[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_thumbnail.asp?aid=424588417&gid=424588417&cid=113967&works\\_of\\_art=1](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?aid=424588417&gid=424588417&cid=113967&works_of_art=1)

**Abb. 5:** Aus dem Film von Pierre Couliebeuf, „Balkan Baroque“, 1999, 60 Minuten, 35 mm Farbe, Frame: 1,66, in: Suchmaschine Yasni.de, (23.01.2010), URL: [http://www.juanjofuster.com/sentits/imatges/marina\\_abramovic.jpg](http://www.juanjofuster.com/sentits/imatges/marina_abramovic.jpg)

**Abb. 6:** Marina Abramovic, Balkan Baroque, Performance – Dauer: 4 Tage, 6 Stunden pro Tag, XLVII Venedig Biennale, Italien Pavillion, in: Stéphan Barron, Technoromanticism.com, (29.01.2010), ULR:  
<http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/abramovic.html>

**Abb. 7:** Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 1994, S.150.

**Abb. 8:** Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 1994, S.204/205.

**Abb. 9:** Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 1994, S.99.

**Abb. 10:** Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 1994, S.101.

**Abb. 11:** Braco Dimitrijevic, „Der Perfekte Rhythmus von Eric Satie“, Installation, Ménagerie du Jardin des Plantes, Paris 1998, in: Braco Dimitrijevic's Webseite ([www.bracodimitrijevic.com](http://www.bracodimitrijevic.com)), Animals, (06.02.2010), ULR:  
[http://bracodimitrijevic.com/index.php?album=animals&image=animals\\_006.jpg](http://bracodimitrijevic.com/index.php?album=animals&image=animals_006.jpg)

**Abb. 12:** Kat. Auss. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 1994, S.132/133.

**Abb. 13:** Denkmalsetzung in Sarajewo, Bilddokumentation, Sarajewo 2006, in: SCCA (Sarajewo Zentrum für Zeitgenössische Kunst), Installment of the monument, Sarajewo 2006, URL: [http://www.scca.ba/deconstruction/e\\_main.htm](http://www.scca.ba/deconstruction/e_main.htm)

**Abb. 14:** Braco Dimitrijevic, „Das begrabene Denkmal - Unter diesem Stein befindet sich das Denkmal der Opfer des Krieges und des Kalten Krieges.“, Steinblock, 150x150x300 cm, Sarajewo vor dem Historischen Museum, 2006, in:

in: SCCA (Sarajewo Zentrum für Zeitgenössische Kunst), Installment of the monument, Sarajewo 2006, URL: [http://www.scca.ba/deconstruction/e\\_main.htm](http://www.scca.ba/deconstruction/e_main.htm)

**Abb. 15:** Kat. Ausst. Museum of Arts and Crafts 2008, S.27.

**Abb. 16:** Bernik 2002, S.85.

**Abb. 17:** Bernik 2002, S.84.

**Abb. 18:** Dusan Dzamonja, Hängende Skulptur, Zenica 1978, in: Dusan Dzamonja ([www.dusan-dzamonja.com](http://www.dusan-dzamonja.com)), Works in public places, (12.01.2010), URL: [http://www.dusan-dzamonja.com/the\\_sculptor/dus\\_pub\\_zenica.htm](http://www.dusan-dzamonja.com/the_sculptor/dus_pub_zenica.htm)

**Abb. 19:** Dusan Dzamonja, „Das Denkmal der Revolution“, armierter Beton und nichtrostender Aluminium, Höhe: 30m, Kozara Mrakovica 1972, in: Robert Burghardt, Partizanski spomenici: putovanje u jugoslovensku modernu, Kwart Magazin 2010, (23.01.2010), URL:

[http://www.kwartmagazin.rs/Data/Images/6\\_t02\\_6b\\_partizanski\\_spomenici.jpg](http://www.kwartmagazin.rs/Data/Images/6_t02_6b_partizanski_spomenici.jpg)

Und in: Radio Srna, Nacionalni parkovi Republike Srpske, 19.06.2009, (25.01.2010), URL:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/sr/thumb/b/b0/Mrakovica.jpg/288px-Mrakovica.jpg>

**Abb. 20:** Dusan Dzamonja, Skulptur MB-VII, schwarzer Quarz und Zement, 16 x 25 x 15 cm, 1995. in: Galerija Kaptol, Zagreb, (24.01.2010), URL: [www.galerijakaptol.hr](http://www.galerijakaptol.hr)

**Abb. 21:** Kat. Ausst. Museum of Arts and Crafts 2008, S.179.

**Abb. 22:** Bernik 2002, S.76.

**Abb. 23:** Bernik 2002, S.76.

**Abb. 24:** Bernik 2002, S.75.

**Abb. 25:** Bernik 2002, S.102.

**Abb. 26:** Bernik 2002, S.105.

**Abb. 27:** Bernik 2002, S.106.

**Abb. 28:** Bernik 2002, S.107.

**Abb. 29:** Bernik 2002, S.193.

**Abb. 30:** Bernik 2002, S.202.

**Abb. 31:** Bernik 2002, S.201.

## Zusammenfassung:

In der vorliegenden Diplomarbeit wird der Umgang mit Umbrüchen von Seiten der bildenden Künstler thematisiert. Das gewählte Ereignis ist der Zerfallsprozess des jugoslawischen Staates. Anhand der ausgewählten Werke und Werkserien wurden die künstlerischen Positionen vor und nach dem Jahr 1991 analysiert. Die Frage der gesellschaftlichen Krise, die sich in Form von Gewalt, von Zusammenbruch, von Suche nach einem Abschluss und gleichzeitig nach einem Anfang äußert, wurde in Bezug zur künstlerischen Praxis gebracht. Wie gehen die Künstler mit diesen radikalen Veränderungen um? Im Weiteren wurde die Frage ins Visier genommen, inwiefern der gesellschaftliche Umbruch die ästhetische Kontinuität der jugoslawischen Kunst unterbrochen hat. Ausgehend von Adornos These, dass die Kunst an sich immer etwas Widerständiges verkörpert und ihre Sprache nicht nur als einfache Kritik sondern als ästhetische Sublimierung verstanden werden soll, wurde der Versuch unternommen, anhand der ausgewählten Werke eine Antwort auf die Fragen zu finden, wie die in Jugoslawien arbeitenden KünstlerInnen sich dem Identitätszwang des Systems gefügt bzw. widersetzt haben? Was passiert mit der gleichen, wenn die gesellschaftliche Ordnung zusammenbricht und der Begriff des Nichtidentischen einer starken Verwandlung unterworfen wird und somit die Suche nach einer neuen ästhetischen Identität notwendig erscheint. Es wurden künstlerische Arbeiten von Marina Abramovic (Performancekünstlerin), Braco Dimitrijevic (Installationskünstler), Dusan Dzamonja (Bildhauer) und Zlatko Ugljen (Architekt) analysiert.

## **Lebenslauf:**

Mag. Anamarija Batista  
Pasteurgasse 4/11  
1090 Wien

## **Persönliche Daten:**

Geburtsdatum: 27. November 1978  
Mail: zuljana2@yahoo.com

## **Ausbildung:**

2005 bis heute: Studium der Kunstgeschichte an der Hauptuniversität in Wien

2002 bis 2003: DaF-Studium (DaF: Deutsch als Fremdsprache) an der Hauptuniversität Wien

1998 bis 2004: Studium der Betriebswirtschaftslehre an der Wirtschaftsuniversität Wien, Spezialisierung in den Bereichen Marketing und Organisation, Diplomarbeit: Markenführungsstrategien internationaler Unternehmen in Kroatien

2001 bis 2002: Lehrgang Meisterklasse Osteuropa am Institut für Unternehmensführung, Prof. Gerhard Speckbacher, Projekt: Wertemanagement in Central and Eastern Europe

August 2000: Studienaufenthalt an der Summer School der Beijing University, China

## **Wissenschaftliche Arbeit:**

2004 bis 2009: Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim IPF, Institut für Pharmaökonomische Forschung, Bereich Gesundheitsökonomie, Prof. Werner Clement

2000 bis 2002: Studienassistentin am Institut für Organisation und Materialwirtschaft, WU-Wien, Prof. Oskar Grün

August 2001: Verfassung eines Organisationshandbuchs, Forschungsinstitut BMT-Researche

Februar 2001 bis Juni 2001: VWL-Tutorin "Mikro-/Makroökonomie" an der WU-Wien, Prof. Luise Gubitzer

## **Eigenständige Projekte:**

2009/2010: Organisation der Ausstellung „Künstler im Aufbruch“ (Jonus Ademovic, Adnan Celikovic, Danica Dakic, Braco Dimitrijevic, Sasa Karalic, Renzo Piano, Zlatko Ugljen) in Berlin (gemeinsam mit Majda Turkic)

2009: Kuratorentätigkeit im Rahmen des Projektes „Mona Lisas Horizont“ (Fotomontage und Installation von Majda Turkic), das Ziel des Projektes – Aufmerksam machen auf die Notwendigkeit der Beachtung architektonischer Lösungen und bereits vorhandener urbanistischer Ideen; Ausstellungsorte: Sarajewo – Galerie „IPC – International Peace Center“, Zenica – Stadtmuseum, Pocitelj/Mostar – Galerien der Künstlerkolonie

April 2009: Ausstellung „Die Gruppe ‘Omni’ - Kunst aus Kuba“ (Organisation in Zusammenarbeit mit Ana Andric, Ute Huber und Jelena Petrovic, Vortrag)

November 2008 bis heute: Projekt „Öffentliche Plätze als Raum des Treffens“ (gemeinsam mit Majda Turkic - Fotografin)

September bis November 2007: Teilnahme am Forumtheater (Spielleitung: Dr. Susanne Hochreiter) im Rahmen der Konferenz „Queer Reading in den Philologien“

Oktober 2003: Lesung Marko Tomas im Cafe „Europa“ (Organisation, Übersetzung der Gedichte)

September 2003: Übersetzung der Gedichte von Marko Tomas (in Zusammenarbeit mit Hanno Millesi - Schriftsteller)

März 2003: Lesung Robert Mlinarec im „Wirr“ (Organisation, Übersetzungen)

2003: Mitgründerin des Kulturvereines „Avlija“ in Wien, Verantwortlich für die Organisation der kulturellen Ereignisse (Literaturabende, philosophische Diskussionen, Konzerte, etc.)

## **Sprachkenntnisse:**

Muttersprache: Bosnisch/Serbisch/Kroatisch

Sehr gute aktive und passive Kenntnisse der deutschen Sprache

Sehr gute aktive und passive Kenntnisse der englischen Sprache

Gute aktive und passive Kenntnisse der französischen Sprache