



ZORAN TERZIC

# KUNST DES NATIONALISMUS

Kultur - Konflikt -  
jugoslawischer Zerfall

Zoran Terzic

# KUNST DES NATIONALISMUS

Kultur – Konflikt – jugoslawischer Zerfall

*Eine ästhetische Untersuchung zur Kulturproduktion der 90er Jahre  
in Hinblick auf die Desintegration. Jugoslawiens*

\*

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
am Fachbereich F – Architektur, Design, Kunst  
der Bergischen Universität Wuppertal

Vorgelegt im Mai 2005  
Tag der mündlichen Prüfung: 10. Februar 2006  
Betreuer: Prof.Dr. Bazon Brock

Diese Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20070104

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20070104>]



# – INHALT –

## **Nationalismus, Kultur und Krieg**

Selbst ist das Volk	6
Kulturelle Nachfrage, politisches Angebot	7
Politische und künstlerische Wirkung	8
Tiefendimension des Krieges	11
Der Staat als Installation	15

## **Kunstfall als Ernstfall**

<i>Die Kunst der Extreme</i>	21
Symptome der europäischen Moderne	23
Typologie des künstlerischen Extremismus	28
<i>Grenzwert erfassung</i>	34
Nullpunkte	35
Zwei Formen des Nichts	44
<i>Die Kultur der Zerstörung</i>	53
Dissolutes Denken – <i>Everything Goes</i>	53
Weltversagen	56
Barbarei und Erkenntnis	59
<i>Yugoslavia Re-Disintegrated: Nationale Fragen und kulturelle Antworten</i>	79
Nationale Avantgarden	80
Kultur als Eigentum	93
Die intellektuelle Nation	96

## **Ernstfall als Form der Nation**

<i>Strategien der Vergegenwärtigung</i>	109
Die Poetik der Erinnerung	113
Retrodynamiken	131
<i>Frontbegehungen</i>	149
Krieg und Text	153
Abenteuer Kultur	172
Ästhetisierungen	182

<i>Phänomenologie des Unwichtigen</i>	199
Glaubensbeschleunigung – zur Psychodynamik des Zufalls	206
Inzidenzlogik und Kulturparadigma	225

## **Die Nation als Kunstform**

<i>Kulturelles Klonen – Identität als Stilmittel</i>	252
Identität als Authentizität	252
Identität als Herkunft	261
Identität als Handlung	283
Identität als Körper	298
<i>Gegenidentitäten</i>	331
Dimensionen der Zeitmacht: Flucht und Negation – <i>The Art of Somewhere Else</i>	332
Spielformen mit dem Absoluten (Negative Affirmation)	344
Kitsch und Kriegslust (Affirmative Negation)	350
<i>Der befriedete Krieg</i>	358
<i>Literatur</i>	365
<i>Bildnachweise</i>	377
<i>Danksagung</i>	379

## **NATIONALISMUS, KULTUR UND KRIEG**

## *Selbst ist das Volk*

Die vorliegende Arbeit untersucht den Zerfall Jugoslawiens<sup>1</sup> aus Perspektive der Kunst- und Kulturproduktion. Sie will nicht nur zeigen, dass Kunst (Literatur, Film, Bildende Kunst usw.) substanziell zum Verständnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit beitragen kann, sondern dass ihre Prinzipien in allen Bereichen dieser Wirklichkeit Geltung haben – inklusive der Politik. Hier wird also eine Vorstellung von Nationalismus und Krieg in Frage gestellt, die nur politische bzw. militärische Realitäten wahrnimmt aber ästhetische und ideelle Begründungsmuster vernachlässigt.

Eines dieser Begründungsmuster kommt beispielsweise in der Doktrin von der „nationalen Selbstbestimmung“ zum Vorschein, die für die Legitimierung aber auch für die Zerschlagung von Staaten verantwortlich zeichnet. In einem Artikel zu den sozialen Ursachen von Kriegen heißt es in der *Encyclopaedia Britannica* (2002):

Der Zusammenhang zwischen Nation und Staat wird eindeutig durch die Doktrin der nationalen Selbstbestimmung bestimmt, die nach Meinung Vieler die Hauptgrundlage für die Legitimierung von Staaten und ein wichtiger Faktor für ihre Schaffung und ihren Zerfall geworden ist.

Diese Doktrin findet ihren Ausdruck in Kapitel 1 Artikel 1 der UN Charta in der Objektivierung von der *Selbstbestimmung der Völker*, die impliziert, dass Völker ein Selbst haben, das sich bestimmen kann oder will.<sup>2</sup> Da die Psychopathologie dieses „Selbst“ bis zum heutigen Tage nicht eindeutig bestimmt werden konnte, vermochte man auch nicht, eindeutig formulierbare Begrenzungen der Verkörperungen dieses „Selbst“ – sprich: der Staaten – zuzuweisen. Hier eben wirkt sich der Nationalismus als fataler *Formgeber des Formlosen* aus, wenn er zum Territorium erklärt, was zuvor Wahn ist.

Es ist diese enge Verbindung zwischen Nationalismus und Staat, die sie beide so gefährlich macht. (...) Das Ideal des Nationalstaates wird niemals völlig erreicht. In keinem historischen Fall findet man alle Mitglieder einer bestimmten Nation innerhalb der Grenzen eines Staates versammelt. (...) Dieses Fehlen einer vollständigen Übereinstimmung hat oftmals zu gefährlichen Spannungen geführt, die letztlich in Krieg münden können. (...) Nationalismus verursacht nicht nur Kriege, sondern erschwert durch die Macht seines Einflusses Kompromisse und das Akzeptieren von Niederlagen.<sup>3</sup>

Jedoch: *Den Nationalismus* gibt es nicht, wie es auch *den Krieg* nicht gibt. Es gibt menschliche Handlungen, die widerstreitende Interessen von Gruppen reprä-

<sup>1</sup> Mit Jugoslawien ist hier stets die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien (1945-1991) gemeint. Wenn von „Konflikt“, „Krieg“, „Kriegen“, usw. die Rede ist, beziehe ich mich auf den gesamten desintegrativen Prozess, d.h. vom Konflikt in Slowenien 1991 bis zum Kosovokonflikt 1999.

<sup>2</sup> „The Purposes of the United Nations are: [...] 2. To develop friendly relations among nations based on respect for the principle of equal rights and **self-determination of peoples**, and to take other appropriate measures to strengthen universal peace;“ (<http://www.un.org/aboutun/charter/index.html>)

<sup>3</sup> Beide Zitate aus: *Encyclopaedia Britannica* (2002) Standard Edition CD-Rom, Version 2002.1.0.0 UK — Joseph Frankel, langjähriger Politikwissenschaftler an der Universität Southampton, der diesen Artikel für die *Encyclopaedia* verfasste, beschrieb die möglichen kriegerischen Folgen des Nationalismus in einer Weise, als ob er die Balkankriege der 90er Jahre analysierte. Frankel starb indes 1989.

sentieren, und es gibt ein Gefüge von Diskursen, innerhalb dessen der Konflikt auf Zeichen- und Symbolebene durchgeführt und durchgehalten wird. Um eine Darstellung dieser *Eigentlichkeit* geht es im vorliegenden Buch.

### *Kulturelle Nachfrage, politisches Angebot*

Die gesellschaftliche Realität bestimmt sich nicht nur durch die Realität der Gesellschaft, d.h. etwa durch ökonomische Faktoren, sondern sie speist sich ebenso aus der Realität der Zeichen. Dass das vermeintlich Virtuelle jedes Zeichens realer werden kann als die Realität des durch das Zeichen Bedeuteten ist nahezu ein *Fatum* der hoch industrialisierten Gesellschaftssysteme, deren Sinnkonstitutionen die Mittel der Produktkommunikation beanspruchen. Unter „Produktkommunikation“ verstehe ich hier in erster Linie folgendes: Man *erfährt* (spürt, schmeckt, riecht) ein Produkt durch Werbung *bevor* man es überhaupt besitzt. Dieser Vorgeschmack des Realen lässt sich durchaus auf die postjugoslawischen Kriege anwenden, wenn es darum geht, die Werbebotschaften der verschiedenen Nationalismen und deren Werbemaßnahmen nachzuvollziehen – und zwar in dem Sinne, in dem dies ein Marketingexperte womöglich tun würde: Er analysiert das ideologische Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage, und ebenso wie er behaupten würde, dass sich Produkte ganz nach der Nachfrage richteten, ebenso ließe sich beobachten, dass durch die Art des *Product Placement* eine Konditionierung der Abnehmer erfolgte. In diesem Zusammenspiel, in dem sich Wunsch und Erfüllung überbieten, verliert sich in der Konsequenz die Ursache in der Wirkung oder wird mit ihr identisch. Das also zu wollen, was sich sowieso als notwendig zeigt, oder – frei nach Nietzsche – das zu werden, „was man zu sein glaubt“, beschreibt die emotionale Logik und die damit verbundene Freiheitsvorstellung kollektiver Bewegungen – vor allem der nationalistischen. Hier würde nun idealerweise die Kunstproduktion korrigierend eingreifen, im Sinne von Adornos ästhetischem Gebot:

Die Idee der Kunstwerke will den ewigen Tausch von Bedürfnis und Befriedigung unterbrechen, nicht durch Ersatzbefriedigungen am ungestillten Bedürfnis sich vergehen.<sup>4</sup>

Die Sachlage war jedoch beispielsweise im jugoslawischen Fall komplizierter, da sich künstlerische bzw. intellektuelle Elitenvorstellungen auf der einen Seite und populistische Kulturproduktion auf der anderen Seite in demselben Masse relativierten und ineinander verquickten, je mehr der Ernstfall die öffentlichen und individuellen Wahrnehmungen innerhalb der Gesellschaft bestimmte. Es ist im Zuge der Erforschung der späten 80er und 90er Jahre oftmals nicht klar auszumachen, was zur Kulturproduktion im engeren Sinne (Bildende Kunst,

---

<sup>4</sup> Adorno (1973 : 362)

Musik, Literatur, usw.) und was zu den Strategemen der Machtpolitik zu zählen ist, da vor allem letztere den korpusbildenden Charakter kultureller Narrative für sich zu nutzen vermochte.

### *Politische und künstlerische Wirkung*

Nicht zuletzt aus diesem Grunde muss man Nationalismus nicht ausschließlich als politisches, sondern auch als *künstlerisches* Phänomen begreifen.<sup>5</sup> Es geht hierbei nicht um eine vorschnelle Ikonisierung politischer Ereignisse oder um eine Entpolitisierung (dies wäre ja selbst eine Wirkungsweise des Nationalismus), sondern vielmehr um eine Bestandsaufnahme des Politischen und der damit zusammenhängenden Bilder und Narrative innerhalb einer dynamisierten Kulturszenerie der 90er Jahre.

In diesem Zusammenhang gilt es zu erfragen, ob in demselben Masse und Sinne in dem sich Kulturproduktion im gesellschaftlichen Umfeld politisiert, auch Politik künstlerisch ist bzw. wird.<sup>6</sup> Im Aussprechen einer Ausschließlichkeit, ob etwas künstlerisch oder nur politisch zu betrachten sei, kann diese Ausschließlichkeit selbst ausschließlich werden. So ist hier mit den Begriffen *Kunst* und *Politik* zu verfahren. Kunst ist gewissermaßen immer politisch, und Kunst ist nie politisch, da

*erstens*, Kunst nicht immer Kunst ist oder sein muss (nicht jedes gemalte Bild ist per gesellschaftlichem oder metaphysischem Dekret *Kunst*), oder

*zweitens*, Kunst immer in den ein Werk umgebenden Sinnfeldern erschlossen wird (das *Politische* ist hier nur ein Aspekt unter anderen), oder

*drittens*, die Entscheidung zu einer Definition oder Positionierung sinnvollerweise zumeist im Nachhinein getroffen wird, denn um eine *gesellschaftliche Relevanz* festzustellen, solle man bitte erst die Ausstellung, Kritik, Musealisierung, Wiederentdeckung, usw. abwarten.

Werk und Künstler sind autonom, aber keineswegs *immun* gegenüber dem sozio-politischen Wertesystem der Gesellschaft, in der sie existieren. Aber

---

<sup>5</sup> Es sei allerdings sogleich eingestanden, daß der Bedeutungsrand künstlerischer Phänomene hierbei einer gewollten Unschärfe unterliegt, auch wenn die Legitimität dieses Ansatzes von einer unmissverständlichen Bedeutung des Adjektivs „künstlerisch“ abhängen sollte. Gleichwohl setze ich kein fest umrissenes Verständnis voraus, sondern versuche es in der Rekontextualisierung der Themen gewissermaßen „mitzuentwickelt“ (— denn dagegen kann sich auch heutige Kunstbegrifflichkeit nicht „wehren“: daß sie sich stets neu entwickeln lassen muss und sich selbst durch harmloseste und subtilste Formen des *religere* und *tradire* kanonischer Versicherungen nicht korrumpieren lassen darf. Ich beziehe mich mit letzterer Bemerkung auf Vilem Flussers Strukturmodell des „pyramidalen Diskurses“, wie er für autoritäre Kommunikationsformen typisch ist (z.B. Armeen, Kirchen, faschistische und kommunistische Parteien, Verwaltungsbehörden, usw.) — Siehe hierzu: Flusser (1995c : 22ff).

<sup>6</sup> Es gilt wohl generell, was der in New York lebende und lehrende Künstler Hans Haake in seinen Bemerkungen zur kulturellen Macht (1974) schreibt: „Es gibt [...] keine Künstler, die immun wären gegenüber dem sozio-politischen Wertesystem der Gesellschaft, in der sie leben — alle Kultureinrichtungen gehören dazu — und die nicht von diesem System beeinflusst wären, gleichgültig, ob sie sich dieser Zwänge bewusst sind oder nicht.“ Zit. aus: Harrison und Wood (2003 : 1122)

ebenso ist eine Gesellschaft nicht einfach ein Gegebenes, sondern ein *Gestaltetes*, das nicht immun ist gegenüber den Aktivitäten seiner Aktanten.

In der Regel wird dem Kultursektor eine *falsche* Beachtung geschenkt. Kulturproduktion hat aus Sicht der Politik in erster Linie eine repräsentative oder eine therapeutische Funktion, die z.B. politische Großereignisse ausschmücken oder Versöhnungsprozesse symbolisch begleiten sollen. Das westliche Engagement der letzten Dekade auf dem Balkan justiert sich exakt an dieser Vorgabe. „Kultur“ und „Kunst“ dienen als positiv besetzte Begriffe, welche das Ideal der politischen Toleranz widerspiegeln.

Diese Vorstellung, die sich einer großen Zustimmung europäischer Institutionen erfreut, ist nicht nur falsch, sondern auch gefährlich, da sie die Wirksamkeit von Kunst nur im Sinne eines politischen Wunschbildes deutet.

Die Politik ist zwar der Ort der Macht und die Kulturproduktion bestenfalls die *Verortung* des Willens zur Macht. Gleichwohl ist die politische Machtebene nicht die einzige Wirkungsebene. Die Politik ist zwar die grobe, festgestellte, feststellende, alles bestimmende Sphäre historischen Ereignisdenkens (wie man sie z.B. im Geschichtsunterricht lernt). Dennoch: Sie überdeckt die wesentlich subtileren Formen mentalitätsprägender, *ästhetischer Überzeugungen*, die im Vorhof politischer und auch moralischer Sachverhalte das Gesellschaftsgefüge prägen. Dies erkennt Friedrich Nietzsche wenn er die vermeintlich gesicherte Wirkungsmacht zeitgenössischer Moralvorstellungen in Frage stellt:

Das Schöne, das Ekelhafte usw. ist das ältere Urteil. Sobald es die absolute Wahrheit in Anspruch nimmt, schlägt das ästhetische Urtheil in die moralische Forderung um. Sobald wir die absolute Wahrheit leugnen, müssen wir alles absolute Fordern aufgeben und uns auf ästhetische Urtheile zurückziehen. Dies ist die Aufgabe - eine Fülle ästhetischer gleichberechtigter Werthschätzungen zu creiren (...).<sup>7</sup>

Nietzsches ästhetizistische Vorstellung innerster vorgängiger Bewusstseinsgehalte ist ungerichtet und undefiniert, aber er ist sich sicher, dass jegliche feststellende Moral auf einen Betrug dieser ästhetischen Ungerichtetheit zurückgeht. Ihm geht es nicht, wie einst Kierkegaard, um die programmatische Abgleichung zweier Lebenskonzepte im Sinne eines ontologischen „Entweder-Oder“, dem ästhetischen und dem ethischen, sondern vielmehr um die Vorgängigkeit des ästhetischen Momentes. Das „absolute Fordern“, von dem Nietzsche schreibt, entspringt einem absolutistischen Wahrheitsbegriff, der davon ausgeht, dass Idealität und Realität strikt aneinander gekoppelt sind.<sup>8</sup> Kierkegaard, der in der ethischen Wahl („das Ich wählt sich selbst“<sup>9</sup>) eine unumkehrbare Gerichtetheit der Existenz sieht, relativiert den Absolutismus dieser Wahl:

---

<sup>7</sup> Nietzsche (1996 : 87 §11)

<sup>8</sup> Brock verwendet für diesen Tatbestand den Begriff der „erzwungenen Unmittelbarkeit“ (1986) und für deren Charaktere: „Gottsucherbande“ (ebd.) oder „Tätertypen“ (ebd.).

<sup>9</sup> Kierkegaard (1996 : 727)

Was heißt es aber, ästhetisch leben, und was heißt es, ethisch leben? (...) [D]as Ästhetische in einem Menschen ist das, wodurch er unmittelbar ist, was er ist, das Ethische ist das, wodurch er wird, was er wird.<sup>10</sup>

Sowohl für Nietzsche als auch für Kierkegaard ist das Ästhetische – obwohl aus verschiedenen Richtungen gedacht – vorgängig und unmittelbar („sein, was man ist“). Das Werden des Menschen bewerten beide indes aus unterschiedlicher Perspektive. Vor allem Nietzsche sieht in dem geschichtlich gewordenen Menschen das Problem der *Decadence* entstehen. Er sieht in ihr einen Verrat am eigentlichen, ästhetischen, instinktnahen, sich selbst treuen Sein und stilisiert diesen Verrat zum Grundproblem lebensweltlicher Gestaltung überhaupt. Nietzsche setzt an diesem Punkt die Interventionsbereitschaft und -notwendigkeit des Künstlers, die er selbst demonstrativ vorexerziert. Die Rolle der Kulturproduktion sieht er in der Kunst- und Lebensverbesserung mittels des visionären Führungsanspruches des Kunstheroen, der sich seiner gesellschaftlichen Führungsposition bewusst ist.<sup>11</sup>

Jedes Bild, jedes Wort kann eine Gesellschaft verändern, aber nicht jedes Bild und jedes Wort *eines jeden* vermag dies, sondern nur die Gestaltkraft bestimmter „Bild-“ bzw. „Wortführer“, die wir je nach dem Gewand des Willens zur Macht, in das sie sich hüllen, „Politiker“, „Künstler“, „Schriftsteller“, usw. nennen.

Die Kulturproduktion ist in diesem Sinne als Ort ästhetischer Wertsetzungen ein Vorhof (und eben kein Hinterhof) der verpflichtenden Gesellschaftssphäre, d.h. der Politik. Das Verpflichtende der Kulturproduktion besteht nur in ihrem spielerischen und akzidentellen Charakter, d.h. in der bewußten Als-ob-Setzung ihrer Vorgaben im Gegensatz zum zweckgebundenen Charakter der Politik. Die Kulturproduktion erkennt ihre eigene Verbindlichkeit in der Vorgängigkeitsannahme des ästhetischen Scheins, während die Machtpolitik *verbindlichkeitsvergesen* ist, womit ich das Vergessen der Tatsache meine, dass eine Entscheidung für jemanden, der nicht an dieser Entscheidung teilhat, tödlich enden kann, was insbesondere für politische Entscheidungen in Krisen gilt. Soldaten in den Tod zu schicken wird aber paradoxerweise gerade mit Verbindlichkeit begründet: Die politische Führung handele z.B. aus der „Verantwortung für die Nation“. Aber gerade die Nation als Abstraktum ist es, wovor man sich mit Sicherheit *nie* verantworten muss. Verantwortungen existieren nur zwischen Menschen. Daher stellen die Aktionen der *Frauen in Schwarz* oder der Soldatenmütter, die zu Anfang der Balkankonflikte mit demonstrativen Aktionen auf sich aufmerksam machten, genau die Verbindlichkeit durch Personifizierung der Verantwortung her, der sich Machtpolitik aus reinem Selbstverständnis grundsätzlich verweigert.

Was sich mir aus dem oben Dargelegten erschließt, ist, dass sowohl das kulturelle Primat, dessen Autonomie- und Distanzierungsgesten zwangsläufig auf einen politischen Kern verweisen, als auch das politische Primat, dessen

<sup>10</sup> ebd. : 729 – Meine Hervorhebung

<sup>11</sup> Sein Kunstverständnis findet sich paradigmatisch in: Nietzsche (1988 : 419) — „Der Dichter als Wegweiser für die Zukunft“ (§99).



Verbindlichkeitsgesten sich notwendig zu leeren Machtmetaphern verkehren müssen, Wirkungsaspekte all dessen sind, was ich unter „Kulturproduktion“ einordnen möchte. Ich sehe das Politische nicht als Letztbegründungs- und Verbindlichkeitsinstanz an. Die ideologische Meinungsbildung geschah im ehemaligen Jugoslawien nicht nur über direkte politische Inhalte, sondern bisweilen völlig „apolitisch“ über Topoi der Schönheit des Heimatlandes, der Sprache, der Geschichte, der Verwandtschaft, der kulturellen Herkunft und des Gemeinsamkeitsgefühls. Die Entpolitisierung ist Bestandteil der Politik, und das Verbindlichkeits- und Ernstfallbewußtsein ist Bestandteil der Kunst.

### *Tiefendimension des Krieges*

Die Frage nach der Konstitution von Kulturgemeinschaften im Sinne einer Klärung ihrer Grundlagen ist oftmals bedingt durch Erfahrungen gesellschaftlicher Desintegration, durch die Konfrontation mit Grenzerfahrungen, durch Kriege.<sup>12</sup> Vielmehr: das erfragende Denken, das „philosophische Staunen“ (Jeanne Hersch) selbst entspringt der Katastrophe, ähnlich wie die philosophische Ursprungsfrage nach dem Sein des Menschen bedingt gewesen sein musste durch die Erfahrung des Todes. Unter Unsterblichen kann es deshalb keine Philosophie geben, wie z.B. Platon oder Montaigne auf je ihre Weise dargestellt haben.<sup>13</sup> Sigmund Freud spezifiziert jedoch zurecht diesen Gemeinplatz, indem er darauf aufmerksam macht, dass dem Urmenschen der erlegte Feind kein „philosophisches Staunen“ über den Tod entlockte, sondern erst die Unterscheidung zwischen dem Triumphgefühl des Tötens und der Todeserfahrung bei nahestehenden Gruppenmitgliedern zur Reflexion führte: „An der Leiche der geliebten Person entstanden nicht nur die Seelenlehre, der Unsterblichkeitsgedanke und eine mächtige Wurzel des Selbstbewusstseins, sondern auch die ersten ethischen Gebote.“<sup>14</sup> In diesem Sinne sollte man also möglichst versuchen, Krieg als Erkenntnisfeld zu nutzen und ihn keineswegs in die Sinnlosigkeit zu entlassen. Diese Sinnlosigkeit dient nämlich nur künftigen Kriegen. Roland Barthes schreibt:

Wozu dienen Konflikte? Natürlich kann man sagen: um zu gewinnen, zu herrschen, zu besitzen, zu verändern usw.: das wäre die unmittelbare Form der *libido dominandi* (...). Was mich angeht, bin ich versucht, den Konflikt anders zu interpretieren (ich muß ihm einen Sinn geben, wenn ich ihn beherrschen will).<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Dies gilt z.B. für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg: „Die Kulturphilosophie entsteht und entwickelt sich in [einer] [...] aufgewühlten intellektuellen Umgebung, in der es nicht an Diagnosen fehlt und auch nicht an Therapien.“ (Konersmann 1996 : 11) Von Artefakten wie Spenglers „Untergang des Abendlandes“ bis hin zu Paul Valerys Feststellung, daß „wir Kulturvölker wissen, daß wir sterblich sind“ ist ein grundlegender Skeptizismus, ja Pessimismus, bezüglich der Grundfesten uchronischer Kulturvorstellungen ausgegangen.

<sup>13</sup> Siehe z.B. Montaigne (1999 : 52ff)

<sup>14</sup> Freud (2004 : 156)

<sup>15</sup> Barthes (2005 : 216f)

Wenn wir uns also im Folgenden die kulturellen Diskurse der letzten Jahrzehnte vergegenwärtigen, so eröffnet sich eine Ebene des Konfliktes, die wesentlich weitreichender ist – sowohl zeitlich als auch räumlich – als die in der Fachliteratur zum Jugoslawienkonflikt übliche Fokussierung auf den geostrategischen, historischen oder ökonomischen Komplex.<sup>16</sup> Der amerikanische Literaturwissenschaftler Andrew B. Wachtel schreibt hierzu:

---

<sup>16</sup> Siehe hierzu: Bennett (1996), Denitch (1994), Cigar (1995), Pavkovic (1997), Silber und Little (1996), Zimmermann (1999), Ramet (1992), Meier (2000), Ercegovic (1999), Woodward (1995), u.a. Susan Woodward etwa beschreibt den Konflikt als infrastrukturelle Auflösung des politisch-ökonomischen Komplexes und setzt ihn gekonnt in einen internationalen Kontext, d.h. in eine systemische Wechselwirkung mit anderen desintegrativen Prozessen der Ostblockstaaten. Ramet (1992) beschreibt die Folge zum Krieg aus politischem Blickwinkel weitsichtig und ergänzt ihre Ausführungen mit besonderen Kapiteln zur Kulturszene (hier insbesondere Rockmusik) und zur Religion, es fehlt hier jedoch meines Erachtens die Gesamterfassung der Relevanz von kulturellen Narrativen und ihrer Verwobenheit mit der Aktualität des Geschehens. Viele Autoren importieren und implementieren ihre eigenen gesellschaftspolitischen Lebensumfelder oder auch Dogmen in die Analyse des Konfliktes: Denitch (1994) beispielsweise bezieht aus dem Konflikt die Rechtfertigung für liberale Nationaldemokratien nach westlichem Vorbild, was jedoch im Grunde genau das Ziel, die Konsequenz und das Resultat der partikularen jugoslawischen Nationalismen war. Das Problem war nämlich nicht der Fundus an Demokratiekonzepten (wie auch immer man das verstand), sondern die Zuweisung des eigenen Territoriums, das auch für den liberalsten und demokratischsten Staat konstituierend ist und für welches der liberalste und demokratischste Staat mit Eifer Krieg führen oder terroristisch aktiv sein würde. Im Grunde ist Denitchs Vorstellung von Nationalismus eine populäre und standardisierte des Westens, die 1990 alle jugoslawischen Nationalisten einmütig geteilt hätten: Nationalismus ist eine Art äußeres Übel, d.h. ein Übel der anderen, mehr oder minder synonym mit Hass, Ausgrenzung, Gewalt und im schlimmsten Fall mit Völkermord. Demzufolge könnte man glauben, daß Nationalismus jeweils mit den Autokraten Milosevic, Iztbegovic und Tudjman, den sie unterstützenden Strukturen und der Errichtung von unabhängigen Nationalstaaten verschwindet. Das Gegenteil ist der Fall: nationalistische Zuordnungen, Identitäten und Geschichtsbilder sind in den neuen Nationalstaaten zum Paradigma verhärtet. Nur wird der Konflikt durch verschiedenste Filter der Political Correctness in moderateren Sprachformen ausgedrückt. Bennett (1996) wirft einen postjugoslawischen Blick auf Jugoslawien, da er den Krieg im Grunde als einen zwischenstaatlichen Konflikt betrachtet, in dem der Staat Serbien den Staat Kroatien und den Staat Bosnien angreift, obwohl z.B. in Bosnien bosnische Serben, d.h. Bosnier, gegen die Idee Bosniens kämpften. Es kämpften auch bosnisch-muslimische (bosniakische) Einheiten gegen bosnisch-kroatische bzw. kroatische oder auch gegen bosnisch-muslimische des abtrünnigen Geschäftsmannes Fikret Abdic, obwohl ursprünglich beide (die einen mehr, die anderen weniger) für einen unabhängigen bosnischen Staat eintraten. Mit etatistischer Logik kommt man hier also nicht weiter, und falls man weiterkommt, dann nur weil man die Vorgaben der Nationalisten und des Nationalismus akzeptiert. Im Sinne einer vorurteilsfreien Analyse sollte man jedoch diese Vorgaben nicht akzeptieren. In einem späteren Artikel – bezeichnenderweise für die NATO Review – schreibt Bennett ebenso bezeichnenderweise: „As Serbia fought and lost successive wars in Slovenia, Croatia, Bosnia and Kosovo, Serbian society progressively lost touch with reality.“ (Bennett 2000) Dies ist die verkürzte Sicht eines pragmatischen Etatisten, der sich Komplikationen und Widersprüche für seine strategische Analyse nicht „leisten“ kann. Ecce, a) der Kurzkrieg in Slowenien (1991) war gewiss kein serbo-slowenischer Konflikt (auch wenn die föderale Militärführung überwiegend serbisch war, die eingesetzte Einheit der jugoslawischen Volksarmee kam aus Zagreb, angeführt von einem slowenischen General, oberbefehligt vom damaligen jugoslawischen Premier, dem Kroaten Ante Markovic); b) Kosovo war sowohl seit der Gründung Jugoslawiens 1945, als auch in der liberalen jugoslawischen Verfassung von 1974, als auch nach Milosevics Aufhebung des Autonomiestatus 1988 ein konstitutiver Teil Serbiens (de facto bis 1999), und c) Bosnien ist weder von Kroatien noch von Serbien „verloren“ worden, sondern wurde mittels einer „inneren kulturellen Geographie“ aufgeteilt, das, was man eine „über-konsequente Konsequenz“ einer multikulturellen Logik nennen könnte. Die bittere Ironie in Bennetts Ansatz besteht darin, daß er genau den Etatismus der serbischen Führung unter Milosevic spiegelt: Das Streben nach staatlicher Einheit Serbiens – völlig unerheblich ist es, ob man das „Grossserbien“ oder „Kleinserbien“ nennt – entspricht jener abstrahierenden, von myriaden Paradoxien des sozialen Alltagslebens absehenden Pragmatik, mittels derer man Fakten schaffen und das Geschaffene repräsentieren möchte. Manche Autoren, wie z.B. Robert Donia und John Fine, konstruieren ein Geschichtsbild Bosniens, das eher multikulturellen Konzeptionen der Jetztzeit entspricht – ein Wunschbild, um die Erscheinung des Krieges möglichst aus dem historischen Kontinuum einer affirmativen Staats- und Kulturvorstellung zu verbannen. Wer diese weite Nostalgie, die auf einer verengten und verschönten Sicht auf die Gegenwart beruht, in sich trägt, kann im Grunde nicht verstehen, „wie es dazu kommen konnte“. Um dennoch ein Verständnis zu entwickeln, muss die These des primordialen Bösen aufgeworfen werden (z.B. in Form der bosnischen Serben um Radovan Karadzic und Slobodan Milosevic), das die Multikultur Bosniens mit monokultureller Exklusionslogik („ethnische Säuberungen“) bedroht, obwohl diese Bedrohung aus der Logik der Multikultur selbst hervorging. Serbische Nationalisten haben ihre monokulturellen Phantasien aus den Antagonismen innerhalb der jugoslawischen Multikultur bezogen und entstanden nicht urplötzlich und ex nihilo aus einem abstrakten ideologiefreien Raum heraus. Auf kulturellen Unterschied geeichte Analysten benutzen so oftmals ungewollt die Logik von Nationalisten, die z.B. behaupten würden: „Früher hatten wir glorreiche Königtümer, nationale Souveränität, alles war vereinigt und wunderbar. Dann kamen externe Mächte [wahlweise: Osmanisches Reich, Ungarn, Donaumonarchie, Kommunisten, Nationalismen der „anderen“, usw.] und überschatteten das Band der nationalen Kontinuität, das nun durch unseren Freiheitskampf wieder freigelegt wurde.“ Mit *A tradition betrayed* in ihrem Buchtitel beziehen sich die Historiker Donia und Fine (1997) analog auf einen externen Betrug, der der Jahrhunderte alten friedlichen bosnischen Multikultur von außen (z.B. Milosevic, Karadzic und Tudjman)

Die Aufgabe der Versuche einer kulturellen Nationsbildung seitens der politischen und kulturellen Eliten, schaffte die Bedingungen für den Kollaps des jugoslawischen Staates. Indem ich kulturelle Prozesse in den Vordergrund stelle, stimme ich nicht dem Nachdruck anderer Untersuchungsansätze zum Untergang Jugoslawiens zu, die die Schuld in erster Linie bei ökonomischen und politischen Faktoren ansetzen.<sup>17</sup>

Wachtel fügt noch relativierend hinzu, dass die Kulturproduktion nicht die alleinige Erklärung für den kriegerischen Zerfall Jugoslawiens liefern kann. Diese Bemerkung ist jedoch unnötig. Es ist in den letzten Jahrzehnten innerhalb der *Social Sciences* oftmals üblich geworden, monokausale Erklärungen und monodisziplinäre Erklärungsmodelle *explizit* zu meiden (als ob Einfältigkeit nicht schon immer gemieden worden wäre). Man glaubt oftmals mit so genannten multidisziplinären Ansätzen ein wahrhafteres Bild der facettenreichen gesellschaftlichen Realität erfassen zu können. Aber: Hier schafft man sich von vornherein ein Bild von Realität, das facettenreich sein muss. Vielleicht aber sind manche Realitäten, die man erfassen könnte, überhaupt nur monokausal oder gar *nicht-kausal* erfassbar? Da wir in den Geisteswissenschaften eine Sprache benutzen, die auf einer netzwerkhaften, Sinn konstituierenden und autonomen Textualität gründet, sollte man sich nicht von vornherein programmatisch auf Mono- oder Multi – Epistemologien festlegen, sondern die Phänomene, die man untersucht, gemäß ihres Auftretens behandeln, d.h. *phänomenologisch*.

Die Kultursphäre kann daher sehr wohl die *alleinige* Erklärung für den Konflikt liefern, wenn wir unter „Konflikt“ allein die relevanten ideellen Implikationen verstehen (die „Software“). Denn was wir in diesem Zusammenhang Krieg nennen, ist letztlich nur das bloße radikale Geschehen bzw. Abwickeln des Konfliktes (die „Hardware“). Ganz folgerichtig schreibt der Schriftsteller Dzevad Karahasan:

---

aufgezwungen wurde. Jedoch: Die Tatsache, daß es für Jahrhunderte auf bosnischem Territorium relativ friedlich zugeht, spricht eben nicht für eine friedliche Koexistenz von Kulturen (wie es so oft heißt), sondern höchstens für eine friedliche Existenz ohne Kulturen, d.h. für eine Nicht-Thematisierung von kulturellem Unterschied auf der alltäglichen, d.h. im engsten Sinne zwischenmenschlichen Ebene. Man verwechselt hier ethnische mit ethischer Interaktion und will — aus welchen Gründen auch immer — den Unterschied in der Gemeinsamkeit hervorheben. Der Ausdruck „friedliche Koexistenz“ beschreibt dagegen treffend den post-jugoslawischen Nachkriegszustand der späten 90er Jahre — „an-einander-her-Leben“. Die Problematiken zum Jugoslawienkonflikt und die aus diesen Problematiken resultierenden Publikationen sind inzwischen so zahlreich, daß eine Auflistung und Evaluierung eigenständige Forschungsarbeiten erforderte. Hier kann es nur darum gehen, die aus der Sicht des Autors relevanten Aspekte zu umreißen, sich aber nicht darin zu vertiefen, wenn dies nicht im Dienste der vorliegenden Arbeit ist. Im Grunde spalten sich alle Interpretationen des Jugoslawienkonfliktes an der Frage, ob man „Nationalismus“ mit den postjugoslawischen Nationalstaaten als solchen in Zusammenhang bringt (unabhängig von politischen Rechts/Links Auslegungen oder der politischen Elite), oder ob man davon ausgeht, daß die Entwicklung zu Nationalstaaten als solche nicht „nationalistisch“ ist, sondern nur die jeweilige politische Führungselite und ihre damit zusammenhängende Ideologie. Im letzteren Fall ist Nationalismus etwas von außen auf die Nation aufgezwungenes, im ersteren Fall bringt das Streben nach nationaler Unabhängigkeit notwendigerweise Nationalismus hervor. Man kann also im zweiten Fall (etwa mit Finkielkraut) für Kroatien und gegen Tudjman sein, man kann aber nicht gegen Kroatien und für Tudjman sein. Die erste Ansicht beschreibt den Ansatz der neueren Nationalismusforschung (Anderson 1998, Gellner 1999, Smith 1993), während der zweite Ansatz aus der Sicht des ersten prototypisch nationalistisch ist: Die Vorstellung einer Gefahr, die bedingt ist durch ein „Aussen“ (sei dieses Aussen auch der Nationalismus selbst) konstituiert ein „Innen“, das national begründet wird. In diesem letzten Fall ist es unerheblich, ob die „Konstrukteure“ dieser Narrative Nationalangehörige sind oder nicht. Internationale Sympathisanten der serbischen, kroatischen, usw. Kriegsseiten machen sich in diesem Sinne zu serbischen, kroatischen, usw. Nationalisten.

<sup>17</sup> Wachtel (1997 : 229) Siehe auch: Rocker (1976a)

Die Kriege, die 1991-1995 folgten, brauchte man nicht zur Zerstörung Jugoslawiens, sondern zur Aufteilung seiner Überreste.<sup>18</sup>

Jede einseitig materialistische oder positivistische Fixierung verwehrt einen anderen Zugang, der sich jenseits der Faktizität von Gewalt und Zerstörung eröffnet. Ein Regisseur erklärte in diesem Zusammenhang einmal flamboyant: „Krieg ist nur eine Kulisse“.<sup>19</sup> Im englischen Sprachgebrauch existiert der Ausdruck des *Theatre of War*, d.h. des Kriegsschauplatzes. Wenn der Krieg eine Kulisse im *Theatre of War* ist, so liegt die Frage nahe, was dann eigentlich auf der Bühne gespielt wird. Die Antwort rührt womöglich an eine tiefere – d.h. *unangenehmere* – Wahrheit, als sie politologische, historische oder ökonomische Ansätze zu Tage fördern können: Es geht um das Phänomen, dass militärischen Kriegshandlungen zumeist nur eine notwendige Kulisse eines unbarmherzigen, auf der Ebene der Sinnproduktion innerhalb von Kollektiven ablaufenden Konfliktes sind. Der Grund für und der Ablauf von Kriegen mag (wie so oft) für Außenstehende völlig sinnlos erscheinen, die Handlungen innerhalb des *Theatre of War* laufen jedoch streng nach konzeptualen Vorgaben einer Freund/Feind-Regie ab. Das heißt: Bevor es zu Zerstörungen von Bibliotheken kommt, muss es Metaphern geben, die diese Zerstörung einfordern. Bevor es zu Bücherverbrennungen kommt, muss es Bücher geben, die diese Verbrennungen einfordern. Der Maler Franz Marc schreibt 1915 im Bewusstsein der Fronterfahrung, der Krieg sei

doch nichts anderes (...) als die bösen Zeiten vor dem Kriege; was man vorher in der Gesinnung beging, begeht man jetzt mit Thaten.<sup>20</sup>

Zur dieser Bedeutung der ideellen Sphäre, die in der einen oder anderen Form die konkrete gesellschaftliche bestimmt, vermittelt uns Max Weber einen Leitgedanken:

Interessen (materielle und ideelle), nicht: Ideen, beherrschen unmittelbar das Handeln der Menschen. Aber: die „Weltbilder“, welche durch „Ideen“ geschaffen wurden, haben sehr oft als Weichensteller die Bahnen bestimmt, in denen die Dynamik der Interessen das Handeln fortbewegte. Nach dem Weltbild richtete es sich ja: „wovon“ und „wozu“ man „erlöst“ sein wollte (...).<sup>21</sup>

Weber muss es wissen, war er doch selbst ein überzeugter Nationalist des deutschen Kaiserreiches.<sup>22</sup> Entsprechend der obigen Ausführungen fokussiert der Titel dieses Buches daher keineswegs nur „nationalistische Kunst“ (was immer das auch sein mag), sondern strebt im Sinne einer *politischen Phänomeno-*

<sup>18</sup> Karahasan (2003 : 41)

<sup>19</sup> Aus einem Dokumentarbeitrag von ARTE zur jugoslawischen (bzw. serbischen) Filmproduktion (ca. Mai 2001).

<sup>20</sup> Zit. aus: Paret (1996 : 157)

<sup>21</sup> Weber (1989 : 101)

<sup>22</sup> ebd. : 11

logie möglichst vorurteilslos nach einer Mannigfaltigkeit der gesellschaftlichen Diskurse.

Die thematische und ästhetische Streuung dieses Buches liegt darin begründet, dass es die Hybridität nicht nur der Erscheinungsformen, sondern auch die Hybridität der Erscheinungslogik zulässt, und nicht vorgibt, externe und offensichtlich aufgezwungene Schemata könnten den Erscheinungen gerecht werden. Man kann Erscheinungen nicht gerecht werden.

Mein Anliegen ist es, den monolithischen Charakter dieser Jahre, wie er sich in internationalen Medien zeigte, aufzubrechen und ein vielgestaltiges Bild der Wirklichkeiten, die durch die Konflikte bestimmt waren, wiederzugeben.<sup>23</sup> Ich möchte damit der These vom allgemeinen Kulturverfall in diesen Jahren widersprechen – nicht etwa, um die Kriegsjahre oder gar den Nationalismus zu preisen, sondern vielmehr um das „säuische Behagen“ (H. Mühlmann) der westlichen Kulturgemeinschaft, die den Balkankrieg insgeheim als ebenso grauenhafte wie willkommene Antithesis ihres Gewissens zu nutzen verstand, bloßzustellen. Falls Kulturverfall stattfand, so fand er auch simultan im Westen statt, je mehr sich der Konflikt internationalisierte.

### *Der Staat als Installation*

Seit der Zeit der französischen Revolution wird die nationale Staatsbildung (nicht nur auf einer Symbolebene und nicht nur metaphorisch) zu einer Art von kollektiver künstlerischer Installation, der ein ideelles und logistisches Gerüst zu Grunde liegt. Die Ambiguität des Zustandes, der in Folge des Zusammenbruchs der Meta-Installation Jugoslawien in mehrere Subinstallationen entstand, liefert daher Anreize zur Hinterfragung des Arbeits- oder Werdungsprozesses von derartigen Installationen überhaupt.

Zur Ausarbeitung dieses Werdensprozesses im Rahmen der oben angeführten drei Aspekte lassen sich die drei Hauptabschnitte dieses Buches anführen:

*Kunstfall als Ernstfall* – Hier geht es mir um die Herausarbeitung von Themen, die sich mit der Radikalisierung von Anschauungen, Ästhetisierungen und individuellen Ausnahmeständen beschäftigen: Die Phänomenologie des Ernstfalls mit Hilfe künstlerischer Logik erfassen lernen. Durch die Erfassung grenzwertiger Denk- und Vorstellungsmuster lassen sich in der analogen Übertragung Phänomene gesellschaftlicher Radikalisierung, wie sie typisch für die jugoslawische Entwicklung sind, in einem bislang nicht berücksichtigten Licht darstellen und verstehen.

---

<sup>23</sup> Betroffene vor Ort glauben manchmal, daß westliche Beobachter von der Wirklichkeit des Krieges nichts erfahren und daher nur ein eingeschränktes und manipuliertes Bild von der wahren Lage haben. Interessanterweise hörte man derartige Vorwürfe gerade von Einheimischen, die sich selbst entweder nur auf Gerüchte von Bekannten oder auf offensichtlich tendenziöse Massenmedien „vor Ort“ verließen. Die Manipulation und Propaganda der westlichen Medien (vgl. z.B. Schneider 1997, Bittermann 1994, Beham 1996, Horn 1997) mag bisweilen erheblich gewesen sein, dies impliziert jedoch nicht, dass Authentizität konkret lokalisiert werden kann, vor allem nicht inmitten des Krieges.

*Ernstfall als Form der Nation* – Hier wird das Feld von Geschichten und Bildern wesentlich, die sich auf ein Kulturkollektiv im Ausnahmezustand beziehen, welches sich in der Lichtung des Krieges offenbart. Es geht mir hier um die Darstellung eines Inzidenzparadigmas, welches alle Narrative und Geschehnisse im Umfeld des Krieges auf das Nationalkollektiv bezieht. An der Ausarbeitung dieses Paradigmas sind im Grunde alle jeweiligen gesellschaftlichen Kommunikationsfelder beteiligt. Meine These ist, dass sich dieses Paradigma an Nebenschauplätzen, Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten offenbart. Die Peripherie der Anschauung kreierte gewissermaßen die Überzeugung des Nationalen im Krieg.

*Nation als Kunstform* – Der dritte Abschnitt analysiert Bilder und Körper einer sich kristallisierten Nationalideologie. Statt Bildender Kunst könnte man von einer Bildenden Identität sprechen, die von kulturellen Authentizitätsvorstellungen kündigt und sich in mannigfaltigen Formen (Heldenkulten, Symbolen, Manifestationen) zeigt.

Die Beispiele, die den Krieg thematisieren, beziehen sich vornehmlich auf Slowenien, Bosnien, Serbien und Kroatien, weil gewissermaßen die staatliche Desintegration hier kulminiert (vor allem im serbokroatischen Sprachgebiet). Phänomene sogenannter staatlicher Propaganda von Seiten der Massenmedien sind hier nur insoweit berücksichtigt, als sie sich mit dem ideellen Geflecht nationalistischer (bzw. auch anti-nationalistischen Argumentationen) decken.

Die Rolle der Massenmedien als Multiplikatoren gesellschaftlicher Narrative wird vorausgesetzt. Dies ist der *einzigste Sinn* des Ausdrucks „Massenmedium“. Im Sinne von Vilém Flussers *Kommunikologie* (1995c) ist ein Medium der Ort der Kommunikation (Theater, Fernsehen, Lagerfeuer, Telefon, usw.). Mir geht es nicht primär um den Ort, sondern um die Kommunikation. Diese wird quantitativ effektiver ausfallen, wenn sie in Tageszeitungen oder im Fernsehen vermittelt wird, als wenn sie in einem Lyrikband mit einer Auflage von 1000 Exemplaren veröffentlicht wird. Dies besagt jedoch nichts über die Struktur und die Evidenz des Narratives. Hier trifft zu, was Hans Haake von Kunstwerken behauptet:

Auch Werke, die kein großes Publikum haben, hinterlassen Spuren. Alle Produktionen der Bewusstseinsindustrie, unabhängig davon, ob beabsichtigt oder nicht, beeinflussen das gesellschaftliche Klima – und damit auch das politische.<sup>24</sup>

Die Rolle der Massenmedien wird aufgrund ihres allzu offensichtlichen Einflusses auf die Meinungsbildung oftmals überschätzt. Dieser Einfluss ist jedoch kein homogener und in sich widerspruchsfreier. „Wenn alle Zeitungen ein friedliches Auseinandergehen [Jugoslawiens] propagiert hätten“, wäre es trotzdem zum Krieg gekommen, so die Ansicht eines Belgrader Publizisten.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Bourdieu und Haake (1995 : 28)

<sup>25</sup> Aleksandar Tijanic in: Ljubanovic (1999 : 52)

## **KUNSTFALL ALS ERNSTFALL**

*Kunst ist nicht frei, sondern wirksam – ars militans.*

*Alfred Döblin*

Jemand, der mit Kunst nur heimelige Wohnzimmerkultur oder einen Museumsbesuch verbindet, wird die Zusammenlegung von Kunst und Krieg merkwürdig finden. Was hat Kunst mit Krieg zu tun? Ist nicht vielmehr Kunst das Gegenteil von Krieg?

Aber schon hier beginnt das Problem, da wir Krieg irgendwo anders hin verorten, und uns alles das, was uns lieb und teuer scheint, als das Gegenteil von Krieg deuten, wie eben die Kunst. Aber vielleicht hat der Krieg gar kein Gegenteil, und vielleicht ist der Gegenteilglaube, der uns Kulturen und Künste als rein zivilisatorische Errungenschaften erscheinen lässt, selbst ein Resultat des Krieges?

Gewiss haben wir, wenn wir durch Nationalmuseen schreiten, auch Schlachtenbilder vor uns, aber es sind längst vergangene Schlachten, und zudem hat ja das Gemälde nichts mit der Schlacht, mit dem Krieg, zu tun. Die Kunst kommt anscheinend immer hinterher, als Ausschmückung oder Kritik. Was ist also mit der Zusammenlegung von Kunst und Krieg gemeint?

Wenn wir nur auf das Resultat, auf das Objekt, der Kunst blicken, so hat z.B. das Museumsgemälde ebenso wenig mit Krieg zu tun wie ein stillgelegter Spähpanzer aus dem Zweiten Weltkrieg, den man in einem Militärkundemuseum begutachten kann. Beide Artefakte, das Kunstwerk und der Panzer, sind ausgestellt, musealisiert, archiviert, und sie bezeugen eine ehemalige Aktivität.

Nun ist es aber gerade diese Aktivität, die einen Aufschluss darüber gibt, welchen Lebenszusammenhang Artefakte bezeugen. Gewiss ist der Panzer eine Kriegswaffe und das Gemälde nicht. Wenn wir den Krieg also aufs Schiessen und die Kunst aufs Malen beschränken, so erscheint uns kein Zusammenhang.

Jedoch, wenn wir die Begriffe nicht verabsolutieren und die mit ihnen assoziierten Vorstellungen in historischer Perspektive abstrahieren, müssten wir uns eigentlich umgekehrt fragen, wie es kommt, dass wir überhaupt den Zusammenhang von Kunst und Krieg vergessen haben und er uns jetzt so absurd erscheint. So müssten wir fragen: Wie kann es sein, dass Kunst heute nichts mit Krieg zu tun hat? Die europäische Vormoderne gibt nämlich Jahrhunderte alte Belege dafür, dass die Kunstproduktion stets am Ernstfall geeicht war. Es ist irrelevant, ob ein Schlachtenbild auf einem Gemälde dargestellt ist oder nicht,



um einen Zusammenhang mit dem Ernstfall, mit Krieg, zu erkennen. Es spielt hingegen eine Rolle, welchem gesellschaftlichen Wertesystem Kulturproduktion zugeordnet ist. Kunst und Künstler fussten in dieser Hinsicht von Anfang an im Erfassungsbereich der Souveränität (Regent, Staat, Kirche), die sich definitionsgemäss durch Verfügungsgewalt über den Ernstfall bestimmt. Der Topos des Erhabenen und Glorreichen, der Jahrhunderte lang vor allem in Tragödien, Historiengemälden oder in der repräsentativen Architektur manifest wurde, war im Grunde nichts anderes als die Vermittlung von Kriegsrelevanz. Seit der Autonomisierung der Kunst (wann auch immer man diese zeitlich ansetzt) übernimmt das Künstlerindividuum selbst das Souveränitäts- d.h. Ernstfallgehalte und wird zum existentialistischen Extremisten, der für seine Kunst Leben und Tod zu opfern bereit ist.

Der in der Kunst der Moderne beschworene existentielle Ernstfall spiegelt den Krieg, wie auch der gesellschaftliche Ernstfall sich durch Anschauungsextrémismen der Kunst nährt. Auch ein Blümchenbild oder ein Landschaftsbild kann extremistisch sein. Man denke etwa an die wunderschönen aber von Nationssehnsucht durchströmten Bildallegorien Caspar David Friedrichs oder an die wunderschönen, vor Missionierungswahn strotzenden Melodien Richard Wagners. Um den Zusammenhang von Kunst und Krieg zu erkennen, muss man also von den gängigen Bildern von Krieg und Kunst absehen und sie gewissermaßen in einen anderen Rahmen setzen.

Es ist das Verdienst des Kulturphilosophen und Ästhetikers Bazon Brock, den Zusammenhang von Kunst und Krieg mit seinem Strategem vom *verbotenen Ernstfall* in das öffentliche Bewusstsein gebracht zu haben. Brock sieht Kulturproduktion und Ernstfall als eine Einheit, der im Sinnhaushalt eines politischen Systems unterschiedliche Rollen zukommen können. Nur aus dieser Warte wird das folgende Kapitel im Zusammenhang mit der jugoslawischen Kriegsentladung nachvollziehbar. Das Strategem vom „verbotenen Ernstfall“ besagt politik- und kunstübergreifend, dass sich Handlungen nicht mehr wie in der Vormoderne an der Unumkehrbarkeit der Folgen (d.h. am Tod, an Zerstörung, Rücksichtslosigkeit, Reinheit der Lehre, Unwiderlegbarkeit, usw.) orientieren. Das Gegenstrategem vom *gebotenen Ernstfall* bezeichnet hingegen die Ausrichtung von Individuen (Künstlern, Politikern), „über Leichen zu gehen“ und ihre ästhetischen oder politischen Anschauungen ohne Rücksicht auf die Folgen ihres Tuns durchzusetzen (Brock nennt sie „Tätertypen“). Das gilt für die Welt der Politik im gleichen Masse wie es für die Welt der Kunst gilt.

Der *Poète maudit*, der radikale Dichter, schüttete sich mit Kannen von Kaffee und Litern von Wein pro Tag zu, stopfte sich mit Rauschgift voll oder holte sich absichtlich Syphilis (...), um am existentiellen Ernstfall seiner Person die Glaubwürdigkeit seines Werkes zu demonstrieren. (...) Wenn KünstlerInnen heute chirurgische Eingriffe an sich vornehmen lassen (...) und dies als *Carnal Art* ausweisen, ist dies eine letzte Zuckung im Aufbegehren gegen das Ernstfallverbot (...).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Brock (2002 : 212)

Das folgende Kapitel beschreibt, wie sich das Strategem vom „gebotenen Ernstfall“ modellhaft in der Kunst der Moderne etablierte und wie es von dort wiederum auf die Gesellschaft wirkte. Individuen adaptieren das Souveränitätsverhalten staatlicher Macht. Sie entwerfen Sinn- und Wertgrenzen für sich und andere und mobben diese anderen ästhetisch, politisch, historisch und ökonomisch aus dieser Umgrenzung hinaus. Das ist stilbildend oder kulturbildend, je nach Gesellschaftsfeld. Dieses Prinzip setzt sich wiederum in anderen Gesellschaftsbereichen fort. Ebenso wie man manche Kunststile nicht miteinander vereinbaren kann (z.B. Minimal und Pop Art), werden Kulturen und politische Systeme gegeneinander abgeglichen. Dass es Vermittlungen und Versuche gibt, Stile zu überbrücken ist unbestritten, aber ebenso ist unbestritten, dass der Zwang zur Unterscheidung und Ausgrenzung selbst in liberalsten Gesellschaftsformen dominiert.

Es geht bei meiner Beschreibung dieser Handlungs- und Sinntransplantationen aber letzten Endes nicht um Kunst oder um Politik im üblichen Sinne, sondern um das Erschliessen einer eigenen Ereignissphäre, in der Handlungen, Entwürfe, Ästhetiken, Programmatiken aufeinander verweisen. Wenn wir nur für einen Augenblick vergessen könnten, dass es so etwas wie Kunst und Politik gäbe – d.h. wenn wir es schafften, wirklich naiv zu sein –, dann erschienen uns womöglich „merkwürdige“ Menschen, die sich „merkwürdig“ verhielten. Der folgende Abschnitt ist ein Versuch, diese Merkwürdigkeit zu untersuchen.

## DIE KUNST DER EXTREME

*Die Kunst ist so schlecht wie die Liebe. Die Kunst und die Liebe tragen beide den Keim zum Verbrechen in sich – oder sie sind nicht echt. (Paul Valery)<sup>27</sup>*

Nach einem Wort Vilem Flussers wirkt Kunst auf den „Unterbau der Realität“<sup>28</sup>. Dieser Unterbau muss vorgestellt werden als ein heimliches Übereinkommen, das die Wahrnehmungen zwischen den Menschen innerhalb einer Kultur bestimmt. Demzufolge schafft Kunst neue Realitäten, indem sie die Bedingungen dieser Wahrnehmungen ändert, d.h. indem sie durch Änderung der Wahrnehmung (*theoria*) die Wahrnehmung von Änderung (*aisthesis*) anregt. Den provokativen Charakter von Kunst machte oftmals aus, dass sie aufgrund des Wandels der von ihr wiedergegebenen Wahrnehmungsformen alltäglichen Gewohnheiten, Lebens-, Auffassungs- oder Betrachtungs-Konventionen widersprach. Wie umfassend gültig ist jedoch diese Umschreibung für die heutige Wirkung von Kunst?

Es scheint zumindest, dass im Kunstbetrieb gegenwärtig für Wahrnehmungsänderungen immer radikalere Anschauungen und Anstrengungen vonnöten sind, und dass immer öfter die Wahrnehmung von Änderung – also das *Ereignis* – das Erlebnis bestimmt und nicht umgekehrt. Ich beziehe mich hiermit in erster Linie auf Gesellschaftskonflikte und Kriege, aber auch auf Auswüchse der modernen Risiko- und Erlebnisgesellschaft, die den unmittelbar Beteiligten das Lebensumfeld prägen. Wenn das Außergewöhnliche (z.B. Abenteuer-tourismus) oder der Ausnahmezustand (z.B. Krieg, Terror, Gewalt) zum Normalfall wird, so scheint eine sich der Gewohnheit (z.B. bürgerliche Gesellschaft) widersetzende Kunst überflüssig, und es ist vielleicht eine der Gewohnheit oder einem Regelwerk entsprechende Kunst vonnöten (Kitsch bzw. Akademismus). Wie wir noch sehen werden, ist ein Nebeneffekt der jüngsten Balkankriege ein inflationärer Amateurismus, sowohl auf dem Schlachtfeld (Paramilitärs, Bürgerwehr) als auch in Museen, Büchern und Massenmedien (Kitsch, Heimatautoren, „Turbofolk“, usw.), und gleichzeitig der Versuch mancher Kulturreliten, dies einerseits durch eine Struktur bzw. Programmatik zu rechtfertigen oder sich andererseits von diesen Aspekten abzugrenzen. Die Frage ist also, ob die flussersche Definition von Kunst auch in Zeiten der Krise gilt, in der die Radikalisierung nicht aus der spezialisierten und zugleich universalistischen Kulturproduktion der Eliten, sondern aus weiteren Gesellschaftskreisen stammt. Bevor wir uns den vielfältigen Verflechtungen von radikalisierten Elite- und Populärkulturen in den postjugoslawischen Kriegen zuwenden, gilt es zunächst, auf das Selbstverständnis innerhalb der Kunstproduktion zu verweisen.

---

<sup>27</sup> In: Valery (1991 : 209)

<sup>28</sup> Flusser (1995a : 133f)



Abb. (1) Vlado Martek, „Künstler an die Waffen“, Poster, 1991, Zagreb

## Symptome der europäischen Moderne

*Das Maß der Konsequenz beweist immer, ob man ein Künstler ist oder ein Pfuscher; denn bis zu einem gewissen Grade tun alle Menschen das gleiche. Das Auge, mit dem man die Wirklichkeit sieht, muss sich fortwährend verändern.*

*Sören Kierkegaard, 1843<sup>29</sup>*

Fundamentalistische, radikale und extreme Vorstellungen sind der Kunst nicht fremd, im Gegenteil: Sie begründen die Kunst. Kann es z.B. etwas Radikaleres geben als den Wunsch, die Welt in einem Bild auszudrücken? Die Grundsätzlichkeit vieler künstlerischer Ansätze zeigt sich aber auch in der Kompromisslosigkeit der Durchführung und in der Endgültigkeit der Hinwendung zur eigenen Kunstmission. Dies gilt insbesondere für den Kunstbetrieb seit dem 19. Jahrhundert. Die Künstlerin Marina Abramovic sagt in einem Interview:

In meinem Buch „Artist Body“ findet sich ein Zitat von Bruce Nauman, in dem er sagt, dass Kunst eine Frage von Leben und Tod sei. Das kann melodramatisch klingen, aber es ist so wahr und so wahrhaftig gesagt, dass ich völlig damit übereinstimme. Mein ganzes Leben war eine Frage der Kunst, eine Frage von Leben und Tod. (...). Mein Leben ist Kunst, und ihr habe ich meine Lebensweise untergeordnet – ich habe keine Familie, keine Kinder, und nichts, was andere normale Menschen haben. Mein Leben ist ein Opfer der Kunst.<sup>30</sup>

Die Einschwörung auf die Unterscheidung Leben/Tod kennt man andererseits ebenso aus vergangener Heldenkultur, dem Militärwesen bzw. vom Terrorismus der Gegenwart. „Auf das Ganze hin“, auf „alles oder nichts“, ausgerichtet zu sein, kennzeichnet aber auch die Kunstpraxis im 20. Jahrhundert bzw. das Kunstschaffen im Allgemeinen.

Wir müssen uns hier in Erinnerung rufen, dass Kunst in der Entwicklung der Klassischen Moderne zwar als autonom verstanden, aber stets einem Wirkungsstreben verhaftet war – etwa im Unterschied zum ebenso autonomen Hobbybastler. Dieses Wirkungsprinzip bezog sich auf den Modellcharakter künstlerischen Schaffens für das Leben überhaupt; d.h. Kunst wurde als Beispielgeber, ein Bild als Vorbild und der persönliche Lebenslauf als Experiment verstanden, dessen Voraussetzungen einer ständigen Wandlung unterworfen sind.<sup>31</sup>

Dieser Beispielcharakter des Werks, der Anschauung oder des Künstlers selbst (Leben als Werk, wie z.B. beim britischen Künstlerpaar Gilbert & George) thematisiert einerseits Möglichkeiten, wie die Welt sein könnte; andererseits thematisiert er – um mit Kant zu sprechen – die „Bedingungen dieser Möglichkeiten“. Diese Modellbildung der Wirklichkeit durch Kunst ist in einer übergeordneten Perspektive kein spezifisch modernistisches Symptom, sondern bereits

<sup>29</sup> Kierkegaard (1996 : 348)

<sup>30</sup> Zit. aus: *Feral Tribune*, Nr.684, 1998, Split, [http://www.feral.hr/old/1998/684/intervju\\_3.html](http://www.feral.hr/old/1998/684/intervju_3.html)

<sup>31</sup> Zur biografischen Verpflichtung von Künstler- und Werkscharakteren siehe z.B.: Brock (2002 : 4ff)

in der aristotelischen Poetik eine programmatische Forderung (bezogen auf das Epos und das Drama). Aristoteles zufolge soll die Dichtung

bestimmte Wirkungen erzielen, und dies vermag sie nur, wenn sie das Allgemeine aufsucht, wenn sie Modellcharakter hat; folglich ist ihr gerade die wirklichste Wirklichkeit, die Geschichte, fremd.<sup>32</sup>

Aber insbesondere die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts hat erstmals ihre ästhetischen Bedingungen und Postulate als verbindliche Modelle, d.h. als Realitätsvorgaben für die Totalität der Gesellschaft verstehen und durchsetzen wollen.

Gerade weil sie nicht utopische Gegenentwürfe zur schlechten Realität bleiben, sondern die Lebensrealität der Zeitgenossen bestimmen sollten, wurden sie totalitär (...).<sup>33</sup>

Die visionäre Behauptung und unmittelbare Durchsetzung neuer ästhetischer Regeln (die weite Palette von der abstrakten Malerei bis hin zum Hitlergruss) wurde zum individuellen Feldversuch eines Willens zur Macht, d.h. eines Willens zur Durchsetzung von Macht, der an sich einem spielerischen, gar selbstironischen Kunstgedanken (etwa vergleichbar mit den Spielästhetiken von Schiller bis hin zu Gadamer) fremd ist. Der Totalitarismus des Neuen und nicht das Neue als solches, das mit dem der Aufbruchsgestus des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bezeichnet ist, erzeugt dieses Kräftefeld. Denn: Jedes Spiel, jedes Herumprobieren schafft Neues. Jeder zugelassene Zufall schafft Neues. Jede Sekunde schafft Neues. Diese Art des Neuen ist zu keiner Zeit und in keiner Epoche revolutionär. Dieses zufällige, spielerische Neue ist es auch nicht, was die Avantgarden anstreben. Sie gehen von Beginn an von der Irreversibilität ihres Vorhabens aus – einem Willen zur Destruktivität – auch wenn diese Irreversibilität bisweilen durch eine spielerische Oberfläche kaschiert wird. Peter Sloterdijk hat in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* (1983) am Beispiel der Dada-Bewegung die grundlegende Ambiguität dieses damaligen Anspruchs umrissen:

Die Dada-Attacke hat zwei Aspekte: einen kynischen und einen zynischen. (...) [M]it seinen kynischen Elementen gehört Dada unbedingt zum Antifaschismus und zur Logik und „Ästhetik des Widerstands“; mit seinen zynischen hingegen tendiert es zur präfaschistischen Ästhetik der Vernichtung, die den Rausch des Zertrümmerns ausleben möchte.<sup>34</sup>

Die Kunst der Moderne geriert sich auch dort, wo die Revolte der Ästhetik alles Gegebene überkommen möchte, gänzlich unspielerisch, d.h. *irreversibel* (jede Art von Spiel kennt dagegen den Abbruch und die Wiederholung). Der Grund liegt nicht nur in der existentiellen Hypokrisie, die aus einer künstlerischen Ohnmacht kulturelle Macht zu generieren vorgibt. Ein Aspekt liegt auch darin

---

<sup>32</sup> Fuhrmann (1982 : 171)

<sup>33</sup> Brock (2002 : 5)

<sup>34</sup> Sloterdijk (2003 : 717)

begründet, dass die moderne Kunst über das Alibi der Autonomiebehauptung (schon seit dem *l'art pour l'art* der Symbolisten, z.B. bei Mallarmé oder der *Dandys*, z.B. bei Oscar Wilde) den Willen zur ästhetischen Macht zum Gestaltungs-, Lebens- oder Lustprinzip erhob. Herwarth Waldens Maxime:

Der Künstler hat ein Bild zu malen und nicht einen Wald; es ist ferner Angelegenheit des Ochsen einen Ochsen zu schaffen, und nicht Angelegenheit des Malers.<sup>35</sup>

formuliert programmatisch diese autonome Vorbildfunktion modernistischer Bildgebung. Raoul Hausmann zufolge solle der moderne Maler nicht malen, „wie der Ochs brüllt“, da Kunstpraxis im Sinne einer umfassenden epistemologischen, sozialen und kulturellen Revolte und – genereller betrachtet – einer Aktivität parallel zur Natur verstanden wurde.<sup>36</sup>

Über diese Autonomiebehauptung einer Kunst, die nur *für sich* steht, als natürliche Parallele ohne Tangentialwirkung zur Natur, erhob sich aber bei den Avantgardisten zugleich ein Anspruch auf gesellschaftliche Wirkung, der nicht *für sich* stand, sondern *für andere* ebenso zu gelten hatte. Autonomie wurde nicht als passive Isolation verstanden – und schon gar nicht als Parallele zur Gesellschaft –, sondern als aktive, die gesellschaftlichen Normen transzendierende Alternative, die über den bloßen Bilderrahmen von Malerei weit hinausweisen sollte, obwohl die bildnerische Rhetorik eben diesen Rahmen als den Rand einer neuen, für Outsider nicht unbedingt einsichtigen Welt postulierte.

Die Evozierung des surrealistischen *Schocks* als künstlerisches Evidenz- und Stilmittel, ob bei Breton (z.B. die zahlreichen Psycho-Inzidente in seinem Roman *Nadja*, 1928) oder bei Bunuel (in nahezu jedem seiner Filme, aber vor allem in seinem Erstling *Un Chien andalu*, 1928) schuf ein Innen/Außen-Verhältnis zwischen den Geschockten und denjenigen, die schockten. Als ob er gerade vom Fronteinsatz käme, verfügt André Breton:

Der einfachste surrealistische Akt besteht darin, mit einem Revolver in der Hand auf die Strasse zu gehen und in die Menge zu schießen.<sup>37</sup>

Diese Grundformel aus den frühen Jahren der Surrealisten beschreibt den reinen Antrieb künstlerischer Hervorbringung: waghalsige Beliebigkeit, Aktionismus des Momentes und Hass auf die Menge vermengen sich zur Gestik des *Outlaw*, des Revolutionärs in der Totale. Der Unterschied des autonomen Avantgardisten zu einem ebenso autonomen Hobbykünstler besteht gerade darin, dass ersterer einen Geltungsanspruch mit seinem Werk verbindet, letzterer jedoch nicht. Der Familienvater, der im Keller seiner Spielzeugeisenbahn frönt, will nicht die Anschauungswelt verändern wie der radikale Konstruktivist oder

<sup>35</sup> In: Friedell (1997 : 1508)

<sup>36</sup> Zit. aus: Riha (1994 : 29) Der Bezug zu Maler und Ochse ist kein Zufall. Paul Cezanne erklärt dies auf seine Weise: „Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den Toren denken, die sagen, der Maler sei geringer als die Natur! Er ist ihr nebengeordnet. Wenn er nicht eigenwillig eingreift — [...]“ (Cezanne, in: Macho / Hg. 1998 : 60)

<sup>37</sup> Zit. aus: Bunuel (1988 : 171f)

Surrealist. Modernistisch autonom zu sein, hieß daher, verbindliche Vorgaben zu liefern, seien diese metaphysisch, formästhetisch, mystisch, historisch, religiös oder politisch begründet.

An dieser kurz angerissenen Thematik erkennt man zudem, wie sich das vermeintlich von der klassischen Moderne überwundene klassische Abbild wiederum in Form von kunstübergreifenden Gestaltungsvorgaben in die modernistische Programmatik schleicht, denn das aus derlei Vorstellungen abgeleitete so genannte abstrakte Bild, das für sich steht, hat von Anfang an eine gespaltene Identität: Das Vorbild des *Bild an sich* und das Abbilden dieses *an sich*. Malevic machte eben diese Konstellation ironischerweise den ersten Futuristen zum Vorwurf, die in seinen Augen nur den Repräsentationsmodus der Symbolisten imitierten und nicht die Erneuerung in die Formgebung einbrachten. Er sieht daher in seinem schwarzen Quadrat folgerichtig die Subsumtion und zugleich die Aufhebung aller bisherigen Bilder. Malevic verfügt 1920:

Die nachahmende Kunst muss zerstört werden wie die imperialistische Idee.<sup>38</sup>

Wie die Überwindungslogik, innerhalb dessen, was Hans Haake das „Kunst-Syndrom“ genannt hat (Die Verflechtung von Kunst, Künstler, Markt, Institution und Ideologie), in der Entwicklung der Moderne zeigte, ging der Kampf um das *letzte Bild*, der fortwährend mittels immer neuer Bilder geführt wurde – Malevic zum Trotz – weiter.<sup>39</sup>

Das Bild an sich, auf das sich dessen Abbildung in Form des abstrakten (suprematistischen, expressionistischen, usw.) Bildes bezog, beruhte auf einem gesellschaftsbewussten Überwindungszwang, basierend auf einer postulierten Axiomatik (geometrisch, mystisch, expressionistisch oder wie auch immer begründet), welche die vermeintliche Neuheit des abstrakten Bildes letztlich erzeugt.<sup>40</sup> Dieses Gesellschaftsbewusstsein fand eine blinde Repräsentanz in der modernistischen Bild- und Formsprache.

In einem Vortrag zur „modernen Kunst“ führt Paul Klee nach einigen Erwägungen zu Form und Farbe des modernen Kunstwerkes Folgendes aus:

Es muss wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser! Wir müssten es noch suchen. Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Zit. aus: Harrison und Wood (2003 : 340)

<sup>39</sup> Nur wenige Jahre später, 1932, nachdem die imperialistische Idee vermeintlich zerstört wurde, sagt Malevic in der selben Bestimmtheit: „Jetzt freilich, in der Phase des sozialistischen Aufbaus, an dem sich alle Künstler zu beteiligen haben, muss die Kunst wieder ins Hinterland zurück und figurativ werden.“ (in: Harrison und Wood 2003 : 618)

<sup>40</sup> Diese vermeintliche Überwindung des Abbildes ist vielleicht eine der „drei Lügen der Malerei“, die Sigmar Polke in einem seiner Werke (oder in allen?) einmal beschwor.

<sup>41</sup> Paul Klee, *Über die moderne Kunst* (1924), zit. aus: Harrison und Wood (2003 : 435)



Die totale Hingabe und die Suche nach dem *Volk* (wieder eine Metapher, die sehr viel will) ist die Suche nach Geltung „jenes Werkes“, das erst in der Totalität von Kunst und Gesellschaft – oder besser formuliert: *als* Kunst und Gesellschaft – seine Vollendung finden kann. Es lässt sich ohne Mühe erkennen, dass diese Volkssuche nicht über den eigentlichen Kunstbetrieb, sondern viel erfolgreicher über die politische Umformulierung der avantgardistischen Programmatik gelungen ist, wie der deutsche Nationalsozialismus in aller Deutlichkeit gezeigt hat.

Die Kunst der Moderne wurde mit ihrem Unbedingtheits- und Überwindungs-pathos zum Einschüchterungsmittel der Kulturheroen und Gipfelstürmer, die nicht Politik oder Ökonomie, sondern die eigentliche Nutzlosigkeit, d.h. die doppelsinnige Verspieltheit des Künstlerischen als Betätigungsfeld ergriffen, um vermeintliche Notwendigkeiten gegen die Zeit zu setzen, an denen man sich in Zukunft zu halten habe. So gesehen waren die Futuristen und Dadaisten die Gründer der modernsten Moderne, da sie sich den Nihilismus der Umwertung auf ihre Fahnen geschrieben haben.

Blinder Glaube, Utopie-Fanatismus, Selbstergriffenheit durch die Größe der eigenen Mission – das waren nicht die Begriffe der Nazi-Barbaren, der Antidemokraten, Antihumanisten, Antisemiten. Diese Begriffe gehören zur Auszeichnung von Modernität seit Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>42</sup>

Wenn nun in heutiger Gegenwart im Zuge eines aus dieser Auffassung der Moderne hervorgehenden kulturellen Extremismus der existentielle Ernstfall thematisiert wird, so ist dies als ein Versuch zu verstehen, beispielhaft in einen der zivilisierten Gesellschaft fremdartigen Bereich vorzustoßen, um neue Anschauungen zu evozieren, deren Konsequenzen nicht vorhergesagt werden können. In diesem Fall entspricht Kunst (in diesem weiteren Sinne) der Absicht, das Außergewöhnliche zu erzwingen, um daran das Gewöhnliche zu fassen und es einer kontingenten Anschauung auszusetzen, in der Weltuntergang und Weltaufgang nur zwei reziproke Aspekte jedes Schaffensprozesses sind.

An nichts anderem macht sich auch der Topos der *Destruktionskunst* fest, der sich erstmalig in den 50er und 60er Jahren in einer Reihe von Performances, Happenings, Symposien, Aufführungen, Veröffentlichungen, Installationen und Objekten manifestierte. An diesem Themenkomplex knüpfen auch spätere Beispiele der Performance- und Objektkunst der 70er und späterer Jahre an, deren Leitmotive entweder die Thematisierung des Alltags durch Zur-Schau-Stellen des Gewöhnlichen („Leben als Bühne“) oder durch die Gewöhnung an Ausnahmefälle waren, wie z.B. Chris Burdens „freiwilliger Hinrichtung“ (bei der er sich von einem Kollegen während einer Ausstellungseröffnung in den rechten Arm schießen ließ) oder seine tagelange Einschließung in Postfächer. Auch Stelarc's blutige, an Fleischerhaken vollzogene Erhängung, Flatz' Eigentor-

---

<sup>42</sup> Brock (2002 : 106)

turen, Orlans Live-Schönheitsoperationen ohne Narkose, usw. sind in diesem Kontext zu erwähnen.<sup>43</sup>

Die Umstände und Beweggründe derartiger Ansätze sind nicht monolithisch als Zerstörungssehnsüchte zu verstehen. Zumeist sind unterdrückte Gewaltdiskurse bzw. Tabus (wie z.B. bei Flatz), eine rohe ritualisierte Ursprungs- und – sagen wir – „Lebensfleischkultur“ (wie z.B. bei Nitsch), eine Erweiterungswunsch gesellschaftlicher Interventionsmöglichkeiten und im weitesten Sinne Subversionspraktiken (z.B. die amerikanische Destruction Art Group, Jerry Rubin, die Art Workers' Coalition, die französischen Situationisten, die niederländische Provos, u.a.) oder eine Thematisierung der Versehrtheit des Körpers (wie z.B. bei Brus, Stelarc, Burden) innerhalb unserer zivilisierten Gesellschaften ein Motivationsgrund künstlerischer Aktivität.

Die utopischen künstlerischen Radikalisierungstendenzen der ersten Moderne sind trotz der zahlreichen Brechungen und Widerlegungen innerhalb der Kunstproduktion nicht verschwunden, sondern wurden nur fazettenreicher und sind bis in die heutige Zeit ein Bestandteil künstlerischer Positionierung. Es folgt daher zunächst ein Versuch der Typologisierung grenzwertiger Kulturproduktion aus heutiger Perspektive, bevor mittels einer Abstrahierung vom eigentlichen Feld der Kunst auf Fragen der Kultur, und letztlich, auf das Phänomen der jugoslawischen Desintegration übergegangen wird. Die hier skizzierten Tendenzen und Beispiele gilt es als ideale Marker im Kopf zu behalten.

## Typologie des künstlerischen Extremismus

### *a) existentialistischer Extremismus*

Extremismus kann ein Zerrspiegel des inneren Zustands sein.<sup>44</sup> Wir können diese Form *existentialistischer Extremismus* nennen. Die Totalität von Leben und Tod projiziert sich hier in jeder Tat, die permanent zu einem Akt biografischer Choreografie stilisiert wird. Lebenszeit und Weltzeit, wie dies einst Hans

---

<sup>43</sup> Diese „Schönheitsoperationen“ ohne schöne Absicht assoziiere ich mit einem Horrorfilm aus den dreissiger Jahren, in dem ein Bösewicht (Boris Karloff) seine Existenzspuren verwischen will, was, wie bei Orlan, in einer „frankensteinschen“ Katastrophe endet. Reales Vorbild für diese Art der „Ent-Existenzialisierung“ ist jedoch Luftpiratin Leila Khaleb, die sich 1970 einer Gesichtsalteration unterzog, um bei ihrer zweiten Flugzeugentführung nicht erkannt zu werden. Siehe: Grimonprez (2000 : 68)

<sup>44</sup> Vielleicht lässt die Gewöhnung, das Wort *Extremismus* stets im politischen Kontext wahrzunehmen, nicht zu, es auf den Kunstbetrieb anzuwenden. Da aber die Radikalität und die Sehnsucht nach Extremen zu den populären Kategorien der Beurteilung eines Künstlers oder eines Werkes gehören, ist die obige Verwendung weder unplaziert, neu oder gewagt. Zum Begriff *Zerrspiegel*: Jede Spiegelung eines inneren Zustandes kann nur verzerrt oder kann gar nicht sein. Das empirische Ich, das seinen „wahren“ Kern erkennt — in der Sprache des 19. Jahrhunderts, das „transzendente Ego“, in der Sprache des 17. Jahrhunderts, das *cogito* — täuscht sich, weil dieses Erkennen wieder nur empirische Daten liefern kann, bzw. im Sinne Kants nur formale (kategoriale) Eigenschaften *a priori* hat.

Blumenberg jenseits des künstlerischen Horizontes beschrieb<sup>45</sup>, kommen modellhaft zur Deckung (Eichung der Kunst auf „Leben und Tod“). Die Biographieverpflichtung, wie sie seit Vasaris erstmaliger Herausbildung des Künstlermythos herrscht, ist richtungsweisend: Jeder Titan und Kulturheld des historischen Großereignisses, wie es sich überschwänglichen Geschichtsinterpreten (von Carlyle bis Spengler) oftmals darbietet, zieht diese Extreme an sich.

#### *b) lebensweltlicher Extremismus*

Extremismus kann nicht nur ein inneres Ich avisieren, sondern auch ein gewisses Gesellschaftsbild reflektieren. Man könnte dies *lebensweltlicher Extremismus* nennen, wie er z.B. an den Werksstrategien des amerikanischen Künstlers Gregory Green abzulesen ist, der seit Jahren „terroristische“ Umgebungen produziert und ausstellt. Green konstruiert funktionstüchtige Sprengsätze und gibt öffentlich Tipps für deren Bau. Beispielsweise veröffentlicht er Anleitungen für Atombomben, die in jedem Hobbykeller gebastelt werden könnten. Wenn das eigentlich Subversive zum Publizistischen verkehrt wird, so kommuniziert dies Ernstfallbewusstsein, insbesondere wenn Green betont, dass er alle Daten zum Bombenbau aus dem für jedermann frei zugänglichen Internet zusammengetragen hat. Alle seine Bomben und Raketen sind unvollendet, d.h. es fehlen stets Belanglosigkeiten wie z.B. Schrauben, die man in jedem Baumarkt kaufen könnte. Green will der Gefahr so nah wie möglich kommen, aber er will nie wirklich in Gefahr *geraten*. Die Abbildung zeigt ein Beispiel der „terroristischen“ Billboards mit öffentlichen Anleitungen zum Bombenbau (ca.1998).

Was passiert, wenn die Realität den Künstler einholt, wird am Beispiel Greens deutlich. In der unmittelbaren Zeit nach den Terroranschlägen von New York und der öffentlich waltenden Paranoia ist seine Kunst „wie vom Erdboden verschwunden“.<sup>46</sup> Kunst wird urplötzlich bedeutsam („gefährlich“) und muss daher sofort aus den Gallerien verbannt werden.

---

<sup>45</sup> Siehe: Blumenberg (2001 : 80ff). Blumenberg beschreibt die Kongruenz von Lebenszeit und Weltzeit als „Wahn“ und exemplifiziert diesen philosophisch-pathologischen Befund an Hitler, welcher ankündigt, im Angesicht des Untergangs „eine Welt mitzunehmen“ (: 80). Der Begriff „Wahn“ verdeckt jedoch die Banalität dieses Bunkerzustands, die der Biographiepflichtigkeit jedes Kunstheroen zumindest strukturell ähnlich ist. Das Machtgefühl persönlicher Reichweite umfasst im Extremfall die gesamte „Welt“.

<sup>46</sup> Die Billboards beispielsweise habe ich seitdem in keinem Katalog oder Zeitschrift gesehen, geschweige denn an öffentlichen Straßenkreuzungen. Green hatte inzwischen wieder einige Galerieausstellungen in Europa. Selbst mehrmaliges Nachfragen bei seiner Galerie Feigen Contemporary brachte keine Informationen über seine Aktivitäten nach dem 9.11.2001.

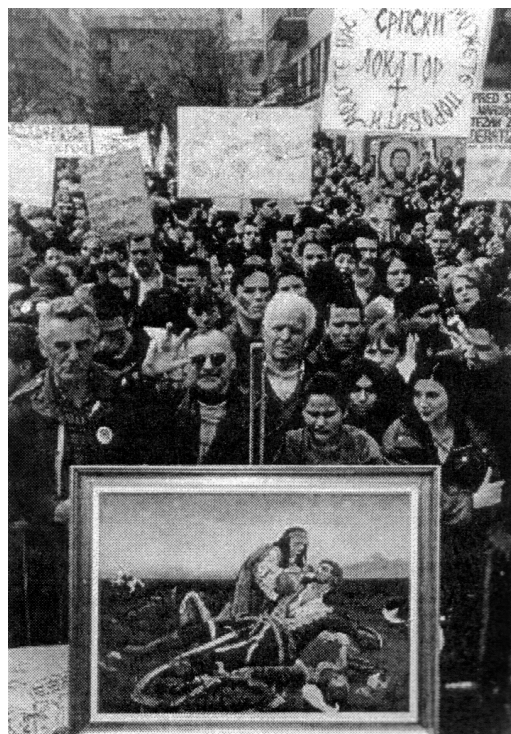


Abb. (2)

Eine gänzlich andere Art der Bedeutsamerwerdung von Kunst eröffnet das folgende Beispiel. Die Abbildung zeigt serbische Demonstranten, die 1999 gegen die Bombardierung Kosovos protestieren. Sie tragen eine Replikation von Uros Predic's Gemälde *Das Kosovomädchen* (1919) vor sich her – das wohl bekannteste Gemälde Serbiens zur Schlacht auf dem Amselfeld. Auch diese Aktion kann man als eine Art „Billboard“ deuten, in dem einer breiteren Öffentlichkeit das Sprengpotential der serbischen Kultur, welche in jener Schlacht ihren vermeintlichen Ursprung hat, aufgezeigt wird. Das Kunstwerk dient hier als Marker des historischen Kulturbelegs, der sich ohnmächtig aber selbstbewusst den NATO-Streitkräften entgegenstellt.

Einerseits wird Kunst zur Bürgschaft über die Realität, da sie als die höhere Realität verstanden wird, d.h. als Kulturproduktion im wörtlichen Sinne, welche im überzeitliche Wahrheiten schafft, die den „NATO-Barbaren“ nun entgegengehalten werden. Andererseits eröffnet sich in der Hilflosigkeit, mit der man ein Bild seiner gewöhnlichen Umgebung (Museum) entreisst, der Glaube an die überlegene Wirksamkeit der Außenrealität. Welche Polarität der Bedeutungen steckt hinter diesen beiden Fällen – Adaption einer Aussenrealität in den Kunstbereich (Green) und die Adaption des Kunstbereiches in die Aussenrealität (Kosovo)? Peter Sloterdijk erklärt zum Wirkzusammenhang von Kulturproduktion und dieser Verführung durch das Reale der Außenwirkung:

Wenn man sich mit Kunst beschäftigt, geht man (...) von einem ganz enthusiastischen Vorurteil über die Wirklichkeit aus. Man glaubt (...), die Kunst sei (...) das Konzentrierte, Höhere, Eiglichere. (...) Aber es gibt auch eine andere Empfindungsweise, nämlich den Versuch, aus diesem Überlegenheitsgefühl auszubrechen (...) und zu glauben, daß das Reale eigentlich das Überlegene sei. (...) Hieraus entsteht dann das Bedürfnis, aus der Kunst zu desertieren, also ins Reale überzulaufen (...). (...) Ist es realer, ein Symbol oder Zeichen zu schaffen, von dem wir überzeugt sind, daß es tausend Jahre hält (...) ? Oder ist umgekehrt alles, was wir hier machen, nur Ablenkung von einer Verwirklichung, die außerhalb der Kunst liegt?<sup>47</sup>

Die Ursache des *lebensweltlichen Extremismus* ist in dieser Spanne zu sehen: Die Versuchung der Kunst, in das Reale überzulaufen, real zu werden oder zumindest die Grenzen zum Realen auszuloten, wenn man sich auch nie sicher sein kann, ob man sie nicht schon überschritten hat. Während der existentialistische Extremist die Wirkung des Selbst überhöht, überhöht der lebensweltliche die Wirkkraft des Realen. Das „Aussen“ ist das einzig Wahre und Relevante, an dem sich ein Werk zu beweisen habe.

### c) *dekonstruktivistischer Extremismus*

Diese Verführung durch das Reale führt wiederum eine dritte Form des künstlerischen Extremismus ad absurdum. Neben dem *existentialistischen* und dem *lebensweltlichen Extremismus* erscheint der *dekonstruktivistische Extremismus* bei Künstlergruppen wie z.B. ®<sup>TM</sup>ark (gesprochen: *ar-ti-mark*), die sich selbst als Korporation bzw. systemischer Aktant verstehen, die in den realen Kapitalmarkt eindringen, oder über das Internet wirken (als Aktivistenforum oder als Aktienanlage).<sup>48</sup> Diese Form sieht die Wirkkraft weder im Ich noch im „Aussen“, sondern allein in der Beziehung beider. Das Reale besteht hier in dem Prozess, in dem sich Aussen und Innen erst manifestieren.

Der *existentialistische Extremismus* thematisiert das eigene Selbst, der *lebensweltliche* die Dinge und Personen einer Gesellschaft, während der *dekonstruktivistische* das Augenmerk auf die Form des Tätigseins bzw. die Relation zwischen Selbst und Gesellschaft legt und sowohl den Ich-Pol als auch den Welt-Pol ad absurdum führt – im Falle von ®<sup>TM</sup>ark durch das ambivalente Auftreten als Korporation und die damit avisierte hypertrophische Ausbeutung des kapitalistischen Wertesystems. Hierzu gehören Konzepte wie z.B. die Privatisierung des Militarismus als überlogische Konsequenz der bislang von Nationalstaaten praktizierten Methoden. Wenn z.B. von Seiten der USA jahrelang Logistik und/oder Waffen für Terror- bzw. Guerillaorganisationen – Contras, Taliban, UCK, usw. – zur Verfügung gestellt wurden, warum sollte dann nicht der brave Spießbürger, der sogar Steuern hierfür aufbringt, nicht den selben Anspruch haben?

<sup>47</sup> Zit. aus: Hegemann (2003 : 72f)

<sup>48</sup> Siehe: [www.rtmk.com](http://www.rtmk.com)



Beim *existentiellen* Extremismus spielt also die klassische Schaffensontologie die zentrale Rolle: das Kunstsubjekt als die metaphysische *Ur-Quelle* des Tiefsinns der Kunst und das Atelier bzw. die Ausstellung als „Lichtung“ des Werks. Hier wird also „aufgedeckt“, was sich schon immer zeigt, aber nicht wahrgenommen wird, da es im Geschehnis des Lebens besorgt ist. Beim *lebensweltlichen* Extremismus ist der Sensationalismus bzw. die Kommunikation vorrangig: Green installierte illegale Piratenradiostationen in Galerien und gründete seine eigene virtuelle Republik. Hier wird aufgedeckt, was sich im kommunikativen Netzwerk von Macht und Gesellschaft schon immer verbirgt, da es den Ablauf des Alltäglichen dominiert (– sämtliche *targets* der Subversion: Machtapparat, stattdliches Gewaltmonopol, Symbolmonopol, Kommunikationskanäle der Macht, Lobbies, Militär, Medienkontrolle, Überwachung, usw.). Beim *dekonstruktivistischen* Extremismus wird ein überhöhter „Positivismus“ zur werksimmanenten Strategie: ®™Mark adaptiert makro- und mikroökonomische Gegebenheiten, um sowohl über die Subjekt-Aufhebung als auch die „Welt“-Aufhebung mittels des Auftretens als Korporation eine immanenten Gesellschaftskritik zu postulieren.<sup>49</sup>

Warum sind diese Positionen extremistisch?

Weil sie immer in Bezug zu einer Totalität der Verhältnisse funktionieren (wollen) und weil sie sich stets an der Erfassung von Grenzwerten orientieren (Subversion vs. Adaptation, Kommunikation vs. Destruktion, Existenz vs. Tod, Macht vs. Kunst, usw.). Grenzwerte aber kann man nur erfassen, wenn man Grenzen übertritt, wenn man einfach weiter geht und zu einer Position gelangt, aus der *alles* (oder eben *nichts*) verhandelbar, bewältigbar, kommunizierbar, usw. wird.<sup>50</sup>

Zu fragen ist nun, welche Epistemologien der Grenzwerts diesen Anschauungen zugrunde liegen.

---

<sup>49</sup> Mühlmann (1998) unterscheidet insgesamt zwei Formen des künstlerischen Extremismus, wobei die erste Form dem oben genannten *existentiellen* entspricht und die zweite in etwa der *lebensweltlichen* Ausrichtung kommunikativer Strategien (Unterhaltung, Sensationalismus, usw.): „Wir sehen uns mit zwei kulturellen künstlerischen Extremen konfrontiert, die beide eine kettenreaktionsartige Verstärkung erfahren können: 1. Die Erzwingung des Ernstfalls mit ihrer Stressmaximierung als Inhalt der kulturellen Repräsentation, bei welcher der kulturelle Agent sein Schicksal oder seine Darstellungstechnik mit aller ihm zur Verfügung stehenden Kraft ins Spiel bringt, nach dem Motto „wenn ihr nicht mit größter Betroffenheit reagiert, gehe ich noch weiter“. 2. Die Verstärkung der Unterhaltung als quantitativer Effekt: Es verbringen mehr Menschen aus mehr Altersgruppen mehr Zeit an mehr Orten des öffentlichen und des privaten Lebens mit der Rezeption von Unterhaltungsrevuen oder mimisch dargestellten Unterhaltungsgeschichten.“ (Mühlmann 1998 : 32)

<sup>50</sup> In dieser Totalitätserfahrung besteht auch der Angelpunkt der Macht: Der Machtpotentat, Konzernchef oder erfolgreiche Künstler verdrängen in dieser Totale, daß ihr ideelles Einflussgebiet im Grunde immer (noch) das alte, „vor-erfolgreiche“ ist und bleibt. Das Verdrängen etwa des Subjektivismus künstlerischen „Werkschaffens“ wird durch die Weitenwirkung, welche die ästhetische Macht erreicht (Galerien, Kunstmessen, Museen, Kunsthistorie, usw.), begünstigt. Der erfolgreiche Künstler beginnt an etwas zu glauben, was er im Grunde gar nicht glauben kann, nämlich, daß seine Zufallserzeugung — „Kunst“ — eine objektive Wirkmächtigkeit erlangt. Zwar ist das Streben nach Objektivität, d.h. der — im altgriechischen Sinne — „idiotischen“ Übereinstimmung einer inneren Vorstellungswelt mit der „Aussenwelt“, ein Antrieb der Kunstproduktion. Im selben Zuge gibt jedoch der „Widerstand der Dinge“ selbst bestes Zeugnis dafür ab, daß die Idiotie der Objektivität keine Überbrückung zwischen Entwurf und Wurf ist, sondern nur deren Bestandteil. Die Voraussetzung, daß ich überzeugt sein muss von dem, was ich tue, ruht auf der Voraussetzung, daß meine Überzeugung das Vergessen meiner Ohnmacht ist.

## GRENZWERTERFASSUNG

*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*

*Ludwig Wittgenstein (Tractatus, 1921)*

*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man sprechen.*

*Friedrich Dürrenmatt (1986)<sup>51</sup>*

Es gibt Kunst, die wie Kunst aussieht, beispielsweise in Gestalt des Gemäldes. Man erkennt Gemälde an ihrem Rahmen, an der Leinwand oder an dem Ort, an dem sie angebracht sind – z.B. an der weissen Wand eines Museums. Im 20. Jahrhundert waren jedoch Künstler hauptsächlich damit beschäftigt, Kunst zu schaffen, die nicht unbedingt wie Kunst aussieht, sondern eher anders und *besser*. Vom modernistischen Bildersturm – der Suche nach dem Bild aller Bilder – bis hin zu den Nicht-Werken der 60er und 70er Jahre (z.B. Warhols bunte Malen-nach-Zahlen-Gemälde) herrschte die Sehnsucht nach Überwindung des jeweils Vorangegangenen: Je größer die Überwindung desto mächtiger das Vorangegangene. Aus der Reflektion über diesen Überwindungsgestus entstand andererseits auch das bequeme Dogma, dass Kunst einem die Freiheit gibt, zu leugnen, dass es so etwas wie Kunst gäbe, ohne aber auf Kunst verzichten zu müssen. Diesen ontologischen Luxus des Seins durch das Nicht-Sein musste man sich für eine möglichst vorurteilsfreie Beschäftigung erst erarbeiten. Von nichts kommt kein Nichts. Das Nichts muss man sich erarbeiten. Peter Sloterdijk bezieht sich auf diesen Neuerungsaspekt der Umgestaltung und reflexiven Überwindungssehnsucht, wenn er sagt:

In der Kunst des 20. Jahrhunderts wird das Spiel mit dem Zuschauer und die Erregung des Zuschauers vor allem dadurch bewirkt, daß Situationen oder Überraschungen herbeigeführt werden, die den [Bezugs-] Rahmen verschwinden lassen. Der Rahmen wird hinterher gezogen, er ist nicht mehr von vornherein um das Ganze herumgelegt.<sup>52</sup>

Wenn diese Einschätzung stimmt, dann ist ein Grund für jeglichen Drang zur Subversion, Transgression, Extension oder Aggression in dem Auflösungsgestus begründet, der Vordefiniertes, Vorgelebtes und Vorgedachtes umfasst.<sup>53</sup> Die Ausgangslage ist idealerweise eine „Beginnlosigkeit“ (Botho Strauss) oder eine Art funktionaler Nihilismus, der die oben beschriebenen Grenzwerte zu setzen versucht. Zwar gilt:

<sup>51</sup> Zit. aus: Dürrenmatt (1996 : 532)

<sup>52</sup> Zit. aus: Hegemann (2003 : 69)

<sup>53</sup> Künstlerische Praxis ist in diesem Sinne — abgesehen von anderen massgeblichen Zuweisungen — eine Art Grundlagenforschung der Anschauung — und zwar nicht im formalen Sinne Kants, der nur zu apriorischen Feststellungen bezüglich der Bedingungen der Möglichkeit von innerer und äusserer Anschauung kam, sondern im Sinne durchaus trivialer alltäglicher Arbeit am Gängigen und Widerstrebenden des persönlichen Lebensumfeldes. „Was geht? Was geht nicht?“ — Die Viabilität der Erfahrung liefert ein *aposteriorisches* Gerüst dieses Umfeldes, und insbesondere der ehrenwerte Kant musste sich dieses trivialen Gangbarkeitskriteriums während seiner Praxis der Senfzubereitung sehr bewusst gewesen sein.



Der Nihilismus ist die Achse der Umwertung.<sup>54</sup>

Er ist aber nicht, wie Nietzsche meinte, die Umwertung aller obersten Werte, sondern die Umwertung von Entscheidungen und Bewertungen überhaupt. Zur Erfassung dieser Grenzwerte werde ich im folgenden Kapitel zunächst am Topos des Nullpunktes, und im darauf folgenden Kapitel am Begriff des Nihilismus die *Achse der Umwertung* kurz darzustellen versuchen. Mich interessiert hier das Fundament der Begründungsgestik und seiner Gründer, die zwar, wie oben gezeigt, aus der Pioniersauffassung der Moderne hervorgehen, die aber auch im Zusammenhang mit der Kriegsentladung zu sehen ist. Die *tabula rasa* steht am Anfang jenes Denkens des Neubeginns, das sowohl im *Vorkrieg* als auch im *Nachkrieg* zum Tragen kommt. Es ist jeweils der (künstlerische?) Wunsch nach radikaler Überwindung der Verhältnisse, der sich zu radikalen Verhältnissen manifestiert. Physische Gewalt ist hier nicht das zentrale Phänomen (auch wenn es ein gesellschaftlich zentrales und fundierendes ist), sondern die damit einhergehende Vorstellung einer mehr oder minder augenblicklichen Überwindung der Realität. Es ist leichter, alles vom Tisch zu fegen, als mühsam alles aufzuräumen. Der Wunsch nach Überwindung muss sich stets an einem Nullwert orientieren, von dem aus sich alles ebenso zerstören wie auch neu justieren lässt. Mit „Stunde Null“ wird beispielsweise oft der Neubeginn nach Kriegen (v.a. Zweiter Weltkrieg) bezeichnet. Der Ausdruck beinhaltet jedoch nicht nur eine zeitliche Vorstellung, sondern vor allem eine grundsätzliche Umbewertung der Nachkriegszeit, die eine Zäsur mit der Vergangenheit darstellen möchte, auch wenn es streng genommen in der Geschichte keine Zäsuren gibt. Was steckt also hinter dem Postulat des Nullwertes?

## Nullpunkte

Die Bedeutung eines Nullwertes als einem Achsenpunkt der Neubestimmung gilt exemplarisch für die Zahl Null selbst. Die Null als Zahlensymbol stammt aus Zentralindien, von wo sie seit dem 7. Jahrhundert, vermittelt durch arabische Händler, in die Abrechnungspraktiken der Handelsmärkte des Mittelmeerraums eingeführt wird. Erst ab dem 14. Jahrhundert gelangt die Null verstärkt ins mittelalterliche Europa, dessen klerikale Institutionen sich von Anfang an gegen dieses „infidele Zeichen“ sträuben (das römische Zahlensystem dominierte noch). Man muss sich klarmachen, dass die damalige Null und überhaupt das hinduistische (heute als „arabisch“ bekannte) Zahlensystem eine Form der Säkularisierung darstellte: Die sich entwickelnden Vorformen des Kapitalismus

---

<sup>54</sup> Hillebrand (1991 : 77)

erforderten eine effektive Kalkulationsweise, die vor allem bei der Buchhaltung benötigt wurde, was letztlich dazu führte, dass erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts sowohl die Null als auch das ihr zugrundeliegende Zahlensystem zum mathematischen Standard wurde.<sup>55</sup> Die Nullfeindlichkeit des Mittelalters, die mehrere Jahrhunderte dauerte, offenbart etwas, das in unserem Zusammenhang wichtig ist, nämlich die Hoheit über den Grenzwert, über die Begründungslogik, letztlich die Hoheit über den Sinn. Der Nullwert repräsentiert seit dem Mittelalter eine Form der Rebellion gegen den christlichen allesumfassenden Monismus, der keine weltliche Konkurrenz des Nichtseins zum göttlich definierten Seienden zuließ.

Dieses Eindringen der Null in ein etabliertes Sinnsystem wird in der Moderne symbolisch wiederholt. Es geht nicht mehr um die Zahl, sondern um das Konzept der Nicht-Repräsentation: denn die Null steht einerseits für nichts und andererseits bedeutet sie nicht sich selbst. Frege schreibt:

Da nichts unter das Konzept ‚nicht identisch mit sich selbst‘ fällt, definiere ich Null wie folgt: ‚0 ist die Zahl, die zum Konzept ‚nicht identisch mit sich selbst‘ gehört.<sup>56</sup>

Mit derselben Logik wird in der Kunst der Moderne das Bild von jeglicher Repräsentation befreit und die Autonomie der Kunst ausgerufen. Das Bild steht zwar für sich selbst, ist aber nicht identisch mit sich selbst, denn es verweist auf etwas anderes, ohne etwas anderes zu repräsentieren. Es ist Vorbild und kein Abbild, jedoch kein Vorbild von etwas, sondern ein Vorbild für nichts. Es verweist auf die Anwesenheit von Abwesenheit: die Anwesenheit von Nichts. Ad Reinhardt schreibt:

Das eine, was über die beste Kunst zu sagen ist, ist ihre Atemlosigkeit, Leblosigkeit, Todlosigkeit, Inhaltslosigkeit, Formlosigkeit, Raumlosigkeit und Zeitlosigkeit.<sup>57</sup>

Reinhardt beschreibt zur Klärung seines Ansinnens die Separierung der Kunsterfahrung von anderen Erfahrungen seit dem 18. Jahrhundert bis zu ihrer „Autonomisierung“ im 20. Jahrhundert, d.h. ihrer vermeintlichen eidetischen Isolation. In dieser Perspektive wird die Erfahrung von Kunst einzigartig und auch nicht vergleichbar oder herleitbar von allem anderen. Reinhardts Kunst-Ontologie ist vergleichbar zu Exegesen mittelalterlicher Scholastik, vor allem im Einflussbereich der sogenannten „negativen Theologie“ von Nikolaus Cusanus, welche die göttliche Totalität nur negativ erfassen kann. Der „Cusaner“ Reinhardt schreibt folgerichtig:

Der einzige Weg, zu sagen, was Kunst-als-Kunst ist, liegt darin, zu sagen, was sie nicht ist.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Siehe: Rotman(1993 : 7ff)

<sup>56</sup> Zit. aus: Rotman (1993 : 7)

<sup>57</sup> Ad Reinhardt, *Kunst-als-Kunst* (1962), zit. aus: Harrison und Wood (2003 : 995)

<sup>58</sup> ebd.

Einen Aufschluß für die Justierung an einem Nullwert, an der Rebellion gegen den positiven Sinn, gibt in diesem Zusammenhang eine Studie von Langer (1984), die sich auf den Nullpunkt strategischer Grenzwertstrategien der Avantgarde bezieht. Es heißt da an einer Stelle:

Kunst am Nullpunkt ist Kunst am Rand ihres Bereichs.<sup>59</sup>

Diese Auffassung hat ihre zahlreichen historischen Beispiele: 1957 gründeten Otto Piene und Heinz Mack in Düsseldorf die Gruppe *Zero*. Ihnen folgte 1967 die holländische Gruppe *nul*. Auch die in den 90er Jahren gegründete Belgrader Gruppen LED ART (Eis Kunst) und *Apsolutno* beziehen sich metaphorisch auf einen absoluten Nullpunkt als Gefrierpunkt, bei dem alle Begrifflichkeiten zu Sinnarchiven erstarren und von dieser Warte aus begutachtet und rejustiert werden. Alle diese Konzepte hatten wohl ihren modernistischen Vorgänger in Malevics letztem Manifest von 1923 (und der im selben Jahr damit zusammenhängenden Ausstellung, bei der er erstmals leere Leinwände zeigte). Aus dieser Konstellation heraus plante Malevic zusammen mit Matjusin eine Zeitschrift mit dem Titel *Null* herauszugeben. Getreu dem Motto, dass der Suprematismus sich im „Null-Gewicht“ befinde und er „das befreite Nichts“<sup>60</sup> verkörpere, entwirft Malevic in seinem Manifest von 1923 eine Art nihilistische Weltformel, die zweigestaltig ist:



A2: Wesen der Unterschiede.  
Die Welt als Ungegenständlichkeit.

<sup>59</sup> Langer (1984 : 32)

<sup>60</sup> zit. aus: [http://deposit.ddb.de/ep/netpub/80/90/84/971849080/\\_data\\_dync/theomag/25/wm1.htm](http://deposit.ddb.de/ep/netpub/80/90/84/971849080/_data_dync/theomag/25/wm1.htm) Siehe hierzu: auch Hansen-Löve (2004 : 293f)

Zu A1 notiert Malevic in seiner Abbildung:

(§1) Für die Wissenschaft, für die Kunst gibt es keine Grenzen, denn das, was erkannt wird, ist grenzenlos, zahllos, aber die Zahllosigkeit und Grenzenlosigkeit sind gleich Null. (...) (§8) Es gibt kein Sein, weder in mir, noch außerhalb von mir, nichts kann nichts ändern, denn es gibt dasjenige nicht, was sich ändern könnte, und das nicht, was geändert werden könnte.<sup>61</sup>

Das Streben, das sich in dieser Leugnung von allem vermittelt, die sich aber zugleich als Setzung von allem versteht, ist ein ständiges Überschreiten des Grenzfalls, das einerseits die totale Entleerung und Entäußerung mittels einer negativen Projektion propagiert (A1), und andererseits die Wirkkraft eines erfüllten Nichts postuliert (A2) als die erfüllte Kehrseite dieser Negation: das Wesen dieser Unterschiede ist aufgehoben im Suprematismus – die Welt als Ungegenständlichkeit.

Malevic kannte sehr wohl beide Seiten des Nichts und die damit verbundene fundamentale Ambivalenz seines Suprematismus in Wort und Bild.<sup>62</sup>

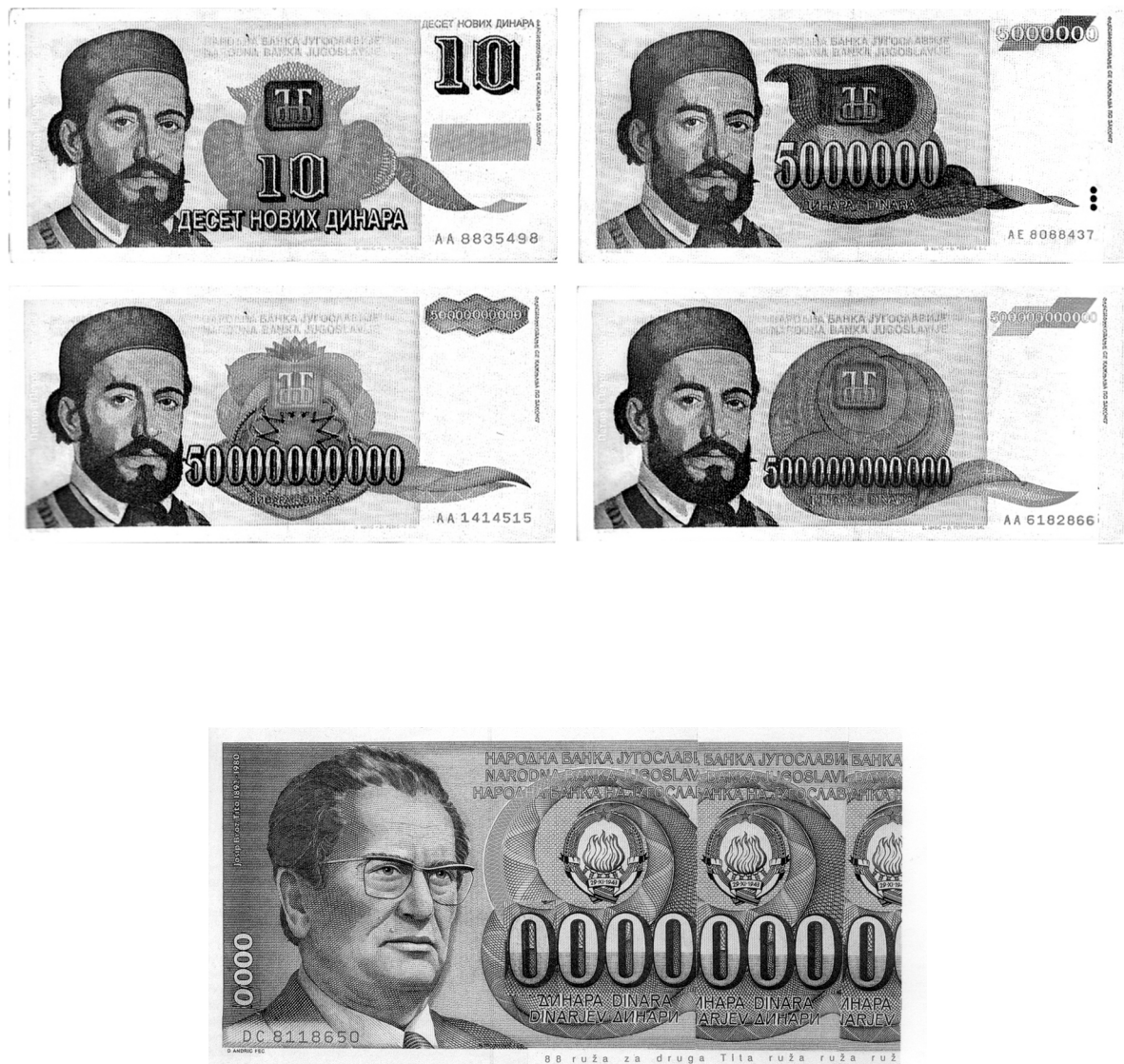
Malevics Ansatz ähnelt aus der Ferne Nietzsches Zweiteilung in einen aktiven und einen passiven Nihilismus: Der erstere beschreibt einen Überschuss an Überwindungskraft, die alles Bestehende in Frage stellt, angreift und zerstört. Der letztere stellt eine Übermüdung, Auflösung oder Betäubung des Geistes dar, ein Gewährenlassen des Vorhandenen bis zum Auflösungsprozess.<sup>63</sup>

Mit derlei Beschreibungen sind durchaus alltägliche Zustände gemeint, wie auch jede Philosophie und jede Kunst letzten Endes ehrlicherweise „nur“ den Alltag als Thema haben kann.

<sup>61</sup> Die Abbildung und die Auszüge des Manifests stammen aus: Kasimir Malevic (1923) *Suprematiceskoe zerkalo* [Bd.1], S.273, übernommen aus: Malevic (2004 : 294)

<sup>62</sup> ebd. Null und Nichts wird hier gleichgesetzt. Der umgangssprachliche Ausdruck „null und nichtig“ scheint dem zu entsprechen, auch wenn diese Begriffe zwei verschiedenen Bedeutungsebenen entspringen. Das „Nichts“ (16.Jhdt.) ist ein als blosses Negativum (Abwesenheit von etwas) gebrauchter bzw. ein metaphysischer Ausdruck, die Null (lat. nullus – „Nicht-Einer“) als Zahlzeichen dagegen das Resultat einer Entwicklung prähistorischer Handelsbeziehungen (Zahlen und Schrift überhaupt entstanden aus der Not, Geschäfte korrekt abzuwickeln).

<sup>63</sup> „A) Nihilism als Zeichen der gesteigerten Macht des Geistes: als activer Nihilism. [...] Sein Maximum von relativer Kraft erreicht er als gewalthätige Kraft der Zerstörung: als aktiver Nihilism. [...] B) Nihilism als Niedergang und Rückgang der Macht des Geistes: der passive Nihilism: als ein Zeichen von Schwäche: die Kraft des Geistes kann ermüdet, erschöpft sein, so [...] daß die Synthesis der Werthe und Ziele (auf der jede starke Cultur beruht) sich löst, [...] mit der Folge, daß die einzelnen Werthe sich Krieg machen: Zersetzung [...] [oder]daß Alles, was erquickt, heilt, beruhigt, betäubt, in den Vordergrund tritt, unter verschiedenen Verkleidungen, religiös, oder moralisch oder politisch oder ästhetisch usw.“ (Nietzsche 1996 : 203f, 9 [§35] Herbst 1887) Was oftmals übersehen wird, ist, daß Nietzsche eine dritte Art des Nihilismus anführt. Diese ist zugleich die Voraussetzung der beiden ersten, nämlich „[d]aß es keine Wahrheit giebt; daß es keine absolute Beschaffenheit der Dinge, kein „Ding an sich“ giebt — dies ist selbst ein Nihilism, und zwar der extremste. Er legt den Werth der Dinge gerade dahinein, daß diesem Werthe keine Realität entspricht und entsprach, sondern nur ein Symptom von Kraft auf Seiten der Werth-Ansetzer, eine Simplification zum Zweck des Lebens.“ (ebd.) Dieser Metanihilismus bezieht sich aber in einem circulus vitiosus, da er wiederum „nur ein Symptom von Kraft“ ist, auf einen der beiden vorherigen Aspekte.



**Abb. (4)** Oben: Die Inflation der Nullen – Die Nullpunkt-Thematik bezieht sich neben Bewusstseinsprozessen ebenso auf gesellschaftliche Zusammenhänge, wie z.B. politische oder ökonomische Krisen. Die letzte Hyperinflation in Europa – in der Bundesrepublik Jugoslawien zwischen 1993-1994 – ist ein Beispiel, wie das Konzept eines semantischen Nullwertes durch eine monetäre Katastrophe verursacht wurde. Anfang 1994 betrug die industrielle Produktion etwa 30% des Vorkriegswertes von 1990. Die „Rekord“-Banknote über 500 Milliarden Dinar war nach ca. zwei Wochen de facto wertlos.<sup>64</sup> Die monetäre Inflation, die sich durch eine Inflation von Nullen auf den Banknoten ausdrückte, war indes nur Teil einer allgemeinen Inflation politischer Symbole und dem gleichzeitigen Rückgang gesellschaftlicher Werteordnungen. „Während die Rückzug des Geldes im Westen zugunsten von Kreditkarten mit der allgemeinen Reduzierung von materiellen Signifikanten einhergeht, wurde dies in der jugoslawischen Hyperinflation durch ein Zuviel an materiellen Signifikanten verursacht, die keinen bezeichneten Wert besaßen – je mehr Geld ausgegeben wird, desto weniger ist es wert, desto weniger ist es ein Zeichen.“<sup>65</sup>  
 Unten: Mladen Stilinovic, „88 Rosen für den Kameraden Tito“, Kollage aus ehemaligen jugoslawischen Dinaroten (Ausschnitt), Zagreb, 1991 - 1994

<sup>64</sup> Siehe: Judah (2000 : 267ff)

<sup>65</sup> Sretenovic (1996 : 17)

Die Radikalität des Denkens am Nullpunkt ist zwar an Gründern wie z.B. Malevic oder Nietzsche festzumachen, aber sie erfasst alle Bereiche, die den Alltag zum Ausnahme- und Ernstfall machen.

Immanuel Kant hat die Bestrebungen des Menschen, das ihm mögliche Wissen zu übersteigen, indem er über die Grenzen seiner Erfahrung hinaus strebt, unter dem Begriff der „unendlichen Ideen“ zusammengefaßt (die Idee von Gott, von der Bestimmung der Existenz, dem Zweck der Schöpfung, usw.). Der Unterschied zwischen dem Denken der Transzendenz und dem Denken am Nullpunkt ist, dass ersteres jenseits und letzteres diesseits der menschlichen Erfahrung ansetzt: Der Nullpunkt-Denker will die Transzendenz nicht *denken*, sondern *beseitigen* – z.B. durch radikale Negation: „Gott ist tot“ (Nietzsche) oder radikale Affirmation: „Gott ist alles“ (Spinoza). Die Entwertung soll total sein.

Grundlegende Fragen, die sich aus der Nullpunkterfassung herleiten, existieren nicht einfach in einem Vakuum, sie stellen sich nicht von selbst, und nicht die Menschheit, sondern Menschen fragen sie. Da Menschen nicht so grundlegend sind wie Fragen, gibt aber oftmals ein unausgesprochenes Bedürfnis des Fragers, auf grundsätzliche Fragen nicht-grundsätzliche Antworten zu erhalten, d.h. möglichst konkrete Denk- oder Handlungsanleitungen. Die unüberschaubare Anzahl an so genannten Lebensratgebern im heutigen Buchmarkt, z.B. im Stil von: „Positiv Denken“, „Stufen zum Erfolg“, „Wege zum Glück“ (usw.), belegt diese Tendenz, die im Grunde das sakralisierte Kontingent unserer säkularisierter Gesellschaften darstellt. Hier werden (ganz religionstypisch) konkrete Formeln oder Anleitungen zu existenziellen Fragen angeboten, ohne die Radikalität dieser Fragen – d.h. ihre prinzipielle Unbeantwortbarkeit – zu thematisieren. Frage: „Wie werde ich glücklich?“ Antwort z.B.: „Sie müssen nur jeden Morgen Atemübungen machen.“ Das ist gewiss genial und radikal auf seine Weise.

Das Gegenteil gilt jedoch beim Nullpunkt-Denken: Hier wird der Grundsätzlichkeit der Frage der Grund und Boden stetig entzogen. Die Antwort ist immer noch grundsätzlicher als die grundsätzlichsste Frage, um die erhabene Absurdität dieses Grundsätzlichen bloßzulegen, z.B.: „Wie werde ich glücklich?“ Mögliche Antwort: „Auf dieselbe Weise, in der Sie unglücklich werden.“ Diese Beispielfantworten sind vielleicht nicht besonders originell, wahr oder hilfreich, aber es geht darum zu erkennen, dass sie jeweils einen anderen Boden freilegen, auf dem Fragen nach Glück, nach Sinn, nach Existenz, usw. gedeihen können. Die nachmetaphysische Philosophie (ob, wo und wie auch immer man sie ansetzt, bei Kant, bei Nietzsche, bei Wittgenstein, bei Heidegger, bei Derrida) hat alle derartigen Fragen in das Reich der Fabel verwiesen, da sie auf Missverständnissen beruhen, die einerseits entweder auf eine Überfrachtung der Möglichkeiten der Sprache oder der Vernunft verweisen, oder andererseits auf ein fundamentale notwendige Ignoranz, welche wiederum erst unbeantwortbare Fragen, Probleme und dadurch ein ebenso fundamentales existenzielles Streben ermöglicht, im Sinne von Ortega y Gassets Diktum:

Alles lebt nur in dem Maße, in dem es Problem ist und bleibt (...).<sup>66</sup>

Wenn man also in den Nullpunktdiskursen eine Strategie der Problematisierung erkennt und nicht eine Lösung im Sinne einer *Endlösung* (auch die nationalsozialistische „Endlösung der Judenfrage“ ist nichts anderes als eine Nullpunktstrategie, die zum gesellschaftspolitischen Programm wurde) oder einer Loslösung (die eine Flucht aus gesellschaftlichen Konventionen betreibt), so eröffnet sich ein weites Feld von Sinn- und Wahrnehmungsmustern, die gesellschaftlich wirksam sind. Die Antworten, die auf so genannte „grundsätzliche Fragen“ gegeben werden, sind ebenso mannigfaltig wie die Formen innerhalb von Kunst und Wissenschaft. Den Alltag als Ausnahmefall – d.h. in dieser Spanne zwischen erfülltem und leeren Nichts – zu begreifen, bestimmt jedoch die Dimension und Relevanz der Antwort.

Eine gewissermaßen jahrhundertumspannende Analogie der Formel Malevics bietet beispielsweise das Resümee eines Mathematikers aus Sarajevo nach den Balkankonflikten der 90er Jahre: Er bemalte sein Haus mit einer extrem langen, komplexen Gleichung. Wenn man die Gleichung an der Wand zu Ende verfolgt, sieht man, dass das Resultat gleich null ist. Der Mathematiker liefert uns eine *Rechnung* (und nicht so sehr eine Formel im Sinne Malevics), in der das Nichts vor der Ausführung (z.B. glorreiche Zukunftsversprechen der Kriegsnationalisten) und das Nichts nach der Ausführung (allseitige Zerstörung und Perspektivlosigkeit) als Mahnmal an dem reellen Substrat (nämlich dem Haus, der Lebensstätte) haften bleiben. Das Haus selbst wird eine Art „suprematistischer“ Träger, denn im Krieg ist es keine Lebensstätte, sondern eine Todesstätte, eine Camouflage des Nichts. Indem er sein Haus beschreibt, enttarnt er nachträglich auch die Behausungssehnsucht jeglichen nationalen Strebens, das per Definition immer danach aus ist, alle Mitglieder der Nation unter einem Dach zu versammeln. In dieser Reaktion zeigt sich eine bitterböse Ironie („Wozu war das alles gut?“).

---

<sup>66</sup> Gasset (1996 : 446)

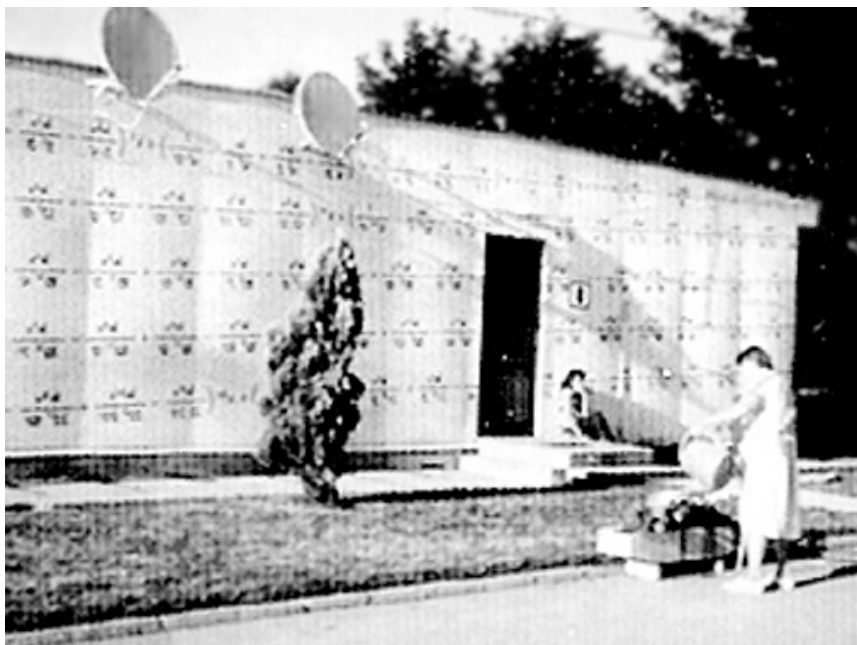


Abb. (5)



Auch das Kriegsresümee eines Belgrader Kulturkritikers bezeichnet das Resultat weder als positiv oder negativ, sondern als null und nichtig:

Nichts ist, wie es war, und nichts ist anders.<sup>67</sup>

Der vermeintlichen Grundsätzlichkeit des Krieges wird mit dem Satz der Boden entzogen. Die Diagnose bedeutet: Die Vergangenheit ist desillusioniert und die Zukunft ist desillusioniert. Mit allem hat man im Krieg gerechnet, nur nicht mit der Gegenwart, und diese Gegenwart holt einen nach dem Krieg in Form von psychologischer, politischer und historischer Leere ein. Diese Leere deutet auf Nullpunktdiskurse, die sich aus selbstzerstörerischen Erfahrungen und desintegrativen gesellschaftlichen Entwicklungen ergeben – aus dem Alltag des Ernstfalls. „Was hier abgeht, macht für mich keinen Sinn, aber es kommt mir auch nicht seltsam vor“, deklariert entsprechend der Belgrader Künstler Zoran Naskovski 1999 anlässlich des NATO-Krieges gegen Jugoslawien.<sup>68</sup>

Ein Projekt mit dem Titel *All those flags* (1998) des bosnischen Künstlers Nebojsa Seric-Soba setzt den Diskurs semantischer Entleerung auf andere Weise fort: Seric-Soba symbolisiert die Semantik von Volk, Nationalität, Ethnie, Staat, indem er eine Reihe von leeren Fahnen entlang der Allee in Sarajevo aufstellte, wo Tito seine Paraden einst abzuhalten pflegte. Diese Aktion zeigt vor allem den politischen Verdruss der Kriegserfahrung, verursacht durch die Inflation der Zeichen und dem gleichzeitigen Ausbleiben einer programmatischen Erfüllung; sie entwirft aber zugleich eine künstlerische Hoffnung auf einen Zustand der puren Möglichkeit: Das transparente Symbol, das nicht Symbol der Transparenz ist, sondern nur leerer Bedeutungsträger – gewissermaßen ein Bereitschaftsdienst des Sinns, der auf eine künftige Sinnggebung wartet, ohne zu wissen, ob sie je eintreten wird.

Ich möchte im Folgenden auf die Spaltung des Nullpunkts eingehen, die sich in der beispielhaften Arbeit des Mathematikprofessors einerseits (leeres Nichts gesellschaftlicher Absurdität) und des Künstlers andererseits (erfülltes Nichts durch gehisste, aber leere Fahnen) zeigt.

---

<sup>67</sup> Braca Zulfirkapasic, Sommer 2001, in einem Gespräch mit dem Autor in Belgrad.

<sup>68</sup> Zit. aus: <http://rex.b92.net/shockart/ZoranNaskovski/Naskovski-odgovor2-eng.html>

## Zwei Formen des Nichts

*If you know life is nothing, then what are you living for?*

*For nothing. (...)*

*Okay, say I believe in nothing (...) How would I convince myself to become an actress (...) ?*

*You can become a nothing actress, (...) and if you really believe in nothing you can write a book about it. (...) Everything is nothing.*

*Andy Warhol<sup>69</sup>*

Wenn man die *Philosophy of Andy Warhol* (1977) aller ihrer Nebensätze und Ausschmückungen entledigte, so erhielte man das Regelwerk eines fröhlichen Nihilismus. Hätte Nihilismus eine konkrete physische Form, so wäre er im Fall des geläuterten Pop-Artisten ein Kaugummi.

Warhol analysiert das Nichts indem er nichts analysiert: Er formt und kaut, bis am Ende seiner verschiedenen Dialoge und Geschichten kein Geschmack übrig bleibt. Sein Wunsch, seinen künftigen Grabstein unbeschriftet zu lassen, ist im Grunde der Wunsch eines ausgekauften Lebens. Das ist nicht melodramatisch zu verstehen, sondern im Sinne der unzähligen, auf dem Asphalt New Yorks aus- und abgetretenen Kaugummis, die einst Geschmack und Form besaßen und nun als anonyme Flecken das Stadtleben pflastern. Es gibt allerdings neben des warholschen durchaus verschiedene Formen der Auffassungen vom Nichts.

Nihilismus als *Zeitgeist* – Der Begriff des Nihilismus als wissenschaftliche bzw. vorwissenschaftliche Thematisierung des Nichts wird oftmals als historisches Symptom behandelt, d.h. als zeitliche Periode, die von einem Umbruch bzw. einem Versagen der gesellschaftlichen Wertesysteme kündigt (z.B. die Periode des Dreissigjährigen Krieges, der romantische Nihilismus des beginnenden und das *Ennui* des späten 19.Jahrhunderts).

Nihilismus als *Ethos* – Oder er kündigt von einer politischen oder moralischen Grundeinstellung. Camus machte z.B. einen „moralischen Nihilismus“ für den Holocaust verantwortlich. Günther Anders erkennt einen „programmatischen Amoralismus“ als Resultat eines naturwissenschaftlichen Monismus: „Alles ist einer Art – nämlich von der Art der Natur.“<sup>70</sup>

Nihilismus als *Apokalypse* – Damit zusammenhängend ist eine mit Endzeitstimungen und apokalyptischen Mystizismen verbundene Weltauffassung (Nichts hat Wert, denn es wird untergehen).

---

<sup>69</sup> Warhol (1977 : 182f)

<sup>70</sup> Siehe: Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte* (1951) und Anders (1992 : 300)

Nihilismus als *Des-Information* – Eine Art wissenschaftlicher Version der Apokalypse gründet sich auf der Vorstellung, dass alle Materie, vom Elementarteilchen bis zur Galaxie, in Jahrmilliarden letztlich und unausweichlich einem Zustand größter Entropie, d.h. einem Zero-Equilibrium entgegenstrebt, in dem strukturell keine In-Formation mehr stattfinden kann (d.h. alle Materie kühlt endgültig ab und zerstreut sich in der Gleichmäßigkeit, d.h. wird „bedeutungslos“)

Nihilismus als *Existenz* – Der *existentialistische* Nihilismus ist im Grunde die Verfassung menschlicher Existenz schlechthin, d.h. die Gewissheit, dass jeweils *Ich* sterben werde und dass jenseits dieser Gewissheit nichts ist. George Bataille schreibt in diesem Sinne:

In der Aura des Todes, und da allein, gründet das *Ich* sein Reich; da tritt die Reinheit einer Erwartung ohne Hoffnung zutage;<sup>71</sup>

Nihilismus als *Utopie* – Ebenso wird der Nihilismus als imaginäre Entwicklungsstufe oder visionäre Verfassung verstanden, als Verhaftetsein im „Noch-nicht“ – das Jetzt wird nicht als *Seiendes*, sondern nur als *Seinsollen* wahrgenommen.

Nihilismus als *Negation* – Oder der Nihilismus wird als theo-ontologischer Gegenpol aufgefasst – d.h. der Nihilismus als absolute und abstrakte Negation all dessen, was ist – Nihilismus als das „Böse“ (wobei letzterer ein theologisch-politischer Kampfbegriff ist, nicht selten eine Markierung von Unkontrollierbarem, der eigenen Einflußmacht Entgleitendem, Bedrohlichem) oder als Bezeichnung des „anderen“, Barbarischen, Feindlichen (usw.) in Bezug zur jeweils eigenen Kultur-, Religions- oder Gesellschaftsvorstellung: d.h. von mittelalterlichen Ketzern bis hin zu Interventionsgegnern und Pazifisten oder gar Terroristen in heutigen Konfliktumgebungen. Andre Glucksman sah beispielsweise in den Anschlägen auf das World Trade Center den virulenten Ausdruck eines aktiven Nihilismus repräsentiert. Des US-amerikanischen Präsidenten häufige diesbezügliche Rede vom Bösen liegt derselbe Gedanke zugrunde).

In all diesen Beispielen – dies sind Beispiele, keine kategorialen Unterscheidungen – bezieht sich die nihilistische Einstellung auf eine Totalität bzw. Endgültigkeit der Verallgemeinerung und verbleibt unreflektiert in diesem Bezug. Nietzsche nennt dies den „pathologischen Zwischenzustand“.<sup>72</sup> Derjeni-

---

<sup>71</sup> Bataille (1999 : 101) „Im Sterben werde ich, ohne entweichen zu können, die Zerrissenheit gewahren, die meine Natur konstituiert und in der ich ‚das, was existiert‘, transzendiert habe. Solange ich lebe, begnüge ich mich mit einem Hin und Her, mit einem Kompromis. Was ich auch sagen mag, ich weiss mich als das Individuum einer Gattung und verbleibe im Grossen und Ganzen in Übereinstimmung mit einer gemeinsamen Wirklichkeit; [...] Das Ich sterbe kündigt diese Übereinstimmung auf: es gewahrt wirklich, was es umgibt, als eine Leere und sich selbst als eine Herausforderung dieser Leere; [...]“ (Bataille 1999 : 100) „Das Sein ist nirgendwo: Der Mensch könnte das Sein in einem einfachen, unteilbaren Element einschliessen. Doch es gibt kein Sein ohne „Ipseität“.“ (Bataille 1999 : 117)

<sup>72</sup> „Der Nihilismus stellt einen pathologischen Zwischenzustand dar (pathologisch ist die ungeheure Verallgemeinerung, der Schluß auf gar keinen Sinn): sei es, daß die produktiven Kräfte noch nicht stark genug sind: sei es,

ge, der z.B. von der Entropie als natürlichem Fatum des Verfalls ausgeht, denkt zunächst nicht daran, dass die Tatsache seiner entropischen Existenz ein extropisches Faktum ist, dass also die Vorstellung von Entropie notwendigerweise von Extropie auszugehen hat (d.h. der vorherigen Zunahme an Information bzw. Ordnung), damit überhaupt Leben entstehen kann, das wiederum vergeht usw. Für den existentialistischen Nihilismus gilt ebenfalls: Gerade aus der Gewissheit des Todes entsteht und entspinnt sich der Wert des Lebens durch ein schöpferisches Trotzen: Entwurf von religiösen Durchhalteparolen, künstlerischen Formeln der Evokation von Dauer, wissenschaftlichen Methoden zur Lebensverlängerung oder durch simple Verbannung der Sterblichkeit im Alltagsleben. Bataille schreibt:

Das Leben wird sich verlieren im Tod, die Ströme im Meer und das Bekannte im Unbekannten. Die Erkenntnis ist der Zugang zum Unbekannten. Der Nichtsinn ist der Ausgang jedes möglichen Sinns.<sup>73</sup>

Ganz ähnlich lautet auch die kommunikologische Perspektive Flussers:

Der Mensch ist einsam in seinem Wissen um den Tod und um die Sinnlosigkeit des Lebens; aber indem er der Welt und dem Leben Sinn verleiht und den Tod damit verneint, kommuniziert er mit anderen. Auf diese Weise wird die kodifizierte künstliche Welt, die der „wirklichen“ einen Sinn gibt, zu einer Welt des Mitseins mit anderen, und der Mensch selbst wird durch die anderen „unsterblich“.<sup>74</sup>

Jede Absolutsetzung und Verallgemeinerung des Nichts findet ihren Ausgang. Wenn man sich also der reflektierten (oder wenn man will: der dialektischen) Form des Nihilismus zuwendet, so erkennt man darin ein funktionales Mittel, um überhaupt Aussagen zu treffen. Es ist daher sinnvoll, Nihilismus als ein alltäglich waltendes Prinzip zu verstehen und nicht als Weltanschauung. Ich benutze den Begriff „Nihilismus“ daher als *Grenzwert der Begründung von Entscheidungsfindungen* und bewege mich daher nicht allzu weit von der warholschen und in einem gewissen Sinne von der Auffassung Nietzsches weg.<sup>75</sup>

---

daß die *décadence* noch zögert und ihre Hilfsmittel noch nicht erfunden hat.“ (Nietzsche 1996 : 203f, 9 [§35] Herbst 1887)

<sup>73</sup> Bataille (1999 : 140)

<sup>74</sup> Flusser (1995c : 209)

<sup>75</sup> Das Widerspiel zwischen Wertsetzung und Ent- bzw. Umwertung formuliert Nietzsche in einem Text, den er „Kritik des Nihilismus“ (1999 : 232 §351) nennt und in dem er sich auf den psychologischen Zustand, dem die nihilistische Haltung entspricht, bezieht. Nihilismus ist für Nietzsche die notwendige Folge der Enttäuschung von Wertsetzungen, „einer langen Vergeudung von Kraft“ (ebd.), die sich auf drei Lebensvorstellungen bezieht:

1) dem Zweck — bezogen auf Glücks- und Heilsversprechen, auf eine Art Gerichtetheit des Lebens, die sich in der Lebenserfahrung als Illusion darstellen muss. Hier wird die „Enttäuschung über einen angeblichen Zweck des Werdens als Ursache des Nihilismus“ (ebd.) auszumachen sein.

2) der Einheit — bezogen auf eine „Gesamtvorstellung einer höchsten Herrschafts- und Verwaltungsform“, ob religiös, kulturell, wissenschaftlich, national oder anderweitig begründet. Hier ist der Glaube an das Allgemeine wertschöpfend. Da aber das Allgemeine (z.B. „Nation“) niemals Gegenstand der Erfahrung sein kann, werden die damit begründeten Wertvorstellungen nichtig. — „...aber siehe da! Es gibt kein solches Allgemeines!“ (ebd.)

3) der Wahrheit (dem Sein) — bezogen auf die metaphysische Negation und „Ausflucht“ vor der Welt des Werdens (des ‚sinnlosen Zwecks‘ — z.B. gemäss den Maschinen Tanguelys), die eine parmenidische Typik des unveränderlichen Ideellen postuliert. Diese jenseitige Welt der ewigen Wahrheit und Schönheit entzaubert sich, indem „der Mensch dahinterkommt, wie nur aus psychologischen Gesichtspunkten diese Welt gezimmert ist“.

Wenn Peter Sloterdijk oben von der Rahmenlosigkeit von etwas Geschaffenen ausgeht, dann ist schon im Herstellungsprozess dieses zu Schaffenden (ob Kunst oder nicht) eine Reflexion über die Bedingungen und die Aufhebung dieser Bedingungen dieses Prozesses vorhanden. In der künstlerischen Praxis treten diese Grenzwert Erfahrungen in der Regel in den Vordergrund, da sie nur aus der subjektivistischen Verfassungsweise des Künstlers und seines Werks und nicht in erster Linie aus konventionalen Gesellschaftsvorgaben entspringen (Auch hier ist das Eingeständnis der Nichtigkeit des Selbst die Quelle der Wertsetzung).<sup>76</sup> *Nichts-Bezug* heißt in unserem Zusammenhang: entweder man setzt für einen Aussagenanspruch potentiell unendlich viele Beurteilungsmassstäbe an („Alles ist problematisch“) oder deren keine („Alles ist akzeptierbar“):

(a) einerseits die positive Kriterienlosigkeit, das absolute Zulassen, welche jede Setzung ermöglicht und zugleich unmöglich macht;

(b) andererseits die Hyperkritik, das absolute Verhindern, welche jede Setzung ermöglicht und zugleich unmöglich macht.

Ein Beispiel für das erste Prinzip gibt Schelling:

Wir verlangen für die Vernunft sowohl als für die Einbildungskraft, daß nichts im Universum gedrückt, rein beschränkt und untergeordnet sey. Wir fordern für jedes Ding ein besonderes und freies Leben. Nur der Verstand ordnet unter, in der Vernunft und in der Einbildungskraft ist alles frei und bewegt sich in dem gleichen Aether, ohne sich zu drängen und zu reiben. Denn jedes für sich ist wieder das Ganze. Der Anblick der reinen Beschränktheit ist von dem untergeordneten Standpunkt aus bald lästig, bald schmerzlich, bald sogar beleidigend, auf jeden Fall widerlich. Für die Vernunft und Phantasie wird auch die Begrenzung entweder nur Form des Absoluten oder, als Begrenzung aufgefasst, ein unerschöpflicher Quell des Scherzes und des Spiels, denn mit der Begren-

---

„Was ist im Grunde geschehen? Das Gefühl der Werthlosigkeit wurde erzielt, als man begriff, daß weder mit dem Begriff ‚Zweck‘, noch mit dem Begriff ‚Einheit‘, noch mit dem Begriff ‚Wahrheit‘ der Gesamtcharakter des Daseins interpretirt werden darf. [...] Kurz: die Kategorien ‚Zweck‘, ‚Einheit‘, ‚Sein‘, mit denen wir der Welt einen Werth eingelegt haben, werden wieder von uns herausgezogen — und nun sieht die Welt werthlos aus ...“ (ebd : 234) Die drei Punkte jeweils am Ende der beiden Absätze verdeutlichen, daß es Nietzsche auch hier nicht um epistemologische Fest-stellung geht. Dies ist keine Etüde der Endgültigkeit. Die Empfindung der Wertlosigkeit geschieht immer im Bezug auf Enttäuschungen. Der Ablauf ist jedoch nicht irreversibel: „und nun sieht die Welt werthlos aus“ als Erwartung kann abermals „enttäuscht“ werden und die „Enttäuschung“ selbst als Illusion verstanden werden. Beispielsweise bedienen sich fernsehwirksame Heilsprediger, New Age Gurus, aber auch Filme im Rahmen der Hollywood-Moralia dieser rhetorischen Umkehrungen: die Disillusion durch die moderne Naturwissenschaft ist selbst eine Illusion, die die „wahren“ menschlichen Werte verdecke, die nicht durch den Fortschrittsgedanken der Wissenschaften ausgedrückt werden könnten, usw.

<sup>76</sup> Dies bedeutet nicht, daß derlei Grenzwert erfassungen in konventionalen Arbeitsfeldern nicht vorhanden wären. Grenzwerte treten z.B. immer dann zutage, wenn das Produzieren, das Beobachten, das Schaffen, das Akzeptieren usw. einer Situation, möglichst vorurteilsfrei und grundlagenlos geschehen bzw. gesetzt werden. Das „blinde Schaffen aus dem Fundus des Göttlichen“ und zugleich *ex nihilo*, das man in Zeiten heroischer Geschichtsschreibung manchen „Kunstgenies“ zuschrieb, ist nur eine Metapher — ihrerseits eine künstlerische Weg-Erklärung des banal-Einfachen. Der Schaffensrausch, der zwar blind macht, aber zugleich angeblich das göttliche Auge im Künstlerdemiurgen erleuchtet, ist im Grunde nur eine pathetische Umschreibung eines durchaus *belanglosen* Zustands. Denn erst wenn nichts von Belang ist, kann man freihändig ans Werk schreiten — oder in den dramatisierten Worten des bösen Filmhelden Tyler Durden in David Finchers „Fight Club“ (1999): „Erst wenn alles zerstört ist, hat man die Freiheit alles tun.“ Die künstlerische Herausforderung besteht daher in der Überwindung der Schwierigkeit belanglos zu sein. Das Bild des „unverstandenen Genies“, das seiner Zeit „voraus“ war, liegt darin begründet, daß diese Individuen (ob Künstler, ob Naturwissenschaftler) nicht die Zukunft, sondern die *Gegenwart* und ihre Zeitgenossenschaft zwar nicht besser, aber dafür *genauer* verstanden, als es ein öffentlicher Gesellschaftsdiskurs (so es ihn denn bereits gab) vermochte.

zung zu scherzen ist erlaubt, da sie dem Wesen nichts entzieht, an sich bloße Nichtigkeit ist.<sup>77</sup>

Aus der Ferne ähnelt diese Auffassung dem, was Roland Barthes in seiner Theorie des *Neutrum*s unter dem taoistischen Begriff *Wu wei* behandelt: *Nicht lenken, nicht wählen, zulassen, akzeptieren*. Barthes zitiert in diesem Zusammenhang auch einen Dialog zwischen John Cage und seinem Interviewer Daniel Charles:

Sie vertreten immer den Standpunkt der Akzeptanz. – Ich versuche nie etwas abzulehnen. – Sie lehnen es ab, ausschließlich zu sein, das heißt etwas zu wollen. – Ich kann etwas wollen, aber nur, wenn (...) keine von mir getroffene Entscheidung einen anderen betrifft. (...) Wenn ich zum Beispiel in einem Restaurant esse, kann ich Hähnchen anstatt Steak wählen, ohne irgendjemanden wirklich zu belästigen!<sup>78</sup>

In diesen Betrachtungen werden keine „Grenzen“, keine Urteilskriterien (weder formale noch inhaltliche) zur Urteilsfindung bevorzugt bzw. anerkannt, d.h. jedes etwaige Urteil über ein Werk könnte durch ein anderes ersetzt werden (ob Hähnchen, ob Schweinesteak). Im Sinne Barthes wird ein Bewertungsparadigma außer Kraft gesetzt. Konventionale Qualitätsvorgaben werden absolut in Frage gestellt, neutralisiert, „ent-ambitioniert“. Jeder Versuch ist ein fertiges Unterfangen, jede Skizze ein vollendetes Werk, jeder Anfang ist schon sein Ende. Alles was da ist, auch das Allererste, ist als solches unmittelbar akzeptiert. Die leere Leinwand ist schon das fertige Gemälde (Malevic), der Schnitt in die leere Leinwand ist schon das fertige Gemälde (Fontana), die Rechnung zum Kauf der leeren Leinwand ist schon das fertige Gemälde, der Gedanke an die leere Leinwand ist schon das fertige Gemälde, usw.

Andy Warhol ist der unumstrittene Meister dieses „absoluten Positivismus“, der ins Nichts umschlägt: *Alles* ist verhandelbar und somit wiederum nichtig – *Everything is Nothing*. Vielleicht drückt sich diese Eigenschaft am deutlichsten in seinem Wunsch aus, einen Vorgesetzten für seine künstlerische Arbeit zu organisieren, der ihm sagte, was und wie er z.B. malen solle: Die Nichtung besteht hier einfach in der Vorstellung, dass ein Äußeres das schöpfende innere Subjekt delegiert.<sup>79</sup>

Die gegenteilige Auffassung zur *absolut positivistischen* nenne ich dagegen *hyperkritische*, da man sich hier potentiell unendlich viele Urteilskriterien setzt. Der Schaffensimpuls folgt dem Zweifel, d.h. dem ständigen Relativieren und Verhindern des eigenen bzw. fremden Standpunkts.<sup>80</sup> In dieser Wahrnehmungspositionierung „blickt“ einen der Gegenstand nie an, sondern man vergegen-

<sup>77</sup> Zit. aus: Boenke (1995 : 236)

<sup>78</sup> Zit. aus: Barthes (2005 : 293)

<sup>79</sup> Siehe: Warhol (1977 : 96)

<sup>80</sup> Es ist ein philosophischer Gemeinplatz, daß nur der Zweifel die Erkenntnis schüre. Zweifel setzt allererst auch eine gewisse Treue gegenüber der vertrauten Welt (der „natürlichen Einstellung“, wie Husserl sagen würde) voraus. Descartes' *cogito* ist nicht das Resultat seines Zweifels, sondern dessen stille Voraussetzung, bevor er seine Meditationen niederschreibt — *sum ergo cogito*. Die Distanz zur eigenen Vertrautheit ist nicht immer gleichzusetzen mit Zweifel. Man kann Vertrautheit in unvertrautem Licht sehen lernen. Dies ist kein Zweifel, aber wohl dient es der Erkenntnis.

wärtigt sich permanent sein eigenes Blicken auf den Gegenstand. Diese Vergewärtigung des Blickens verändert den Gegenstand, lässt ihn *unfertig* erscheinen.<sup>81</sup> Deshalb gibt es innerhalb dieses Wahrnehmungsmodus die Idee des Lernens und des Fortschritts – das *Besser* und *Schlechter*. Der amerikanische Objekt- und Performancekünstler Dennis Oppenheim behauptete während einer Vorlesung in New York im Jahre 1999 kategorisch, dass er nicht an einen Fortschritt in der Kunst glaube. Gleichzeitig vermittelte seine arbeitsbiografische Vorführung das genaue Gegenteil: den ständigen Drang nach Verbesserung, Selbstkritik, Phasen der Unzufriedenheit, usw. Wer nicht an Fortschritt glaubt, der ist logischerweise *a priori* zufrieden, frustriert oder indifferent. Verbesserung kommt nur durch das Bewusstsein, dass Verbesserung nötig oder Verschlechterung möglich ist, d.h. das Bewusstsein eines Mangels bzw. einer Fülle.

Falls nun diese Zweiteilung des Nihilismus, wie sie für grundlegende Entscheidungen und Beurteilungen notwendig ist, zutreffen sollte, so wäre zu fragen, in welchen Bereichen gesellschaftlicher Kommunikation sie besonders zum Tragen kommt. Die Vermutung liegt nahe, dass im Grunde alle alltäglichen Entscheidungen tendenziell auf diese zwei Pole verweisen (Vielleicht kann man in diesem Lichte verstehen, warum Nietzsche den Nihilismus als „normalen Zustand“ bezeichnet)<sup>82</sup>. Es sind aber vor allem Individuen mit *Grundlagenbewusstsein* die sich dieser Grenzwertigkeit eigener Entscheidungen und Wertgrundlagen im Alltag gewahr sind bzw. werden. Diese Bewusstseins-eigenschaft wurde oben als „extremistisch“ bezeichnet, da sie auf die Totalität der Tat und die Totalität aller Möglichkeiten aufeinander bezieht, so dass die Tat (das Werk, die Arbeit, usw.) die Form aller Möglichkeiten beansprucht. Jede Entscheidung innerhalb gewöhnlicher alltäglicher Lebensvorgänge ist immer Resultat eines Widerspiels (zwischen den beiden Totalen des Ablehnens bzw. Zulassens), aber jede radikale Entscheidung (auf je eine der Totalitäten hin) begründet den Grenzbereich der kulturellen, subjektivistischen, etatistischen, juridischen (usw.) *Souveränität*. Norbert Bolz schreibt diesbezüglich zum Grenzbereichsdenken der Staatstheorie Carl Schmitts:

Wie die *creatio ex nihilo* die trügerische Ordnung des heidnischen Kosmos, so soll der Dezionismus die Illusionen des Normativismus sprengen. „Die Entscheidung ist, normative betrachtet, aus einem Nichts geboren.“ Dies Nichts des Normativismus ist der Ausnahmezustand, den nur eine absolute Entscheidung (...) ausschalten kann. Ordnung überhaupt beruht auf Entscheidung überhaupt. Die „Gewalt einer vereinheitlichenden Dezion“ rechtfertigt sich also allein aus der Ordnung, die sie stiftet.<sup>83</sup>

An diesem Angelpunkt wird nun auch die Verknüpfung zu der in diesem Buch besprochenen Thematik des Krieges und des Nationalismus deutlich. Die absolute Setzung, die bei Schmitt die Entscheidung ist, beruht auf *nichts* (in

<sup>81</sup> Man kennt die Konsequenzen dieses „Über-Blickens“, wenn man Texte oder Bilder „zugeschrieben“ oder „totgemalt“, d.h. überfrachtet hat (logischerweise schreibt Warhol einmal, daß „es“ beim ersten Versuch klappen muss. Jegliche Überarbeitung sei sinnlos.)

<sup>82</sup> Siehe: Nietzsche (1996 : 203)

<sup>83</sup> Bolz (1989 : 71) – 1. Zitat im Zitat aus: Schmitt (1993 : 37f); 2. Zitat im Zitat aus: Schmitt (1968)

dieser unbedingten Totale betrachtet). Der Akt, die Tat, die Gewalt der Entscheidung, auf die sich die (staatliche) Souveränität gründet, begründen, nach Schmitt, ihrerseits alle Ordnung. Der Staat, der sich aus dem auf Ernstfalldenken beruhenden Souveränitätssetzung begründet, ist letztlich nichts anderes als die ungebrochene Umwandlung der oben beschriebenen Entscheidungspole in Politik: *Absoluter Positivismus* als Inklusions- und *Hyperkritik* als Exklusionsprogramm.

Das heisst: Zur Affirmation des ideologischen Apparates ist einerseits jedes Mittel recht, andererseits ist man in der gleichen Intensität wählerisch darin, wer dazugehört und wer gemobbt, ausgeschlossen oder ausgelöscht werden soll. Der hybride, einnehmende Aufbau nationalsozialistischer Ideologie, die einerseits gleichermaßen von archaischen und modernistischen Idealen durchsetzt war, sorgt andererseits für eine hyperkritische Auswahl der Privilegierten (d.h. „germanischen“ Deutschen), die durch Arierpässe und Stammbaumnachweise im Rahmen einer neuen Rassengesetzgebung nachgewiesen werden musste. Die Aussonderung der *anderen* setzt die Aussonderung des Eigenen voraus. Das kulturelle Mobbing (welches wir auch im Zusammenhang mit den Balkankonflikten untersuchen werden) diskriminiert nicht nur die anderen, sondern vor allem sich selbst. Selbst ein allmächtiger Adolf Hitler hätte nicht Jude werden können, so er denn gewollt hätte. Auch eine Ausnahme-Verfügung im Sinne Schmitts hätte dies nicht bewirken können, denn ohne Wahrnehmung von Differenz (Unterscheidung Freund/Feind) macht Entscheidung keinen Sinn. Diese Unterscheidung, die nach Schmitt erst durch die Entscheidung kreiert wird, muss er jedoch allererst voraussetzen. Denn blinde Entscheidungen ohne Verständnis für die Situation führen zu keiner Ordnung (Je grundlegender Worte diesbezüglich *verstanden* werden, desto weniger *können* sie auch bedeuten).

Die Polarisierung der epistemologischen Grundlagen (in Alles und Nichts) bei Entscheidungsfindungen wird kulturell relevant, wenn von der Logik des Alltäglichen und Gewöhnlichen, wie sie sich z.B. in einer zwischenmenschlichen Ethik offenbart, abstrahiert wird. Als ob er gerade eben aus einem Kunstatelier der Avantgarden entsprungen wäre, betont Schmitt:

Gerade eine Philosophie des konkreten Lebens darf sich vor der Ausnahme und vor dem extremen Falle nicht zurückziehen, sondern muß sich im höchsten Maße für ihn interessieren.<sup>84</sup>

Das wissen und wussten Künstler nur zu gut, aber in ihrer Mehrzahl wollten sie eben keinen Staat daraus machen. Für Schmitt indes wird die Kontrolle über den Ausnahmefall zum höchsten Maß jeder normativen Setzung gesellschaftlicher Rechtsordnung. Für Schmitt ist der Ausnahme-Akt des Führers (z.B. die Niederschlagung des Röhm-Putsches von 1934) kein Willkürakt wider geltendes Recht, sondern begründet erst Recht. Dies umschreibt im obigen Sinne den

---

<sup>84</sup> Schmitt (1993 : 21)



Nullpunkt des politisch-rechtlichen Komplexes. Der Gründungsakt des Gründers/Künstlers rechtfertigt sich durch die Grenzüberschreitung und die damit gewonnene Perspektive des Nullpunkts, des Anfangs. Wie hinlänglich bekannt, rechtfertigt Schmitt so salbungsvoll die Praxis des „Führerstaates“. Diese Simultanität von Theorie und Praxis seit 1933 haben Schmitt-Apologeten und Schmitt-Gegner unterschiedlich erklärt. Hier geht es aber um etwas anderes. Das Problematische an Schmitts Ansatz ist nicht seine Ausgangslage („Entscheidung beruht auf Nichts“), denn diese ist mit künstlerischer Voraussetzungslosigkeit und „Nullpunkterfassung“ durchaus verwandt:

Der Ausnahmefall offenbart das Wesen der staatlichen Autorität am klarsten. Hier sondert sich die Entscheidung von der Rechtsnorm, und (um es paradox zu formulieren) die Autorität beweist, daß sie, um Recht zu schaffen, nicht Recht zu haben braucht.<sup>85</sup>

Dies eben bezeichnet seit dem Werk Dantes oder Petrarcas jene *auctoritas* des künstlerischen Individuums, d.h. die Idee der Autorschaft/Autorität eines Werks, die nur aufgrund persönlicher Setzung und nicht aufgrund „höherer Mächte“ oder normativer Erwägungen entsteht. Thomas Hobbes hat daraus später für seine Staatstheorie eine Formel abgeleitet: *Auctoritas, non veritas facit legem*.<sup>86</sup> Aus diesen Anfangssetzungen entwickelte sich das heute allgegenwärtige Selbstverständnis von Kunst und Künstler. Zur Kunst wird etwas, weil es der Künstler behauptet, weil er sich souverän selbst setzt, und nicht weil es von externen Kulten oder gesellschaftlichen Normen getragen wird. Um Kunst zu schaffen, braucht man nicht Kunst zu „haben“. Die Entscheidung des Künstlers zur Kunst spiegelt die Ernstfallentscheidung. Auch Schmitts Scheidung des Rechtlichen vom Moralischen findet eine Analogie im modernen Kunstverständnis, das Werkslogiken von sozialen oder anderen gesellschaftlichen Fragen trennt (ohne deswegen „unpolitisch“ zu sein zu müssen).

Man wird also nicht zum Nazi, wenn man Schmitts Denkwegen bis hierher folgt. Problematisch und zerstörend ist aber Schmitts Auffassung seines Ordnungsbegriffs als etwas (Staats-)Konstituiertes und Konstituierendes, Aufgeräumtes und Aufräumendes, Kontrolliertes und Kontrollierendes.<sup>87</sup> Zwar betont er:

In der konkreten Wirklichkeit stellt sich die öffentliche Ordnung und Sicherheit sehr verschieden dar, je nachdem etwa eine militaristische Bürokratie, eine von kaufmännischem Geist beherrschte Selbstverwaltung oder eine radikale Parteiorganisation darüber entscheidet, wann diese Ordnung und Sicherheit besteht und wann sie gefährdet oder gestört wird. Denn jede Ordnung beruht auf einer Entscheidung (...).<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> ebd. : 19

<sup>86</sup> Leviathan, Kap. 26, zit. aus: ebd. : 39

<sup>87</sup> Die Entität Ordnung selbst sei es, welche die Regeln bewege wie Spielfiguren. Die Rechtsordnung, die aus sich selbst heraus Normen hervorbringe, sei an konkrete Normalbegriffe gebunden, so Schmitt (Siehe hierzu: Schmitt 1934 : 23f).

<sup>88</sup> Schmitt (1993 : 16)

Die Entscheidung beruht auf Nichts, d.h. wenn jede Ordnung auf einer Entscheidung beruht, so beruht auch die Ordnung auf nichts. Wenn Ordnung auf nichts beruht, wie kann sie festgestellt oder gestört werden? Nach Schmitt durch souveräne Entscheidung. Der Ordnungsgedanke, der auf dieser Souveränitätsentscheidung gründen soll, ist jedoch nicht derart unreflektiert als Nullpunkt zu verstehen. Schmitt denkt innerhalb seiner Zeit und er denkt seine Zeit. Nichts weniger als die von ihm gutgeheissene politische Realität des Nationalsozialismus hätte aber Schmitts Theorie scheitern lassen sollen. Wie sah die ordnende Hand des Nationalsozialismus aus?

Hitler hatte 1938 keinen Nachfolger, und es gab keine Verfassung, nach der ein Nachfolger hätte gewählt werden können, und keine Institutionen, die das unbezweifelbare Recht (...) gehabt hätten, einen zu stellen. Die Weimarer Verfassung galt längst nicht mehr, sie war aber auch nie durch eine andere ersetzt worden. (...) Alles in allem ein staatliches Chaos, das nur durch die Person Hitlers zusammengehalten und verdeckt wurde und durch den Wegfall dieser Person schonungslos enthüllt worden wäre. Und dieses Chaos war Hitlers Schöpfung – wenn man so will, seine Leistung; eine Zerstörungsleistung, die bis heute kaum bemerkt worden ist, weil sie zum Schluß in einer noch unfassenderen Zerstörung auf- und unterging.<sup>89</sup>

Ein Anarchist als Souverän, der solipsistisch die Stelle der Macht besetzt, kann weder eine Ordnung generieren noch entscheiden, denn jede Entscheidung verweist auf ihn selbst. Der Staat kommt in dieser Logik gar nicht vor. Hitler war alles: Verbrecher, Psychopath, Künstler, Militärstrategie, usw., nur war er eben kein Staatsmann.<sup>90</sup> Die von Schmitt avisierte und gerechtfertigte (in seinen jeweiligen Ausrichtungen kleinbürgerliche, nationalsozialistische oder kirchlich-autoritäre) staatliche Ordnung ist nur die Kulisse einer dahinter befindlichen Werteanarchie, eines Chaos, das sich auf der Souveränitätssetzung begründet. Es ist einleuchtend und ebenso entlarvend, dass sich Schmitt nach dem Krieg mit der Strategie des Partisanenkampfes auseinandergesetzt hat, die in seinen Augen jenen vermeintlich konklusiven Ordnungskomplex klassischer Staats- und Kriegsstrategien ausser Kraft setzt.

Die Konsequenz der Ausnahme-Entscheidung ist die anarchische Ordnung des „Alles-ist-möglich“ – gewiss „Ordnung“, aber eine pervertierte Ordnung! Im Ernstfall wird nämlich nicht nur der vermeintliche Führer sondern jeder gesellschaftliche Aktant zum potentiellen Entscheider, der mobbt, ausgrenzt, diffamiert, (usw.), um seine jeweilige Ordnung zu generieren. Schmitts Entscheidungsbegriff beruht letztlich nicht auf *nichts*, sondern auf der Ordnung, die durch einen Willkürakt zur *Verordnung* wird. Es gilt aber: *Nach dem Nichts der Entscheidung folgt das Alles der Durchführung*. Dieses „Alles“ kann zur Selbstzerstörung eines gesellschaftlichen Verbundes führen, in dem der Kampf um die Souveränität auf allen Ebenen entflammt.

---

<sup>89</sup> Haffner (1992 : 46)

<sup>90</sup> ebd. : 48

Man spricht von einer staatlichen, gesellschaftlichen, ökonomischen oder politischen Krise, wenn die materiellen Rahmendaten mit den Barbarisierungstendenzen in Konflikt geraten, d.h. wenn man der materiellen Realität durch ideologische Kompromisslosigkeit trotzt. Dieser Widerstand gegen das „Material“ der Realität kann letztlich zur gesellschaftlichen Desintegration führen, die nun durch ein neues „Material“ – Kriegsmaterial – bestimmt wird. Mich leitet also im folgenden Kapitel die Frage: Wenn es „Destruction Art“ gibt, existiert dann so etwas wie „Destruction Culture“, d.h. eine soziale Form, deren Funktionsmodus die Zerstörung und nicht die Ordnung ist?

## DIE KULTUR DER ZERSTÖRUNG

### Dissolutes Denken – *Everything Goes*

In der Einleitung zu seiner *Wissenschaft der Logik* bezeichnet Hegel als deren Inhalt „die Darstellung Gottes, wie er in seinem ewigen Wesen vor der Erschaffung der Natur und eines endlichen Geistes ist“.<sup>91</sup> Dies ist eine Metapher des im Absoluten verhafteten philosophischen Denkens. Bewegen wir uns aber im Bereich des *dissoluten* Denkens, so wird man – um im hegelschen Bilde zu verbleiben – die Unsicherheit und Widersprüchlichkeit der bildenden Gottheit und das göttliche Versagen beim Bau der Welt vorfinden. Dann erkennt man die Brache einer Welt, in der nichts ist, wie es sein soll – nicht einmal der Schöpfer. Der aus Sarajevo stammende Schriftsteller Dzevad Karahasan beschreibt in dieser Draufsicht die Desintegration Jugoslawiens als eine Desintegration ideeller Integrität:

Schon vor Beginn des ersten Krieges [1991; Anm.] lebten wir im Chaos, in einem Ambiente, in dem alles möglich war – dass hohe politische Funktionäre wie Propheten und Gassenjungen reden, dass man die Kultur durch Zerstörung von Kulturdenkmälern verteidigt, einfach alles.<sup>92</sup>

Dass alles möglich ist, ist nicht nur eine Metapher. Jedes Opfer und jeder Täter eines Krieges erkennen je aus ihrem Blickwinkel diese Seiten eines dissoluten Zustandes alles umgreifender Freiheit, die Karahasan als die „Welt des Teufels“ umschreibt – nicht im ideologischen, zuweisenden Sinne, sondern im Gegenteil: Die Freiheit ist monströs, weil sie nicht eindeutig dem Teufel oder dem Gott zugewiesen werden kann und weil Gott und Teufel ununterscheidbar werden (– dies ist das Teuflische). Der serbische Schriftsteller und Politiker Vuk Draskovic schreibt am Vorabend des Krieges in Kroatien:

---

<sup>91</sup> Hegel (1985 : 34)

<sup>92</sup> Karahasan (2003 : 42)

Nur ein für den Krieg bereites Serbien ist der beste Beitrag für den Frieden.<sup>93</sup>

Das von Karahasan oben angedeutete allumfassende Beliebige innerhalb des politischen Feldes wird hier zu einer Art kategorischen Imperativ, in dem das Kategorische grenzenlos wird und der Imperativ als *abstractum* alle Möglichkeiten vorherbestimmt. Nur so wird es möglich und real zu sagen, dass Krieg der beste Garant für den Frieden sei und, in der Konsequenz, dass der Tod das Leben bedingt und nicht umgekehrt das Leben den Tod.



Abb. (6) Milan Trenc, „The End of the World“, 1994, als Teil der Wanderausstellung „Signed by War“, die im thematischen Zusammenhang zu den Balkankriegen europaweit durchgeführt wurde

Karahasan beschreibt im Grunde den Zustand eines absolutistisch gedeuteten Postmodernismus, in dem die kategorische Missdeutung von Paul Feyerabend's Ausruf *Anything Goes* (denn es ist ein Ausruf und keine Maßgabe) Indifferenz und Willkür heraufbeschwören und zur Maxime eines *Everything Goes* ausufern.<sup>94</sup> Wenn ein serbischer Parteivorsitzender 1991 souverän setzt:

<sup>93</sup> Vuk Draskovic während einer politischen Veranstaltung am 9. Juni 1991, zit. aus: <http://misicb.tripod.com/lektira/svastalice.htm>

<sup>94</sup> Feyerabend's Ausruf kann nur verstanden werden, wenn man ihn als Hyperbole liest, selbst wenn Feyerabend ihn als „Grundsatz“ bezeichnet. Nun bedeutet ein feyerabend'scher Grundsatz in feyerabend'schem Sinne eben nicht, was das Wort nahelegt: Ein auf festem epistemologischen Grund unverrückbares Axiom. Die Beliebigeannahme, die oftmals der Demagogie des „Anything Goes“ folgt und folgte, ist deshalb nicht Feyerabend's Absicht, sondern vielmehr ein geläuterter und von der Überheblichkeit des Rationalismus geheilter Fortschritts-

Unsere Partei hat keinerlei politische Ambitionen,<sup>95</sup>

so verweist dies auf den Gegenpol gesellschaftlicher Unsinnerzeugung, innerhalb dessen es möglich wird, dass die Politik selbst unpolitisch ist. Dies ist gewissermaßen die Kehrseite der schmittschen Souveränitätssetzung. Es spielt hier keine primäre Rolle, wie bedeutend der Aussagenerheber für den Fortgang der politischen und historischen Ereignisse ist (diese sind hier wohlwissend eingeklammert). Bedeutsam ist, dass manche Aussagen *überhaupt* gemacht werden, dass manche Dinge *überhaupt* gedacht werden, und, im Gegenzuge, dass andere Dinge überhaupt *nicht* bedacht werden (wie z.B. die Bedeutung der Aussage, dass eine politische Partei „keine politischen Ambitionen“ hat). Dieser ziellose Surrealismus (oder auch Hyperrealismus) erreicht offenbar weitflächige Geltung. Das Credo eines Kriegsfreiwilligen in dieser Zeit lautet:

Alles ist erlaubt, was nicht verboten ist. Aber nichts ist verboten.<sup>96</sup>

Dieser Zustand, in dem „alles geht“ – Vergewaltigen, Brandschatzen, Plündern, Saufen, Töten, Singen, Lachen, Foltern, Morden, usw. – begründet einen indifferenten Anschauungsraum der absoluten, monströsen Freiheit. Auch Staatsphilosoph Hegel muss dies in seinem gesellschaftlichen Umfeld angesichts der revolutionären Willkür nach 1789 anerkennen:

*An sich* ist [die absolute Freiheit] eben dies *abstrakte Selbstbewusstsein*, welches allen Unterschied und alles Bestehen des Unterschiedes in sich vertilgt. Als dieses ist sie sich der Gegenstand; der *Schrecken* des Todes ist die Anschauung dieses ihres negativen Wesens.<sup>97</sup>

Diese Welt des Ausnahmefalles ist analog im Jugoslawien der späten 80er Jahre in Form des von Karahasan beschriebenen Rhizoms einer um sich greifenden Freiheit präsent. Das ideelle Flechtwerk des politischen Umbruchs erhält mit den ersten freien Wahlen in den jugoslawischen Teilrepubliken im Jahre 1990 somit ein repräsentatives Moment, mit dem die Massenwillkür, die sich als Demokratie ausgibt, fortan die ethnische Landkarte bestimmen wird. Diese ethnische „Ordnung“ (der Logik Carl Schmitts zufolge wäre dies eine Ordnung) gründet auf der Mannigfaltigkeit der Ausnahmeentscheidungen. Die gesetzte Ethnie wird zum Ge-setz. Dieses Ge-setz setzt sich in alle Gesellschaftsbereiche fort. Die Allmächtigkeit des ethnischen Imperativs dient in der Folge zur Durchsetzung auch banalster Ansprüche: Selbst Lebensmittel oder Haushaltsge-

---

gedanke: „Und meine These ist, daß der theoretische Anarchismus zum Fortschritt in jedem Sinne beiträgt, den man sich aussuchen mag. Selbst eine ‚Gesetz- und Ordnungs‘- Wissenschaft wird nur dann Erfolg haben, wenn gelegentlich anarchistische Schritte zugelassen werden.“ (in: Feyerabend 1983 : 31) In Feyerabends Vorhaben liegt im Grunde „nur“ eine Erweiterung des Fortschrittsbegriffes — wider den „Chauvinismus der Wissenschaft“ (: 294).

<sup>95</sup> Ein Vorsitzender der „Bergarbeiterpartei“ aus Valjevo (Serbien) während einer Pressekonferenz in Belgrad, 24. Dezember 1991 (ebd.)

<sup>96</sup> Ein Kriegsfreiwilliger, Mitglied von Vojislav Seseljs „Serbischer Radikaler Partei“ (SRS), der im von serbischen Truppen eroberten Vukovar Dienst tut — vor einer Weinerei, RTS (1), 4. April 1992 (ebd.)

<sup>97</sup> Hegel (1987 : 419 VI/B/§3)

genstände werden national (d.h. „serbisch“, „kroatisch“, usw.) *empfunden*. Dies ist „ordentlich“, aber innerhalb einer hier waltenden dissoluten Logik wird Ordnung deckungsgleich mit Unordnung. Der Fall *Srebrenica* ist im Grunde nur die Konsequenz dieses falsch verstandenen *Anything Goes*, die *künstlerische* Freiheit mit einer politischen Ideologie, d.h. mit einem Kulturauftrag verquickt. Wenn man von der tatsächlichen Durchsetzung politisch-militärischer Ansprüche absähe, d.h. wenn man von Kriegsverbrechen absähe, indem man das Bewusstsein von Verbrechen erschauen könnte, so entdeckte man nicht in erster Linie Zerstörungs- sondern vor allem Freiheitssucht. Der im Feld kämpfende Paramilitär hat das libertäre Ansinnen eines Künstlers (denn er darf das tun, was er sich selbst setzt) und zugleich die Vollendungssehnsucht eines Mörders (niemand wird ihn daran hindern).

## Weltversagen

Der Kunstcharakter dieses *Everything Goes* tritt bei der Begründung territorialer Ansprüche nicht nur an der Front, sondern auch im politischen Diskurs zutage. Man denke etwa an die Zeitmalereien bei den Friedensverhandlungen in Dayton (1995), während derer historische und politische Landkarten gewissermaßen als Leinwände fungierten. Es ist in diesem Zusammenhang kein stilistischer Zufall, dass in der Rhetorik der 90er Jahre des öfteren visuelle Metaphern für politische Sachverhalte benutzt wurden. In Bezug zu ethnischen Zusammensetzung Bosniens sprach Draskovic z.B. von einem Leopardmuster, und der bosnische Präsident und Hobbymaler Izetbegovic sprach während seiner Rede vor der UNO-Vollversammlung von einem Bosnien im Stile eines Pollock-Gemäldes.<sup>98</sup>

Bei den Verhandlungen in Dayton malte man sich entsprechend eine geographische Zukunft aus, indem man über eine historiographisch-geographische Vergangenheit improvisierte und je nach Improvisation mit entsprechenden Daten und Fakten von Historikern garnierte. Dieses Ausmalen strategischer Räume übermalte jedoch (wie so oft) gleichzeitig eine Vielzahl von anderen Räumen (lebensweltlichen, personalen, linguistischen, familiären, psychologischen, kindheitlichen, nachbarschaftlichen, sakralen, stimmungshaften, usw.), die im Diskurs der Souveränität vom Verhandlungstisch gefegt werden. Dieses Wegfegen des Persönlichen zugunsten des Überpersönlichen (Staat, Kirche, Geschichte) ist wiederum nichts anderes als Kriegslogik. Diese Art der Verhandlungen (Übermalungen) waren eine Fortsetzung des Krieges mit kriegerischen und nicht etwa politischen Mitteln. Es handelte sich um „Kriegsverhandlungen“ und nicht um „Friedensverhandlungen“, denn Rhetoriken, Gesten, Farben und

<sup>98</sup> Zit. aus: Takagi, Toru. *Dokumento senso kokoku dairiten* [Document War PR Company: Media Control and Bosnian War] S.292, in: Watanabe (2003)

Symbole, mit denen auch in Dayton weitergekämpft wurde, sind schon immer feste Bestandteile des Kriegsvokabulars.<sup>99</sup>

Sind daher, allgemeiner gefragt, die Vorstellungen vom Ende des Krieges, von Verhandlungen, von Nachkriegsordnungen, usw. nicht kommunikationsstrategische Oberflächen, die Tiefendimensionen gesellschaftlicher Konflikte, d.h. das *Everything Goes*, überdecken? So verstehe ich Michel Foucault, wenn er fragt:

[I]st nicht die Politik selber der Krieg, der mit anderen Mitteln geführt wird?<sup>100</sup>

Sind die politischen Vertreter der Kriegsparteien nicht nur unvollkommene Verkörperungen eines anderen grundsätzlichen Konfliktes, der spezifisch und national kartographiert erscheint (z.B. Balkan, Tschetschenien, Ruanda, usw.) aber in Wirklichkeit nur die Oberfläche öffentlicher Wahrnehmung darstellt? Welche Konflikte repräsentieren Konfliktparteien jenseits des öffentlichen offensichtlichen Konfliktes? Welche Wirklichkeitsebene eröffnet sich bezüglich der historischen oder gesellschaftlichen Genealogie jeglicher Ordnung, um die es in Konflikten geht? Es geht hier nicht um die konkrete Benennung von Parteien im Sinne von Rassen, Klassen, Ethnien, usw., sondern um die Wahrnehmung gesellschaftshistorischer Driften, die sich im Frieden, im Friedensvertrag, im gesetzten Gesetz offenbaren. Foucault schreibt:

Das Gesetz geht aus verbrannten Städten und verwüsteten Ländern hervor (...). Aber das heisst nicht, daß die Gesellschaft, das Gesetz, der Staat gleichsam der Waffenstillstand in diesen Kriegen ist, die endgültige Besiegelung der Siege. Das Gesetz ist nicht Befriedung. Unter dem Gesetz geht der Krieg weiter, er wütet innerhalb aller Machtmechanismen, auch der geregeltsten. Der Krieg ist der Motor der Institutionen und der Ordnung.<sup>101</sup>

Der Krieg geht weiter als befriedeter Krieg. Der Krieg sei die Chiffre des Friedens, fügt Foucault an. Im Gegensatz zu Schmitts Ordnungsbegriff avisiert er einen seit der Neuzeit gesellschaftlich wirkenden subliminalen Ordnungsmodus bzw. Unordnungsmodus, der durch die Willkür eines binären Krieges erhalten wird.

Eine Schlachtlinie durchquert die gesamte Gesellschaft durchgängig und andauernd (...). (...) Hier kommt etwas Wichtiges zum Vorschein: der großen pyramidenförmigen Beschreibung, die das Mittelalter oder die philosophisch-juridischen Theorien vom Gesellschaftskörper lieferten, jenem großen Bild des Organismus, (...) das Hobbes zeichnen wird, oder der dreigliedrigen Organisation (in drei Ständen) (...) setzt der uns hier interessierende Diskurs (...) eine binäre Konzeption der Gesellschaft entgegen. (...) [U]nter den Lügen, die uns glauben machen wollen, daß es eine dreigliedrige Ordnung gibt oder daß es eine Pyramide der Unterordnung gibt (...) oder (...) daß der Gesell-

<sup>99</sup> Holbrooke (1999), der über die Konferenzteilnehmer sagt: „These people are wild“, schildert, wie ein Versorgungskorridor nach Gorazde unter Einbeziehung erheblicher Mengen an Whiskey mit Milosevic ausgehandelt wird.

<sup>100</sup> Foucault (1986 : 8)

<sup>101</sup> ebd. : 11f

schaftskörper durch Notwendigkeiten der Natur oder durch Funktionserfordernisse geleitet ist, ist der Krieg zu finden, der weitergeht, der Krieg mit seinen Zufällen.<sup>102</sup>

Foucault entwickelt im folgenden eine historische Genealogie dieses binären Gesellschaftskrieges, der sich aus einer „Gegenhistorie“ zur traditionellen Historie der Souveränität und zu Kultur-, Rassen- und Klassenkämpfen entwickelt. Dieser Krieg ist ein Krieg um die Auslegung von Geschichte, ein Krieg um einen repräsentativen Diskurs. Durch die öffentliche Fokussierung auf die Spezifität von Konflikten (militärisch, geographisch, ökonomisch, religiös, usw.) verdeckt sich diese Parallele innergesellschaftlicher Gegensätze. Gekämpft wird immer und überall. Der ausbrechende Krieg ist nur eine vorübergehende Überdeutlichkeit. Man geht von Kriegsparteien aus, vom Offensichtlichen. Man vergisst oder verdrängt jedoch das Versagen einer Welt, die sich in einem Konflikt offenbart. Dieses Versagen ist jedoch nicht das Versagen einer gerechten, guten, geordneten Welt, die nun nicht mehr funktioniert, sondern vielmehr: das Versagen *ist* die Welt, ist ihr dissoluter Funktionsmodus. Mit Versagen bezeichne ich hier nicht nur ein „Scheitern“, sondern auch die andere Bedeutung des Wortes im Sinne von „Abschlagen“ oder „Verweigern“ (z.B. im Gebrauch von: „Ich *versage* dir diese Bitte.“). Dieses Versagen, diese Verweigerung der Ordnung, diese Welt, offenbart sich in der Konkretion des Konfliktes vornehmlich an der Postulierung eines negativen Subjekts: Der Feind, der Barbar, das Fremde, das „Ungeziefer“, das Entartete, der Klassenfeind oder das Böse werden Stilmittel der Außendelegierung. Das Negative wird als solches erkannt, festgemacht und gesetzt oder erst gesetzt, dann festgemacht und hernach erkannt. Widmen wir uns also diesem pulsierenden Gegenpol, den wir stellvertretend für derartige Diskurse klassisch als „Barbaren“ auszeichnen.

---

<sup>102</sup> ebd. : 12f



## Barbarei und Erkenntnis

*Und überhaupt kann kein Ding für uns gut oder schlecht (bö) sein, wenn es nicht irgendetwas mit uns gemein hat.*

*(Spinoza)<sup>103</sup>*

### *a) Gute und böse Kultur*

Ein wiederkehrendes Handlungsmuster der Zivilisationsgeschichte bezieht sich nicht nur auf die unterschiedliche Modellierung des Affekthaushaltes, sondern besteht vor allem in der Neigung zur Durchsetzung von Machtansprüchen samt ihren destruktiven und zerstörerischen Folgen. Einer dieser historischen Algorithmen drückt sich beispielsweise im Stichwort der „Bilderkriege“ aus.<sup>104</sup> Genauso ist allerdings unbestreitbar, dass allererst die Fähigkeit zur Kooperation, d.h. die Fähigkeit von kompromisslosen Durchsetzungen abzusehen, den Menschen befähigte, überhaupt Solidargemeinschaften zu bilden, und zwar nicht nur aufgrund einer auferlegten Ordnung eines Potentaten oder einer Transzendenz, sondern durch symbiotische Nutzbeziehungen oder Empathie. Ich beziehe mich hier auf die dreiteilige aristotelische Definition von Freundschaft: Die Freundschaft, die auf einer gemeinsamen Idee des Guten beruht (Geist, Genie, Liebe), die Freundschaft durch gegenseitigen Nutzen (Ökonomie, Symbiose) und die Freundschaft durch körperliche Zuneigung (Leidenschaft, Sex).<sup>105</sup> Die gemeinsame Idee des Guten ist hierbei die höchste Form der Freundschaft. Diese gemeinsame, positive Idee leitet aber ebenfalls heutige Vorstellungen von Kulturgemeinschaften. André Glucksmann schreibt beispielsweise:

Jede Kultur gründet in der gegenwärtigen symbolischen und praktischen Beherrschung der Gewalt, die sie in sich selbst und um sich herum findet. Folglich ist die Freisetzung der kriegerischen Funktion eine Kampfansage an jede Kultur. Sie erfolgt keineswegs als Zusammenprall verschiedener Kulturen. Im Gegenteil: Nur im Kampf für die Kultur, gegen das Chaos, kann der Versuch unternommen werden, des vernichtenden Nichts zerstörerischer, bindungsloser Kräfte Herr zu werden.<sup>106</sup>

Dies unterstreicht das Paradigma des affirmativen Kulturbegriffs („Ordnung“, „Beherrschung“) und bestimmt „kriegerische, bindungslose Kräfte“ zwangsläufig

<sup>103</sup> Spinoza (1976 : 216 IV §29)

<sup>104</sup> Siehe: Brock (1986) oder Demandt (2001). Diese ästhetischen Kämpfe gelten in ähnlicher Weise für künstlerische Auftragsarbeiten oder thematische Ausstellungen — ich erinnere an die Wanderausstellung „Verbrechen der Wehrmacht“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung, deren Durchführung auf massiven Widerstand des Neonazismus, Rechtskonservatismus und „alter Kader“ gestossen ist. Im Angesicht gesellschaftlich exponierter Projekte entwickeln sich bisweilen Streitereien, die manchmal dem Zweck dieser Projekte völlig widersprechen.

<sup>105</sup> Ich interpretiere Aristoteles hier sehr freizügig, vgl. Aristoteles (1977 : 271f). Wenn ich noch folgendes anmerken darf: Es ist auffällig, daß die Sexualität bei den meisten Philosophen schlecht wegkommt (Sexualität muss man nicht loben, denn sie lobt sich selbst, müssen sie wohl gedacht haben). Wie und ob das persönliche Erleben in die Erzeugung allgemeiner Weisheiten eine Rolle spielt, ist wiederum selbst eine philosophische Frage. Insofern ist die sympathische Formulierung Sir Peter Ustinovs nicht völlig unpräzise: „Ein Philosoph ist jemand, der in Ermangelung einer schönen Frau die ganze Welt umarmt.“

<sup>106</sup> Glucksmann (1996 : 192ff)

fig als anti- oder außerkulturell, d.h. barbarisch. Kultur wird als Friedensbegriff verstanden. Glucksmann lässt allerdings unberücksichtigt, dass „Beherrschung der Gewalt“ eben jene „Freisetzung der kriegerischen Funktion“ bewirken kann, ja bewirken *muss*, die seinem kulturellen Anliegen widerspricht. Denn „Beherrschung von Gewalt“ meint immer die Beherrschung von Individuen, die die Beherrschungsinstrumente nicht akzeptieren.<sup>107</sup> Um diese Leitkultur-Konzeption zu rechtfertigen, appellieren manche deutsche Politiker an in Deutschland lebende Ausländer, die deutsche Leitkultur, die sich am Grundgesetz und am Verfassungsrahmen orientiere, anzuerkennen. Sie vergessen dabei, dass das Grundgesetz in erster Linie kein kulturelles Erbe Deutschlands ist, sondern gegen das in höchstem Masse auf deutsche Kultur pochende Erbe des Nationalsozialismus durchgesetzt werden musste.

Die Eröffnungsfeier der Winterolympiade 2002 in Salt Lake City (USA) führte eine ähnliche Form des Verdrängens vor: Da wurde zunächst die Kultur der Indianer vorgeführt (mit „echten“ tanzenden Indianern), um nur wenige Minuten später die Geschichte der ersten weißen amerikanischen Siedler zu zeigen – alles schön friedlich, als ob es niemals einen Kampf um Land und ethnische Säuberungen von Indianergebieten gegeben hätte, als ob sich diese beiden Kulturen im friedlichen Nebeneinander weiterentwickelt und gemeinsam das Chaos, von dem Glucksmann schreibt, besiegt hätten.

Die Barbarei, das Chaos, wird in beiden Beispielen paradigmatisch nach außen (Aus-Länder) oder in die ferne Vergangenheit (Kolonisierung) delegiert. Diese sozial-evolutorische Perspektive (die man auch als *imperialistische Ästhetik* bezeichnen könnte) kennt keinen Rückfall in alte Zeiten des Chaos, und wenn, dann nur als Ausnahmeerscheinungen. Die Barbarei wäre demnach eine Ausnahmeerscheinung. Auch wenn die Vorstellung von ideeller Gemeinsamkeit im aristotelischen Sinne fundierend ist, ist bei der Erfassung dessen, wen oder was man aus dieser Fundierung herausnimmt, Vorsicht geboten. Aristoteles selbst hätte es wohl größte Mühe gemacht, einen der persischen *barbares* unter dem Gesichtspunkt freundschaftlicher Gemeinsamkeit zu betrachten.

In einer Studie zur Geschichte der deutschen Bildungsidee und der sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Wahrnehmung nationaler Kultur schreibt Aleida Assmann:

Ein (...) vermeintlich gesichertes Modernisierungsaxiom ist der von Max Weber beschriebene Komplex sozialer Evolution als irreversibler Prozess der *Ausdifferenzierung* kultureller Wertsphären. Auch hier mahnt ein Blick auf die Geschichte der Bildungsidee zur Zurückhaltung. Die verschiedenen Entwürfe einer sakrosankten, verbindlichen Identität (...) stehen quer zu einer Geschichte der Moderne, wie wir sie zu kennen meinen. Es wäre theoretisch verfehlt, hier von „Ausnahmen“ oder auch von „Rückfällen“ zu sprechen. Das Rad der Geschichte dreht sich bekanntlich nicht zurück, sondern präsentiert auch in

<sup>107</sup> Wenn Glucksmann andererseits mit seiner Aussage einfach das Gewaltmonopol des Staates meint, das in sich widerstrebende Kräfte unter Kontrolle hält, so beschreibt dies keinen kulturellen oder symbolischen Aspekt, sondern einen zivilisatorischen oder organisatorischen, d.h. diejenige Ordnungskraft, die ein viables Sozialgefüge ermöglicht, wie z.B. Polizei, Institutionen, Infrastruktur, Sozialverbände, usw. („Wie organisiere ich mich, damit ich gesellschaftliche Antagonismen in Schach halten kann?“)

wiederkehrenden Konstellationen stets Neues. Dazu gehört auch das Phänomen des *modernen Antimodernismus*, der Wille zur Entdifferenzierung angesichts eines Prozesses fortschreitender Ausdifferenzierung.<sup>108</sup>

Der „moderne Antimodernismus“ ist aus dieser Perspektive nicht als Ausnahmeerscheinung zu deuten, sondern ist ein notwendiger Bestandteil der historischen Entwicklung. Regressive Tendenzen werden überall dort vorzufinden sein, wo die Entdifferenzierung gesellschaftlicher Codes überhand nimmt. Kriegszustände stellen in diesem Zusammenhang die äusserste Form der Entdifferenzierung dar. Krieg reduziert die Kommunikation auf die Grunddifferenzen Freund/Feind, Kultur/Barbarei, Gut/Böse, Demokratie/Terrorismus, usw. Das oben beschriebene *Everything Goes* ist die logische Folge dieser Entdifferenzierung, deren realpolitische Auswirkungen von der kriegerischen Gewaltwillkür bis zum totalitären Überwachungsstaat reichen. Krieg als „Rückfall in die Barbarei“ zu bezeichnen, wie dies oftmals üblich war, ist allerdings nur in dem Sinne zu verstehen, dass der Rückfall eine Seite des Fortschritts offenbart, die man in Friedenszeiten bewußt übersieht. Obwohl jede Nachkriegsbesinnung sich das gerne einreden möchte, steht Krieg nicht im generellen Gegensatz zur kulturellen Entwicklung. Ich stimme daher den Forschungsansätzen bei, die entweder, von Sigmund Freud bis hin zu Zygmunt Baumann die grundlegende Ambivalenz der Moderne betonen, ohne sie als grundsätzlich pathologisch einzustufen, wie es etwa die *Dialektik der Aufklärung* von Horckheimer und Adorno versucht, oder die, wie Hans-Peter Duerr oder Wolfgang Sofsky, von Barbarei als einem notorischen Kulturphänomen ausgehen, das sich unabhängig von Modernitäts-Selbstzuweisungen (Zivilisationsmythen) entwickelt.<sup>109</sup> Diese Auffassungen sind in Anbetracht des zermürbenden Kriegsbezuges, den das letzte Jahrzehnt hinterlassen hat, auch nicht verwunderlich. Doch sind sie auch neu?

Zur hochgradigen Kriegsbarbarei müsse man „über viele Stufen gelangen“, schreibt schon Erasmus von Rotterdam in seinem Adagium *Süss scheint der Krieg den Unerfahrenen* (1515), das als erste Antikriegsschrift der Neuzeit bezeichnet werden kann. Diese Stufen der Barbarei gehen nach Erasmus einher mit der kulturellen Entwicklung des christlichen Abendlandes.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Assmann (1993 : 109)

<sup>109</sup> Siehe eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Ansätze zum Verhältnis von Gewalt und zivilisatorischem Fortschritt, Barbarei und Moderne, in: Imbusch (2005 : 40ff)

<sup>110</sup> Rotterdam (1987 : 47) Ein Barbar ist jemand, der keinerlei Verständnis für jegliche Art von Umgang besitzt und daher beseitigt, was ihm in den Weg kommt, ohne darauf zu achten, ob das, was er beseitigt, wertvoll ist oder nicht — Barbarei ist in erster Linie destruktive Ignoranz. Ignoranz wiederum kann auf Unwissen beruhen oder auf bewusster Verdrängung. Vor allem letztere wird im populären Wortgebrauch der Barbarei zugesprochen. Zum Unverständnis des Barbaren gesellt sich das Unverständnis des Nicht-Barbaren, der seine Errungenschaften durch die von ihm unverständene Barbarei gefährdet sieht. Erasmus' Definition der Barbarei thematisiert nicht die Herkunft des Barbaren (wie antike Chauvinisten es taten), sondern nur sein Verhalten. Man verstand im antiken Griechenland unter Barbaren noch in erster Linie „Ausländer“, d.h. im besonderen Perser. Das Wort „Barbar“ stammt aus dem Sanskrit (barbara-), was die Bedeutung von „stammeln, unverständlich reden“ hat. Eine heutige umgangssprachliche Parallele ist vielleicht das deutsche Verb „brabbeln“. In der slawischen Terminologie spricht man von *barbaroi* oder *nemci*. Njemac bzw. Nemac ist im Serbokroatischen der Ausdruck für einen Deutschen und gleichzeitig für einen Taubstummen, d.h. in Zeiten der Donaumonarchie für jemanden, der die slawische Sprache nicht beherrschte. (Siehe hierzu: Hobsbawm 1991 : 65)

Und so allmählich, als zusammen mit der Kultur das Militärwesen wuchs, begann die Stadt der Stadt, eine Region der anderen Region und Königreich dem Königreich den Krieg zu erklären.<sup>111</sup>

Die Kriegstreiber und -schergen sind jedoch nicht nur machtlüsterne Adelige, ambitionierte Stadtfürsten oder eroberungslustige Regenten. Stattdessen

(...) wird von Greisen Krieg geführt, (...) wird von Priestern Krieg geführt, (...) wird von Mönchen Krieg geführt (...). Die Heere treffen zusammen, auf beiden Seiten das Kreuz-Zeichen vorantragend.<sup>112</sup>

Erasmus betont den Umfang des Kriegseifers, um auf die Universalität des Krieges hinzuweisen. Er bezieht sich keineswegs auf das Fremde oder Heidnische, um das Kriegsübel zu erklären, sondern sieht es durchaus in der Erfahrung des eigenen christlichen Kultur-Umfeldes entstehen. Ja, mehr noch: die Heiden könnten an die christliche Niedertracht im Kriege nicht heranreichen, schreibt Erasmus, denn

was in den Kriegen der Christen getrieben wird, ist zu ekelhaft und abscheulich, als daß man es hier erwähnen kann. So ahmen wir einzig das nach, was bei den [Heiden] am schlechtesten war, ja übertreffen es sogar.<sup>113</sup>

Spätestens seit den jüngsten Balkankonflikten, bei denen ganz analoge Signaturen religiöser und vor allem kultureller Rechtfertigung zum Vorschein kamen, kann man Erasmus Einschätzung seiner Zeit und Umgebung wiederempfinden. Der Fundamentalismus des Wahns der absoluten Freiheit, die sich in dem Missionarseifer der Kontrahenten zeigt, ist schon dem Humanisten aus Rotterdam nur allzu offensichtlich. Er vermag dies jedoch nur zu erklären, indem er davon ausgeht, dass allein der Missbrauch der christlichen Leitgedanken zur Gewalt des Krieges führt. Diese Verteidigung der reinen Lehre setzt sich bis in die heutige Zeit fort, die terroristische Aktivitäten, die im Namen des Islam unternommen werden, ebenso als Missbrauch der Religion verstanden haben wollen, oder die das Zerstören von Kulturgut (Kirchen, historische Gebäude) im Namen einer anderen Kultur als Missbrauch der Kultur verstanden haben wollen. Demzufolge hätten alle Kriegsschergen, die im Bosnienkrieg gewütet haben, ihre Zugehörigkeit nicht verstanden oder bewußt vorangestellt, um morden und rauben zu können. Die Kulturzugehörigkeit voranzustellen heißt indes nicht, sie zu missbrauchen, sondern sie zu gebrauchen. Kulturgebrauch ist ein Bestandteil der Kulturproduktion. Im Nachkriegs-Sarajevo belehrte mich z.B. ein Taxifahrer einmal über die Unterscheidung zwischen Serben und Tschetniks, die in etwa analog ist zur Unterscheidung Deutsche und Nazis – als die guten Deutschen und die bösen Deutschen. Tschetniks seien diejenigen um Radovan Karadzic, die die Stadt bombardiert hätten. Serben seien dagegen diejenigen, die

---

<sup>111</sup> Rotterdam (1987 : 50)

<sup>112</sup> ebd. : 52

<sup>113</sup> ebd. : 67

entweder in der Stadt geblieben sind oder als Entität an der friedlichen bosnischen Multikultur teilhaben wollen. Tschetniks oder Nazis sind also demzufolge externe Verbrecher, die mit der serbischen bzw. deutschen Kultur nichts zu tun haben, obwohl sie sich darauf berufen und sie dadurch „missbrauchen“.

Man darf sich indes fragen, ob es einen Missbrauch der Religion, der Kultur, der Kunst, der Wissenschaft, usw. in diesem Sinn überhaupt geben kann. Wenn sich zwei Menschen kooperativ verhielten und sagten, dass sie in christlicher Nächstenliebe handelten, so würde in derselben Weise die Religion vorangestellt („missbraucht“) wie für den Fall, dass sich die Zwei tödlich bekämpften. Im ersten Fall spräche man jedoch von einer korrekten Auslegung des christlichen Gedankens. Warum eigentlich? Aus dem Grund, weil sich der so Urteilende ein solches Verhalten *wünscht*, aber nicht weil er sein Urteil gerade aus der Bibel hergeleitet hat. Die „Nächsten-„ oder „Feindesliebe“ könnte nämlich auch „blutig“ interpretiert werden (und wurde es gegenüber den „Liebesunwilligen“ über Jahrhunderte auch). Die oft zitierte Bibelstelle (Matth. 5,44 Luk. 6,27) heißt auf Latein: *diligite inimicos vestros* und bezieht sich darauf, dass man den privaten, persönlichen Feind lieben soll. Sie sagt aber nicht: *diligite hostes vestros*, was sich auf die *hostes*, d.h. die Gruppenfeinde oder Staatsfeinde oder Feinde des Kollektivs bezöge. Entsprechend kann z.B. Martin Luther verlautbaren:

Weil das Schwert von Gott eingesetzt ist, die Bösen zu strafen, die Frommen zu schützen und den Frieden zu bewirken, Röm. 13,1ff; 1.Petr. 2,13ff, so ist es zwingend bewiesen, daß Kriegführen und Würgen und was Kriegslauf und -recht mit sich bringt, von Gott eingesetzt ist. Was ist Krieg anderes, als Unrecht und Böses zu strafen?<sup>114</sup>

Eben. Es ist nichts anderes, und deshalb definiert aus Sicht des Reformators die Bibel das Unrecht und das Böse. Man kann manche religiöse Gründungswerke einerseits als grosse Sozialchartas deuten, die gerade aus der Erfahrung mit Konflikten entstanden sind und eine bestimmte Gruppe entweder durch Geburt, Glauben oder Einsicht verpflichten sollten. Man kann sie aber auch als Streitwerke interpretieren, d.h. als Resultate von Notwendigkeiten, Kulturkämpfe erfolgreich austragen zu können. Die letztere Auffassung widerstreitet zunächst dem universalistischen Anspruch, den alle Religionen mit ihrem Gottesbezug haben, sie ist aber dennoch ein vitaler Bestandteil der Operationalisierung von Religion. Offensichtlich haben sich bis heute diejenigen theistischen Systeme durchgesetzt, die es diesbezüglich vermocht haben, viable Sozialgefüge zu ermöglichen. Ohne Anfangs-Grausamkeit wäre dies gewiss nicht möglich gewesen. Diese Grausamkeit, als Nebeneffekt der Durchsetzung gegenüber anderen Glaubenssystemen, wurde verdrängt und später als „Religionsgeschichte“ von der eigentlichen „Religionsache“ – dem Glauben – separiert. So konnte der universalistische Anspruch in den Vordergrund treten.

Erasmus' Einsicht in die Quelle der Barbarei ist aus dieser Perspektive somit nicht in erster Linie ein Resultat seiner Bibelauslegung, sondern primär ein

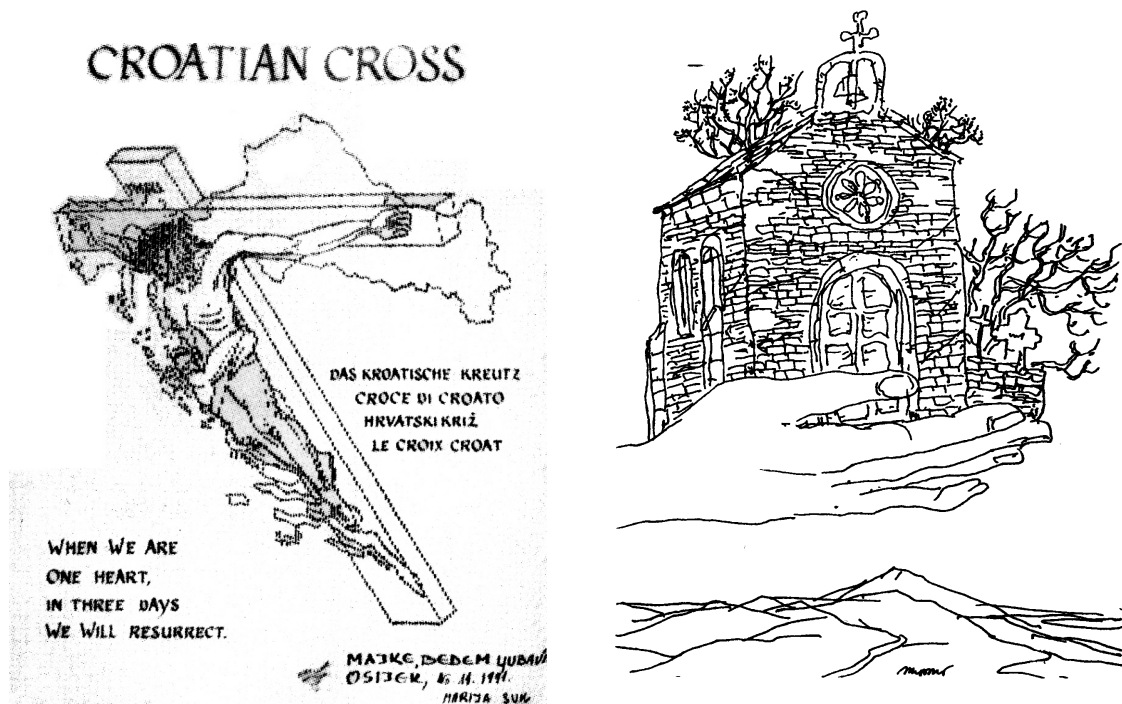
<sup>114</sup> Zit. aus: Martin Luther, „Dürfen Christen Krieg führen?“ (1526), in: Czelinsky und Stenzel (2004 : 25)

Resultat seiner Selbsterkenntnis, denn auch die Mönche, die in den Krieg zogen, hatten eine Bibel und waren gläubige Christen, die womöglich selbst ihre persönlichen Intimfeinde zu lieben wußten. Um die Barbarei im eigenen Kulturumfeld wahrzunehmen, muss man sie nicht nur in anderen, sondern bereits in sich selbst entdeckt und – noch wichtiger – sich selbst eingestanden haben.<sup>115</sup>

In dieser Selbstbekenntnis berühren sich Theisten und Atheisten, Kulturkämpfer und Barbaren. Wer diesen Schritt aber unterlässt, muss die Vorstellung von der reinen Lehre – d.h. der *guten Kultur* – aufrecht erhalten. Die Affirmation und Agitation dieser Lehre geschieht mittels Einschwörungspraktiken, die sowohl verbal als auch visuell funktionieren. Hierfür gibt der Jugoslawienkonflikt markante Beispiele, die zwar mit religiöser Symbolik arbeiten, aber im Grunde weltliche ideelle Abgrenzungsmarker definieren, die sowohl territorial, ethnisch als auch historisch verstanden werden können – im Sinne von: „Wo unsere Kirche, da unsere Kultur“.

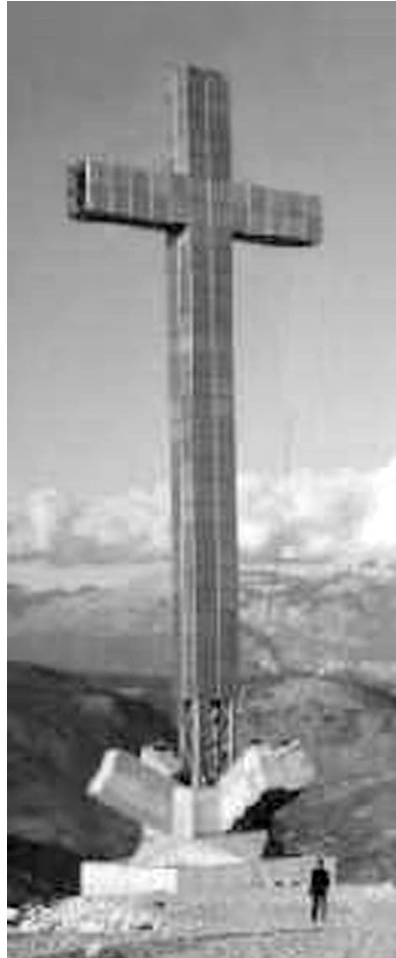
---

<sup>115</sup> – etwa in den Worten Bazon Brocks: „Kein Faschist ist nur, wer von sich weiß, dass er durchaus einer sein könnte.“ (Brock 1986 : 443)



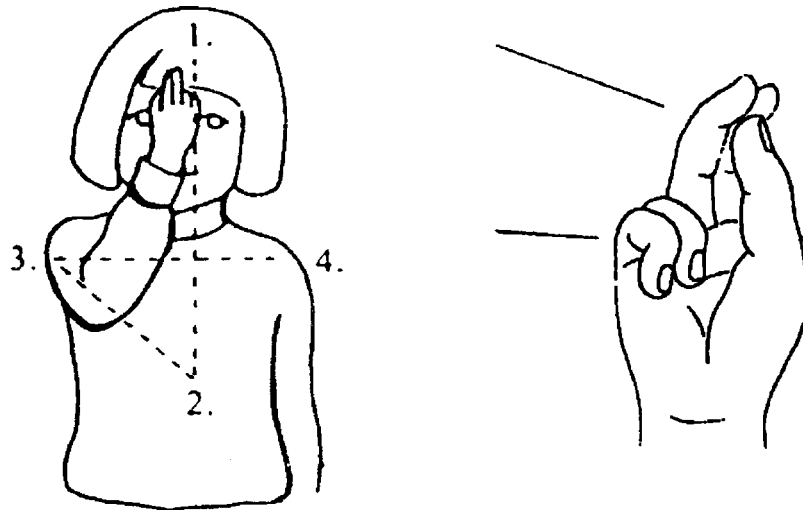
**Abb. (7)** *Oben links:* In dem während einer Kundgebung in Zagreb gezeigten Poster eines Hobbykünstlers aus dem Kriegsjahr 1991 (oben) wird der Ernstfall an die oberste Instanz delegiert. Die Einheit der kroatischen Nation im Krieg wird piktoral und pastoral beschworen. Der geografische Umriss Kroatiens dient als visuelle Analogie zur Kreuzigung. Das Kreuz wird kroatisch, und in diesem Kroatentum der Marter spricht die Religion nicht nur die Sprache Gottes, sondern die Sprache der Nation, die als die einzige wahrgenommen, erlebt und erkämpft wird.

*Unten links:* Ein serbisch-orthodoxer Umzug in der „Republika Srpska“, umrahmt und beschützt von der bosnisch-serbischen Soldateska (ca. 1993). *Oben rechts:* Diese Sorge und Umfassung der Kirche verbildlicht eine Zeichnung vom Belgrader Kinderbuchautor und Zeichner Momo Kapor – aus seinem Buch mit dem suggestiven Titel *Der Tod schmerzt nicht* (2001). Sie thematisiert die noch verbliebenen sakralen Heiligtümer im Kosovo, die das Himmelsvolk der Serben, dem Mythos entsprechend, in Engelshand wähen lassen.



**Abb. (8)** Ein von bosnischen Kroaten bei Mostar Ende der 90er Jahre errichtete haushohe Kreuz (oben) ist gewissermaßen nur der Höhepunkt einer Renaissance kulturell-religiöser Selbstüberhöhung wie sie typisch für die (post)jugoslawischen Kriegs- und Nachkriegsjahre war. Das Foto darunter zeigt die mazedonische „Variante“ auf dem Berg vor Skopje, errichtet im Jahre 2002.





**Abb. (9)** Abbildung aus einem serbisch-orthodoxen Religionsbuch für die Grundschule (1998), die sich an die religiöse Nachkommenschaft wendet. Die Schlichtheit und Formalisierung der Handlung hat zwar eine religiöse aber keine spirituelle Qualität, die die Grundaxiome der Kirchengemeinschaft sicherstellen und folgenden Generationen vermitteln soll. Zu „glauben“ heisst denn auch nichts anders als: formal zu handeln ohne zu hinterfragen. Hinterfragen hiesse, die Schritte 1 bis 4 umzukehren oder zu verändern. Dies hiesse aber auch, das kulturelle oder religiöse Regelwerk abzuschaffen. Es lässt sich in der erstarkten Rolle der Kirchen nach dem Zusammenbruch des sozialistischen jugoslawischen Systems der stete Kampf um Ausweitung des Einflusses beobachten, der sich einerseits um die Sicherung der Nachfolge der Religionszugehörigen bemüht und andererseits in die Rolle der Staatsorganisation einzugreifen versucht.

Die reine Lehre (ob religiös ob kulturell ob historisch verstanden) soll den Menschen perfektionieren und einordnen, ihn jedoch nicht hinterfragen. 20 Meter hohe Kreuze sind nicht Ausdruck des Skeptizismus bezüglich des eigenen Auftrags, sondern seine völlige Überhöhung. Die auf diesen Beispielen aufbauende Rhetorik geht z.B. von Stufen der Einsicht aus, die der Mensch erklimmen müsse, um letztendlich zum Ideal der Lehre zu gelangen, die sich in dieser überhöhten Form vor ihm aufbaut. Sie geht aber nicht von der Möglichkeit der eigenen Nicht-Existenz oder Desillusion aus. Daher werden Missetäter aus den eigenen Reihen als diejenigen definiert, die die Lehre missbrauchen oder sie noch nicht verstanden haben, aber womöglich auf dem Wege dorthin sind. Friedrich Nietzsche schreibt:

Einer der gewöhnlichen Fehlschlüsse ist der: weil jemand wahr und aufrichtig gegen uns ist, so sagt er die Wahrheit. So glaubt das Kind an die Urteile der Eltern, der Christ an die Behauptungen des Stifters der Kirche. Ebenso will man nicht zugeben, daß alles jenes, was die Menschen mit Opfern an Glück und Leben in früheren Jahrhunderten verteidigt haben, Nichts als Irrtümer waren: vielleicht sagt man, es seien Stufen der Wahrheit gewesen. Aber im Grunde meint man, wenn jemand ehrlich an Etwas glaubt und für seinen Glauben gekämpft hat und gestorben ist, wäre es doch gar zu unbillig, wenn eigentlich nur ein Irrtum ihn beseelt habe. (...) [D]eshalb dekretiert das Herz empfindender Menschen immer wieder gegen ihren Kopf den Satz: zwischen moralischen Handlungen und intellektuellen Einsichten muss durchaus ein notwendiges Band sein.<sup>116</sup>

Die reine Lehre kündigt also wider die eigene Vernunft von der Unmöglichkeit eines grundlegenden Irrtums. Sie leugnet nicht den Irrtum, sieht ihn aber nur als akzidentell, als zufällig, als nebensächlich an. Dieses Überzeugungsschema lässt sich nicht nur auf den Religionsbegriff, sondern auch auf den Kulturbegriff übertragen, der sich an einer gewissen historischen Schwelle (etwa ab dem späten 18. Jahrhundert) zu einer Art unabänderlichem Glaubensgesetz herausformt, während zugleich der gesellschaftliche Einfluß der Staatskirchen nachlässt. Kultur wird zur Ersatzreligion. Vor allem seit der romantischen Erhebung deutscher Intelligenz (allen voran Fichte) gegen das napoleonische Frankreich wird Kultur im frühen 19. Jahrhundert zum parareligiösen Spielfeld intellektueller Machtphantasien, in dem nicht Politik oder Gott, sondern fortan *Geist* die Führerschaft des Kollektivs sicherstellen soll. Wehler schreibt hierzu:

[W]enn der Philosoph Johann Gottlieb Fichte den Deutschen „die Weltregierung“ zuwies, da sonst „Türken, Neger, nordamerikanische Stämme sie übernehmen und der gegenwärtigen Zivilisation ein Ende bereiten würden“, meinte er (...) das Regime „ihrer Philosophie“.<sup>117</sup>

Der Geist, so weltumfassend er auch vom so genannten *Deutschen Idealismus* entworfen wurde, bekommt im Lichte der intellektuellen Defensive zu der Zeit napoleonischer Eroberungen, etwas kleinkariert Deutsches in die Wiege gelegt. „Deutscher Geist“ wird denn auch die künftige Begleitformel zur deutschen

<sup>116</sup> Nietzsche (1988 : 73 §53)

<sup>117</sup> Wehler (2001 : 66f)

Kultur, an der sich noch Jahrzehnte später Friedrich Nietzsche polemisch abarbeiten wird. Damit verbunden ist der Wahn von der „historischen Sendung“, der auch unserer politischen Gegenwart nicht fremd ist. Rudolf Rocker schreibt:

Seit Luther spukt dieser seltsame Wahn durch die ganze deutsche Geschichte, aber bei Fichte und Hegel tritt diese kranke Manie besonders deutlich hervor, die sogar ihren Weg in die Literatur des deutschen Sozialismus gefunden hat und besonders von Lassalle liebevoll gepflegt wurde. (...) Hegel beglückte jedes Volk, das im Laufe des Geschehens eine weltgeschichtliche Rolle spielte, mit einem besonderen Geiste, dessen Aufgabe es war, den Plan Gottes zur Ausführung zu bringen. Jeder Volksgeist ist aber selbst nur „ein Individuum im Gange der Weltgeschichte“, deren höhere Zwecke er zu erfüllen hat. Für den Menschen bleibt in dieser Geisterwelt wenig Raum. Er besteht nur insofern, als er irgendeinem Kollektivgeist als Ausdrucksmittel dienen muß.<sup>118</sup>

Die transindividuellen Regel- und Bildvorgaben dieses ersten Kulturnationalismus sind als unantastbare und ewige Wahrheit verkündende Metaphern entworfen worden und wirken bis in die heutige Zeit<sup>119</sup>. Es existiert nahezu kein Neonazischlachtruf unserer Gegenwart, kein versteckter oder offener Kultursnobismus höherer Intelligenz (wie z.B. beim deutschen Historikerstreit<sup>120</sup>), kein historischer Revisionismus zweiter Potenz (Das allzu demonstrative: „Was kann ich denn für die Taten meiner Grosseltern?“), kein Ausländerhass zweiter Potenz („Einige meiner besten Freunde sind Ausländer, aber ...“) und kein Identitätsselbstmitleid („In Deutschland darf man nicht stolz sein auf sein Land“), das nicht aus den Axiomen der ersten Nationalpatrioten abgeleitet werden könnte und das nicht bis in die heutige Zeit als Begründungsmuster nationaler Ansprüche dient.<sup>121</sup>

Der jüngste Balkankrieg ist in ähnlicher Weise zu denken – jedoch nicht in der Hinsicht, dass aus grauer Vorzeit entstandene (gar religiöse) Konflikte die heutige Gegenwart prägen („ancient hatreds“), sondern nur in dem Verständnis, dass diese angesprochene Vergangenheit auch als *ihre* jeweilige Gegenwart verstanden werden muss und nur in dem Sinne, dass die kulturpolitischen Gegenentwürfe im ehemaligen Jugoslawien nicht *ex nihilo* auftraten, sondern sich der Bilder und Begründungsmuster so genannter „vergangener Zeiten“ kraftvoll bedienten. Ob man das als Missbrauch der Kultur verstehen will oder nicht: Man kann nicht darüber hinwegsehen, dass kulturelle Narrative und Bilder effiziente Mittel zur Begründung politischer Ansprüche sind. Sie sind aber nicht nur „Mittel“, sondern sie generieren auch politische Ansprüche. Ohne die Mythenbildungen des 19. Jahrhunderts in Form von historischen Gemälden, Volkspoesien, Liedersammlungen, Literatur, Archiven und Museen wäre die vermeintliche glorreiche Vergangenheit der Nationen nicht als erstrebenswerte Zukunftsstrategie eines staatlichen Einheitsglücks entworfen worden.

<sup>118</sup> Rocker (1970 : 250ff)

<sup>119</sup> Siehe hierzu: Gellner (1999 : 112ff)

<sup>120</sup> Siehe: Arns (2001)

<sup>121</sup> Siehe hierzu: Jeismann (1992), Winkler (1982), Echternkamp (1998), Gramley (2001)

Diese mythische Auffassung der Vergangenheit war und ist gefährlich, da sie das Gemeinsame historischer Entwicklungen ignoriert und an der Historie haften bleibt, sich an ihr ergötzt. Die Vergangenheit ist indes nur als *verstandene Gegenwart* sinnvoll wirksam und nicht als Übertragungsmatrix bzw. „reine Lehre“ einer zu gestaltenden Gegenwart. Aus der Geschichte lernen heißt eben nicht: Geschichte lernen, sondern allererst: Gegenwart lernen. Erasmus Verzweiflung ob des Krieges ist *originär*, und nur das *Originäre* dieser Verzweiflung ist auf die Gegenwart übertragbar. Die wiederkehrende Kreuzsymbolik steht hierbei nicht für eine Kontinuität von Inhalten oder Sachverhalten, sondern für eine strukturelle Begrenztheit kultureller Entäußerung überhaupt. Man kann gar nicht anders (wenn man denn zu müssen glaubt), als sich mit tradierten Mustern und Markern deutlich zu machen und abzugrenzen. Das Pochen auf religiöse und kulturelle Identität ist sozusagen strukturell einfallslos.

#### b) Multibarbarismus

Aus heutiger Sicht scheint die unbehagliche Einsicht des Erasmus in die selbstzerstörerische Verfassung der eigenen Kultur aufgeklärter, d.h. *schonungsloser*, als dies heute der im Sumpf „gemeinsamer Werte“ sich selbst affirmierende demokratische Diskurs sein kann – sei es als *Empire* (Negri/Hardt) als Resultat der Verflechtung der internationalen Kapitalmacht im neoliberalen Weltmarktgefüge, oder sei es als westliche, imaginäre „Wertegemeinschaft“, die z.B. im Imaginarium „Europa“ aufgeht.

Eric Hobsbawm sieht entgegen der Hoffnung auf einen zivilisatorischen Fortschritt, die beispielsweise neue Medientechnologien permanent vorgaukeln, während andere, soziale Technologien (wie z.B. die Arbeitsbeschaffung) permanent veralten, eine ganz andere Entwicklung. Eine seiner zentralen Aussagen lautet,

daß sich nach etwa 150 Jahren eines säkularen Niedergangs die Barbarei während des größten Teils des 20.Jahrhunderts auf dem Vormarsch befindet, und es spricht nichts dafür, daß dieser Vormarsch zum Stehen gekommen wäre.<sup>122</sup>

Jenseits des Kriegsschocks, der sich z.B. im gewaltsamen Zerfall Jugoslawiens offenbart, eröffnet sich also eine grundsätzlichere Ebene der Barbarisierung. Hobsbawm weist auf zwei Prozesse hin: Erstens, die Zertrümmerung von innerkulturellen Regeln, die das inner- und außerkulturelle Verhalten bestimmen („traditionelle Kontrollmechanismen“), und zweitens die Aufkündigung des Projektes der Aufklärung. Dies gilt insbesondere für die Art der Kriegführung, die im 20. Jahrhundert zu einer globalen und totalen geworden ist, aber es

---

<sup>122</sup> Hobsbawm (2001 : 317)



*böswilliger Natur* argumentiert, d.h. mit der Naturgegebenheit und Irreversibilität des Bösen, das sich gerade zufällig im Terroristen offenbart. Der Terrorist wird als naturwütig blind und irrational dargestellt.

[Während des Kalten Krieges] konnte man beim Gegner mit rationalem Verstand rechnen. Das ist bei Terroristen nicht der Fall.<sup>123</sup>

Die Gefangenen auf Guantanamo Bay beispielsweise werden entsprechend dieser Generalshypothese wie Tiere in ihre Käfige geführt, d.h. sie werden nicht nur „schlecht“ behandelt, sondern vor allem „entartend“, als seien sie etwas kategorial anderes. Sie werden folglich auf unbestimmte Zeit einbehalten, denn ihre Natur ist nicht änderbar oder richtbar.

Andererseits wird bei Naturkatastrophen (z.B. Unwetter, Überflutungen, Erdbeben) gerne übersehen, dass oftmals menschlicher Eingriff diese erst ermöglicht (globale Erwärmung, Flurbereinigungen, Abholzungen, industrielle Emissionen, usw.). Damit suggeriere ich also nicht, dass die Natur ein globales Bewusstsein besäße, sondern umgekehrt, dass Menschen eben noch nicht mit genügend globalem Bewusstsein aufwarten können, um ihre eigene Absicht in der Natur ausmachen zu können. Der „Wille“ oder die Absicht sind also bei uns als *natürlich* erscheinenden Phänomenen nicht immer ablesbar, weil uns die Totalität einer Situation nie vollständig einsehbar ist.



Vilem Flusser unterscheidet dementsprechend, wenn vom „Bösen“ die Rede ist, nicht generell zwischen Natur und Absicht, sondern zwischen zwei Modi, welche die Absicht der negativen Tat begleiten: *Zerstörung* und *Destruktion*, indem er erstere als absichtsvolle Beseitigung von *Störendem* (z.B. Foul beim Fußballspiel oder Bestechung des Schiedsrichters) und letztere als strukturelle Beseitigung (Randale der Fußballfans führen zum Spielabbruch) deutet.

Zerstörer (...) sind nicht notwendig destruktive Geister. Im Gegenteil können sie konstruktiv wirken. Als die Germanen das Römische Reich zerstörten, haben sie seine Regeln (seine Strukturen) in andere Bereiche ([z.B. die] Kirche) übertragen. Hätten destruktive Geister (zum Beispiel die Zyniker oder Epikuräer) gesiegt, das Reich wäre zwar nicht

<sup>123</sup> Aussenpolitischer Sprecher der FDP, Werner Hoyer, zit. aus: *Berliner Kurier*, 21.1.2006, S. 2

zerstört, aber es wäre destruiert worden. Zerstörer zerstören Störendes. Destrukteure destruieren Strukturen.<sup>124</sup>

Der Zerstörer ist nicht jemand, „der nicht mehr mitspielt, sondern jemand, der beschlossen hat, gegen Regeln weiterzuspielen“. Man zerstört, was stört. Und das, was stört, ist wertvoll, sonst könnte man keine negierende Kraft entwickeln. Nur so ist die Destruktion z.B. in Form des Vandalismus als rückwirkende Begründung des Kulturwertes zu begreifen. *Zerstörung* ist Aneignung, Übersetzung, und Umformulierung des jeweils Vorhandenen. Sobald eine Gewalttat als Zerstörung gedeutet wird, sind die Konsequenzen in bestimmter Hinsicht gravierender als wenn es sich um eine bloße Destruktion (im Sinne einer absichtslosen Beseitigung) handelte.<sup>125</sup> Die Bombardierung der chinesischen Botschaft in Belgrad im Verlauf des Kosovokonfliktes 1999, die von der NATO als Versehen (= „Natur“) deklariert wurde, rief zwar wütende Proteste in der chinesischen Öffentlichkeit hervor, wurde aber letztlich als Destruktion und nicht im Sinne einer Zerstörung gedeutet, d.h. der Angriff war kein Umsturzversuch gegen China.

Der zerstörerische Anspruch auf Irreversibilität ist insbesondere bei der Kulturkampfdebatte der letzten Jahre und spätestens seit Erscheinen von Huntingtons *Clash of Civilizations* diskutiert worden. Was man beim Kulturkampf befürchtet, sind nicht so sehr die Destruktionen der Werte oder Gebäude, für die man steht (die Gebäude baut man schließlich wieder auf, wie z.B. die Brücke von Mostar, mit der Absicht die Werte, für die die Gebäude stehen, wieder herzustellen), sondern die *irreversible Entstellung der Werte selbst* – einerseits *äußerlich*: z.B. als Gefahr der Islamisierung (d.h. die Ansicht, der Eintritt der Türkei in die EU *entstelle* das historische und kulturelle Fundament Europas *für immer*); oder *innerlich*: die Gefahr eines Überwachungsstaates als Konsequenz des Kampfes gegen den Terrorismus. Beide *Topoi* „Überwachungsstaat“ und „Islamisierung“ werden als potentielle *Zerstörungen* westlicher demokratischer Gesellschaften angesehen. Allgemeiner gefasst könnte man vielleicht formulieren: Wir können mit dem natürlichen Schicksal umgehen (höhere Mächte des Zufalls, Missgeschicks, der Fehlfunktion, des technischen Versagens, usw.), aber nicht mit einer im Schicksal sich offenbarenden Absicht (das technische Versagen war in Wirklichkeit Sabotage, die vermeintlich fehlgesteuerte Rakete ist bewusst gesteuert worden, usw.).

Der Unterschied zwischen Zerstörung und Destruktion ist nicht nur ein etymologisch relevanter, sondern ein wichtiger Aspekt zur Klärung von Phänomenen der Gewalt, die sowohl barbarisch (hier: „natürlich“) ist und zugleich kulturell (hier: „absichtsvoll“) bestimmt ist, und in dieser Grunddifferenz das Werteverständnis zu definieren hilft.

<sup>124</sup> Flusser (1994 : 82) Meine Ergänzung.

<sup>125</sup> In der Medienberichterstattung wird dieser Unterschied selten bedacht, und er ist im täglichen Wortgebrauch schwer beizubehalten, aber dennoch wird er „empfunden“. Zerstörung und Destruktion können auch zusammenfallen. Man spricht dann von Vernichtung.

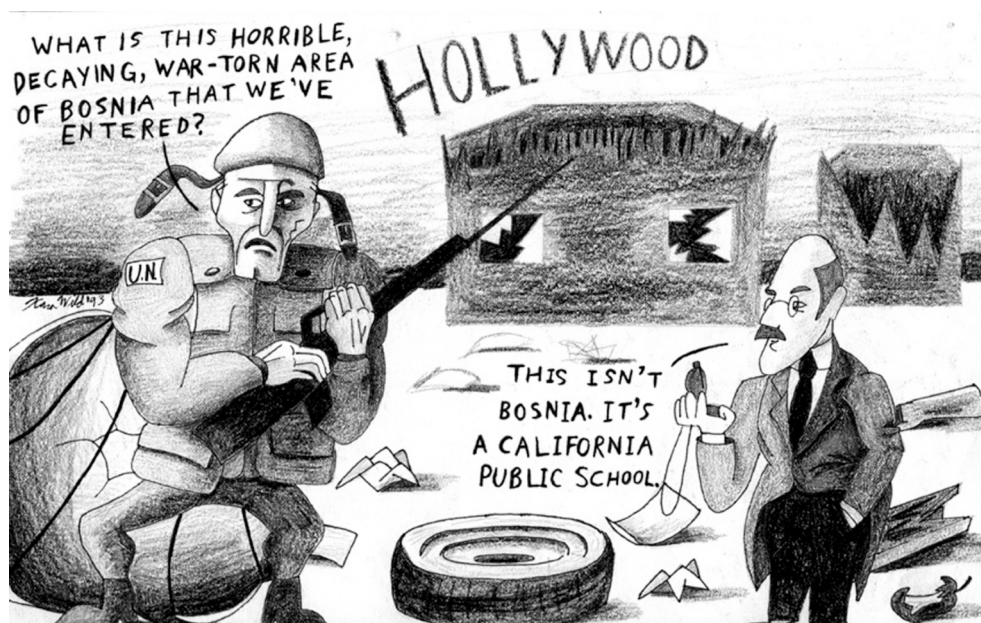


Abb. (10)

### c) Selbstzerstörung

Die Einseitigkeit, Reglosigkeit und „Ikonopathie“ unseres bisherigen Bildes des Barbarischen als dem „anderen“ der jeweiligen Kulturvorstellung hat beispielsweise dazu geführt, dass man spätestens seit dem Anschlag auf das World Trade Center in New York Schwierigkeiten hat, sich auf neue Feindes- und Täterprofile einzustellen. Die Figur des *Schläfers*, also desjenigen gewaltbereiten Fundamentalisten, der im Schatten der zivilisatorischen Einbindung auf seinen Einsatz gegen eben diese wartet, ist als Idee keineswegs so neu wie es der alltagspolitische Rezeptionsgestus wahrhaben will. Wie wir im ersten Kapitel dieser Arbeit sehen konnten, sind von den künstlerischen Avantgarden, über die *Topoi* der „Dialektik der Aufklärung“, bis hin zu den Tätertypen der Moderne (Bazon Brock) systemimmanente, das jeweilige System selbst transzendierende und zerstörende Kräfte Gegenstand kultureller Diskurse gewesen.

Die obige Karikatur einer amerikanischen Schülerin ist ein gutes Beispiel für die Wahrnehmung alltäglicher Zersetzungsphänomene innerhalb moderner Industrienationen. Sie stellt einen Selbst-Fremdbezug her, indem sie die Thematik des Balkankonfliktes (UN-Soldaten, Intervention, Destruktion) auf heimische Phänomene, wie z.B. die Gewalt an den *Public Schools*, richtet. Die



Barbarei – das unverstandene Fremde – ist Teil der eigenen sozialen Realität, und „Schläfer“ sind in erster Linie durchschnittliche Alltagsmenschen, z.B. der nette Nachbar (wie der ordentliche, integrierte, perfekt Deutsch sprechende Hamburger Student Atta) die zu einem gegebenen Zeitpunkt gesellschaftliche Grenzwerte überschreiten.

Zur Verdeutlichung dieses Aspektes verdient das filmische Werk Sam Peckinpahs Erwähnung, der – im Gegensatz etwa zu Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994) – nicht den Fetischcharakter der gesellschaftsimmanenten Gewalt avisierte, sondern – etwa in *Wild Bunch* – die totale Desillusion und Selbstzerstörung der Charaktere im narrativen Gefüge anstrebte. Es ist nicht die behagliche Gewalt á la Edgar Allan Poe, der *Black Romantic*, den Filmen der britischen *Hammer Productions* der sechziger Jahre oder Oliver Stones, die nur Nähe suggeriert, ja genüsslich vorgaukelt, sondern es ist die unbehagliche, enttäuschende, nichts übrig lassende Gewalt, die auf eine innere Leere verweist. Innere Leere ist selbst wiederum ein Vorhof zur Gewalt, zur grausamen, schadenden Gewalt.

In Francis Ford Coppolas Filmepos *Apokalypse Now* drückt sich diese Leere im Wort vom „Grauen“ aus, welches der abtrünnige General Kurtz (Marlon Brando) gegen Ende des Filmes immer wieder vor sich hin meditiert. Auch hier steht der Amerikaner Kurtz für die das jeweilige System selbst transzendierende und zerstörende Kraft, die er im poetischen Größenwahn zu beschreiben versucht, deren Demiurg er aber zugleich ist. Das Ende, das sich Kurtz für sich selbst wünscht – im Film ist seine Tötung durch Zwischenschnitte über die Schlachtung eines Kalbes hervorgehoben – ist die Konsequenz aus der Zerstörung des „Selbst“, die auf die innere Zerrissenheit der amerikanischen Gesellschaft im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg hinweist. *Apokalypse Now* ist ebenso ein Kriegsfilm wie er ein Antikriegsfilm ist, denn der Krieg, den er beschreibt, ist ein allgegenwärtiger, in dem die Dialektik von Freund und Feind ausufert und dem „Grauen“ eher Platz macht, statt es zu erklären oder im stone-schen Sinne vorzuführen.

Versuche, die von diesem Verständnis der „Apokalypse“ rückwirkenden Phänomene auf die Selbstzerstörung der jugoslawischen Kulturlandschaft durch Krieg zu vermitteln, finden sich vor allem in der postjugoslawischen Filmproduktion. Drei Beispiele seien hier erwähnt: *No Man's Land* von Danis Tanovic, *Nebo Sateliti* von Lucas Nola und *Underground* von Emir Kusturica.

Vor allem der Film *Nebo Sateliti* (2003) bezieht sich explizit auf „Apokalypse Now“, indem er die phantasmagorische „Seelenreise“ eines im Kroatienkrieg (1991-92) plötzlich auftauchenden jungen Mannes darstellt, der sein Gedächtnis verloren hat. Der junge Regisseur Nola ist selbst Frontsoldat gewesen und spielt auch den Protagonisten, so dass die Reise im Film zu einer Art Darstellung von geronnener Erinnerung wird. Aus Schilderungen von Freunden und Bekannten konnte ich oftmals hören, dass die erste schockierende Erfahrung, die man macht, wenn man an die Frontlinien kommandiert wird, nicht etwa die Barbarei des Feindes ist, sondern die Barbarei der *eigenen* Truppe. Dies ist nicht verwun-

derlich, denn man trifft auf im Einsatz befindliche Kämpfer, die einem die Realität des Krieges als banales blutiges *Fatum* vortragen. So ist auch die Figur des von Nola gespielten personifizierten „Sonderfalles“ zu verstehen. Der Sonderfall ist eine Art abstraktes, erhabenes, neutrales Schicksalssubjekt – eine Art „metaphysischer Clown“–, dessen bloße Anwesenheit scheinbar die verschiedenen Situationen und Handlungen des Films provoziert. Der Protagonist gerät, durch Zufall und Schicksal geleitet, deren Ursache er zugleich ist, von Freund zu Feind bzw. von Front zu Front und reüssiert dabei die Verwobenheit und Wahnhaftigkeit kriegerischer Realität.

Der oscarprämierte Film *No Man's Land* (2001) von Danis Tanovic bezieht sich dagegen nicht auf den Wahn der Wirklichkeit, sondern auf die Wirklichkeit des Wahns, um das Thema der Selbsterstörung zu umreißen. Zwei verfeindete Frontkämpfer befinden sich urplötzlich im „Niemandland“ eines Schützengrabens – eines Grabens, der auch für Bosnien selbst stehen könnte, da die zwei Feinde auf Gedeih und Verderb aufeinander angewiesen sind. Die Gründe, die zu dieser Situation führen, sind plausibel geschildert, daher wirkt der Film glaubwürdig. Zudem besitzt er die raue Erhabenheit mancher gelungenen morbid-humorvoller Stellen, die sowohl die Charaktere als auch die Handlung bereichern. Der Selbsterstörungsmechanismus innerhalb dieses filmischen Ansatzes hat drei Aspekte:

- 1) Das paradoxe Verhalten der UNPROFOR, die das westliche Engagement *ad absurdum* führt („Hilfe“ durch Unterlassung von Hilfe).
- 2) Das letztlich unversöhnliche und zur gegenseitigen Ermordung führende Verhältnis der verfeindeten Schicksalsgenossen im Graben.
- 3) Der dritte, auf einer Sprengmine liegende und dort bis zuletzt verbleibende bosniakische Kämpfer, dessen Rettung nur mit seinem Tod enden kann (, da diese Art der Mine, erst explodiert, wenn man von ihr abspringt und sie auch nicht entschärft werden kann).

Obwohl als Idee gut, ist vor allem der symbolische Gestus dieser letzten Einstellung des auf unbestimmte Zeit verdamnten und auf der Mine liegenden Bosniers überzogen und verflacht den Film zu einer moralisierenden Anklage, die er im Anfangsteil des Films zumindest durch den Nihilismus, der die Werteordnung von Waffe, Herkunft, Taktik und Feind entmachtet und auflöst (Denn es wird unerheblich, wer von beiden die Waffe hat, da sie keinem nützt). Die Metapher des schwelenden Pulverfasses, als *ongoing desaster*, die sich im Leid des liegenden Bosniers wiederfindet, nützt nicht in der Weise, in der sie vielleicht nützen soll, aber sie exemplifiziert eine vierte Ebene: die Ebene, in der sich das Narrativ des Films selbst „zerstört“, d.h. in der die Dialektik von Aufbau und Vernichtung keine Synthese mehr zulässt, da sich jener letzte Zustand als ausgesetzter und aufgeschobener Selbstmord voraussagt. Die

einzigste Rettung für den auf der Mine Liegenden besteht nur im Selbstmord, entweder durch das Liegenbleiben und Versterben in der Starre und Passivität eines wehrlosen Opfers oder durch das Wegspringen und somit das Auslösen der Mine, was eben so unausweichlich den Tod zur Folge hätte.

Dies beschreibt den *double bind*, den Gregory Bateson als Zustand des Schizophrenen bezeichnet hat.<sup>126</sup> Demzufolge führte sowohl die Befolgung als auch die Widersetzung gegenüber einer Vorgabe zum Versagen. Alles, was man machte, machte man „falsch“. In vorliegendem Fall ist es eine aufgeschobene, auf Dauer gestellte „Schizophrenie“, die zwangsläufig zum Selbstmord führen wird, egal was man unternähme. Hieran schließt auch Emir Kusturicas opulentes Filmstück *Underground* (1995) an, da der Regisseur betont, dass der Film eine Art tranceartige subjektive Schwellenerfahrung darstelle: einen, wie er sagt, „aufgeschobenen Selbstmord“.<sup>127</sup> Da *Underground* und *No Man's Land* in den jugoslawischen Nachfolgestaaten ideologisch geschieden werden (pro-serbisch/pro-bosniakisch), während sie im Westen völlig entpolitisiert wahrgenommen werden, sollte man in beiderlei Hinsicht (politisch/ästhetisch) zurückhaltend sein. Es sind vor allem Filme, die auf ein radikales Umfeld reagieren, und die, selbst wenn es die Regisseure womöglich leugnen würden, einen ideologischen Gehalt mit sich führen. Kein Mensch ist ideologisch ungeschadet aus dem Krieg hervorgegangen – niemand steht darüber, vor allem Kulturschaffende nicht. Deshalb sollte man einerseits nicht krampfhaft das Nichtideologische des Werks betonen, und andererseits auch nicht überideologisieren — der französische Philosoph Alain Finkielkraut etwa hat *Underground* als „plumpe serbische Propaganda“ diffamiert. Wer die endgültige Wahrheit dessen, was ein Werk ideologisch oder ästhetisch ausmacht, zu formulieren glaubt, hat indes von keiner Kunst etwas verstanden.

Bei der generellen Draufsicht auf die angeführten Beispiele grenzwertefassender Art liegt die Vermutung nahe, dass Radikalität – ob sie von Philosophen, Regisseuren oder Künstlern generiert wird – immer einhergeht mit einer *vergrößerten Klarheit* der Vorstellung, unabhängig davon, ob diese Radikalität zur Erkenntniserweiterung oder zur dogmatischen Einfältigkeit führt. Es ist in unserem Zusammenhang gewiss kein Zufall, dass einfache, Sinn stiftende Formeln, welche die Extreme gesellschaftlicher Konventionen tangieren oder manifestieren, oft und vor allem aus dem künstlerisch-literarischen Milieu stammen. Ein wichtiger Aspekt von Ernstfallgenerierung ist der Moment von Offensichtlichkeit, d.h. der *Entlarvung und Bloßlegung von spezifischen Wahrheiten*,

<sup>126</sup> Siehe: Bateson (2000 : 201ff; 244ff).

<sup>127</sup> Siehe hierzu: Zizek (1999a : 105) Slavoj Zizek ist mit seiner Kritik an *Underground* nicht alleine. Man hat z.B. Emir Kusturica vorgeworfen, sich als Bosnier nicht eindeutig zu der Sache des föderalen Bosnien bekannt zu haben und seine Filme z.T. in Serbien produziert zu haben. In der Regel kommen aber derart Vorwürfe oftmals von Seiten durchaus nicht minder „propagandistischer“ Geister: Finkielkraut diskreditiert Anfang der neunziger Jahre eine der ideellen Grundlagen Jugoslawiens — den Panslavismus — (vielleicht zurecht?) als trügerischen Mythos. Im selben Atemzug hofiert und affirmiert er jedoch den kulturellen Ursprungsmythos des kroatischen Nationalismus (vgl. Finkielkraut 1992 : 27ff) Hüten wir uns aber, vor schnellen Aburteilungen durch „missionarische“ Philosophen, wie Finkielkraut. Es gibt — wer sie sucht — viel eindeutiger Fälle des künstlerischen „Serbismus“: einstmals kongenialer Rockpoet Bora Djordjevic der Gruppe „Riblja Corba“, der Tschetniktum, serbischen Chauvinismus und Rockmusik zum persönlichen Ausdrucksmittel formte (siehe: Ljubanovic 1999).

die als alternativlos wahrgenommen werden.<sup>128</sup> Dies gilt exemplarisch für den Kunstbetrieb: Jedes Bild z.B. in einer Ausstellung wird so präsentiert und so gedacht, als ob es für den Künstler keine Alternative dazu gäbe (– man nennt dies „Stil“). Der Künstler malt so, er kann nicht anders – als ob eine eigenwürdige Physik seinen Pinsel lenkt. Dies gilt übertragen auf den literarischen Bereich bzw. allgemein für die verbale Kommunikation: Jeder Satz wird im gesellschaftlichen Konfliktumfeld so gesagt, als ob es keine Alternative dazu gäbe (Durchhalteparolen, „geschichtlicher Auftrag“, Schicksalsrhetorik, usw.) – als ob eine eigenwürdige Sozialphysik die Geschicke der Gemeinschaft lenkte.

Da sich Kunstwerke oder literarische Werke gerade durch die Subjektivität des Künstlers/Schriftstellers legitimieren, sind ihre *Wahrheiten* (und auch *Lügen* im Sinne Sigmar Polkes) sehr spezifisch. Wird jedoch diese Spezifität, dieser „Stil“, auf ein Kollektiv übertragen („Kultur“, „Volk“, „Rasse“, „Nation“, usw.), so erlangt Kunst objektive Geltung in diesem Bereich des Kollektivs. Persönliche idiosynkratische Hirngespinnste von einzelnen Kulturschaffenden erhalten eine repräsentative Wirkung. Radikalität wird nicht als solche wahrgenommen, da sie sich an nichts außer an dem Innen messen kann. Darin besteht eben die Banalität des Radikalen – um ein Wort Hannah Arendts zu variieren –, dass sie im Innenbereich stattfindet, keinen Aussenvergleich zulässt (von der innerfamiliären Gewalt bis zum staatlich legitimierten Massenmord). Die Banalität des Radikalen beginnt jedoch nicht erst beim Mord, sondern eben im Banalen, Alltäglichen. Nationale Feiertage beispielsweise sind durchaus radikale Phänomene, nur fällt das im Vergleich zu anderen gegenwärtigen Phänomenen wie Terrorismus nicht auf oder nicht ins Gewicht. Jedes Kirchenglockenläuten und jede Nationalhymne verweisen indes auf einen längst vergessenen Terrorismus.

Man könnte diese Saturierung der Wahrnehmung, die den Radikalismus verschwunden wähnt, wenn das offen Radikale verschwindet, auch *Transterrorismus* nennen. Transterrorismus verweist wie z.B. der heute populäre Begriff Transnationalismus zwar auf das Gegenteil des Radikalen (Terror bzw. Nationalismus), haftet jedoch weiterhin am Ursprung des Begriffes, ähnlich wie die Postmoderne an der Moderne haftet oder der Internationalismus am Nationalismus. Man setzt ein Präfix (Post-, Trans-, Inter-) und schon wähnt man sich aus dem Erfassungsbereich des Begriffes in Sicherheit – befindet sich aber noch in seinem Bann. Analog sind Antiterror-Maßnahmen nichts anderes als Präfixe, Vorschaltungen, die das Kern des Problems nicht berühren. Ein Präfix benutzen heißt nicht umdenken, sondern umlenken, daher bringt der polemische Begriff Transterrorismus jenen verdrängten Teil des banalen Radikalen, jener „strukturellen Gewalt“, die im Sinne Foucaults institutionalisiert und im Gesellschaftskörper verankert ist, wieder zu Bewusstsein.

Im folgenden Kapitel soll nun durch einen historischen Abriss einiger transterroristischer Aktivitäten der jugoslawischen Kulturproduktion diese

---

<sup>128</sup> Siehe: Brock (2002 : 230ff)

ideelle Aufspaltung zwischen Innen und Außen nachgezeichnet werden. Hier sind es einzelne Akademiker, Autoren und Künstler, die das Nationale als Spielort des Extremismus entdecken. Dass dieser Extremismus, ob lebensweltlich oder existenziell begründet, sich letztendlich in Form eines Krieges verwirklichen würde, damit konnten wohl selbst sie nicht rechnen.

## YUGOSLAVIA RE-DISINTEGRATED: NATIONALE FRAGEN UND KULTURELLE ANTWORTEN

Die Aufschrift „Gebt den serbischen Schriftstellern ihre Bücher zurück!“ prangte auf einem Poster, das 1991 auf der Ausstellung „Zur Verteidigung und Erneuerung Kroatiens“ in Zagreb zu sehen war.<sup>129</sup> Der serbo-kroatische Territorialkonflikt um die Krajina-Region in Kroatien war entbrannt. Die Fronten zwischen der kroatischen Territorialverteidigung und der ehemaligen Jugoslawischen Volksarmee samt serbischen Paramilitärs waren inzwischen klar verteilt, gleich den nationalen Identitäten. Kroatische Künstler versuchten einerseits für sich Antworten auf die unbeantwortbaren Fragen des Krieges zu finden. Andererseits forderte die nationale Krisenlage, die durch den Ausnahmezustand bedingt war, ein öffentliches Engagement, mit dem sich beispielsweise die kroatische Rock- und Popszene mittels ihres Band Aid Projektes „Rock for Croatia“ (1991) hervorgetan hatte. Ein Resultat des Reaktionswunsches innerhalb der Bildenden Künste war die von der Stadt Zagreb organisierte und finanzierte Ausstellung „Zur Verteidigung und Erneuerung Kroatiens“ im Kunstpavillon, die Posterentwürfe von führenden kroatischen Künstlern zum Thema präsentierte. Der Grundton der Ausstellung war alarmistisch, engagiert aber auch grund-patriotisch: Man identifizierte sich mit dem angegriffenen Kroatien und brachte dies in den Postern deutlich zum Ausdruck. Nationale und religiöse Symbole verschmolzen ikonografisch mit Abbildungen von Krieg, Militär, Stolz, Pathos, Kitsch und Heimat, um die Ernstfallsituation dem heimischen aber auch dem internationalen Publikum vor Augen zu führen.<sup>130</sup> Der obige Beitrag fiel etwas aus der Reihe. Er unterschied sich von den anderen dadurch, dass er auf einen Konflikt innerhalb der Kulturproduktion anspielte, indem er die Werke serbischer Literaten als mitverantwortlich für den Krieg herausstellte. „Gebt den serbischen Schriftstellern ihre Bücher zurück!“ Hier wurden plötzlich Fronten angedeutet, die nicht auf Landkarten zu verzeichnen waren. Bücher und Autoren waren schuldig geworden. Wie war das zu verstehen?

<sup>129</sup> Das Poster stammte von Goran Trbuljak, geb. 1948 in Varazdin (Kroatien). Er begann seine künstlerische Karriere 1969 mit einer Ausstellung im „Schwarzen Salon“ der Akademie der Bildenden Künste in Zagreb, die er zusammen mit Braca Dimitrijevic durchführte (siehe: Gallery of Contemporary Art Zagreb / Hg. (1978) *The new art practice in Yugoslavia 1966-1978*. Gallery of Contemporary Art Zagreb, Zagreb, S.29). Seit 1988 lehrt er an der Akademie der Darstellenden Künste in Zagreb.

<sup>130</sup> Zur näheren Beschreibung der Ausstellung siehe: Senjkovic (1993)

## Nationale Avantgarden

Wie schon ein erster Einblick in die Geschichte des „zweiten Jugoslawien“ (1945-1991) andeutet, ist das Aufkommen nationalistischer Strömungen eng mit der Wirkungsgeschichte der Kulturschaffenden verbunden. Der Politikwissenschaftler Paul Shoup stellt bereits 1968 in seiner Studie *Communism and the Yugoslav National Question* fest:

Die Tatsache, daß eine Lockerung totalitärer Überwachungen zu einer Steigerung nationalen Empfindens führen könnte, wurde in der Partei deutlich, als es im Frühjahr 1953 notwendig wurde, Kommunisten dafür zu kritisieren, dass sie Opfer nationalistischer Regungen wurden. Manifestationen des Nationalismus innerhalb von Parteireihen plagten die kommunistische Führung auch in den folgenden Jahren; (...) Zugleich wurden nationalistisches Verhalten oder unakzeptable nationale Attitüden auch in anderen Gruppen offensichtlich. Dies galt in besonderem Maße für Künstler und Intellektuelle.<sup>131</sup>

Die weitere gesellschaftspolitische Entwicklung Jugoslawiens der 70er und 80er Jahre belegt, dass das „Nationalitätenproblem“, das letztlich zu einem Nationalismusproblem ausartete, ein steter Quell politischer Unruhe und rumorender Proteste war, die sich beispielsweise 1971 während des so genannten „Kroatischen Frühlings“ entluden, was eine persönliche Intervention Titos erzwang, in deren Folge die maßgeblichen Köpfe des kroatischen Aufbegehrens, Miko Trpalo, Savka Dabcevic-Kucar und einige andere Politiker und Intellektuelle von der politischen Bühne verschwanden oder zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden. Jedoch bereits Jahre zuvor hatten junge Intellektuelle und Künstler den Staatsjugoslawismus mit Hilfe expliziter nationalistischer Narrative herausgefordert.<sup>132</sup> Shoup betont:

Am eindeutigsten war die Zunahme an nationalistischen Einstellungen unter Künstlern, beunruhigenderweise die junge Generation.<sup>133</sup>

Er erwähnt etwa die Arbeit des Künstlers Milic Stankovic (alias *Milic od Macve*) zu Anfang der 60er Jahre, die durch die explizite Glorifizierung des kyrillischen

---

<sup>131</sup> Shoup (1968 : 189)

<sup>132</sup> Siehe: Privitera (1998 : 143ff). Einen kurzen Überblick über jene Zeit gibt Pavlovic (2000 : 124 §7): „Nationalistic sentiments were on the rise in many regions of the former Yugoslavia in the late 1960s and the early 1970s. That was the time of an intense campaign on the part of Albanians living in Kosovo for more autonomy and the establishment of the bilingual education system in the province. In Montenegro, nationalist forces took, for a short period of time (1970 - 1973), the central stage by publicly denouncing the communist ideology and advocating the ideas of the Chetnik movements. In Croatia, the movement known as the Croatian Spring (1972) represented the first serious test for the central government in Belgrade and the Yugoslav Communist Party. In Serbia, early 1970s were the time of the ideological and political cleansing of the communist elite and of intellectuals at the universities in Belgrade and Novi Sad. [...] What these movements had in common was their strong expression of the regional nationalistic sentiment (Serbian, Croatian, Albanian) paired with the demands for more power for the republics and a more open system of governing.“

<sup>133</sup> Shoup (1968 : 190) „Most in evidence was the growth of nationalistic attitudes among persons working in the creative arts, disturbingly enough among the youth.“ „...persons working in the creative arts“ übersetze ich hier mit „Künstler“. Damit sind nicht nur Bildende Künstler gemeint.

Alphabets im Manifest seiner Ausstellung in Belgrad für einen Skandal gesorgt hatte. Nicht das Kyrillische als solches war skandalös, sondern die Glorifizierung des serbischen Ursprungsmythos, den der Künstler mit der Schriftform in Zusammenhang brachte.<sup>134</sup>

Ein anderes akademisches Stilmittel dieses frühen Kulturnationalismus war das Propagieren einer vermeintlichen kategorischen Unvereinbarkeit der verschiedenen jugoslawischen Nationalkulturen. Exemplarisch ist hierfür Dominik Mandics Studie *Kroaten und Serben – zwei unterschiedliche Völker* aus dem Jahre 1971. Es ist ein Buch, das die angeblich kategoriale Unterschiedlichkeit von Serben und Kroaten historisch ab- und nachzeichnet. Der Unterschied wird gesehen

1) zum einen in der „Ethnogenese“ beider Völker: die Serben seien keine „Indoeuropäer“ wie die Kroaten, die aus Stämmen des mittleren Ostens hervorgingen, sondern stammten aus Kleinasien.

2) zweitens rekurrierten Serben und Kroaten auf verschiedene kulturelle Ausdrucksformen, die aus der ursprünglichen kirchlichen und geografischen Orientierung erwachsen seien

Unter dem Einfluss der westlichen Kirche und westeuropäischer Völker, mit denen sie in ökumenischer Einheit und staatlicher Nachbarschaft, bzw. Gemeinschaft lebten, haben die Kroaten ihre Volkskultur dauerhaft im Sinne eines westlichen Geistes aufgebaut und sind somit ein Volk der westlichen europäischen Kultur geworden.<sup>135</sup>

während die Serben seit der Gründung der selbstverwalteten serbisch orthodoxen Kirche durch Sava Nemanjic im Jahre 1219

in ihrem kulturellen Leben, in ihrer kirchlichen und staatlichen Gesetzgebung, ihrer serbischen Literatur und Kunst sich in der Art und Weise durch den starken Einfluss der östlichen Kirche und der byzantinischen Kunst entwickelt haben, dass sie ob ihrer Kultur und ihrem Geiste nach ein ausgesprochen östliches Volk byzantinischen Typs geworden sind.<sup>136</sup>

3) drittens in den Ausprägungen des Staats- und Volksbewusstseins, die sich durch verschiedene Volkserhebungen und historisch-politischen Initiativen zeige.

---

<sup>134</sup> Siehe: Stankovic (1987). Die Tabuisierung der „kyrillischen Frage“ war nicht nur eine künstlerische Ausnahme. Als das Belgrader Literaturmagazin *Knjizevne Novine* im Jahre 1969 zum kyrillischen Alphabet übergang (u.a. aus Gründen der „nationalen Tradition“), und damit heftige politische Debatten auslöste (Unterwanderung der jugoslawischen Einheit, usw.), mag wohl kein direkter Zusammenhang zu Milics früheren Vorstößen bestanden haben, aber das Ereignis war schon damals bezeichnend für die subtile Gestimmtheit nationaler Ausrichtungen innerhalb Jugoslawiens (vgl. Budding 1997 : 414). In den folgenden Jahren gebrauchte man das Alibi der Abgrenzung vor „unitaristischen“ und „zentralistischen“ Tendenzen immer öfter zum Adaptieren von partikulär-nationalen Markern.

<sup>135</sup> Mandic (1971 : 277)

<sup>136</sup> ebd.

Wegen all dieser Unterschiedlichkeiten ist für den Autor die staatliche Unabhängigkeit, d.h. die Bildung von souveränen Einzelstaaten (zu Serbien, Kroatien, usw.) als Ablösung des jugoslawischen Staatenbunds und als Voraussetzung eines friedlichen Zusammenlebens unabdingbar.

Dies ist im Jahre 1971 geschrieben, als die Frage über ein friedliches Zusammenleben gar nicht zur Debatte stand, denn es herrschte kein Krieg (nur ein kroatisches Aufbegehren, der erwähnte *Kroatische Frühling* in dessen Wellengang Mandics Publikation – allerdings außer Landes – erschien), aufgrund dessen ein friedliches Zusammenleben propagiert werden müsste. In dem Buch des Dissidenten Mandic<sup>137</sup> wird dagegen aus dem Geiste einer partikulären Geschichtsauslegung ein Kulturkampf entworfen und aufgeworfen, der zwar unterschwellig aber nachhaltig auf das bürgerliche Zusammenleben wirken sollte. Die aufgelisteten „objektiven“ Abgrenzungsmarker tauchten in populistischen Vorurteilen und öffentlichen Kriegsrhetoriken der 90er Jahre wieder auf, als es darum ging, das Profil der jeweiligen Feindesseite zu schärfen.<sup>138</sup>

In Mandics Forschungsansatz, der paradigmatisch ist für eine Reihe jugoslawischer Historiker und überhaupt paradigmatisch für die späteren intellektuellen Rechtfertigungen des Krieges, steckt das Grundproblem historischer Anwendbarkeit: Das Lesen von geschichtlichen Daten wird zur gesellschaftspolitischen Ausrichtung hin- und übergeleitet. In diesem Zusammenhang schöpft folgende Interpretation eines kroatischen Akademikers, die just 1991 zu Beginn des serbo-kroatischen Krieges zu vernehmen ist, aus eben diesem Fundus verirrter Vergangenheitshermeneutiken:

Es existiert keine ernstzunehmende Tatsache einer historischen, linguistischen, folkloristischen, ethnologischen, literarischen [und] geistigen (...) Gemeinsamkeit, welche die vier Nationen der Slowenen, Kroaten, Serben und Makedonen verbinden könnte. Dies ist eine unumgängliche und unumstößliche Tatsache (...).<sup>139</sup>

Allen Ernstes operiert die kroatische, serbische, usw. Intelligenz (Intelligenz ist überethnisch) mit „Tatsachen“, die „unumstößlich“ sind, die andere „Tatsachen“ *ad absurdum* führen oder nihilieren. Man kann zwar und manchmal muss man sogar die Differenz bzw. Indifferenz nationaler Fragen thematisieren, aber jegliche bestimmende Schlussfolgerung bezüglich des *realen* Zusammenlebens ist notwendigerweise willkürlich (da abstrahierend) und dient notwendigerweise nur den ideologischen Interessen des Autors – einer Deontologie „kollektiver

<sup>137</sup> Dr. Dominik Mandic, ein angesehener Historiker, Priester, Philologe, Theologe und Finanzsekretär des Franziskanerordens in Rom, hatte im kroatischen Ustaschastaat NDH (ein Marionettenstaat der Achsenmächte) zwar keine Funktionen inne, aber stand später im Verdacht, die Flucht wichtiger Ustaschafunktionäre ins Ausland mitkoordiniert zu haben. Anfangs der jugoslawischen Idee nicht abgeneigt, wurde er seit dem 2. Weltkrieg immer mehr zum Ideengeber des kroatischen Nationalismus. Zur schillernden Figur Mandics siehe z.B. den Artikel von D.Lovrenovic in der Zeitschrift *Dani*: <http://www.bhdani.com/arhiva/174/t17406.htm>; zur Rolle des Vatikan und Mandics siehe z.B. <http://www.vaticanbankclaims.com>.

<sup>138</sup> „Die langandauernde und sich verschärfende Frustration über die Nichterreichung der „nationalen Ziele“ und der dadurch ausgelöste Aggressionsstau führten zu einer allmählichen Radikalisierung des kroatischen Nationalismus (auch und gerade in der Auseinandersetzung mit der serbischen Dominanz).“ Sundhausen (1995 : 176f)

<sup>139</sup> Dalibor Brozovic, Akademiker und Vizevorsitzender der „Kroatischen Demokratischen Gemeinschaft“, der HDZ (unter Tudjman), *Borba*, 7. September 1991. Zit. aus: Vukic (1994 : 21f)



Herrschaft“). Man könnte nämlich an Stelle Mandics ebenso gut gegenteilig argumentieren und behaupten: Gerade die angebliche Differenz der Ursprünge von serbischer und kroatischer Kultur sei ein Argument *für* den gemeinsamen Staat, denn Differenz sei eine Grundeigenschaft des alltäglichen Lebens: Man muss sowieso tagein tagaus mit verschiedensten Sachverhalten, Kategorien und Sprachen (von „Amts- bis zum Juristendeutsch“, Dialekte, Bildsprachen, usw.) zurechtkommen, daher wären vermeintlich unterschiedliche Kulturursprünge eine Notwendigkeit, die für weniger Verwirrung sorgte, als die vermeintliche Aufsplitterung in monokulturelle Kommunikationsfelder (wie sie nun – nebenbei gesagt – in den heutigen Nachfolgestaaten existieren).

In Mandics Beispiel sind die West/Ost-Zuordnungen durch Indizienketten und willkürliche Bestimmungen hinsichtlich historischer Dokumente und hinsichtlich der kulturmorphologischen Konstanz von Eigenschaften, die man heute „national“ nennt, äußerst fragwürdig. Was man heute „kroatisch“ nennt, kann man Artefakten und Begebenheiten, die über tausend Jahre zurückliegen nur mit unerlaubter Abstraktion ebengleich zuordnen. Es ist eine Unart, eine *Artung* (z.B. eine Identität) zu konstatieren, wo eine *Ausartung* (z.B. ein kulturelles Artefakt) vernommen wird. Die Gewissenlosigkeit so mancher Historiker und Schriftsteller seit den 60er Jahren bis zu den Kriegswirren der 90er liegt in ihrem Unbedingtheitsanspruch an ihre vermeintlich *eigene* Geschichte. Aber wie Rudolf Rocker einleuchtend impliziert, habe niemand das Recht auf eigene Geschichte.

Es gibt keine wie immer geartete Kultur, von der man behaupten könnte, daß sie völlig unabhängig und ohne fremde Einflüsse entstanden wäre. Zwar haben wir uns schon früh daran gewöhnt, die so genannte Kulturgeschichte nach bestimmten Gesichtspunkten zu *ordnen*, wie etwa ein Apotheker seine Stoffe in Büchsen, Fläschchen und Schächtelchen verteilt, aber man kann nicht behaupten, daß wir dadurch viel gewonnen hätten.

Indem wir uns bemühten, die inneren Gegensätze zwischen den verschiedenen Kulturgebilden recht plastisch herauszuarbeiten, verloren wir die Fähigkeit, die gemeinsamen Züge, die aller und jeder Kultur zugrunde liegen, richtig zu werten.<sup>140</sup>

Rockers affirmatives Kulturverständnis („Kultur“ als oberster, universaler menschlicher Wert) verteidigt zwar ein unbewegliches Götzenbild idealer, machtfreier Ausprägung, das er „Kultur“ nennt. Aber auch der vom kulturellen Unterschied besetzte Mandic würde wahrscheinlich im allgemeinen Kulturbegriff einen universalen Wert sehen, den Kroaten und Serben teilen. Für Mandic ist aber der durch diesen „universellen“ Kulturwert entstandene – „geschichtlich gewachsene“ – Unterschied ebenso universeller Natur. „Universell“ ist in diesem Fall jeweils das, was nicht widerlegt werden kann.

Diese Art des Nationalismus ist daher universell darin, dass sie die Differenz zwischen Kulturen als eine allgemeine allen Kulturen zukommende Eigenschaft versteht (also im Grunde ein Rückgriff auf Herders Vorstellungen von „Multi-kultur“). Diese Kluft zwischen den Kulturen wird aufgrund ihrer Universalität

---

<sup>140</sup> Rocker (1976a : 593)

verabsolutiert und als unüberbrückbar angesehen. Zugleich legt man sich als rückwirkende Bestätigung eine stringente historische Entwicklungslinie zurecht, die durch empirische Evidenz die Unumgänglichkeit der Schlussfolgerungen unterstreichen soll. Jacques Derrida beschreibt, welchen Stellenwert beispielsweise die Sprache zur Etablierung des durch Unterschied Etablierten spielt:

Jede Kultur institutionalisiert sich durch die unilaterale Durchsetzung einer „Politik“ der Sprache. Herrschaft entsteht, wie wir wissen, durch die Macht der Benennung, der Durchsetzung und der Legitimierung von Bezeichnungen. Wir wissen, wie das mit Französisch in Frankreich vor sich ging, im revolutionären Frankreich, so wie auch, oder mehr noch als, im monarchistischen Frankreich. Diese Etablierung der Souveränität [*mise en demeure souveraine*] kann offen, rechtmässig, bewaffnet oder raffiniert sein, getarnt hinter Alibis des „universellen Humanismus“, und manchmal als höchst grosszügige Gastfreundschaft. Sie folgt oder geht Kultur voraus wie ihr Schatten.<sup>141</sup>

Nicht unähnlich wirkte die 1967 von führenden kroatischen Intellektuellen veröffentlichte *Deklaration zum Namen und zur Stellung der kroatischen Schriftsprache* auf die Radikalisierung der Nationalitätenfrage, indem sie mittels des Sprachmarkers die kulturelle Unabhängigkeit einforderte, welche die „serbokroatische“ Standardisierung der Schriftsprache im Abkommen von Novi Sad 1954 vermeintlich untergraben hatte.<sup>142</sup> Offen wurde die Deklaration von der kroatischen Diaspora unterstützt, die keinen Zweifel daran ließ, welches Endziel man letztlich verfolgte. In einem Aufruf der im argentinischen Asyl weilenden intellektuellen Clique des ehemaligen faschistischen Ustaschastaates NDH heisst es:

Die kommunistische und serbische Tyrannei, die über die Kroaten herrscht, möchte allererst den kroatischen Namen, die kroatische Sprache und schließlich die bloße Existenz des kroatischen Volkes vernichten. Schon Starcevic<sup>143</sup> sagte, dass sich Tyranneien nicht von selbst erledigen, sondern erledigt werden müssen. Das gilt auch heute, sind wir uns doch bewusst, dass die Macht unseres Rechtes uns das Recht auf Macht verleiht.

<sup>141</sup> „Every culture institutes itself through the unilateral imposition of some „politics“ of language. Mastery begins, as we know, through the power of naming, of imposing and legitimating appellations. We know how that went with French in France itself, in revolutionary France, as much as, or more than, in monarchial France. This sovereign establishment [*mise en demeure souveraine*] may be open, legal, armed, or cunning, disguised under alibis of „universal“ humanism, and sometimes of the most generous hospitality. It always follows or precedes culture like its shadow.“ Derrida (1998 : 39)

<sup>142</sup> Man bezog sich auf die Standardisierung des Serbokroatischen bzw. Kroatoserbischen im Abkommen von Novi Sad im Jahre 1954, das von allen massgeblichen jugoslawischen Akademikern und Schriftstellern unterzeichnet wurde. Der Artikel 1 der Vereinbarung beginnt mit den Worten: „Die Nationalsprache der Serben, Kroaten und Montenegriner ist eine einzige Sprache.“ Die Unterzeichner der kroatischen „Deklaration“ im Jahre 1967 — verschiedene Schriftsteller, Akademiker und Leiter von 14 Kulturinstituten — bezweifelten gar nicht die linguistische Identität des Serbischen und Kroatischen, sondern wollten explizit durch eine Veränderung des entsprechenden Verfassungstextes eine grundsätzliche und „äusserliche“ Separierung und Differenzierung der Sprachen — *ipse est* Kulturen — evozieren. Die staatliche Unabhängigkeit war sicher nicht die Absicht des Textes, aber die Verfassungsänderung von 1974 trug Aspekte dieser kulturellen Separierung in sich. Zum Zusammenhang von Sprache und nationaler Souveränität bzw. Authentizität schreibt Johann Gottlieb Fichte: „Wie es ohne Zweifel wahr ist, daß allenthalben, wo eine besondere Sprache angetroffen wird, auch eine besondere Nation vorhanden ist, die das Recht hat, selbstständig ihre Angelegenheiten zu besorgen und sich selber zu regieren; so kann man umgekehrt sagen daß, wie ein Volk aufgehört hat, sich selbst zu regieren, es eben auch schuldig sei, seine Sprache aufzugeben und mit den Ueberwindern zusammenzuzufliessen, damit Einheit, innerer Friede und die gänzliche Vergessenheit der Verhältnisse, die nicht mehr sind, entstehe.“ (in: <http://gutenberg.spiegel.de/fichte/dnation/dnati12.htm>)

<sup>143</sup> Kroatischer Schriftsteller, Philosoph und Politiker des 19. Jahrhunderts; als Mitbegründer der kroatischen Nationalideologie setzte er sich für ein unabhängiges „Gross-Kroatien“ ein. (Siehe: Encyclopaedia Britannica 2001 und [http://www.hkz.hr/Hrvatsko\\_slovo/2003/godina.htm](http://www.hkz.hr/Hrvatsko_slovo/2003/godina.htm))

Ferner muss die Verpflichtung zur Loyalität gegenüber Kroatien stärker sein als unsere persönlichen Interessen, stärker gar als unser eigenes Leben. Der Kampf um den kroatischen Namen und die kroatische Sprache ist ein integraler Bestandteil des übergeordneten kroatischen Kampfes für Freiheit und staatliche Unabhängigkeit. In diesem Kampfe kann der Sieg nur auf unserer Seite sein. *Deshalb, alle gemeinsam – alle für Kroatien!*<sup>144</sup>

Die argentinische Wortwahl von 1967 sollte Anfang der 90er Jahre wiederkehren, als es darum ging, die ideelle Verteidigung des „kroatischen Traumes“, d.h. der staatlichen Unabhängigkeit, zu verwirklichen, die durch einen keineswegs minder radikalisierten serbischen Nationalismus zugleich gefährdet und ebenso provoziert schien. Ein Anzeichen für eine serbo-kroatische kulturelle Polarisierung war 1967, dass die *Deklaration* eine prompte Antwort durch den serbischen Schriftstellerverband im Dokument *Vorschlag zum Nachdenken* erhielt, der durch 42 serbische Literaten unterschrieben worden war.<sup>145</sup> Der serbische *Vorschlag* unterstützte den kroatischen Anspruch auf kulturelle Autonomie, forderte diese aber auch für den serbischen Sprachraum, d.h. in der Konsequenz auch für die in der kroatischen Krajina-Region oder im Kosovo ansässigen Serben.

Auf diese Weise verwoben kroatische und serbische Intellektuelle die Frage der Sprache mit der Frage des Territoriums.<sup>146</sup> So sagte beispielsweise der Philosoph Mihailo Djuric während einer außerordentlichen Sitzung der juristischen Fakultät der Universität Belgrad im März 1971, die sich damals mit den zur Debatte stehenden Verfassungsänderungen beschäftigte:

Es ist offensichtlich, dass die Grenzen der gegenwärtigen Sozialistischen Republik Serbien weder nationale noch historische Grenzen des serbischen Volkes sind (...). Die bestehenden Grenzen sind unannehmbar für jede Republik in Jugoslawien – außer vielleicht Slowenien – und vor allem nicht für Serbien (...). Zu einem Zeitpunkt, an dem das serbische Volk von der Macht der Verhältnisse in eine Situation gebracht wird, wo es wieder seinen eigenen Nationalstaat etablieren muss – kann es da gleichgültig gegenüber seinen vielen Teilen ausserhalb der gegenwärtigen Grenzen der Sozialistischen Republik Serbien sein?<sup>147</sup>

Die zunächst auf Sprache basierende kulturelle Separationslogik führte daher mehr oder minder zwangsläufig zu Fragen der geografischen oder politischen Dimension des sich herausbildenden imaginierten eigenständigen Kulturraumes. Dies sollte auch die Matrix künftiger Debatten werden. So schreibt der Belgrader Philosoph Bozidar Jaksic in Retrospektive:

Die *Deklaration* und der *Vorschlag* waren nur die Overtüren zu langen politischen und kulturellen Debatten, welche im Zusammenwirken mit vielen anderen Faktoren tragischerweise zum „dritten Balkankrieg“ führten.<sup>148</sup>

<sup>144</sup> Zitat, Textauszüge und Informationen zur argentinischen Erklärung der kroatischen Diaspora: <http://www.studiacroatica.com/jezik/jezik.htm>

<sup>145</sup> *Predlog za razmatranje* (1967). Zur Debatte und deren Folgen siehe: Jaksic (1998) und Budding (1997 : 413ff) Zu den näheren Umständen siehe: Dragovic-Soso (2002 : 31ff)

<sup>146</sup> Siehe: Dragovic-Soso (2002 : 32f)

<sup>147</sup> Zit. aus: Budding (1997: 416) Djurics Rede erschien ursprünglich in: *Anali*, 1971, Band 19, Nr.3, S.263. Dieser Philosoph war wohl einer der unverblümtesten Kritiker der jugoslawischen Dezentralisation seit Mitte der 60er Jahre und wurde 16 Monate nach dieser umstrittenen Rede festgenommen.

<sup>148</sup> Jaksic (1998 : 234)

Diese Debatten fanden teils öffentlich teils in akademischen Zirkeln statt und umfassten u.a. jene gesellschaftlichen Fragen Jugoslawiens, die mehr und mehr auf Fragen des Nationalen hin geeicht wurden. Nebojsa Popov, ehemaliger Philosoph der PRAXIS Gruppe, Dissident unter Tito und späterer Herausgeber der Belgrader Oppositionszeitschrift *Republika*, schreibt zu dieser sich nur wenige Jahre später zuspitzenden Debatte:

Der Aufstieg des Nationalismus im *gesamten Land*, und nicht nur in Kroatien, schuf eine angespannte Situation, insbesondere im Verlauf des Jahres 1971. In Zeiten (...) einer [verfassungsrechtlichen] Umorganisation der Gesellschaft betrieben die „nationalen Eliten“ ein Kräftemessen unter der Parole der Bewahrung der eigenen nationalen Interessen, indem sie andere realer oder erfundener Probleme beschuldigten; unfähig und unwillig, die eigenen Interessen auf rationale (...) Weise zu verteidigen, entfachten sie [stattdessen] irrationale Kräfte und brachten (...) das gesamte Land an den Rand eines Bürgerkrieges.<sup>149</sup>

Ein Sprachrohr und Vorzeigedissident für die erst seit dem Verfassungsentwurf von 1974 etablierte Nationalität der Muslime (heute *Bosniaken*) wurde in diesem politisch turbulenten Jahr 1971 der spätere bosnische Präsident Alija Izetbegovic, als er in seiner *Islamischen Deklaration* unter anderem schrieb:

Die islamische Bewegung muss und kann die Macht übernehmen, sobald sie moralisch und zahlenmäßig so kräftig ist, dass sie nicht nur die bestehende nicht-islamische, sondern auch eine neue islamische Führung aufbauen kann.<sup>150</sup>

Nicht militaristisch war Izetbegovic, aber bestimmt, als er in die Zukunft schrieb:

Wir ignorieren den „Realismus“, der die muslimischen Völker zur Unterwürfigkeit verdammt und keiner Hoffnung Raum lässt. (...) Die Geschichte kündigt nicht nur von ständiger Veränderung, sondern auch von einer unaufhörlichen Verwirklichung des Unmöglichen und Unerwarteten.<sup>151</sup>

Was aber ist perspektivistisch die „Verwirklichung des Unmöglichen“ in der Logik der politischen Moderne anderes als ein politischer Durch- und Umsetzungstotalitarismus, dessen absurde und universelle Logik zu Konflikten und Radikalisierungen, und letztlich zu Mord und Verbrechen führen muss? Die letztlich im Bosnienkrieg von 1992-95 allerorts verübten „ethnischen Säuberungen“, an die Izetbegovic 1971 zwar in keinster Weise appelliert und die sich zu wünschen 1971 sicherlich kein Anlass bestand, aber die in der Logik seines Auftrags als letzte Möglichkeit aufscheinen, sind im Grunde nichts anderes als die „Verwirklichung des Unmöglichen“, nämlich das Projekt der kulturellen

---

<sup>149</sup> Popov (1990 : 221) „Konflikte“ (eigtl. engl. „Clashes“). Popov gibt in diesem inzwischen vergriffenen Buch eine eindrucksvolle Studie zu den gesellschaftlichen Debatten seit Gründung des zweiten Jugoslawien, die sich um Fragen des Nationalismus, des Sozialismus, des Föderalismus, der Ökonomie und der Kulturproduktion drehten.

<sup>150</sup> Izetbegovic (1990 : 43)

<sup>151</sup> Izetbegovic (1990 : 44)

Homogenisierung im Widerstreit von sich durchsetzenden Entitäten – dies alles auf Kosten der eigentlichen, d.h. der sozialen Realität der Gesellschaft. Der Aufstieg einer Minorität (wie immer sie sich definiert) erzeugt innerhalb dieser kulturellen Multi-Logik wiederum andere Minoritäten, die, wenn Zeit und Gelegenheit kommen, ihrerseits die Verwirklichung von politischer Macht anstreben. Die Politik ist, nach Bismarck, die *Kunst des Möglichen*. Die Durchsetzung des Unmöglichen führt jedoch zur Unmöglichkeit von Politik – in letzter Instanz zu Krieg und Gewalt. Denn die Avancen einer kulturellen Gruppierung (in diesem Fall Muslime) in einem sich zunehmend differenzierenden „Vielvölkerstaat“ die „Macht zu übernehmen“ und somit eine vorbestimmte Unterwürfigkeit zu überwinden, haben sich gerade jene „Tschetniks“ Radovan Karadzics an die Stirn geschrieben, die Izetbegovic in Sarajevo eingekreist, von den umliegenden Hügeln bombardiert und „ethnisch gesäubert“ haben. Den Träumer des Unmöglichen, Izetbegovic, hat seit 1992 jene Unmöglichkeit heimgesucht, die er 1971 für sich und die jugoslawischen (und im Prinzip alle anderen) Muslime in Anspruch genommen hatte. Serbische Nationalisten sind ihm mit ihrem spezifischen Inferioritätsmythos nur zugekommen. Den Topos der Unterwürfigkeit nimmt jeder in Anspruch, der einen Anspruch damit verbindet.<sup>152</sup> Dies gilt ebenso für die Genealogie des kroatischen Nationalismus in der historischen Perspektive:

Immer wieder wurde die kroatische Nation als Opfer tatsächlichen oder vermeintlichen Unrechts dargestellt, wurden existentielle Bedrohungsängste (biologischer, wirtschaftlicher und kultureller Art) geschürt. Dies diente nicht nur der „Wir-Gruppen“-Mobilisierung, sondern setzte auch die Hemmschwelle gegen die Anwendung [von] (...) Gewalt herunter (Denn wer Opfer ist, kann ein Notwehr-Recht beanspruchen).<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Man muss diese Fragen von der Frage der Berechtigung der strafrechtlichen Verurteilung Izetbegovics in den 80er Jahren unterscheiden. Mir geht es nur um die vorgetragene und womöglich implizierte Logik kultureller Begründungsmuster. Ich urteile nicht als Richter oder verhängte keine Zensuren. In Jugoslawien gab es vor allem in den 70er und 80er zahlreiche Verhaftungen, die auf einer totalitären Rechtsauslegung der offiziellen Staatsorgane beruhten. Dennoch galt Jugoslawien als relativ liberaler kommunistischer Staat. In einem Gespräch mit dem Schriftsteller Bora Cosic, in dem die Praxis der Zensur und Aburteilungen im Jugoslawien der 60er und 70er Jahre zur Sprache kam, wurde mir klar, daß es keine Matrix und keine bestimmte Strategie der Erfassung von staatsfeindlichen Aktivitäten gab, sondern daß Behörden oftmals oberflächlich oder gar beliebig verfahren, wenn das „Ambiente“ des Autors oder Werkes „verdächtig“ schien. Der 1991 aus Zagreb emigrierte Philosoph Boris Buden erzählte mir, daß er mit einer Reihe anderer Autoren in den 80er Jahren eine Petition zugunsten Vojislav Seseljs unterschrieben hatte. Seselj war damals noch nicht der gewalttätige Nationalist, der er heute ist. Hat ihn die Erfahrung der Verurteilung samt Gefängnisaufenthalt zu dem gemacht, der er ist? Viele Protagonisten, die in den 90ern von sich Reden machten, haben im übrigen Gefängniserfahrung. Die prominentesten sind wohl Tudjman, Izetbegovic und Seselj. Wie wäre die Geschichte verlaufen, hätte die jugoslawische Zensur Milde gezeigt?

<sup>153</sup> Sundhaussen (1995 : 177)



Abb. (11)

Ein paradigmatisches und zugleich idiosynkratisches Beispiel für die Verflechtung der mytho-poetischen mit der gesellschaftspolitischen zur *mythopolitischen* Sphäre ist der oben erwähnte serbische Bildende Künstler und Lyriker Milic Stankovic (alias *Milic od Macve*). Er war einer der ersten Kulturschaffenden im Nachkriegsjugoslawien, die in ihrem Werk einen bisweilen offen bellizistischen und nationalistischen Unterton vermittelten. Schon 1962 bezeichnete ihn ein Kunstkritiker als „großserbischen Nationalisten und Chauvinisten, der die Kriegstrommeln anschlägt“<sup>154</sup>. Man muss mit derartigen Titulierungen von Seiten staatlicher Medien vorsichtig umgehen und sie nicht zu wörtlich nehmen. Dennoch steht fest: Milic od Macve sorgte über Jahrzehnte hinweg mit seiner serbophilen Exzentrik immer wieder willentlich für politischen Aufruhr, den er mit Hilfe einer Mischung aus künstlerischem Missionarseifer und apokalyptischem Nationalpathos betrieb. 1985 beabsichtigte er, als Teil einer Auftragsarbeit die hier abgebildete Malerei auf der Titelseite des Belgrader Magazins *Interju* zu veröffentlichen.

Bedenkt man die verstärkten serbisch-albanischen Spannungen im Kosovo in diesen Tagen, so war es gewiss kein Zufall, dass Milic in seiner Illustration den „Albanischen Palast“ – ein Gebäude im Zentrum Belgrads – mit dem Abbild des serbischen Kosovohelden Obilic versah (– im zentralen Bildhintergrund. Die ursprüngliche Version zeigte Obilic mit einem gezückten Messer in der Hand, was von der Redaktion abgelehnt worden war). Zudem lässt er in seinem Bild, wie einst 1960, serbische Protagonisten für das kyrillische Alphabet aufmarschieren.

Milics *idee fixe* war es, dass Serben (oder „Soraben“, wie er sagte) die eigentlichen Begründer der europäischen Zivilisation seien. Das kyrillische Alphabet sei die sichtbare Verkörperung dieses Ursprungsgedankens. Seine Aufgabe als Künstler sah Milic darin, diesen Begründungsmythos zu evozieren, ihm lebendige Gestalt und Kraft zu verleihen.<sup>155</sup>

Erstaunlich (und in diesem Zusammenhang zugleich nicht verwunderlich) ist, dass Milics „Theorie“ ein wichtiger Teil des serbischen Ethnomythos der 90er Jahre wurde, als es darum ging, die Ursprünglichkeit der kulturellen Mission, die man im Territorialkonflikt um Kroatien und Bosnien vermitteln musste, zu belegen. Nach den Worten von Ivan Colovic zeichnet sich ein ideelles Leitmotiv des serbischen Nationalismus, das während der 90er Jahre den *Mainstream* der soziokulturellen Sphäre erfasste, analog durch ein ursprünglich gedachtes Nebeneinander und Ineinander persönlicher und kollektiver Geschichte, das man im Nationsbegriff subsumiert:

<sup>154</sup> Siehe hierzu: Stankovic (1989b : 66f)

<sup>155</sup> Siehe eine biographische Selbstdarstellung in: Stankovic (1989a). Wie man z.B. am Namen der heutigen „ostdeutschen“ Bevölkerungsgruppe der *Sorben* erkennt, hat Milic seine Bezüge nicht frei erfunden, sondern europäische Volksgenealogien, antike Mythen und Kulturgeschichten in seinem idiosynkratischen Sinne interpretiert und in künstlerischem Kontext präsentiert. Als surrealer „Hyperhistoriker“ präsentiert er nur in viel deutlicherem Masse, was viele jugoslawische Historiker in den 80ern und 90ern auszeichnet: Der Wille zur Ideologisierung und Ikonisierung von Daten.

Die serbische Nation ist demzufolge alt und jung zugleich. Sie lebt in einer ewigen Vergangenheit, die aus einem Kollektiv von längst Verstorbenen, jetzt Lebenden und zukünftig Geborenen besteht.<sup>156</sup>

Die eigentliche territoriale und politische Umsetzung dieser Topik, d.h. die Realisierung des Imperativs „Alle-Toten-und-Lebenden-auf-einem-Territorium“, wird in dem überbordenden Weltenbau Milics zur nebensächlichen bürokratischen Angelegenheit, die er anzugehen niemals müde wurde. In einem Interview, ein Jahr vor seinem Tod 2001, sagte er:

Ich traf Milosevic 1988 (...). Er kam mit seiner Frau in mein Atelier, wo er mir sechs Arbeiten abkaufte. Während des Essens übergab ich ihm ein zehnteiliges Dokument über die Neugestaltung Serbiens – der erste Abschnitt handelte von der Verwandlung Serbiens in einen Blumengarten, der letzte befasste sich mit Verfassungsfragen.<sup>157</sup>

Der 1987 in der Sozialistischen Republik Serbien zu Macht gekommene *Kommunistenführer* Milosevic versucht in seiner Anfangszeit zum *Serbenführer* zu werden und widmet sich Protagonisten aus der Kulturszenerie, um deren Befindlichkeit zu durchleuchten. Nationalismus muss gelernt werden. Diese Anfangszeit Milosevics ist die Zeit, in der es ihm gelingen wird, Dissidententum, künstlerische Eliten und nationalistisch orientierte Parteikader für sich zu gewinnen. Der Milosevic-Biograph Slavoljub Djukic schreibt hierzu:

[Milosevic] schaffte etwas, das kein anderer serbischer Politiker erreicht hatte: Er wurde weitgehend von der Intelligenz akzeptiert (...) Es fiel schwer, bestimmte Gelehrte wiederzuerkennen, die mutig Titos Regime widerstanden hatten, und sich nun mit einer derartigen Leidenschaftlichkeit um den serbischen Führer scharten.<sup>158</sup>

Der oben erwähnte Milic od Macve stand in der etablierten Szene jugoslawischer Gegenwartskunst oder in literarischen Zirkeln (er schrieb auch Gedichte) zwar stets im Abseits, aber als abstruser Verkünder des „Serbismus“ war er für Milosevic wohl nur einer unter vielen „Einfühlungspartnern“ innerhalb der serbischen Kulturszenerie. Mehr als seine „Verdienste in der Malerei“ haben die institutionellen Träger staatlicher Kulturpolitik daher Milics „Verdienste um Serbien“ zu ehren versucht, als man ihm 1991 eine große Retrospektive im serbischen Nationalmuseum in Belgrad ermöglichte. Bedenkt man aber, dass beispielsweise die florentinischen Uffizien seit den 70er Jahren Werke von Milic beherbergen und dieser bereits damals auf eine internationale Ausstellungstätigkeit zurückblicken konnte, so muss man wohl das einseitige Bild des zurückgezogenen rückständigen „Urserben“, das er gerne ausgab und das der nationalistische Mainstream der 90er Jahre gerne wahrnehmen wollte, relativieren. Milic war letztlich eine ambivalente Mischung aus surrealistischem

<sup>156</sup> Colovic (2000b : 16) Einen Überblick über die moderne serbische Ethnomythologie findet man in: Colovic (2000b)

<sup>157</sup> Zit. aus: *Nezavisna Svetlost*, Nr. 216, „Izjave Nedelje“, Belgrad, 13. - 20. November 1999. <http://www.svetlost.co.yu/arhiva/99/216/216-7.htm> An diesem Zitat merkt man die Durchdrungenheit von mytho-poetischen Vorstellungen Milics mit der politischen Realität.

<sup>158</sup> Djukic (1994 : 126f), zit. aus: Dragovic-Soso (2002 : 207)



Landschaftsmaler, skurrilem Agitator und – wie sich zeigen sollte – voraussehlendem Chronisten, der in seinem letzten Lebensabschnitt die Transformation seiner protonationalistischen Visionen zu politischer Realität miterleben konnte – eine in seinem Sinne „apokalyptische Ehre“, die gewiss nur wenigen Künstlern zuteil wird. Für ihn gilt, was der Filmschauspieler Rade Serbedzija<sup>159</sup> über die jugoslawischen Kulturschaffenden sagte:

Es gibt unter all diesen meinen [jugoslawischen] Völkern Menschen, die sich die Macht des Stiftes und Fernsehbildes ergattern und die Welt nach ihrem Gutdünken kreieren. Hierzu zählen sogar ehemalige Regisseure, die miterleben konnten, dass ihre Kunst lebendig wird, dass sie die Welt formen können wie sie möchten.<sup>160</sup>

Die Kriegsrealität der 90er Jahre sorgte dafür, dass Milic od Macves Arbeit mit ihren Untergangsvisionen und Ursprungsmythen retrospektiv zur selbsterfüllenden Prophezeiung wurde: Die in dem Gemälde massenhaft für ihre Kultur und ihre Sprache demonstrierenden Serben, versammelten sich 1989 „tatsächlich“ (im wahrsten Sinne des Wortes die „Sache“ zur „Tat“ machend) vor einem neuen Helden, der sich nicht vor dem albanischen, sondern vor dem kosovarischen „Palast“ – dem geschichtsträchtigen *Amselfeld* – vor ihnen aufbaute: Slobodan Milosevic.

Ein weiterer und vielleicht der profilierteste serbische „Agent“ einer historisch begründeten nationalen Erweckung war der Schriftsteller Dobrica Cosic. Cosic, der gefeierte Autor des 1950 erschienenen Partisanenromans *Daleko je Sunce* [Die Sonne so fern], der auch auf persönlichen Erfahrungen im „Volksbefreiungskampf“ beruhte, war bis etwa Mitte der 60er Jahre ein überzeugter jugoslawischer Sozialist. Sein Schlüsseljahr wurde 1968, als er wegen seiner Warnungen vor einem albanischen Nationalismus in Kosovo vom Zentralkomitee ausgeschlossen wurde. Cosics Werdegang nach dieser Zeit des Bruches mit dem „integrativen Jugoslawismus“ ist, was sein sozio-politisches Engagement angeht, schillernd und zwiespältig. Einerseits machte er sich mittels Aktivitäten und Foren (wie z.B. der „Freien Universität“) im Umkreis von Titos Dissidenten (z.B. der Praxisgruppe) einen Namen als Verfechter der Liberalisierung des Staatsapparates und als Fürsprecher demokratischer Reformen. 1984 war er einer der Protagonisten des „Komitees für Meinungsfreiheit“, das zum Schutz politischer Dissidenten gegründet wurde (Ironischerweise wurde dieses Forum der Rettungsanker mancher Intellektuellen, die beim Zerfall Jugoslawiens eine wichtige Rolle spielen sollten; unter ihnen: Franjo Tudjman, Alija Izetbegovic, Vojislav Seselj und Dobroslav Paraga). Zugleich aktivierte Cosic seit seinem „inneren Bruch“ mit dem Jugoslawismus mit seinem Sujet, dem Historienepos in Romanform, eine retrograde ästhetische Strategie, die einen ruralen Serbismus, heroisch-archaische Leitfiguren, Opferrhetorik und Nationalpathos in den

<sup>159</sup> Bekannter nun im Exil lebender Schauspieler des ehemaligen Jugoslawien, zu sehen z.B. in Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“ in der Rolle des autoritären Ladenbesitzers.

<sup>160</sup> Aus: Interview mit Rade Serbedzija — Ein Schauspieler im Exil. SAM, Srpska Anarhisticka Mreza [Serbisches Anarchistisches Netzwerk], 21.12.1995

Mittelpunkt seiner Geschichtsbildung (im doppelten Wortsinne) stellten. Vielleicht äußert sich der Kern seines *epischen* Verständnisses der sozio-politischen Realität in den Sätzen, die er am 29. November 1987 während einer Rede in der schwedischen Akademie kundtut:

Ich werde (...) Gedanken darlegen über die historische Seinsweise des serbischen Volkes, das in der heutigen Welt wegen seiner großen Opfer und Leiden für die Freiheit bekannt ist, die den ideellen Kern serbischen kollektiven Geistes und seiner Moral bilden. Gerade diese Zuweisungen haben das serbische Volk zum historischen Volk in der hegelschen Bedeutung dieses Syntagmas, und in meinem Verständnis menschlichen Schicksals – zum tragischen Volk gemacht.<sup>161</sup>

Es wird also das historische Subjekt des Hegelianismus heraufbeschworen, das in Cosics Romanen schon längst ein Profil, ein Gesicht und ein Leben erhalten hat. Wenn Cosic vom Volk spricht, ist er unweigerlich in seinen Romangeschichten verfangen, deren Fortgang er in jedem seiner Sätze sicherstellen will (ja sogar *muss*). Die Vergangenheit, die sich ereignete, muss weitergedichtet werden. Das historische Subjekt ist folglich „tragisch“, da seine Seinsweise – also das, was das Volk „ausmacht“ – notwendig und unabwendbar den Weg des Opfers beschreiten musste, eines Opfers, das der Autor in seinen Erzählungen nachempfindet und somit neu erzeugt.

In meinen Romanen suche ich seit dreißig Jahren nach Wahrheiten über Mensch und Volk auf serbischem Boden; in meinen Projektionen der Vergangenheit, die in erster Linie imaginär sind, wähle ich diejenigen (...) Traditionen, die der Natur meiner Poetik und den Fähigkeiten meiner Vorstellungskraft (...) entsprechen.<sup>162</sup>

Das Pathos großer und weiter Gedanken und zugleich die exklusivistische Einschränkung auf „serbischen Boden“ (dessen geographischer Umfang in den 90er Jahren zu Redefinitionen kommen sollte) ist typisch für die „Seinsweise“ Cosics, der das „Erdige“ in den Himmel zu heben versucht und nicht merkt, wie er dabei den Boden unter den Füßen verliert. Sein Schicksal steht stellvertretend für viele Intellektuelle Jugoslawiens, die sich von den eigenen euphorischen nationalen Idealen geleitet, letztlich in den düsteren Desillusionen des Krieges wiederfanden.

Als Cosic 1992 nach anfänglicher Unterstützung Milosevics zum Präsidenten (Rest-)Jugoslawiens gewählt wurde, haftete ihm der zweifelhafte Ruf des „Vaters der Nation“ an. Cosic selbst hat aber am meisten dafür getan, dass dieses Stigma seine persönliche tragische Rolle am treffendsten wiedergibt.

---

<sup>161</sup> Cosic (1988 : 188)

<sup>162</sup> ebd.

## Kultur als Eigentum

Wie an diesen Beispielen ersichtlich, wurde die Kulturproduktion in Jugoslawien früh zum Prüfstein für das im Grunde labile ideelle Gerüst sozialistischer Staatsideologie und einer Formelrhetorik, die vor allem durch eindimensionale Narrative aus dem Partisanenkampf und Loyalitätsmetaphern („Brüderlichkeit und Einigkeit“) gespeist wurde. Es ist hierbei eine Definitionsfrage, was man im jugoslawischen Kontext schon oder nicht mehr als nationalistisch betrachtet und was nicht.<sup>163</sup> Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird sich eine gangbare Definition des Nationalistischen herausarbeiten lassen, ohne endgültige Ansprüche auf einen soliden Begriffsunterbau vortäuschen zu müssen. Zugrunde liegt hier jedoch die Vorstellung, dass *Nationalismus immer auf eine das Individuum transzendierende Vorstellung einer Gemeinschaft beruht, die aufgrund einer „Außengefahr“ bzw. „Existenzbedrohung“ (z.B. durch die Empfindung von „Unterwürfigkeit“<sup>164</sup> oder Unterdrückung) aufkommt und daher gewisser Marker der Rechtfertigung bedarf*: Diese sind in erster Linie Sprache, Mythen, eine mehrere Jahrhunderte umfassende Historiographie, Bildende Kunst, Literatur, Territorien (ideelle und reelle), Kriegserfahrungen, Exoduserfahrungen, historische Persönlichkeiten und weitere andere Merkmale, die man insgesamt als „kulturelle Marker“ bezeichnen könnte.<sup>165</sup> Ernest Gellner schreibt:

Nationalismus ist eine Form des politischen Denkens, die auf der Annahme beruht, daß soziale Bindung von kultureller Übereinstimmung abhängt. Welche Herrschaftsprinzipien ein Gemeinwesen auch immer bestimmen mögen, ihre Legitimität liegt in der Tatsache begründet, daß die betroffenen Gruppenmitglieder dieselbe Kultur teilen (oder wie der Nationalist sich ausdrücken würde: Sie müssen derselben „Nation“ entstammen). Im Extremfall wird die kulturelle Übereinstimmung als notwendige und einzig hinreichende Bedingung legitimer Mitgliedschaft betrachtet; das heißt, *nur* Mitglieder der jeweiligen Kultur dürfen sich dem fraglichen Verband anschließen, und sie sind sogar dazu *verpflichtet*.<sup>166</sup>

In diesem Sinne ist also das bloße Aufzeigen der Differenz von Sprachen kein Nationalismus, aber wohl das damit einhergehende *Begehren*, eine Staatskon-

<sup>163</sup> Ist der Kampf um die „eigene Sprache“ nationalistisch oder nicht? Wie versteht man hier „Kampf“? Was ist eine „eigene Sprache“? Isoliert kann man derartige Fragen nicht zufriedenstellend beantworten. Man muss erfassen, warum es überhaupt zum Wunsch eines Kampfes kommt, warum es zur Erfahrung oder zum Bedürfnis nach Differenz kommt, warum es überhaupt zu „einer Sprache“ kommt, warum es überhaupt zur Vorstellung eines „Kultureigentums“ kommt. Durch die Standardisierung und Nationalisierung von Sprachen, vornehmlich seit dem 19. Jahrhundert, verschwanden andere Sprachformen und Dialekte. Je mehr Argumente und Durchsetzungswillen man für den Erhalt einer „Sprache“ (wie eng man diesen Terminus auch immer definieren mag) in einem gesellschaftlichen Machtgefüge einbringen kann, desto höher scheinen die Chancen des Erfolges, d.h. der Schaffung von „Eigenheit“.

<sup>164</sup> „Der englische Ausdruck inferiority gibt den Sachverhalt freilich richtiger wieder als die [...] deutsche Formulierung „Minderwertigkeitsgefühl“. Es handelt sich nicht um Minderwertigkeit, sondern um Unterlegenheit jemand anderem gegenüber. Der Unterlegene kann auch zu Unrecht unterlegen sein. Er wäre es nicht, ginge es mit rechten Dingen zu. Hier liegt die Wurzel der Kompensation, die beim Nationalismus eine so grosse Rolle spielt: Zwar bin ich — ist meine Gruppe — an politischer Macht, an Zivilisationsstufe, an Zahl oder an Besitz von Bodenschätzen unterlegen, dafür aber moralisch edel, tüchtig und treu, naturnahe, des rechten Glaubens gewiss, der reinen Abstammung — oder welche Vorzüge immer sich eine derart unterlegene Gruppe zur Wiederherstellung ihres Selbstwertgefühls zuschreibt.“ (Lemberg 1967 : 28f)

<sup>165</sup> Siehe z.B.: Wehler (2001 : 10ff, 45ff)

<sup>166</sup> Gellner (1999 : 17)

struktion wie die jugoslawische kulturell zu unterwandern, d.h. kultureller Differenz eine Wirkmächtigkeit zuzusprechen, die ihr nicht zukommt. Denn: Sprache ist primär nicht ein Symbol der Abgrenzung, sondern ein Mittel der Kommunikation, mit der zwar Differenzierung vermittelt aber nicht durchgesetzt werden kann. Wer Sprache als Mittel der Durchsetzung und nicht primär das Mittel der Sprache benutzt, kämpft letztlich um eine Positionierung von Macht – im obigen Fall im Namen oder unter dem Deckmantel der Nationalkultur. Wer im Namen des Mediums spricht, schreibt Boris Groys, mache sich unwiderlegbar. Diese Art der Unwiderlegbarkeit ist aber eine Vorstufe zum identitären Konflikt.

Wer (...) glaubt, daß durch ihn die Sprache selbst spricht, kann dies nicht, weil er über die Sprache als solche offensichtlich nicht als über sein privates Eigentum verfügen kann – da sich die Sprache als Medium ursprünglich in kollektivem, kommunalen Besitz befindet. Deswegen ist die Haltung eines solchen Mediums des Mediums unverhandelbar und letztlich auch unkommunizierbar. Im Namen der Sprache zu sprechen ist das Gleiche, wie im Namen der Erde oder der Luft zu sprechen – sie gehören allen oder niemandem. Daher fordert derjenige, der in ihrem Namen spricht, (...) notwendigerweise entweder alles oder nichts.<sup>167</sup>

Einer der Eckpfeiler nationaler bzw. kultureller Identitäten ist die Vorstellung von Spracheigentum, d.h. die Überzeugung, dass derjenige, der mit einer ihm zugewiesenen Sprache (bzw. Kultur) aufgewachsen ist, einen weitergehenden Anspruch auf sie hat. Das Gefühl des Angriffs auf sprachliche Identität (wie im obigen Fall) ist daher vergleichbar mit einem Angriff auf häusliches Eigentum, das verteidigt werden muss.

Aus dieser Perspektive betrachtet erkennen wir, wie bereits 1967 durch gegenseitige Forderungen intellektueller Eliten nach weitgehender Autonomisierung „ihrer“ jeweiligen Nationalkulturen die Fronten ausgesteckt wurden, in denen in den 90er Jahren tatsächlich gefochten werden sollte. Zu der eigentlichen Chronologie dieser mannigfaltigen Entwicklungen schreibt Ramet:

Wenn der kroatische Nationalismus und seine politischen Konsequenzen eine grundsätzliche Bedrohung der Integrität und Stabilität der jugoslawischen Föderation in den späten 60er und frühen 70er Jahren darstellten, so waren Bosnien-Herzegowina und das Kosovo gegen Ende der 70er Jahre die Orte neuer ethnozentrischer Konflikte geworden. In der Tat, die Frage der Muslime und das bestehen separatistischer Bestrebungen von Seiten der Albaner Jugoslawiens waren Mitte der 80er die Hauptachsen des nationalistischen Ungleichgewichts im jugoslawischen System. Aber gegen Ende der 80er, rumorte der Nationalismus unter dem Druck des Zerfalls des Systems bei den Angehörigen jeder Nationalität.<sup>168</sup>

1990 im Jahr einer allseitigen nationalen Euphorie und den ersten freien parlamentarischen Wahlen, wurde jene allseitige kulturelle Autonomie zelebriert, die schon 1967 gefordert worden war und die nur ein Jahr später zum

<sup>167</sup> Zit. aus: Brock und Koschik (2002 : 85)

<sup>168</sup> Ramet (1992b : 176)

Territorialkonflikt führen sollte. Während z.B. Kroatien Franjo Tudjman als nationalen Erwecker feierte, gruppierten sich Serben in der (kroatischen) Krajnaregion mit tatkräftiger intellektueller und logistischer Unterstützung aus Belgrad um den Psychiater, Lyriker und Politiker Jovan Raskovic (siehe unteres Foto links in der Mitte), mit dem sie in zahlreichen Kundgebungen und Kulturveranstaltungen die Verbundenheit zum serbischen „Mutterland“ ausdrückten. Straßenblockaden und erste ethnisch motivierte Gewalttaten schürten aber in dieser Zeit schon die nationale Paranoia. Die einst so in den Vordergrund gerückte Nationalsprache war nun ein Mittel pathetischer, martialischer, verbindlicher und endgültiger Botschaften, sowohl in öffentlichen Reden als auch in den Massenmedien.

In den Zeitungsausschnitten von 1991 heißt es (links oben) „Eine ‚Karawane von Lyrikern‘ hat sich in Richtung der serbischen Krajina in Bewegung gesetzt – Auf den Spuren alter Sehnsucht...“ und: (links unten) „Künstler aus Serbien auf der Festung Knin – Kulturelle Manifestation als wichtige Bindung des serbischen Ostens und serbischen Westens – Keine Mächte werden Teile des selben Volkes wieder voneinander trennen.“<sup>169</sup>



Abb. (12)

<sup>169</sup> Zit. aus: Raskovic (1991 : 132)

## Die intellektuelle Nation

Trotz dieser historischen Verweise sollte man aus heutiger Sicht die vereinzelt nationalistischen Tendenzen der 60er und 70er Jahre in Jugoslawien nicht überbewerten und sie auch nicht in einen überbordenden Wirkungszusammenhang mit unserem Wissen über die 90er Jahre stellen. In den 60er und 70er Jahren plante niemand oder rechnete niemand mit dem unmittelbaren staatlichen Zerfall Jugoslawiens (außer die erwähnte Diaspora), und „Autonomisierung“ bedeutete nur für die wenigsten einen direkten Weg zur staatlichen Unabhängigkeit. Einer der Unterzeichner der kroatischen Deklaration, der Schriftsteller Miroslav Krleža, galt gewiss nicht als Nationalist und ist trotz der gegen ihn aufgebrachten Kritik ein loyaler Jugoslawe geblieben.<sup>170</sup> Krleža hat die Zwiespältigkeit, Ironie und Paradoxie, die sich um Fragen der Sprache und Identität bei den südslawischen Völkern (vornehmlich Serben, Kroaten und Bosniern) rankt, markant mittels zwei „Axiomen“ bestimmt:

- 1) Serbokroatisch ist *eine* Sprache, die Kroaten *Kroatisch* und Serben *Serbisch* nennen.
- 2) Serben und Kroaten sind *zwei* Völker, die *ein* Gott und *eine* Sprache trennt.<sup>171</sup>

Anhand dieser „Axiome“ wird die Absurdität des intellektuellen kollektiven Gebarens der 90er Jahre erfassbar. Es sind die Bezeichnungen selbst, die einem Verstehen im Weg sind. Die Worte selbst verhindern den Zugang zur Klärung, da der kulturelle Unterschied durch die Identität jener Sprache erzeugt wird, welche das Bezeichnete durch die Bezeichnung ersetzt. Daher ist das ironische Verständnis, das Krleža aufbrachte, wohl das einzig „korrekte“, um die kulturellen Befindlichkeiten gebührend zu beschreiben, beinhaltet doch die Definition von Ironie u.a. eine „paradoxe Konstellation, die einem als frivoles Spiel einer höheren Macht erscheint, z.B. eine [Macht] des Schicksals, der Geschichte“.<sup>172</sup>

Das merkwürdige Widerspiel von Liberalisierung und Nationalisierung, das seit der Entlassung des gefürchteten Polizeichefs Aleksandar Rankovic im Jahre 1966 in Jugoslawien zu beobachten war, ging einher mit dem Verblässen eines gemeinsamen jugoslawischen Kulturkonzeptes, wie es einst der „Jugoslawismus“ darstellen sollte. Zu sehr war in allen Gesellschaftsstrukturen (aber vor allem in Politik, Ökonomie und Teilen der Kulturproduktion) die Verfangenheit in nationale Denkmuster verbreitet, als dass sich eine integrative Alternative Jugoslawiens hätte etablieren können (Hier war stets die Gefahr eines autoritären Zentralismus präsent). Die meisten systemkritischen natiophilen Manifesta-

<sup>170</sup> Wie Jaksic (1998 : 234) in seinem Artikel zurecht anmerkt, ist Krležas künstlerische Biografie nicht von Jugoslawien zu trennen. Viele seiner Bühnenstücke wurden erstmalig in Belgrad aufgeführt, während seine gesammelten Werke in Sarajevo veröffentlicht wurden.

<sup>171</sup> Zit. aus : Jaksic (1998 : 234ff)

<sup>172</sup> Zit. aus: DUDEN Fremdwörterbuch, Bibliografisches Institut, Mannheim, 1982

tionen und Publikationen sind bis in die späten 80er Jahre im Tonfall moderat gehalten. Der Krieg ist noch kein Thema, noch kein Horizont.

Man sollte diese frühen Aktivitäten andererseits auch nicht als arbiträre Zufallserscheinungen unterbewerten, denn ohne diese Pionierleistungen des Nationalismus wäre eine Kontinuität der Agitation, über die Jahre gesehen, ausgeblieben und hätte somit auch als gesellschaftliche Alternative in den späten 80er Jahren nicht dominant werden können. Allein Diasporaaktivitäten oder interethnische Spannungen können die Dominanz dieses Diskurses nicht erklären. Durch Vorbilder erzeugt man Bilder, die der „Imaginationalismus“ im Sinne Benedict Andersons zur wirkungsvollen Verbreitung benötigt. Der Nationalismus ist sicherlich nicht das Werk *Einzelner*, sondern das Werk *vieler Einzelner* (im Sinne einer kumulativen Mythenbildung), von denen sich einige als effektiver erweisen als andere. Shmuel Noah Eisenstadt schreibt:

Es gibt kein festes Bündel primordialer identitätsstiftender Symbole, keinen „naturwüchsigen“ Hintergrund, der selbstläufig und in immer gleicher Weise die Entstehung moderner Nationen, moderner nationaler Bewegungen und Nationalstaaten bewirken und garantieren könnte. Statt dessen lässt sich behaupten, daß die Konstruktion nationaler Identität (vergleichbar mit anderen Fällen der Konstruktion kollektiver Identitäten im Laufe der menschlichen Geschichte) inauguriert und geprägt wird von besonderen Trägergruppen. Im Fall der Moderne (und bezogen auf unser Thema) setzt sich die Gruppe der Konstrukteure zusammen aus der kulturellen „Intelligenzia“ und politischen „entrepreneurs“, die – natürlich in ununterbrochener Auseinandersetzung mit ihrem kulturellen und sozialen Umfeld – an der Ausdifferenzierung nationaler Identität in hervorragender Weise beteiligt sind.<sup>173</sup>

Paradigmatisch für diese Konstellation sind die europäischen nationsbildenden Prozesse seit dem frühen 19. Jahrhundert mit ihren auf historische Kontinuität, kollektives Befreiungspathos, kulturelles Einheitsbewusstsein, mytho-poetisches Ursprungsdenken, historische Leitfiguren und nicht zuletzt auf Hass und Abgrenzung zur jeweiligen Feindesnation bauenden Begründungsstrukturen. Einen übersichtlichen „Beleg“ liefert hierfür beispielsweise einer der populärsten Wortführer des frühen deutschen Nationalismus, Ernst Moritz Arndt, wenn er schreibt:

Ich hasse alle Franzosen ohne Ausnahme im Namen Gottes und meines Volkes (...) Ich lehre meinen Sohn diesen Hass. Ich werde mein ganzes Leben daran arbeiten, daß der Hass und die Verachtung auf dieses Volk die tiefsten Wurzeln in deutschen Herzen schlägt.<sup>174</sup>

Allein in dieser einen Reihung erscheinen all die Marker, welche die damalige Begründungslogik mühelos affirmieren:

---

<sup>173</sup> Eisenstadt (1991 : 21f)

<sup>174</sup> Zit. aus: Wehler (2001 : 69)

<i>Verbaler Marker:</i>	<i>Funktion:</i>
Franzosen	als der Feind und politisches „Nicht-Ich“
Gott	als die schicksalhafte Führung
Volk	als das „historische Subjekt“ und materieller Träger der Kultur
Hass und Verachtung	als die zur Abgrenzung notwendigen Affektzustände
Tiefe	als die in der sowohl vielschichtigen als auch ursprünglichen Tradition verankerte konzeptionelle Auszeichnung kultureller Singularität (vornehmlich als deutsches Konstrukt gegen die französische <i>civilization</i> )
Wurzeln	als biologistische Metapher zum Beleg der Unwandelbarkeit
Deutsch	als eindeutige, positive Auszeichnung des idealistischen „Ich“
Herz	als Gefühls- und Durchdringungsmetapher, welche die Befangenheit mit der Sache der Nation verdeutlicht

Wie unter anderem noch näher darzustellen sein wird, ist es im Grunde dieselbe elitistische Agitationslogik, die in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts im multinationalen Jugoslawien um sich greift. Die Marker, die zur Begründung der nationalen Sache verwendet werden, gleichen sich. Wenn ein serbischer Schriftsteller 1991 behauptet:

Einen Serben kann man nur töten, wenn man ihm in das Herz schießt<sup>175</sup>,

so verdichtet sich hier die oben erwähnte Herzmetapher zum heroischen, ursprünglichen und biologistischen Kulminationspunkt einer Kriegsrhetorik, in der Allmachtphantasien mit Nationalpathos verschmelzen. Die ideelle Verschmelzung und Vereinigung wird überhaupt zu einem der *Master Narratives* der 90er Jahre.

Vereinen wir die Kirche und den Staat im Kampf für das serbische Volk,

fordert 1993 der einflußreiche Belgrader Schriftsteller und zwischenzeitige Staatspräsident von Restjugoslawien Dobrica Cosic.<sup>176</sup> Aus dem Erwähnten zu schließen, dass auf wundersame Weise die Vergangenheit des 19. Jahrhunderts auf den Balkan zurückgekehrt sei, wäre jedoch ganz grob und falsch. Im

<sup>175</sup> Brana Crncevic, *Duga*, Belgrad, 21. Juni-5. Juli 1991, zit. aus: Vukic (1994 : 17)

<sup>176</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 65)



Gegenteil: Das Phänomen des Balkan-Nationalismus ist den der Moderne inneliegenden regressiven Tendenzen zuzurechnen und beschreibt sich daher am besten mit dem aus der Kunsttheorie bekannten Begriff der *Retro-Avantgarde*, d.h. der taktischen Bezugnahme zu Phantasmata oder Traumata der Vergangenheit, um aus der damit verbundenen erneuten Auffüllung einer als leer und entfremdet empfundenen Gegenwart zu profitieren.

Eine retroaktive literarische Überlast und künstlerisch-mythologische Durchdrungenheit zeichnet in den Kriegsjahren exemplarisch vor allem den serbischen Nationalismus und seine intellektuellen Protagonisten aus. In der gesellschaftlichen Operationalisierung und Wiedergeburt des serbischen Nationalpathos waren derart viele Schriftsteller und Lyriker beteiligt, dass sich die Politikerin Mira Markovic im Jahre 1993 ernsthaft überlegt:

Wenn sich alle jene [Schriftsteller] der politischen Arbeit hingeben sollten, wird eine gesamte Ära ohne Literatur bleiben. Wer wird dann noch Gedichte schreiben?<sup>177</sup>

In einem aphoristischen Beitrag der Belgrader Zeitschrift *Borba* aus dem Jahre 1992 wurde der Einfluss der intellektuellen Elite Serbiens auf die gesellschafts-politischen Prozesse gar im Bild der vier Reiter der Apokalypse verewigt: Vorneweg reitet der Akademiker, gefolgt vom Journalisten, dem Politiker und dem General.<sup>178</sup> Der Literaturkritiker Mihailo Pantic schreibt zu dieser *Vorreiterrolle* der jugoslawischen Kultureliten ungeschminkt:

Schriftsteller waren sowohl Advokaten als auch Litmus-Anzeiger für den Auflösungsprozesses des zweiten Jugoslawien.<sup>179</sup>

Die Avantgarde des Untergangs ist die einstmals kritische Intelligenz des Vielvölkerstaates. Konsequenterweise wurde daher zuerst das „literarische“ Jugoslawien zerstückelt bevor die eigentliche Desintegration des Staatsapparates einsetzte. Das Schicksal des jugoslawischen Schriftstellerverbandes gibt darüber Kunde:

Kunst und Literatur waren (...) Schlachtfelder für widerstreitende nationalistische Kräfte. Die erste aller professionellen Vereinigungen des ehemaligen Jugoslawien, die sich auflöste, war der jugoslawische Schriftstellerverband. (...) Er löste sich hauptsächlich deshalb auf, weil Schriftsteller die ersten waren, welche die vormals unausgesprochenen Anliegen ihrer nationalen Parteibosse offen aussprachen.<sup>180</sup>

Ich stimme mit Michael Shapir (1999b) darin überein, dass man dennoch nicht zu voreilig die literarischen und künstlerischen Erzeugnisse dieser radikalen

<sup>177</sup> Dr. Mira Markovic, Universitätsprofessorin, Politikerin, einflussreiche Gattin von Slobodan Milosevic, Vorsitzende der JUL Partei, einem Ableger von Milosevics SPS Sozialisten, *Duga Magazin*, 18. Juni 1993, <http://misicb.tripod.com/lektira/svastalice.htm>

<sup>178</sup> In: Filip Mladenovic - Filipike, *Borba*, Beograd, 17-18. Oktober 1992

<sup>179</sup> Pantic (2001). Das erste Jugoslawien war das 1918 gegründete Königreich von Serben, Kroaten und Slowenen, das 1929 den Namen „Jugoslawien“ erhielt und bis 1941, als die deutsche Wehrmacht einmarschierte, bestand.

<sup>180</sup> Ebd. Entsprechend waren die ersten freien Wahlen in den Republiken ebenfalls nicht die politischen, sondern die Wahlen innerhalb der Schriftstellervereinigungen. Siehe einen Artikel in der kroatischen Zeitschrift *Vijenac*: [www.mirror.veus.hr/vijenac/stari/broj100/100-3.html](http://www.mirror.veus.hr/vijenac/stari/broj100/100-3.html)

Eliten aus dem eigenen Evaluierungsbereich verbannen sollte, denn diese Autoren sind eine Art von Katalysatoren gesellschaftlicher Befindlichkeit. Shapir betont daher zu Recht:

Wichtig ist, glaube ich, zu unterstreichen, dass diese (und viele andere) radikale Intellektuelle eine wichtige Rolle als „Sozialisierer“ [socializer] in ethnozentrische Werte- und Glaubenssysteme spielen. Es ist nicht die Qualität ihres intellektuellen Produktes, die uns kümmert, obwohl manche Werke hohen Kalibers sind, unabhängig davon, wie wir sie aus der Perspektive unseres eigenen Wertesystems beurteilen.<sup>181</sup>

Was für die Verflechtung von Literatur und Literaten mit der Politik gilt, gilt auch umgekehrt für die Beziehung der politischen Eliten zur Kulturproduktion. Der Belgrader Ethnologe Ivan Colovic schreibt im Rückblick auf die 90er Jahre:

Das Regieren Serbiens ist ohne Lyrik undenkbar. Um das, was sie angeht und in die Tat umsetzt, nicht nur als annehmbar, sondern auch als das einzig Mögliche darzustellen, bezieht sich die politische Führung nahezu mehr auf Poesie und Literaten als auf staatliche, ökonomische, gesellschaftliche und andere nationalen Interessen. (...) Sie poetisiert ihre Sprache und erzeugt damit etwas, das Adorno „Jargon der Authentizität“ nennt. Auf diese Weise wird die politische Rede zu einer poetischen Rede. (...) Mit der Poesie zu sein, tote und lebende Größen der Dichtkunst bei sich zu haben, heißt untrennbar mit dem Volk verbunden zu sein.<sup>182</sup>

Wenn die künstlerische Aussage von der politischen nicht zu trennen ist, und wenn der Populismus nicht von der politischen Elite zu trennen ist, so werden die Wahrnehmungsgrenzen von Kunst, Politik und Volk undeutlich. Es ist damit aber nicht gemeint, dass – bildlich gesprochen – Politiker zu Pinsel und Staffelei greifen oder dass ein Volk zu Dichtern und Denkern mutiert. Es ist jedoch gemeint, dass die Realitätssphären dieser gesellschaftlichen Bereiche ineinander greifen und dass Begründungsschemata aus einer Sphäre in der anderen zur Anwendung kommen. Wenn beispielsweise in einem Beitrag des serbischen Fernsehens aus dem Jahre 1991 ein Historiker und Universitätsprofessor gezeigt wird, der wild gestikulierend von einem Podest aus zu einer Menge versammelter Straßenpassanten gegen die „antiserbischen Machenschaften des Vatikan und des erwachten Ustaschatums in Kroatien“ regelrecht anbrüllt, so werden wir uns eines Momentes bewusst, in der sich die Begründungslogiken und -rhetoriken erweitert haben, und in dem künstlerische und wissenschaftliche Eliten in den politischen Populismus einklingen (Man stelle sich in Deutschland etwa Herrn Habermas und Herrn Sloterdijk vor, wie sie auf einem Dorfmarktplatz marktschreierisch ihre Menschenparkdebatte austragen).

Die Zunahme der Differenzierung im Hinblick auf Nationalität, kulturelle Autonomie, usw. führte in Jugoslawien zur Problematisierung dieser Sachverhalte, und nicht zu ihrer Lösung. Wenn kulturelle Unterschiede nicht thematisiert werden, ist diese Frage keineswegs im Vordergrund lebensweltlicher

---

<sup>181</sup> Shapir (1999b)

<sup>182</sup> Colovic (2000b : 189) Mit *poezija* ist nicht immer nur an Gedichte gedacht, sondern an das Jargon der Dichtkunst, die sich auch in öffentlichen Äusserungen von Politikern und Schriftstellern zeigt.

Entäußerung: das Nationale ist dann einfach ein Aspekt unter vielen anderen Aspekten des öffentlichen Lebens.

Der Antrieb, kulturelle Unterschiede zu thematisieren, definiert die Unterscheidung zu anderen Kulturen. *Mittel* hierfür stellt unter anderem die künstlerische Produktion zur Verfügung. Jeglicher Forderung nach einer politischen Manifestation geht eine Vorstellung einer ideellen Gesamtheit voraus, die selbst nicht politisch ist. Diese drückt sich z.B. mittels der Forderung nach einer kulturellen Integration aus, die das Zusammengehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe festigen soll. Willy Brandts Ausspruch von 1989 „Nun wächst zusammen, was zusammengehört“ wäre z.B. der Ausdruck dieser Vorstellung.<sup>183</sup> Die Sehnsucht nach bzw. *Anschauung* einer inneren Ganzheit oder Totalität ist jedoch auch typisch für mythische oder künstlerische Vorstellungen. In der Operationalisierung dieser Vorstellungen durch Veröffentlichungen in Massenmedien, durch Erzählungen im familiären Kreis, durch politische Programmatiken, Aussagen, durch Prosa, Lyrik, journalistischen Analysen, usw. wird das, was Aristoteles zu seiner Zeit als Ganzheit des mythischen Narratives vorstellte, in einem gegenwärtigen Sinn verständlich. Die Erzählung bzw. das Bild der Nation ist im Grunde ein auf die Gesamtheit der gesellschaftlichen Akteure verteilter Tragödienmythos. Das Disparate lebensweltlicher Ereignisse wird im Bewusstsein des Ernstfalls zur Gesamtform nationalen Bewusstseins.

---

<sup>183</sup> Hiermit hängt eine scheinbar unsinnige Frage zusammen: War der Westen gegen ein integrales „Grossserbien“? Die Antwort muss lauten: Praktisch ja, konzeptuell nein. Territoriale und kulturelle Integration gehören zur europäischen Logik nationalstaatlicher Genealogien. Man stelle sich als „Gedankenversuch“ eine aus heutiger Sicht zwar illusorische, aber dennoch nicht ganz unmögliche Szenerie vor, in der die jugoslawischen Nationalisten der 80er Jahre *keine* gewaltsamen Ergebnisse gebracht hätten. Man stelle sich also vor, die jeweiligen jugoslawischen Präsidiumsmitglieder hätten sich 1990-91 auf eine friedliche Aufspaltung des Landes samt völlig refigurierten Grenzen geeinigt, denenzufolge nach erfolgter demokratischer Zustimmung durch ein gesamtjugoslawisches Volksreferendum Teile Bosniens und Kroatiens an Serbien und Teile Herzegowinas an Kroatien gegangen wären. Hätte sich in diesem Fall eine Empörung über ein Grossserbien oder ein Grosskroatien eingestellt? Mitnichten. Es ist vor allem die kriegerische Entladung und nicht die Konzeption der territorialen Integration, die die Empörung auslöst.

# **ERNSTFALL ALS FORM DER NATION**

*Kriege dürfen nicht sein, damit endlich einmal das immer wieder neu angefachte Staatsgefühl einschlafe.*

*Friedrich Nietzsche (1870/71)<sup>184</sup>*

Ähnlich wie Wissenschaftler im Bereich der Astrophysik suchen Kulturanthropologen nach Naturkonstanten, die eine Erklärung und eine Voraussage kulturellen, d.h. (hier im erweiterten Sinne) sozial gelernten Verhaltens ermöglichen helfen. Ein Krieg ist in diesem Sinne vergleichbar mit einer Supernova, aus deren Überresten die Frage nach dem Ursprung stellarer (*alias* kultureller) Systeme überhaupt erwächst.

Heiner Mühlmanns Entwurf einer Kulturgenetik *Die Natur der Kulturen* (1996) bietet eine solche Konstante an: MSC. „Maximum Stress Cooperation“ bezieht sich auf den biologischen Kognitionsapparat jedes Individuums bzw. konkreter: auf die Stressphysiologie des Menschen. MSC beschreibt ein Kulminationsereignis höchster Gefahr, welches typischerweise in Kampf- oder Kriegssituationen vorkommt (Duell, Schlacht, Kampf „auf Leben und Tod“, der „Kick“, *fight-or-flight*). In Momenten höchster Gefahr sorgt die Stressphysiologie für die größtmögliche *Fitness* des Individuums etwa durch die Ausschüttung von Adrenalin-, Noradrenalin- und Cortisol-Hormonen.<sup>185</sup> Durch dieses physiologische Aktionsschema, das nach der kognitiven Erfassung von Gefahr immer gleich abläuft, ist gewährleistet, dass alle zur Verfügung stehende Energie im Ernstfall augenblicklich der Motorik, d.h. in erster Linie der Skelettmuskulatur, zugeführt wird (Wegspringen, Flucht, usw.). Wird das Gefahrenerebnis im Nachhinein positiv bewertet, so senkt sich der Cortisolspiegel auf normale Werte. Wird der Vorgang indes negativ bewertet (Niederlage im Kampf), so bleibt der Wert leicht erhöht. Dies entspricht dem

<sup>184</sup> In: Nietzsche (1965 : 31 §60)

<sup>185</sup> Die schnelle Stressreaktion (oder First Wave) aktiviert zunächst das autonome Nervensystem (Sympaticus). Dies führt zu folgenden kognitiven und physiologischen Effekten: a) erhöhte Schweissabsonderung, b) Anstieg der Herzfrequenz und des Blutdrucks, c) erhöhte Aufmerksamkeit und Gedächtnisleistung, d) Umleitung des Blutflusses zur Muskulatur, e) Anstieg des Blutzuckerspiegels, f) Unterdrückung der Nahrungsaufnahme. Die mit der First Wave indirekt gekoppelte langsame Stressreaktion (Second Wave) sorgt für endokrine Reaktionen durch die Aktivierung der Hypothalamus-Hypophysen-Nebennierenrinden-Achse. Durch eine über einen Gesamtzeitraum von ca. einer Stunde kaskadisch verteilte Ausschüttung von CRH und ACTH wird Cortisol erzeugt, dessen Verteilung sich aber im Laufe des Vorgangs (durch Feedback) selbst reguliert.

ungesunden Effekt von Alltagsstress, aber auch der Folge einer *Posttraumatic Stress Disorder*.<sup>186</sup> Die langfristige Stressreaktion (*Second Wave*) kann im Gegensatz zur schnellen (*First Wave*) durch Habitualisierung reguliert werden, d.h. je öfter ein Stressereignis positiv bewertet worden ist, desto erfolgreicher ist das Individuum in Bezug auf seine Fähigkeit, seine Stresssituationen zu kontrollieren, d.h. auf immer neue Gefahren und Anforderungen souveräner zu reagieren.<sup>187</sup> Eine Veranschaulichung dieses Sachverhalts liefert die Kulturgeschichte des Actionfilms. In diesem Genre sind die Helden und Protagonisten allesamt unintellektuell und mit einer aufdringlichen Dumm- und Dumpfheit beseelt, die es ihnen ermöglicht, selbst aus verwegenen Situationen mit heilem Kopf herauszukommen. „Action“ in „Actionfilm“ bezieht sich auf die motorische Ausrichtung des kognitiven Apparates in lebensbedrohlichen Situationen. Der (Kultur-)Held handelt ohne lange Nachzudenken und meistert so alle lebensbedrohlichen Situationen. Das selbstschädigende Verhalten des zu-lange-Abwägens wird in vielen Filmen beispielsweise in der Rolle eines zögerlichen Intellektuellen dargestellt. Prototypisch ist der historische Nazi-propagandafilm *Kolberg* (1943/44)<sup>188</sup>, der ein von Napoleons Truppen umzingeltes Städtchen schildert. Dem Zuschauer werden permanent heroische Durchhalteparolen zugespielt während bedächtige Charaktere, die unentschlossen und zögerlich auf die vernunftgemäße Kapitulation und Kooperation mit Napoleon setzen, vom Schicksal, d.h. vom Drehbuch vorgeführt: Ein um Kompromis bemühter Musiker wird ob seiner Feigheit in der Entscheidungsschlacht gleich als erster weggeschossen, während die kompromisslos handelnden Akteure entweder überleben oder einen heroischen Tod sterben.

Zwei andere Actionfilme sind mit *Kolberg* strukturell verwandt: *Die Sieben Samurai* (1954) von Akira Kurosawa und *Armageddon* (1998) von Michael Bay. In Kurosawas *Sieben Samurai* gilt es ebenfalls ein Dorf zu verteidigen: Sieben Samurei kommen einer jammernden aber widerspenstigen Dorfgemeinschaft zu Hilfe, die von einer Gaunerbande bedroht wird. Das Dorf wird allerdings durch eine intelligente Kampfführung gerettet und nicht durch Selbstvernichtungs- und Durchhalteparolen. In *Armageddon* gelingt einer vom Leiter einer Ölbohrinsel (Bruce Willis) angeführten Expertentruppe, einen die Erde bedrohenden Kometen in letzter Sekunde zu sprengen.

<sup>186</sup> Siehe: Welzer (2002 : 62f) Die *Posttraumatic Stress Disorder*, die typisch für Kriegserfahrungen ist, kommt gewissermaßen einer „Erinnerung“ des Körpers gleich. „The body keeps the score“ sagen anglo-amerikanische Sozialpsychologen zu diesem Phänomen. Es führt zu dauerhaft erhöhter Hormonausschüttung, erhöhter Eiweißkonzentration im Urin, zur Schwächung des Immunsystems mit der Gefahr möglicher Schädigungen des Hippocampus. (Siehe: Welzer 2002 : 62ff)

<sup>187</sup> Siehe hierzu: <http://cid.nada.kth.se/pdf/CID-234.pdf>, <http://www.depression-therapieforschung.de/hormone.html>, <http://www.pleasanton.k12.ca.us/amador/Creek/AP98/AshRach/DATA.HTM>

<sup>188</sup> Nur wenige Monate vor der sich abzeichnenden Niederlage des Deutschen Reichs im Zweiten Weltkrieg sollte der Film *Kolberg* die deutsche Bevölkerung in den Kinos zum Durchhalten aufrufen. Der von Propagandaminister Joseph Goebbels im Sommer 1943 in Auftrag gegebene „größte Film aller Zeiten“ erzählt unter der Regie von Veit Harlan die Geschichte der Verteidigung der pommerschen Stadt Kolberg (heute: Kolobrzeg/Polen) unter Leitung des preußischen Generalfeldmarschalls Graf Neidhardt von Gneisenau (1760-1831) gegen die Truppen Napoleon Bonapartes (1769-1821). Nachdem die preußische Armee bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 geschlagen worden war, bot in Preußen nur noch die Festung Kolberg bis Juli 1807 entschlossenen Widerstand gegen die feindlichen Okkupanten. „Lieber unter Trümmern begraben, als kapitulieren!“ — so die gleichnishaften Worte des Bürgermeisters von Kolberg, Joachim Nettelbeck (1738-1824), gespielt von Heinrich George.

In allen drei Fällen geht es um eine relativ kleine Entität (Städtchen / Dorf / Erde), die von einem übermächtigen Feind (Napoleon / Gaunerbande / Komet) bedroht wird und ihm nicht nur standhält (durch unbedingte Moral / strategische Finesse / technologisches US-Knowhow) sondern ihn auch noch besiegt (allerdings mit grossen Verlusten). Das David/Goliath Schema bezieht sich auf den *Action Hero*, der aufgrund seiner Konstitution zum Handeln gezwungen ist. Er kann nicht anders. Der moderne David opfert sich dennoch bereitwillig, wie etwa Bruce Willis' Figur in *Armagedon*, um der Geschichte einen Sinn zu eröffnen. Da hat jemand etwa ganz Grosses geleistet, das mehr ist als die Summe seiner Knochen. Die wahre Heldentat ist oftmals mit einem Opfer verbunden. Dieses variiert vom Verzicht auf zukünftigen Sex mit der Protagonistin (Humphrey Bogart in *Casablanca*) bis hin zur Selbstaufopferung (z.B. in dem Film *Poseidon Inferno* von 1971: In einem havarierten Luxusdampfer spielt Gene Hackman einen Prediger, der sich dem Flammenmeer preisgibt, um den anderen die Rettung zu ermöglichen).

Dieses auf die Stressreaktion geeichte Individualschema (idealtypisch beim Filmhelden) vermittelt sich in der sozialen Realität durch allelopathische und Feedbackeffekte auf das Verhalten komplexer kommunikativer Netzwerke, wie z.B. Kultur-, Subkultur- oder Kampfgemeinschaften (bis hin zu sublimeren Mobbingeffekten im Berufsleben).

Auf „globaler“ Ebene, d.h. auf der Ebene der Gesellschaft verweist die massenhafte MSC-Entladung entweder auf eine Naturkatastrophe (z.B. Tsunami-Flutwelle im indischen Ozean Dezember 2004) oder sie bedeutet – falls nur menschliche Faktoren eine Rolle spielen – den Kriegsfall. Krieg ist in diesem Sinne eine „globale“ MSC-Entladung, bei dem auf allen Seiten eine Ernstfallbereitschaft entsteht, die zu offener Gewalt führt.<sup>189</sup>

In Mühlmanns dynamischer und funktionalistischer Kulturtheorie können wir zwischen einem „Vorher“ und einem „Nachher“ klar unterscheiden, wobei MSC der anthropologische „Achsenpunkt“ ist, von dem aus alles innerhalb der jeweiligen Kultur bewertbar wird.<sup>190</sup> Die Kulturgenetik liefert uns ein Schema, das hilfreich ist, wenn wir uns den Kriegen auf dem Balkan widmen, denn die Komplexität von globalem Verhalten kann unter Umständen auf einfache individuelle Muster zurückgeführt werden. Damit ist nicht gemeint, dass einzelne Individuen als solche globale Phänomene verursachen können (auch wenn in offiziellen Historiographien diese Fähigkeit politischen Führern oftmals zugeschrieben wird). In vorliegendem Abschnitt soll u.a. dargestellt werden, dass diese Muster durchaus arbiträr, nebensächlich oder zufällig sein können. Es ist beispielsweise auffällig, wie sehr eine historische Figur wie Hitler stets von seinem intellektuellen Umfeld, der Schwäche seiner Gegner und gesellschaftli-

<sup>189</sup> Dies gilt auch bei einseitigen Angriffskriegen. In dem Fall wird innerhalb der Gesellschaft des Angreifers bereits vor der eigentlichen militärischen Aggression durch symbolische Kommunikation Ernstfallbereitschaft erzeugt, d.h. z.B. die „Durchmilitarisierung“ der Gesellschaft im Nationalsozialismus und die Erzeugung der Vorstellung des „wehrhaften Volkes“ (Rache, Versailles-Nexus, usw.).

<sup>190</sup> In seinem systemischen und soziobiologischen Ansatz unterscheidet Mühlmann 5 Phasen, die sich im Umfeld von MSC ereignen: (1) Lokale Regeln — kulturelle Merkmale — Kooperation (2) Stress — MSC (Maximum Stress Cooperation) (3) Relaxation — Regeleinstellung — Decorum (4) Iteration (5) Degeneration

chen Ereignissen abhängig war und wie viele zufällige und glückliche Umstände zum Aufstieg dieser sozialen Randfigur vonnöten gewesen sind. Die Nebensächlichkeit dieser Erkenntnis nutzt der halbtalentierte Kitschmaler Hitler zu seinem Gunsten: Der Zufall, der ihn ermöglicht, wird später von ihm und seinem Umfeld als Vorsehung und Fügung stilisiert.<sup>191</sup>

Politische und künstlerische Totalitarismen sind deterministisch: sie dulden keinen Zufall. Sie schliessen aus dem, wie etwas war, und dem, wie etwas sein wird, notwendig auf das, was ist. Sie behaupten die Kohärenz von Vergangenheit und Zukunft (via Mythos und Prophetie wie z.B. dem „Land der Ahnen“, dem „tausendjährigen Reich“ oder einer „glücklichen Zukunft“) mittels einer absoluten Gegenwart, die wie ein Plasma aus Vergangenem und Zukünftigem die Ästhetik der totalitären Idee bestimmt. Die Kulturproduktion schafft hierbei, wenn nötig, aus dem Akzidentellen die Aggregate zur Erzeugung eines intrakulturellen Ernstfallbewusstseins. Das Nebensächliche, Arbiträre, Zufällige, usw. wird zu einem raumzeitlichen Gesamtschema verknüpft:

- Diachronie wird synchronisiert, d.h. verschiedene kulturelle Zeitalter, Historiographien und Ausprägungen kumulieren z.B. im kriegerischen Akt oder Artefakt.
- Disparate Phänomene werden mittels Kontiguitätswahrnehmungen zu einheitlichen Gestalten zusammengefügt (Freund/Feind-Schema, Ausbildung einer kulturellen Identität, Mythenbildung, usw.)<sup>192</sup>

Die mannigfaltigen Phänomene der Vergegenwärtigung des Ernstfalles, die in diesem Abschnitt der Arbeit behandeln werden, gehen einher mit nationalen Gründungs- und Begründungsmustern (– daher die Überschrift des Ernstfalls als Form der Nation). Die Verknüpfung zu der obigen Stressthematik (die ihrerseits nur *eine* mögliche Form der Beschreibung von Kriegsphänomenen ist), liegt darin begründet, dass jeglicher mit einem traumatischen oder stark emotionsgeladenen Erlebnis assoziierter Sachverhalt, d.h. die emotionale Bedeutsamkeit des Ereignisses, die Überzeugung von der Authentizität der Vergegenwärtigung dieses Sachverhaltes sichert.<sup>193</sup>

Durch die mannigfaltige Formen von Vergegenwärtigungsstrategien innerhalb der jugoslawischen Kulturproduktion kommen in der Folge eben jene Authentizität erzeugenden Faktoren zur Geltung. Das Ernstfallbewusstsein, welches seit Ende der 80er Jahre zum Ausbruch offener Gewalt in Jugoslawien

---

<sup>191</sup> Siehe z.B.: Haffner (1992)

<sup>192</sup> Ich folge dem mühlmannschen Schema in den Kapiteln nicht streng methodologisch. Der Abschnitt (A) umfasst zwar MSC-Phänomene und Kooperationsmuster (Rhetoriken), und Abschnitt (C) widmet sich hauptsächlich der ideellen Regeleinstellung und dem nationalen „Eichungsverhalten“ in Form identitärer Bestimmungen. Ich bin jedoch nicht an einer systemischen oder funktionalistischen Deutung interessiert. Diese kann den „Wesensgehalt“ von Bildern und Narrativen nicht konsequent erfassen, weil sie sich an der Apriorität von kulturellen Regelwerken ergötzt und vergisst, daß nicht alle Phänomene vorhersehbar sind und im Schema untergebracht werden können.

<sup>193</sup> Siehe: Welzer (2002 : 41)

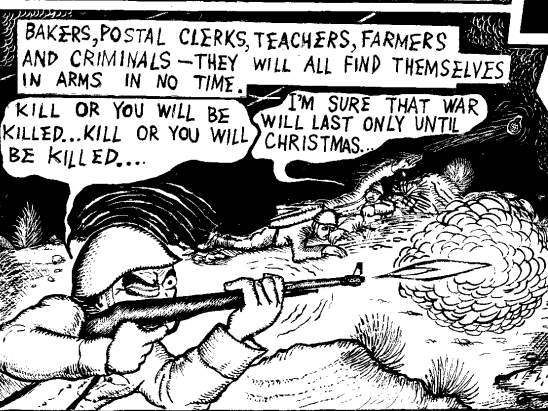
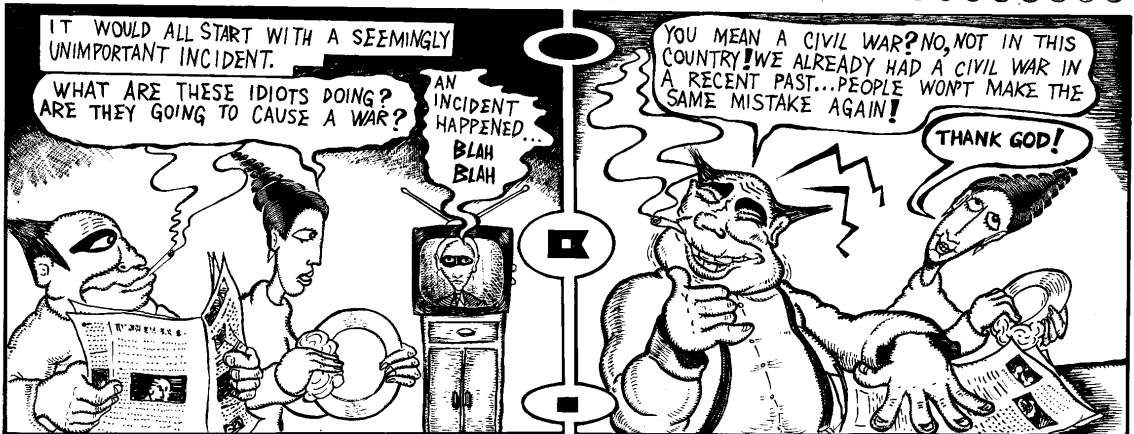


führte, wurde über die Aktivitäten der Hoch- und Massenkultur inauguriert und massenmedial multipliziert. Die bewusstseinsmässige „Beschwörung“ des Ernstfalles wurde in dieser Hinsicht durch 3 Faktoren begünstigt:

- (a) die belastende und belastete Vergangenheit (Zweiter Weltkrieg)
- (b) die Evokation neuer auf archaischen bzw. vormodernen Mustern beruhenden Ästhetiken und Wertevorstellungen („Turbofolk“, Retro-Avantgarde, ruraler Chique)
- (c) eine „Inzidenzlogik“ (Schwellenerfahrungen, Ereignisbeschwörung, Ereignisproduktion, „einschneidende“ Erlebnisse, Versessenheit mit der Möglichkeit)

Entsprechend dieser drei Aspekte ist auch der folgende Abschnitt thematisch ausgerichtet. Zunächst geht es um die Erörterung von Vergegenwärtigungsstrategien, die sich auf Vergangenes beziehen, dann wird die Vergegenwärtigung der kriegerischen Gegenwart als solcher während der 90er Jahre untersucht, und schließlich wendet sich der Blick auf Vergegenwärtigungsmodelle, die mit Projektionen zu tun haben, d.h. mit auf Zufallsstrategien beruhenden gesellschaftlichen Phänomenen, die auf Zukünftiges verweisen.

▶ YUGOSLAV EXPERIENCE COMICS ▶  
 presents:  
**WHAT IT WOULD BE LIKE IF A  
 CIVIL WAR BROKE OUT IN  
 YOUR OWN COUNTRY**  
 by ALEKSANDAR ZOGRAF.



Sasa Rakezic

Abb. (13) Sasa Rakezic, „What it would be like...?“, ca. 1993

## STRATEGIEN DER VERGEGENWÄRTIGUNG

*Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei.(...) [E]s ist ein unwiederbringliches Bild (...), das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.*

*(Walter Benjamin)<sup>194</sup>*

Das Jahr 1990 steht für einen politischen Umbruch in Jugoslawien, die Einführung des Mehrparteiensystems, die weitergehende Pluralisierung und Liberalisierung der politischen Szenerie und damit einhergehend das schnelle Erstarken nationalistischer Strömungen.

Franjo Tudjmans Aussage vom 24. Februar, derzufolge die „NDH [Unabhängiger Staat Kroatien.] (...) nicht nur ein faschistisches Verbrechen, sondern auch der Ausdruck historischer Neigungen des kroatischen Volkes“ war, liefert beispielsweise Zündstoff für serbische Nationalisten, die revisionistische Tendenzen in Kroatien zur weiteren ideellen Abschottung und Sicherung ihrer autonomen Zonen außerhalb Serbiens gebrauchen.<sup>195</sup>

Der 14. außerordentliche Kongress am 20. Januar 1990 in Belgrad führt zum endgültigen Zerwürfnis der jugoslawischen Kommunisten, deren Bund Jugoslawien als Staatsgebilde bisher zusammengehalten hat. Die slowenischen und kroatischen Delegationen verlassen vorzeitig den Kongress, womit der Bund der Kommunisten Jugoslawiens (SKJ) faktisch aufgelöst wird. Jugoslawien hat hiermit außer der Volksarmee keine übergeordnete Struktur des Zusammenhalts.

Kurze Zeit später, am 31. Januar 1990 entflammt mit einem Studentenprotest vor dem Bundsparlament in Belgrad wieder das Kosovotheema mit dem Motto „Wir werden Kosovo nicht aufgeben!“. 27 Tote und viele Verletzte fordern Tags darauf Krawalle bei einer Kundgebung kosovarischer Albaner. Kosovo ist am Rande eines Bürgerkriegs.

Der erste blutige Zusammenprall von Serben und Kroaten findet am 13. Mai 1990 nach einem Ligaspiel von Roter Stern Belgrad gegen Dynamo Zagreb im Zagreber Stadion statt. Die Symbolik des Fußballfanatismus ist grenzwertig. Hier wird schon entlang ethnischer Linien gekämpft.

Alle ethno-nationalistisch orientierten Parteien erringen deutliche Wahlsiege – die SPS unter Milosevic in Serbien, die HDZ unter Tudjman in Kroatien, das Mehrparteienbündnis DEMOS in Slowenien unter Kucan, die „bosnisch-muslimische“ Partei der demokratischen Aktion (SDA) zunächst unter Abdic, dann unter Izetbegovic, u.a.

Der Volksentscheid am 23. Dezember 1990 in Slowenien, bei dem sich etwa 80% der Wähler für die staatliche Unabhängigkeit entscheiden führt am 26.

<sup>194</sup> In: Benjamin (1977 : 253)

<sup>195</sup> Zit. aus: Kovacevic (1994 : 25)

Dezember zur Ausrufung der Unabhängigkeit Sloweniens durch das slowenische Parlament. Der formale Zerfallsprozess Jugoslawiens nimmt spätestens ab hier seinen beschleunigten Lauf (Kroatien wird folgen, ebenso Bosnien und Mazedonien).

Das folgende Kapitel beschreibt, wie auf Bewusstseins-ebene durch Rekapitulation historischer Ereignisse seit Ende der 80er Jahre der Ernstfall als Inzident nationaler Erweckung beschworen wird. Am markantesten sind diese Rekapitulationen in Serbien, aber auch in diesem Fall sind sie als Bestandteil eines Wirkungsgefüges von politischem Anspruch und Gegenanspruch innerhalb des jugoslawischen Systems zu verstehen.

Die oben vorgezeichneten Konturen eines Konfliktes werden nun immer mehr im Sinne einer historischen Notwendigkeit gelesen. Nationalkollektive werden die hauptsächlichen Denkformen, mit denen man Ereignisse ebenso zu erklären wie gleichzeitig zu verstehen versucht. Die Rhetorik wird schärfer, auch die Massenmedien nehmen sich der nationalistischen Gestik an, die im Grunde nur die Gestik des kommunistischen Volksbefreiungskampfes wiederholt. Der äußere Feind (ehemals Hitler/Stalin) weicht nun dem inneren Feind. Die von Intellektuellen in Frage gestellten offiziellen Tabus des Sozialismus (z.B. historischer Revisionismus, Nationalismus) werden systematisch gebrochen. Man schießt sich ein bevor der erste Schuss fällt. Der Krieg ist in dieser Zeit des entscheidenden politischen Umbruchs (ca. 1987-1990) physisch keinem Beteiligten *wirklich* voraussehbar, auch nicht den bereits mobilisierten Freischärlern, da die Möglichkeit des Krieges jeweils nach außen delegiert wird (z.B. nach dem Motto: „Wir wollen keinen Krieg, aber wenn es soweit sein sollte, sind wir bereit.“). Selbst die reale Waffe, mittels derer man sich bereit hält, ist noch eine symbolische Strategie, denn die Idee der Volksbewaffnung ist ein Relikt der Partisanenstrategie, mit der eine allseitige Kampfbereitschaft signalisiert wird.<sup>196</sup>

Aber je mehr Inzidente ab 1990 zu verzeichnen sind (anfangs ist das auch nur ein Ausprobieren lokaler bzw. privater Machtstrukturen), desto mehr wird die immer noch zivile Wirklichkeit zur Kriegswirklichkeit, desto mehr sorgt eine emotionale Aufladung für eine Überzeugungsbereitschaft. Diese wird auch durch Mythologeme vergangener Zeiten geschürt, die im familiären Kreis, in Tageszeitungen, in Fernsehdokumentationen und anderen medialen Kommunikationsformen präsent werden.

Im Rahmen der folgenden Betrachtungen klammern wir die physische Realität der Gewalt in ihrer Unmittelbarkeit ein. Wir stellen uns alle Aktivitäten während des Krieges in ihrer Ganzheit vor, aber fokussieren vor allem auf Bewusstseins- und Sinnbildungsprozesse. Lese man die Kriegswirklichkeit des ehemaligen Jugoslawien beispielsweise als literarischen Text, schreibt Ugresic,

könnten wir ein ganzes Repertoire narrativer Strategien, ein ganzes Lexikon stilistischer Methoden, Tropen und Figuren zusammenstellen. Dabei wird die Analyse der Kriegswirklichkeit als literarischer Text ebenso exakt (oder inexakt) wie jede andere sein: die

---

<sup>196</sup> Siehe: Keegan (1997 : 91ff)

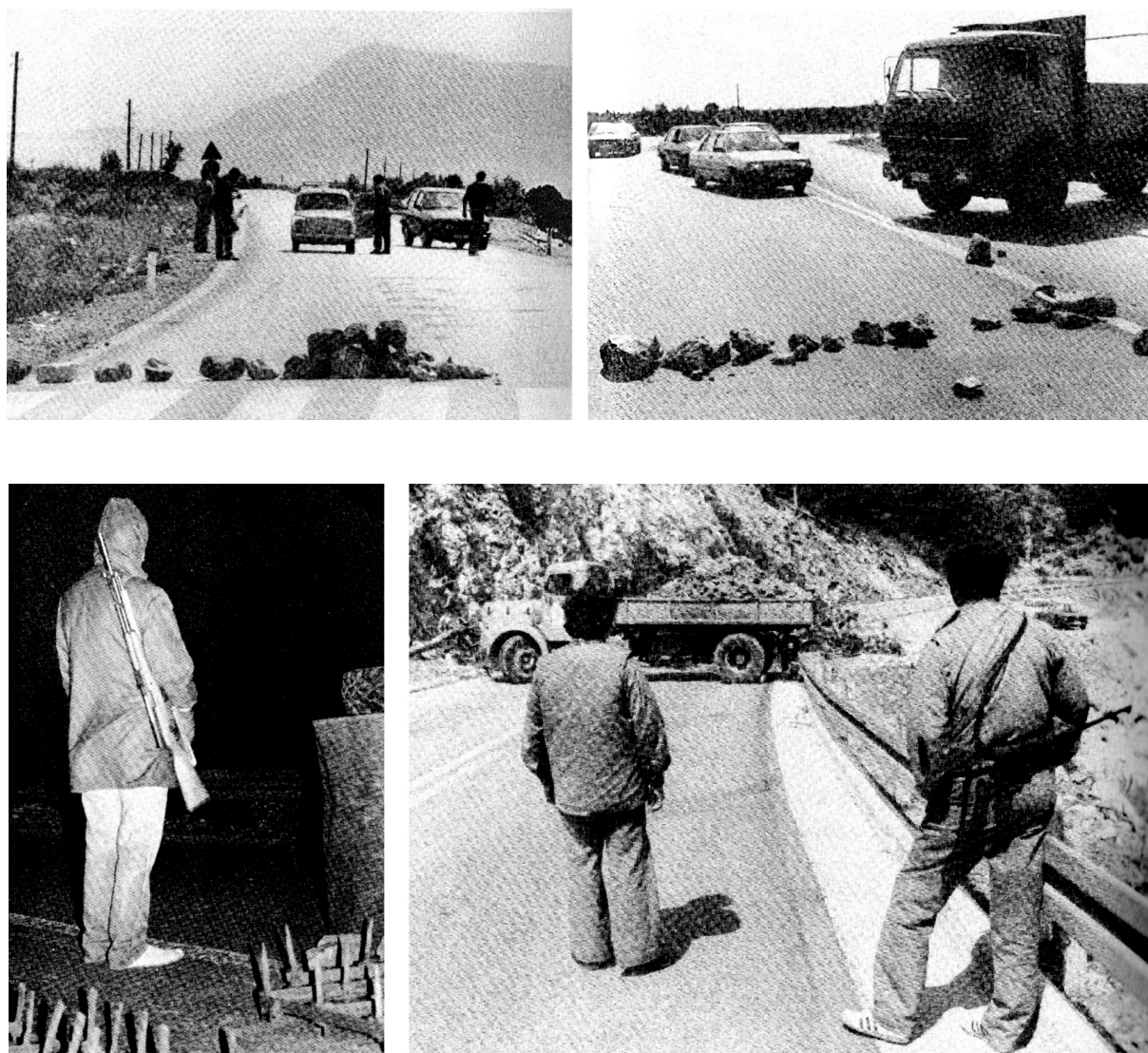
politische, ökonomische, militärisch-strategische oder psychologische. Mit Worten nämlich hat alles angefangen, und mit Worten wird es auch enden.<sup>197</sup>

Man kann ebenso exakt (oder inexakt) hinzufügen: Auch mit Bildern hat alles angefangen – oder präziser formuliert: mit Erinnerungen, Eindrücken und Ahnungen, die vielleicht jene Anfangs-Worte ermöglicht haben. Und jene Anfangs-Worte ermöglichten wiederum neue Erinnerungen, die neue Gewissheiten über Vergangenes produzierten, welche wiederum die Radikalisierung der Gegenwart beschleunigten, usw..

Um diese produktive Leistung von Erinnerungen zu erläutern – noch bevor die Anfangs-Worte einsetzen –, gehe im nächsten Kapitel zunächst allgemein auf die Konstitution zeitlicher Vergegenwärtigung ein, die ich ebenso allgemein „Er-Innerung“ taufe, bevor ich darauf an konkreten Beispielen darzulegen versuche, wie bestimmte Teile der Kulturproduktion an einer gesellschaftlichen Konstruktion von Erinnerung beteiligt sind. Es geht hier einerseits um die Intimisierung des Kollektivs und andererseits um die Kollektivisierung persönlichen Gedächtnisses, die sich in Formulierungen, Rhetoriken, Zeichen, Schriften und Gesten offenbaren. Auf diese Weise werden der Staat, die Kultur, die Nation und die Geschichte zu Bestandteilen eines persönlichen Aneignungsprozesses, der in Erinnerungen seine endgültige Bestätigung findet. Der Krieg kann auf dieser vor-bildlichen, vor-wörtlichen Ebene als Implosion von Gegenwart gedeutet werden, die aus Richtung der Vergangenheit (Gewesenes) und der Zukunft (Mögliches) initiiert wird. Man denkt nicht ans Jetzt, sondern nur an das, was möglich sein wird, oder an das, was einmal war. Zu Anfang des Krieges denkt man eher nach vorne, da man an den Sieg glaubt, gegen Ende des Krieges, denkt man jedoch eher zurück, da der Glaube an die Möglichkeit im Krieg zerfallen ist und das Leben vor dem Krieg in jedem Fall besser war.

---

<sup>197</sup> Ugresic (1995 : 80)



**Abb. (14)** Oben: *Steine des Anstoßes* – Die Steinbarrieren sind gewissermaßen die ersten physischen Installationen einer neuen Grenzziehung. Unten: Freischärler und Straßenblockaden 1990-1991 in der Gegend um Knin (Kroatien), welche serbische Aufständische für sich beanspruchen.

## Die Poetik der Erinnerung

### a) Er-Innerung als Anschauung und Erwartung

*Die Sprache hat es unmissverständlich bedeutet, dass das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium. (...) Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene anderen vor allem, welche vorher zu durchstossen waren.*

Walter Benjamin (ca. 1932)<sup>198</sup>

Das Erinnern ist eine notwendige Bedingung unseres Kognitionsapparates, ob in Form des episodischen Erinnerns, als Rückgriff auf ein bereits erworbenes Wissen oder in Form von alltäglichen impliziten, prozeduralen oder assoziativen Erinnerungen. Der Prozess des Erinnerns (*noesis*) ist evolutorisch bedingt, aber das Erinnerte als solches (*noema*) ist kulturell bestimmt. Es offenbart, *wie* wir den Inhalt des Vergewärtigten interpretieren.

Der Zusammenhang zwischen dem Erinnern und dem Erinnerten verweist auf den oben zitierten Satz Benjamins, demzufolge die Erkundung der Vergangenheit nicht ausserhalb von Gedächtnisleistungen geschehen kann. Jeder Interpreur von Erinnerung ist nicht nur Subjekt, sondern auch Objekt seiner Untersuchung.

Nach Kant ist Zeit die Anschauungsform des inneren Sinnes (daher das Wort „Er-Innern“). Das heisst: Er-Innerung schafft erst die Zeit, die die Vorstellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erst ermöglicht, aber ebenso vernichtet sie Zeit, indem sie jene Bilder hervorruft, die zu uchronischen Regel- und Handlungsmustern führen, welche wiederum kulturelle Gemeinwesen erst ermöglichen. Was ist Kultur anderes, fragt Slavoj Žižek, als sich daran zu erinnern, jedes Jahr einen Weihnachtsbaum ins Wohnzimmer zu stellen?

Das kulturelle Gedächtnis entspricht einem Kontingent verfügbarer Bildungen bzw. Konstruktionen von Gedächtnisinhalten. Amerikanische Psychologen sprechen beispielsweise von einem *constructive memory framework*.<sup>199</sup> Erinnerungsspuren (bzw. *Engramme*) sind hierbei nicht zentral zu lokalisieren, sondern als komplexe Muster neuronaler Verbindungen über verschiedene Gehirnareale verteilt. Jede Erinnerung bildet assoziative Muster.<sup>200</sup>

<sup>198</sup> Zit. aus: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. IV/1, Suhrkamp 1972, S.400

<sup>199</sup> Schacter (1996)

<sup>200</sup> Welzer (2002 : 21). Unser Gehirn schafft sich zuallererst die Vorstellung, die uns scheinbar überkommt. Das Plötzliche einer Erinnerung ist Teil des Erinnerungsprozesses. Ebenso wie ein Schmerz vom Nervenzentrum kognitiv verarbeitet und re-lokalisiert wird, so daß es uns erscheint, als ob z.B. der Finger weh tut (obwohl es nur

Über die grammatikalische Sprachform (soweit moderne westliche Sprachen gemeint sind) werden Erlebnisse als vergangene ausgedrückt. Wir sprechen dann z.B. im Deutschen im Sinne von „zurückdenken“, „rückerinnern“, usw. und vergessen gleichzeitig, dass der Prozess, bei welchem wir ein Ereignis hinter unserem Rücken verorten (das Vergangene ist hinten, die Zukunft liegt vor uns), eine bloße Abstraktion ist, d.h. ein Versuch, die Anschauungsform der Zeit in eine anschauliche Form zu bringen.<sup>201</sup> Erinnerung ist in diesem Sinne ein steter Versuch der Veranschaulichung der zeitlichen Form, die nie gelingen kann, da sich Zeit an sich nicht darstellen, sondern nur empfinden lässt. Das Bewusstsein schafft so die Illusion einer vergegenwärtigten Vergangenheit, die im sprachlichen (oder auch bildlichen) Ausdruck ihre Form findet.

Schon Augustinus erkennt dies, wenn er in seinen Monologen mit Gott, die er „Bekennnisse“ nennt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als solche leugnet und von drei Formen der Gegenwart ausgeht: „Denn diese drei sind in der Seele und anderswo sehe ich sie nicht. Gegenwart des Vergangenen ist die Erinnerung, Gegenwart des Gegenwärtigen die Anschauung, Gegenwart des Zukünftigen die Erwartung.“<sup>202</sup> Edmund Husserl hat diese Vergegenwärtigungsformen sehr viel später zu „Wiedervergegenwärtigung“, „Mitvergegenwärtigung“ und „Vorvergegenwärtigung“ umformuliert.<sup>203</sup> Der Inhalt dieser Vergegenwärtigungen (das *noema*) ist stets einem interpretativen Spielraum unterworfen. Luis Bunuel schreibt in seinen Memoiren, dass die

Vorstellung und Phantasie unentwegt auf die Erinnerung ein[stürmen], und da wir versucht sind, der Realität des Imaginären zu glauben, machen wir schließlich aus unserer Lüge eine Wahrheit.<sup>204</sup>

Diese Einschätzung deckt sich durchaus mit einigen in der Kognitionspsychologie bekannten Phänomenen falscher oder fremder Erinnerungen.<sup>205</sup> Hier spielt die emotionale Einbettung der Erfahrung (z.B. durch Kriegserlebnisse) eine wichtige Rolle. MSC-Erlebnisse führen zur Fragmentarisierung des Erinnerten und zum Import fremder Erinnerungen.<sup>206</sup> Traumatische Erfahrungen verfälschen den noematischen Inhalt und sind nicht notwendigerweise authentisch (z.B. ist dies die Problematik bei Augenzeugenberichten, die, je *gravierender* der Fall ist, um den es geht, oftmals umso widersprüchlicher sind).

Vergegenwärtigungen entsprechen (bildnerischen) Inventionen und Konstruktionen, die auf physische Erfahrungsmomente verweisen, aber zugleich

---

im Gehirn schmerzt), so rückübersetzt der Prozess des Erinnerns die erinnerte Vorstellung in die Vergangenheit. Das Erinnern (der noetische Prozess) passiert jetzt, das Erinnerte (der noematische Inhalt) ist jedoch jeweils schon ein Passiertes, und dies im steten Rekapitulieren der Vorstellung.

<sup>201</sup> Nach Kant ist jede Anschauung *a priori* den Anschauungsformen von Raum und Zeit notwendig unterworfen. Zeit und Raum sind und bedeuten nichts an sich, nach Kant, sofern keine innere oder äussere Anschauung vorliegt. Siehe hierzu seine Ausführungen im Kapitel zur *Transzendentalen Ästhetik* der *Kritik der reinen Vernunft*.

<sup>202</sup> Augustinus (1994 : 318)

<sup>203</sup> Husserl (1980 : 290)

<sup>204</sup> Bunuel (1988 : 10)

<sup>205</sup> Welzer (2002 : 33ff; 38f)

<sup>206</sup> ebd. : 38



von emotionalen Inhalten geleitet werden. „Erinnerung heißt etwas Neues schaffen.“ sagt Imre Kertesz<sup>207</sup>.

Exemplarisch für die Wandelbarkeit des *noema*, des Erinnerungsgehaltes, ist beispielsweise die historische Zuordnung der Rolle der jugoslawischen Partisanen seit 1990. In Kroatien werden zunächst antifaschistische Denk- und Mahnmale als Ausdruck des „Serbokommunismus“ kategorisch beseitigt. Kroatische Partisanen gelten zunächst als Verräter an der historischen Selbstverwirklichung der Nation. Später, als sich das kroatische Nationalprogramm mit der Rückeroberung der Krajina auch psychologisch affirmiert, sind Partisanen keine unmittelbare ideologische Gefahr mehr. Es lohnt nicht mehr, Denkmale niederzureißen oder zu verändern, denn das Partisanentum ist eine nun längst vergangene Marginalie kroatischer Geschichtsschreibung (Es gibt in dieser Hinsicht verschiedene Geschwindigkeiten des Vergehens).

Etwa seit Tudjmans Tod setzt sich ein Einverleibungsprozess in Gang: kroatische Partisanen werden nun retrospektiv zum nationsbildenden Prozess hinzugezählt. Sie werden nun auch als Kämpfer für die kroatische Sache interpretiert. „Wir sind stolz auf unsere Partisanen!“ schrieb vor etwa drei Jahren eine Zagreber Zeitung. Milka Planinc, die ehemalige KP-Regierungschefin, kann entsprechend in einem kürzlichen Interview erklären, sie, die kroatischen Partisanen, hätten eigentlich für Kroatien gekämpft. Man hätte kroatische Lieder auf den Lippen und die kroatische Heimat im Herzen gehabt.

Wir haben also eine Konstellation, innerhalb derer offiziell je nach politischer Ausrichtung sowohl die Ustascha als auch die Partisanen für Kroatien kämpften, natürlich jeweils unter den Zwängen der faschistischen bzw. kommunistischen Ideologien, welche es aber retrospektiv nicht vermochten, das *Nation Thing* (Zizek) zu brechen oder zu verformen. Die Nationsvorstellung ist hier gewissermaßen ein Er-Innerungs-Ideologem, eine Art hybrides „Über-Ding“, das jegliche Zerstreung bannt. Diese Art der Einverleibung oder Aneignung entsteht, wenn das Objekt der Er-Innerung keine Gefahr sondern einen Gewinn

---

<sup>207</sup> Während einer Pressekonferenz in Stockholm anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises 2002. Worte wie „Konstruktionen“ von Erinnerungen schaffen einen verfälschenden Eindruck, denn sie setzen voraus, daß es einen Konstrukteur gibt, der die Informationen „zusammenträgt“ und „aufbaut“. Die Konstruktion in obigem Verständnis konstruiert aber mit sich auch ihren Konstrukteur, d.h. in der Konstruktion des Erinnerungsinhaltes erbaut sich (bzw. zerstört sich) die Vorstellung vom „Ich“ mit. Wenn mir etwas einfällt sage ich etwa: „Ach ja, ich erinnere mich.“ Das heisst: ich erinnere mich in etwas „hinein“, das mir einfällt. Kulturgeschichtlich betrachtet, waren es die Künste, die sich mit dieser Selbstüberlistung des Bewusstseins durch Erinnerung/Verdrängung am intensivsten beschäftigt und sie in Werkslogiken eingebracht haben. Seit der Antike ist die *Mnemonik* (Lehre von der Gedächtniskunst) in den rhetorischen Kanon der Künste und Wissenschaften eingegangen (mit Simonides als antikem Begründer). Die *Topoi*, also Gedächtnisorte, wurden als intellektuale Anknüpfungspunkte verstanden, an die das Denken stets zurückkehrte, um eine Thematik effektiv zu kommunizieren (– man denke etwas an Robert Fludds Verbildlichung dieser Thematik in Form seines Gedächtnistheaters). Im Bezug auf Krieg interessieren mich die *Topoi* in dem *Theatre of War*, die vor allem auf dem Feld der Kulturproduktion im Umfeld eines retroaktiven Geschichtsbewusstseins, ethno-nationaler Mythenbildung und der damit verbundenen Kriegs- und Opferrhetorik zum Zuge kamen. Die Frage ist: Welche Stilmittel wurden kreiert, um sozialpolitische bzw. persönliche Traumata aufzuarbeiten? Die Kulturproduktion bestimmt in diesen Fällen zwar nicht, an *was* man sich erinnert, aber sie suggeriert unter Umständen, *wie* man sich erinnert und welche Bedeutung das Erinnerte hat. Eric Hobsbawm schreibt entsprechend in seinem Buch *Wieviel Geschichte braucht Zukunft?* (2001) : „Obwohl Versuche zur Wiederherstellung einer verlorenen Vergangenheit nicht wirklich gelingen können, ausgenommen in trivialer Form (wie durch den Wiederaufbau zerstörter Bauwerke), werden sie dennoch unternommen und erfolgen in der Regel selektiv.“ (Hobsbawm 2001 : 29)

darstellt, d.h. die vermeintliche Gegenideologie ihres Inhalts entledigt und als etwas Eigenes „enttarnt“.

Die Selektion von Vergangenheitsaspekten ändert sich mit jeder Gegenwart. Die Feststellung von öffentlicher Erinnerung folgt Moden, ob in der Wissenschaft oder bei Fragen des kulturellen Selbstverständnisses. Es gibt jedoch gewisse Konstanten der Auswahl. Der bewusste Rückgriff

gilt besonders offensichtlich für die Definition des nationalen Territoriums, genauer gesagt für territoriale Ansprüche, aber es gibt auch noch andere vertraute Formen eines bewussten Archaismus, von den walisischen Neu-Druiden bis zur Übernahme des Hebräischen als eine gesprochene säkulare Sprache und den Ordensburgen des nationalsozialistischen Deutschlands.<sup>208</sup>

Alle diese Beispiele, so Hobsbawm weiter, seien in keiner Hinsicht Wiederherstellungen oder auch nur Wiederbelebungen der Vergangenheit, sondern Innovationen, die von Elementen einer – realen oder imaginierten – historischen Vergangenheit Gebrauch machen oder vorgeben, dies zu tun. Nationalistische Begründungsmuster sind die offensichtlichsten, da die Geschichte das am einfachsten zu bearbeitende Rohmaterial für den Prozess der Herstellung der historisch neuartigen Nationen ist. Die Kunstproduktion kann hierbei entscheidende Pfade und Verbindungen zwischen emotionalen Erinnerungsleistungen und geschichtlichen Zusammenhängen herstellen.

---

<sup>208</sup> Hobsbawm (2001 : 32)

b) *Archive des Gedächtnisses – Der Historienroman*

Über die Jahrzehnte betrachtet ist es nicht möglich, von einer bestimmten oder bestimmenden Methode des Umgangs mit Erinnerungsmaterial in der Literatur (oder auch in der Bildenden Kunst) Jugoslawiens zu sprechen. Manche Werke umkreisen die Thematik des zweiten Weltkrieges indem sie in der Nachkriegszeit ansetzen und durch Rück- und Vorblenden den Erinnerungsprozess mit der Gegenwartsproblematik verquicken, wie z.B. bei Vuk Draskovics populären Roman *Noz* aus dem Jahre 1983.

Das Buch beginnt mit einem grauenerregenden Dorfmassaker der moslemischen Nazikollaborateure Osmanovic an den serbisch orthodoxen Jugovics im Jahre 1942.

Der Hauptstrang der Geschichte konzentriert sich auf den einzigen Überlebenden, einen neugeborenen Jungen, den die Mörder verschonen und ihn künftig im muslimischen Sinne erziehen wollen. Der Junge wächst in der Folge mit einem Hass auf Serben auf, da sich die genaueren Umstände des Massakers in den Wirren der Nachkriegszeit verlieren. Erst nach Jahren und einer Reihe von glücklichen Umständen erfährt „Alija“ – so sein Name – von einem muslimischen Mentor seine „wahre“ Identität. Schockiert über diese Tatsache verfällt er in Rach- und Tötungsphantasien gegenüber Moslems.

Das Buch ist zwar letztlich versöhnlich im Ton, aber nicht in der Sache: es propagiert, dass Serben und Muslime ein und dasselbe Volk sind, allerdings in dem Sinne, dass Muslime nur bekehrte Serben sind – eine Konnotation, die schon aus Ivo Andrics *Na Drini Cuprija* [Auf der Drina eine Brücke] hervorgeht und die sich beharrlich in den Köpfen bosnisch-serbischer Nationalisten (und in ähnlicher Form auch bei den bosnisch-kroatischen Herzegowinern) etablieren und im Zusammenhang mit der kriegerischen Reterritorialisierung Bosniens durchaus eine wichtige Rolle spielen würde (– die Logik: wenn alle bosnischen Moslems eigentlich serbisch bzw. kroatisch sind, dann ist es auch das Land, auf dem sie leben). Nur: bei Andric ist jugoslawisches Zusammenleben möglich und erwünscht, gerade *wegen* der historischen Unterschiedlichkeiten, während Autoren wie Draskovic zumindest einen Schatten auf diese These werfen.

In seinem Nachfolgeroman *Ruski Konsul* [Der russische Konsul] (1988) wird Draskovic seinen Protagonisten ins Kosovo der achtziger Jahre versetzen, wo die Leiden der Serben mit derselben Logik fortgesetzt werden, die sich aus seiner Sicht im zweiten Weltkrieg zeigte.

Vuk Draskovic wurde 1946 geboren und konnte daher seine Obsession mit dem Zweiten Weltkrieg nur durch Erzählungen in seinem familiären Umkreis erlangen. Als Sohn einer Partisanenfamilie wuchs er in der Herzegowina auf, einem Gebiet nahe der montenegrinischen Grenze, das berüchtigt war für die Gräueltaten von Nazikollaborateuren. Draskovic wird sich Ende der 80er Jahre erinnern:

Während Hochzeiten, Trauerfeiern und Familienfesten handelten die meisten Gespräche von Ermordeten und Massengräbern. (...) [Ich] wuchs auf mit einem Ustascha-Messer in

meiner Brust. (...) Der Krieg ist hier noch lange nicht beendet: der ständige Schatten des Genozids verdunkelt das tägliche Leben.<sup>209</sup>

Draskovic erkennt aber nicht oder kann nicht erkennen, dass es nicht der Genozid ist, sondern dass es auch die Dunkelheit seines eigenen Schattens ist, in die er blickt.

Bei anderen Autoren erscheint der Zweite Weltkrieg im „Gewand“ des ersten, wenn nationale Befindlichkeiten thematisiert werden sollen – ein einfache Möglichkeit, eine Zensur zu umgehen. Es ist wohl eine Ironie der Geschichte, dass gerade das Erscheinen von Miroslav Krležas Roman *Zastave* [Fahnen] im Jahre 1962 – eine Art Bildungsroman, der im ersten Weltkrieg spielt und u.a. die jugoslawische Vereinigung aus kroatischer Sicht thematisiert – die Vorlage für serbische Autoren liefern sollte, sich dieser indirekten Methode zu bedienen.

Exemplarisch ist hierfür das in den siebziger Jahren veröffentlichte vierteilige Epos von Dobrica Cosic *Vreme Smrti* [Die Zeit des Todes]. Es befasst sich mit dem militärischen und politischen Leben der Serben während des ersten Weltkrieges (In *Vreme Zla* [Die Zeit des Bösen] wird er die Thematik auf die Zwischenkriegsjahre ausweiten).

Cosic fokussiert auf eine Vater/Sohn Beziehung (Vukasin und Ivan Katic), in der über verschiedene biographische Etappen die Thematik der südslawischen Vereinigung avisiert wird.

Vor allem die Diskussionen von Katic Junior, Dr. Radic und anderen Idealisten der jugoslawischen Idee mit verschiedenen Charakteren, die diese Idee vehement ablehnen, liefern eine Art Schablone für die Diskreditierung des Mythos der „Brüderlichkeit und Einigkeit“ auf der Nachkriegsjugoslawien beruht. Paradigmatisch ist ein Dialog gegen Ende des dritten Teils, in dem der pro-jugoslawische Dr. Radic die Befürchtung äußert, dass Serbien und seine Alliierten den Krieg (– den ersten Weltkrieg wohlgemerkt –) verlieren könnten. Radics Vater entgegnet ihm:

Was ich vielmehr fürchte, mein Sohn, ist, dass wir den Krieg gewinnen könnten wie Pasic und seine Politiker, die Professoren und Studenten es sich vorstellen. Hast Du denn nicht in den Zeitungen davon gelesen, dass sie uns mit den Kroaten und Slowenen vereinigen wollen? (...) Drei unterschiedliche Glaubensrichtungen, von Feuer und Schwert gestählt und mit dem Blute geschieden. – (...) Ich frage dich laut. Welche Möglichkeit der Vereinigung können wir mit den Katholiken haben? Nach all den Verbrechen dieser unserer Brüder in österreichischer Uniform, – können wir da ernsthaft an eine Gemeinsamkeit und ein friedliches Zusammenleben mit ihnen denken?<sup>210</sup>

Cosic, der sich von einem überzeugten Verfechter der jugoslawischen Idee über die Jahrzehnte zu einem Verfechter der serbischen Idee entwickelte, gibt in seinem Roman einer anti-jugoslawischen Einstellung erstmals die Sprache. Der Ausdruck „die Verbrechen dieser unserer Brüder“ musste im Nachkriegsjugos-

<sup>209</sup> Zit. aus: Budding (1998 : 388)

<sup>210</sup> Zit. aus: Wachtel (1997 : 201)

lawien der Titoära zweifelsohne mehr evozieren als nur die Problematik des ersten Weltkrieges. So schreibt Wachtel (1998) zu diesem Aspekt des Romans:

Although the context is World War I and not World War II here, Serbian readers in the 1970s would have undoubtedly recalled the Ustasha terror during the latter war (a subject that was more or less taboo in Tito-era literature or history) and thus question the basis for contemporary as well as historical brotherhood and unity.<sup>211</sup>

Wir haben es in solchen Fällen mit indirekten Erinnerungsleistungen zu tun, impliziten Andeutungen, die im Bewusstsein der damaligen politischen Gegebenheiten platziert wurden. Es geht Cosic nicht um den ersten Weltkrieg als solchen. Sein Thema ist die serbische Frage, die sich für ihn aus der jugoslawischen nationalen Frage gelöst und verselbstständig hat. Die thematischen Inhalte des zweiten Weltkrieges werden als implizite Voraussetzung der politischen Debatten (und auch als Voraussetzung Jugoslawiens) verstanden. Sie müssen nicht direkt angesprochen werden. Cosic geht sowieso davon aus, dass seine Thematik durch die Brille des zweiten Weltkrieges betrachtet wird, denn er ist wie viele andere seiner Generation selbst Partisanenkämpfer gewesen.

Die Methoden der Kulturproduktion sind bis zu Anfang der achtziger Jahre subtil, oftmals indirekt, nicht nur wegen Zensurandrohung, sondern auch aus stilistischen Gründen, d.h. wegen der suggestiven Kraft, die in den Mitteln der Literatur steckt. Es ist eines der Geheimnisse der Kunst, dass das indirekt Umschriebene manchmal einen größeren Effekt zeigt als das vermeintlich direkt Geschilderte.

Erst gegen Ende der achtziger Jahre wird der Diskurs grober, offener und offensichtlicher. Deutlich wird dies an zwei Romanen, die 1989 ebenfalls in Serbien veröffentlicht wurden. Slobodan Selenics *Timor Mortis* (1989) und Vojislav Lubardas *Vaznesenje* (1987). Während Lubardas preisgekröntes Werk, das aus der Nachkriegsperspektive den ersten Weltkrieg thematisiert, wiederum die bosnischen Muslime diskreditiert und die Unmöglichkeit eines Zusammenlebens mit ihnen impliziert, konzentriert sich Selenics Roman auf die Thematisierung kroatischer Verbrechen an Serben während des zweiten Weltkrieges. Dies geschieht einerseits mittels der Schilderung persönlicher Erinnerungen des Ich-Erzählers und der im Roman vorkommenden Personen, andererseits durch die Handhabung historischer Fakten, deren Präsenz die Fiktion der Erzählung mit der historischen Wirklichkeit verschmelzen lassen.

Während diese Methode für den Historienroman typisch ist, um mittels Authentizität für Glaubwürdigkeit und emphatische Teilnahme des Lesers an der Geschichte zu sorgen, war diese Vermischungstechnik in der politisierten Kulturszenerie Jugoslawiens ein beliebtes Mittel vieler Autoren persönlich politisch „einzugreifen“ (Lubarda etwa benennt seinen Romanhelden *Lukarda*, was ein einfaches Mittel ist, „assoziative Nähe“ hervorzurufen). Verhängnisvoller ist jedoch der fiktionale Umgang mit der Kriegsthematik, da diese in der

---

<sup>211</sup> Wachtel (1998 : 202)

Lage ist, den Leser schnell zu emotionalisieren, vor allem wenn der Eindruck suggeriert wird, dass die Erzählung nicht nur *ein* Inzident darstellt, sondern beispielhaft für die Kriegszeit ist und im Grunde auch die Familiengeschichte des Lesers betrifft. Das Inzident wird zu einer Art Inzidenzparadigma, bei dem jeder Einzelfall als eine Art kulturelles Hologramm wahrgenommen wird, d.h. als Detail, in dem das Ganze der Kultur sichtbar wird.

Genau an diesem Punkt wirken Werke wie Selenics Roman, da sie die Geschichte des vergangenen Krieges nicht als solche herbeirufen und schildern, sondern als „Lehre“ emotiv vermitteln möchten. Abstrakte Kriegsgeschichte wird retrospektiv durch persönliche Schilderung nahegebracht. Durch Bereicherung mit definitiven Feststellungen wird der Zufall ausgeschlossen. Es konnte sich nicht anders ereignen, als es sich ereignet hat. Die Evidenz bei Selenic ist, dass die Gräueltaten charakteristisch dem Kroatentum zueigen sind, mit der Implikation, dass sie sich jederzeit (d.h. vor allem in der Gegenwart) wiederholen könnten. Was sich also im groben Überblick über die Rolle vor allem der serbischen Kulturproduktion feststellen lässt, ist, in den Worten von Andrew Wachtel:

What works of fiction did, however, was to nurture the belief that the naturally good, kind-hearted, and self-sacrificing Serbs had been taken advantage of, and this belief, together with reminders of the perfidy of other national groups during the [Second World] war, helped to create an intellectual and political climate in which continued coexistence became impossible.<sup>212</sup>

Es waren in erster Linie Kriegsromane, wie die eben geschilderten, die eine „kroatisierte“ Kriegsschuld (bzw. im umgekehrten Fall den Bleiburgmythos), die muslimische Frage und die damit zusammenhängende serbische Leidensrolle im Zusammenhang mit der Schaffung des Nachkriegsjugoslawien thematisierten. Das Feld der Kulturproduktion war diesbezüglich das erste intellektuelle Forum, das diese Thematik adressierte und sie bis Mitte der achtziger Jahre z.B. von der Theater- auf die politische Bühne brachte. Die implizite und später explizite Opferrhetorik war hierbei ein begehrtes Propagandamittel während der Kriege der neunziger Jahre.

---

<sup>212</sup> Wachtel (1997 : 205)

c) *Neopopulismus und Nationaler Realismus*

Erinnerung im oben erläuterten Sinne ist der innere Vollzug des Ereignisses, gelebte Erinnerung als möglicher Vorgriff auf Anwesendes, Auftretendes, Kommendes. Es ist in dieser Perspektive nicht das Leid oder die Freude, die uns im Zusammenhang mit einem geschichtlichen Ereignis beschäftigen, sondern der *Aufwand*, der damit verbunden ist.<sup>213</sup>

Ich will mich im Folgenden mit diesem *Aufwand*, diesem *surplus* an geleisteter Arbeit, das man zur Erinnerung aufbringt, näher beschäftigen. Es muss, wenn kulturelle Narrative effektiv in den Sinn- und Wertekreislauf einer Gesellschaft eingebracht werden sollen, ein *Mehraufwand* für die Propagierung dieser Narrative geleistet werden. Diejenigen Kulturschaffenden, die ab den 80er Jahren nationale Themen beanspruchten, taten es zumeist aus Überzeugung und aus dem Widerstand gegenüber einer starren Staatsbürokratie, die den gesellschaftlichen Realitäten nicht mehr gerecht werden konnte. Ab den 90er Jahren verfolgten viele Autoren und Künstler populistische Ziele und bedienten einen inzwischen florierenden Markt neofolkloristischer und nationalistischer Thematiken.

Die zunehmende Hingezogenheit zur „Nationalen Sache“, die nicht immer nur eine Strategie oder eine Gewissensentscheidung einzelner Intellektueller sondern auch ein Resultat gesellschaftlicher Antagonismen im Jugoslawien der 80er Jahre war, zeigte sich in Serbien vor allem in der Wiederentdeckung und -erweckung von Nationalmythen und historischen Leitbildern. Dies geschah in Form von Gedichtbänden<sup>214</sup>, Neuauflagen von archaischer oder klassischer Literatur (in Serbien z.B. der montenegrinische Dichter Njegos), Ausstellungen, Erweckung historischer Gestalten (vom Tschetnikführer Draza Mihailovic bis hin zum serbisch-orthodoxen Bischof Velimirovic) und neu komponierten Volksliedern.<sup>215</sup>

Vor allem der Tschetnikkult Ende der 80er Jahre, der in Kroatien mit einem Ustaschakult koinzidierte, stellte die radikale Seite dieser Erweckung dar, die im Staatssozialismus tabuisiert wurde. Zwar existierten diese Kulte vor allem bei der jugoslawischen Diaspora ab den 50er Jahren, doch erst Ende der 80er Jahre wurden Ustascha- und Tschetniknostalgie auch im Lande selbst politisch relevant, als es darum ging, die Staatsideologie Jugoslawiens national-programmatisch zu unterhöhlen. Die Diaspora hatte vor allem die Fähigkeit und

<sup>213</sup> Bei den Debatten um das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin ging es beispielsweise um die Frage, welche Vergegenständlichung für die Thematik am angemessensten sei. Sind aber nicht gerade die Debatten um das Mahnmal selbst die Idealform der Vergegenständlichung? Wäre nicht eine ständige Diskussion um das Denkmal, d.h. die unendliche Verzögerung des Baubeginns, die eigentlichste und wirkungsvollste „Vergegenständlichung“? Denn umstritten wird Kunst nur, wenn sie als etwas Bleibendes, Ewiges „angedroht“ wird. Das Schlimmste wäre somit eine *künstlerische Endlösung* der Judenfrage. Um dies zu vermeiden, wird, wie in vielen Gedenkorten üblich, ein Dokumentationszentrum zur thematischen Vermittlung angeboten.

<sup>214</sup> Ein typisches Beispiel für neuere Lyrik, die sich mythologisch religiösen Motiven beschäftigt ist z.B. Radovanovic und *Batinica* 1990; ein Beispiel für die anthologische Aufbereitung alter Heldensagen ist z.B. Nogo, Rajko Petrov (1990) *Srpske junacke pesme* [Serbische Heldenlyrik]. BIGZ, Beograd

<sup>215</sup> Anführer der serbischen Monarchisten im Zweiten Weltkrieg, die mit verschiedenen Seiten paktierten und schliesslich von den Partisanen bezwungen wurden. In einer 1990 neu aufgenommenen Einspielung alter, unter Tito strengstens verbotener Tschetniklieder heisst es: „Lebendig ist Draza [Mihailovic], tot ist er nicht.“. (in: Colovic 2000a : 107)

Funktion, diese Kulte und die Erinnerung an vermeintliche Nationalhelden wach zu halten.<sup>216</sup> Die Adaptation des Ustascha- und Tschetniktums bei den politischen Eliten Jugoslawiens hatte – abgesehen von den offensichtlichen Adepten – meist die Form einer Duldung oder Faszination, die der Vermittlung der nationalen Sache effektiv zuspielte. Unter Nationalisten machte sich so immer mehr der Eindruck der historischen Wahrhaftigkeit des eigenen Auftrags breit, einhergehend mit der Annahme, dass der jugoslawische Staat ein historischer Fehler sei und endgültig ausgedient habe. Die Evokation dieser neuen und anderen, ähnlich gelagerten „Wahrhaftigkeiten“ populären Einschlags war auch das Werk von Schriftstellern.

Vor allem in der Gründung der „Serbischen Erneuerungsbewegung“ (SPO) durch Vuk Draskovic und Vojislav Seselj fand die Tschetnikrenaissance ihre politische Manifestation, die ansonsten hauptsächlich im Bereich der populären und folkloristischen Kultur aufbereitet wurde. Die einstmals literarischen Metaphern wurden nun zur gesellschaftlichen Realität, wie Dubravka Ugresic schrieb, und Historienromane wurden zu politischen Programmen umfunktioniert, wie im Fall der SPO, die sich explizit unter der intellektuellen Schirmherrschaft von Matija Beckovic (Lyriker), Milan Komnencic (Lyriker und SPO Vorsitzender), Vasilije Krestic (Historiker und „Memorandum“-Co-Autor) und vor allem Danko Popovic und seinem Bestseller *Knjiga o Milutinu* [Ein Buch über Milutin] befand.<sup>217</sup> Popovics immens populärer Volksroman, der 1986 veröffentlicht worden war, sollte in kürzester Zeit auf über 20 Neuauflagen kommen und viele Kritiker, die einem „Neo-Populismus“ bzw. einem, wie es hieß, „Nationalen Realismus“ (im Stile der oben genannten Autoren im Umkreis Cosics) zugeneigt waren, begrüßten das Werk frenetisch.

Das Werk wurde wie eine Art Programm oder eine Summe höchstrangiger nationaler Wahrheiten angenommen, die auf jeden Fall außerhalb der Möglichkeit irgendwelchen individuellen Erlebens stehen und der Literatur und Literaturkritik naheifern sollten.<sup>218</sup>

Im Roman wird mundartlich in Gestalt des bäuerlichen Simplizissimus Milutin allegorisch das Schicksal des serbischen Volkes als ein in die Wogen der Geschichte verschlagenes historisches Subjekt geschildert, das immer wieder von fremden Mächten (Monarchisten, Faschisten, Kommunisten) getötet, getäuscht oder seiner Freiheit beraubt worden ist.<sup>219</sup> Eine dieser Täuschungen ist der Jugoslawismus. Milutin sagt während des Ersten Weltkrieges:

Wir sterben vor Hunger und Kälte, und unsere gebildeten Leute plappern übers Slawentum.<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> Siehe: Hockenos (2003)

<sup>217</sup> Budding (1998 : 378ff) Die SPO ging aus den Wahlen von 1990 als zweitstärkste Kraft hinter Milosevics SPS hervor

<sup>218</sup> Djordjevic (2001 : 40)

<sup>219</sup> Siehe eine brillante Analyse der „populistischen Welle“ innerhalb der Literaturproduktion in Serbien anhand von Popovics Roman in: Djordjevic (2001 : 36ff)

<sup>220</sup> Popovic (1986 : 25)

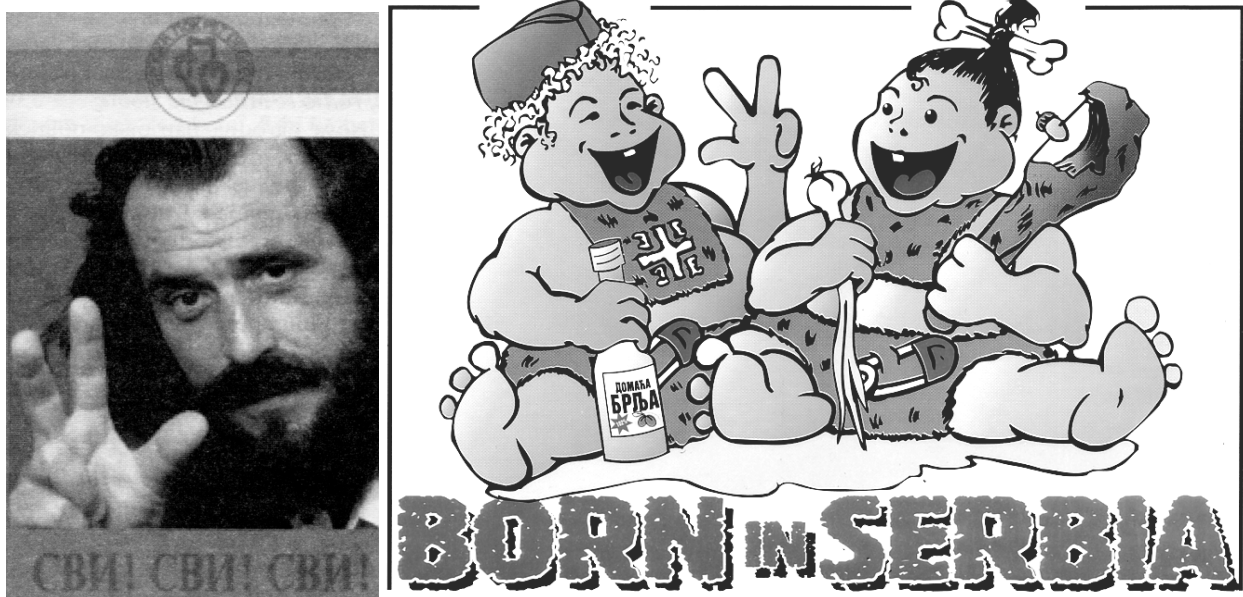


Das Motiv des von äußeren Mächten gepeinigten Serben ist eine Kombination aus kleinbürgerlichen Ressentiments („Der kleine Mann“ versus „die da oben“), die den Klang so mancher Kneipenkultur haben, und historisierenden, auf die Totale der Anschauung sich ausrichtenden Lehren, die man der kollektiven Leidensgeschichte zu entlocken glaubt.

Im jugoslawischen Staatssozialismus ist Mitte der 80er Jahre der Erste Weltkrieg „Kunst“, der Zweite dagegen immer noch literarisches Tabu, wenn er nicht die Partisanen besingt. Daher schreibt man, was man nicht schreiben darf, aber schreiben will, aus der Warte des Ersten Weltkrieges (wie oben beschrieben). Dies ändert sich jedoch gegen Ende der 80er Jahre, als die Welle literarischer Volkstümlichkeit offen zu Themen des Zweiten Weltkrieges übergeht.

Nur einer aus einem Netzwerk von Autorenpolitikern und Poetenpatrioten ist der erwähnte Vuk Draskovic, um dessen SPO (die zugleich Partei ist und Bewegung) sich populäre und volkstümliche Aktivitäten entfalten.

Die Abbildung links zeigt das Cover einer Kassette mit Einspielungen von Liedern für Vuk Draskovics SPO (inklusive einer SPO-Hymne), das Draskovic in überzeugter Siegerpose zeigt.



**Abb. (15)** „Alle! Alle! Alle!“ – links: Musikkassette, *Lieder der serbischen Erneuerungsbewegung* (SPO, 1991) mit dem Konterfei von Vuk Draskovic. Rechts: Postkartenmotiv aus Belgrad (ca. 2000), das den ruralen „Serbismus“ auf die Schippe nimmt und vor allem manchen westlichen Besuchern eine Überzeichnung ihres durch die 90er Jahre geprägten tendenziösen Serbienbildes vorlegt. Wie aber zu sehen ist, stammen Balkanklischees (wie z.B. das Erkennungszeichen der drei Finger oder der Rekurs auf bäuerlichen Ursprung) nicht ausschliesslich aus der Sinnproduktion westlichen Medien, sondern waren durch Nationalisten auch „hausgemacht“ bzw. wurden von Karikaturisten auch persifliert.

Das Siegeszeichen der drei hervorgestreckten Finger wurde im Bosnienkrieg u.a. als „Tschetnikgruß“ berüchtigt (d.h. als Erkennungszeichen bosnisch-serbischer Einheiten). Es ist (erneut) ein Schriftsteller, der augenfällige Sinnmuster reproduziert und popularisiert, wie hier Draskovic Anfang 1991 (vor dem eigentlichen Ausbruch des Krieges). Die im folkloristischen Stil gehaltenen musikalischen Einspielungen sind nur ein Abklang einer neofolkloristischen und neoarchaischen Welle in Hoch- und Popularkultur, die Ende der 80er Jahre einsetzte. Der Belgrader Literaturwissenschaftler Mirko Djordjevic schreibt zu dieser Ausdrucksform der Kulturproduktion:

In den 80er Jahren (...) erneuert sich auch eine gewisse archaische Skala von Motiven, (...) so dass sich bei zahlreichen Autoren langsam der Unterschied zwischen einer Prosa im Zeichen der Fiktion und einem historiographischen Feuilleton (...) verliert, welches die historiografischen Reminiszenzen ersetzen soll, die man ansonsten in großer Literatur kennt.<sup>221</sup>

Diese populistische Welle, wie die neuartigen Verquickungen von Prosa und Feuilleton, Fiktion und Geschichte, Folklore und Nation, Hochkultur und Massenkultur, usw. von Djordjevic genannt werden, beschreibt und besingt Frontlinien, die in der Vergangenheit eine Schlüsselrolle für die nationale Genealogie gespielt haben. Diese Frontlinien stellen zugleich Beschwörungsformeln für ein zukünftiges Verhalten dar. 1990 stimmt ein serbischer Interpret der neuen volkstümlichen Musik in den zukünftigen Kampf ein:

O [serbisches] Volk der Krajina um Knin,  
es wurde Zeit, dass uns die Sonne beschien.  
Um die Ustasche und Franjo [Tudjman] zu jagen,  
werden wir uns Tag und Nacht mit ihnen schlagen.<sup>222</sup>

Als der Kampf um die Krajina im Sommer 1991 begann, „antworteten“ die *Goldenen Dukaten*, eine Folkloreband aus Kroatien, mit ihrer Kampfhymne:

Die „Jugo-Armee“ muss wissen,  
Kroaten [*Hrvatine*] werden die Siegesfahne hissen.  
In unseren Reihen Heiligtümer [*svetinje*],  
und mit ihnen alles Verfluchte [*prokletinje*].<sup>223</sup>

Je nach sozialem Umfeld funktioniert die Etablierung kultureller sinnstiftender Merkmale und Symbole nicht eindimensional und vor allem nicht streng rationalistisch. In dem äußerst komplexen Sinngefüge einer Gesellschaft sind Subtexte, non-verbale Kommunikation, Randphänomene, subtile Symboliken ebenso entscheidend wie die in Massenmedien verbreiteten Erzählungen. Der Einfluss der Massenmedien auf die Verbreitung von Kriegsrhetoriken ist evident und gut erforscht, aber diese Offensichtlichkeit sollte nicht dazu verleiten, die

<sup>221</sup> Djordjevic (2001 : 45)

<sup>222</sup> Zit. aus: Colovic (2000a : 116) „Oj Narode“, Aleksandar Filipovic „Alfie“, 1990

<sup>223</sup> Zit. aus: Colovic (2000a : 128) Siehe auch: Zanic (1998)

Katalysatorfunktion der Medien zur Funktion eines Demiurgen zu stilisieren. Massenmedien benötigen die Sprachgewalt von Autoren, die die Hauptkontingente kultureller Begrifflichkeit wesensnah darstellen können. Ludwig Wittgenstein schreibt:

Die Worte eines Dichters können uns durch und durch gehen. Und das hängt, *kausal*, natürlich mit dem Gebrauch zusammen, den sie in unserem Leben haben. Und es hängt auch damit zusammen, daß wir, diesem Gebrauch gemäß, unsere Gedanken dorthin und dahin in die wohlbekanntere Umgebung der Worte schweifen lassen.<sup>224</sup>

Dieser Gedanke spiegelt die kultische Kulturlogik wieder, die auf die Überzeugungskraft ideeller Präsenz setzt. Wenn wir unter Dichtung eine effektive Wortform verstehen (und gerade nicht: vertäumte Unklarheit), so leuchtet dieser Zusammenhang ein. Nur so ist es zu erklären, dass während und im Vorfeld des Krieges hauptsächlich Phrasen von Schriftstellern und Akademikern die Medienlandschaft beherrschten und bis in die hintersten Winkel des Fronteinsatzgebietes rezitiert werden konnten.

Wenn z.B. 1991 ein Geistlicher (noch vor Ausbruch der eigentlichen Kampfhandlungen) sagt: „Dort, wo serbisches Blut vergossen wird, ist serbisches Land. Wer anders denkt, ist auf der Seite des Feindes.“<sup>225</sup>, so bezeichnet dies eine Grundvariante des oftmals wiederholten Narratives, das biologistische Motive (Blut, Knochen, Kopf, Leben, usw.) auf das Territorium bezieht. „Serbien wird dort verteidigt,“ schreibt 1991 in Abwandlung des Motivs ein Kommentator im Belgrader Magazin *NIN*, „wo es serbische Häuser und serbische Gräber gibt.“<sup>226</sup>

In der überwiegenden Anzahl der Fälle geht es bei Stellungnahmen um eine Rückverortung, d.h. um eine Sicherung seines Anspruches in der kulturellen Vergangenheit. Bildhaft vergegenwärtigt dies 1991 der kroatische Wirtschaftswissenschaftler (und Politiker) Sime Džodan, der bereits seit den 70er Jahren die kroatische Opferrolle innerhalb makroökonomischer Gegebenheiten Jugoslawiens propagiert hatte. Kroatien ist groß, denn es war früher groß:

Kroatien hatte ein ruhmreiches Königreich, während noch Ziegen in New York herumhüpften.<sup>227</sup>

Worum geht es bei diesen Aussagen im Grunde? Es geht um die Präsenz vergangener Wahrheiten, die als aktuelle empfunden, präsentiert und zu neuer Evidenz gebracht werden. Stets ist die Vorstellung des historischen Subjekts (ein Volk, eine Kultur, eine Nation) bindend. Die Hybridität dieses mythopoietischen Konstrukts verweist jedoch auf unzählige Variationen nationalistischer Aporien (*ewig alt/ ewig jung, heldenhaft/unschuldig, weiblich/männlich, wehrhaft/opferbereit, satt/hungrig, gefährdet/sicher, usw.*).

<sup>224</sup> Wittgenstein (1994 : 303)

<sup>225</sup> Vladika Nikanor, Borba, Belgrad, 3. April 1991, zit. aus: Vukic (1994 : 10)

<sup>226</sup> Milovan Vitezovic, 13. Dezember 1991, *NIN*, Belgrad, zit. aus: Vukic (1994 : 32)

<sup>227</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 17)

d) *Das Amselfeld: Apotheose des Kulturkampfes?*

Der Mythos einer glorreichen Geschichte schafft dieselbe Aura, die Kunstwerke in einem Museum zu erzeugen vermögen. Wie Museumskunst ist auch der Nationalmythos ein Gebilde, zu dessen Erhaltung imaginäre Daten mehr beizutragen haben als bloße *hard facts* empirischer Wissenschaft. Nur mit Hilfe dieser Imaginierungssehnsucht ist es zu erklären, dass relativ unspektakuläre Ereignisse zu Grossdaten nationaler Historiographie gedeihen können. Die Rolle der Hermannsschlacht oder der Nibelungensaga für die Ersingung einer deutschen Kultur im 19. Jahrhundert ist hinglänglich bekannt. Ebenso bilden andere europäische Parallelerzählungen enigmatische Belege zur Kulturbegründung. Der serbische Kosovomythos etwa, der eine Schlacht auf dem Amselfeld (*Kosovo Polje*) vom 28. Juni 1389 thematisiert, war allerdings nicht immer gleichbedeutend mit serbischer Kultur. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde er vor allem als gesamtjugoslawischer Mythos verstanden, dessen damalige Anhänger, wie z.B. der Bildhauer Ivan Mestrovic, die panslawische Staatsidee zu verwirklichen suchten. In der strikt serbischen Interpretation dient die damalige vermeintliche Niederlage des serbischen Zaren Lazar gegen die Osmanen als Ausgangspunkt einer 600jährigen türkischen Fremdherrschaft. Jedoch: Selbst diese Grunddaten dürfen als umstritten gelten (Dies macht ja auch den Mythos aus, dass er Evidenz nicht über Tatsachen, sondern über die Choreografie des Ereignisses generiert). Noel Malcolm zufolge führte der Ausgang der Schlacht weder zu direkten geostrategischen Konsequenzen noch zu einer unmittelbaren Okkupation serbischen Territoriums durch das Osmanische Reich. Beide Anführer, sowohl der osmanische Prinz Murat als auch Zar Lazar fielen während der Schlacht, und aus den spärlichen „verlässlichen“ Quellen geht hervor, dass sich die verfeindeten Truppen nach den Kampfhandlungen zurückzogen.<sup>228</sup> Militärisch gesehen entspricht der Ausgang der Kosovoschlacht also eher einem Unentschieden. Diese Interpretation zerstört die Glorie der heldenvollen Niederlage, die die serbische Historiografie aus der Kosovoschlacht herauszuziehen pflegte. Jedoch auch Malcolm versteht sich selbst nicht, wenn er betont, dass er nicht gegen die serbische Kultur vorgehe, sondern *nur* gegen die Mythisierung. Kulturen beruhen auf Mythen, sind selbst Mythen. Jeder Aufklärer, so er sich denn als solcher versteht, muss wissen, dass er, wie einst Kant, zum „Alleszermalmer“ wird. Ein Aufklärer, der sich selbst nicht versteht, ist ein Demagoge. Nehmen wir Malcolm also ernster als er sich selbst.

Tim Judah schreibt ebenfalls:

Die Schlacht veränderte den Lauf der serbischen Geschichte, aber ihr unmittelbarer strategischer Einfluß war viel geringer als Viele nachfolgend glaubten. Ihr wirkliches und andauerndes Vermächtnis lag in den Mythen und Legenden, die um sie herum gewoben wurden.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Siehe: Malcolm (1998 : 58ff)

<sup>229</sup> Judah (2000 : 30)

Topologisch betrachtet ist es gleich, ob ein Artefakt im Museum ausgestellt oder ob eine Nation in einer historischen Schlacht dargestellt wird. In beiden Fällen erzeugt die Phänomenalisierung von Beobachter und Beobachtetem eine Aura, die zur emphatischen Anteilnahme anregt. Der Ausstellungsraum der Nation ist ein historisches Kontinuum, ein „eigener“ ununterbrochener Geschichtsverlauf, innerhalb dessen der Mythos ein konstituierender Bestandteil der nationalen Genealogie wird. Ohne diese Katalysator- und Aufbaufunktion, die Kunst und Literatur (sowohl elitäre als auch populäre) in diesem Darstellungsrahmen zu bieten haben, ist nationale Mythenbildung nur schwer vorstellbar. Ein Beispiel hierfür ist folgender Ausschnitt aus dem Gedicht *Kosovo Polje* des montenegrinischen Lyrikers Matija Beckovic, das 1989 veröffentlicht wurde. Er lautet:

Opferbeladenes Feld mit blutigen Gras,  
 ich darf nicht sagen, dass es meines ist.  
 Sie erlauben mir nicht in mein Haus zu gehen,  
 Sie sagen, dass ich es verkaufte,  
 das Land, welches ich vom Himmel erwarb  
 jemand hat es ihnen versprochen  
 Der es ihnen versprochen hat  
 hat sie auch belogen (...) <sup>230</sup>

Der Kosovozyklus war schon immer ein beliebtes Sujet für Lyriker. Vergleichbar mit Exegesen des Alten Testaments, das auch ein „Gelobtes Land“ thematisiert, handelte es sich zumeist um formale Variationen über das Grundthema des einstmals an die Osmanen verlorenen Kosovo. Ende der 80er Jahre verknüpft sich aber Realpolitik mit diesem dichterischen Spiel. Das Kosovo ist abermals in Gefahr, verloren zu gehen. Dieses obige Zitat aus Beckovics Gedicht ist ein gutes Beispiel, um die oben erwähnte mythopoietische Funktion zu erläutern. Allein dieser Ausschnitt enthält alle notwendigen Zutaten, um die emblematische Wichtigkeit des Kosovothemas im gegebenen Gegenwartsrahmen zu erzeugen. Jeder Mythos adressiert stets die Gegenwart, indem er die Vergangenheit sprechen lässt. Wie jedoch gelingt dieses „Sprechen“? Die Strophe beginnt mit den Worten:

Opferbeladenes Feld mit blutigen Gras,

Pathos und martialische Sprache evozieren die epische Dimension des historischen Themas. Die Begriffe „Opfer“ und „Blut“ sind von entscheidender Bedeutung, da sie einerseits Unrecht und andererseits Gewalt nahe legen. Es heißt z.B. nicht: „Feld der gefallenen Soldaten“. Weiter im Text:

ich darf nicht sagen, dass es meines ist.

Man benötigt nicht viel Fantasie, um diese Sätze in Zusammenhang mit den politischen Umständen der Zeit, in der das Gedicht geschrieben wurde, zu

---

<sup>230</sup> Zit. aus: Stankovic (1989 : 52)

sehen. Die serbische Intelligenz hat jahrelang kontinuierlich für eine ökonomische, kulturelle und schließlich territoriale Integrität Serbiens argumentiert, die sie durch die jugoslawische Verfassungsreform von 1974 gefährdet sah, da durch die verwaltungsrechtliche Autonomisierung der Vojvodina und des Kosovo, sowie die weitgehende Föderalisierung des Staatssystems in ethnischer Sichtweise serbische Minderheiten ohne Autonomierechte schuf, aber gleichzeitig anderen Minderheiten (Kosovoalbaner, Bosnische Muslime) den nationalitätunabhängigen Status ermöglichte.

Gegen Ende der 80er Jahre fokussierten sich die öffentlichen Debatten in Serbien auf das Kosovo, das damals formal ein integraler Bestandteil der Sozialistischen Republik Serbien war, aber in Wirklichkeit einen republikartigen Status hatte, da es neben dem serbischen auch einen eigenen Vertreter im jugoslawischen Staatspräsidium innehatte.

Wenn nun der Lyriker und Akademiemitglied Beckovic hervorhebt: „Ich darf nicht sagen, dass es meines ist / Sie erlauben mir nicht in mein Haus zu gehen“, bezieht er sich auf dieses unerfüllte serbische Streben nach geistiger und territorialer Ganzheit und Einheit, die die Realität der Politik untergräbt. Beckovics subtile Methode besteht darin, dass er eine verfassungsrechtliche Frage in eine persönliche Frage rückübersetzt. Er benutzt Worte wie „mir“, „meines“, „mein Haus“, usw. um seinen Leser für das Thema zu sensibilisieren. Es geht hier nicht nur um irgendeine politische Frage, sondern um eine Frage des „Herzens“; es geht hier nicht nur um irgendein Feld, sondern um das „Blutende Feld der Märtyrer“. Diese Feld wird metaphorisch zu „meinem Haus“, was „mein“ Problem ist, denn: „ich darf nicht sagen, dass es meines ist“. Worin besteht nun diese vorgebliche Restriktion, die durch die Art der Formulierung impliziert, dass der Verfasser von einer verbotenen Wahrheit weiß?

Die Restriktion, das Verbot des Aussprechens, dass hier gerade durch das demonstrative Aussprechen umgangen wird, bezieht sich ursächlich auf die vom jugoslawischen Staatskommunismus tabuisierte und sanktionierte Propagierung und Explizierung der „Serbischen Frage“ seit den 70er Jahren und verstärkt seit Mitte der 80er Jahre. Gegen Ende der 80er Jahre jedoch hatte die nationalistische Rhetorik die Überhand in allen Republiken gewonnen, was die gesellschaftliche Rolle des Staatskommunismus und seiner verfassungsrechtlichen Organe immer mehr marginalisierte.

Die Jubiläumsfeiern zum 600.Jahrestag der Kosovoschlacht am 28.Juni 1989 kamen nationalistischen Agitatoren in Serbien daher sehr gelegen, um die Gunst der Stunde, die sich im glorreichen Heroismus der Vergangenheit (in Anbetracht einer eher perspektivlosen Gegenwart) eröffnete, für sich zu nutzen.

Beckovic schreibt weiter:

Sie sagen, dass ich es verkaufte,  
das Land, welches ich vom Himmel erwarb  
jemand hat es ihnen versprochen  
Der es ihnen versprochen hat  
hat sie auch belogen (...)

Mit dem „himmlischen Erwerb“ bezieht sich Beckovic auf die Volkssage über Zar Lazar, der am Vorabend der Schlacht auf dem Amselfeld eine Nachricht der „Mutter Gottes“ erhielt: Er sollte wählen zwischen einem militärischen Sieg („Königreich auf Erden“) oder einem ewigen Himmelreich, welches jedoch die irdische Niederlage zur Voraussetzung hätte und im Sinne des Mythos auch in der Tat hatte.<sup>231</sup> In Beckovics Interpretation haben die Serben das Schlachtfeld spirituell „erworben“, aber auch hier personalisiert er die Geschichte und erzeugt eine Art intimer Epik, indem er vom Land schreibt, „welches ich vom Himmel erwarb“.

Der gesamte Vers umschreibt, was Lacan vielleicht *le grand autre* genannt hätte: Eine anonyme Autorität („sie“, „jemand“, „ihnen“), die die kulturelle Sehnsucht, die Beckovic ausdrückt, beschneidet und sabotiert. Zugleich reduziert Beckovic die serbische Angelegenheit auf einen persönlichen Standpunkt („ich“, „mir“, „meines“, „mein“), was auf eine gewisse Isolation und Verteidigungshaltung hinweist, die durch den amorphen Feind verursacht wird.

Diesen Verweis auf die undefinierten und anonymen „Anderen“ erachte ich als typisches Merkmal für einen „paranoischen“ Nationalismus, der in den 90er Jahren zur vollen Entfaltung kam: Die Übersteigerung der faktischen Gefahr durch eine *transzendente* Gefahr; eine Gefahr, die „übergefährlich“ ist und unabwendbar, gegen die man sich nicht wehren kann, aber wehren muss.

Hier geht es nicht so sehr darum, die gesellschaftliche Stimmungslage quantitativ zu erfassen, sondern vielmehr darum, Bilder und Vorstellungen, die eine Zeit bestimmen, semiotisch zu verorten. Beckovics Gedicht erachte ich in diesem Sinne daher als nur einen Knotenpunkt in einem kulturellen Netzwerk von Schriftstellern, Künstlern und Intellektuellen, die jedes stilistische Mittel zur Formulierung, Rechtfertigung und Propagierung ihres Engagements für die nationale Sache nutzten.

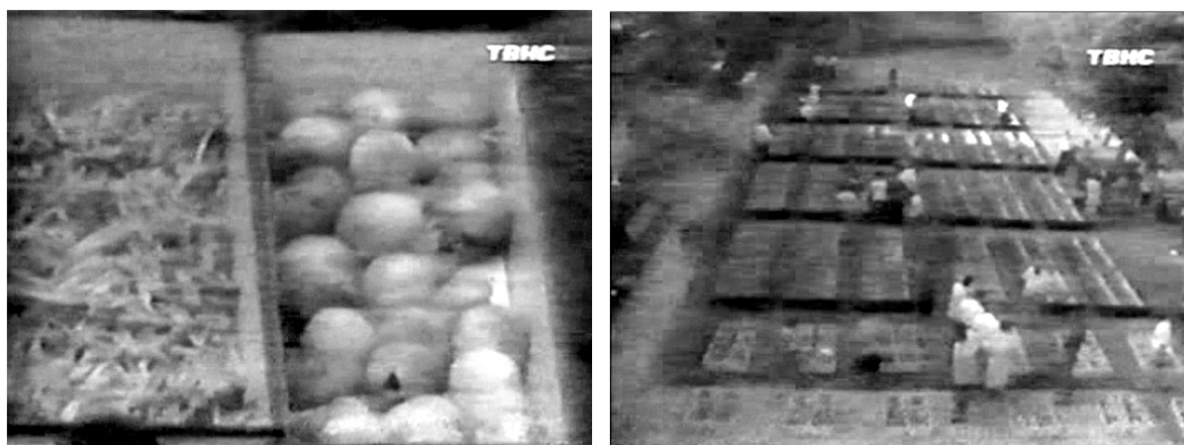
Der aus Montenegro stammende Matija Beckovic selbst wurde etwa zeitgleich mit Milosevics Machtkonsolidierung einer der wichtigsten literarischen Protagonisten in der Erzeugung von Kriegsformeln und -rhetoriken, die in der Tagespresse immer mehr willige Nachahmer und Nachklänge fanden. Er erklärte „Kosovo“ zum „wertvollsten serbischen Wort“, nannte das ehemalige KZ im kroatischen Jasenovac „die größte serbische unterirdische Stadt“ und sprach von den in Kroatien lebenden Serben als „Überlebende einer abgeschlachteten Nation“. Sein unverblümtes Motiv war anfangs „die Versorgung Milosevics mit diesen Narrativen als tödlichen Waffen zur Erweiterung und Führung des Krieges“.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Siehe entscheidende Auszüge aus der von Vuk Karadzic bearbeiteten/verfassten Sage *Der Untergang des serbischen Reiches* in: Judah (2000 : 34).

<sup>232</sup> Zit. aus: Ljubanovic (1999 : 108) Siehe auch: Zivotic (1997 : 244). Man findet einen guten und kurzen Überblick über die intellektuellen Protagonisten in Kroatien und Serbien in: Anic, Alen (1995) Eine Beschreibung, wie verschiedene jugoslawische Autoren mit der nationalen Frage umgegangen sind findet man in: Wachtel (1998).

Beckovics Arbeit stellt das dar, was oben als Ausstellungstätigkeit innerhalb des Nationalkontinuums umrissen wurde. Das Gedicht wird zur „ausgestellten Geschichte“: Es kombiniert Geschehnisse der Vergangenheit mit subtilen Appellen an einen gegenwartsbezogenen Gefühlshaushalt und impliziert, dass essentielle Analogien zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart bestehen.

Was ich oben als „historisches Kontinuum“ bezeichnete ist letztlich nichts anderes als die Summe der Bedeutungen, die sich beispielsweise in dem amorphen „Anderen“ ausgedrückten: Der Feind der Serben ist gesichtslos und daher *zeitlos*.



**Abb. (16)** *Umbettung von Toten des 2. Weltkrieges und die Inszenierung des Fernsehens (1991):* Unterlegt mit choraler Musik fährt die Kamera aus nächster Nähe über die Knochen der Verblichenen. Überreste von Kindern werden separat aufgebahrt. Die Kamera zoomt von dem Bild einzelner Schädel und Überreste (links) in die Totale (rechts) – gewissermaßen aus dem Bereich des Einzelschicksals in die „Totale des Volkes“ .



## Retrodynamiken

### a) Die Sprache der Knochen

*Zugleich behandle ich die Knochen als einen Text, woran sich alles Leben und alles Menschliche anhängen läßt.*

*Johann Wolfgang von Goethe, 1781<sup>233</sup>*

*„Menschliche Überreste“ sind nie menschlich.*

*Der Verfasser*

Die Filmfigur des Zombi ist keine unzutreffende Metapher für eine Nation: Sie ist nicht totzukriegen, da sie bereits tot ist – unterdrückt, niedergehalten, zerstört, okkupiert. Dieses Nicht-tot-zu-kriegen ist, um ein Wort Georg Simmels zu verwenden, ihr „Über-Leben“.<sup>234</sup> Und: Sie ist beständig und bedrohlich, nicht geboren, sondern entstanden. Vielleicht drückt ein Sinnbild die darin weilende morbide geschichtsversunkene Gestimmtheit am treffendsten aus: *Knochen*. Die narrative Verknüpfung von einstmals Lebenden und gegenwärtig Lebenden wird am effektivsten hervorgerufen durch Zeichen und Symbole, die Tod und Leben vereinen. Eine Verbildlichungsform sind Knochen, da sie sowohl auf vergangenes Leben (das biologische Residuum) als auch auf den Tod verweisen (z.B. Totenkopf als Symbol des Todes). An diesen Residuen des Vergangenen machen sich nicht nur biologische oder existenzielle Fragen fest, sondern auch Fragen der Macht und der Moral, d.h. Fragen, die eine Außenwirkung erzielen sollen. Das Motiv der unter den Lebenden weilenden Toten findet beispielsweise eine Ausformulierung im Topos einer „höheren“ Gerechtigkeit, die zwar nicht zu erzielen ist, die aber angestrebt werden muss.

Eine Gerechtigkeit unter den Lebenden kann es nicht geben ohne eine Gerechtigkeit unter den Toten.<sup>235</sup>

Diese knöcherne Phrase ist ein beliebter Gemeinplatz auch heutiger Politik, die zur Rechtfertigung ihrer Programme Geschehnisse der Vergangenheit bemüht. Nach der Hinrichtung der Attentäter des Terroranschlags auf die afrikanischen US-Botschaften Ende der 90er Jahre, sagte beispielsweise der amerikanische Präsident George W. Bush, dass durch die Hinrichtung den Opfern Gerechtigkeit

<sup>233</sup> Aus einem Brief Goethes an Lavater vom 14. November 1781; zit. aus: Rader (2003 : 243)

<sup>234</sup> Siehe: Simmel (1910) Berghoff (1997 : 133) verwendet den Begriff anders: „Mit ‚Über-Leben‘ ist nicht nur ein bloßes Weiterleben über den Tod hinaus gemeint, sondern auch die Partizipation an einem überindividuellen Leben, das (...) dieses mit Sinn erfüllt und die Fragmentarität in ein Ganzes, d.h. Geheiligt überführt.“

<sup>235</sup> Matija Beckovic, NTV Studio B, 14. Mai 1992, zit. aus: Vukic (1994 : 49).

keit wiederfahren sei. Obiges Zitat aus dem Jahr 1992 stammt indes aus dem Munde des Schriftstellers Matija Beckovic während einer Rede zur Eröffnung eines Denkmals für serbische Schriftsteller, die im Zweiten Weltkrieg umgekommen sind. Es scheint, dass, sobald die Wirklichkeit mehr von den Toten handelt denn von den Lebenden, ein Krieg nicht fern ist. Hier offenbart sich die „Knochenmühle Geschichte“<sup>236</sup>, die sich zumeist an den Gebeinen von Potentaten orientierte, aber spätestens seit der Französischen Revolution, die massenhaften Knochen von Soldaten, Kämpfern und Volkshelden für ihren Symbolhaushalt bearbeitete.

Ganz in diesem Sinne verstand sich auch die mit großem Medienaufwand inszenierte Umbettung serbischer Opfer des Zweiten Weltkrieges in Prebilovci am 4. August 1991. Das Dorf in der (bosnischen) Herzegowina war 1941 der Schauplatz eines Massakers, das kroatische und muslimische Ustaschatruppen an der serbischen Zivilbevölkerung verübten. Nach dem Foltern, Vergewaltigen und Töten der Dorfbewohner wurden die noch Lebenden zusammen mit den Toten in eine nahe gelegene Grube geworfen.<sup>237</sup> In der offiziellen Geschichtsschreibung unter Tito war das Massaker verschwiegen worden, um interethnische Revanchismen zu vermeiden. 1991 multipliziert sich das Leid, da es genau in der Zeit gegenseitiger Schuldvorwürfe zwischen Kroaten und Serben kommt. Das Unrecht der Vergangenheit kommt wie gerufen, um gegenwärtig empfundenes Unrecht zu begründen. Der Schriftsteller Dobrica Cosic ist während der Trauerzeremonie in Prebilovci anwesend und wendet sich an die Gemeinde:

Eine der größten Sünden meiner Generation ist dieses Begräbnis, das wir nach 50 Jahren stattfinden lassen, das Begräbnis der Märtyrer von Prebilovci. Und diese Sünde begingen wir, weil wir, im Irrtum befangen, glaubten, das Vergessen der Ustascha-Verbrechens sei ein Dienst der Brüderlichkeit des serbischen und des kroatischen Volkes.<sup>238</sup>

Im Lichte des bislang Ausgeführten ist es logisch, dass Cosic von einem Begräbnis spricht und nicht von einer Umbettung. Von einem Begräbnis spricht man üblicherweise, wenn es sich um kürzlich Verstorbene handelt. Die Praxis der Ustascha, ihre Opfer auch lebend in Gruben zu werfen, schürte auf serbischer Seite die Vorstellung, dass im Laufe der Jahre diese Toten noch nicht ihre Ruhe gefunden haben.<sup>239</sup> Die kommunistische Geschichtszensur hat sicherlich dazu beigetragen, dass sich vor allem in familiären Kreisen eine sublimale aber gesteigerte Verarbeitungssymbolik einstellte, weil offizielle Aufarbeitung eben nicht stattfand. Die Umbettung der Toten entspricht daher einer Wiederaneignung von Geschichte mittels dem freien Verfügen über die Knochen des jeweiligen historischen Subjekts dieser Geschichte. In diesem Sinne ist auch die

<sup>236</sup> Rader (2003 : 91)

<sup>237</sup> Die *jama*, dt. „Grube“, ist eines der Leitmotive zur literarischen Evokation von Unrechtsbewusstsein in Serbien. Zu den Bezügen von Massakern des Zweiten Weltkrieges und den 90er Jahren siehe: Copley (1992), <http://www.srpska-mreza.com/library/facts/Prebilovci.html> und <http://www.balkan-archive.org.yu/kosta/licnosti/tudjman.2.html>; oder: Saric, Mitar (1992) *Greh cutanja je prekinut: ustaski genocid nad srpskim narodom u selu Prebilovci avgusta 1941*. Ministarstvo za informacije Republike Srbije, Beograd

<sup>238</sup> Dobrica Cosic, *TVNS*, 4. August 1991

<sup>239</sup> Zum Topos des lebendig-begraben-Seins siehe: Bondeson (2002)

einstige Idee Tudjmans zu verstehen, die Gebeine der Opfer und Täter des ehemaligen kroatischen Konzentrationslagers Jasenovac zusammenzulegen.<sup>240</sup> Die Aneignung und die Verfügbarkeit über Geschichte manifestiert sich hier in der Mobilität der Knochen, die die unterirdische Seite einer oberirdischen politischen Mobilisierung darstellen. Dieser Trophäencharakter des geschichtlich Eigenen entspricht dem aus der Psychoanalyse bekannten Phänomen der *symbolischen Selbstergänzung*.<sup>241</sup> Hier geht es um die symbolische Aneignung von Macht mittels einer „Trophäe“, die man dem Machthaber als Reaktion auf eine Versagung (die z.B. in Beckovics Gedicht zum Ausdruck kommt) entreißt. Der Machthaber entspricht in diesem Fall der souveränen Geschichtsauslegung, d.h. der Macht über die Interpretation *eigener* Geschichte. Die Trophäe sind die angeeigneten Knochen der Verblichenen.

Der Tod wird gewöhnlicherweise in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit tabuisiert. Er tritt nur auf als Krieg, Unfall oder Umweltkatastrophe, selten als existentielles Phänomen. Umbettungen und Verarbeitungen kollektiver Traumata wie im obigen Fall kehren diesen Mechanismus anscheinend um: Nun wird die lebendige Gegenwart tabuisiert, Tote und Tode beherrschen dagegen die öffentliche Kommunikation. Andererseits wird jedoch gerade durch das Thematisieren des Volkstodes, der sich im vergangenen Massaker zeigt, die Kollektivbildung der Gegenwart vitalisiert. Das Hervorholen der Knochen führt nicht zur Kontemplation über die eigene Sterblichkeit, sondern im Gegenteil: zur Verärgerung über das Unrecht und der Vitalisierung der eigenen Mission, dieses Unrecht wieder gut zu machen.

Wenn man auf bestimmte Publikationen der 80er und vor allem der 90er Jahre sein Augenmerk legt, dann erkennt man als logische Folge dieses Missionsgedankens ein Aufblühen der Thematik des Zweiten Weltkrieges und vor allem der Thematik des Genozids. Eine kleine Auswahl der einheimischen und auch internationalen „Bibliographie des Genozids“ aus den 90er Jahren liest sich wie folgt: *Heavenly Serbia: From Myth to Genocide; The Crime with the Seal: Genocide and War Crimes of Bosnian-Muslim forces over the Bosnian Croats from 1992 to 1994; Serben in der Hölle des Ustascha-Genozids; Kriegsverbrechen und Genozid; Durch Genozid zu einem Großkroatien; Persecution of Serbs and ethnic cleansing in Croatia 1991-1998 : documents and testimonies; Genozid in Bosnien und Herzegowina 1991-1995; Declaration to stop genocide against the Serbian people; Genozid an Serben der Bosnischen Krajina 1941-1945; Genozid an den Bosniaken 1992-1995; Geistiger Genozid 1991-1995; Die Wege der Hölle: Genozid an Bosniaken 1683-1995; Yugencide: Bleiburg, death marches, UDBA; Extermination by Genocide - Serbian Crimes in Northwestern Bosnia; Agression gegen Bosnien und Genozid an Bosniaken 1991-1993; Argumente: NDH, BiH, Bleiburg und Genozid; Atlas des Ustascha-Genozids an Serben 1941-1945; Neuer Genozid an Serben in HDZ Kroatien; Mass killing and*

<sup>240</sup> Schlimmer noch als Zerstörung ist wohl die Entweihung der Kunst: Unter Bogdan Bogdanovics Jasenovac Denkmal *Steinerne Blume* wollte der kroatische Präsident Franjo Tudjman zu den Gräbern der Holocaust-Opfer ihre Henker betten — als nationales Versöhnungs-Memorial nach dem Vorbild Francos. (www.aimpress.org vom 30. Oktober 1994)

<sup>241</sup> Habermas (1996 : 311) Der Begriff stammt aus O. Fenichels *Über Trophäe und Triumph* (1939).

*genocide in Croatia 1991-92; Never again: Ustashi genocide in the Independent State of Croatia (NDH) from 1941-1945; Genozid gegen Serben im 20. Jahrhundert; Genocide once again : The ustashi terror over Serbs in 1991; Genozid an Muslimanen 1941-1945 u.v.a.*<sup>242</sup>

Wenn es allein nach den Buchtiteln ginge, so haben alle Ethnien in Jugoslawien an- und gegeneinander Völkermord begangen. Die inflationäre Verwendung des Genozidbegriffs hat sicherlich nicht zur geschichtlichen Aufklärung beigetragen, aber wohl zur Vitalisierung des Anliegens vergangenes Unrecht in der Gegenwart zu operationalisieren, d.h. durch die symbolische Aneignung vergangener Verbrechen die eigene *Selbstergänzung* voranzuführen. Der Genozid an X wird nun zu „unserem“ Genozid, den „sie“ begangen haben. Man erkennt hierin die morbide Tendenz des Aufgrabens und Umgrabens historischer Ereignisse, nicht um der Aufarbeitung willen, sondern um mit der Erweckung der Toten auch die eigene Nation wachzurütteln.<sup>243</sup> Ein paradigmatisches Beispiel für die Verquickung von historischer Schuld und Gegenwartspolitik ist der serbische Dokumentarfilm *Bog i Hrvati* [Gott und die Kroaten] aus dem Jahre 1994. Der Film erfindet zwar nicht die Ustaschaverbrechen und die Implikationen des Vatikan mit den Achsenmächten, propagandistische Wirkung hat aber die unzweideutige Verknüpfung dieser Verbrechen mit dem Konflikt der Gegenwart. In einer Schnittfrequenz sieht man z.B. abwechselnd jubelnde Ustaschaanhänger von 1941 und Sequenzen von Franjo Tudjman während einer Parade 1990. Gewiss hat Tudjman mit seinem revisionistischen Geschichtsbild, antisemitischen bzw. rassistischen Äusserungen und seiner ethnischen „Säuberungspolitik“ in Bosnien selbst Vorgaben dafür geliefert, dass er mit dem Ustascharegime assoziiert wird, aber das heisst nicht, dass er ein Ustascha ist bzw. dass Kroatien zum Ustaschastaat wird. Das Mittel der Analogie ist ein plumpes Mittel, aber es funktioniert trotz eines besseren Wissens (z.B. Rufmordkampagnen in Zeitungen). Es beschreibt eine eigentümliche Kulturlogik: Es wird postuliert und ab einem gewissen Punkt wird gar nicht mehr hinterfragt. Ich habe 1990 im kroatischen Fernsehen Kunsthistoriker allen Ernstes über den engen ikonografischen Wesensbezug des serbischen Wappens zum nazistischen Hakenkreuz debattieren gesehen — mit dem einzigen Ziel, das Serbentum als genuin faschistoid darzustellen. Hier liegt die Idee zugrunde, dass der serbische Faschismus angeblich schon im Wappen, also schon im Ursprung der serbischen Kultur, angelegt ist. Die serbo-kroatischen Rhetoriken überboten sich Anfang der neunziger Jahre mit gegenseitigen Faschismusvorwürfen, ohne jedoch den

---

<sup>242</sup> Branimir Anzulovic, New York, 1999; Ivica Mlivoncic, 1999; Milenko Ristic, Belgrad, 1999; Mustafa Bisic / Hg., Sarajevo 1998; Vasilije Krestic, Belgrad, 1998; Vojin S. Dabic, et al., Belgrad, 1998; Bulletin einer Konferenz in Bonn, 1997; Agentur „Dr . Radulovic“, Belgrad, 1997; Branko J. Bokan, Belgrad, 1996; Mevludin Ekmecic, Wuppertal, 1996; Slobodan Mileusnic, Belgrad, 1996; Emin Custovic, Sarajevo, 1995; Ante Beljo, 1995; Ante Beljo und Aleksandar Ravlic / Hg., 1995; Smail Cekic, Sarajevo, 1994; Kazimir Katalinic, Zagreb, 1994; Strahinja Kurdulija, Beograd, 1994; Dusan Momcilovic, Beograd, 1993; Ivica Kostovic et al., Zagreb, 1993; Milan Bulajic, Belgrad, ca. 1992; Petar Opacic et al., Belgrad, 1992; Serbisches Innenministerium, Belgrad, 1991; Vladimir Dedijer et al., Sarajevo, 1990

<sup>243</sup> Zur kompetitiven Ikonografie des Krieges siehe: Senjkovic (1993)

eigenen Gesinnungsfaschismus ihrer selbst geschaffenen Gegenwart wahrzunehmen.

Auf dem Felde der Literatur finden die Umgrabungen von Zeichen, Symbolen und Geschichte bereits seit den 80er Jahren statt. Historienromane des *Nationalen Realismus* wie z.B. der Roman *Golubnjaca* von Jovo Radulovic handeln erfolgreich mit zahlreichen morbiden Schlüsselworten wie z.B. *jama* („Grube“, „Massengrab“). Ein Schriftsteller verlautet Ende der achtziger Jahre „Massengräber sind die einzigen ethnisch reinen serbischen Dörfer“.<sup>244</sup>

Die Sprache der Knochen hilft hierbei, die Vergegenwärtigung der Toten im Leben der Gegenwart publikumswirksam zu vollbringen. Diese Stilistik wurde auch am 28. Juni 1989 zu den Jubiläumsfeiern in Kosovo eingehalten, als die sterblichen Überreste Lazars während einer Fernsehübertragung in einer Kapelle zur Kondolenz präsentiert wurden. „Unser Verhältnis zu Knochen“, sagt der Schriftsteller und Psychiater Jovan Strikovic 1994, „ist ein Totem und ein Tabu. Sie vereinen uns, aber sie entzweien uns auch.“

In diesem Zusammenhang werden auch kommunikative Gegenstrategien mancher Kulturschaffender verstehbar. Die deutlichste Antwort auf diesen Kult der Knochen lieferte Marina Abramovic mit ihrer Arbeit *Balkan Baroque* während der Biennale in Venedig im Jahre 1997.

Marina Abramovic, deren Performances sich vor allem durch die Evokation von *Präsenz* auszeichnen, hat mit ihrer Aktion/Installation bewusst das Knochentema aufgegriffen. Sie putzte und polierte stundenlang Unmengen von Rindsknochen inmitten derer sie fast unterzugehen schien. Die Symbolik ist zwar überdeutlich und auch pathetisch überzogen in Bezug auf ein allzu demonstrative Leidensdarstellung (das ist es, was man populär mit Krieg verbindet), verdankt aber ihre Glaubwürdigkeit vor allem der Hingabe Abramovics, dem Sich-Hingeben und Ausliefern an die Entblößung eigener Wunschvorstellungen und Schreckensbilder.

Der Reinigungsvorgang, der hier exerziert wird, entspricht einer heroischen Tat (hier auf zivilisatorischem und nicht militärischem Niveau). Nahezu jeder historische Triumphbogen stellt eine topologische Schwelle dar, bei der sich der aus dem Kampf siegreich zurückkehrende Befehlshaber symbolisch vom Blut des Feindes reinigt. Die Assoziation einer Putzfrau bei Abramovics Aktion stellt aber gewissermaßen die banale und reale Rückseite dieser glorreichen Reinigungsattitüde dar. Hier muss an jeden einzelnen Knochen Hand angelegt werden, jedem Schicksal begegnet werden – Das ist die Drecksarbeit, vor der jede Heldenglorie flüchtet. Es gibt eben *keine* Tore des entlastenden Gewissens, möchte Abramovics Geste uns bedeuten. Die auch an die Arbeit deutscher Trümmerfrauen gemahnende Szenerie macht eine historische Erfahrung als Frage formulierbar: Beseitigen immer Frauen am Ende die realen Konsequenzen und Überreste männlicher Großmachtphantasien? Das ist nicht kategorial, sondern nur tendenziell zu verstehen, denn vor allem in den Balkankriegen

---

<sup>244</sup> Zit. aus: AIM-Press, Beograd, 11.5.1998)

waren es auch viele Frauen, die diese „männlichen Großmachtphantasien“ zu vertreten oder auszuweiten vermochten.

Die andere Abbildung zeigt eine Aktion während der Belgrader Protestmonate gegen das Milosevic-Regime nach den manipulierten Wahlen im November 1996. Über Wochen hatte Tag und Nacht eine massive Polizeiabspernung in der Nähe des Parlamentes eine Strasse blockiert, in der Demonstranten ebenso regelmässig wie zahlreich zusammenkamen. Diese Gegenüberstellung Auge in Auge mit der Staatsmacht nutzten die zahlreichen Aktivisten als Bühne für ihr Anliegen. Demonstranten schütteten in diesem Beispiel Schweineknochen als Futter vor die Füße von Polizisten, um deren Wachhundgehebe zu persiflieren. Es wurden auch Theaterstücke, Misswahlen, Konzerte, Lithurgien, Performances, usw. vor den Augen der Einsatzkräfte und der Weltpresse durchgeführt.<sup>245</sup> Das Schlagwort von „Belgrad ist die Welt“ sollte endlich eine Katharsis der innenpolitischen Lähmung bewirken, die während der ersten Kriegsjahre die serbische Gesellschaft bestimmt hatte. Psychiater Strikovic hat wohl recht: Knochen entzweien und vereinen.

---

<sup>245</sup> Siehe: Matic (1997)



Abb. (17)

### b) Fortschritt durch Rückständigkeit

Die Fokussierung auf Traumata ist keine eigentümliche Erfindung von politischen Entscheidungsträgern, sondern eine vornehmlich künstlerische Strategie, vergleichbar mit einer psychoanalytischen Behandlung, die darauf abzielt, den Patienten mit seinen Symptomen und Phantasien zu konfrontieren und somit die verhängnisvolle Strukturierung des Selbst zu entwirren.<sup>246</sup> Wir sehen aber am vorherigen Beispiel, dass sowohl staatliche Organismen und Institutionen, die Presse, als auch die individuelle Kunstproduktion traumabezogene Strategien der Vergegenwärtigung benutzen. Die implizierten Absichten sind ebenso unterschiedlich wie die Ausgangslage, in der sich die jeweiligen Akteure befinden. Cosic sieht sich vor eine historischen Schicksalslage für das Serbenvolk gestellt, Abramovic agiert im internationalen Rampenlicht eines westlichen Kunstdiskurses, der sich „international“ oder „transnational“ gibt. Den apokalyptischen Vorreitern der Schicksalsgeschichte geht es darum, ihren kulturellen Diskurs durch Emotionalisierung historischer Daten zu bestärken. Der oppositionellen Kulturproduktion geht dagegen es darum, diese Diskurse bloßzustellen, zu bekämpfen – eine ungleich schwierigere Aufgabe, denn sie muss gerade mit Hilfe der Kunst den Sinn für soziale Realität wieder wecken. In den 90ern verkehren sich also die Rollen. Der politische Mainstream schwelgt in mythischer Vergangenheit, die oppositionelle Kunstproduktion versucht den Sinn für die Gegenwart zu wecken.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bringen die jugoslawischen Kriegsjahre ein Widerspiel hervor, in dem sich das „balkanische Barbarentum“ in der alteuropäischen Hochkultur ohne Mühe einordnen lässt. Gerade in den Kriegstrümmern südosteuropäischer Kulturdenkmäler erkannte der Westen den Keim ureigenster, archaischer Kulturwerte. In den blutigen 90er Jahren lernte man noch einmal Kulturwerte zu schätzen, die man entweder als Massentourist schon immer ignoriert oder als überheblicher Intellektueller längst vergessen hatte. Je intensiver Dubrovnik angegriffen wurde, desto mehr erkannten westliche Touristen in der „Perle der Adria“ die Schönheit und Erhabenheit ihrer eigenen Kulturvorstellung. Ähnlich groß war der westliche Aufschrei gegen die Taliban, die gigantische buddhistische Felsenstatuen in Afghanistan wegsprengen ließen. Aber zugleich gering war der Aufschrei gegen postsozialistische Nachfolgeregimes, die im Zuge ideologischer „Befreiung“ monumentale Repräsentationen des Staatskommunismus beseitigen ließen.

Wir denken in diesem symbolischen und historischen Reevaluationskomplex unweigerlich an Walter Benjamins Wort vom Charakter des Kulturmonumentes: Es ist auch ein Monument der Barbarei, weil es auch ein Symbol von etwas Entferntem oder Vernichtetem ist. Goethe schrieb einmal: „Ich kann nicht an eine Bildsäule denken, die einem verdienten Mann gesetzt wird, ohne sie im Geiste schon von zukünftigen Kriegern umgeworfen und

---

<sup>246</sup> Siehe: Zizek (1999a : 107f). „Auch im Hinblick auf die nationale Identität sollte man sich darum bemühen, [...] die spirituelle Reinheit der nationalen Identität [loszuwerden] [...], um die phantasmatische Stütze sichtbar zu machen, die die *jouissance* im nationalen *Ding* strukturiert.“ (: 108)



zerschlagen zu sehen.“<sup>247</sup> Dieses Zerschlagen ist auch ein kultureller Akt, der dem Erschaffen einer Skulptur analog ist. Man muss hier gar nicht erst die Zerstörungspraxis der klassischen Moderne (z.B. Futuristen und Dadaisten) oder die Aktivisten- und Performancepraktiken der 60er und 70er Jahre bemühen. Schon die vergänglichkeits-süchtige Ruinenmalerei des Rokoko ist nur eines vieler Symbole der westlichen Vormoderne, welche die Konstanz kultureller Janusköpfigkeit zum Ausdruck bringt.<sup>248</sup> Nicht jeder will diesen Sachverhalt anerkennen angesichts des Grauens der jüngsten Kriege. Der britische Militärhistoriker John Keegan schreibt beispielsweise:

Die für den zivilisierten Menschen ebenso unverständlichen wie widerwärtigen Schrecken des Krieges im ehemaligen Jugoslawien entziehen sich einer Erklärung mit Hilfe herkömmlicher militärischer Begriffe. (...) Intelligente Zeitungsläser, denen Berichte von „ethnischen Säuberungen“, organisierten Massakern, systematischen Misshandlungen von Frauen, wilden Rachegeleüsten und sinnlosen Evakuierungen einen so unauslöschbaren Eindruck gemacht haben, werden die Parallelen zu manchen der in diesem Buch [„Kultur des Krieges“ Anm. d. V.] beschriebenen Vorgänge bei Völkern auf einer vorstaatlichen Stufe selber ziehen.<sup>249</sup>

Keegan schreibt dies im Juni 1993, also in relativer zeitlicher Nähe zu den Anfängen der militärischen Konflikte in Kroatien und in Bosnien, daher konnten ihm Hintergrunddetails, die durch die schauerhafte Präsenz der täglich im Fernsehen gesendeten Gräueltaten verdeckt wurden, schwerlich evident werden. Seine Einschätzung drückt aber meines Erachtens eine gängige Auffassung dieser Jahre aus, dem das Balkanbild erneut zum Paradebeispiel zivilisierter Rückständigkeit, Primitivität und Barbarei wird. Zwar sind Aspekte des Konfliktes nicht mit herkömmlichen militärischen Kategorien zu fassen, dies bedeutet jedoch nicht, dass sie überhaupt nicht zu fassen sind. Rückständigkeit, Primitivität und Barbarei dieser LIC-Kriege sind gar nicht zu leugnen, aber sie sind nicht bar jeder Logik, bar jeder Organisationsstruktur und bar jeder Gegenwart, wie z.B. das Stichwort von den *ancient hatreds* nahe legt, wonach nur in der fernen Vergangenheit liegende Ursachen, die heutigen Konflikte erklären. Auch Keegan unterliegt der Versuchung einer vermeintlichen *longue duree* - Vorstellung<sup>250</sup>, aus der ein kultureller Determinismus entspringt:

Der Ursprung der Konflikte auf dem Balkan (...) liegt weit in der Vergangenheit, (...). Solche Konflikte trotzen ihrem Wesen nach Vermittlungsbemühungen von außen, da sie auf Leidenschaften und Hassgefühlen beruhen, die rationalen Argumenten kein Gehör schenken; sie sind in einer Weise apolitisch, die Clausewitz kaum vorgesehen hat.<sup>251</sup>

<sup>247</sup> Goethe im Gespräch mit Eckermann (zitiert nach Romain L., „Bis Jetzt. Plastik im Außenraum der Bundesrepublik“)

<sup>248</sup> Siehe z.B.: Brock (1986 : 176ff; 2002) oder: Mühlmann (1998)

<sup>249</sup> Keegan (1999 : 555)

<sup>250</sup> Teil des Begriffsschemas von Fernand Braudel, dem Meisterdenker der französischen *Annales* Schule. Braudel hatte bei seinem epochemachenden Werk über die Kultur- und Sozialgeschichte der Mittelmeerwelt drei historische Zeitebenen mit je eigenem Rhythmus strukturell voneinander unterschieden: die *longue duree* der geographischen Umweltbedingungen menschlichen Lebens; die mittlere, soziale Zeit des demographischen oder des ökonomischen Wandels, schließlich die kurze Zeit der Ereignisgeschichte (*histoire événementielle*).

<sup>251</sup> Keegan (1999 : 101)

Hier irrt der Militärgeschichtler in Analogie zum heutigen Terroristenbild. Nicht-Terroristen gehen davon aus, dass sie Rationalität verkörpern, während aus ihrer Sicht die emotionale Gewalt der Terroristen irrational erscheint. Dies ist jedoch ein Trugbild. „Leidenschaften“ bzw. „Hassgefühle“ und „rationale Argumente“ sind genauso wenig diametrale Gegensätze wie die Realität der Politik und die Realität der Leidenschaft. Kulissenhaft vorgetragene Rationalität ist oftmals der untrügliche Beweis einer emotionalen Besessenheit (der öffentliche Umgang mit Sexualität ist ein gutes Beispiel hierfür), und emotionale „Unbeherrschtheit“ ist bewußter und strukturierter, als man es sich gemeinhin zugestehen möchte. Hierzu schreibt Luc Ciompi, der Vertreter der so genannten *Affektlogik*:

Affekte (...) sind umfassende psycho-physische Gestimmtheiten (...), die sowohl den Geist wie den ganzen Körper „affizieren“: das vorherrschende Aufmerksamkeits- und Bewusstseinssystem, das Gedächtnis und die Art der Verknüpfung von kognitiven Zusammenhängen so gut wie Puls und Blutdruck, Muskeltonus, Hauttemperatur, usw. (...) Die ganze gesellschaftliche Entwicklung ist ein einziger selbstorganisatorischer Fühl-Denk-Verhaltensprozess (...).<sup>252</sup>

Auch Keegans historischer Reflex, Ursachen in der fernen Vergangenheit nicht nur zu suchen sondern auch zu *finden*, ist trügerisch. Ein anderer Historiker gleichen Formates erkennt dies klar. Eric Hobsbawm schreibt:

Meiner Überzeugung nach sind die Schrecken der gegenwärtigen Bürgerkriege (...) kein Rückfall in uralte Grausamkeiten, wieweit auch die Erinnerungen an die Vorfahren in den Bergen der Herzegowina und der Krajina zurückreichen mögen. Die bosnischen Gemeinschaften wurden nicht durch die höhere Gewalt einer kommunistischen Diktatur daran gehindert, sich gegenseitig an die Kehle zu springen. Sie lebten friedlich miteinander und gingen zumindest innerhalb der städtischen Bevölkerung Jugoslawiens, die etwa 50 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachte, in einem Umfang Mischehen ein, der in wirklich voneinander abgetrennten Gesellschaften wie Ulster oder den Rassengemeinschaften der USA unvorstellbar wäre. Hätte der britische Staat in Ulster ebenso abgedankt wie es der jugoslawische Staat getan hat, dann hätten wir weitaus mehr als rund dreitausend Tote innerhalb eines Vierteljahrhunderts gehabt.<sup>253</sup>

Das Bild des Alten, Ursprünglichen und die vermeintliche Wiederkehr vergangener Kriege ist eine Chimäre: Die Vorkommnisse bis hin zu dem genozidären Massaker von Srebrenica und der folgenden NATO-Interventionen stellten keine Atavismen überkommener Entwicklungen dar. Die Barbarismen, Rückständigkeit, Interventionen, Lager, „ethnischen Säuberungen“ usw. deuten vielmehr nach vorne, wie auch Agamben betont:

In dieser Perspektive muss das, was sich in Ex-Jugoslawien abspielt, und ganz allgemein die Auflösung der traditionellen staatlichen Organismen in Osteuropa nicht als eine

<sup>252</sup> Ciompi (1999 : 59; ebd. : 66) Siehe auch: Damasio (1997 : 325ff) Daß ferner die Kriege auf dem Balkan im Gegensatz zur obigen Auffassung Keegans sehr wohl mit militärischer Begrifflichkeit erfasst werden können, beweist Ozren Zunešs Studie „Krieg und Gesellschaft“ (1998), in der er unter anderem auf die Organisationsstrukturen der kroatischen Territorialverteidigung während verschiedener Militäroperationen eingeht.

<sup>253</sup> Hobsbawm (2001 : 330)

Wiederkehr des Kampfes aller gegen alle im Naturzustand betrachtet werden, der das Vorspiel zu neuen sozialen Verträgen und neuen nationalstaatlichen Ortungen wäre; vielmehr ist es das Zutagetreten des Ausnahmezustandes als permanente Struktur der juridisch-politischen Ent-Ortung und Verschiebung. Es handelt sich also nicht um einen Rückfall der politischen Organisation in überwundene Formen, sondern um vorwarnende Ereignisse, die wie blutige Boten den neuen Nomos der Erde ankündigen, der (wenn das Prinzip, auf dem er gründet, nicht erneut in Frage gestellt wird) dazu tendiert, sich über den ganzen Planeten auszubreiten.<sup>254</sup>

Die Zeit hat Agamben bislang Recht gegeben angesichts des nun seit einigen Jahren andauernden permanenten Weltkrieges „gegen den Terror“, den rechtsfreien US-Gefangenenlagern, den staatlichen Überwachungs- und Sicherheitsmassnahmen, regelmäßigen Gefährdungswarnungen durch Nachrichtendienste und den jüngst geäußerten Vorstellungen von EU-Auffanglagern in Ländern der Dritten Welt. Peter Sloterdijk denkt dies zu Ende, wenn er sagt,

daß eigentlich nur noch eine Synthese [der Arm-Reich-Gegensätze und demographischen Driften, *Anm. d. Verf.*] möglich ist, wie sie durch einen permanenten Krieg erzeugt wird. Nur ein Volk, das unter einer großen gemeinsamen Bedrohung zusammensteht, kann den Demokratiemangel noch kompensieren. Demokratie lässt sich auf Grund der genannten Faktoren nicht wieder herstellen, also brauchen wir ein Dauerszenario von kriegerischer Bedrohung.<sup>255</sup>

Die politischen Um- und Einbrüche innerhalb des ehemaligen Ostblocks führten mittels einer negativen Katharsis – innere Starre durch die Resultate der erhofften und versprochenen Klärung und Reinigung – ähnlich zur Paranoia, die aus den USA zu vernehmen ist, zur Ernüchterung und zum Rückzug in die Bewusstwerdung des „Eigenen“.

Die vermeintlich archaischen Kollektivismen der wiederauflebenden jugoslawischen Nationalismen führten in der westlichen Meinungslandschaft nicht nur zu einer Empörung und Abscheu gegenüber „ethnischen Säuberungen“, sondern wurden paradoxerweise auch als Marksteine europäischer Aufklärung interpretiert: Das vermeintliche Heraustreten des kommunistischen Menschen aus seiner selbstverschuldeten nationalen Unmündigkeit hin zu liberaldemokratischen Seins- und Auffassungsweisen. Die Rückkehr zu nationalen Wurzeln wurde als eine Art Heimkehr verstanden (etwa wie die Deutsche sogenannte „Wiedervereinigung“), als ob es in der Geschichte ein festes Heim gäbe, zu dem man immer heimkehren könne. Die Empörung über den Nationalismus auf dem Balkan war und ist im Grunde eine Empörung über die Gewalt und den Stil, aber nicht über das Konzept der Rückkehr und Einkehr des Nationalismus.

---

<sup>254</sup> Agamben (2002 : 49)

<sup>255</sup> Zit. aus: Hegemann (2003 : 77)



**Abb. (18)** Die Website des US Homeland-Security-Ministeriums ([www.ready.gov](http://www.ready.gov)) aus dem Jahre 2004 bereitet auf nukleare, biologische, chemische und sonstige terroristische Anschläge vor. Der Alarmanzeiger (rechts oben) steht auf gelb („elevated“). „Vater“ Staat schützt Mutter, Kind und *Business*.

### c) Der Überzeugungsschwall

Alle historisch rückgreifenden Tendenzen, die auf den ersten Blick als vormodern wirken mögen, sind in der Moderne eine gängige kulturelle Strategie. Die Protagonisten der modernistischen Kunstavantgarde begründeten z.B. durch den Rekurs auf archaische Volkskunst ihre Bilderwelten, wie am Beispiel der *Fauves* ersichtlich. Ähnlich kann man den jugoslawischen Retrogardismus lesen: Weil die alten Nationaltraditionen in Exjugoslawien als wieder neu empfunden wurden, also in der Vorwärtsbewegung der Moderne als legitim oder schicklich empfunden wurden, hatten sie diesen Erfolg – und nicht weil sie *per se* rückwärtsgewandt waren. Rückständigkeit kann sich, wenn überhaupt, nur auf zivilisatorische Aspekte beziehen (z.B. fehlende Infrastruktur, Organisationsformen, usw.) und nicht auf die Seinsweise bzw. den Stil.

Es fällt schwer dies zu akzeptieren und beispielsweise die Tat einer Frau, die 2000 öffentlich vor einem Mahnmal für Opfer des Ustascha-Faschismus (Veljun, Kroatien) die Hose herabließ und demonstrativ urinierte, als kultiviert anzuerkennen.<sup>256</sup>

<sup>256</sup> Das Kultivierte besteht in Folgendem: Die Akteurin *muss* eigentlich gar nicht. Sie *muss* aber historisch. Siehe hierzu: Feral Tribune (830/2001)

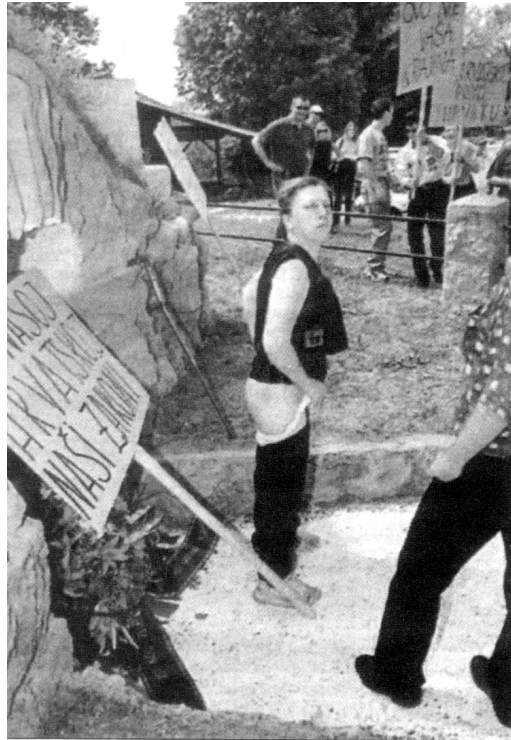


Abb. (19) Volks-Performance einer Ergriffenen: Wasserlassen für Kroatien, 2001.

Die Aktion erregte damals nicht nur in den kroatischen Medien einiges Aufsehen. Das Schild, welches die Demonstrantin samt einem Tross kroatischer Kriegsveteranen, mit sich führte, besagt: „In unserem Kroatien unsere Gesetze“.

Die Zeit nach Tudjmans Tod unter der neuen Präsidentschaft von Stipe Mesić stand unter anderem im Zeichen der Bemühung, die erneute Rehabilitierung des Partisanentums einzuleiten, das unter Tudjman als Zeichen der „serbokommunistischen“ Unterdrückung dämonisiert worden war. Dieses Umdenken (z.B. auch der kroatischen Partisanen zu gedenken) stieß auf rabiaten Widerstand bei nationalistischen Kadern, die darin einen Verrat an der Sache des „vaterländischen Krieges“ (1991-1995) sahen, der sich doch explizit gegen das von Partisanen erfochtene jugoslawische System gewandt hatte. Das symbolische Urinieren soll nun offensichtlich die Verachtung gegenüber diesem anderen historischen Unrecht demonstrieren. Die Demonstration ist einerseits gelungen, denn eine effektivere *Public Relation* hätte sich das Grüppchen aufgebrachter Patrioten, das in diesem kleinen Dorf aufmarschierte, kaum denken können. Andererseits ist ebenso offensichtlich, dass die überzeugte Kroatin – bildlich gesprochen – mit ihrer Aktion im Grunde alles und vor allem sich selbst vollpinkelte. Das Symbol, das sie provozierte, bewirkte vielleicht bei Vielen die notwendige Katharsis (als „Wasserlassen“) zu Läuterung und Überwindung der eigenen nationalistischen Vergangenheit. Ist diese Aktion also einerseits nicht die richtige Abschreckung zur Erreichung einer Form des geläuterten (demokratischen, zivilisierten, usw.) Patriotismus als Abgrenzung zum vormaligen, „urinierenden“ (barbarischen) Nationalismus?

Ist diese Aktion aber andererseits nicht die *aufrichtigste* Form des Patriotismus? Sich selbst bloßzustellen, im wahrsten Sinne der Wortes, „die Hosen herunterzulassen“, sein geistiges Territorium zu markieren, usw. stellt im Grunde nur eine konsequent aufdringliche Form ansonsten anderswo politisch korrekter staatsmännischer Gestik dar. So versteht man auch die heroische Haltung, die sich in den erklärenden Sätzen der Akteurin darlegt:

Ich zog meine Unterhose aus und pinkelte auf das serbische Monument. Dies ist Kroatien. Wenn ich Lust habe, auf irgendeinen Teil Kroatiens zu pinkeln, dann werde ich es tun. Wenn Kroatien in Frage stünde, würde ich wieder urinieren.<sup>257</sup>

Im Grunde ergießt sich mit der obigen Performance ein Überzeugungsschwall nicht nur in einem kroatischen Dorf, sondern über die gesamte europäische Kulturlandschaft. Dieser Schwall ist jedoch weder eine symbolische Attacke noch eine Beleidigung (der serbischen Opfer, der kroatischen Partisanen, des Kampfes gegen den Faschismus, usw.), sondern ein ganz gewöhnlicher Bestandteil eines symbolischen Naturkreislaufes: Jeder aufrechte zivilisierte Patriot, der ob dieser Tat geschockt war („Diese widerwärtige Tat steht nicht für mein Land“, oder: „Diese Radikalnationalisten haben nichts mit meiner Heimatliebe zu tun“, usw.), verstand nicht, dass er hier nur mit den symbolischen Enden seiner ureigensten Verfassung konfrontiert wurde, die er ansonsten in „schöne Worte“ und Lieder zu kleiden pflegt. Ob man den Boden küsst oder auf ihn pisst: Es ist die Dreistigkeit des Patriotentums, die den schönen Schein normalnationaler Wohnzimmerästhetik und -befindlichkeit erst sichtbar macht.

Wenn der Architekt und ehemalige Bürgermeister Belgrads Bogdan Bogdanovic beispielsweise vom „Krieg gegen die Stadt“ und der serbische Journalist Petar Lukovic von der notwendigen „Entdummung“ der Gesellschaft nach den Kriegen sprechen<sup>258</sup>, so ist darin der nicht ganz geheime Wunsch zu spüren, das Dumpfe, Dumme, Hässliche, Ländliche, Grobschlächtige irgendwie nach außen zu projizieren und aus dem eigenen Erfassungsbereich zu verdrängen. Dieses „Außen“ ist jedoch eine Illusion. Der von Bogdanovic 1992 behauptete „Krieg gegen die Stadt“ wirkt wie die Spitze eines vermeintlichen Antagonismus, den es aber so nie gegeben hat (– gewissermaßen ein Eisberg, der nur aus seiner Spitze besteht). Die von Bogdanovic bemühte Tiefenstruktur eines ländlichen Tätertyps ist allem voran in Literaturcliquen städtischer Provenienz entwickelt und genährt worden. Der rurale Serbismus wurde so erst in der serbischen Stadt zum Götzenbild nationalistischer Megalomanen, ebenso wie die in den 90er Jahren evozierte Welle des Naiven, Ursprünglichen, Folkloristischen, die in Kunst, Musik und Film zum Gestaltungsmittel der neuen alten Nachfolgestaaten Jugoslawiens wurde.

<sup>257</sup> Biserka Legradic während der Demonstration der Vereinigung kroatischer Kriegsveteranen in Veljun, Mai 2000. Zit. aus: *Feral Tribune*, Split, 2. Dezember 2000.

<sup>258</sup> Zit. aus: AIM (1994c)

Die intellektuellen Vertreter des Ursprünglichen und Traditionellen verharren ihrerseits in einer Abwehrhaltung gegenüber dem urbanen Leben. Dobrica Cosic schreibt:

Die moderne Zivilisation nährt und stützt ausdauernd die Tyrannei; (...) Die Freiheit bedrängen immer mehr falsche Bedürfnisse, zivilisatorischer Komfort und hedonistische Verlockungen.<sup>259</sup>

Der Städter beschuldigt die grobschlächtige, rückständige Landmentalität, und der Landmensch beschuldigt die städtische Zivilisation. Der Städter verlangt die Entdummung des dumpfen Landvolks, der Traditionalist entlarvt die Unaufrichtigkeit und Oberflächlichkeit der städtischen Zivilisation.

In der kritischen Analyse entlarvt sich allerdings der engagierte Modernist, der überall Barbaren zu vernehmen vermag, als vormodern, als „barbarisch“ – und der vermeintliche Vormoderne als Offenbarer der Funktionslogiken der Moderne – z.B. als Retro-Avantgarde.

#### d) *Retro-Avantgarde*

„Der Abfall der mechanischen Zivilisation ist ein Nährboden für den Wuchs eines neuen synthetischen Baus.“ schrieben Künstler der Künstlergruppe *Mediala* (Leonid Sejka, Olja Ivanjicki, Milic od Macve, u.a.) in den 60er Jahren.<sup>260</sup> Die umfassende Programmatik der Erneuerung suchte man im Rückgriff auf vergangene Konzepte (vage an das Menschenbild der Renaissance angelehnt) zu erfüllen. Damit bewegten sie sich als „Retro-Avantgarde“ durchaus innerhalb der Logik der Moderne. Denn,

wenn wir das Surreale, Metaphorische, Phantasmatische auffassen als eine Konstante der Kunst, ja auch der Moderne, dann können wir das Phänomen *Mediala* ebenfalls als Konstante bestimmen.<sup>261</sup>

Die Idee der Retro-Avantgarde wurde im Zuge der Entwicklung der Moderne unterschiedlich ausgelegt. Auch sind nicht alle Formen subversiv oder konfrontativ: Die erwähnten Historienromane, die ich ebenfalls als retro-avantgardistisch einordne, sind affirmativ. Was jedoch allen Retro-Avantgardisten zueigen ist, ist die strategische Hinwendung zu Vorbildern, Traumata oder Schlüsselerlebnissen der Vergangenheit.

Die slowenische Gesamtkunstwerk-Combo *Laibach* ist ein gewichtiges Beispiel dieser Strategie. *Laibach* und um sie herum die Künstlergruppe *Neue Slowenische Kunst* bzw. *Irwin* thematisieren und inkorporieren seit den achtziger Jahren die nationale totalitäre Idee als verstecktes Trauma der gesellschaftlichen

---

<sup>259</sup> Cosic (1988 : 180)

<sup>260</sup> Zit. aus: Subotic (2000)

<sup>261</sup> Subotic (2000)

Wirklichkeit. Durch Annahme eines germanischen Charakterzugs (durch Namensgebung und Diskurs) und einer „rückwärtsgewandten“ Ästhetik lieferten Laibach schon im sozialistischen Jugoslawien eine radikale Reflexionsfläche für jegliche Kulturkritik. Man könnte paradox formulieren: *NSK* sind so sehr slowenisch, dass sie deutsch sind. Ihr „Paradigma der unmöglichen Autorität“ bezog sich auch aus der Tatsache, dass sie jeglicher totalitären bzw. restriktiven Aburteilung durch deren ureigenste Mittel zuvorkamen, so dass die sozialistische Bürokratie, wollte sie beispielsweise Laibach wegurteilen, auch sich selbst hätte in Frage stellen müssen. Zu ihrer Methode sagen Laibach:

*Retro avant-garde* is the basic artistic procedure of Neue Slowenische Kunst, based on the premise that traumas from the past affecting the present can only be healed by returning to the initial conflicts.<sup>262</sup>

Sie bewerkstelligten dies, indem sie sich selbst und ihre Werksumgebung so genannter totalitärer Bildgebung aussetzen – und mehr noch: indem sie sich selbst als Staatsform propagieren.

The title of the tenth anniversary concert: ‘Ten years of Laibach, Ten Years of Slovene Independence’ is one of the most explicit examples of the group’s parasitic attachment to the national thing. The concert took place at the end of 1990, six months before actual Slovene independence (...) In this respect Laibach’s constant retroactive claim to shape events was also in operation in the timing of the event. The implication is that (...) ‘Slovene independence’ dates only from the creation of Laibach, (...) One interview response takes this attachment to its logical conclusions and implies that without Laibach there is no nation as such: ‘The end of Laibach? The end of Slovene nationhood.’<sup>263</sup>

Künstlergruppen wie Mediala oder viel später *IRWIN* bzw. *Neue Slowenische Kunst* gaben mit dem Konzept der *Retro-Avantgarde* eine Praxis vor, die als künstlerisches Vorhaben weit weniger folgenreich war denn als gesellschaftliche Vorgabe, auch wenn der Geltungsanspruch radikal formuliert wurde. Beispielsweise heißt es in einem *NSK Statement* von 1986:

Neue Slowenische Kunst is an organized cultural political campaign for the renewal of Slovene national art on the European level, a rigorously planned establishment of an authentic cultural space at the crossroads of two worlds, a negation of spiritual smallness and a deliberate attack on the established cultural monopoly of the West.<sup>264</sup>

Diese Sätze hätten (im Bezug zur serbischen Kultur) auch von serbischen nationalistischen Hardlinern wie Dragos Kalajic oder para-nationalistischen Technokraten wie Slobodan Milosevic gesagt werden können, und sie wurden tatsächlich von ihnen gesagt (z.B. Milosevic in seiner letzten fernsehübertragenen offiziellen Rede im Oktober 2000). *NSKs* Programmatik stammt aber bereits aus den 80er Jahren und antizipiert alle derartigen späteren Konzepte.

<sup>262</sup> *NSK State In Time*, 1993, zit. aus: Monroe (1999 : 47)

<sup>263</sup> Zit. aus: ebd. : 219

<sup>264</sup> Zit. aus: Monroe (1999 : 169)



Sind *Laibach* bzw. *NSK* daher die Prototypen und heimlichen Protagonisten eines authentizitätsbasierten Nationalismus? Die Antwort ist „Nein“ (mit einem eingeklammerten „Ja“ darin). *NSK* trägt nicht mehr oder weniger Verantwortung als andere Kulturschaffende in den Republiken haben. *Laibachs* (retro)avantgardistische Attitüde wurde in einem „subkulturellen“ künstlerischen Kontext vorgetragen. Es wurde nie als politische Programmatik konzipiert. Allein die Tatsache, dass *Laibach* ihre „staatliche Unabhängigkeit“ bereits 10 Jahre früher als der reale Staat erlangten, verdeutlicht dies. *Laibach missbrauchten* Slowenien und den jugoslawischen Staatssozialismus für ihre Zwecke, aber sie *brauchten* die Staatsformen nicht, denn sie sind selbst Staat. Dennoch liefern sie mit ihrer Arbeit einen weiteren Beleg dafür, dass es künstlerische Protagonisten waren, die nationalistische Narrative im gesellschaftlichen Umfeld testeten – als Stilmittel der Provokation und Evokation von Tabubröchen. „Wie weit können wir gehen?“ fragen diejenigen, die sämtliche Grenzen schon überschritten haben.

Es wurde zum Verhängnis ab Mitte der 80er Jahre, dass das Prinzip „Retro-Avantgarde“ aus den Ateliers und Arbeitszimmern auf Rednerpulte und Wohnzimmer, d.h. auf Politik und Gesellschaft, übertragen wurde, dass also der Geist der politischen Erneuerung nach der Titoära – z.B. die Vorgabe von *Milosevics* „antibürokratischer Revolution“ – mit der Hinwendung zum Vergangenen als eidetischem Attraktor verknüpft wurde.

Wie geschah diese Übertragung? Es sind stets individuelle Leistungen, die in dem Wechselspiel von Wahrnehmung und Änderung gesellschaftlich zum Tragen kommen, und die über ihren Vorbildcharakter andere Individuen mitzureißen vermögen. Es gibt hierbei verschiedene Formen kommunikativer Übertragungsmechanismen. *Cavalli-Sforza* (1996) unterscheidet deren vier (wovon die beiden letzten Formen eigentlich in den beiden ersten untergebracht werden könnten):

- a) vertikale Übermittlung (zwischen Generationen),
- b) horizontale Übermittlung (synchrone und „epidemische“ Übertragung),
- c) autoritäre Übermittlung (von Einem auf Viele),
- d) konzertantes Lehren (von Vielen auf Einzelne).

Zu (c) schreibt der Autor:

Die kulturelle Übermittlung wird leichter, schneller und effektiver, wenn ein autoritärer und mächtiger Führer dafür sorgt, dass eine Neuheit akzeptiert wird. Viele soziale Veränderungen haben sich möglicherweise auf diese Weise durchgesetzt. Religiöse Führer können mit ihrer Autorität neue Dogmen einführen, die bei Strafe des Ausschlusses aus der Gemeinschaft angenommen werden müssen.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> *Cavalli-Sforza* (2001 : 196)



**Abb. (20)** Künstlerische und politische „Retro-Avantgarde“ – Oben: Milic od Macves Gemälde im Ikonenstil über die Bombardierung Belgrads durch Kampfverbände der NATO 1999. Unten: Vuk Draskovics „Altar“ in seiner Parteizentrale in Belgrad .

Die Funktion der Autorität wird hier sehr vereinfacht interpretiert. Dennoch: Ende der achtziger Jahre erschienen in Jugoslawien politische Anführer, die es vermochten – jeder auf seine Weise – Menschen für sich und für die „große Sache“ des Volkes zu gewinnen. Die Tatsache, dass 1990 in den ersten freien Wahlen nationalistische Parteien an die Macht kamen, deutet nicht nur auf effektive Wahlstrategien der Sieger, sondern vor allem auf eine grossflächige Bewusstseinsbildung, die Nationalisten für sich zu nutzen verstanden. Tudjman und Milosevic sind nicht zufällig oder irrtümlich an die Macht gekommen. Sie setzten genau jene Politiken durch, für die sie von einer Bevölkerungsmehrheit gewählt wurden. Dass die jeweiligen politischen Programmatiken in Paradiktaturen und Krieg resultierten, ist eine Logik der politischen Durchsetzung der Programme (z.B. „Kroatische Unabhängigkeit“ *versus* „Großserbien“). Beide Programme für sich hätten nicht zum Krieg geführt, denn „Großserbien“ („Alle Serben innerhalb eines Territoriums“) war im sozialistischen Jugoslawien bereits verwirklicht, und in einem gewissen Sinne hatte Kroatien seit der Verfassungsänderung von 1974 durchaus konföderale Souveränität. Es waren jedoch nicht diese Strategeme als solche vonnöten, sondern das *surplus* an Aufwand, das man innerhalb Jugoslawiens gegeneinander betrieb, um einen Staat *ad absurdum* zu führen.

## FRONTBEGEHUNGEN

Organisationsformen sind nicht immer transparent. Sie mögen auf den ersten Blick chaotisch erscheinen, offenbaren aber nach genauerem Hinsehen eine Struktur. Andererseits können, wo vermeintlich verlässliche Strukturen und Handlungsabläufe zu erwarten sind (Politik, Militär, staatliche Institutionen, usw.), durchaus chaotische Entwicklungen vonstatten gehen.

Das Militärwesen wurde erfunden, um nicht in erster Linie den Feind, sondern vor allem das Chaos des Krieges zu besiegen. Es ist eine Kulturtechnik, vergleichbar z.B. der Erfindung des Rades, die neuen Notwendigkeiten der Natur des Sozialen effektiv begegnen sollte. Wer sich militärisch organisieren konnte, gewann Kriege und vereinnahmte Territorien, die wiederum folgende Generationen in die Lage versetzten, ihren Einflusbereich zu erweitern. Jeder heutige Nationalstaat beruht auf den Erfolgen dieser Kulturtechnik. Wie jede andere Technik ist auch diese fehlerhaft und entwicklungsbedürftig, und wie jede andere Technik wird sie vielleicht eines Tages durch andere Techniken ersetzt werden. Die Diplomatie ist z.B. in unserer Gegenwart einer der Versuche, die Militärtechnik zu ersetzen, obwohl gerade die Diplomatie über Jahrhunderte hinweg nur ein verlängerter Arm des Militärs war.

Das in etwa gegenteilige Phänomen, dass das Militär seinerseits der verlängerte Arm einer Ideologie wird, kann mit freiem Bezug auf Clausewitz als absolute Kriegführung bezeichnet werden. Hier geht es nicht darum, dass das Militär militärische Ziele erreicht (Territorien, Ressourcen), sondern es geht darum, dass das Militär ideologische Ziele durchsetzt (Vernichtung einer Population). Ideologische Ziele sorgen aber immer für Chaos, wenn sie mit der sozialen Realität kollidieren, da sie nicht von der herkömmlichen Militärstrategie abgedeckt werden können. Dies besagt nicht, dass Militärs keine Ideologen sein können, sondern dass sie es (wenigstens theoretisch) aus reinem Selbstverständnis nicht sein sollten. Denn ein ideologischer Krieg – ein absoluter Krieg, ein Kulturkrieg – lässt sich niemals gewinnen, sondern allenfalls in die Länge ziehen. Die Idee des Militärs beruht jedoch darauf, Kriege, wenn sie denn geführt werden müssen, zu gewinnen. Dies sind alles jedoch idealtypische Unterscheidungen.

Als serbische Einheiten im Jahre 1992, strategisch und taktisch kontraproduktiv, mit erheblichem Aufwand Vukovar dem Boden gleichmachten, weil sie glaubten, dort das Hauptkontingent der kroatischen Armee, d.h. im elevierten Sinne das „Herz der kroatischen Nation“, zu bekämpfen, obwohl die Stadt nur etwa 2000 Kämpfer verteidigten, so ist das wohl ein Beleg für nationalistische Schwärmerei, die jeglicher herkömmlicher militärischer Kriegsstrategie zuwiderläuft.<sup>266</sup> Auch der Beschuss und die Belagerung Dubrovniks durch montenegrinische Einheiten der Jugoslawische Volksarmee (JNA) kann nicht militärisch begründet werden, denn sowohl einheimische als auch gegnerische Militärstrategen stimmten später darin überein, dass die Beschießung der Küstenstadt, weder militärisch-strategisch, noch politisch, noch ökonomisch Sinn machte. Der Angriff machte nur kulturell Sinn, d.h. im Sinne eines absoluten Krieges, der nicht auf militärische Siege setzt, sondern auf die Vernichtung des Feindes bzw. seiner Kultur. Dies ist die Eigenschaft des *Kulturkrieges*: Nicht nur erobern, sondern vor allem *widerlegen*, d.h. im Jargon der Kulturkrieger: „Befreien“.

Im Einklang mit dem gängigen militärstrategischen Jargon wird heute auch von Low Intensity Warfare (LIW) oder Low Intensity Conflict (LIC) gesprochen<sup>267</sup>. Diese Kriegsform – typisch für die jüngsten Balkankriege – zeichnet sich durch die massive Einbeziehung der Zivilbevölkerung und ziviler Objekte in militärische Operationen aus. Man darf unter *Low Intensity Conflict* nicht verstehen, dass es unblutig oder nicht grausam zuginge. Im Gegenteil: Diese Form des Krieges zeichnet sich dadurch aus, dass sie alle Gesellschaftssphären umfasst und aus Scharmützeln, lokaler Gewalt oder aus dem Zusammentreffen regulärer Einheiten unter Einbeziehung der Zivilbevölkerung besteht. Je nach politischer Ausgangslage spricht man aus der Sicht einer militärisch überlegenen Macht auch von „foreign internal defense“, „counterinsurgency“, „counterterrorism“, „special warfare“, „special operations“, „revolutionary/counterrevolutionary

---

<sup>266</sup> Zunec (1998 : 109f)

<sup>267</sup> ebd. : 90f

warfare“, „small wars“, „limited wars“ und anderen Begriffen.<sup>268</sup> Von einer zivilisatorischen und nicht strategischen Warte aus betrachtet, sind diese Kriege im Grunde eine Aneinanderreihung von Massenmorden, was psychologisch wesentlich schwerer zu verarbeiten ist als z.B. ein Atombombenabwurf, der kein Blut, sondern nur Asche und abstrakte Todeszahlen hinterlässt, die man sich in dieser Totalität sowieso nicht vorstellen kann. Die personifizierte Massenmorde eines LIC-Krieges sind sowohl für Beobachter als auch für Betroffene schwerer zu verarbeiten, da sie sich in der Regel auch über lange Zeiträume erstrecken. Die Tsunami-Welle im Indischen Ozean hinterließ etwa genauso viele Opfer wie der gesamte Bosnienkrieg (ca. 200.000), die Anzahl der emotionalen Opfer dürfte jedoch für den Balkankonflikt wesentlich höher liegen.

Typisch für LIC-Konflikte ist ebenfalls die Überlappung sich von „zivilem Kriegsverhalten“ und „kriegerischem Zivilverhalten“. Es scheint beispielsweise im Umfeld der Bombardierung von Dubrovnik zu frivolen Akten beteiligter Einheiten gekommen zu sein: Eine Gruppe verstreuter montenegrinischer Kämpfer wurde bei ihrem Raubzug in einer ehemaligen Villa Titos von Reportern betrunken in Frauenkleidern angetroffen.<sup>269</sup> In dem BBC-Dokumentarfilm *Serbian Epics* werden Einheiten der bosnischen *Republika Srpska* gezeigt, wie sie Festivitäten organisieren, Lieder singen und sich in filmreifen Posen dem Kamerateam vorführen (dunkle Sonnenbrillen, heroische Coolness).

Andererseits greifen Organisationsstrukturen des Militärs in die Sphäre des Zivilen über. Der Einsatz von bildenden und darstellenden Künsten und Künstlern ist beispielsweise ein klassisches Mittel der Truppenbetreuung. Von Hollywoodstars, die die amerikanischen Truppen des 2. Weltkriegs betreuten bis hin zu patriotischen Filmen und Popsongs der Irakkriege erstreckt sich das Betätigungsfeld. Ein Spezifikum des kroato-serbischen Krieges 1991-1995 waren die *Croatian Art Forces*. Das mit ihnen assoziierte AD HOC Theater wurde vom Zagreber Regisseur Tahir Mujic 1991 als „Kroatisches Befreiungskabarett“ aus der Taufe gehoben. Schnell wurde es zum integrativen Teil einer Künstlertruppe, die direkt der kroatischen Armee unterstellt war. Schriftsteller, Schauspieler, Bildende Künstler, Musiker, Filmemacher und Choreografen beteiligten sich gleichermaßen an den Aktivitäten von AD HOC, die Ausstellungen, Lesungen und Aufführungen beinhaltete. Bis zur Auflösung der Gruppe bei Kriegsende wurden etwa 30 Vorführungen und Ausstellungen im Kriegsgebiet organisiert.

Vor allem für Analysten, die in den Balkankriegen ein blindes vormodernes Gemetzel bar jeglicher Logik sahen, würde die Verwobenheit der Kriegsführung mit Teilen der Kulturproduktion überraschend anmuten. Warum eigentlich? Belehrt uns die Geschichte der europäischen Moderne nicht eines Besseren? Blicken wir deshalb kurz zurück auf einen anderen Krieg, bevor wir uns daraufhin mit einem veränderten Blick wieder dem Balkan zuwenden.

---

<sup>268</sup> Dies ist wohl ein Relikt der Partisanenstrategie aus dem 2. Weltkrieg. Siehe weitere Informationen auf: <http://www.low-intensity.de/>

<sup>269</sup> Colovic (2000b : 65)



Abb. (21)

## Krieg und Text

### a) Der Krieg und sein Nutzen für Intellektuelle

Aus den „glühenden August-Tagen 1914“, derer er sich zwar später schämte, die er aber nie *in toto* widerrief<sup>270</sup>, tönt ein Thomas Mann:

Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung.<sup>271</sup>

Visionen von „Reinigung“, „Befreiung“, „Kampf“, „Aufbruch“, „faulem Frieden“ und „Krieg“ gehörten schon in der Vorkriegszeit zu den charakteristischen Motivbereichen des literarischen Expressionismus. Diese Visionen wurden stets mit dem Nationalgedanken gedacht und empfunden. „Die Worte Deutschland, Vaterland, Krieg haben magische Kraft“. So beschrieb Ernst Toller später in seiner Autobiographie die damaligen Empfindungen.<sup>272</sup>

Der Hass vieler Intellektueller und Künstler auf die Kultur und Gesellschaft des Kaiserreichs mündete in den Hass auf den mit ihr verbundenen Frieden. „Wie hätte der Künstler, der Soldat im Künstler nicht Gott loben sollen für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so satt, so überaus satt hatte!“ Mit ähnlichem Überdruß wie hier Thomas Mann schrieb vier Jahre vorher, im Juli 1910, Georg Heym in sein Tagebuch: „Dieser Friede ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.“ (...) Man fühlte mit dem Beginn der „Großen Zeit“ ein neues, unerhörtes Sinnpotential kultureller, nationaler, ja menschheitlicher Reichweite freigesetzt.<sup>273</sup>

Ähnliche Vorstellungen entwickelte Max Schelers Aufsatz über den „Genius des Krieges“.<sup>274</sup> Der Krieg eröffne den Blick für die ewigen Gesetze der Schöpfung, den Aufgang des Einzelnen im Kollektiv und den Übergang des Disparaten und Begrenzten zum kosmischen Ganzen. In dieser Metaphysik erschien der Krieg als ein „schockierendes Faszinosum, eine Allegorie, schillernd zwischen Gott und Dämon“.<sup>275</sup>

Diese Begrifflichkeiten gehören zum Motivationsfundus intellektueller Eliten, die die nietzscheanische Bewusst(seins)losigkeit und Instinktsehnsucht in eine Art „kollektiven Rausch“ steigerten, aus dem sie erst das reale Blut der gefallenen Soldaten erwachen ließ. Sigmund Freud schreibt in dieser Zeit:

Selbst die Wissenschaftlichkeit hat ihre leidenschaftslose Parteilichkeit verloren; ihre aufstiefte verbitterten Diener suchen ihr Waffen zu entnehmen, um einen Beitrag zur Bekämpfung des Feindes zu leisten.<sup>276</sup>

<sup>270</sup>In seinem Lebensrückblick *Meine Zeit* (1950) bilanziert Thomas Mann, er habe nie etwas anderes getan „als die Humanität zu verteidigen“ — auch 1914 bis 1918 nicht! Siehe hierzu den aufschlussreichen Artikel in: Eder (2004)

<sup>271</sup>Zit. aus: Eder (2004)

<sup>272</sup>Zit. aus: Anz (2004)

<sup>273</sup>Zit. aus: ebd.

<sup>274</sup>Max Scheler (1917) *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg*. Verlag der weissen Bücher, Leipzig

<sup>275</sup>Zit. aus: Anz (2000)

<sup>276</sup>Freud (2004 : 135)

Wir erleben eine ähnliche intellektuelle Kriegsbegeisterung in den Balkankonflikten der 90er Jahre, wenn es (zwar unter anderen historischen Umständen) um die erneute Kollektivisierung eines künstlerischen Singulars im Sinne des Nations-Einen geht, der den Rausch des Kampfes als Gestaltungsmittel der politischen Realität benutzt. So polemisiert ein serbischer Schriftsteller im Jahre 1992 gegenüber pazifistischen Aktivitäten:

Der Krieg hat kaum begonnen, da beten manche schon wieder, dass er aufhören möge.<sup>277</sup>

Dies scheint für manche unverständlich, denn der Krieg, so sagt eine Akademikerin in dieser Zeit der gesellschaftlichen Aufruhr, sei so „rein wie eine Träne“ und widerlegt mit anderen Kolleginnen einen Mythos, demzufolge nur Männer Krieg führen während Frauen assistieren.<sup>278</sup> Der Soziologe Dr. Vojislav Seselj, der 1990 mit Vuk Draskovic die SPO (Serbische Erneuerungsbewegung) und mit ihr die Rehabilitierung der Tschetniks inaugurierte (samt ihrer paramilitärischen Ableger) ist gar stolz, dass er von Anfang an auf den Krieg ausgerichtet war:

Wer hat sich für den Krieg vorbereitet? Wir serbische Tschetniks, da wir ihn in der Luft gespürt haben.<sup>279</sup>

Im Grossen und Ganzen – und nur im Grossen und Ganzen wird Krieg hier rezipiert – beurteilt die *Intelligencija* den Konflikt fatalistisch. Vergrößerte Klarheiten der Vorstellung führen zu Ansichten, die als alternativlos wahrgenommen werden. Brana Crncevic, Schriftsteller und damaliger Vorsitzender des Instituts für serbische Flüchtlinge, gibt 1992 die Losung aus: „Es ist simpel: Wir werden gewinnen, weil wir gewinnen müssen!“<sup>280</sup> Analog verlautbart ein serbisch-orthodoxer Priester 1993 der Krieg sei unvermeidlich gewesen, denn „die Serben haben es abgelehnt, vor dem (...) Westen niederzuknien“.<sup>281</sup>

Dr. Radovan Karadzic, Psychiater, Lyriker und Vorsitzender der Serbischen Demokratischen Partei Bosnien und Herzegowinas, meldet sich aus dem (noch) friedlichen Bosnien im Jahre 1991 mit bestimmtem Worte. „Es gibt nun keinen Grund mehr, von der Front zurückzukehren.“, spricht er, als es in Bosnien noch keine Front im eigentlichen Sinne gibt:

Deshalb werden wir die Mobilisierung [der Serben in Bosnien], die im Gange ist, vollenden und Europa zeigen, dass wir Herr über unser Schicksal sind.<sup>282</sup>

Auch Vladimir Seks, seines Zeichens Verfassungsrichter, Vizevorsitzender der kroatischen HDZ und Kommandant des Krisenstabes des östlichen Slawonien, gibt sich 1991 unnachgiebig und bestimmt:

<sup>277</sup> Brana Crncevic, 7.1.1992, Nachrichtensendung auf TVB, Belgrad. Zit. aus: Vukic (1994 : 39)

<sup>278</sup> Dr. Radmila Milentijevic, ehemalige Ministerin, 16.12.1993, TV Politika, Belgrad. Zit. aus: ebd. : 65

<sup>279</sup> 17-31.Dezember 1993, *Duga*, Beograd. Zit. aus: Vukic (1994 : 65)

<sup>280</sup> *Politika Ekspres*, Beograd, 26. April 1992. Zit. aus: ebd. : 48

<sup>281</sup> Priester Filaret, *Politika*, Beograd, 19. Dezember 1993. Zit. aus: ebd. : 65

<sup>282</sup> Radovan Karadzic, *Vecernje Novosti*, 27.Oktober 1991. Zit. aus: ebd. : 26



Dort [in Slawonien] werden Kroaten oder aber Serben bestehen. Eine dritte Möglichkeit gibt es nicht.<sup>283</sup>

Nicht alle kroatischen Intellektuellen kämpfen jedoch um das gleiche Kroatien. Für die einen geht es nur um die bestehenden Republiksgrenzen, für die anderen um mehr. So sagt der ehemalige Dissident und Vorsitzende der kroatischen Rechtspartei Dobrislav Paraga (der u.a. für die Rehabilitation und Inauguration der Neo-Ustaschabewegung verantwortlich zeichnet) ebenfalls im Kriegsjahre 1991:

Wir denken nicht daran, den Krieg mit dem Sieg bei Vukovar zu beenden. Wir werden ihn fortsetzen, bis Kroatien in seinen historischen und natürlichen Grenzen konstituiert ist. (...) Der kroatische Soldat kann sich nur mit dem *Unabhängigen Staat Kroatien* [NDH] identifizieren.<sup>284</sup>

Genauso determiniert wie die Ausrichtung gegenüber dem äußeren Feind sind die Intellektuellen gegenüber dem inneren Feind. Einer der radikalsten Verfechter eines vormodernen kriegerischen Heldentums, Dragos Kalajic, seines Zeichens Maler, Schriftsteller, Fernsehmoderator, Kurator und Journalist, verabreicht diesen so genannten „Verrätern“ in den eigenen Reihen, die er explizit in Bezug zur Mentalität der „Alt-68er“ erwähnt, eine vernichtende Aburteilung, wenn er dekretiert:

Jede vorausgesetzte Illoyalität nicht-serbischen Ursprungs löst sich völlig in der verräterischen Masse serbischen pseudointellektuellen Drecks auf (...) Versteift in der Theorie und vor allem in der Praxis eines sowohl vulgären als auch egoistischen Materialismus (...) hassen [diese Verräter] jegliche Erscheinung serbischen Selbstverständnisses, das sich aus aristokratischen und metaphysischen Tugenden und Werten zusammensetzt. Vor diesem entwürdigenden Spektakel (...) könnte sich eine zynische Gesinnung durchaus mit dem Spruch (...) vertragen: „Wie gut wäre doch ein Krieg, um dieser gesamten Maskerade ein Ende zu bereiten.“<sup>285</sup>

Die Attitüden der Intelligenz sind nicht immer offen bellizistisch. Der renommierte Schriftsteller und Akademiker Antonije Isakovic schreibt 1998 angesichts der gegen Restjugoslawien drohenden Strafmaßnahmen seitens der NATO :

Wenn es zu Sanktionen kommt, wird der kleine Mann sich zurechtfinden müssen, und uns Schriftstellern wird diese nationale Tragödie die nötige Inspiration liefern, um neue schöne Geschichten zu erzählen.<sup>286</sup>

Nicht alle Autoren äußern sich zum Krieg. Diejenigen, die sich äußern, äußern sich deutlich. Die von manchen Autoren praktizierte demonstrative Ignoranz bezüglich des Krieges wird allerdings auf der „Gegenseite“ engagierter Intellektueller abgestraft. Ein besonderer Fall ist Aleksandar Tisma, der sich

<sup>283</sup> Zit. aus: ebd. : 24

<sup>284</sup> Zit. aus: ebd. : 23

<sup>285</sup> Dragos Kalajic, 16-19. August 1992, *Duga*, Beograd. Zit. aus: ebd. : 53

<sup>286</sup> Antonije Isakovic, Schriftsteller und Mitglied der serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, April 1998. Zit. aus: *Nezavisna Sveslost* Nr.171, 1998

wohl oftmals zu Recht, aber auch manchmal zu Unrecht vom Kriegsthema bedrängt sah. Diese Unbestimmtheit wurde ihm von der Autorin Mirjana Miocinovic als Zynismus ausgelegt:

Mir fällt der Zynismus des alten provinzialischen Schriftstellers in die Augen, der glaubt, zu Weltruhm gekommen zu sein und den all das, was bei uns geschieht, nicht kümmern muss, da er dort in seinem Paris, in dem er seine Machwerke fabriziert, mit seiner künstlerischen Unsterblichkeit rechnet.

Die Autorin sieht hier ein Schema des Kriegsgewinners, der aufgrund der emotional geladenen Ernstfallaura zu einer profitablen Karriere in den 90er Jahren kommt.<sup>287</sup>

Nicht weniger stößt mir die Aussage Rada Ivekovics auf, derzufolge es auch „Glück im Unglück“ gegeben habe und sie mit Hilfe des Krieges schließlich nach Paris gekommen sei. Man könnte sich im Grossen und Ganzen also mit dem Thema befassen: Der Krieg und sein Nutzen für Literaten – ich sage natürlich nicht: für die Literatur.<sup>288</sup>

#### *b) Akademische Kriegführung*

Aus den zahlreichen (zumeist zweitrangigen da tendenziösen) Veröffentlichungen zur Verwobenheit von Kriegs- und Gesellschaftsfragen erwähne ich, stellvertretend für die Publikationsbereitschaft der 90er Jahre, ein markantes Beispiel aus Bosnien, das „die Moral im serbischen Vaterlandskrieg“, d.h. die Moral der bosnisch-serbischen Einheiten, organisationsstrategisch reüssiert.<sup>289</sup> Hier schreibt der Autor, der selbst Kommandierender bzw. Ausbilder während des Bosnienkrieges war, von der „Kampfesmoral“, von „Persönlichkeitsstrukturen des Soldaten“, von „Propaganda-Aktivitäten“, von der „moralischen Auffassung des Krieges“ und nicht zuletzt von der „Kreativität“ im Zusammenhang mit Militäroperationen, welche die psychologische Kriegführung während des Krieges ausmachen sollten. Der Autor liefert mit seinen Strategemen auch die philosophische Grundstruktur des bewaffneten Kampfes, bei dem – wie der Autor schreibt – der Mensch im Mittelpunkt steht.<sup>290</sup> Welche Art von Mensch dies jedoch sein soll, ist schnell klar: Es ist die Figur des bewaffneten männlichen Kriegers. Im beigefügten Diagramm ist auch klar ersichtlich, dass bei dieser Disposition der traditionelle Territorialkonflikt im Blickfeld ist, d.h. die Bewusstheit der Zugehörigkeit des Menschen zu einem Territorium, welches wiederum in Zusammenhang mit einer Nations- und Kulturvorstellung einhergeht. „Die Faktoren des bewaffneten Kampfes und ihre Wechselwirkung“

<sup>287</sup> Inwiefern hier persönliche Vorbehalte gegenüber dem Erfolg eines Konkurrenten eine Rolle spielen vermag ich nicht zu beurteilen. Künstler und Autoren sind in Karrierefragen sehr eitel. Manche Autoren, die ihre Eitelkeit „einstecken“ und sich nicht in den Wellengang des weltöffentlichen Interesses begeben, hätten oder haben andererseits auch das Recht, verbittert zu sein.

<sup>288</sup> Beide Zitate stammen von der Schriftstellerin Mirjana Miocinovic, in: Stojic (1998)

<sup>289</sup> Siehe: Blazanovic (1999)

<sup>290</sup> ebd. : 97

wird das genannt. Die Dreifaltigkeit von *Bewaffnung*, *Territorium* und *Zeit*, die den Krieger-Menschen umrahmt, ist im Grunde eine strategische Entsprechung kulturell-religiöser Begründungsmuster, die anstatt *Bewaffnung* wohl „Kunst“ setzen würden und anstatt *Zeit*: „Geschichte“.<sup>291</sup>

Die Operationalisierung von *Territorium* und *Zeit* wird je nach Kriegsseite verschiedentlich durchgeführt. Nach Angaben der kroatischen Liga für antifaschistischen Widerstand wurden zwischen 1990 und 1992 mindestens 400 aus der Titozeit stammende antifaschistische Kriegsdenkmäler in Kroatien unter Tadjmans Regime vernichtet oder beseitigt.<sup>292</sup> Die Gesamtzahl aus heutiger Sicht dürfte jedoch wesentlich höher liegen. Man sah diese Zerstörungen in der Öffentlichkeit nicht als Angriff auf das kulturelle Erbe Kroatiens, wie man dies später während des Krieges gegen die serbischen Aufständischen in der Krajina im Hinblick auf die Zerstörung von Kirchen tat, obwohl die Partisanendenkmäler sich auf auch auf kroatische Partisanen bezogen. Tadjman sprach von diesen zerstörerischen und anderen Kulturheroen oft als *drzavotvorni Hrvati* (staatsschaffende Kroaten).<sup>293</sup> Mit der Beseitigung und Umformulierung der Spuren des alten Jugoslawien (Denkmäler, Autokennzeichnung, Fahnen, Währung, Gebäude- und Straßennamen, usw.) ging so die koordinierte Erneuerung bzw. Schöpfung eines neuen (und zugleich traditionsreichen alten) Kroatiens einher.

Ganz in diesem „staatsschaffenden“ Sinne definierte sich die Akademie der Bildenden Künste in Zagreb zu Beginn des Krieges. Deren Professoren und Studenten erkannten in sich urplötzlich die Verteidiger der kroatischen Nation. So schreibt die Dekanin der Akademie im Jahre 1991 zu Beginn der Kämpfe in der Krajina:

Die Akademie verstand sich nur auf eine mögliche Weise: zur Abwehr der Werte, die den Sinn ihres Bestehens ermöglichen. Kroatien erneuert sich heute physisch und geistig. (...) Das Blut unserer Krieger und Märtyrer erfüllte uns mit außergewöhnlicher Stärke, wurde zur Farbe unserer Seele und unseres Herzens, zum Symbol der Freiheit und des Sieges. (...) Die deformierte Vernunft unseres barbarischen Feindes zerstört alles, was kroatisch ist – unsere Prunkstädte, unsere tausendjährige Kultur.<sup>294</sup>

Der Feind hat Vernunft. Diese ist aber „deformiert“. Aus der Erkenntnis der Zerstörung durch die deformierte Vernunft ergibt sich aber auch die Einsicht in den Wert der *Kultur*, d.h. der *formierenden* Vernunft:

Die Studenten der Akademie (...) werden schnell zu Künstlern, die mit ihren Werken das Kunsterbe [Kroatiens] bereichern, einer der solidesten Grundfesten in der Etablierung nationaler Identität. Es ist aufschlussreich, wie der vaterländische Krieg (1991-1995) die

<sup>291</sup> Ich will mit diesem Beispiel keine Debatte über militärstrategische Theorien oder den Zynismus strategischer Denkmuster generell eröffnen, sondern nur das einseitige Kriegsbild relativieren, von dem Keegan ausgeht.

<sup>292</sup> AIM (1994j)

<sup>293</sup> „Was die [politische] Linke und Rechte angeht, muß die HDZ extrem links sein, wenn es um soziale Fragen geht, und extrem rechts, wenn es sich um kroatische staatsschaffende Fragen handelt.“ (Dr. Franjo Tujman, 1993 in: Vukic/Hg. 1994 : 87)

<sup>294</sup> Zit. aus: Hlevnjak (1998 : 5ff)

Wichtigkeit unseres künstlerischen und kulturellen Erbes zum Bewusstsein gebracht hat.<sup>295</sup>

Dieses „künstlerische Erbe“ wurde verstanden als Grundpfeiler der nationalen Identität und die Akademie als substanzieller Teil des Nationalwesens, das es zu verteidigen galt. „Man muss malen, aber man muss auch kämpfen“, lautet das akademische Motto dieser Tage.

Fast allegorisch muteten daher 1992 die ersten Kunstexkursionen an die Front unter dem Schutz der kroatischen Armee an: Die Studenten malen das sie umgebende Kulturgut bzw. die erhaltenen Ruinen, während die Soldaten wachen. Dies nannte man „Feldunterricht“ [*terenska nastava*]. „All dies war ein Teil des Schaffensprozesses des jungen kroatischen Staates“, schrieb der damalige Unterrichtsleiter.<sup>296</sup> Die *Bildende Werkstatt* in Samobor etwa fand ihre Räumlichkeiten in verlassenen und zerstörten Kasernen der jugoslawischen Volksarmee, die in zwischenzeitliche Malerateliers umfunktioniert wurden. Manche Kunstprofessoren, die den vermeintlichen Kulturkampf anzuführen glauben, wie etwa der Bildhauer Kruno Bosnjak, äußerten sich verwegen:

Wir, deine kroatischen Künstler, die wir so zärtlich Mutter Europa gehegt und gepflegt haben, übermitteln diesem Europa und der Welt, daß wir anstelle von Pinsel, Meisel oder Feder zu Waffen greifen und unsere Schöne verteidigen werden, und wir werden sie mit unserem Blut für immer verteidigen.<sup>297</sup>

Das hier aufscheinende alte Motiv des *antemurale christianitatis*, demzufolge man sich als der letzte Vorposten „Mutter Europas“ gegen die Barbaren des Südens aufopfere, wird um Trotzigkeit ergänzt. Ein Zagreber Kunstdozent betonte, wie er sich zwar ein Leben ohne Hand oder Bein, aber keinesfalls ohne das okkupierte kroatische Territorium vorstellen könne. Dass man sich die kroatische Akademie dennoch nicht ohne Studenten vorstellen kann, davon kündigt die steinerne Gedächtnistafel im Eingangsbereich der Akademie. Auf ihr sind diejenigen Kunststudenten verzeichnet, die 1992 an der Front gefallen sind.

### c) Humanitäre Eliten

Wie die vorhergehenden Kapitel andeuten, haben sich die Kriegsjahre nicht ohne Interventionen und Beteiligungen der einheimischen aber auch westlichen Kulturschaffenden abgespielt. Abgesehen von Journalisten, künstlerischen Aktivisten, Existentialisten und sonstigen westlichen *War Tourists*, die sich zu Beginn der neunziger Jahre ins jugoslawische Kriegsgebiet aufmachten, beherrschten das Feld vor allem Soldaten, Söldner, entlassene Sträflinge und „einzelne ehrenhafte Intellektuelle“, wie ein Politiker betonte.<sup>298</sup>

<sup>295</sup> Zit. aus: ebd. : 7

<sup>296</sup> Zit. aus: ebd. : 51

<sup>297</sup> Zit. aus: ebd. : 37

<sup>298</sup> Goran Hadzic, Präsident der „Republik Serbische Krajina“, *Borba*, 6.3.1992, in: Vukic (1994 : 64)

Die Angehörigen der so genannten „Serbischen Freiwilligengarde“, die „Weißen Adler“ kamen (...) 1992 nach Bosanski Brod [Bosnien]. Die Ideologie dieser paramilitärischen Einheit verkörpert am eindringlichsten der Befehlshaber der „Weißen Adler“, [der Dramaturg] Dragoslav Bokan, den sie den „Ästhetiker des Todes“ nennen. In Interviews äußert er etwa: „Mir tun die jungen Ustasche leid, wenn wir sie zur Erschießung führen. Ansonsten regt sich in mir, wenn ich meine Kontrahenten tot umfallen sehe, ein Glücksgefühl (...)“.<sup>299</sup>

Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass Bokan nicht der einzige Protagonist der „darstellenden Künste“ im Kriegsgebiet war. Der Kommandierende der kroatischen Einheiten in Mostar, Slobodan Praljak, im Zivilleben ein Regisseur und passionierter Hobbymaler, muss gleichfalls einer choreografischen Intuition gefolgt sein, als er die älteste und berühmteste Brücke Mostars 1994 wegbomben ließ.<sup>300</sup> Praljaks filmisches Vorbild, das er allerdings filmisch nie erreichen konnte, ist Veljko Bulajic, der Regisseur des wahrscheinlich bekanntesten jugoslawischen Kriegsfilms aller Zeiten, der *Schlacht um die Neretva* (1969), unter anderem mit Orson Welles als Tschetnik-Kommandanten.

Auch der kroatische Lyriker Ivan Tolj, Mitglied des kroatischen Schriftstellerverbandes (DHK), agierte während der Kriegszeit als General der kroatischen Armee. Bezeichnend und vielleicht paradigmatisch ist in diesem Zusammenhang die Frage, die 1993 der Schriftsteller Miodrag Tripkovic zur Eröffnung der Sitzung des montenegrinischen Schriftstellerverbandes (UKCG) stellte: „Wer hat den Schriftstellern Pistolen gegeben?“, fragte Tripkovic verdutzt, als er bewaffnete Kollegen im Sitzungssaal erblickte.<sup>301</sup>

Man konnte im Fernsehen bisweilen selbst Priester mit Maschinengewehren fuchteln sehen oder ausländische Gäste wie den russischen Schriftsteller Eduard Limonow in einem bosnisch-serbischen Unterstand beobachten, wie er, an einem Maschinengewehr sitzend, Salven in Richtung Sarajevo abfeuerte. Limonows Aktion ist im Dokumentarfilm *Serbian Epics* (1992) von Pawel Pawlikowski festgehalten. In einem Interview mit dem serbischen Fernsehen sagt Limonow in einer Geste panslawischer Solidarität:

Alle Grenzen müssen revidiert werden. Dort, wo Russen leben, dort ist russisches Land. (...) Die Vereinten Nationen haben sich in eine Bande von Volkshetzern verwandelt, die sich gegen die Schwachen wendet (...) Wenn Ihr einmal einige Nuklearsprengköpfe besitzt, wird Euch niemand etwas tun. (...) Die Gewalt ist ein höheres Recht.<sup>302</sup>

Diese Gewalt (im Sinne eines „höheren Rechts“ auf Durchsetzung eigener Ansprüche) steht am Anfang jeder Entwicklung. Sie wird aber nicht immer explizit vermittelt und verbirgt sich oft hinter hochzivilisierten und bisweilen durchaus effizienten und intelligenten Sprach- und Umgangsformen. Kriegsna-

<sup>299</sup> Zit. aus: Lukac (2000)

<sup>300</sup> Siehe: Markovic, M. (2000). Der für die Zerstörung der Brücke öffentlich beschuldigte Praljak wiegelt jede Verantwortung ab, obwohl er andererseits zugibt der kommandierende General der kroatischen Kräfte in Mostar gewesen zu sein. Nachdem ihn sogar der jetzige kroatische Präsident Mesic während seinen Aussagen in Den Haag schwerwiegend belastete, dürften Zweifel bezüglich der Verantwortung Praljaks beseitigt sein.

<sup>301</sup> AIM (1995g)

<sup>302</sup> Im Gespräch mit Dusan Cukic, RTS, 24. Oktober 1991. Zit. aus: Vukic (1994 : 58)

tionalismus ist nicht immer dumpf, dumm oder hässlich, im Gegenteil: er appelliert an die Schönheit des gemeinsamen Kulturursprungs, an die „kollektive Intelligenz“ und an die Freiheit der Selbsterlösung, die nur durch die Hässlichkeit, Obstruktion und Dominanz des übermächtigen „Anderen“ gestört werden. Gewalt (als „höheres Recht“) ist dann das Resultat der Verschönerung oder der Erhaltung des nationalen Gartens.

Zu Tudjmans ersten Amtshandlungen nach der Machtübernahme 1990 gehörten die „Säuberung“ der kroatischen Verwaltungsbehörden von „serbokommunistischer“ Infiltration, die Ethnisierung seines Machtapparates, die „Säuberung“ der kroatischen Amtssprache, die Umbenennung von Institutionen und die Beseitigung von Insignia des jugoslawischen Staatskommunismus.

Diese Gewalt des höheren Rechts, d.h. die Aneignung des Eigenen, welches man in fremder Hand wähnt, spielt auch bei der Verknüpfung nationaler und territorialer Fragen, die sich notwendig aus der Verortungssehnsucht nationaler Einheitsvorstellungen ergibt, eine gewichtige Rolle. In Serbien wird durch Schriftsteller wie Dobrica Cosic und seine ideologischen Nachahmer diese Aneignungsrhetorik seit den 70er Jahren subtil praktiziert: Der Wunsch nach Einheit wird in der literarischen Erzählung verdeckt, das „höhere Recht“ tritt als Kunst in Erscheinung. In den 80er und 90er Jahren folgen eine Reihe von Intellektuellen Cosic nach, die Gestik ist jedoch wesentlich offener und unverblümter. Ich denke hier z.B. an den einstmaligen Satiriker Brana Crncevic („Einen Serben kann man nur töten, wenn man ihm in die Seele schießt“), den herzegowinischen Lyriker Rajkov Petrov Nogo, den Schriftsteller Radomir Smiljanic (der die Organisation „Weiße Rose“ gründete und z.B. mittels Donaublockaden gegen das gegen Serbien verhängte Embargo protestierte), die Dramaturgin Isidora Bjelica (welche die Vereinigung mit dem Namen „Nur eine Serbin rettet den Serben“ begründete), den montenegrinischen Lyriker und Akademiker Matija Beckovic, dem Kinderbuchautor und Zeichner Momo Kapor (dessen leichtgängige Prosa zur schwer verdaulichen Serbophilie ausartete), den jüdischen Komponisten Enrico Josif (der gerne über das serbische Himmelsvolk referierte: „Im zukünftigen Gottesreich (...) spielt das serbische Volk die führende Rolle.“<sup>303</sup>), den Schriftsteller Jovo Radulovic (der in volkstümlicher Sprache die serbische Opferrolle emotiv zu vermitteln vermochte), den Psychiater und Lyriker Dr. Jovan Strikovic (dessen Theorien jungsche, darwinsche und neurobiologische Fundamente für rassistische Gesellschaftsauslegungen bildeten). Auf kroatischer Seite finden sich die im Dunstkreis von Tudjmans Vorzeigeintellektuellen auftretenden Ranko Marinkovic, Vladimir Seks, Slaven Letica, Hrvoje Hitrec, Djurdjica Ivanisevic, Ivan Tolj, Marija Peakic-Mikuljan und vor allem Ivan Aralica. Aber auch Konkurrenten Tudjmans wie z.B. die ehemaligen Dissidenten Vlado Gotovac, Drazen Budisa u.a. spielten sich in den 90er Jahren im Kampf um die „Nationale Sache“ an die politische Oberfläche. Budisa hatte sich bereits 1971 beim so genannten „Kroatischen Frühling“ als

---

<sup>303</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 48)

Studentenführer hervorgetan. Er kandidierte 2000 erfolglos bei den Präsidentschaftswahlen, auf ein Bonus ob dieser engagierten Vergangenheit hoffend. Der politisch als Liberaler auftretende und ehemalige Dissident Gotovac war hingegen der Prototyp des missverstandenen Schriftstellers und Lyrikers, dessen romantisch-nationale Vorstellungen jenen bürgerlichen *soft nationalism* auszeichnen, der obendrein Gesellschaft und Kultur aus literarischer Perspektive zu verstehen und formen versucht. Als freiheitlicher Antipode Tudjmans bildete er in konsequentem Gegensatz zu diesem während des Kommunismus zu Karriere und Einfluss gekommenen Autokraten den Typus des „authentischen“ dissidentischen Patrioten, der sich als aufrechter Kulturbefreier versteht und *wirklich* an eine metaphysische Reinheits-, Schicksals- und Schönheitsform des Kulturnationalen (ohne die entstellende Fratze des Gewalt- oder Machtnationalismus) *glaubt*. Mehr noch:

Ich kann unmöglich akzeptieren, dass der Schrecken des kroatischen Falles eine unnütze blutige provinzielle Episode (...) darstellt. Ich fühle, glaube und finde mehr in diesem Unglück meines Volkes: Zwischen Vukovar und Dubrovnik hat sich Gott etwas gedacht.<sup>304</sup>

Gotovac liest den Sinn aus dem Leiden des Krieges, indem er ein *surplus* an Gehalt in die Realität hineindichtet (*fühlt, glaubt, findet*). Dieses „Mehr“ vermittelt sich, wie bei Nationalideologen der 90er Jahre üblich, mittels der Gottesmetapher und verweist auf die gesonderte Stellung Kroatiens im Wellengang des Weltchicksals. Gotovac geht es also im Grunde um die Hervorhebung der Einzigartigkeit kroatischer Kultur, die sich im Krieg authentisch offenbart. Buden schreibt hierüber treffend:

Gotovacs unverdeckte Affinität zur Idee des auserwählten Volkes, das in seiner Exklusivität eine welthistorische Mission zu erfüllen hat, (...) verweist unzweideutig auf eine sehr gefährliche Verwandtschaft.<sup>305</sup>

Diese „gefährliche Verwandtschaft“ liegt einfach in dem beschränkten Anschauungsreportoir der Nationalideologien begründet und findet sich kirchensicher im Vokabular der Gegenseite. „Gott will etwas Grosses von diesem Volke, wenn er es in den Brennpunkt des Weltgeschehens setzt.“, sagt 1992 der orthodoxe Mitropolit Amfilohije Radovic beispielsweise über sein Serbenvolk und meint damit nichts anderes als der säkulare Schriftsteller/Politiker Gotovac, weil er damit auch nichts anderes meinen *kann*.<sup>306</sup> Und wenn sie etwas anderes meinen könnten, so würden sie nicht als Kultur-, Religions- oder Volksvertreter agieren.

In Kroatien haben sich derlei Intellektuelle trotz gegenseitiger ideologischer Inkongruenz stets unter der Schirmherrschaft des serbischen Außenangriffs auf Kroatien (im Sinne einer gerechten Sache des Verteidigungskrieges) zusammen-

---

<sup>304</sup> Zit. aus: Buden (1996 : 37)

<sup>305</sup> Buden (1996 : 39)

<sup>306</sup> Zit. Aus: Vukic (1994 : 71)

raufen können. Milosevics Attacke gab ihnen das gute Gewissen für ihre intellektuellen Wildereien.

Als Worte den Krieg „in Bewegung setzten“ (...), haben kroatische Schriftsteller ihr hanebüchenes patriotisches Wildern mit dem Alibi der so genannten gerechten Sache des Krieges gerechtfertigt – „Nicht wir haben sie angegriffen, sondern sie uns“. Was immer gesagt oder getan wurde und wie sehr es auch mit Häme oder Hass erfüllt war – stets wurde das nationale Alibi angeführt.<sup>307</sup>

Der Krieg hielt gewissermaßen viele innergesellschaftliche Antagonismen in Schach und ermöglichte neben vielen anderen Phänomenen den Umlauf eines ungehemmten und ebenso uniformen Patriotismus, der als „literarischer Nomos“ eine ganze Reihe von bis dato ungekannten Äusserungsformen der Anbietung an die politische Macht und die „Sache des Volkes“ ermöglichte. Vor allem die Faszination mit Staat und Führer und die damit im Hintergrund schwelende Begeisterung für den Synkretismus von Religion und Nation sind dominante Merkmale des intellektuellen kroatischen Mainstream der 90er Jahre.

Analog zum serbischen spielte der kroatische Schriftstellerverband (DHK) eine entscheidende Rolle bei der Institutionalisierung und Perpetuierung nationaler Ideologeme, die früher noch konsequent kommunistische Vorzeichen trugen.<sup>308</sup> Die sich im Umkreis des Schriftstellerverbandes profilierenden Schriftsteller zeichnete vor allem ein missionarischer Eifer bei der Erhaltung und Betonung des Kroatentums aus, d.h. jener als „Kultur“ gedeuteten Hingabe an einen neu entdeckten und neu empfundenen religiösen Konservatismus, Autoritätsglauben und historischen Determinismus. Diese Kultur (d.h. dieser persönliche Geschmack einer Gruppe von Intellektuellen) wurde fortan offiziell als „kroatisch“ definiert (und wird es in „gefilterter“ Form immer noch) und bei jeder Gelegenheit der staatstragende und –schaffende Charakter der eigenen literarischen Produktion hervorgehoben. „Mich interessiert, wer heutzutage staatschaffend ist bzw. bereit ist, für den kroatischen Staat zu arbeiten und ihn auf welche Weise auch immer zu verteidigen.“, formuliert der Kulturtheoretiker und angesehenes Mitglied des DHK Dubravko Horvatic seine Art der Vorliebe für den repräsentativen Charakter der Kulturproduktion, die jedoch generell als Formprinzip des postjugoslawischen Mainstream der 90er Jahre gelten kann. Der nationale Mainstream war nämlich darin „international“, dass sich die Ästhetiken und Logiken der Beziehung von Kunst und Macht glichen, unabhängig der stets hoch gehaltenen kulturellen Unterschiede.

Paradigmatisch für die literarische Anbietung an die Macht ist das Werk und die Person Ivan Aralicas, einem der Hauptideologen des kroatisch-bosniakischen Krieges (1993). Aralica wurde nicht müde, in Zeitungen Stim-

---

<sup>307</sup> AIM (1995g)

<sup>308</sup> Der DHK war im sozialistischen Staatssystem stets ein treues Sprachrohr der offiziellen Ideologie. Der im jugoslawischen Kommunismus praktizierte kulturelle Separatismus war aber zugleich die Plattform, von der aus die Nationalisierung der Literatur im Zusammenhang mit der politischen Wende seit 1990 avisiert werden konnte. Nicht zufällig bot der DHK Tudjmans HDZ als eines der ersten Institute ein Forum zu politischen Auftritten. Anfang 1990 hielt die HDZ in den Räumen des DHK ihre erste grössere Veranstaltung ab.



mung gegen Bosniaken und für eine Apropriierung kroatischen „Kulturterritoriums“ in Bosnien zu machen. Sein Roman *Cetverored* („Viererreihe“), der 1999 verfilmt wurde, thematisiert in analoger Ausschliesslichkeit den Bleiburgmythos, in dem das Leidenspathos des kroatischen Volkes 1945 nach dem Untergang des Ustascharegimes auf dem „Kreuzweg“ zwischen feindlichen, alliierten Truppen auf der einen Seite und Partisanen auf der anderen Seite dargestellt wird. Aralicas *soft fascim* dient, nicht unähnlich zu der herzzereissenden Serbophilie Dobrica Cosics, der literarischen Begründung des Kroatentums, derer sich der Autor auch dahingehend gewiss sein konnte, als er vom Staatspräsidenten Tudjman 1999 ordentlich ausgezeichnet wurde.

Dass Krieg auch ein Synonym für Karriere sein kann belegen auch andere Autoren beispielhaft. Einer von ihnen, Dubravko Horvatic, war der Herausgeber des Essaybandes *Ime Zla* (Der Name des Bösen), der mit seiner Dämonisierung des Serbentums gehörige Schützenhilfe für die Nationale Sache leistete. Der Gestus hier wie auch in ähnlichen Publikationen war ein demonstrativer Aufschrei gegen den „blutrünstigen Angriff der Orthodoxie auf das antemurale christianitatis“.<sup>309</sup>

In dem Lyrik-Sammelband *U ovom strasnom casu* [In dieser schrecklichen Stunde] aus dem Jahre 1992, in dem ein Grossteil kroatischer Lyriker und Schriftsteller in Gedichtform auf den Krieg in Kroatien reagierte, wird die Abgrenzungslogik des literarischen Engagements deutlich. Der Kinderbuchautor Pajo Kanizaj schreibt etwa:

Was ein Serbe in Bosnien schnattert, wenn vom Psychiater geführt /  
Euer schwarzer Freitag kommt, Ihr Bande /  
Jetzt wechseln Schriftsteller vom Wort zur Patrone.<sup>310</sup>

Der Lyriker Boris Biletic bilanziert affirmativ im Haiku-Stil:

Schön ist es, Kroate zu sein / allzugnädiger Gott / wartend auf Dein Zeichen.<sup>311</sup>

In Bosnien finden sich in den 90er Jahren, auf die jeweiligen Ethnien verteilt, dieselben literarischen Reflexe, die die Kulturproduktion als affirmatives Schmiermittel zur Erhaltung der nationalen Kriegsmaschinerie verstehen. Man muss sich nicht in alle Einzelheiten der jeweiligen Nationalideologien vertiefen, um die Logik der verschiedenen Erscheinungsformen zu begreifen.

Die Tatsache, dass der jugoslawische Internationalismus durch einen National-Chauvinismus ersetzt wurde, dass sich in den Rahmen von Titos Abbildungen nun Photographien Lazars, Khomeinis und Pavelics fanden, ist eine logische Folge, unabhängig davon, unter welchen ideologischen Vorzeichen man die Sache betrachtet.<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Zit. aus: AIM (1995g)

<sup>310</sup> Zit. aus: ebd.

<sup>311</sup> Zit. aus: ebd.

<sup>312</sup> Zit. aus: ebd.

Das Pendant zu dieser oben umrissenen jugoslawischen *Intelligencija* findet sich in der westlichen, so genannten „humanitäre Elite“ wieder (wie der französische Philosoph Alain Finkielkraut sie nannte), wie z.B. Günter Grass, Salman Rushdie, Heiner Müller, Karl Popper, Susan Sontag, Ignaz Bubis, Andre Glucksmann, Daniel Cohn-Bendit u.v.a., die in den 90er Jahren allesamt Anhänger einer neuen Interventionsethik (dem Töten unter „Schonung von Menschenleben“; „Null-Tote-Doktrin“) wurden – einer Interventionsethik, die den Krieg zum Metier des „humanitären Einsatzes“ erhob: demnach rechtfertigen humanitäre Gründe und nicht emotionale Reflexe das militärische Eingreifen.<sup>313</sup> Jedoch sind es zumeist emotionale Reflexe und Eingreifphantasien, die die Begründungen der „humanitären Elite“ leiten.

Nicht bloß militant, sondern regelrecht durchgeknallt gebärdet sich [Daniel] Cohn-Bendit, wenn er in einem Kommentar der *taz* vom 20.4.94 schreibt: „Als erstes wird dann von der Nato Pale bombardiert. (...) Die Bombardierung von Pale würde sicherlich schreckliche Folgen haben. Aber ich glaube nicht, daß die Verblendung in der serbischen Bevölkerung und in der serbischen Armee einer solchen Entschlossenheit standhalten würde.“<sup>314</sup>

Gleich einem Sandkastenspiel werden hier in der Phantasie „schreckliche Folgen“ und die eigene „Entschlossenheit“ durchexerziert. Man konnte vor allem in Talkshows beobachten, wie diese Apologeten des Einsatzes (aber auch die vehementen Interventionsgegner) bei ihren Diskussionen derart in Wallung gerieten, als ob sie kurz vor dem Fronteinsatz stünden. Worte dienten hier im Grunde nur der Darstellung einer emotionalen Interventionsbereitschaft, die durch die Ohnmacht in Bezug auf die in Medien perpetuierten Bilder der Zerstörung und Grausamkeit hervorgerufen wurde.

Die westliche, gegen einen „abstrakten Humanismus“ gerichtete Interventionsethik, ist letztlich nur das Spiegelbild der von jugoslawischen Bildenden und Gebildeten verwandten Begründungsstruktur, die den Krieg rechtfertigen sollte. Die Rechtfertigung des Krieges wiederum bezieht sich immer auf den jeweilig erwünschten Nachkriegsfrieden. Man will den Krieg, weil man einen anderen Frieden möchte als die Gegenseite. Dies gilt nicht nur für die Kriegsseiten, sondern auch für die Friedensseiten.

---

<sup>313</sup> Eine angemessene Analogie ist hierzu der Hollywoodstreifen „Extreme Measures“ mit Hugh Grant und Gene Hackman in den Hauptrollen. Eine geheime Forschungsgruppe unter der Führung eines Oberarztes (Hackman) entführt Obdachlose von den Straßen New Yorks, um an ihnen Experimente durchzuführen, die die Heilung von querschnittsgelähmten Menschen ermöglichen sollen. Ein junger Arzt (Grant) kommt diesen Machenschaften auf die Spur. Im „Showdown“ werden die entscheidenden Argumente ausgetauscht: in der Auslegung der Menschentester ist das Inkaufnehmen von Toten zu befürworten, falls es dem Gemeinwohl diene (Forschung, Heilung der Querschnittsgelähmten). Dagegen steht das Argument, daß die Entscheidung des Inkaufnehmens von Toten nicht von diesen Forschern getroffen werden darf, die eben nicht vom Gemeinwohl, sondern eventuell von persönlichen Umständen geleitet werden (Angehörige der Tester sind querschnittsgelähmt). Letztlich war und ist, wie im Film so auch in der Realität, nicht das beste Argument von Bedeutung, sondern der Anschein des Arguments, die „Gestik“ und der Glaube an seine eigene Güte — und die Durchsetzung dieser „Güte“.

<sup>314</sup> Bittermann (1995 : 62) In Pale bei Sarajevo befand sich während des Bosnienkrieges die Regierungszentrale der bosnischen Serben unter Radovan Karadzic.

d) *Friede im Plural und Pazifismus von oben*

Auch aus dem jugoslawischen Dissidentenkreis der PRAXIS-Philosophen, einer Sommerschule auf der Insel Korcula (später Dubrovnik), an der seit den 60er Jahren Philosophen wie Norman Birnbaum, Lucien Goldmann, Ernst Bloch, Herbert Marcuse und später Richard Bernstein, Albrecht Wellmer und Jürgen Habermas teilnahmen, taten sich später einige als Verfechter des neuen Nationalchauvinismus hervor.

Die Geschichte, so die Grundauffassung der PRAXIS Philosophie, verwirklicht sich weder durch objektive noch dialektische Gesetzmäßigkeiten, sondern durch Menschen, die innerhalb ihrer historischen Möglichkeiten die Welt zu verändern trachten.<sup>315</sup>

Niemand hätte sich jedoch damals vorgestellt, dass PRAXIS-Philosophen das Verwirklichen historischer Möglichkeiten auch tatsächlich lebensweltlich angehen würden. Mihailo Markovic wurde Vizepräsident in Milosevics Partei (SPS) und „Chefideologe“ während des Bosnien- und Kroatienkrieges.<sup>316</sup> Svetozar Stojanovic wurde persönlicher Berater von Dobrica Cosic, dem neu gewählten Staatspräsidenten Restjugoslawiens, während sich Ljubomir Tadic, mit Petitionen und Stellungnahmen zugunsten der serbischen Kriegspropaganda hervortat.

Wer nicht zu seinem Volk steht, ist ein Verräter.<sup>317</sup>

verlautete Tadic 1991, und er fügte hinzu:

Die Geschichte des Antisemitismus hat uns gelehrt, dass die abstrakte Propaganda des Pazifismus dem Völkermord einen roten Teppich unterbreitet.<sup>318</sup>

Der Vorwurf des abstrakten Pazifismus gegenüber Kriegsverweigerern wird später bei denjenigen westlichen Intellektuellen prominent werden, die sich für eine militärische Intervention einsetzen. West und Ost sind sich hier völlig einig. Ganz exemplarisch ist hierbei die Begründungsstruktur: Es wird das Schlimmste, was es gibt („Völkermord“, oben gemeint als Völkermord an den kroatischen und kosovarischen Serben), zur Begründung des eigenen Eingreifens angeführt. Der Grund hierfür ist einfach einzusehen: bewegt man sich innerhalb dieser Polarisierung, wird Widerspruch unmöglich (– wer könnte schon, im Kehrschluss, Völkermord befürworten?). Es ist bei all diesen Äußerungen der belliziösen Intelligenz frappierend, dass sie vermeint, unmittelbar von der sozialen Realität zu künden. Es wird selten oder gar nicht hinterfragt. Worte

<sup>315</sup> Zit. aus: Sekor (1999)

<sup>316</sup> Markovic, einst das intellektuelle Leitbild der jugoslawischen 68er-Generation, vermochte seinerseits in den 90er Jahren nur noch in machtpolitischen und nationalen Leitbildern zu argumentieren. Er schreibt 1994: „Falls Milan Martić zum Präsidenten der Republik Serbische Krajina gewählt wird, wird er eisern mit dem organisierten Verbrechen abrechnen und einen Rechtsstaat schaffen, worauf er das Präsidialzepter dem allserbischen Führer Slobodan Milosevic übergeben wird.“ (zit. aus: *Borba*, Belgrad, 19. Januar 1994, in: <http://misicb.tripod.com/lektira/svastalice.htm>)

<sup>317</sup> Zit. aus: *Duga*, Belgrad, 5.-29. Juli 1991 (in: Vukic 1994 : 18)

<sup>318</sup> Zit. aus: *Politika*, Belgrad, 16. August 1991 (in: ebd. : 20)

werden zu Handlungen. Matija Beckovics anfängliches Anliegen war es dementsprechend, Milosevic mit literarischen Narrativen „als tödlichen Waffen zur Verbreitung und Führung des Krieges zu versorgen“.<sup>319</sup>

Intellektuelle und politische Eliten eröffnen genau die Interventionsdebatte, deren kriegerische Konsequenzen in Bosnien und Kroatien später die Ursache der westlichen Interventionen werden sollte. Auch der interventionsbereite Milosevic ist nämlich 1991 beseelt von einem humanitären Auftrag: dem Schutz der serbischen Ethnien in Bosnien und Kroatien. Auch er ist gegen einen abstrakten Pazifismus und für ein militärisches Eingreifen, das den Einflussbereich der politischen Macht, die er repräsentiert, sichern soll.

Es ist hierbei erstaunlich, wie der Topos der Abstraktion im Zusammenhang mit einer Gesinnungslage (Pazifismus) zum beliebten ideologischen Ausschlussmittel wird. Wer abstrakt bleibt, bewirkt nichts – so kündigt jede Logik des Krieges. Der Vorwurf eines abstrakten Pazifismus meint in diesem Zusammenhang: „Absehen von konkreten Bedrohungsverhältnissen“ und das Propagieren von Idealen, die an der gesellschaftlichen Realität vorbeilaufen – nach dem Motto: „Der abstrakte Pazifismus ist verantwortlich für den Holocaust. Hätte man Hitler früher das Handwerk gelegt, ...“ (Man vergisst jedoch, dass gerade Hitler dem Ideal des konkreten Interventionisten am nächsten kommt).

Man übersieht leicht, dass der Interventionismus als radikaler Gegenpol des abstrakten Pazifismus mindestens ebenso abstrakt ist und keineswegs konkret: Interventionisten gehen davon aus, dass Handeln konkreter ist als Nicht-Handeln, was ein Trugschluss ist, da sie „Nicht-Tun“ mit „Nichts-Tun“ verwechseln. Interventionisten abstrahieren also ihrerseits vom Konkretum der Vermeidung von Tat und halten diese Abstraktion selbst für die konkretere Realität, die sie „Handlung“ nennen. Das Eingreifen, Töten, Morden, Bombardieren, usw. wird daher als konkreter erachtet als das Unterlassen derselben. Dies ist jedoch ein Trugschluss, der auf einer Verrohung der Wahrnehmung beruht. Die Unterlassung einer Tat ist ebenso konkret wie die Tat. Wer die Realität nur auf Taten beschränkt und nicht die Vermeidung von Taten einschliesst, verfehlt die Realität.<sup>320</sup> Daher sind die Begründungen für Interventionen nicht per se konkreter oder realitätsnäher als vermeintlich abstrakte pazifistische Positionen. Das Ideologem der „Realpolitik“ will uns dagegen glauben machen, jenseits ihrer Positionen gäbe es keine konkreten Alternativen, und die Konkretion sei von dieser Politik umfasst.

Es ist aufschlussreich wie sich auf politischem Feld eine kunsthistorische Debatte wiederholt, derzufolge derjenige Handlungsentwurf (respektive: ein Kunstwerk), der der sozialen Realität (respektive: der Natur) unmittelbar verpflichtet scheint, für repräsentativer und realistischer gehalten wird als der denunzierte abstrakte. Auch innerhalb des Kunstdiskurses musste jedoch

---

<sup>319</sup> Zit. aus: Ljubanovic (1999 : 108) Zur Gesamtthematik siehe: Zivotic (1997 : 244). Einen guten Überblick zur Rolle der Intellektuellen in Serbien und Kroatien findet man in: Anicc (1995). Eine Beschreibung, wie sich verschiedene jugoslawische Autoren mit der nationalen Frage beschäftigt haben, findet sich in: Wachtel (1998).

<sup>320</sup> Zum Unterlassungstopos siehe: Brock (1986)

gelernt werden, dass sowohl „abstrakte“ Bilder als auch „repräsentative“ einen hohen Grad an Abstraktionsvermögen abverlangen. Man darf sich hier nicht von der Abbildung des repräsentativen bzw. naturalistischen Bildes in die Irre führen lassen, wie es einst Arnold Gehlen widerfuhr, als er behauptete, dass die Bildsprache der Abstraktion die vermeintliche Voraussetzungslosigkeit und Unmittelbarkeit des repräsentativen Tafelbildes untergrub.<sup>321</sup>

Der Vorwurf der Abstraktion wurde und wird als Abschreckungsmittel gegen jene benutzt, die nicht den jeweils eigenen Repräsentationsmodus teilen. Es ist bezeichnend, dass eben jene, die einen vermeintlich abstrakten Pazifismus ablehnten und für konkrete Interventionen eintraten, im gleichen Atemzug abstrakte Ideale und Werte ins Feld führten. Man sprach also von „humanistischen“ oder „humanitären“ Interventionen. Die Interventionisten beriefen sich auf jenen Humanismus der „abstrakten Pazifisten“ nur aus Gründen der ethischen Hygiene, war ihnen doch klar, dass es bei Bombenabwürfen immer zu Toten kommt, welche man bequem als kollaterale Schadensstatistik zu abstrahieren vermag. Anstatt sich also damit zu rechtfertigen, dass man klar eine Kriegsposition beziehe und sich zu Verbrechen mache, um weitere Verbrechen zu verhindern, vollführten sie eine „ethische Säuberung“, die in Einzelfällen sakrale Aspekte einer vorsorglichen inneren Reinigung hatte. Slavoj Žižek schreibt 1999 in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit*:

Unlängst meinte Václav Havel in einem Essay (*Das Kosovo und das Ende des Nationalstaates*), die Bombardierung Jugoslawiens, für die es kein UN-Mandat gab, habe „die Menschenrechte über die Rechte des Staates gestellt. (...) Dies geschah jedoch nicht in unverantwortlicher Weise, als aggressiver Akt oder in Missachtung des internationalen Rechts. Im Gegenteil. Es geschah aus Achtung vor dem Recht, einem Recht, das höher steht als jenes, das die Souveränität der Staaten schützt. Die Allianz hat aus der Achtung vor den Menschenrechten gehandelt, wie es sowohl das Gewissen als auch internationale Rechtsdokumente gebieten.“ Dieses „höhere Recht“ habe seine „tiefsten Wurzeln außerhalb der wahrnehmbaren Welt“. „Während der Staat ein Werk des Menschen ist, ist der Mensch ein Werk Gottes.“ Anders gesagt: Die Nato durfte internationales Recht verletzen, weil sie als unmittelbares Werkzeug des „höheren Rechts“ Gottes handelte. Wenn das kein „religiöser Fundamentalismus“ ist, dann entbehrt dieser Begriff jeder Bedeutung. Havels Äußerung bestätigt, was Ulrich Beck im April 1999 in der Süddeutschen Zeitung einen „militaristischen Humanismus“ beziehungsweise einen „militaristischen Pazifismus“ genannt hat.<sup>322</sup>

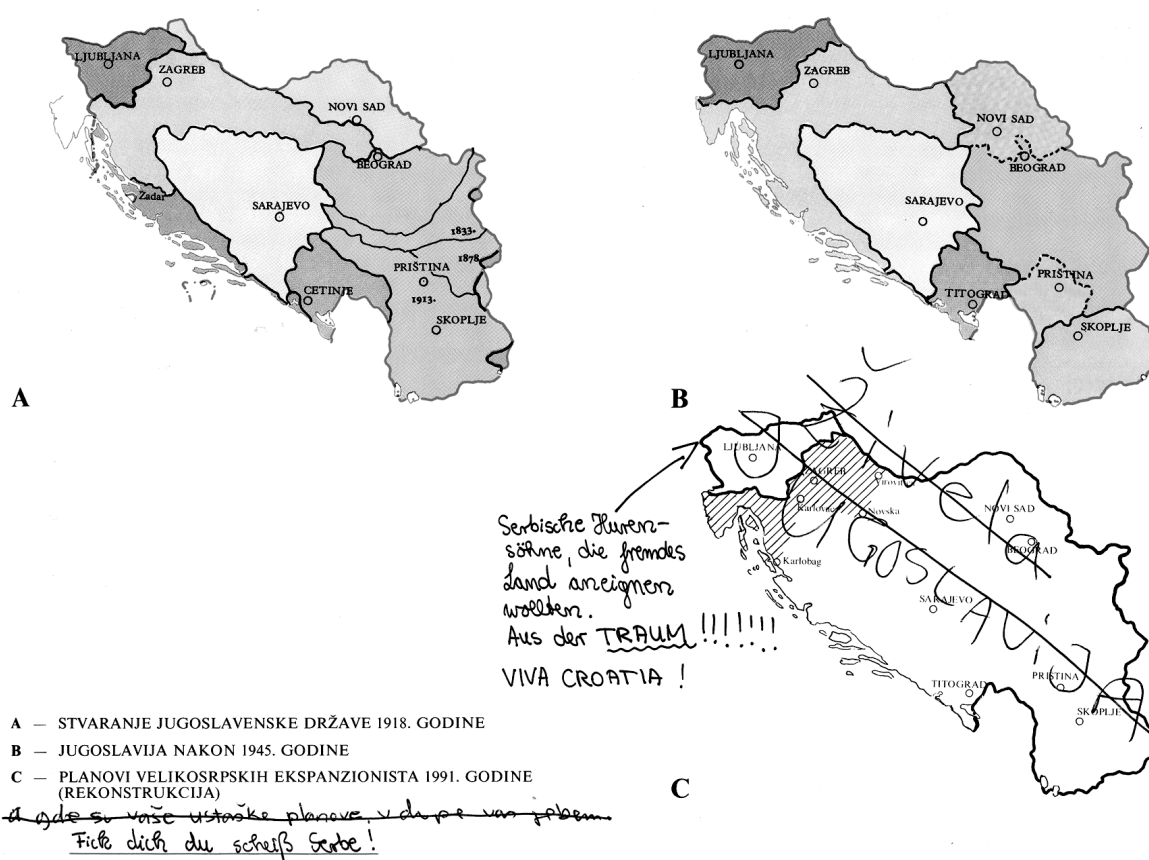
Žižek heißt im Folgenden den paradoxen Begriff des „militaristischen Pazifismus“ willkommen, wenn er auch den „bloßen“ Pazifismus als „Schwindel“ bezeichnet. Wie oben ausgeführt, liegt aber der Schwindel ebenso auf der Seite der Interventionisten.

Ich will mit der hier angedeuteten Debatte auf die Begründungslogiken verweisen, unabhängig von der Frage, ob Interventionen notwendig sind oder nicht (Informationen hierzu finden sich in unzähligen anderen Büchern).

<sup>321</sup> Siehe: Gehlen, Arnold (1960) *Zeit-Bilder*. Frankfurt a. M. S.162ff. Siehe hierzu auch: Stratmann (1995 : 6)

<sup>322</sup> Žižek (1999b)

Notwendigkeit besteht ja nicht „an sich“, sondern sie stellt sich je nach Wahrnehmung und der rhetorischen Vermittlung. Notwendigkeit ist Performanz. Dort, wo man versucht, mit Worten die Kampfeslust zu befried(ig)en, bestärkt man diese zumeist nur. Der Wortinhalt unterliegt dem performativen Akt. Dies beschreibt gewissermaßen den Kern der intellektuellen Erfahrung im Krieg – das Scheitern des Wortes, das in einer Handlung zum Ausdruck kommt.



**Abb. (22)** Wo wird ein Konflikt ausgetragen? Man möchte meinen überall. Auch aus persönlichen Kommentaren in Bibliotheksbüchern zu den Balkankriegen könnte man wahrscheinlich den jugoslawischen Konflikt gut nachzeichnen. In diesem Fall handelt es sich um Schmierereien in ein Buch zur Geschichte der kroatischen Kulturgeographie (Grenzverläufe, demographische Daten, usw.), das man in der Berliner Staatsbibliothek einsehen kann. Abbildung „C“ stellt nach Meinung der Autoren den „großserbischen Expansionsplan“ von 1991 dar. An diesem entzündeten sich ca. Mitte der 90er Jahre die Kommentare und Gegenkommentare der verfeindeten, in Deutschland lebenden, Leserschaft.

e) *Import/Export-Nationalismus*

Wenn wir uns die Diskurse und Rhetoriken der 90er Jahre noch einmal vergegenwärtigen, so spalten sich Grundfragen, die sich bei Kulturschaffenden am Balkankrieg entzündeten – in groben Zügen betrachtet – in zwei Pole:

(1) poststrukturalistischen Positionen, die feste Zuordnungen von Menschen hinsichtlich Volk, Ethnie, Kultur, Nationalität als – wie Derrida sagt – „primitive konzeptuelle Phantasmen“ ablehnen und stattdessen von „postgeographischen“ Meta-Staaten, Globalkapitalismus oder reflexiven Identitäten künden,<sup>323</sup> also im Grunde dem, was Anthony Giddens „disembedding tendencies of late modernism“ nannte (*Modernity and Self-Identity*, 1991). Dies könnte man sich versinnbildlichen durch einen globalen Konsumenten, der sich in dem komplexen Wirrwarr von Schaufensterreflexionen, Informationsnetzwerken und Werbesimulationen verliert. Es geht also in diesem Bereich nicht um Identitäten, Nationen, Ethnien, usw., sondern um die Wahrnehmung von Differenz, die sich aus epistemologischen, ökonomischen oder gesellschaftlichen Problematiken speist (Fragen der Urbanisierung, Fragmentarisierung, Translation, Migration, Textualität, usw.).

(2) identitäre bzw. umgrenzende Positionen, die in der kulturellen Identität eine „intrinsische Qualität des Menschseins“ erkennen, wie Finkielkraut sagt, und die Volkszugehörigkeit nicht als Akzidenz sondern als notwendiges Attribut der Daseinsvorstellung betrachten.<sup>324</sup> Dies könnte man sich versinnbildlichen durch den sprach-, traditions- und nationalbewussten Kulturmenschen oder das heideggersche Bäuerlein, das raum- und traditionsgebunden ganz in seinem Tageswerk umfasst ist. Dieser Bereich denkt von der Warte einer Gemeinschaft, eines Ursprungs oder eines Verhaftet-sein im Gegebenen (Fragen der Institutionalisierung und Habitualisierung von Kulturproduktion, affirmative Geschichtsschreibung, Multikultur, Hochkultur, Massenkultur).

Man erkennt schnell, dass beide Positionen für sich unhaltbar sind: Der fleischlose Konsument ohne Diskursmembran, verfangen in Urbanisierungszwang, Subversions- oder Modernisierungsimperativen ist genauso *surreal* wie der von Heimatblut tiefende Humanist, der nur aus der Warte seiner Herkunft Zukunft und Ich ableitet. Gerade manche „Poststrukturalisten“ entdeckten nämlich während des Krieges ihren verloren geglaubte Subjektivität in Form des politischen Bösewichts wieder – z.B. Milosevic als das „Master Narrative“ und sich selbst setzende Meta-Subjekt – als unbewegter Beweger des Krieges. Tätertypen wie der Serbenführer ließen sich nämlich nicht auf die lebensweltliche Zerrissenheit, Orientierungslosigkeit, eben auf jene „disembedded tenden-

---

<sup>323</sup> Zit. aus: Volf (2001)

<sup>324</sup> Zit. aus: ebd.

cies“ zurückführen, sondern erfüllten alle Strukturmerkmale eines Täters, der vermeintlich auf sich selbst beruht und willentlich Ereignisse in Gang setzt.

Ebenso entdeckten manche, die sich intellektuell längst vom Volksglaube und Nation losgesagt hatten, ihr „persönliches“ Volk als Hauptagenten kultureller Selbstverwirklichung und Authentizitätserfahrung. Es geschah gerade in Zeiten der Kriegswütigkeit, dass führende europäische Intellektuelle die europäische Ursprünglichkeit der Balkankulturen in höchstem Pathos hervorlobten und herauszeichneten. Peter Handke, Bernard-Henri Lévy und Alain Finkielkraut waren die Protagonisten einer, wie Boris Buden (1996) sagt, „Reality Park“-Vorstellung des sich zwar im Krieg befindlichen, aber dennoch irgendwie innerlich vollends unversehrten Balkan. Je größer die Vernichtungen und Untaten, desto mehr, schien es, kamen *ex negativo* die europäische Wahrhaftigkeit der Balkankulturen zu Tage, die man allerorts zu entdecken meinte.

Für Finkielkraut etwa wurde das angegriffene und sich losgegriffene Kroatien ein Hort europäischer Ursprungskultur, in der die unverfälschte Seele eines freiheitsliebenden Volkes zuhause war und in allen Spelunken, Dorfmuseen oder Hobbyateliers zu Tage trat.<sup>325</sup> Handke dagegen reiste durch Serbien, sich selbst gerne „auf der falschen Seite“ öffentlicher Berichterstattung („Fernfuchler“) wissend. Er beschreibt eine Art „Residuum“ seiner „winterlichen Reise“ von der „Erspürung“ der Lage in Serbien:

Geblichen ist mir [...] überhaupt erst etwas wie das sonst wohl zu Recht längst totgesagte „Volk“: fassbar, indem dieses im eigenen Land so sichtlich in der Diaspora haust, ein jeder in der höchst eigenen Verstreutheit.<sup>326</sup>

Alle intellektuellen „Volksentdecker“ der 90er Jahre haben nicht zuletzt dazu beigetragen, manche „längst totgesagte“ Klischees über den Balkan wieder salonfähig zu machen. Auch spiegeln ihre gegenseitigen Hasstiraden den jugoslawischen Konflikt unter Nichtjugoslawen „effektiv“ wieder. Finkielkraut nannte Handke ein „ideologisches Monster“, weil dieser sich für die serbische Sache einsetzte, oder korrekter formuliert: gegen die antiserbische Sache – man muss hinzufügen – in demselben Masse wie der französische *nouveaux philosophe* sich den Kroaten anbiederte und nach einem Ausstellungsbesuch in Zagreb ein Stück „authentische europäische Seele“ zu entdecken vermeinte.<sup>327</sup> Bernard-Henri Lévy hat sich neben Kontakten zur bosnisch-muslimischen Militärspitze vor allem durch seine Medienpräsenz hervorgetan, vor heldenhafter Selbstdarstellung und pathetischer Opferrhetorik nicht zurückschreckend. Eine (Neben-) Episode aus dem Bosnienkrieg zeigt dies:

Mit einem wachen Sinn für Effekte ließ [Lévy] sich einmal mit vorgehaltenem Mikrofon befragen, geduckt vor einer Mauer, über die, wie der Zuschauer annehmen musste, die Gewehrkugeln piffen. Das nicht vorgesehene Folgebild offenbart dann, daß hinter der

<sup>325</sup> Einen bissigen und zugleich treffenden Kommentar zu Finkielkrauts kroatophiler Begeisterung gibt Boris Buden in: Buden (1996 : 180)

<sup>326</sup> Handke (1996 : 115)

<sup>327</sup> Siehe: Buden (1996 : 180)



Mauer gelassen zwei Soldaten vorbeigehen – also kein Kugelhagel, sondern eine Inszenierung zum Zwecke der Dramatik.<sup>328</sup>

### Was war Lévy's Auftrag?

Laut Lévy, dem selbstlosen Sprachrohr des „einfachen Soldaten“, „kämpfen wir gegen den Faschismus“. Die Faschisten sind die Serben, wahlweise auch die Kroaten, die gestern noch den antifaschistischen Kampf gegen die Serben ausgefochten haben.<sup>329</sup>

Lévy's „Kampf“ bestand allerdings hauptsächlich aus Werbekampagnen für die eigene Sache, die er im Kleid des „engagierten intellektuellen“ darzustellen versuchte. Wegen dieser Aktivitäten wurde Levy das Opfer einer Spaßguerilla unter der Führung des belgischen Aktivisten Noel Godin. Unter dem Kampfnamen *Brigade Patissière* attackierten zwölf seiner mit Torten bewaffneten und als serbische Tschetniks verkleideten Terroristen den Philosophen 1995 bei seiner Ankunft am Pariser Flughafen. Der um sich schlagende Lévy war eben von einer Präsentationsreise für seinen Film *Bosna!* (1994) zurückgekehrt.<sup>330</sup>

Wir erkennen an diesem Punkt, wie sich das Schlachtfeld des Krieges vom bosnischen Hinterland bis hin zum Pariser Flughafen erstreckt. Hierbei sind es gerade Randphänomene, wie z.B. der Tortenterror und die intellektuellen Exzesse, die die Eigentlichkeit des Ernstfalls ausmachen. Denn dieses weite Feld von Exzessen hat seinen Motivationsgrund nicht im Kriegswunsch, sondern in einem Phänomen, das Georg Simmel einst unter dem Stichwort der *Philosophie des Abenteuers* (1910) abhandelte. Die Abenteuersehnsucht des Kulturschaffenden ist es, die den Horizont des alltäglichen Daseins zu überschreiten strebt.

Eben da, wo die Kontinuität mit dem Leben so prinzipiell abgelehnt wird oder eigentlich nicht erst abgelehnt zu werden braucht, weil von vornherein eine Fremdheit, Unberührbarkeit, ein Ausser-der-Reihe-Sein vorliegt – da sprechen wir von Abenteuer.<sup>331</sup>



**Abb. (23)** *Auge im Anschlag* – Selbstpräsentation des (Kriegs-)Fotografen Kamenko Pajic (ca. 2001) auf seiner Homepage ([www.kamenko.com](http://www.kamenko.com)).

<sup>328</sup> Bittermann (1994 : 189f)

<sup>329</sup> ebd. : 187

<sup>330</sup> Godin betonte, daß er für den Philosophen besonders ausgewählte Gebäckzutaten gewählt hatte. „Qualität ist ganz wichtig“ sagte er. Siehe auch den Artikel „Cream and Punishment“ in: Grimonprez (2001 : 108ff)

<sup>331</sup> Simmel (1910)

## Abenteuer Kultur

*So betäubend der Balkankrieg an sich ist, es war doch ein Genuss, wieder einmal „Völker“ zu sehen. (...) [H]albe Barbaren nennt man sie gewiss nicht mit Unrecht. Sie morden und brennen. Aber um ihr Volksbewusstsein dürfen wir sie beneiden.*  
 Oberschulrat Hermann Hagen, ca. 1912<sup>332</sup>

Zu einer Erfassung des Krieges und der Analyse von Wahrnehmungscharakteren innerhalb seines Umfeldes – seiner „Wahrnehmbarmachung“ – gehörten nicht nur die intellektuellen Sinnggeber, sondern auch mannigfaltige Repräsentationsformen des persönlichen oder kollektiven Engagements im Kriegsgebiet. Ich denke hier etwa an die zahlreichen Konzert- und Theateraufführungen im umlagerten Sarajevo, die oftmals nur für westliche Medienvertreter zugänglich bzw. gedacht waren und primär ein politisches Signal an die Weltöffentlichkeit darstellten. Die Kulturproduktion sollte symbolisch die erwünschte westliche Intervention herbeispielen. Vor allem westliche Künstler und Intellektuelle benutzten nicht nur die Bühnen Sarajevos, sondern gewissermaßen auch Sarajevo als Bühne, um gewissermaßen als „Interventionsavantgarde“ in die Kriegsrealität einzugreifen.

### a) *Warten auf Sonntag*

Susan Sontags Regie von Samuel Becketts Bühnenstück „Warten auf Godot“ in Sarajevo im Jahre 1993 ist ein gutes (da umstrittenes) Interventionsbeispiel. Sontag besuchte Sarajevo ab Mitte Juli 1993 und blieb für über einen Monat, um das Theaterprojekt durchzuführen. Sie hatte allerdings bereits im April die von bosnisch-serbischen Truppen umlagerte Stadt besichtigt, wo sie von Haris Pasovic, einem Theaterregisseur, angeregt wurde, eine Aufführung in Sarajevo zu inszenieren. Da Sontag gewillt war, „irgendetwas“ zu unternehmen, um im ihren Sinne ein Zeichen des künstlerischen Engagements zu setzen, akzeptierte sie dieses Angebot.

Es gab ein offensichtliches Theaterstück für mich aufzuführen. Becketts Stück, geschrieben vor über 40 Jahren, scheint wie geschrieben für und über Sarajevo.<sup>333</sup>

Die Premiere von *Warten auf Godot* fand am 17. Juli 1993 statt.<sup>334</sup> Das stets gut besuchte und vom *George Soros' Open Society Fund* finanzierte Theaterstück wurde insgesamt 17 Mal aufgeführt, unter Umständen, bei denen alle Mitwir-

<sup>332</sup> Hermann Hagen, *Unsere Majestät, das Volk!*

<sup>333</sup> Zit. aus: Watanabe (2003/III.A.a)

<sup>334</sup> Etwa 100 Besucher, inklusive BiH Vizepräsident Ejup Ganic und UN Militär, kamen zur Premiere. Siehe z.B.: <http://www.ess.uwe.ac.uk/comexpert/VI-07.htm>

kenden dem täglichen Bombardement ausgesetzt waren. Der Bühnenaufbau beinhaltete daher unter anderem auch Kerzen, Sandsäcke, Schutzdecken, Vorräte und medizinisches Material.

Sontag entschied sich dafür, nur den ersten Akt aufzuführen, da der zweite für die Umstände, in denen man arbeitete, zu deprimierend war: *Lucky* kann nicht mehr sprechen, *Pozzo* wird blind und *Vladimir* gibt innerlich auf. Die Autorin wollte zudem dem Publikum ersparen, mehrmals zu vernehmen, dass „Godot“ (*alias* „westliche Interventionsstreitmacht“) nun doch nicht kommt.

Nihad Kresevljakovic, der Veranstalter des internationalen Theaterfestivals, der die amerikanische Autorin eingeladen hatte, sagte, dass einige Soldaten „kaum erwarten konnten“, die Aufführung zu sehen, und manchmal direkt vom Fronteinsatz ins Theater kamen.

Trotz der Euphorie des Veranstalters ist die Suggestivkraft und die Außenwirkung dieses Aufführungsprojektes höher als das eigentliche Bühnenstück. Sontag ging es um „irgendetwas“, und „irgendetwas“ wurde in der Tat aufgeführt. Zur kritischen Bedeutung und Symbolik, die derartige Engagements westlicher Kunstschafer in Sarajevo hatten, schreibt Zeljko Vukovic<sup>335</sup>:

Susan Sontags Inszenierung von Becketts „Godot“ in einem Theater in Sarajevo wurde in der Weltöffentlichkeit ausschließlich als ein unstrittiger Beweis für das hohe geistige Niveau der Stadt aufgenommen und interpretiert. Dabei hat man alle Details ignoriert, die einen solchen Beweis wertlos machen. Zum Beispiel jenen Umstand, daß sich das anwesende Publikum aus der politischen und militärischen Elite zusammensetzte, von denen man diejenigen an den Fingern einer Hand abzählen kann, die vor dem Krieg wenigstens einmal das Theater betreten haben. Oder die Tatsache, daß auch Schauspieler an die Front gezwungen werden, es sei denn die Kriegsregierung erkennt ihr künstlerisches Engagement als einen Teil ihres gemeinsamen Kampfes für die gleichen politischen Ziele an. Im übrigen wurde auch der bemerkenswerte Sachverhalt verschwiegen, daß leere Publikumssäle das größte Problem der Theater in Sarajevo vor dem Krieg gewesen sind. Die Art und Weise jedoch, wie man Susan Sontags Gastspiel präsentierte, musste den Eindruck erwecken, daß „Godot“ für die Bewohner Sarajevos eine geistige Infusion gewesen ist, ohne die sie nicht mehr hätte weiterleben können.<sup>336</sup>

Die Unterstützer Sontags hoben oftmals ihre ethische Grundhaltung hervor, die sich dadurch auszeichnete, „hinter“ den Bildern des Krieges das wahre Bild der leidenden Menschen zu erkennen. Beruht aber das hier vorgetragene Ethos des politischen Engagements nicht auf derselben bildgebenden Faszination, die andere gerade zur politischen Abwendung und Nicht-Teilnahme bewegt? Ist demnach nicht einfach die Entscheidung zur Handlung das Motiv der Handlung? Motive sind keine Wahrheiten, und Entscheidungen sind keine Erfüllungen von Wahrheiten.

<sup>335</sup> Langjähriger Korrespondent der belgrader Tageszeitung *Borba* in Sarajevo; von 1986-1992 Vorsitzender des bosnisch-herzegowinischen Journalistenverbandes.

<sup>336</sup> Zit. aus: Bittermann (1994 : 165)

Das Wesen einer Handlung ist unerkennbar: das was wir ihre ‚Motive‘ nennen, bewegt Nichts – es ist eine Täuschung, ein Nacheinander als ein Durcheinander aufzufassen.<sup>337</sup>

Am Anfang steht eine Entscheidung einzugreifen, zu intervenieren. Andere Künstler treffen diese Entscheidung nicht. Diese Entscheidung macht jemanden aber nicht zum engagierten Künstler, der Zeichen setzt, und gleichzeitig andere, die nicht diese Zeichen setzen, zu Ignoranten.<sup>338</sup>

Man kann nicht leugnen, dass derartige Besuche manchen Menschen vor Ort tatsächlich halfen (Sontag hat unter anderem auch Geld und Gegenstände für ihre Mitarbeiter in die Stadt gebracht), aber ebenso kann man nicht leugnen, dass der PR-Effekt derartiger Besuche die Effektivität der Hilfe bei weitem überstieg. Diese prominenten Besucher berufen sich auf die symbolische Kraft ihrer Präsenz, die gegen den militärischen Materialismus des Krieges ankämpft. Die symbolische Kraft von Präsenz ist aber nichts anderes als *Public Relations*, dessen Wirkung vermeintlich nur auf die Probleme der Bewohner Sarajevos lenken soll, jedoch hauptsächlich den westlichen Kulturschaffenden in den Vordergrund rückt, der sich eines gesteigerten Interesses um seine Person versichern kann.

Menschen werden von Ambitionen und vom Willen geleitet. Der Fehler ist, dass viele allzu oft Wille und Ambition verwechseln. Der Wille ist das, was man macht. Die Ambition ist das, was man anstrebt. Deshalb passiert es oft, dass Personen etwas in dem Glauben machen, dass sie es auch wirklich anstreben. Auch glauben sie, dass sie etwas wollen, wenn sie es anstreben. In Wahrheit zeigen Körpersprache, Blicke und Rhetoriken oft in eine andere Richtung.

Susan Sontag war die erste prominente Künstlerin, die von ihrer Anwesenheit in Sarajevo und ihrem symbolischen Kampf profitierte. Der *Liebhaber des Vulkans*, ihr zuletzt erschienener Roman, war in der deutschen Presse durchgefallen (...). Vor diesem Mangel an Kultur kapitulierend, flüchtete die in Berlin gastierende Regisseurin nach Sarajevo ins Exil, inszenierte Becketts *Warten auf Godot*, und alles wurde gut. „Ich war erstaunt über die große Aufmerksamkeit, die *Godot* in der internationalen Presse erregte. ... Am Tag nach meiner Ankunft bekam ich im Foyer und Speiseraum des Holiday Inn ein Dutzend Anfragen hinsichtlich Interviews, am nächsten wieder, am übernächsten ebenfalls.“ Nirgendwo sonst als in Sarajevo, einem fast schon mythologischen Ort, weil dort nach Meinung der Kulturschaffenden Europa „stirbt“, wahlweise auch „beginnt“, „endet“ oder „lebt“, hätte Sontag mit einer schlichten Theaterinszenierung so auf sich aufmerksam machen können;(…).<sup>339</sup>

Sontag wollte *Warten auf Godot* als „Illustration der Gefühle der Menschen in der Stadt“ verstanden wissen: „ausgeplündert, hungrig, verzagt, wartend auf eine launische fremde Macht, die sie erretten oder unter ihre Fittiche nehmen

---

<sup>337</sup> Nietzsche (1996 : 126)

<sup>338</sup> Zu den heimischen und internationalen künstlerischen Aktivitäten in Sarajevo 1992-1995 siehe: Kapetanovic (1995)

<sup>339</sup> Bittermann (1997 : 178f)

würde“.<sup>340</sup> Ihr wurde nach ihrer Rückkehr im New Yorker Lincoln Center für das Sarajevo-Projekt der *Montblanc de la Culture* verliehen.

b) *Kriegsavanturismus*

Die Faszination des Ernstfalles ist einer der Gründe, warum sich die der *aisthesis* verpflichteten Künstler – historisch beispielhaft in Goyas *Desastres de la Guerra* (1810/15) – mit dem Kriegsthema beschäftigt haben. Goya kreierte damals eine Bildsequenz, in der das Elend des französisch-spanischen Krieges eine schaurige Form fand, die bis heute zu den maßgeblichen Anlagewerken der Kunst gehört. In diese Kategorie gehört auch Otto Dix' Radierwerk *Der Krieg* aus dem Jahre 1924. Dix hatte den Ersten Weltkrieg am eigenen Leibe erlebt und durchgestanden. „Der Krieg“, so sagte er einmal, „ist eben so was Viehmäßiges: Hunger, Läuse, Schlamm, diese wahnsinnigen Geräusche (...). Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen. Man muss den Menschen in diesem entfesselten Zustand erlebt haben, um etwas über den Menschen zu wissen ...“.<sup>341</sup>

Die Triebkraft eines exzessiven Daseins schafft den widerwilligen Wunsch nach Abenteuer, worin sich ein künstlerischer Bezug zum Leben offenbart. Georg Simmel formalisiert dieses Phänomen zu einer Art Werkslogik, wenn er schreibt:

Zunächst hierin liegt die tiefe Beziehung des Abenteurers zum Künstler, vielleicht auch die Neigung des Künstlers zum Abenteuer begründet. Denn es ist doch das Wesen des Kunstwerkes, daß es aus den endlos kontinuierlichen Reihen der Anschaulichkeit oder des Erlebens ein Stück herauschneidet, es aus den Zusammenhängen mit allem Diesseits und Jenseits löst und ihm eine selbstgenügsame, wie von einem inneren Zentrum her zusammengehaltene Form gibt. Indem ein Teil des Daseins, das in dessen Ununterbrochenheit verflochten ist, dennoch als ein Ganzes, als eine geschlossene Einheit empfunden wird, entsteht die Form, die dem Kunstwerk und dem Abenteuer gemeinsam ist.<sup>342</sup>

Das Wesen des Abenteurers, nach Simmel, ist, dass es eine klare Grenze zum gewöhnlichen Leben setzt – etwas Ausserordentliches, Abgrenzendes, sei es auch „Viehmäßiges“, das eine neue Art der Erfahrung ermöglicht. Darin liegt also die Parallele zur Kunst und auch eine Parallele zum Krieg.

Neben der künstlerischen Faszination mit dem Ernstfall, ist die Bandbreite der persönlichen Motivationen, die Kulturschaffende Konfliktherde freiwillig aufsuchen lassen, sehr weit. Ab 1991 waren es allererst Fotojournalisten, die sich im Kriegsgebiet aufhielten. In Fernsehreportagen wurden in der darauffolgenden Zeit erstmals Künstler erwähnt, die nach Sarajevo, Belgrad oder Zagreb zogen um „vor Ort“ zu arbeiten. Dies bezieht sich ebenso auf zahlreiche junge Historiker, Politikwissenschaftler, Ethnologen und auch politische Aktivisten, die seit Anfang der 90er Jahre die Krisenregion aufsuchten. Die Kriege im ehemaligen Jugoslawien ermöglichten zahlreichen jungen Wissenschaftlern und

---

<sup>340</sup> ebd.

<sup>341</sup> Zit. aus: Lützenkirchen (2003)

<sup>342</sup> ebd.

Künstlern Karrieren, die durch den Boom der Nationalismusforschung, dem gesteigerten Interesse nach Konflikten, dem Aufleben von Identitätsdiskursen und der immer weitergehenden Spezialisierung und Fokussierung auf immer partiellere Subkulturen und -disziplinen genährt wurden. Der Konflikt machte nur aktuell, was unter anderen historischen Umständen als nebensächlich und nicht förderwürdig erachtet worden wäre, und dies kam vielen Nachwuchswissenschaftlern und Forschungs- bzw. Kunstprojekten zugute.<sup>343</sup>

Die Ernstfallsuche auf dem weiten Feld des Kriegsavanturismus ist nicht nur eine persönliche sondern auch eine institutionelle. Eine Besonderheit des Londoner *Imperial War Museum* ist beispielsweise das 1972 ins Leben gerufene *Artistic Records Committee*, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, zeitgenössische britische Künstler als Berichterstatter in Kriegs- und Krisengebiete zu entsenden. Der erste Künstler, Ken Howard, wurde 1973 nach Nordirland geschickt, Linda Kitson begleitete die Truppen 1982 auf die Falkland Inseln, John Keane zog in den Golfkrieg und Peter Howson 1993 nach Bosnien.

Peter Howsons Missionen wurden, neben dem Imperial War Museum, auch durch die *Times* finanziert. Er unternahm als „offizieller britischer Kriegsmaler“ insgesamt zwei Reisen nach Bosnien, die beide von einem Filmteam des BBC begleitet wurden. Howson hatte seinen ersten Balkan-Aufenthalt ohne künstlerische Resultate abgebrochen, da er mit der Situation vor Ort nicht zurecht kam. Durch den enormen Druck seitens des Museums und der beteiligten Sponsoren ließ er sich dennoch zu einem zweiten Aufenthalt überreden. Aus diesem Projekt resultierte eine Ausstellung mit Ölgemälden und Zeichnungen. Insbesondere das Gemälde einer Vergewaltigung (siehe Abbildung) hatte damals für einen Skandal gesorgt. Vom Imperial War Museum abgelehnt wurde das Gemälde schließlich von Pop-Ikone David Bowie gekauft. Rückblickend sagt Howson: „Meine besten Werke resultierten aus Bosnien“.<sup>344</sup>

Howsons Figuration und Farbgebung, die vage an die Modellierungsgestik Max Beckmanns erinnern, schafft ein Gemälde, welches mehr sichtbar macht, als das, worauf es dem Maler womöglich ankommt. Das Bildthema, die „Story“ oder *storia*, drängt sich hier auf, grobe Züge, grobe Tat, Beengung der Komposition, Ausweglosigkeit, keine Hilfe, Wehrlosigkeit des Frauenleibes, usw. Diese

---

<sup>343</sup> Man muss nur in die Internet-Newsgroup „Balkan Academic News“ ([balkans@yahoo.com](mailto:balkans@yahoo.com)) oder BosNet ([www.bosnet.org](http://www.bosnet.org)) blicken, um zu verstehen, daß sich aus den Konflikten grosse Wissensgemeinschaften herausgebildet haben, die aus verschiedensten Disziplinen kommend, ein Forum darstellen, in dem ein Informationsaustausch und die Fortführung des Balkanfokuses gewährleistet werden kann. (Ohne mich selbst in die zweifelhafte Position eines „Antikriegsprofiteurs“ zu begeben, habe auch ich auch von dieser wissenschaftlichen Einbindung profitieren können.). Das Objektivieren, „Abtasten“ und Ethnologisieren der Betroffenen im Krisengebiet durch westliche Wissenschaftler kann sicherlich nicht nur als Kriegstourismus aufgefasst werden, aber es darf gemutmasst werden, daß, hätte es diese Kriege nicht gegeben, nur ein Bruchteil der nun involvierten Forscher nach Jugoslawien gereist oder gar dort hin gezogen wäre. (Auch mir wäre es verständlicherweise lieber gewesen, wenn es zu vorliegender Arbeit keinen Anlass gegeben hätte.) Uneingestanden waren und sind bei Wissenschaftlern — man muss hier oft auf den Tonfall von Argumentationen hören — die Parteinahmen für eine bestimmte Kriegspartei, die bei dem einen oder anderen womöglich überhaupt das wissenschaftliche Engagement bewirkten. Diese „Parteinahme“ führt nicht unbedingt zur Unwissenschaftlichkeit oder epistemologischen Korruption, sondern leitet oftmals subtil die Art und Ausrichtung der Untersuchung. Die Empathie für menschliches Leid, menschliche Erfahrung kriecht die nötige Ambition, einem Sachgebiet nachzuspüren.

<sup>344</sup> Die Informationen wurden übernommen aus: [www.hardware-projekte.de/programm/no\\_link/imp.htm](http://www.hardware-projekte.de/programm/no_link/imp.htm) (Download 12. April 2001). Siehe auch: [www.peterhowson.co.uk](http://www.peterhowson.co.uk) oder [www.flowerseast.co.uk/text/prhow.htm](http://www.flowerseast.co.uk/text/prhow.htm)

ersten Gedanken schildern das Bild nach, diese Schilderung erschöpft sich jedoch im Bild: Es bleibt nichts übrig. Ein absehbares Bild ist kein Bild, sondern eine Abbildung, und darin liegt die Erschöpfung des Motivs, in dem sich Howsons Motivation offenbart. Es überrascht daher nicht, wenn Howson das Dogma des ernstfallsüchtigen Künstlertypus (*existentialistischer Extremist*) propagiert, um von dem Bild auf die Bildumgebung abzulenken:

Ohne jeden Zweifel entstehen die besten Werke vor dem Hintergrund traumatischer Erfahrungen – jedweder Art. Das ist der Grund, weshalb in sicheren Ländern keine gute Kunst produziert wird. Die beste Kunst ist immer das Ergebnis extrem brenzlicher Situationen.<sup>345</sup>

Howson kann Recht haben mit seiner Einschätzung, aber dann ist er vielleicht der Einzige, der damit Recht hat. Denn zum einen geht er davon aus, dass Kunst, und vor allem, „beste Kunst“ ein „Ergebnis“ einer Situation ist (und nicht etwa ihre Bedingung oder Ursache), was schon eine unkünstlerische, da vorurteilsbehaftete Annahme ist.



**Abb. (24)** Das ästhetische Residuum – oder: Die englische Schönheit der bosnischen Vergewaltigung

<sup>345</sup> Howson, in: [www.hartware-projekte.de/programm/no\\_link/imp.htm](http://www.hartware-projekte.de/programm/no_link/imp.htm)

Sei dies um des Argumentes Willen eingestanden, so gibt er als Voraussetzung dieses Ergebnisses die Gefährlichkeit („brenzlich“) als Qualität an. Wie kann man jedoch die Qualität einer Voraussetzung voraussagen, die zugleich die Ursache des Ergebnisses sein soll? Vielleicht entstünde die beste Kunst als ebenso unwiderlegbare Gegenthese in traumafreien Umgebungen, kurz vor dem Einschlafen oder in der Toilette, wenn man dies nur ausführlicher in Erwägung zöge. Ist hier nicht der Qualitätsmaßstab bereits in die Voraussetzungen aufgenommen, bevor überhaupt produziert wird? Das heißt: ist nicht einfach „brenzlich“ in diesem Fall ein Synonym für „gut“? Ich möchte hier gar nicht gegen Howson argumentieren und auch nicht gegen den Absolutismus des „Besten“, sondern im Gegenteil: *mit* Howson, aber dennoch nicht *für* ihn. Mag ihm seine persönliche Empirie Recht geben, so ist es doch bezeichnend, dass Howson, und mit ihm alle Abenteurer der Kultur, den Lebensmoment, in dem eine wie auch immer von anderen beurteilte Arbeit entsteht, allein nur auf die Ernstfallumgebung und die traumatische Erfahrung bezieht und nicht auf das Nebensächliche und Banale einer jeden Tageserfahrung, die doch gerade in der Kriegszeit fundamentale Wichtigkeit erhalten („Wie komme ich zu Wasser, zu Nahrung?“).

Exemplarisch simpel und schön deutlich ist dieser Einwand in Form eines Tryptichons der aus Sarajevo stammenden Künstlerin Sejla Kamerić ausgedrückt. Es ist nicht die plumpe Not des Materialismus, die hier thematisiert wird (dies könnte ein sozialistischer Realismus durchaus besser bewerkstelligen), sondern es ist die Schönheit des Grundsätzlichen: die Wärme des Brotes, die Nähe des Lichtes und die Verfügbarkeit des Wassers, die hier entgegenblickt – nicht als Belehrung für einen unbelehrbaren „westlichen Ignoranten“, sondern womöglich als Evidenz eigener Erfahrung, die mit dem persönlichen Leid nicht kokettiert, es nicht zur „Abarbeitung“ veräußert, sondern es einfach demonstriert, indem es das Einfache dessen demonstriert. Die „Ästhetisierung“, d.h. Wahrnehmbarmachung eines Sachverhaltes kann sich als Veräußerung oder als Verinnerlichung darstellen.

„Das Leid“, sagt Peter Handke, „geht über einen Umweg und nicht über die Deklamation.“<sup>346</sup> Dies ist wahrscheinlich der Kern des Problems mit Kunstbesuchern im Kriegsgebiet (obwohl Handke selbst an einigen Stellen seiner „winterlichen Reise“ deklamierend wirkt), denn es ist wohl davon auszugehen, dass Howson mit „traumatic experience“ vornehmlich das Kriegstrauma der anderen meint, das er bestaunt, und nicht nur sein eigenes, dessen psychische oder somatische Symptome ihm wohl kaum erlauben würden, den Pinsel auch nur geradewegs kontrolliert zu führen, um eine naturalistische Darstellung einer Vergewaltigung auszuführen und damit auch noch in der spektakelbereiten Londoner Ausstellungsszene hausieren zu gehen.

---

<sup>346</sup> Zit. aus: Schneider (1997 : 247)





Abb. (25) Sejla Kameric, „Basics“, 2001

Ein Zyniker ist Howson wohl nicht, aber ein fortdauernder kunsttherapeutischer Ansatz lässt sich bei dieser Auftragsarbeit für das Londoner Museum auch nicht nachweisen, wenn man bedenkt, dass eine weitere prominente Sammlerin des Künstlers Popstar Madonna ist, von der Howson in seiner „Nachkriegsperiode“ zwei Akte realisierte, womit er einen weiteren (traumatischen?) Skandal in den britischen Medien auslöste. In die Logik einer in Großbritannien seit Anfang der 90er Jahre populär-geschäftstüchtigen „Sensationskunst“<sup>347</sup> passt auch, dass Howson in jüngster Zeit an Werken über Afghanistan und das World Trade Center arbeitete. Auch hier wird die Zeit erweisen, wie der *Hype* des Kriegstraumas die moralisch-ästhetischen Maßstäbe innerhalb der Kunstrezeption zu bestimmen hilft.

Nicht jede Form des Kriegsavanturismus ist von vornherein auf irgendeine Form von Profit ausgerichtet. Manche Resultate offenbaren eigentümliche Qualitäten, wie z.B. die Arbeit des Journalisten und Comicauteurs Joe Sacco. Sacco wurde einer breiteren Öffentlichkeit durch seine journalistische Reportage über die Palästinensergebiete bekannt, die er in Comicform verfasst hatte.

Seine Arbeit mit dem Titel *Palestine: In The Gaza Strip* begründete die neue Disziplin des „Comicjournalismus“ und gewann den *American Book Award* im Jahre 1996. Die vielleicht mit Art Spiegelmans Comic „Maus“ vergleichbare Vorgehensweise rührt an politische und soziale Brennpunkte durch journalistische Nachforschungen und vermittelt diese in Comicform.<sup>348</sup> Der Veröffentlichung „Safe Area Gorazde: The War In Eastern Bosnia 1992-1995“ lagen Erfahrungen zugrunde, die Sacco während seines Aufenthaltes im Bosnienkrieg erlebt, gehört und akribisch zusammengetragen hatte. Sacco sagt in einem Interview:

Before I got there myself, I read some very evocative journalism about Gorazde, but I was at a loss to picture the town in my mind. (...) When I got there, I saw it was a town of multi-story buildings and apartment complexes. Comics can provide a great deal of visual information, which I think makes a place like Gorazde REAL in the reader's eye. And not just the place, but the people, because through background detail one can see what they wore, how they chopped wood, the extent of the damage to their homes, etc. Comics is a very engaging journalistic medium. It allows a sense of time and place to seep in through repeated images. It's a more organic way of creating an atmosphere than photojournalism, which usually tries to use one picture to sum up a whole story.<sup>349</sup>

Wenn man sich Saccos Buch vergegenwärtigt, so ist darin zweifelsohne eine neuartige Darstellungsweise anzufinden, die der so genannte „Fotojournalismus“ oder andere Vermittlungsformen zu leisten nicht imstande sind.

<sup>347</sup> *Sensation* hieß die Inaugurationsausstellung der Young British Artists (YBA) um Damien Hurst.

<sup>348</sup> „JoeSacco is possibly the only cartoonist in America held in equal regard by comic book fans and journalists. Sacco's brand of New Journalism - using the comics medium to tell his stories - has led to exhibitions throughout the U.S. and abroad. „By combining eyewitness reportage with the political and philosophical perspectives of those he meets, Sacco tells stories in which the experiences, memories, and voices systematically excluded from mainstream news coverage - those pushed aside, to the margins of history - are recuperated“ (Lisa Fischman, Curator, University At Buffalo Art Gallery)“, in: <http://www.fantagraphics.com/artist/sacco/sacco.html>

<sup>349</sup> Interview, in: [http://www.fantagraphics.com/artist/sacco/sacco\\_qa.html](http://www.fantagraphics.com/artist/sacco/sacco_qa.html)

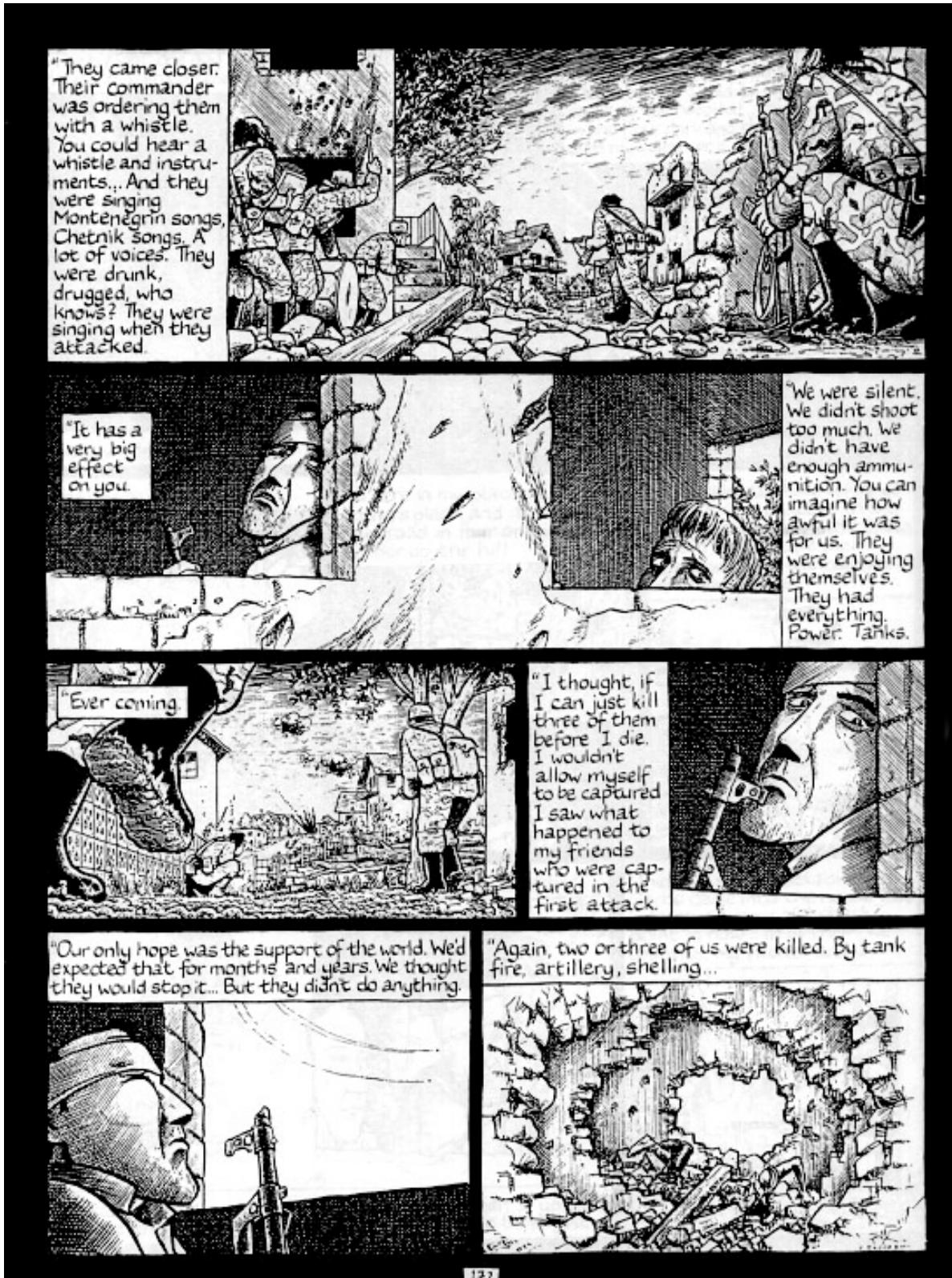


Abb. (26)

Die Schilderungen haben eine verquere sehr persönliche Note, die etwas bewusst macht: Die Suche nach Objektivität im Krieg ist ebenso aussichtslos wie der Versuch, mit einem Füllfederhalter die Kriegsrealität zu nachzuzeichnen. Das Scheitern dieses Versuches, überhaupt Journalismus zu machen, macht das Buch wertvoll und nicht die Überzeugung, etwas vermeintlich „Authentisches“ erlebt und wiedergegeben zu haben. An diesem Maßstab müssen sich alle Kriegssavanturisten messen lassen.

Meine Untersuchung fokussierte zunächst die Frage der symbolischen Radikalisierung und der damit einhergehenden ideellen Strukturen, die aus verschiedenen Situationen abzulesen ist. Daher beschäftigen mich im folgenden Kapitel die Gestaltbildungen und Beobachtungscharaktere, die im Umfeld des Krieges zu erfassen sind. Ich übergreife diese Phänomene in diesem Kapitel mit dem Begriff der „Ästhetisierung“, da mich die der *Wahrnehmung* verpflichteten Inzidente innerhalb der Kulturproduktion interessieren.

## Ästhetisierungen

### *a) Zum Begriff der Ästhetisierung*

Der Begriff der Ästhetisierung hat im alltäglichen deutschen Sprachgebrauch oftmals eine negative Bedeutung und impliziert, dass ein Sachverhalt *nur* von der wahrnehmbaren Oberfläche aus begutachtet wird. Bei positiver Verwendung ist dieser Begriff umgangssprachlich ein Synonym für „Verschönerung“, was sich aus der Vorstellung herleitet, „Ästhetik“ bzw. „ästhetisch“ beziehe sich auf oder sei die Erfassung von Schönheit. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der Begriff „Schönheit“ zwar ein Gegenstand der ästhetischen Untersuchung sein kann, aber eben nicht als besonders ausgezeichneter Gegenstand. Der Schönheitsbegriff hat innerhalb zeitgenössischer kunsttheoretischer Diskurse zumeist eine historische Bedeutung (z.B. die Disposition des Schönheitsbegriffes von Platon bis Adorno)<sup>350</sup>, oder er dient als strategischer Kontrapunkt innerhalb der Kunstrezeption (– innerhalb des Kunstbetriebes gab es unterschiedliche Phasen der Bereitschaft, sich zum Schönen zu bekennen.). Das Schöne hat sich mittlerweile in den Diskursen der Postmoderne verloren und spielt hauptsächlich in der Werbe- und Modebranche, und nicht so sehr in der Kunst, eine Rolle. Die Ästhetik nur auf Schönheit zu begrenzen, heisst, die Ästhetik zu ästhetisieren, d.h. die Wahrnehmungsdeutung mit einem oktroyierten Sonderfall („schön“) zu überziehen. In unserem Zusammenhang versteht

<sup>350</sup> Siehe z.B.: Hauskeller (1994)

sich die ästhetische Untersuchung eher allgemeiner als Versuch, Wahrnehmungsformen in Beziehung zueinander zu verorten und diese Verortungen darzustellen und zu verstehen. Jede Situation, jedes Ereignis hat eine gewisse „Ästhetik“ – das meint die Art und Weise, in der Bestandteile des Ereignisses oder der Situation zusammenspielen.

Der Begriff der „Ästhetisierung“ kann, neben den obigen Bedeutungen, auch ein Hervorheben oder Hinzutun einer Oberfläche bedeuten, die von dem eigentlichen Kern oder dem Wesen eines Sachverhalts ablenkt, diesen gar verdeckt. Im „schlimmsten“ Fall bedeutet der Begriff eine zu einem Sachverhalt nachträglich hinzugefügte und diesen formende oder verformende Botschaft oder Betrachtungsweise.



**Abb. (27)** Politische Grossereignisse offenbaren sich nicht nur in den Massenmedien, sondern auch auf privater Ebene. Der oftmals anzutreffende Restaurantname „Oluja“ (Sturm) in Dalmatien, der sich auf die vermeintlich „glorreiche“ Aktion des kroatischen Militärs im Jahre 1995 bezieht, in deren Folge nahezu alle serbischen Bewohner (ca. 200.000) der Krajina entflohen oder vertrieben wurden, ist beispielsweise ein bleibender visueller Bezug zu den Konfliktjahren. Durch die auf diesem Schild verwandte Frakturschrift auf dem Grund einer umgestalteten Nationalfahne wird etwas unverrückbar Altes suggeriert, womit die Militäraktion gewissermaßen zu einem Kunst-Stück kroatischer Kultur stilisiert wird. Gleichzeitig befinden sich auf der Tafel die universellen Insignien zivilisatorischer Entwicklung: die international üblichen Zeichen für Parkplatz, Toilette, Telefon, Kaffee, usw. Es wäre in der heutigen Konstellation undenkbar, daß der Inhaber z.B. auf die Erfindung des Telefons stolz wäre und seinen Betrieb einfach „Restaurant Telefon“ nennen würde.

Dieser „schlimmste Fall“ kann gewollt oder sogar *künstlerisch* gewollt sein. Ich denke z.B. an die Filme Leni Riefenstahls, die den nationalsozialistischen Apparat dort perfektionierten und somit zu etwas sichtbar Idealen verformten, wo dieser schon perfektioniert schien: in der Wahrnehmbarmachung politischer Programmatik. Der „schlimmste Fall“ kann jedoch auch einer Ignoranz entspringen. Wer sich z.B. über bunte Politparaden begeistert und nicht das in ihnen wirkende politische System reflektiert, macht sich einer „Ästhetisierung“,

d.h. einer ebenso nachträglichen wie vordergründigen Betrachtungsweise schuldig. Diese Form der Naivität des oberflächlichen Betrachters – der Glaube an das Erstbeste – steckt in manchen Formen der *Ostalgie* aber auch in kriegsnostalgischer Militärhistoriographie, die sich unter dem Deckmantel rigider Wissenschaftlichkeit formal an Schlachtenformationen und Waffen ergötzt. (Mit dem Etikett der Wissenschaftlichkeit lässt sich sowieso jede heimliche Begeisterung offen ausleben.)

Diese Begeisterung geschieht in der gleichen Weise, in der sich auch die Politik ihrerseits der ästhetisierenden Außendarstellung bedient, denn die „Ästhetisierung des Politischen“ ist nicht erst seit dem Faschismus der 30er Jahre und nicht erst seit dem Postulat Walter Benjamins ein konstitutiver Teil der Darstellung von Macht. Insofern darf man wohl jegliche Insignie von Macht zur „Ästhetisierung des Politischen“ zählen, da Macht vor allem auf der Durchführung und Durchsetzung von Ansprüchen gegenüber anderen beruht. Diese Durchsetzung ist aber ebenso Teil der das gesamte Machtspektrum umfassenden Zeichensysteme wie die bloße Faktizität bloßer Gewalt. „Ästhetisierungen“ verweisen daher auch auf Aspekte des gesamten Machtspektrums einer Gesellschaft. Im Folgenden werden diesbezüglich manche Phänomene dargestellt, die zu einer eigentümlichen Wahrnehmbarmachung des Krieges geführt haben.



**Abb. (28)** *Süße Erneuerung* – Milkschokolade „Vukovar“, Kroatien (1999). „Erneuern wir Vukovar – Mit dem Kauf dieser Schokolade tragen sie gemeinsam mit Kandit zur Erneuerung Vukovars bei.“ Was kreierte der Designer dieses Produktes? Wir sehen, daß das rot-weiße Schachbrettmuster des kroatischen Wappens (links) visuell zu Schokoladenriegeln mutiert, die sich ihrerseits (wie „im Munde“) in einer Ruinenfotografie Vukovars auflösen.

b) *Mobilisierung oder Abstumpfung?*

Susan Sontag macht in ihrem Buch *Regarding the Pain of Others* (2003) auf einen doppelten Aspekt der Rezeption von Bildern aus dem Kriegsgebiet aufmerksam:

In dem ersten der sechs Essays in *Über Fotografie* (1977) behauptete ich, dass ein durch Fotografien bekanntes Ereignis, das mit Sicherheit realer wird, als hätte man die Fotografien nie gesehen, nach wiederholtem Ansehen auch weniger real wird.<sup>351</sup>

Sontag verweist auf die Einzigartigkeit des Leids, die sich durch die permanenten Wiederholungen der Veröffentlichungen in Massenmedien zur Routine wandelt. Wir haben es also mit zwei gegenläufigen Thesen zu tun: Einerseits die These von der Mobilisierung durch Bilder, andererseits die These von der Abstumpfung durch Bilder; einerseits die Macht der Bilder über die Rezeption, andererseits die Macht der Rezeption über die Bilder. Was gilt? Die Frage stellt sich zunächst, ob diese Formel so ihre Richtigkeit hat, denn beinhaltet nicht schon die „Mobilisierung durch Bilder“ eine Form der Abstumpfung, nämlich der Abstumpfung gegenüber der eigenen unmittelbaren Lebensumgebung?

*Abstumpfung* bedeutet die Abwesenheit der Wahrnehmung von Änderung, d.h. Abstumpfung bedeutet *Routine*. Routine im Ausnahmezustand des Krieges bedeutet z.B. für Journalisten die Ausrichtung auf immer neuere Variationen der Kriegereignisse. Von einem Beispiel über die Funktionsweise der Medien im Zusammenhang mit dem Bosnienkrieg berichtet der Leiter des außenpolitischen Ressorts der BBC, John Simpson, in der Zeit vom 20. Januar 1995:

Im Zweifel hat Bildmaterial, das keine dramatischen Szenen enthält, gegen Gewaltträchtiges keine Chance. Ein schlagendes Beispiel dafür lieferte unlängst die Erfahrung eines freien Kameramanns. Ihm war es gelungen, sich in die Enklave von Bihac in Westbosnien durchzuschlagen. Entgegen den Schreckensmeldungen der Weltpresse geht es dort offenbar recht friedlich zu. Über Eurovision wurde der exklusive Bihac-Bericht der Welt angeboten; die meisten Fernsehgesellschaften aber winkten ab. Die Bilder aus Bihac passten nicht in die vorgefasste Meinung, vor allem aber entbehrten sie der Schreckensszenarien.<sup>352</sup>

Das Entbehren der Schreckensszenarien war nicht objektiv genug, den Tatbestand des Krieges zu vermitteln. Hier greift aber der Vorwurf des Sensationsjournalismus zu kurz: Kampfszenen, Explosionen und menschliches Leid sind (und waren 1995) eben keine Sensationen, da sie zum täglichen Inventar jeder Kriegsberichterstattung gehören. Im Gegenteil: Es war die eigentliche Sensation, dass der unabhängige Kameramann mitten im Kriegsgebiet ein zwischenzeitliches friedliches Szenario vorfand. Man müsste also von einem „Abstumpfungsjournalismus“ sprechen.

<sup>351</sup> Sontag (2003 : 104f) „In the first of the six essays in *On Photography* (1977) I argued that while an event known through photographs certainly becomes more real than it would have been had one never seen the photographs, after repeated exposure it also becomes less real.“

<sup>352</sup> Zit. aus: Bittermann (1995 : 57)

Aus den Motivationen der Medienberichterstattung bestimmen sich die Motive der meisten Journalisten, die vorgefassten Bildern entsprechen wollen bzw. müssen. Diese Positionierung jedoch führte in vielen Fällen zur Radikalisierung des Journalisten selbst: Während der Belagerung Sarajevos positionierte sich beispielsweise ein westliches Kamerateam in die Nähe einer Straßenkreuzung, die regelmäßig von Scharfschützen beschossen worden war.<sup>353</sup> Als die Anzahl der Inzidente nachließ, führten die Journalisten Prämien ein für diejenigen, die sich dennoch traute, über die Kreuzung in der Nähe des Hygieneinstitutes zu rennen. Ein neunjähriger Junge, Edin, konnte der lukrativen Verlockung von 10 Mark pro Mutprobe nicht widerstehen. Bis zu seinem siebten Lauf ging alles gut. Beim achten Versuch und 80 Mark in der Tasche wurde er von der Kugel eines Heckenschützen tödlich niedergestreckt. Die Journalisten hat man nach ihrer „Reportage“ nie wieder in Sarajevo gesehen.<sup>354</sup> Diese fatale Geschichte des Jungen, der den Ernstfall für die westlichen Journalisten nachspielen musste, ist wohl die extremste Strategie der Wahrnehmbarmachung des Krieges.

Die Anfangsfrage nach der Mobilisierung oder Abstumpfung durch Bilder ist daher dahingehend irreführend, dass sie eine Unterscheidung einführt, wo dasselbe Phänomen gemeint ist. Die Routine des Journalismus besteht gerade in der Mobilisierung, d.h. Wahrnehmbarmachung durch Bilder. Diese Routine besteht in der permanenten Variation des Ähnlichen, die eine kurzfristige Aufmerksamkeit erreicht, welche wiederum von der nächsten Aufmerksamkeit verdrängt wird, usw. Als Rezipienten reagieren wir nur deshalb in diesen Fällen sensibler, weil es sich um Krieg handelt, aber nicht weil wir sensibler geworden sind. Diese Auffassung deckt sich mit neueren Erkenntnissen aus der Medienwirkungsforschung. Der *Komplexitätstheorie* zufolge, streben Individuen danach, ständig ihren emotionalen „Aktivierungspegel“ zu halten, indem sie innerhalb eines Kommunikationsfeldes zwischen redundanter Information und neuartiger Information nach Abwechslung suchen.

Befindet sich der Rezipient in einem Zustand mit zu hoher Aktivierung, wird er seinen Input durch konsistente Information zu reduzieren versuchen; unterschreitet der Rezipient jedoch die untere Grenze und empfindet ob der Redundanz der Information Langeweile, wird er neue Quellen und Informationen suchen und aufnehmen, die mehr Neuigkeitswert und Abwechslung bieten.<sup>355</sup>

Neuartige, nicht zuordenbare Informationen (wie z.B. die oben beschriebene friedliche Enklave mitten im Kriegsgebiet) emotionalisieren nicht im gleichen Ausmaß wie neue Informationen, die einen Bezug zu einem bereits zugeordneten Schema besitzen (ständig neue Kampfhandlungen, die eine Variation des

---

<sup>353</sup> Diese Stelle ist auch auf einem besonderen Stadtplan von Sarajevo zu sehen, der Ende der 90er Jahre erschien. Der in Comicform dargestellte Plan enthält die Positionen der Belagerer, Angaben über Massaker, über Einsätze der UN und sonstige Angaben über die Zeit der Belagerung.

<sup>354</sup> Vuckovic (1994 : 145)

<sup>355</sup> Bondarelli (2004a : 221)



bekannten Kriegsthemas bieten). Ebenso erzeugen allerdings allzu bekannte, redundante Nachrichten keinerlei Aufmerksamkeit oder Lerneffekt, weshalb man ab einem gewissen Zeitpunkt Ereignisse zu kreieren versucht.<sup>356</sup>



**Abb. (29)** Die berühmte Werbekampagne von Benetton mit der Abbildung der blutverschmierten Uniform eines getöteten bosnischen Soldaten (1994) war eine Schockintervention in das kommunikative Wechselspiel von Nachricht und Zuschauer, da es hier gar nicht um die Nachricht und den Zuschauer ging, sondern um den Skandal.

---

<sup>356</sup> Siehe hierzu z.B.: Holert und Terkessidis (2003 : 191)

c) Das „Aroma des Krieges“<sup>357</sup>

Einige Beispiele aus der Produktkommunikation sollen Wahrnehmbarmachungen des Krieges auf andere Weise verdeutlichen. Anfang der 90er Jahre erscheint ein Parfüm *Serb* auf dem serbischen Markt. Der Designer Jovan Njezic beschreibt seine Parfümcreation aus feinsten Keramik und ägyptischen Ölen mit folgenden Worten:

Die ganze Welt ist aggressiv geworden, angefangen bei Film und Kunst bis hin zu den Kriegen überall auf dem Planeten. Die Granate ist ein Symbol dieser negativen Energie. Durch die Stilisierung des Körpers einer schönen Frau, die eine Granate in der Hand hält und nicht zulässt, dass sie explodiert, haben wir diese Energie ins Positive gewandelt. Unsere „Granate“ ist ein Symbol des Friedens.<sup>358</sup>

Der Untertitel des Artikels, der über die modische Neuheit informiert, lautet: „Das Parfüm *Serb* – zwischen Originalität und Provokation“. Eine vergleichbare Duftstrategie hatte bereits 1989 mit dem Parfüm *Miss 1389* (das Jahr der Kosovoschlacht) einen aktuellen Vorgänger.<sup>359</sup> Andere Formen der Wahrnehmbarmachung beziehen sich auf Artefakte aus dem Kriegsgebiet, z.B. großkalibrige, zum Schmuckstück stilisierte Geschosshülsen. Diese Art der Reminiszenzen konnte man auf Märkten des Nachkriegssarajevo erstehen (eines dieser Artefakte wurde in der Kasseler Ausstellung *In den Schluchten des Balkan* 2003 gezeigt). Auch der internationale Markt profitiert von der Ästhetik des Krieges: Bei [www.tridentmilitary.com](http://www.tridentmilitary.com) können unter der Rubrik „World Camouflage“ verschiedenste Militäruniformen dieser Welt gekauft werden. Es sind auch Uniformen aus dem jugoslawischen Kriegsgebiet zu erwerben. Auf diese Weise kann man das Outfit ehemaliger Kriegsgegner überblicken. Wir sehen links die Geländeuniform bosnisch-serbischer Einheiten; in der Mitte die entsprechende Kleidung der bosnischen Föderationseinheiten und rechts die Uniform der kroatischen Truppen. Der Kampf auf gleichem Territorium bedingt ähnliche Arten der Camouflage, die sich nur unwesentlich voneinander unterscheiden. Gleichwohl müssen die Anzüge von den eigenen Einheiten erkannt werden.

<sup>357</sup> „Vor etwa 9-10 Tagen durfte ich in Ihrer Zeitung zu meiner Person die Schlagzeile *Aroma des Krieges* lesen, dem ein entsprechender Bericht folgte, wonach ich nach Jugoslawien gefahren sei, um das *Aroma des Krieges* zu riechen; ferner hätte ich erklärt, bis zum letzten Serben dort bleiben zu wollen; ferner sei Peter Handke zum serbischen Ritter geschlagen worden. - Dazu: Ich habe während meines Aufenthalts in Belgrad nur zwei Sätze halböffentlich von mir gegeben, wie folgt: 1. Ich bin hier, um das Land zu spüren (was Ihre Zeitung übersetzt: das *Aroma des Krieges* zu riechen); 2. So wie die Nato Jugoslawien bombardiert, um, nach eigenen Angaben, nicht die Glaubwürdigkeit zu verlieren, so wollte ich während der Bombardements in Jugoslawien sein, um meinerseits, die Glaubwürdigkeit nicht zu verlieren. Vom letzten Serben: keine Rede. - Und Peter Handke in Belgrad zum serbischen Ritter geschlagen? Das muss mir wohl im Schlaf passiert sein, im Sirenenklang; mitbekommen habe ich es erst durch Ihre und andere deutsche Zeitungen. Jedenfalls: mein Respekt für Ihre Titelfindung und herrlich verdrehte Berichterstattung - obwohl Ihr Konkurrenzblatt in Frankfurt Ihnen etwas voraus ist, siehe Überschrift zu meinem *Das Land spüren: Handke riecht Lunte*. SZ: Es war einmal eine Zeitung...“ Peter Handke (1999) *Slawes Bruder*. Ein kurzer Brief zum langen Krieg. Aus: *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton, 16.04.1999 (<http://www.handkeyugo.scriptmania.com>)

<sup>358</sup> Zit. aus: Ugresic (1995 : 282f) Siehe auch: Kushner (1995)

<sup>359</sup> Siehe: Ramet (1992 : 28)

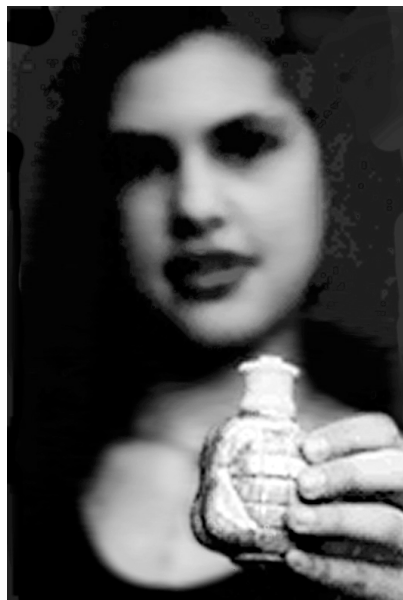


Abb. (30)



Abb. (31)

Die Uniformen sind alle als gebraucht gekennzeichnet. Man darf sich also fragen, ob man nach dem Kauf in dem ursprünglichen Outfit eines Soldaten landet, der als Vergewaltiger oder Meuchelmörder im Krieg unterwegs war. Man kann spekulieren, dass hauptsächlich Nationalpatrioten aus Reihen der Diaspora an dem Erwerb eines „Stückes“ ihrer nationalen Geschichte interessiert sind. Ein weiteres Beispiel für diese Art der Kulturpflege ist die *Serbian National Federation* aus Pittsburgh, Pennsylvania (USA), die neben einem reichhaltigen Kulturprogramm historische Uniformen per Internet zum Kauf anbieten ([www.snfonline.org](http://www.snfonline.org)). Diese und andere Nebengeschichten sind der Schmierfilm, der das so genannte „Rad der Geschichte“ weiterzudrehen hilft.

Jeglicher Versuch der Erfassung dieser Ästhetiken der Ernstfallumgebung darf nicht auf die Ikonisierung, sondern muss auf den Bildgehalt zielen, d.h. auf die sich in dem Bild oder Artefakt eröffnenden Verweise auf das Gesamtgeschehen. Diese Erfassung zielt auf das Bild des Bildes und nicht auf das bloße Bild, das in seiner Umgebung wahrgenommen wird. Bild und Umgebung sind eins. Vordergründige Bilder und Konzepte sind nicht Anhängsel, sondern Aspekte des Wirkungsmechanismus innerhalb der gesamten soziokulturellen Sphäre. Die gezeigten Artefakte sind nicht nur als ein Abglanz oder nur als eine arbiträre Nebenerscheinungen zu begreifen, sondern als in der Logik der Entwicklungen liegende Vergegenständlichungen, d.h. als Versuch, den emotionalen Aktivierungspegel mit immer neuen Variationsformen der Darstellung zu erhalten. Vielleicht sind diese Phänomene aber auch ein Symptom dafür, dass nicht nur Menschen sondern auch Gegenstände ihre Unschuld im Krieg verloren haben.

#### *d) Inszenierungen und Authentisierungen*

Der moderne Krieg hat sich zwar, wenn nicht ausschließlich so doch am augenfälligsten durch die Entwicklung der Massenmedien einerseits und durch die Entwicklung der Kriegstechnologien und -strategien andererseits in einer Weise in Echtzeit wahrnehmbar gemacht, die alle vorherigen Epochen der Kriegsführung in den Schatten stellt.

Ähnlich wie der „totale“ Krieg der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als ideologischer und kultureller Zusammenprall, als „Kulturkrieg“ konzipiert war, mobilisiert der *massenkulturelle Krieg* des 21. Jahrhunderts sowohl Militär als auch Zivilbevölkerung. Aber sein Schlachtfeld ist in einem Ausmaß die Kultur, das von der Ideologen des „totalen Krieges“ noch nicht gedacht werden konnte – einer doppelten Kultur: der *Massenkultur*, in welcher der Krieg zur postmodernen Unterhaltungsware und zum imaginären Ausbildungslager des neoliberalen Subjekts geworden ist; und der *Kultur der Massen*, in der ein Alltag, den der Krieg auszehrt, Subjekte hervorbringt, die von Mangelökonomie, Selbstmordattentätern und patrouillierenden Panzern zermürbt und provoziert werden.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Holert und Terkessidis (2003 : 252)

Die postjugoslawischen Kriege befinden sich gewissermaßen an der Schwelle zwischen diesen beiden Kriegsdiagnosen, die man allerdings aus meiner Sicht nicht als so kategorial unterschiedlich deuten sollte. Die Verschiedenheit bezieht sich nicht auf die Kriege als rein militärische Phänomene, sondern auf deren Inszenierung. Denn von den Face-to-face Kommunikationsformen napoleonischer Kriegführung, über die telegraphischen Transmission seit 1870, bis hin zu den film- und rundfunktechnischen Vermittlungen des Zweiten Weltkriegs ist die Wahrnehmbarmachung des Krieges ein primäres Kampfmittel.<sup>361</sup> Der nicht dokumentierte Krieg ist kein Krieg, so das Konzept der Moderne. Streng genommen ist jeder moderne Krieg ein massenkultureller Krieg gewesen, nur sind im postmodernen massenkulturellen Krieg die Beobachtungs- und Analysemittel so zahlreich wie noch nie. Der Kosovokrieg 1999 etwa war der erste Krieg, der vollständig im Internet dokumentiert und teilweise auch geführt wurde. Die weltweiten Attacken pro-serbischer bzw. pro-chinesischer Hackergruppen auf die Webseiten der NATO und des Weissen Hauses führten in der Tat zum zwischenzeitigen Ausfall dieser Seiten.<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> Siehe: Kaufmann (1996)

<sup>362</sup> Siehe z.B.: [www.cnn.com/TECH/computing/9905/12/cyberwar.idg/](http://www.cnn.com/TECH/computing/9905/12/cyberwar.idg/) oder: [www.cnn.com/TECH/computing/9904/06/serbnato.idg/index.html](http://www.cnn.com/TECH/computing/9904/06/serbnato.idg/index.html); einen Überblick findet man in: [www.viadrina.euv-frankfurt-o.de/~sk/soemz03/kosovo.html](http://www.viadrina.euv-frankfurt-o.de/~sk/soemz03/kosovo.html)



**Abb. (32)** *Oben:* Unbekannter Soldat. *Unten:* Kosovarische UCK Kämpfer (ca. 1998/99) bilden für die Fotosession ein „Bouquet“.

Das gesteigerte Medienbewußtsein hat Innen- und Außenwirkung. Die Gewöhnung im Umgang mit der internationalen Berichterstattung wird zu einem Strategem der Kriegführung – das Schauspiel der Realität wird zur Realität des Schauspiels. Die postmoderne Kriegführung entsteht in diesem Wechselverhältnis.

Da Authentizität nie unmittelbar und an sich dargestellt werden kann, sondern sich stets im Bewusstsein eines Gegenüber bzw. im Bewusstsein medialer Vermittlung gestaltet, durchläuft auch die Authentizität von Augenzeugen, Frontsoldaten, Flüchtlingen, Politikern und sonstigen Involvierten im Laufe der Medienberichterstattungen verschiedene Stufen der Glaubwürdigkeit. Das inzwischen geläufige Wort, dass das erste Opfer des Krieges die Wahrheit ist, müsste man daher dahingehend erweitern, dass der erste Täter des Krieges die Authentizität ist. Denn die Rhetorik des Krieges kündigt nur von der Wahrheit authentischen Erlebens und Wissens („Die Wahrheit über den Krieg“, „Was wirklich passierte“, usw.). Schon Dante erklärt aber im 9. Buch seiner Schrift *De monarchia*, dass das Kriegsduell immer dort geboten sei, wo das menschliche Urteil versagt, weil es ins „Dunkel des Unwissens“ (*tenebrae ignorantiae*) getaucht ist.<sup>363</sup> Auch hier dient Krieg der Wahrheitsfindung, dem Kampf um die Authentizität.

Die *embedded journalists* aus dem Irakkrieg 2003 sind ebenfalls im Grunde nur die logische Konsequenz einer langen historischen Entwicklung, angefangen bei den antiken Kriegsberichterstatern bis hin zu den Frontmalern der napoleonischen Kriege, die mit dem Argument der Authentizität die Wahrnehmungsfähigkeit der Militäroperationen sicherstellen sollten. Die Ästhetisierung des Krieges, die zur Vermittlung seiner Authentizität dienen soll, ist in diesem Sinne immer ein Bestandteil militärischer Strategie gewesen.

[Der Krieg] (...) arbeitet mit Effekten künstlerischer Inszenierung. Der Ort, an dem ein Krieg stattfindet, ist die Bühne, der Schauplatz; Kriege können zum Drama werden, zur Tragödie ... Die Ästhetisierung des Krieges ist Teil seiner ideologischen Funktion; sie dient der Repräsentation von Macht und bietet zugleich ein effektvolles Instrumentarium, welches auch in der Kultur Anwendung finden kann. So gehört zur kulturellen Repräsentation politischer Macht die Demonstration politischer Stärke.<sup>364</sup>

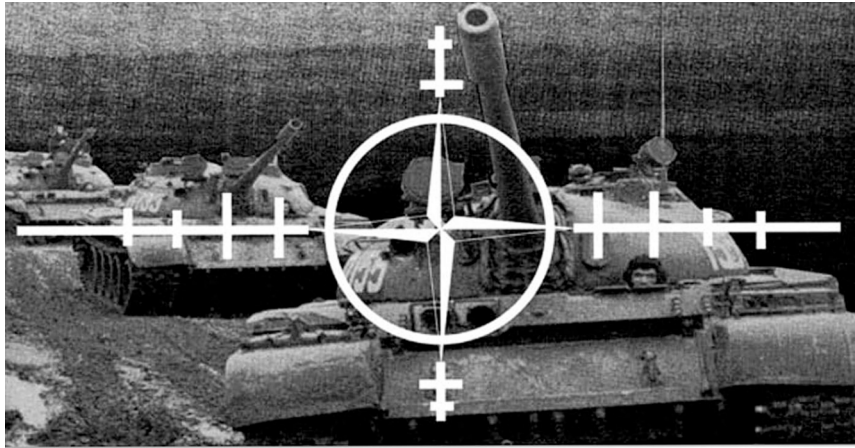
Die Abbildung zeigt eines der Flugblätter, gestaltet von NATO-Designern, die zur informativen Einschüchterung jugoslawischer Einheiten während des Kosovokrieges und dem Bombardement (Rest-) Jugoslawiens vor allem über dem Kosovo abgeworfen wurden. Auffällig ist die Verwendung des Nato-Symbols als Zielerfassungsraster, eine Aussage, die ohne Worte präzise die Absicht des Absenders kommuniziert. Werbewirksam ist die (– in Werbedeutsch ausgedrückt –) *Tonality* der Ansprache und die genaue Ermittlung der Zielgruppe (Brigade). Dadurch soll sich die jeweilige Truppe bereits als entdeckt wähen.

---

<sup>363</sup> Schneider (2002 : 13)

<sup>364</sup> Behrens (2000 : 9)






---

**Attention:**

**78th Motorized Brigade, 211th Armor Brigade,  
52nd and 78th Mixed Artillery, and attached units:**

**You are a NATO bombing target.**



**You will continue to be bombed until you return to your  
garrisons. Return while you still can.**

---

03-Q-02-1.008

Abb. (33)



Abb. (34)

Dieses Flugblatt ist Teil einer militärischen Realität, die eine knappe, unmittelbare Ansprache und Vermittlung der Botschaft zu generieren versucht. Das Unmittelbare hat Methode. Zeitgleich – gewissermaßen als „Gegenmaßnahme“ – wurde auf Belgrads Strassen ein Zielsymbol auf Fahnen und T-Shirts als Zeichen des Widerstands und Opposition gegen das Bombardieren Jugoslawiens verkauft – *I am a NATO target*.

Eine andere Form der Verbildlichung sind Mahnmale. Einige Kriegsmonumente, die in Kroatien an den so genannten „Vaterlandskrieg“ erinnern, sind umfunktionierte Relikte des Krieges, wie z.B. dieser umfunktionierte Panzerwagen. Im Krieg um die Krajina (1991-1995) eingesetzt, gemahnt das selbstgebastelte Fahrzeug nun unter anderem an die Improvisationsnot der ersten Kriegsmomente, in denen die kroatischen Einheiten noch nicht in Besitz von schwerer moderner Bewaffnung gekommen waren. Dieses Amateurmonument könnte mit seiner an Pop Art gemahnenden Ästhetik ebenso gut aus einer New Yorker Galerie für Gegenwartskunst stammen. Es ist zugleich ein Monument, das sich im Falle des Ernstfalles wieder in Bewegung setzen könnte, d.h. es ist ein Hybrid aus Einsatzfahrzeug und Monument, das sich somit weder symbolisch noch faktisch zerstören lässt, da es mobil und bewaffnet ist und seinen Standort und seine Funktion der Zeit anpassen kann.

Es gibt in Bezug zu Krieg also verschiedene Ebenen der Inszenierung, die vom symbolischen Angriff und Gegenangriff (Target-Signet) bis hin zur Monumentalisierung des Kampfes und seiner Kämpfer reichen.

Während bisher hauptsächlich Artefakte, Alltagsgegenstände, Monumente, Romane, Gedichte und Bilder als symbolische Träger aufgezeigt wurden, wendet sich im folgenden Abschnitt die Blickrichtung hin zu Ereignisbildungen, bei denen der Ernstfall die Wahrnehmung bestimmt. Ereignisbildung heisst: Es gibt nicht Ereignisse an sich, sondern sie sind immer bestimmt durch Teilnahme und Annahme, durch Erlebnis und Wahrnehmung.

Ein Grundmerkmal der Ereignisbildung liegt hierbei in einer Kulturtechnik, die man Domestizierung des Zufalls nennen könnte und die eine Ereignislogik (oder Inzidenzlogik) begründet. Zufall, im Lateinischen: *accidens*, leitet sich her aus *ac-* (eigtl. *ad*) für „zu“ und *cadere* für „fallen, begegnen, widerfahren“. Es gibt Ereignisse, die als zufällig wahrgenommen werden, und Ereignisse, die in einem (zumeist kausalen) Sinnzusammenhang verortet werden. Als *Inzidenz* bezeichne ich hierbei die Schwelle, ab der ein Zufall als Teil eines Zusammenhangs erkannt wird. Man kann davon ausgehen, dass in emotionalisierten Konfliktumgebungen diese Schwelle wesentlich niedriger ist, da z.B. nahezu jedes Ereignis, jede Begebenheit, entweder als Strategie der verfeindeten Seite oder als sinnstiftende Selbstzuschreibung gedeutet wird (Man denke an den Karikaturenstreit im Februar 2006 um Darstellungen des Propheten Mohammed in der dänischen Zeitung Jyllands Posten). Alles wird zum Sinn, auch der Unsinn.

Der Begriff der Inzidenz (lat. *incidens*) bezeichnet unter anderem einen (geistigen) *Einfall* oder den *Eintritt* (eines Ereignisses). In der Genetik beispielsweise bezeichnet die Inzidenz das Maß für die Häufigkeit des Auftretens eines Merkmals in einer Population oder in der Gesundheitsstatistik die Anzahl der Fälle einer bestimmten Krankheit, die in einer bestimmten Bevölkerung in einem festgelegten Zeitraum auftreten.<sup>365</sup> Übertragen auf den hier behandelten Kulturbereich geht es nicht nur um quantitative Effekte (wieviel?), sondern auch um qualitative (wie sehr?). Die Häufung von Inzidenten führt zur Inzidenzaussage, d.h. zu einem komplexen Sachverhalt (z.B. „Bedrohung“) und zu einem hinter den Einzelereignissen erkannten Muster oder Motiv, hinter denen sich z.B. die vermeintliche Wahrheit des Krieges offenbart. Indes, hinter den Nebensächlichkeiten und Einzelereignissen offenbart sich keine Wahrheit (auch wenn dies Opfer und Täter des Krieges gerne akklamieren), sondern ein disparates Feld, das die Wahrnehmung des Konfliktes bedingt. Militärische Strategien etwa sind nicht zufällig, aber sie beruhen auf Hinführungen und Entscheidungen, die von Nebensächlichkeiten, Zufällen und „Nichtereignissen“ durchsetzt sind. Strategie heisst nicht die Abwesenheit von Zufall, sondern die Domestizierung des Zufalls. Dieser gilt unser Augenmerk.

---

<sup>365</sup> Zit aus: Roche Lexikon Medizin (1999) Urban & Fischer Verlag, München; und: <http://www.forum.europa.eu.int/irc/dsis/coded/info/data/coded/de/gl002983.htm>



**Abb. (35)** *Feuer von oben, Feuer von unten* – NATO Bomber zerstörten 1999 beim Angriff auf Belgrad das Gebäude des ehemaligen ZK. Als Antwort liess die serbische Führung ein „ewiges Feuer“ in Sichtweite der Ruine errichten.

## PHÄNOMENOLOGIE DES UNWICHTIGEN

*Obwohl viele Sinnbilder (...) uns zu leiten vermögen (...), leuchten gerade aus den kleinsten Dingen die Grundstoffe am stärksten hervor.*

*Nikolaus von Cues, „De possest“, 1460<sup>366</sup>*

*Selbstverteidigung durch eine Fußnote*

*Dubravka Ugresic<sup>367</sup>*

Wie aus der Kriminalistik bekannt, ist ein Indizienbeweis ein gängiges Verfahren zur Evidenzermittlung. Mittels der Indizienkette (Ursachenabfolge) bzw. Indizienreihe (Nebeneinander von Indizien ohne ersichtliche kausale Verknüpfung) werden Sachverhalte und Beweisstücke miteinander verwoben, um einen schlüssigen Tathergang zu rekonstruieren.<sup>368</sup> In einem Aufsatz über „Spuren Sicherung“ argumentiert Carlo Ginzburg, dass es ein epistemologisches Modell des Spurenlesens gebe – ein „Indizienparadigma“. Dieses habe sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Humanwissenschaften ausgebreitet, obwohl seine Ursprünge sehr viel weiter zurückreichen und mit dem Fährten- und Spurenlesen von Jägern und frühen Formen des Wahrsagens in Verbindung gebracht werden könnten. Ginzburg verknüpft so verschiedenste Wissensbereiche, in denen kleinste Spuren als Indizien gelesen werden. Dazu zählen nicht nur die moderne Kriminalistik, sondern auch die Kunstgeschichte. Mit Hilfe der Indizienmethode werden nicht nur Zuweisungen zu bestimmten Malerpersönlichkeiten möglich, sondern manche Bilder überhaupt erst authentisiert.<sup>369</sup>

Zu fragen ist nun, welche epistemologischen Grundlagen hinter dem Indizienparadigma stecken, d.h. zu fragen ist, ob Aufteilungen in Haupttatsachen und Details selbstverständlich sind, und wenn nicht, welche Wahrnehmungen diese Aufteilungen begründen (warum soll ein Ohrläppchen in einem Gemälde nur ein Detail sein und die Figur, Komposition oder Farbgebung die vermeintliche Haupttatsache?).

Alfred North Whiteheads Diktum, wonach die gesamte neuzeitliche Philosophie nur eine Fussnote zum Werk Platons darstelle, versucht auf anderem Feld

<sup>366</sup> Cues (1990 : 43)

<sup>367</sup> Ugresic (1995 : 20)

<sup>368</sup> Beim sogenannten Indizienbeweis gewinnt der Richter zunächst keine Überzeugung von der Haupttatsache, sondern nur von Indizien als Hilfstatsachen des Beweises. Existieren mehrere von einander unabhängige Indizien, so wird von einer *Indizienreihe* gesprochen. Das Zusammenwirken besteht darin, daß sowohl Indiz 1 als auch Indiz 2 beide den Schluss auf die Haupttatsache erlauben. Davon ist die *Indizienkette* zu unterscheiden, die vorliegt, wenn mehrere Indizien (voneinander abhängig) auf einen Tatbestand hinweisen.

<sup>369</sup> Der Kunsthistoriker Giovanni Morelli entwickelte eine Methode, die Maler unsignierter Bilder anhand scheinbar nebensächlicher Details identifizieren kann. Er argumentierte, daß sich in den Darstellungsweisen von Details wie Ohrläppchen, Nasen, Fingernägeln und Zehen gelernte Techniken und unbewusste Routinen eines individuellen Malers besser spiegeln als in auffälligeren Merkmalen, die leicht kopierbar sind.

eine analoge hierarchische Relevanzbeziehung herzustellen. Platon erscheint als *Master Narrative* und philosophisches Zentralgestirn, von dem das abendländische Denken erleuchtet wird. Alle Peripherien des Denkens verweisen in diesem Bild auf das Zentrum platonischer Diskurse, sind Nebensachen und Details.

Übertragen wir diese Art der Relationsbildung auf den soziokulturellen Untersuchungsbereich, so stellen wir fest, dass die ursprünglich aus der Anthropologie übernommenen Argumentationsstrukturen der heutigen *Social Sciences*, welche in ähnlicher Weise von gesellschaftlichen oder epistemologischen Zentren und Peripherien handelten („Ethnozentrismus“), seit den späten 60er Jahren zunehmend von poststrukturalistischen und dezentralisierten Diskursen ersetzt wurden („Relativismus“). Insbesondere Jacques Derrida ist hierbei einer der Protagonisten des Versuchs, zu einem Denken ohne Zentrum, d.h. im obigen Sinn, zu einem Denken nur mittels Fußnoten, Indizien, „Spuren“ und Details zu gelangen. Bekanntlich hat Derrida seinen Ansatz (unter anderem) durch eine Auseinandersetzung mit dem anthropologischen Strukturalismus von Levy-Strauss entwickelt. Hieraus erarbeitet er zwei Formen der Unmöglichkeit im Bezug zur totalen Erfassung kultureller Merkmale. Einmal besteht die Unmöglichkeit in der empirischen Begrenztheit des Denkens. Jeder Versuch eines umfassenden *Archivs* ist zum Scheitern verurteilt.

Die Unmöglichkeit der Totalisierung kann aber auch anders definiert werden: nicht länger als (...) Angewiesensein auf Empirizität, sondern mit Hilfe des Begriffs des *Spiels*.<sup>370</sup>

Wie ist „Spiel“ hier zu verstehen? Wenn sich die Totalisierung der epistemologischen Erfassung als sinnlos herausstellt, so nicht, weil sich die Unendlichkeit eines Forschungsfeldes nicht mit einem endlichen Diskurs erfassen lässt, sondern

weil die Beschaffenheit dieses Feldes – eine Sprache, und zwar eine endliche Sprache – die Totalisierung ausschließt: dieses Feld ist in der Tat das eines Spiels, das heißt unendlicher Substitutionen in der Abgeschlossenheit (*cloture*) eines begrenzten Ganzen. Dieses Feld erlaubt die unendlichen Substitutionen nur deswegen, weil es endlich ist, das heißt, weil ihm im Gegensatz zum unausschöpfbaren, allzu großen Feld der klassischen Hypothese etwas fehlt: ein Zentrum, das das Spiel der Substitutionen aufhält und begründet.<sup>371</sup>

Von dieser Dezentralisierung der Erfassung ist auch dieses Kapitel motiviert, wenn von der „Phänomenologie des Unwichtigen“ die Rede ist. Es geht darum, das Wesentliche und Typische von Verdrängungsprozessen öffentlicher

---

<sup>370</sup> Derrida (1999 : 132)

<sup>371</sup> ebd. Derrida setzt hier fort, indem er die Supplementarität des Zeichens als Abwesenheit des Zentrums einführt: „[D]iese Bewegung des Spiels, die durch den Mangel, die Abwesenheit eines Zentrums oder eines Ursprungs möglich wird, die Bewegung der *Supplementarität* (*supplémentarité*) ist. Man kann das Zentrum nicht bestimmen und die Totalisierung nicht ausschöpfen, weil das Zeichen, welches das Zentrum ersetzt, es *supplémentiert*, in seiner Abwesenheit seinen Platz hält, - weil dieses Zeichen sich als *Supplement* noch hinzufügt. Die Bewegung des Bezeichnens fügt etwas hinzu, so daß immer ein Mehr vorhanden ist; diese Zutat aber bleibt flottierend, weil sie die Funktion der Stellvertretung, der Supplementierung eines Mangels auf seiten des Signifikats erfüllt.“ (Derrida 1999 : 132f)

Wahrnehmung im Konfliktumfeld verstehen zu lernen. Warum greift ab einem gewissen Zeitpunkt die Logik des Krieges in den öffentlichen Sinnhaushalt? Diese Frage erscheint jemandem vielleicht blödsinnig, der Krieg erlebt hat. Dennoch stelle ich diese blödsinnige Frage, da sie erörtern soll, wie „blödsinnige“ Bewußtseine des Krieges funktionieren, wie diese Bewußtseine „blödsinnige“ Feinde kreieren und wie sie den „blödsinnigen“ Krieg führen, beenden oder erhalten.

Im Konfliktumfeld werden manche Phänomene bewußtseinsmäßig in den Erfassungsvordergrund platziert (z.B. die nationale Sache) und andere Phänomene verdrängt (z.B. die persönliche Existenz). Auch jegliche damit zusammenhängende Moral beruht auf einer Hervorholung und Zentralisierung von spezifischen Handlungsvorgaben („Dies ist wichtig und richtig.“). So lebt auch der kommunizierte Ernstfall von dieser Zentrierung auf Wesentliches, Grosses und Wichtiges. Der Zusammenhalt wird *wichtig*, die Geschichte wird *gross* und die Herkunft *wesentlich*.

Was aber ist unwichtig?

Das Unwichtige ist ein in die vermeintliche Peripherie gedrängtes Anschauungsobjekt. Es ist auf den ersten Blick bloß Anhängsel des Wichtigen, des „eigentlichen“ Anschauungsobjektes, dieses jedoch durch seinen Hintergrundcharakter erst ermöglichend. In der Filmbranche spricht man beispielsweise von „Nebendarstellern“ als denjenigen Akteuren, die zwar im Gegensatz zu bloßen Statisten als konkrete Individuen wahrgenommen werden, aber verglichen mit Hauptdarstellern wesentlich seltener in den Filmszenen präsent sind. Aber selbst bei Statisten gilt der Grundsatz der Unwichtigkeit nicht ohne weiteres. Woody Allen lässt beispielsweise seine Statisten im Unklaren, was die Handlung der Filmszenen betrifft, um vorzubeugen, dass sie nicht zu „Darstellern“ werden. Wenn Statisten versuchen, ihre Rolle zu *spielen*, so wirkt das unnatürlich und störend. Unwichtigkeit muss man lernen. Stanley Kubrick legte seinen Statisten während der Restaurantszene in *The Shining* nahe, beim Reden nicht den Kopf zu bewegen. Sie sollten das Hintergrundgespräch nicht darstellen, sondern es tatsächlich nur *führen*, andernfalls hätte es die filmische Illusion, das Bild zerstört.<sup>372</sup>

Für die Kulturwissenschaft gilt hier, was für den Regisseur gilt: *Das Unwichtige ist zwar hintergründig, aber das Hintergründige nicht unwichtig*. In Bezug auf die Erfassung des kulturellen Gesamtbildes einer Gesellschaft ist diese Auffassung relativ neu, und ihre Entstehung lässt sich in der Geschichte lokalisieren. Der politische Vordergrund, die „grosse Historie“, wurde in der Vormoderne stets von Königen, Imperatoren und Kulturhelden geschrieben. Foucault schreibt:

---

<sup>372</sup> Für Filmemacher wie Stanley Kubrick war eigentlich nichts unwichtig. Oder man könnte gar so weit gehen zu behaupten, daß für ihn die Hauptdarsteller das Unwichtigste waren. Das Filmbild konstituierte sich für ihn nicht über den vordergründigen Star. Die für Künstler selbstverständliche Tatsache, daß es beim Schaffen auf die Einzelheiten ankommt, wird in der Populärarstellung der Massenmedien oft als „Perfektionismus“ markiert, worin sich eine genialische „unnachgiebige“ Auffassung vom Künstler verbirgt, der ob seines Werkes wegen bereit ist, bis zum Äussersten zu gehen, d.h. bis zum „Perfekten“.

Die Historie des römischen Typs war tief in das indoeuropäische Machtrepräsentations- und funktionssystem eingeschrieben; sie war an der Organisation der drei Stände gebunden, an deren Spitze die Souveränität stand. Und diese Historie war und blieb (...) an die Legende der Helden und Könige gebunden, weil sie der zugleich magische und juristische Diskurs der Souveränität war.<sup>373</sup>

Die Geschichte der Souveränität und der eroberten Territorien, der Königshäuser und Dynastien kennt ein klares Verweisungsschema der Wichtigkeit: Die Hauptsache ist die Vereinnahmung und Auf-Dauer-Stellung von Territorium und Einfluß. Alles andere ist geschichtlicher Hintergrund – heute würde man vielleicht sagen: Massenkultur, Unterhaltung, „U-Musik“, usw. Die Vormoderne schafft Polaritäten von Wichtigkeit/Unwichtigkeit mit der Eichung an Inhalten, die einerseits von Erhabenheit und Angemessenheit repräsentativer, am Krieg orientierter „hoher“ Symbolik ausgehen und sich andererseits am Gegenpol gesellschaftlicher Wertgenerierung an ökonomischen, materialistischen „niederen“ Themen festmachen. Mühlmann nennt dieses Werteschema *Decorumsystem*, was nicht unmittelbar mit Dekor zu tun hat, sondern mit der strikten Ausrichtung von Kunst, Architektur, Geschichtsschreibung und Ritualen am repräsentativen Diskurs des Souveräns.<sup>374</sup> Wenn man so will, ist dieser Diskurs ein Ernstfall-Dekor, der festlegt, was wichtig, unwiderrufbar und erhaben ist und was zur Unterhaltung zählt, worüber man Scherze machen kann. Diese Wichtigkeit des Diskurses der Souveränität wird zumindest unterschwellig bis zum heutigen Tage in Schulunterricht und Massenmedien vermittelt. Nur mühsam wurden in den letzten Jahrzehnten Diskurse der Mikro- oder Alltagshistorie – das Nebensächliche der Souveränität – in das Geschichtsbild eingefügt.

Der Geschichte der Souveränität seit Bodin oder auch seit den römischen Imperatoren liegt die traditionelle lineare Auffassung von Zeit zugrunde, die chronologische Abfolgen von Systemen, Staaten, Stilen, usw. aus der Vergangenheit in die Zukunft bzw. die jeweilige Gegenwart projiziert – als objektive Zeit. Diese objektive Zeit wird mittels der Schrift durch die ersten Annalisten und Geschichtsschreiber kartografiert und „ausgestellt“.

Das heißt, den Diskurs des Historikers kann man verstehen als eine Art Zeremoniell durch die Schrift, das in der Realität eine Rechtfertigung und eine Verstärkung der Macht erzeugen muß.<sup>375</sup>

Die herkömmliche Funktion der Historie hat also eine doppelte Rolle – „Binden“ und „Blenden“: die Menschen an die unumstößliche Kontinuität der Macht zu binden und sie zugleich damit zu faszinieren: „Das Licht des Gesetzes und der Glanz des Ruhmes“, wie Foucault formuliert.<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> Foucault (1986 : 39f)

<sup>374</sup> Siehe: Mühlmann (1998; 1996a)

<sup>375</sup> Foucault (1986 : 29)

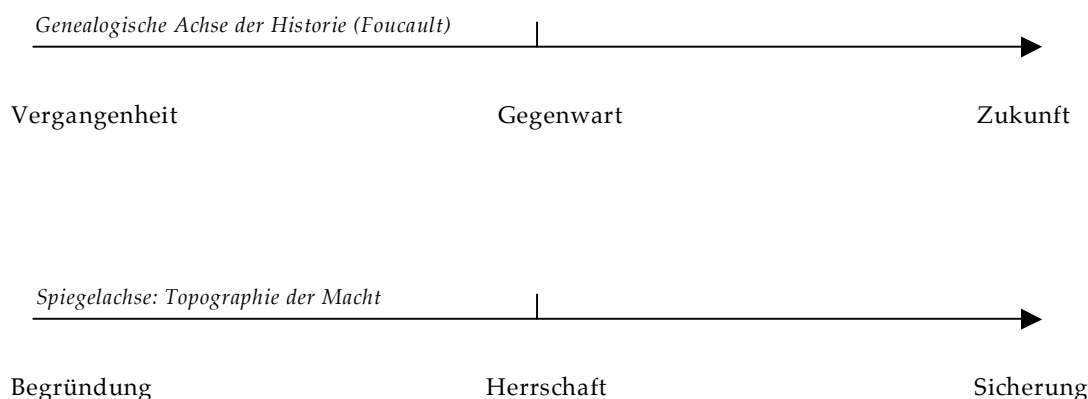
<sup>376</sup> ebd.



[D]ie Genealogie soll sicherstellen, daß die Größe der vergangenen Ereignisse und Menschen den Wert der Gegenwart erhöht (...); diese genealogische Achse der Historie, die man vor allem in Erzählungen über die königlichen Ahnen, die großen Vorfahren, findet, (...) hat den ununterbrochenen Charakter des Rechts des Souveräns zu zeigen und damit seine unausrottbare Kraft in der Gegenwart, und sie hat den Namen der Könige und Fürsten mit allem Renommee der Vergangenheit zu erhöhen. Die großen Könige begründen also das Recht der Souveräne, die ihnen folgen, und sie geben auch ihren Glanz an ihre kleinen Nachkommen weiter.<sup>377</sup>

Es geht um das Begründen, um das Herrschen und das Sichern dieser Herrschaft durch – wie man sagen könnte – *Zeitmacht*. Bis etwa zum 16. Jahrhundert, schreibt Foucault weiter, gebe es so etwas wie eine Gegenhistorie, eine Gegenwart, nicht, die sich erst mit den grossen Sozialrevolutionen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts im grossen Stile zu verwirklichen versuche.<sup>378</sup>

#### Zeitverständnis und Souveränität – *Zeitmacht*



Die moderne Gegenwart orientiert sich zwar eher unterschwellig an diesem vormodernen, heroischen, an der Souveränität geeichten Geschichtsdiskurs, findet aber mit ihren Hochkulturrastern und -archiven, die kulturelle Wichtigkeit konservieren sollen, alternative Formen der Modellbildung und Wertgenerierung. Boris Groys fragt sich indes,

inwiefern diese Archive, die wir besitzen, diese Museen, diese Galerien, Bibliotheken und Filmotheken usw., alles umschließen, was geschichtlich zu produzieren wäre. Sicherlich ist dies nicht der Fall, vielmehr befindet sich außerhalb dieser doch immerhin endlichen Archive ein Meer von Ungeschichtlichem, von Alltäglichem, nicht Relevantem, vielleicht

<sup>377</sup> ebd. : 30

<sup>378</sup> Siehe: Foucault (1986 : 28ff)

nicht Bedeutendem, nicht Bemerkbarem, von all dem, was geschichtlich gar nicht zur Kenntnis genommen wird. (...) Und diese Ebene des Ungeschichtlichen, des Nicht-Archivierten, des bloß Alltäglichen kann sich nicht auflösen. Jedes Leben der Gesellschaft und des Einzelnen hat diese nicht-artikulierte, vielleicht auch nicht artikulierbare Dimension des bloß Vorhandenen.<sup>379</sup>

Aus dem Vorrat an nicht Artikuliertem, Alltäglichem, Ungeschichtlichem, usw. will ich in folgenden Kapiteln eine gewisse Inzidenzlogik aufzeigen, welche die oben dargestellte Auffassung der historischen Souveränität durchdringt. Wie noch in einzelnen Beispielen zu zeigen sein wird, sind sich vor allem Künstler und Schriftsteller dieser Choreographie von Zeit und Raum bewußt. Sie wirken stilbildend damit, indem sie in ihren Werken Möglichkeitsentwürfe erschaffen, die irgendwo oder irgendwann real werden können und womöglich in die oben angesprochenen objektiven Archive aufgenommen werden. Ebenso bewußt wird diese Strategie von der politischen Macht benutzt. Auch politische Strategien entsprechen Choreografien, die sich aus einem Fundus an Zufällen und Nebensächlichkeiten aufbauen, bis zu dem Effekt, dass deren Anführer/Vollstrecker zu Nebensachen ihrer eigenen Strategeme werden. Wer dagegen von Geschichte als einem linearen Planungs- und Durchführungskontinuum ausgeht – wie Kinder das gewöhnlicherweise im chronologisch verfassten Geschichtsunterricht lernen –, überbewertet die Mythen, die Machthaber bzw. machthabende Parteien über sich und *ihre* Kultur produzieren. Kulturelle Strategien besitzen in dieser Hinsicht eine andere Effizienz als ökonomische, die z.B. den kürzesten Weg von a (Investition) nach b (Profit) zu ermitteln suchen. Bei der kulturellen Effizienz geht es vielmehr darum, den umständlichsten Weg (von a nach b über c über d usw.) zu wählen. Man könnte also auch von unterschiedlichen Geometrien der Auffassung sprechen.

Ein wesentliches Moment nationalistischer Bewußtseinsbildung liegt einerseits in der Domestizierung des Zufalls und andererseits in der Herausdeutung des Nebensächlichen. Die oben erwähnte weltweite Krise um Mohammed-Karikaturen, die 2005 in einer dänischen Zeitung abgedruckt wurden, bestätigt mit aller Gewalt diese Annahme. Ebenso wie sich durch die völlig irrelevante Karikatur (denn es gab auch vorher Karikaturen zum Islam und Mohammed, wie es auch Karikaturen zu anderen Religionen gab) ein Konflikt „westlicher Liberalismus“ versus „islamische Welt“ eröffnet, so lässt sich durch den Fokus auf Neben- und Randbereiche einiges über die vermeintlichen Hauptereignisse der Balkankriege erfahren. Wie erwähnt, gehört zur Vorstellung des Unwichtigen das Zufällige, das *Akzidens*, das Ereignis, das so sein kann, wie es ist, das aber auch hätte ganz anders sein können.

---

<sup>379</sup>Zit. aus: Groys und Müller-Funk (1993 : 175)



**Abb. (36)** Eine Kreation aus der Zerstörungskraft des Krieges bemerkt man auf dem Marktplatz des dalmatinischen Küstenstädtchens Vodice. Dort, wo sich die Spuren eines Granateneinschlags im Kalkstein abzeichnen, fiel den Stadtorganisatoren im wahrsten Sinne des Wortes etwas ein. Nur wenige Meter von der Einschlagstelle entfernt schlug man ein Loch, das man umzäunte und bewässerte. Da es ein touristischer Reflex zu sein scheint, Geldstücke in Brunnen zu werfen, entwickelte sich diese Idee zu einer lukrativen Angelegenheit. In der Tat ist dies ein gelungenes Kunstwerk: den Touristen bringt es Glück und den Einheimischen Geld. 2003 wurde unweit von dieser Stelle ein weiterer Brunnen errichtet.

## Glaubensbeschleunigung – zur Psychodynamik des Zufalls

[Dies ist das ungeheure Paradox, daß das Zufällige schlechterdings ganz ebenso notwendig ist wie das Notwendige.

Sören Kierkegaard, 1843<sup>380</sup>

Ich habe zu Beginn des Buches über die Vermischung und Verquickung gesellschaftlicher Felder geschrieben (z.B. Kriminalität – Historie – Politik – Literatur). Es gilt nun, diese Vermischung und Verquickung nicht nur institutionell, typologisch und räumlich zu fassen, sondern auch zeitlich. Der Begriff des Zufalls liefert den Einstieg zum Verständnis zeitlicher Sinnerzeugung, wie sie für kulturelle Ansprüche typisch ist.

Ein Zufall wird einerseits als Eigenschaft eines Ereignisses bezeichnet („Das war ein Zufall“ bedeutet: Das Ereignis hat eine gewisse Eigenschaft). Die Eigenschaft selbst wird aber andererseits so verstanden, dass in ihr der Ereignischarakter erst deutlich wird (Zufall verweist immer auf einen Fall). Das beliebige Zusammentreffen von Ereignissen oder Dingen kann als notwendig oder sinnvoll betrachtet werden (z.B. Konkrete Musik), und vermeintliche Sinnfügungen erweisen sich als pure Zufälle (z.B. die Entstehung des Lebens auf der Erde). Die Assoziationspsychologie geht indes davon aus, dass überhaupt unsere Fähigkeit zu lernen, zu begreifen und zu erinnern auf der Überwindung des Zufalls beruht: Zeitlich und räumlich voneinander getrennte, aber in unmittelbarer Nähe auftretende Ereignisse werden aufeinanderbezogen (assoziiert) und zu Sinn bedeutet. Diese zeitlichen und räumlichen Nähe- oder Identitätserlebnisse umfasst der Begriff der *Kontiguität*.

Daß die Menschen auf Zufälle empfindlich reagieren, ist eine oft übersehene psychologische Wahrheit, die zudem gewaltig heruntergespielt wird. Wenn wichtige Ereignisse gleichzeitig geschehen, kann dies unser Verhalten ändern, unsere Denkprozesse beeinflussen und unsere Stimmung heben oder abstürzen lassen. (...) Der Begriff Kontiguität wird in der Regel als räumliche Beziehung definiert, als „enges Sichberühren“, doch verwenden Psychologen diesen Begriff hauptsächlich für ein zeitliches Zusammentreffen von Ereignissen. Dennoch wirken sich sowohl räumliche als auch zeitliche Kontiguitäten nachhaltig auf Wahrnehmung und Lernen des Menschen aus.<sup>381</sup>

Unsere Alltagserfahrung (im Sinne eines *common sense*) legt nahe, dass nicht *alles* rein zufällig geschehen kann, und dass zugleich nicht *alles* notwendig geschehen *muss*. Wenn alles notwendig geschehen müsste, dann hätte ich als Individuum keine Notwendigkeit, irgendetwas zu unternehmen. Und wenn alles zufällig geschähe, so wäre auch hier jegliche Handlung, und somit das Leben sinnlos. Man kann durchaus zu diesen nihilistischen Schlüssen kommen, aber dann baut sich auf ihnen kein „Alltag“ (in der alltäglichen Bedeutung dieses Begriffes) auf.

<sup>380</sup> In: Kierkegaard (1996 : 348)

<sup>381</sup> Vyse (1999 : 74)

Der Alltagsverstand legt uns also etwas nahe, was nicht unbedingt im Einklang mit unserer begrifflichen Intelligenz (z.B. in Form von philosophischer Reflexion) oder der Polarisierung im Sinne eines Nihilismus der Entscheidung steht. Diese Ungenauigkeit erleichtert einerseits das tägliche Leben, andererseits bereichert die Polarisierung der Zeitdeutung das geistige Leben. Arthur Schopenhauer schreibt:

Dem bloßen, reinen, offenbaren Zufall eine Absicht unterzulegen, [ist] ein Gedanke, der an Verwegenheit seines Gleichen sucht. Dennoch glaube ich, daß jeder, wenigstens ein Mal in seinem Leben, ihn lebhaft gefasst hat. Auch findet man ihn bei allen Völkern und neben allen Glaubenslehren; (...) Es ist ein Gedanke, der, je nachdem man ihn versteht, der absurdeste, oder der tiefsinnigste sein kann.<sup>382</sup>

Die Frage des Zufalls stellt sich hier nicht im metaphysischem Sinne, (was an sich zufällig und was gelenktes Schicksal ist), sondern als Frage nach der Bedeutung von Kontiguitätswahrnehmungen. Mit welchen Assoziationen wird im Konfliktumfeld Sinn erzeugt? Wie appliziert oder reflektiert die Kulturproduktion die Ereignisse, die zu einer übergeordneten Bedeutung gelangen? Kurzum: Welcher Art sind die Zufallsstrategien in Konfliktumfeldern?

#### a) Die Strategie der Ahnung

*In der Sprache berühren sich Erwartung und Ereignis.  
(Ludwig Wittgenstein)<sup>383</sup>*

Immanuel Kant schreibt in seiner (nachkritischen) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798):

Man sieht leicht, daß alle Ahndung ein Hirngespinnst sei; denn wie kann man empfinden, was noch nicht ist?<sup>384</sup>

Man sieht zwar leicht, wie Kant, dass jede Ahnung ein Hirngespinnst ist, aber man übersieht ebenso leicht, dass Vorahnungen (z.B. „düstere“) zum täglichen Emotionshaushalt des Menschen gehören. „Hirngespinnste“ dieser Art sind daher relevante Bildungen, die auch innerhalb der Kunstproduktion auf Interesse stoßen, die es prinzipiell und traditionell auf Ahnungen und Hirngespinnste anlegt. Die Grammatik der Sprache, die Wittgenstein als Ort der Harmonie

<sup>382</sup> Schopenhauer (1988 : 204)

<sup>383</sup> Wittgenstein (1996), V. Bemerkungen S.34 §5

<sup>384</sup> Kant (1995 : 492) Kant unterscheidet *Ahndung* und *Ahnung*, meint aber mit *Ahndung* das im heutigen Sinne verwendete Wort *Ahnung*.

zwischen Entwurf und Verwirklichung ansetzt, kann ebenso die Grammatik einer künstlerischen Sprache sein.<sup>385</sup>

Eine künstlerische Strategie besteht z.B. in der Aneignung von Zufall, d.h. in der Provokation von Möglichkeiten, die (eines Tages) Wirklichkeiten werden können (– mytho-poetische oder politische Visionen gehören beispielsweise dazu). *Koinzidenz* nennt man dann die Übereinstimmung von Möglichkeit und Wirklichkeit, d.h.: Zufall.

Die Abbildung zeigt ein Cartoon des Belgrader Karikaturisten Corax (alias Predrag Koraksic) vom 22.Juni 1999. Der noch amtierende jugoslawische Präsident Slobodan Milosevic sitzt vor einer Wahrsagerin, die ihm in der rechten Hand liest. Darin erkennt sie Gitterstäbe, d.h. Gefängnis, und ebenso wie es für die Wahrsagerin ein Leichtes ist, in die Zukunft des Serbenführers zu blicken, ebenso rapide trat diese komisch-präzise Voraussage ein. Etwa ein Jahr später, im Oktober 2000, wurde Milosevic gestürzt und am 28. Juni 2001 an das internationale Kriegsverbrechertribunal in Den Haag ausgeliefert.

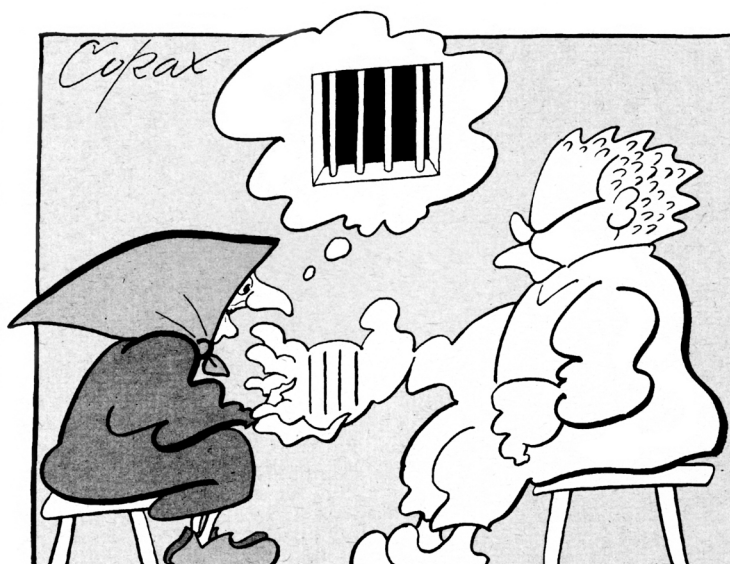


Abb. (37)

Die vermeintlichen Überwindungen des Zufalls, wie z.B. visionäre Gaben (wie hier in karikierender Form), werden oftmals mystifiziert, obwohl die weise Voraussicht zu banalen und täglichen visionären Voraussagen zählt, im zwischenmenschlichen Bereich etwa in Bezug auf das voraussichtliche Verhalten von Verwandten oder Bekannten (z.B. „Wenn dein Vater erfährt, dass Du x, so wird er y.“). Man empfindet also ständig etwas, was noch nicht ist (z.B. Vaters

<sup>385</sup> „Wie alles Metaphysische ist die Harmonie zwischen Gedanken und Wirklichkeit in der Grammatik der Sprache aufzufinden.“ (Wittgenstein 1994 : 280 §55)

Ärger). Vielleicht darf man sogar verallgemeinern, dass jede ausgeprägte Menschenkenntnis Teil einer gewissen visionären Gabe (eines Hirngespinstes im Sinne Kants) ist, die das menschliche Verhalten nach Beurteilung einiger weniger Eigenschaften vorauszusehen in der Lage ist. Die Emotionen im Gesicht des anderen sind für den geübten Beobachter wie wandelnde Wissensarchive.<sup>386</sup> Dieser intuitive zwischenmenschliche Voraussagetypus liegt irgendwo zwischen der wissenschaftlichen Voraussage (auch wenn diese z.B. im Bereich der Quantenphysik auch mit Wahrscheinlichkeiten operieren muss) und der hellseherischen Gabe. Man darf zudem nicht außer Acht lassen, dass die Mystifizierung (und der damit einhergehende Domestizierungswunsch) des Zufalls auch eine nicht vernachlässigbare Einkommensquelle ist (vom Astrologen, der Hellseherin, der Lotterie, bis hin zum Börsenspekulanten).

Meine These ist nun, dass die Mystifizierung (oder Domestizierung) des Zufalls einhergeht mit grenzwertigen, zumeist stark emotionalen Erlebnissen. Jegliche Aktivitäten oder Ereignisse werden rückwirkend als transzendente Ahnung positioniert, so dass der vermeintliche Zufall als Fügung erscheint („Es musste ja so kommen“, „Ich habe es ja gewusst“). Die Erfahrung einer Fügung ist nichts anderes als die Instrumentalisierung oder die Mystifizierung des Zufalls, d.h. der Koinzidierung von Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit.



**Abb. (38)** *Bombardement*, Nancy Davenport (2001)

<sup>386</sup> Die Körperphysiognomie ist eng an den Emotionshaushalt des Menschen gekoppelt. William James' Emotionstheorie steht hier zu Beginn einer anfangs zwar kontroversen, aber inzwischen ziemlich überzeugenden Konzeption. Siehe hierzu das Kapitel in: Damasio (1997 : 178ff)

„When art collides with events“ betitelte Vince Aletti seinen Beitrag im New Yorker Stadtmagazin *Village Voice* kurz nach dem Terroranschlag auf das World Trade Center im September 2001. Die Künstlerin Nancy Davenport hatte wenige Tage zuvor ihre Fotoserie ausgestellt. Aletti macht auf die merkwürdige Koinzidenz der Kunst mit dem tatsächlichen Geschehen aufmerksam. In Davenports Fotokollagen werden zivile Wohnkomplexe bombardiert, und Menschen stürzen sich von Gebäuden und Felsen. Aletti fragt nach der Ahnung der Kunst. Er stellt fest, dass man diese nicht verwechseln darf mit Lebensahnung. Kunst ahnt prinzipiell alles – Zerstörungsphantasien sind fester Bestandteil schöpferischer Energie – aber das Leben ahnt nichts (das Wort „Schicksal“ ist ein dieser Ahnungslosigkeit entsprechender Ausdruck). Wäre dies anders, so stünden die *Twin Towers* vielleicht noch in Lower Manhattan.

Die Fülle an visuellen Koinzidenzen, die insbesondere nach dem Terroranschlag auf das World Trade Center zur Fügung stilisiert werden und die Zeit zu einer Art Choreografie gestalten, ist enorm – ob es sich um eine gestempelte Briefmarke handelt, dessen Stempel zufällig ein Flugzeugsignet enthält, welches in die auf der Briefmarke abgebildeten Twintowers „rast“, oder das Cover einer Hiphop Combo, oder die vor einigen Jahren kursierenden mannigfaltigen Geldscheinfaltungen (durch Falten der Dollarnoten ergeben sich entweder Abbildungen der brennenden Türme oder das Wort „Osama“, usw.), oder einfache Lottoauspielungen. Ebenso sind als schicksalhafte Fügungen festzuhalten:

- ein zukünftiges, in Steven Spielbergs „A.I. – Artificial Intelligence“ (2001) dargestelltes verwüstetes Manhattan ohne die Twin Towers,
- Anselm Kiefers just am 11.September der Foundation Beyerle angebotenes Gemälde, das eine stilisierte Hochhauslandschaft zeigt, in die ein Kampffjet hineinragt,
- ein französischer Werbespot, der einen durch mehrere Wolkenkratzer hindurchfliegenden Jumbo Jet zeigt,
- eine Rechtsradikalenhomepage, die die Zwillingstürme anfliegen will,
- der beim Anschlag getötete Künstler Michael Richards, der sich selbst in einer Plastik von kleinen Modellflugzeugen „anschießen“ lässt,
- Nostradamus' angebliche Voraussage zerstörter „Zwillinge“ im Jahre 2001,
- Wolfgang Petersens (inzwischen abgesetzte) amerikanische Fernsehserie mit Bin-Laden als Bösewicht, usw.<sup>387</sup>

---

<sup>387</sup> Auch die Bildzeitung ist bekannt für Zahlenmystik. Die Ausgabe vom 13.März 2004, die sich mit dem terroristischen Anschlag auf vollbesetzte Züge in Madrid bezieht, titelt: „Unheimliche Terrorzahlen 9+11“, „Angriff auf New York am 11.9. — 911 Tage später das neue Blutbad“





**The winning numbers in NY: 9-1-1**  
 On the first anniversary of the terrorist attacks, a date known as 9/11, the evening numbers drawn in the New York Lottery were 9-1-1. "The numbers were picked in the standard random fashion using all the same protocols," lottery spokeswoman Carolyn Hapeman said. "It's just the way the numbers came up." Lottery officials won't know until this morning how many people played those numbers or the total payout, she said. For the evening numbers game, the New York Lottery selects from balls numbered zero to nine circulating in a machine at the lottery office. Three levers are pressed, and three balls are randomly brought up into tubes and then displayed.

**Angriff auf New York am 11. 9.**  
**911 Tage später das neue Blutbad**

**Unheimliche**

**Terror-**

**Zahlen**

**9+11**

unabhängig 5211  
 März 2004, 0,45 €

**Bild**

UNABHÄNGIG - ÜBERPARTeilICH  
 BERLIN-BRANDENBURG

www.bild.de

Vildmoser frei  
 Er lacht  
 schon wieder!

Abb. (39)

Es wäre kurzsichtig, diese Mystifizierungstendenzen als Nebenschauplatz öffentlicher Wahrnehmung, die beispielsweise ansonsten in vermeintlich emotionalfreien Kanälen verlaufe, abzuqualifizieren. Vielmehr geht es darum, zu zeigen, dass die Instrumentalisierung des Akzidentellen, d.h. die Verquickung von Aussen- und Innenereignissen zur schicksalhaften Fügung zu Kommunikationsstrategien sowohl künstlerischer aber auch gesellschaftspolitischer Aussagenfelder gehört.

In Sanjin Jukics Fotocollage *Phantom der Freiheit oder eine Statue für Bosnien* die 1994 Teil einer Installation in der *Neue(n) Galerie Graz* war, wird der Sachverhalt beispielhaft dargestellt.<sup>388</sup> Die Zwillingshochhäuser im Stadtzentrum Sarajevos, die hier abgebildet sind, wurden bereits zu Beginn des Bosnienkrieges zerstört. Durch die Übertragung der Freiheitsstatue in das Bild wird nicht nur die Hypokrisie und Interventionszurückhaltung der Westmächte angeprangert (allein nur diese Aussage wäre zu billig), sondern ein bitterböses Spiegelbild der Situation entworfen. Es ist also nicht nur so, dass diese Arbeit nur auf Intervention des Westens setzt, sondern auch umgekehrt: Das universale barbarische Szenario, 1994 nur als balkanisches verstanden, wird möglicherweise eines Tages auch im Westen intervenieren. Erst in der Erfüllung dieser Vorhersage (die 2001 eintrat) wird das Bild nicht nur ganz verstanden, sondern auch vollendet. Man könnte diese Kommunikationsstrategie auch als *Transplantation von Symptomen* bezeichnen: Wo keine unmittelbare Reichkraft oder Reichweite vorhanden ist, da wird zeitlich und räumlich delegiert (mittels Zeichen, Symbolen, Verweisen, Zitaten, usw.), um zu einer vergleichenden Aussage zu kommen.

Ähnliches gilt für die so genannten „selbsterfüllende Prophezeiungen“. Wie innerhalb der *Chicago School of Sociology* durch Thomas' Theorem behauptet wurde, wird jeweils das real, was in der Konsequenz real ist. Die Aneignung von Sinnmustern erzeugt Wirkungsmuster:

When people define situations as real, they become real in their consequences.

Die Aneignung, d.h. das Vorauseilende des Hirngespinnstes, bestimmt die Wertung der Realität, deren Folge hinterher verbindlich werden kann. Realität ist immer eine Folge einer enttäuschten oder erfüllten Erwartung. Ludwig Wittgenstein schreibt:

Der Gedanke, daß uns erst das Finden zeigt, was wir gesucht, erst die Erfüllung des Wunsches, was wir gewünscht haben, heißt, den Vorgang so beurteilen, wie die Symptome der Erwartung oder des Suchens bei einem Andern. Die Realität ist keine Eigenschaft, die dem Erwarteten noch fehlt, und die nun hinzutritt, wenn die Erwartung eintritt.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> Siehe: IfA (1995 : 27)

<sup>389</sup> Wittgenstein (1994 : 281 §60)

Die Konsequenzen sind real, aber auch die Vorstellung, auf denen sie beruhen. Wittgenstein leugnet jedoch den Nexus, der sich vermeintlich zwischen den Tatbeständen von Erwartung und Erfüllung befindet.



Abb. (40)

Ich sehe ihn unruhig in seinem Zimmer auf und ab gehen; da kommt jemand zur Tür herein, und er wird ruhig und gibt Zeichen der Befriedigung. Und nun sage ich „Er hat offenbar diesen Menschen erwartet“.<sup>390</sup>

Erwartung ist kein Substrat. Die Erfüllung der Ahnung wird als Realisierung nach außen delegiert.

Wir sagen, der Ausdruck der Erwartung „beschreibe“ die erwartete Tatsache, und denken an sie wie an einen Gegenstand oder Komplex, der als Erfüllung der Erwartung in die Erscheinung tritt.<sup>391</sup>

Inwiefern gilt diese Einschätzung, wenn sich die Erwartung als künstlerische Produktion äußert, deren Inhalte mit späteren Entwicklungen koinzidieren?

In dem Gedicht *Sarajevo* aus dem Jahre 1971 des jungen Autoren Radovan Karadzic heißt es:

Die Stadt verglüht wie ein Weihrauchkrümel  
im Rauch windet sich auch unser Bewußtsein  
Durch die Stadt gleiten leere Anzüge. Röte  
Es stirbt der Stein, in die Häuser gemauert. Pest!  
Stille. Eine Kolonie gepanzerter Pappeln marschiert hinauf. Der Aggressor  
rollt durch unsere Adern  
mal bist Du Mensch, mal Luftwesen.  
Ich weiß, alles ist Vorahnung des Jammers  
Was plant das schwarze Metall in der Garage?  
Sieh, wie die Angst, zur Spinne geworden  
auf Ihrem Computer nach Antwort sucht.<sup>392</sup>

In dem Film *Serbian Epics* von Pawel Pawlikowski aus dem Jahr 1992 erzählt Karadzic dem russischen Schriftsteller Limonow auf den Ahnhöhen Sarajevos spazierend, wie verblüfft, ja erschrocken er sei, dass die Vorahnung des Gedichtes sich nun in der Realität erfülle. „Sometimes it scares me“, sagt Karadzic über seine vermeintliche Voraussagekraft. Es ist interessant, dass sowohl die Unterstützer als auch die unerbittlichsten Gegner des Serbenführers, diesem eine Weissagekraft unterstellen. Für die einen zeigt sich darin das visionäre Genie, für die anderen dagegen das intrinsische Böse seiner Vernichtungsphantasien, die sich in den 90er Jahren erfüllten. Slavoj Zizek schreibt:

Entsprechend der üblichen Definition, der Krieg sei „eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“, ist die Tatsache, daß Radovan Karadzic, der Führer der bosnischen Serben, ein Dichter gewesen ist, mehr als ein Zufall: In gewisser Hinsicht waren die ethnischen Säuberungen in Bosnien eine Fortsetzung (einer bestimmten Art) von Dichtung mit anderen Mitteln.<sup>393</sup>

<sup>390</sup> Wittgenstein (1994 : 280 §57)

<sup>391</sup> ebd. : 280 §58

<sup>392</sup> Zit. aus: Ugresic (1994 : 83)

<sup>393</sup> Zizek (1999a : 110)

Der Ausdruck „mehr als ein Zufall“ bedeutet nichts anderes als „schicksalhafte Fügung“. Analog äußert sich Hartmut Zelinski (2000) in Bezug zur Kunstreligion Richard Wagners:

Der Siegeszug der Werk-Idee Wagner als einer *deutschen* Idee beginnt mit der Thronbesteigung Kaiser Wilhelms II. im Jahre 1888. Seitdem wurde der Wagnersche Vernichtungs-Antisemitismus zu den deutschen Losungen „Siegfried“ und „Parsifal“, und es genügte, betont von deutschem Wesen, deutscher Kunst oder deutscher Kultur zu sprechen, um sich als wilhelminischer Antisemit Wagnerscher Prägung zu erkennen zu geben. Hier liegen die durch Cosima Wagner und die anderen Wagner-Kämpfer gläubig befolgten und weiterverkündeten Vorspuren zum Vernichtungswillen und zur Vernichtungstat Hitlers als Erfüllung des Wagnerschen „Kunstwerkes der Zukunft“ mit seinem „Geheimnis“, seiner Feindwelt und seinem Kunstterrorismus.<sup>394</sup>

Wagner spricht etwa in seiner Streitschrift *Das Judentum in der Musik* (1851) vom „Untergang Ahasvers“ (d.h. des Juden als solchen):

Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. (...) Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärendem Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, – der *Untergang!*<sup>395</sup>

Man könnte sich also fragen: Sind Karadzics morbide Gedichte ebenso wie Wagners vorausweisender Vernichtungs-Antisemitismus programmatische Vorwegnahmen realer Ereignisse (Beschließung von Sarajevo bzw. antisemitische Endlösung)?

Auf derart verbindlich gestellte Fragen kann es jedoch keine zufriedenstellende (verbindliche) Antwort geben, da die Voraussetzungen, auf denen diese Antwort beruhte, absurd wären. Es kann nämlich keine ununterbrochene Kausalkette zwischen einer Idee, einem Entwurf, einem Werk und einer Tat geben. Werksvorgaben, ob politische, künstlerische oder wirtschaftliche verändern sich durch ihre Realisierung. Kant schreibt:

[D]ie Wirklichkeit ist immer beschränkter als die Idee, die ihrer Ausführung zum Muster dient.<sup>396</sup>

Die Beschränktheit der Wirklichkeit ist stets relativ zum Umfang der zu ihr korrelierenden Ideen. Deutschland bzw. Europa war im Kopf Wagners judenfreier, als es die späteren Nationalsozialisten je hätten vollbringen können.

Die Frage, ob es ein Vorauslaufen in die Katastrophe durch im weitesten Sinne *schöpferisches Denken* gibt, ist falsch gestellt. Das Denken selbst ist gewissermaßen die Katastrophe. Der Schriftsteller Miroslav Krleža sprach einmal davon, wie im Krieg die Dummheit der Menschen gleich Pilzen aus dem

<sup>394</sup> Zelinsky (2000 : 332)

<sup>395</sup> Zit. aus: Fischer (2000 : 173)

<sup>396</sup> Kant (1995 : 474)

Boden schieße. Wenn er mit Dummheit die Abwesenheit von Denken meinte, könnte er mit seiner Einschätzung nicht falscher liegen. Denken produziert permanent *etwas*, ist Produktion und Manifestation.<sup>397</sup> Ob dieses *etwas* zu Katastrophe oder Verbrechen, führt, ist abhängig von historischen Umständen, deren Stilisierung zu einer Fügung Mythen zu einem effektiven Kommunikationswerkzeug macht.

Zwischen der Aufführung einer Wagneroper als ideeller Vorgabe und deren Ausführung als politische Programmatik besteht eine Kluft, deren Größe unbestimmt ist. (Falls Wagner politisch gewirkt hat, so hat er als Musiker politisch gewirkt.)<sup>398</sup> Es ist zudem die Frage, ob man Großereignisse an Werken eines einzelnen Individuums festmachen kann. Auch muslimische bosnische Autoren haben Zerstörungsgedichte zu Sarajevo geschrieben (z.B. der bosniakische Autor Dzermaludin Latic)<sup>399</sup>, wie überhaupt Zerstörungsphantasien Teil einer durchaus menschlichen Eigenart sind und sich nicht allein auf künstlerische Protagonisten beschränken.

Dennoch: Die Diagnosen von Zizek einerseits und Zelinsky andererseits sind durchaus legitim. Man sollte sich aber klarmachen, dass sie eine Wirklichkeit beschreiben, die jenseits positivistischer Kartographierungen von Ereignissen besteht und entsteht.

Der Nexus, der die Möglichkeit mit der Wirklichkeit verbindet, ist nicht arbiträr. Wohl ist er in der Grammatik der jeweiligen Sprache verfangen, wie Wittgenstein zurecht anmerkt, aber dieser Nexus ist es auch, der die Grammatik begründet. Grammatik selbst ist ja nichts anderes als eine Möglichkeitsform, die sich durch den Sprachgebrauch realisiert (Man lernt nicht zuerst die Grammatik und dann die Sprache). Kann man sagen, dass Grammatik die Vorausahnung des gesprochenen Wortes ist? Und ist das gesprochene Wort die Erfüllung der Grammatik?

Meine Auffassungsweise bezüglich der Möglichkeitsform und ihrer Erfüllung ist bifokal: Der Holocaust beruht zweifellos auf Wagners visionärer Wirkung, aber sein Werk ist nicht die Ursache des Holocaust. Wagners Gesamtwerk *ist* schon als solches eine Form der Judenvernichtung. Oder kann man sagen: Wagner hat gewissermaßen die Grammatik beschrieben, gesprochen haben später andere? Hier haben kausale Erklärungsmuster nichts zu suchen (Die Grammatik ist nicht die Ursache des Sprechens, sie ist der *Grund* der Sprache). Die Frage der Verantwortung der Kunst ist eine kausale, vielleicht rechtliche Frage, die man nicht verwechseln sollte mit ästhetischen Beziehungen.<sup>400</sup>

<sup>397</sup> Siehe: Damasio (1997 : 298ff)

<sup>398</sup> Die Debatten um das Wagnersche Oeuvre werden nicht verstummen. Hier kann nicht der Platz einer ausführlichen Beschreibung sein. Protagonisten einer Interpretationsweise, die das Gesamtwerk Wagners selbst als Vorkonzeption des Holocaust betrachten, stehen Interpreten gegenüber, die genau zwischen der künstlerischen werkimmanenten Sphäre und der politischen Realität unterscheiden. Zur aktuellen Debatte siehe einen hervorragenden Überblick in: Friedländer und Rösen (2000)

<sup>399</sup> In dem Gedicht *Sarajevo, sprzila te munja* [Sarajevo möge ein Blitz dich treffen], veröffentlicht in dem Buch Dom Davudov (1989), verurteilt Dzermaludin Latic das Sarajevo der „Brüderlichkeit und Einigkeit“: „Feiglinge, Schimpf und Schande: / Sarajevo, möge dich ein Blitz zerstören, / und schwarze Krähen um dich trauern!“

<sup>400</sup> Dies schließt aber nicht aus, daß es eines Tages einen internationalen Gerichtshof für „ästhetisches Verbrechen“ geben könnte, d.h. eine Form der absurden Zensur, die die Verwirklichung von Kunst verhindert.

Kulturproduktion besitzt in dieser Hinsicht Wirkungs- aber nicht unbedingt Ursachenpotential. Dies erscheint widersprüchlich, denn eine Wirkung setzt nach traditioneller Auslegung eine Ursache notwendig voraus.<sup>401</sup> Ebenso notwendig schließt man, dass eine Ursache eine notwendige Verknüpfung zur Wirkung besitze. Hier sollte man aber zum weiteren Verständnis das *Visionäre* vom *Ursächlichen* unterscheiden. Das erstere zielt auf die Wirkung ohne Ursache, das letztere auf die Wirkung mittels einer Ursache. Der Visionär weiß, dass seine Voraussage eintreten wird, aber *er leitet das zukünftige Geschehen nicht aus seiner Vorhersage selbst ab*. Für den Visionär ist seine Bestimmtheitsaussage zufällig (!) und er sieht keine kausalen Verkettungen, welche seine Behauptung stützen könnten. „*X wird passieren. Wir werden Y erreichen.*“ Dieser Aussagetypus gilt z.B. für politische oder religiöse Reden oder für Kunstwerke, Wahrsagerei und Horoskope.

Das kausale Urteil ist dagegen durchsetzt mit mehr oder weniger rational ableitbaren Handlungsbegründungen, die zu dem ultimativen Ereignis führen müssen, da es in der Sache selbst begründet liegt. Dies gilt z.B. für wissenschaftliche Vorhersagen, Demographien, Demoskopien, usw.

Kunst kann eine gewisse Form visionären Wissens, als eine Art *strukturelle Ahnung* annehmen, die z.B. retrospektiv als „avantgardistisch“ beurteilt wird („der Künstler, der seiner Zeit voraus war“), aber sie ist keine Voraussage, die eintreten wird, weil gewisse Umstände (z.B. das Vorhersehen von Stilentwicklungen) der Voraussage entsprechen.<sup>402</sup>

Beide Formen konzeptueller zukünftiger Finalisierung (ein „Ziel“ haben, Zukunftsblick, Unternehmensplan) können pessimistischer oder optimistischer Natur sein. Beide Formen können sich ebenso auf die Vergangenheit beziehen (z.B. Vision/Mythos eines zukünftigen/gewesenen „Goldenen Zeitalters“). Das Visionäre ist jedoch spekulativ und kontrafaktisch, d.h. es nimmt einen Begriffsmoment für real, über den keine empirischen Daten vorliegen können.

An diesem Punkt wird deutlich, warum kulturelle Begründungen als „kontrafaktische Behauptungen“ (B. Brock) so effizient sind: Sie können nicht widerlegt werden, d.h. sie vermitteln einen emotional besetzten Wert und nicht

---

Eine falsch verstandene Absurdität exekutierte die Zensurpraxis der kommunistischen Staatsapparate des ehemaligen Ostblocks (auch Jugoslawiens): Sie wollte die Verwirklichung von Kunst dadurch verhindern, daß sie die Kunst selbst verhinderte.

<sup>401</sup> Das Postulat der Kausalität ist der prominenteste Prüfstein der klassischen Philosophiegeschichte. Die wohl radikalste Infragestellung und zeitweilige „Beantwortung“ dieser Frage nach der Verknüpfung von Ursache und Wirkung stammt von David Hume respektive Immanuel Kant. Als Empirizist zweifelte Hume an der „Schlüssigkeit“ des Induktionsschlusses, d.h. an der notwendigen kausalen Verknüpfung zweier aufeinander folgender Beobachtungen, die als Ursache und Wirkung interpretiert werden. Kant kritisierte hieran nichts, folgerte jedoch nicht den Konventionalismus und Probabilismus der Naturgesetze wie Hume, sondern den „transzendentalen Idealismus“, d.h. die vor aller Erfahrung bestehende Anlage von Verstand und Sinnlichkeit, jegliche Sinnesdaten nur in den Anschauungsformen von Raum und Zeit („transzendente Ästhetik“) und in den Verstandeskategorien („transzendente Logik“) wahrzunehmen und zu verarbeiten. Die obige Debatte nimmt von dieser keinen Abstand, aber versucht zu ermitteln, wie jeweilige Kausalitäten dargestellt und ermittelt werden. Hierbei richtet sich der Blick auf die für Kant noch unmöglich zu denkende Möglichkeit der *kategorialen Anschauung*, d.h. eigtl. des Phänomens in Absehung seiner kategorialen oder sinnlichen Jeweiligkeit und der Fokussierung auf die Eigentlichkeit der „Erscheinung“.

<sup>402</sup> Ein Beispiel aus der Jazzmusik: Charly Parker, Thelonious Monk und Dizzy Gillespie hatten Mitte der 40er Jahre keine Ahnung, daß sie BeBop spielten als sie BeBop „erfanden“. Ihr Spiel verwies nicht in die Zukunft, im Gegenteil: Monk berief sich auf die Stride-Piano-Tradition und Parker zitierte Soli von z.B. Lester Young. Dennoch bestand ihre Vision in der konsequenten Entdeckung der tradierten Musik als der jeweils „Ihrigen“.

eine syllogistisch hergeleitete Einsicht. Eben hier liegt die Wirkungspotenz der Kulturproduktion und nicht primär in ihrem kausalen Nexus.

Es ist wichtig, diese Unterscheidung mitzutragen, um die Wirkungsmächtigkeit der vorgestellten Aktivitäten der in den Krieg verwickelten Kulturschaffenden erfassen zu können. Denn wenn hin und wieder behauptet wird, diese und jene Aktivitäten seien die Ursache des Krieges, dann wird es bisweilen nicht klar, ob man von visionären Wirkungen spricht oder ob man paradigmatisch ein Ursache-Folge-Kontinuum in seiner Argumentation beansprucht. Bei moralischen Verurteilungen beruft man sich nämlich vor allem auf die Form:

*x produziert y → y verursacht z → x ist verantwortlich für z*

Dies gilt insbesondere bei Untersuchungen zur Kulturproduktion, d.h. dort, wo künstlerische Entäußerungen und gesellschaftliche Phänomene in ihrem komplexen Wechselspiel aufeinander bezogen werden. Hier gilt es also, das eigene Beobachtungs- und Interpretationsinstrumentarium zu sensibilisieren.

### *b) Der poetische Zufall*

*Der Zufall ist der große Meister aller Dinge.*

*(Luis Buñuel)<sup>403</sup>*

*Verdammter Zufall, ich erwarte dich. Ich will dich keineswegs besiegen mit Prinzipien oder mit dem, was törichte Leute Charakter nennen, nein, ich will dich dichten!*

*(Sören Kierkegaard, 1843)<sup>404</sup>*

Versteht man unter „Beobachtung“ nicht nur eine gerichtete Aktivität, sondern einen Gesamtzustand von beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt, so eröffnet sich eine Wahrnehmungsweise, die gewohnte Interpretationen in Frage stellt. Gregory Bateson beispielsweise konzipierte dieses Wahrnehmungsverfahren als eine *Logik der doppelten Beschreibung*. Er erklärt diese auf folgende Weise:

Das Erlernen der Lebenskontexte ist ein Problem, das nicht von innen her, sondern als eine Sache der äußeren Beziehungen zwischen zwei Geschöpfen diskutiert werden muss. Und Beziehung ist immer ein Produkt doppelter Beschreibung. Es ist richtig (...), wenn man anfängt, über die beiden Parteien der Interaktion so nachzudenken wie über zwei Augen, von denen jedes eine monokulare Sicht des Geschehens gibt, beide zusammen aber ein binokulares und tiefes Bild entstehen lassen. Diese doppelte Sicht ist die

---

<sup>403</sup> Bunuel (1988 : 237)

<sup>404</sup> Kierkegaard (1996 : 380)



Beziehung. Eine Beziehung existiert nicht innerhalb einer einzelnen Person. Es ist Unsinn, von „Abhängigkeit“, „Aggressivität“ oder „Stolz“ und so weiter zu reden. All diese Worte haben ihre Wurzeln in dem, was zwischen Personen vor sich geht, und nicht in irgendeinem Innerhalb einer Person, was es auch sein mag. (...) [D]ie Beziehung geht vor; sie geht voraus.<sup>405</sup>

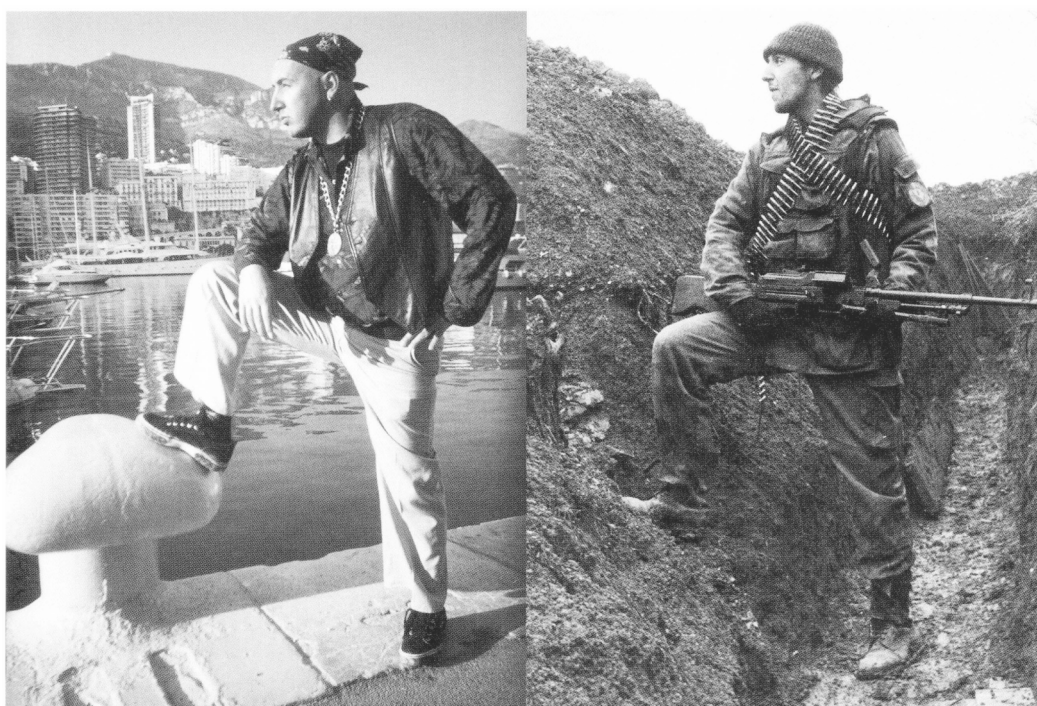
Das Einbeziehen des Blickes von außen entspricht im Kontext der vorliegenden Arbeit dem Erfragen, welche Phänomene des Krieges für die Friedenswelt von Belang sein könnten, und der Vergleich der Diskurse und künstlerischen Ansätze in Friedens- und Kriegsumgebungen. Die Abbildung verdeutlicht paradigmatisch die batesonsche Beziehungslogik. Sie zeigt zwei Schnappschüsse des bosnischen Künstlers Nebojsa Seric-Soba: einmal als Tourist an der Cote d'Azur in den achtziger Jahren (links) und daneben als Frontkämpfer im Bosnienkrieg (rechts). Ich verstehe diese Zusammenstellung als Sinnbild einer doppelten Beschreibung. Die Zufälligkeit der Analogie suggeriert eine Aussage, die sich jenseits der jeweiligen Bildinhalte eröffnet. Die Beziehung wird der Inhalt. Die belanglose Geste bekommt einen vagen *Sinn*: Unsere Gedanken bei der Betrachtung dieser Arbeit vermischen sich hier zu einer Art Urlaubsfoto im Krieg bzw. einer Art Kriegsfoto im Urlaub.

Die Zusammenstellung verweist auf mehr als den bloßen Kontrast, der zwei Lebensmomente aufeinander bezieht. Dieser Kontrast wird durch die suggestive Symmetrie der Körperhaltung *ad absurdum* geführt. Die Arbeit legt uns nahe, dass der Begriff der Zufälligkeit sich jenseits von Beliebigkeit einerseits oder Schicksalhaftigkeit andererseits befindet. Der Künstler hat zwar nach Jahren *zufällig* die Koinzidenz der Körperhaltung auf den Fotografien festgestellt; durch den künstlerischen Eingriff der Gegenüberstellung hebt er jedoch die Zufälligkeit *aposteriori* auf. Der explizierte Sinn *bedeutet* jedoch nichts (im Sinne der Verweisung  $x \rightarrow y \rightarrow z$ ), sondern *eröffnet eine Möglichkeit von Bedeutung überhaupt*. Die Unverrücktheit der Körperhaltungen ist absurd und banal, dennoch gehört sie zu den Verrücktheiten des Krieges. Die Tatsache, dass das *absurde Banale* in den Vordergrund rückt und die Lebensumstände zum bloß Akzidentellen stigmatisiert, ist die eigentliche Stärke dieser *Ent-deckung* des militärischen Grabens.

Milan Kundera hat diesen Sachverhalt als *poetischen Zufall* bezeichnet. *Poetischer Zufall* bedeutet, dass man in beliebigen Geschehnissen einen nicht unbedingt höheren, aber wohl geglückten Zusammenhang, ein Geschick oder Verhängnis zu vernehmen vermeint. Er ist einerseits mehr als die Gleichzeitigkeit des Zusammentreffens zweier Unwahrscheinlichkeiten, er ist andererseits weniger als bloßer Schickalsglaube.

---

<sup>405</sup> Bateson (1987 : 165)



**Abb. (41)** Nebojsa Seric-Soba, o.T., Sarajevo, 2000

Der blinde Zufall erhält Augenlicht. Kundera erläutert seine Typologie des Zufalls:

Zum Beispiel: ‚Gerade in dem Moment, als Professor Avenarius ins Becken tauchte, um den wärmenden Wasserstrahl auf seinem Rücken zu spüren, fiel im Stadtpark von Chicago ein gelbes Blatt von einem Kastanienbaum.‘ Das ist eine zufällige zeitliche Übereinstimmung von Ereignissen, die absolut keinen Sinn hat. In meiner Klassifizierung nenne ich sie *stummen Zufall*. Stell dir aber vor, daß ich sage: ‚Gerade in dem Moment, als das erste gelbe Blatt in der Stadt Chicago zu Boden fiel, stieg Professor Avenarius ins Becken, um sich den Rücken massieren zu lassen.‘ Der Satz wird melancholisch, weil wir Professor Avenarius als Propheten des Herbstes sehen und das Wasser, in das er taucht, uns geradezu tränensalzig vorkommt. Dieser Zufall hat das Ereignis mit einer unerwarteten Bedeutung aufgeladen, ich nenne ihn deshalb *poetischen Zufall*.<sup>406</sup>

Wie wir erkennen, erfordert die Entdeckung oder Feststellung eines poetischen Zufalles dichterisches Geschick, das in vorliegendem Fall in der szenischen Umkehr der Ereignisse besteht. Ferner ist der Gehalt der Einzelereignisse von Bedeutung, um beispielsweise eine metaphorische Verknüpfung (alter Mann, Herbstblatt) ermöglichen zu können. Die Verknüpfung geschieht durch *offenbarende* Gegenüberstellung, die eine evidente Offensichtlichkeit erzeugt. Ein völlig unerwartetes Wiedersehen etwa kann als bedeutungsvolle Fügung gesehen werden. Wir glauben dann, den Zufall als Glück oder aber als Pech deuten zu können – oder im künstlerischen Sinne als Notwendigkeit.<sup>407</sup> Die zwei oben abgebildeten Fotografien entsprechen also beliebigen Tönen, die, wenn entsprechend aneinandergesetzt, plötzlich Sinn, d.h. Musik ergeben.

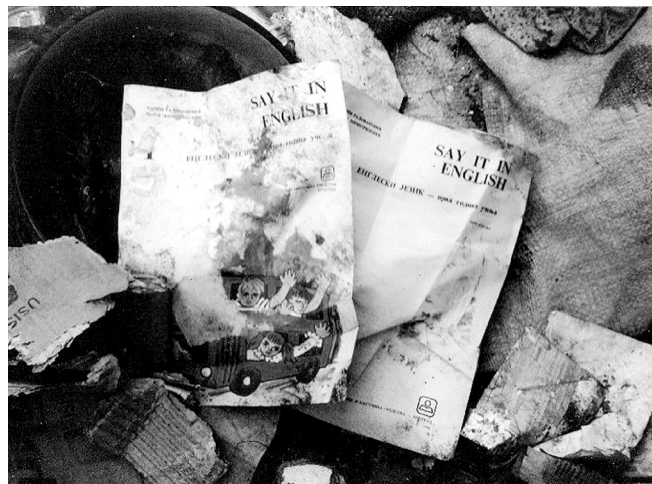


Abb. (42)

<sup>406</sup> Kundera (1990 : 274f)

<sup>407</sup> Eine scheinbar „natürlichere“ Bemerkung ist: „Das war so unwahrscheinlich, das kann kein Zufall sein.“, was „widernatürlich“ ist, da – zumindest im Sinne der physikalischen Naturgesetze – die Notwendigkeit eines Phänomens mit seiner Wahrscheinlichkeit und nicht mit seiner Unwahrscheinlichkeit zunimmt. Diejenigen Phänomene, die in Philosophie und Naturwissenschaft oftmals „Notwendigkeit“ genannt worden sind, bedeutete in der Kunst immer Meisterschaft oder Genie – wir würden z.B. Bach oder Mozart ob ihrer Werke nicht Glück bescheinigen, sondern die Fähigkeit, „Musterhaftes“ zu schaffen, ohne bloß regelgerecht [d.h. der Wahrscheinlichkeit gemäß, Anm.d.V.] zu verfahren.“ (Gadamer 2000)

Ein ähnlich gelagertes Beispiel liefert ein Schnappschuss nach einem NATO Luftangriff im Kosovo 1999 – Der Fotograf entdeckte in den Überresten eines getroffenen Hauses (einer Schule?) die zerstörten Seiten eines Schulbuches für Englisch. Mit dem Foto wird auf die Sprache der Gewalt anglo-amerikanischer Bomberpiloten verwiesen, auf die sich das „Say it in English“ bezieht. Es findet sofort die Assoziation zu Schule und Kindern statt, die auch Opfer der Bomben geworden sein könnten. Die einfache bitter-ironische Brechung ist in diesem Bild dem poetischen Zufall zu verdanken, den der Entdecker mit seinem Foto erschafft. In dem Zufall wird die *Absicht* des Beobachters deutlich. Diese verweist auf die „kollaterale Bedeutung“ des Ereignisses. „Kollateralschaden“ ist der gängige Euphemismus für die Nebensache, den – nennen wir ihn zynisch: unglücklichen poetischen Zufall, der die militärische Intervention begleitet. Mit diesem Zufall wird in Kriegen auf allen Seiten offen gerechnet, und es ist der Zynismus der Voraussage dieses Zufalls, der entlarvend ist – nach dem Motto: „Wir sagen voraus, dass es Zufallstote geben wird, auch wenn wir dies nicht wollen.“ Mit diesem Vorsatz lässt sich im Grunde jedes Verbrechen rechtfertigen, da der Wille und das Motiv immer von der Tatsache separiert sind. Wenn Sie etwas als Zufall deklarieren, und wenn Sie die Benennungsmacht innehaben (Medienapparat, PR), können Sie von der Hauptsache ablenken – nämlich der Tatsache, dass Menschen getötet werden – und sich sogar durch die sogenannte Null-Tote-Doktrin einen moralischen Anstrich geben.

Poetischer Zufall beruht, genauer betrachtet, auf dem Zusammenhang unserer Vorstellungen von *Zufall* und *Umstand*. Etymologisch ergab sich das Wort *Umstand* aus einem Menschaufmarsch, der aufgrund eines Ereignisses auf einem mittelalterlichen Marktplatz entstanden war. Jemand stürzte oder ein Unfall geschah, so dass sich alsbald Menschen um das Ereignis scharten: Diese Umstehenden (d.h. der Umstand) betrachteten neugierig den sich zugetragen Fall (Zufall). Das, was wir heute „bloße Fakten“ nennen würden, ist also, wie Jose Luis Borges schreibt, „ein Gewebe aus Zufällen und Umständen“.<sup>408</sup>

Das Zusammenspiel von Bedingung und Bezeugung ist die Voraussetzung für eine Tatsache. Um im obigen Bild zu bleiben: Es gibt Straßenkünstler, die, um mehr Publikum anzulocken, die vorhandenen Zuschauer gemeinsam aufjauchzen lassen, so dass sich weitere Passanten einreihen in der Vermutung, etwas sei vorgefallen. Es ist jedoch nichts anderes vorgefallen als die Erzeugung eines Umstands. Der Umstand wird zum Zufall. Heutige Medienhetzen (*Hypes*) erzeugen in der gleichen Weise Inzidente, indem sie z.B. Beiläufigkeiten im Privatleben von Prominenten monumentalisieren oder indem Rufmordkampagnen lanciert werden. Hier entsteht ein Ereignishorizont, in dessen Bezugsrahmen weitere Ereignisse hineingelesen werden.

Warum und wann stellt man jedoch „blinde“ Zufälligkeit fest? Nur, wenn man keinen unmittelbaren kausalen Zusammenhang zwischen Ereignissen

---

<sup>408</sup> Borges (2002 : 85) „Was bedeutet für mich ein Schriftsteller zu sein? Es bedeutet einfach, meiner Vorstellungskraft zu gehorchen. Wenn ich etwas schreibe, betrachte ich es nicht als bloss faktisch war (blosse Fakten sind ein Gewebe aus Zufällen und Umständen), sondern als wahr in Bezug auf etwas Tieferes.“ (ebd.)

feststellen kann, wenn man keinen lückenlosen Umstand hat, d.h. keine Einsicht eines pascalschen Dämons, der gleichzeitig alle wirkenden Ursachen im Blick hätte. Der scholastischen Terminologie zufolge wurde das der Substanz Anhaftende, Zufallende – ohne dass dadurch die Substanz verändert würde – als *Akzidens* bezeichnet. Bei Spinoza sind in der cartesischen Nachfolge *res cogitans* (Geist) und *res extensae* (Raum, Materie) zwei der unendlich vielen Attribute der göttlichen Substanz, das Akzidentelle dagegen die diesen unveränderlichen Attributen anhaftenden veränderlichen Eigenschaften. Streng genommen ist daher für die Rationalisten des 17. und 18. Jahrhunderts die alltägliche Kontingenz alltäglicher Ereignisse (im Bereich der *res extensae*) eine Nebensächlichkeit, die keine substanzielle Bedeutung erfahren kann. Auch sind die inneren akzidentellen Regungen des Gemüts („Affekte“) im Grunde arbiträre Phänomene, die zwar eingestandenermaßen enormen Einfluss auf den Menschen haben, aber die Substanz des Denkens nicht tangieren. „Ein jedes Ding kann durch Zufall die Ursache einer Freude, einer Traurigkeit oder einer Begierde sein“, schreibt Spinoza.<sup>409</sup>

### c) *Magisches Datum*

Auf den Jugoslawienkonflikt übertragen, spielte der poetische Zufall, oder der „transzendente Fatalismus“, wie es bei Schopenhauer heißt<sup>410</sup>, zur Affirmation der Kriegsrhetorik eine bedeutende Rolle. Insbesondere durch das Wirken der Kultureliten Exjugoslawiens wurde dem einstmals pragmatisch-zivilisierten Zusammenleben allmählich ein höherer Sinn angedichtet (z.B. ein historischer) – einerseits durch die kritische Durchdringung der kommunistischen Schablone „Brüderlichkeit und Einigkeit“, andererseits durch den Rekurs auf alte Volkstypologien und einen exklusivistischen Nationalismus, der durch mannigfaltige Mischformen von Fakt und Fiktion, Zufall und Fügung zu einem uchronischen Gesamtbild der Kultur stilisiert wurde.<sup>411</sup>

Weniges ist in dieser Hinsicht bei der Begründung kultureller Ansprüche aussagekräftiger als beispielsweise ein *Datum*. Und nichts ist zugleich zufälliger als ein Datum. Daher muss, damit der Zufall domestiziert (oder „gedichtet“) wird, die Perpetuierung und Wiederholung des Datums sichergestellt werden. *Das Datum muss bedeutet werden.*

Ein Datum ist ein Fakt, eine kartographierte Zeitstelle. Zugleich repräsentiert es ein Ereignis.<sup>412</sup> Daten bilden Brücken in die Vergangenheit, und gerade ihre

<sup>409</sup> Spinoza (1976 : 128 III §15)

<sup>410</sup> in seiner Schrift: *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen* (1850)

<sup>411</sup> Der Verleger Nenad Popovic hat in einem Essay zu Recht betont, daß es aufgrund der zahlreichen Studien über die jugoslawische Intelligenzia zu einem Gemeinplatz geworden ist, ihr die Kriegsbürde anzulasten und andere Phänomene (etwa der Popkultur oder der Volkspsychologie) zu vernachlässigen. Der Sachverhalt ist in der Tat komplexer. Die Welt besteht selbstverständlich nicht nur aus „künstlerischer Logik“, aber man kann mit Hilfe von „künstlerischer Logik“ mehr über die Welt erfahren als es bloße politische Analysen zu leisten imstande wären.

<sup>412</sup> Bei „9/11“ beispielsweise denkt man heutzutage sofort an den Terroranschlag in New York.

vermeintliche Untrüglichkeit fügt dem kulturellen Narrativ eine gewisse zeitumspannende Komponente hinzu. Die Datierung eines Mythos ermöglicht, z.B. mittels eines Jubiläums, diesen als akut wahrzunehmen. Ein markantes Beispiel dieses kulturellen Stilmittels der Datierung ergibt für die serbische Historiographie das Inzident der Schlacht auf dem Amselfeld.

- Als das zentrale Zufallsstrategem der serbischen Geschichte figuriert das Datum des 28. Juni. Der 28. Juni ist der *Vidovdan*, der St. Veitstag.<sup>413</sup> An diesem Tage fand im Jahre 1389 die oben erwähnte Schlacht auf dem Amselfeld statt.

- An „demselben“ Tage, auch dem 28. Juni also, wurde im Jahre 1878 auf dem Berliner Kongreß Österreich-Ungarn mit der Verwaltung von Bosnien und Herzegowina betraut.

- Als die Donaumonarchie das Land 1908 annektierte und sich dadurch die Feindschaft der serbischen Nationalisten einhandelte, führte dies zu jenem 28. Juni 1914, an dem Attentäter der „Schwarzen Hand“ (*Mlada Bosna* – unter ihnen: Gavrilo Prinzip) Erzherzog Franz Ferdinand und seine Frau Sophie anlässlich ihres Staatsbesuches in Sarajevo erschossen und so die Overtüre des Ersten Weltkrieges einleiteten.

- Aus diesem Krieg entstand das „Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen“, dessen Staatsverfassung am 28. Juni 1921 eingeführt wurde. (Das Datum der Kosovoschlacht und die Schlacht selbst fungierten damals nicht generell als serbische Marker. Der kroatische Bildhauer Ivan Mestrovic hat beispielsweise mit seinen Skulpturen und architektonischen Entwürfen zur „Amselfeldikonografie“ ein Symbol der jugoslawischen Einheit schaffen wollen.)

- Als diese so genannte *Vidovdan-Verfassung* durch den Zweiten Weltkrieg ihr Ende gefunden hatte und sich das zweite Jugoslawien unter Tito konstituierte, ließ Stalin am 28. Juni 1948 die Bukarester Kominform-Resolution gegen Jugoslawien veröffentlichen.

- War es Jahrzehnte später die gleiche Logik des Datums, die das Ende von Jugoslawiens „eigenem Weg zum Sozialismus“ einläutete, als sich am 28. Juni 1985 die Kommission der serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste erstmals traf, um ein Dokument zu entwerfen, das als „Memorandum“ verhängnisvoll in die Kulturlandschaft Jugoslawiens einwirken sollte?

- Die Großkundgebung auf dem Amselfeld vor mehr als einer Million Menschen, bei der nicht nur Lazars Knochen, sondern vor allem Slobodan Milosevic zur Erscheinung kamen, fand logischerweise am 28. Juni 1989 statt.

---

<sup>413</sup> Dies ist der 15. Juni des alten Julianischen Kalenders.

- Und dann schließt sich vorläufig dieser imaginäre Kreis, als die Regierung Djindjic mit einem Akt zeitzerstörerischer Symbolik den eben genannten Milosevic just am 28.Juni 2001 an das Haager Tribunal ausliefert.

Es ist jedoch zu bezweifeln, dass die hier waltende Poetik des Datums durch diese letzte Geste verschwinden wird. Die jeweilige Gegenwart türmt und wird auch in Zukunft Vergangenheitsdaten auftürmen, mit denen wie auch immer begründete Kulturansprüche symbolisch erfochten werden.

Die Poetik der Zeitstellen ist ebenso zufällig wie strategisch: Eine Koinzidenz von Ereignissen ist so zufällig, dass sie kein Zufall sein kann. Also wird ein Datum bewusst plaziert und verwendet. Diese Art choreographischer Gestaltung von Ereignischarakteren wird sowohl von Kunstschaffenden als auch von politischen Eliten verstanden und angewandt. Die obige Strategie ist daher keine Ausnahme, sondern verweist auf eine tiefgründige Logik der Begründung kollektiver Ansprüche.

## Inzidenzlogik und Kulturparadigma

### a) Instrumentalisierung des Akzidentellen

Was zeitlich oder räumlich entfernt ist (z.B. ein Territorium oder eine „glorreiche Vergangenheit“), wird durch Kontiguitäts- und Assoziationswahrnehmungen bewusstseinsmässig aktualisiert (z.B. durch eine Jubiläumsfeier). Es ist so durchaus im Sinne eines *poetischen Zufalls*, dass in Vorkriegsereignisse der bindende historische Gesamtzusammenhang in der gleichen Weise eingebracht wird, in der auch das Datum als Kontiguitätsmarker fungiert. Daten gelten als etwas Objektivierendes, da scheinbar der Kalender und nicht die Politik das Geschehen bestimmt. Bei der Domestizierung des Zufalls werden aber nicht nur Daten angeführt, sondern auch andere Assoziationsmuster, die Brücken zu Vergangenen und zukünftigen Inhalten bilden. Man muss sich bewußt machen, dass in emotionalisierten gesellschaftspolitischen Situationen nahezu jeder Satz, jedes Ereignis als „Beweis“ bzw. „Gegenbeweis“ fungieren. Der Zufall wird bedeutet.

Im April 1987 macht sich eine Delegation von Kommunisten des Republikanischen Komitees unter der Führung von Slobodan Milosevic auf nach Kosovo, um in der von zwischenethnischen Spannungen heimgesuchten Provinz vermittelnd einzugreifen. Die Delegation wird auf einem Versammlungsplatz mit einer provisorisch errichteten Bühne von einer feindlich gesinnten Menschenmasse – zumeist Serben und Montenegriner – erwartet. Hier herrscht keine großserbische Euphorie, sondern Wut auf Politiker, die „die Sache des Volkes“ nicht zur Sache der Politik machen. Da tritt der etwas ungelente Parteikarrierist Milosevic auf die Bühne. Aus der Masse wütender Zwischenrufe macht sich ein

Ruf bemerkbar: „Sie schlagen uns! Schlagen uns!“. Milosevic antwortet: „Niemand darf das Volk schlagen.“

Dieser Satz, diese Phrase, letztendlich diese Lüge wird zum Gemeinplatz, zur magischen Formel, *fascinatio et incantatio daemonica* in Quellen, dokumentarischem und geschriebenem Schriftgut über die Anfänge des jugoslawischen Dramas.

Etwas hat sich zweifellos ereignet an diesem Tag, vor irgendeinem Komitee, auf irgendeiner improvisierten Bühne, vor irgendwelchen Menschen, die schreien und schlechter Laune sind, neben schwarzen Komitee-Mercedeslimousinen und im Blickfang anwesender Journalisten und TV Kameras – Eine Art „borges-scher“ koordinierter Moment, der in sich schon alle zukünftigen Momente enthält.<sup>414</sup>

Ebenso wie Zizek den kulminativen Moment des Zusammenbruchs eines Systems in einem arbiträren Ereignis festmacht<sup>415</sup>, so ließe sich in diesem Ereignis vielleicht ein Erweckungsmoment hineinlesen, denn für einen Politiker, der weiß, dass er im Präsidium eines Staates sitzt, der zerfällt, eröffnet sich vielleicht gerade in diesem Augenblick die entscheidende Möglichkeit eines neuen politischen Aufstiegs. Bukal schreibt:

Das, was wir wissen ist, dass in dieser Stunde (...) ein schließlich entfesselter (...) Milosevic *begann*. Er begann mit einer Phrase, die nichts bedeutet, da sie nie konkretisiert wurde und mit einem Ereignis, das nichts bedeutet: denn in dem Bild und in der Stunde, da wir dies im April 1987 beobachten, sehen wir nichts Außergewöhnliches (...).<sup>416</sup>

Es ereignet sich also im Grunde nichts, aber in diesen Momenten des Nichts bereiten sich, massenhaft multipliziert, latente Handlungskonstellationen vor, in deren Möglichkeitsräume die Politik immer mehr formend eingreifen wird. Am Ende dieser Entwicklung von Nichtereignissen steht der Zusammenbruch eines Staatssystems, unsägliches Leid, Mord, Vergewaltigung, Vernichtung.

Ein pascalscher Dämon, der zeitgleich Einsicht in alle parallel stattfindenden Ereignisse und Kausalitäten hätte, sähe nichts besonderes. Jedes Ereignis für sich genommen hat seine Eigenwelt. Es ist, als ob man sich im Zentrum einer Galaxie befände. Man sieht nichts besonderes, kein „Zentrum“. Erst wenn man das System verläßt und in Richtung der ehemaligen Position blickt, erkennt man die leuchtende Gesamtform der Galaxie. Wenn man in dieser Analogie statt der Sterne Ereignisse setzt, könnte man die Draufsicht aus der Ferne *Inzidenzlogik* nennen. Diese phänomenologische Ereignisbildung steht für das polychrone Überschreiten von Erkenntnis- und Erlebnisschwellen, an denen sich ein Gesamtbild der politischen Lage immer mehr herauskonstituiert. Einen kuriosen aber durchaus stimmigen Nachweis dieser *Inzidenzlogik* finden wir auch bei Ugresic:

Ich gestatte mir die These, daß der Krieg in Jugoslawien vor einigen Jahren vom Gesäß eines unschuldigen serbischen Bauern ausgegangen ist. Bis heute erinnere ich mich an

---

<sup>414</sup> Bukal (2000)

<sup>415</sup> Siehe: Zizek (2000a : 233ff)

<sup>416</sup> Bukal (2000)



seinen Namen: Martinovic. Der bedauernswerte Bauer, der angeblich mit einer Flasche im After auf seinem Feld gefunden wurde, war monatelang das Thema vieler jugoslawischer, vor allem serbischer, Zeitungen und Fernsehstationen. Die einen behaupteten, Martinovic sei von Albanern mit einer Bierflasche vergewaltigt worden, die anderen, Martinovic sei pervers und habe sich mit der Flasche selbstbefriedigt. Die dritten hingegen [behaupteten], Serben hätten Martinovic vergewaltigt, um den Albanern die Schuld zuzuschieben. Die vierten, gründlicheren, errechneten anhand der Art der Verletzung, Martinovic müsse von einem Baum auf die Flasche gesprungen sein.

Die vielköpfige und leidgeprüfte Martinovic-Familie zeugte zugunsten ihres Oberhauptes, Ärzteteams stritten öffentlich um die verschiedenen Möglichkeiten der Verletzung oder Selbstverletzung. (...) Die Medien machten aus seinem After ein politisches Spektakel in balkanischem Geist. So bekräftigte der Fall Martinovic den Glauben des serbischen Volkes, daß der Entschluss von Slobodan Milosevic – unter Bruch der jugoslawischen Verfassung die Autonomie des Kosovo und der Vojvodina aufzuheben – mehr als gerecht sei! (...) Nach Martinovic folgten zahlreiche, von den serbischen Medien aufgeblähte ‚Beweise‘ für den ‚Genozid‘ der Albaner an der serbischen Minderheit im Kosovo; plötzlich gab es zahlreiche Serbinnen, die von Albanern (von wem sonst) vergewaltigt worden waren. Unter Berufung auf ihren verletzten Nationalstolz und die von den Medien gelieferten nationalen Mythen unterstützten serbische Nationalisten die schweren Repressionen gegen die Albaner im Kosovo oder beteiligten sich selbst daran.<sup>417</sup>

Die absurde Nebensache avanciert zum medialen Grossereignis. Ugresics Beobachtung beschreibt das Wesen einer Entwicklung und nicht eine strenge ursächliche Abfolge, wie sie womöglich für einen Gerichtsbeweis gefordert würde. Eine Kausalkette von der Flasche im After des Bauern bis zum Ausbruch des Krieges zu rekonstruieren wäre in einer absurden Weise unmöglich. Aber ist dies wirklich völlig ausgeschlossen? Wir weigern uns, die Banalität von After, Flasche und Bauern mit der vermeintlichen Erhabenheit, Grausamkeit und Epik eines Krieges im Zusammenhang zu denken. Dennoch ist die Logik der Abfolge in dieser Multiplikation von Bedeutungen und Wertungen durchaus nachzuvollziehen, wenn man bereit ist, die Banalität des Banalen zu denken. Kann ein Keks die Ursache für den Tod von hunderten von Menschen werden? Im ersten Gedankenmoment nein, aber dann doch, wenn man sich die Umgebung dazu denkt: z.B. ein schnell fahrender Wagen, ein Fahrer, der nach dem Keks greift, spiegelglatte Fahrbahn, entgegenkommender Bus, eine Wandergruppe am Wegesrand, usw. In Paul Thomas Andersons Film *Magnolia* (1999) ist die Koinzidenz von Charakteren und Ereignissen ein Leitmotiv. Zu Anfang des Films (der eine angeblich wahre Begebenheit schildert) stürzt sich ein junger Mann lebensmüde vom Dach eines Hochhauses. Die Feuerwehr steht schon mit einem Rettungsnetz bereit und will ihn auffangen. Doch in dem Moment als der Junge an dem Wohnungsfenster seiner Eltern vorbeifliegt, schießt ausgerechnet seine Mutter im rasenden Ehestreit auf ihren Gatten, ohne zu wissen, dass das Gewehr, das sie sich griff, geladen ist, verfehlt ihren Gatten aber und trifft mitten durch das Fenster, just in dem Augenblick als ihr Sohn daran vorbeifliegt, um sich das Leben zu nehmen. Der Fallende wird getroffen und landet tot in den Maschen eines Netzes, dass ihn ansonsten gerettet hätte. Ebenso wie ein

---

<sup>417</sup> Ugresic (1995 : 109f)

Regisseur Verknüpfungen setzt, um den Zufall zu bedeuten, läßt sich aus alltäglichen Geschehnissen eine Choreografie herauslesen, die, je absurder und schicksalhafter uns ein Ereignis scheint, den Sinn dieses Ereignisses bestimmt. Regisseur und Schriftsteller haben keine quantitativen Methoden und Daten zur Hand, sondern einen künstlerischen Instinkt für eine Choreografie der Ereignisse. Dieser Instinkt ist ebenso Teil der sozialen Realität wie es die Zeitungsartikel, die Berichterstattungen und die Ereignisse selbst sind, auch wenn sich die Setzung eines Schriftstellers mit einer anders gearteten Direktheit auf das Konkretum der Lebenserfahrung bezieht als etwa die Wissenschaft oder der Journalismus. Friedrich Dürrenmatt schreibt:

Was der Schriftsteller treibt, ist nicht ein Abbilden der Welt, sondern ein Neuschöpfen (...). (...)Durch die innere, immanente Logik wird alles wieder zu einem Bilde unserer Welt. Eine logische Eigenwelt kann gar nicht aus unserer Welt fallen.<sup>418</sup>

Das betrifft nicht nur die Literatur, sondern jede Art der Erzeugung von „logischen Eigenwelten“. Um dies zu erkennen, benötigt man einen Sinn für die Choreografie von Ereignisbildungen, ansonsten würde man sich gar nicht Nebenereignissen widmen. Zum Ereignis gehört entsprechend nach Nietzsche, in einer etwas pathetischen aber stimmigen Formulierung, „der große Sinn derer, die es vollbringen, und der große Sinn derer, die es erleben“.<sup>419</sup>

Wir achten hier aber nicht auf das Große, sondern auf das Kleine, Nebensächliche, das der „große Sinn“ erfasst. Die obige Beschreibung der Schriftstellerin macht daher etwas offensichtlich, was vorher nur sichtbar war, obwohl der Vorfall mit der Flasche gerade in den Massenmedien breit ausgeführt wurde. Die logische Eigenwelt, die aus dem Leid des Bauern gefolgert wurde, bezog die Medienberichterstattung auf das in diesem Einzelfall hervorscheinende Kollektiv. Der Zufall wird bedeutet, genauso wie das Datum bedeutet wird. Was sich dagegen in Wirklichkeit ereignet und ob sich etwas ereignet hat, wird ab einem gewissen Zeitpunkt völlig unwichtig. Wir erinnern uns hier zwangsläufig an die Begründung der US-amerikanischen Führung für die Invasion in den Irak: Erst werden fadenscheinige Argumente über Massenvernichtungswaffen herbeigeführt. Später, als sich die Argumente als sachlich falsch herausstellen, spielen sie keine Rolle mehr. Also wird paradoxerweise der *nach* der Invasion einsetzende Massenterrorismus als Grund der Invasion suggeriert. Jeder getötete amerikanische Soldat bestärkt den Auftrag und es geht nun primär um „höhere“ Ziele (wie z.B. Demokratie im Irak).

Analog wird der Fall des serbischen Bauern zum Martyrium stilisiert, und ab einem gewissen Zeitpunkt spielt der Fall als solcher keine Rolle mehr, da er auf einer anderen Interpretationsebene verhandelt wird – nicht akzidentell, sondern

---

<sup>418</sup> Dürrenmatt (1996 : 425)

<sup>419</sup> Denn: „An sich hat kein Ereignis Größe, und wenn schon ganze Sternbilder verschwinden, Völker zugrunde gehen, ausgedehnte Staaten gegründet und Kriege mit ungeheuren Kräften und Verlusten geführt werden: über Vieles der Art bläst der Hauch der Geschichte hinweg.“ (Nietzsche) Alle Zitate auf dieser Seite aus: Ritter (1972 : 608) Nietzsche hat wohl sich selbst und sein Werk im Sinn, wenn er postuliert, daß die größten Ereignisse und Gedanken (was für ihn hier dasselbe ist), „am spätesten begriffen werden“ (ebd.).

repräsentativ.<sup>420</sup> Ob es sich um Massenvernichtungswaffen handelt, die angebliche Perfidie von Albanern oder um die Selbstviktimisierung von Serben: stets eröffnet sich an Inzidenten ein Gesamtbild. Diese logischen Eigenwelten besitzen die gleiche Logik des Ablaufs, deren Ziel es ist, ein bestimmtes Bild einer Situation zu entwerfen. Dürrenmatt schreibt:

Es gibt in der deutschen Sprache die zwei Ausdrücke „sich ein Bild machen“ und „im Bilde sein“. Wir sind nie „im Bilde“ über diese Welt, wenn wir uns von ihr kein Bild machen. Dieses Machen ist ein schöpferischer Akt.<sup>421</sup>

Wittgenstein schreibt in derselben Überzeugung:

Der Begriff des Vorstellens ist eher wie der eines Tuns, (...). Das Vorstellen könnte man einen schöpferischen Akt nennen. (Und nennt es ja auch so.)<sup>422</sup>

Diese Behauptung kann man dahingehend weiterführen, dass man, um ein Ereignis einzuordnen, allererst von einem Bewußtsein und einem Bewußtsein-subjekt absieht und sich auf das „Tun“ des Vorstellens fokussiert und nicht auf das „Wer“ oder „Was“ einer Vorstellung. Innere Vorstellungen (Einbildungen, Gedanken, Erinnerungen, usw.) und äußere Vorstellungen (Theateraufführung, Präsentationen, öffentliche Rede, usw.) besitzen in diesem Sinne dieselbe logische Struktur und werden auf einer bestimmten interpretativen Ebene als identisch behandelt.

Dieser Ebene nähert man sich, indem man sich die Form der Interpretation des Ereignisses vor Augen führt. Es gibt einen Unterschied darin, ob man einen Sachverhalt *erzählt* oder ihn *schildert*. Das Erzählen kommt einem Zählen gleich, wie es sich z.B. im Ablesen des uns bekannten westlichen linearen Textcodes (Zeile für Zeile, von links nach rechts) manifestiert, das Schildern kommt dagegen einem Bebildern gleich – es gibt keine Zeilen, sondern man schildert eine Geschichte je nach Assoziationen, die einem gerade zufallen. Bei der Schilderung entsteht die Abfolge von Ereignissen performativ während des

---

<sup>420</sup> Ebenso wurden auf der politischen Ebene Entäusserungen jeglicher Art als verbindliche „versteckte“ Programmatiken gedeutet, als „das, wofür sie stehen“, was des öfteren absurde Konsequenzen hatte. Slavoj Žižek schreibt: „From my own political past, I remember how, after four journalists were arrested and brought to trial by the Yugoslav army in Slovenia in 1988, I participated in the Committee for the Protection of the Human Rights of the Four Accused. Officially, the goal of the committee was just to guarantee fair treatment for the journalists; however, the committee turned into the major oppositional political force, practically the Slovenian version [...] of the East German Neues Forum, the body that coordinated democratic opposition, a de facto representative of civil society. Four items made up the program of the committee: the first three directly concerned the accused, while the devil residing in the details, of course, was the fourth item, of the arrest of the four accused and thus to contribute to creating the circumstances in which such arrests would no longer be possible — a coded way of saying that we wanted the abolishment of the existing socialist system. Our demand — ‚Justice for the accused four!‘ — started to function as the metaphoric condensaton of the demand for the global overthrow of the socialist regime. For that reason, in almost daily negotiations with the committee, Communist Party officials were always accusing us of having a hidden agenda, claiming that the liberation of the accused four was not our true goal, that is, that we were exploiting and manipulating the arrest and trial for other, darker political goals. In short, the Communists wanted to play the so-called rational, depoliticized game: they wanted to deprive the slogan ‚Justice for the accused four!‘ of its explosive general connotation and to reduce it to its literal meaning, which concerned merely a minor legal matter; they cynically claimed that it was we, the committee, who were behaving undemocratically and playing with the fate of the accused, coming up with global pressure and blackmailing strategies instead of focusing on the particular problem of their plight.“ (Žižek 1998)

<sup>421</sup> Dürrenmatt (1996 : 427) Im Kapitel: *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956)

<sup>422</sup> Wittgenstein (1994 : 424 § 637)

Schilderns. Einen Witz beispielsweise kann man nicht schildern, sondern man muss ihn erzählen, sonst verdirbt man die Pointe, die in der Regel am Schluß kommt. Eine Landschaft dagegen, kann man nicht erzählen, sondern man muss sie schildern. Übersetzt auf die in diesen Darstellungsweisen zugrundeliegenden Codierungen (Bildraum und Textzeile) lässt sich sagen: Obwohl in einem Bild und einem Text womöglich die gleiche Information enthalten ist, „kommt jeweils eine völlig andere Welt zu Wort“.<sup>423</sup> Nach Vilem Flusser verweist ein Bild immer auf eine *Szene*, d.h. auf die uns bekannte vierdimensionale Raumzeit. Ein Text dagegen ist nichts anderes als eine lineare Übersetzung dieser Szene in eine zeitliche Abfolge von Zeichen, die man ablesen muss, um sie verstehen zu können, und die man abzählen muss, um sie erzählen zu können. Abfolgen von Ursachen und Wirkungen ermöglichen so überhaupt die Wahrnehmung von Entwicklung, von Geschichte. In einem Bild gibt es jedoch keine Kausalität, keine Zeit, sondern nur Simultanität. Nach Flusser kann folglich das, was wir heute Geschichte nennen, nur nach der Erfindung des linearen Textcodes, der Schrift, entstehen, denn Geschichte handelt von Entwicklungen von Ereignissen. Prähistorie beschreibt dagegen das, was Flusser das *imaginäre Bewußtsein* nennt.<sup>424</sup>

Wenn wir diese Modelle analog auf Ereignisbildungen übertragen, so erkennt man eine mögliche Kodifizierung dessen, was hier *Inzidenzlogik* genannt wird. Ereignisabfolgen fügen sich in der Wahrnehmung zu einem Ideogramm – also nicht einem Bild im wörtlichen, sondern einem Bild im *bildlichen* Sinne. Denn in unseren Vorstellungen gibt es strenggenommen keine Bilder, sondern nur Eindrücke von Bildern („Vor-Bilder“, „Vor-Stellungen“), die sich auf Erlebtes beziehen. Im gleichen Sinne lässt sich sagen, dass man eigentlich keine Bilder träumt, sondern man träumt Träume. Aus Träumen gewisse Bilder als Symbole herauszuzwängen – z.B. eine geheimnisvolle Tür am Ende eines Korridors – und dabei vermeintliche Nebensächlichkeiten zu verdrängen, die sich nicht derart effektiv verbildlichen lassen, bedeutet in die Vorstellungswelt bewusst einzugreifen und sie nicht bloss zu deuten. Diese bildenden Eingriffe gelten indes auch bei der Konstituierung von Wachereignissen.

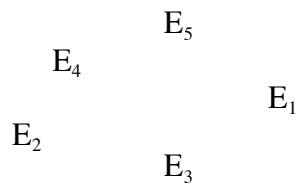
Zunächst ereignen sich Begebenheiten unabhängig voneinander. Wenn eine bestimmte Ereignisdichte (Inzidenz) erreicht ist, bildet sich ein Gesamteindruck einer Situation. In der amerikanischen Umgangssprache sagt man z.B. *We have a situation here*. Das heisst, wir haben etwas, das wir vorher noch nicht hatten, auch wenn sich eigentlich nichts ereignet hat und auch wenn wir eigentlich nichts *haben*. Es heisst nicht: Wir haben eine schwierige Situation, sondern: Wir haben überhaupt eine Situation. Es koinzidieren womöglich nur altbekannte Ereignisse zu einer gewissen Zeit an einem gewissen Ort (– filmisch: *wrong place, wrong time, wrong man*).

---

<sup>423</sup> Flusser (1995c : 88f)

<sup>424</sup> Wenn wir indes Dürrenmatt folgen, so sind wir historischen Menschen immer auch ein wenig prähistorisch, denn das im-Bilde-sein und das Bild-machen verweisen notwendig aufeinander. Flusser sieht jedoch durch das Aufkommen neuer bildgebender Medien eine neuartige Verquickung des Bild- und Textcodes im posthistorischen Bewusstsein aufgehen.

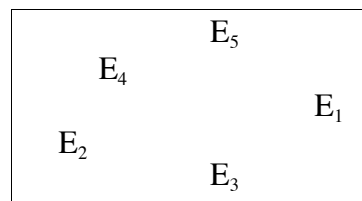
## &lt; Ereignisinizidenz &gt;



Kausale Ereignisabfolge 1  
(Flasche, Bauer, Medien,...)

Jedes Ereignis besitzt  
seinen eigenen kausalen  
Ablauf

## &lt; Interpretation &gt;



Gesamteindruck (Ideogramm, Vor-Bild)  
das sich aus realen und möglichen  
Ereignissen zusammensetzt

Kausalität verliert sich im „Bild“ bzw.  
ist das „Bild“ selbst

Ereignisse als Bildindizien eröffnen  
die Möglichkeit neuer Ereignisse, die  
sich im Schema unterbringen lassen

## &lt; Erzählung &gt;

E<sub>1</sub> E<sub>2</sub> E<sub>3</sub> E<sub>4</sub> E<sub>5</sub> ...

Kausale Ereignisabfolge 2

Ereignisse werden aposteriori  
zu einer Indizienkette  
choreografiert

Rückwirkende Bestätigung

Aus dieser Situation bildet sich weiter eine kausale Folge koinzidierender Ereignisse, wobei hierin auch Ereignisse enthalten sind, die sich (noch) gar nicht ereignet haben (Terror im Irak, Massenvergewaltigung von Serbinnen durch Albaner, usw.). Das „Verbildlichen“ durch Schaffen eines interpretativen Rahmens ermöglicht die Einbeziehung imaginärer Daten.

Der nächste Schritt entwickelt also aus dem Ereignisbild eine Ereigniserzählung, d.h. eine kausale Aufreihung realer und möglicher Ereignisse, die nun unter einer übergeordneten Kausalität stehen (einem „Auftrag“, einer „Ideologie“, einem Paradigma, einer „Pointe“, usw.). Der Zufall wird bedeutet, indem er zunächst eingefasst (angeeignet) und danach erzählt wird.

Die obige Skizze kann zwar als zeitlicher Ablauf verstanden werden, aber sie ist nicht notwendigerweise von links nach rechts zu „lesen“; auch stellt sie nicht generell dar, wie unser Verstand oder unser Wahrnehmungsapparat funktionieren. Sie versucht nur zu zeigen, wie sich Ereignisse „modulieren“ und wie sie sich ihren Zusammenhang schaffen. Das heißt, das Schema versucht darzustellen, wie sich Ereignisse „von sich selbst her“ zeigen, ohne schon darüber ein

Urteil zu fällen, was Ereignisse sind, oder ob und wie Wahrnehmungen von Beobachtern wahre Begebenheiten verfälschen.<sup>425</sup>

Der schöpferische Akt der bewusstseinsmässigen Vor-Stellung im Sinne Wittgensteins – auch im Sinne Sloterdijks (siehe ersten Abschnitt) – besteht darin, einen Rahmen um Ereignisse zu setzen, der vorher nicht da ist. Bei Kant beispielsweise ist dagegen der Rahmen bereits durch die kategorisierenden Fähigkeiten des Verstandes und den davon unabhängigen Anschauungsformen von Raum und Zeit gegeben. Kant postuliert das *Ding an sich* als all das, was ausserhalb jedes möglichen Rahmens liegt und nicht erfasst werden kann. Das Ding an sich ist pures Sein, ohne Bestimmung, ohne Subjekt, ohne Objekt. Der Rahmen wäre für ihn die transzendente (apriorische) Sphäre, und das, was sich nicht im Rahmen verorten lässt, die alle Erfahrung übersteigende transzendente Sphäre. Der Rahmen ist ihm also das, was durch unsere Biologie und nicht durch unsere Wahrnehmung gegeben ist. „Dazwischen“ – also in der Erfahrung – spielt sich alles sich Ereignende ab.

Der Hauptunterschied zwischen der kantischen und der oben dargestellten Inzidenzlogik besteht darin, dass in letzterer nicht nur tatsächliche sondern auch *mögliche* Ereignisse eine Rolle spielen, und dass sich der Rahmen mit seinem Inhalt wandelt oder moduliert. Andererseits zeigt sich aber, dass sich in der heutigen Lebenswirklichkeit nur bestimmte und begrenzte Handlungsrahmen einstellen, die selten oder nur leicht moduliert werden und unsere Auffassungen darüber, wie sich Ereignisse ereignen, massgeblich bestimmen.

### *b) Wie sich Ereignisse ereignen*

*Was ereignet sich nicht alles zu gleicher Zeit, was sowohl diachron wie synchron aus völlig heterogenen Lebenszusammenhängen hervorgeht? Alle Konflikte, Kompromisse und Konsensbildungen lassen sich zeittheoretisch auf Spannungen und Bruchlinien zurückführen, die in verschiedenen Zeitschichten enthalten sind und von ihnen ausgelöst werden können.*

*Reinhart Koselleck<sup>426</sup>*

Manche Ereignisse erscheinen uns plötzlich, nahbar, manche emotionalisieren uns mehr, manche weniger, aber bis zum ultimativen und nicht erlebbaren Ereignis, unserem eigenen Tod, besteht eine gewisse Kontinuität darin, wie sich uns Ereignisse vermitteln und wie wir auf Ereignisse reagieren. Wir entwickeln

---

<sup>425</sup> Ich halte mich hier an Heideggers Verständnis der phänomenologischen Methode. Phänomenologie bedeutet: „Das, was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen.“ Heidegger (1993 : 34)

<sup>426</sup> Koselleck (2003 : 2)

Schemata ähnlich zu Rubriken in Zeitungen und Nachrichtensendungen, die Ereignisse entsprechend ihres Gehalts einordnen (persönlich, öffentlich/privat, politisch, historisch, usw.), aber die Weise ihres Ereignens bleibt unverändert. Das heißt, die Art, *wie* sich etwas ereignet, steht nicht zur Disposition, sondern nur der Inhalt des Ereigneten. Man könnte sagen, es herrscht ein Paradigma des Ereignisses. Das führt dazu, dass wir uns oftmals von zeitlich oder räumlich entfernten Ereignissen nur eine schematische Vorstellung machen, oder besser gesagt: Wir haben eigentlich keine Vorstellung, sondern ein Schema, das wir mit Inhalt anfüllen. Wir wissen, es fand z.B. ein Krieg statt, und wir haben unter der inhaltlichen Kategorie „Krieg“ einige Wissensinhalte im Gedächtnis, aber können wir uns hierdurch ein einmaliges Bild einer einmaligen Situation schaffen? Um einem Missverständnis vorzubeugen: Ich ziele hier nicht auf das Erfassen der „Authentizität“ eines Ereignisses (z.B. Kriegsavanturismus), denn die „Authentizität“ ist eine der perfidesten Kategorien überhaupt. Es geht vielmehr darum, dass man in seinen Wahrnehmungsweisen überhaupt die Einmaligkeit von Ereignissen zulässt, jedoch nicht in Form „historischer Einmaligkeit“ (auch dies ist eine perfide Kategorisierung, die von Nationalisten gerne genutzt wird), sondern in Form von „symptomatischer Einmaligkeit“.

Man denke analog an alternative Heilpraktiken, die eine Krankheit (Ereignis) nicht als Regelfall ansehen, sondern immer im einmaligen Zusammenhang mit dem Patienten (Beobachter). Das erfordert ein gewisses Misstrauen gegenüber der eigenen Erfahrung, denn Erfahrung bedeutet immer ein Archiv an Vergleichen und Analogien. Wenn man jedoch von der Einzigartigkeit des Falles ausgeht, nützt einem die eigene Erfahrung nur hintergründig.

Zu den Merkmalen des Ereignisses gehört ja nicht nur die Unvorhersehbarkeit und damit die Tatsache, dass es den gewöhnlichen Gang der Geschichte unterbricht, sondern auch seine absolute Singularität.<sup>427</sup>

Der Grund, warum wir dagegen das gewöhnliche Ereignisschema, das Paradigma der Ereignisbildung, nicht oder nur selten verlassen, liegt in Ermangelung von Alternativen, die von den herrschenden Kommunikationsstrukturen einer Gesellschaft in Bann gehalten sind. Medientheoretiker würden diesen Kultivierungseffekt als *Framing* bezeichnen.<sup>428</sup> Ich meine mit dem Paradigma des Ereignisses jedoch etwas Weitergehendes, da dieses „Einrahmen“ von Nachrichten von der Vorstellung ausgeht, es gebe unerschwellig das unverfälschte Ereignis E, das in der Berichterstattung notwendigerweise moduliert und dadurch als Nachricht erst geschaffen würde. Was ich mit dem Paradigma des Ereignisses anspreche ist die Tatsache, dass wir überhaupt von einem standardisierten E ausgehen, dass wir von Bild und Rahmen (*Frame*) ausgehen, und dass wir überhaupt von einer Erlebnisroutine ausgehen.

---

<sup>427</sup> Derrida (2003 : 21)

<sup>428</sup> Siehe z.B. den Abschnitt in: Bonfadelli (2004b : 60ff)

Durch die Prägnanz der journalistischen Aufbearbeitung vermittelt sich mit der jahrelangen Nachrichtenpraxis eine Art von Schema, das uns glauben läßt, dass z.B. ähnliche politische Ereignisse auch ähnlich und vor allem ähnlich schnell ablaufen (z.B. Revolutionen in Osteuropa seit 1989). Dies läßt sich an der Aufmerksamkeitsspanne ablesen, die in Fernsehnachrichten brandaktuellen Themen gewidmet wird. Je nach Wichtigkeit hält uns ein Ereignis im Bann, und mit dem Verschwinden des Ereignisses verschwindet der Bann. Es bleibt aber die Routine, mit der ähnliche Ereignisse assoziiert und miteinander zu einem Gesamtsinn verknüpft werden. So ist es beispielsweise Konsens, nach dem turbulenten politischen Jahrzehnt seit 1989 vom Zusammenbruch des Kommunismus zu sprechen, zugleich ist jedoch einer der Hauptexponenten dieser vermeintlich zusammengebrochenen Ideologie heute der weltbeste Handelspartner westlicher Demokratien (ich meine die chinesische Diktatur, die aus ihrer Sicht einfach den Ostblock um den Westen erweitert hat). Ein anders gelagertes Beispiel sind in den Palästinensergebieten die nach Anschlägen und Gegenanschlägen vorgeführten Paraden der Hamas oder anderer Terrororganisationen, die immer den Eindruck vermitteln, die Kamera sei gerade zufällig an dem Ort, da alles spontan und emotionsgeladen wirkt. Da diese Bilder jedoch schon seit Jahren so ablaufen, ist es klar, dass es sich hierbei um ein routiniertes Zusammenspiel von Nachrichtenteam und martialischer Selbstdarstellung handelt. Auch das Leid und die Euphorie wird in Kriegsgebieten zum Symptom der Ereignisbildung. Derart gleich ablaufende Ereignisse gibt es innerhalb der Medienlandschaft und der Unterhaltungsindustrie zuhauf. In den Worten von Herbert Marcuse in den 60er Jahren klingt diese Diagnose alarmierend:

Die totale Mobilisation aller Medien zur Verteidigung der bestehenden Wirklichkeit hat (...) die Ausdrucksmittel derart gleichgeschaltet, daß die Mitteilung transzendierender Inhalte technisch unmöglich wird.<sup>429</sup>

Diese Mitteilung transzendierender Inhalte hat wiederum Derrida entfernt im Sinne, wenn er sagt, dass das Symptom des Ereignisses den „Rahmen des Möglichen sprengen“ lässt. Das heißt: Eine neue Art, Ereignisse zu erkennen, zu verstehen oder zu verneinen – mittels einer symptomatischen „Erspürung“ – ist nicht nur das Metier der künstlerischen Avantgarde, wie sie Marcuse als Vorposten der Negation postulierte, sondern das Metier eines jeden, der das Paradigma des Ereignisses durchdringen, transzendieren kann. Um im obigen Bild zu bleiben: Man stelle sich ein Symptom (z.B. einen Hautausschlag) vor, das noch niemals existiert hat. Mit welcher Erfahrungsroutine therapiere/erfasse ich dieses Ereignis (als Arzt oder als Betroffener)? Und: Kann man einen Pioniersblick auch für Ereignisse entwickeln, die nicht nur neu sondern vertraut scheinen? Zur Ereignisdiagnostik z.B. im ersten Golfkrieg (1991) sagt Derrida:

---

<sup>429</sup> Marcuse (1998 : 87f)



Das Ereignis, das sich schlussendlich nicht auf die mediale Aneignung oder Verarbeitung reduzieren lässt, besteht darin, dass es tausende von Toten gab. Das sind jedes Mal singuläre Ereignisse, die keine Mitteilung von Wissen, keine Information reduzieren oder neutralisieren kann. Ich würde sagen, dass man die Mechanismen dessen, was ich gerade Trans-Information oder Wiederaneignung genannt habe, das Televisuellwerden dieser Ereignisse (...), unendlich analysieren müsste. Man müsste das auf politisch-historischer Ebene tun, ohne, wenn möglich, dabei zu vergessen, dass Ereignishaftes stattgefunden hat, dass sich auf keinen Fall reduzieren lässt. Ereignishaftes, das sich vielleicht mit Worten gar nicht sagen lässt. Das ist das Unsagbare: das sind die Toten, *zum Beispiel* die Toten.<sup>430</sup>

Das Unsagbare eines Ereignisses ist seine jeweilige Einzigartigkeit, die sich weder konstativ noch performativ vermitteln lässt (z.B. Das Schreien vor Schmerzen kann niemals den Schmerz vermitteln. Es verschafft Umstehenden zwar einen Eindruck, *wie stark* der Schmerz ist, das bloße „Wie“ des Schmerzes bleibt aber ein Geheimnis, bis zu dem Zeitpunkt, wo man es selbst einmal spürt. Aber auch dann kann man natürlich nicht sicher sein, dass man den Schmerz des anderen spürt). Für Derrida sind im Grunde nur unsagbare, unerwartbare und eigentlich „unmögliche“ Ereignisse wirkliche Ereignisse im Sinne eines Geheimnisses, alles andere sind Rituale oder Vorgänge – in meinem Sinne: Zuspiegelungen des Paradigmas.

Diese Choreografie, die wir Dingen und Ereignissen als Journalisten, als Zuschauer, als Politiker, als Prominente (usw.) beilegen, suggeriert, dass alle „Bestandteile“ eines Ereignisses (Personen, Sachverhalte, Dinge) in gleicher und vor allem bewußter Weise am Zustandekommen der Ereignismeldung beteiligt sind. Paul Feyerabend schreibt – und diese Beiläufigkeit scheint bedeutsam – in einer Fussnote:

Ich kann nicht glauben, daß (...) die Kopernikanische Revolution im vollen Bewusstsein ihrer Folgen, ja auch nur der Bedeutung der in ihrem Verlauf gemachten Aussagen erfolgt sein sollte. In allen diesen Fällen schafft das zufällige Zusammentreffen verhältnismäßig unabhängiger Ereignisse eine Struktur, die den Ereignissen erst lange nach ihrem Eintreten eine Bedeutung verleiht und das Verständnis ermöglicht, das anfangs fehlte. Das Verstehen kommt immer erst nach dem Ereignis und ist kaum je eine der Ursachen seines Eintretens. (...) Ähnlich stellt Hegel fest: „Es ist damit derselbe Fall wie mit anderen Vorstellungen und Begriffen, deren Verstehen gleichfalls mit einer unverstandenen Kenntnis anfängt.“ (...) Es ist interessant, daß die (...) Abfolge der Ereignisse gleich in den ersten geistigen Produkten der Menschheit umgekehrt wird. Man setzt entweder einen göttlichen Erfinder oder eine Problemsituation, in der einem hervorragenden Menschen eine hervorragende Lösung einfällt. Der moderne Rationalismus hält an einem wesentlichen Teil dieses Märchens fest und liefert damit Stereotypen statt einer zutreffenden Analyse.<sup>431</sup>

Was Feyerabend an der rationalistischen Ereignisdeutung stört, ist die Choreografie, die wichtigen Ereignissen unterlegt wird, während unwichtige Ereignisse

<sup>430</sup> Derrida (2003 : 58f)

<sup>431</sup> Feyerabend (1983 : 26ff) – Hegelzitat aus: „Gymnasialreden“, zit. nach K. Löwith und J. Riedel [Hg.] (1968 : 54) Hegel, Studienausgabe, Bd. I, Frankfurt.

in das Reich des Zufalls entlassen werden, als ob sie einer Choreografie unwürdig wären (Feyerabends Fußnote ist selbst eine Beiläufigkeit, der so durch meine Hervorhebung eine gewichtigere Aussagekraft zukommt, als ihr vielleicht zgedacht war). In Wirklichkeit sind jedoch alle Ereignisse beiläufig, d.h. „Nicht-Ereignisse“, von denen manche in der Überhöhung der Wahrnehmung zu dem schlüssigen Gesamtbild, das man gerne vor sich haben möchte, hinzugefügt werden. Der Rationalismus ist hierin schwärmerisch.

Zweifellos ist Relevanzbildung und Synthese von disparaten Ereignissen, die Grundvoraussetzung, um überhaupt Sachverhalte kommunizieren zu können. Hegel nennt diese Voraussetzung „unverstandene Kenntnis“. Dass das „zufällige Zusammentreffen verhältnismäßig unabhängiger Ereignisse eine Struktur“ schafft, sollte aus den vorhergegangenen Kapiteln erhellen. Diese Struktur kann aber auch im einzelnen Ereignis abgelesen werden, da jedes Ereignis seinerseits aus Ereignissen besteht.



Abb. (43)

In dem bekannten Zeitungsfoto aus der Belgrader Tageszeitung *Politika*, erkennen wir den damaligen Vorsitzenden der serbischen Kommunisten Slobodan Milosevic am 28. Juni 1989 während seiner Rede zum 600. Jahrestag der Schlacht auf dem Amselfeld (*Kosovo Polje*).

Jedes Podium, und vor allem dieses, scheint zu sagen: Seht her, hier ereignet sich etwas. Dieses Podium samt Redner verdeutlicht die Mystik der Zahl, die sich für viele Serben damals in der Jahresanalogie eröffnete. In diesem Jahr wird das Jubiläum als Fügung und magisches Datum gelesen – d.h. als ein poetischer Zufall, in dem die existentiellen Herausforderungen der fernen Vergangenheit nun in der Gegenwart zur Wirkung kommen. So wurde die Jahresfeier zum willkommenen Katalysator einer kulturellen Bewusstwerdung, die die Erhabenheit und Last der Geschichte im Hier und Jetzt verortete.

Milosevics *Hic et Nunc* ist indes zukunftsgerichtet. Er warnt vor kommenden Gefahren und Herausforderungen, benutzt Scheidewegmetaphern. Es ist im Grunde eine sehr bürokratische („dies und das ist zu tun“) und keine mitreißende Rede. Es spricht der Körper des kommunistischen Partisanentums (zusammenraufen gegen übermächtige Gegner) mit dem Geiste des Nationalismus. Gegen Ende fügt Milosevic nach einem heroischen Verweis auf die Kosovoschlacht hinzu:

Sechs Jahrhunderte später befinden wir uns wieder in Schlachten und vor Schlachten. Diese werden nicht mit Waffen geführt, obwohl dies noch nicht auszuschliessen ist.<sup>432</sup>

Kampf- und Schlachtmetaphern gehören zum politischen Alltagsvokabular („Sieg“, „Arbeitskampf“, „Durchhalteparolen“, usw.) und führen nicht immer zu Krieg. Zugleich existiert aber ein unterschwelliger Zusammenhang zwischen der Realität des Bildes/Wortes und der Realität des Zuschauers, in dem Sinne, dass das Auftauchen eines Sinnes dessen Verwirklichung als Möglichkeit anstrebt. Die Möglichkeit des Krieges eröffnet sich performativ im Sprechakt, und der ausgesprochene Sinn verselbstständigt sich gewissermaßen durch seine spezifische Positionierung innerhalb eines politischen Ereignisraumes. Es ist daher in obigem Zusammenhang nicht der Kosovomythos an sich, der auflebt, sondern der Meta-Mythos, dass die Gegenwart durch diesen historischen Mythos bedingt ist und dass das *an sich* gestalt-, bild- und wortlose Konkretum der Existenz (im Sinne dessen, was Aristoteles *to synholon*, „das zusammengesetzte Ganze“ nannte) nun von Bildern und Worten in Beschlag genommen wird. Das vergangene Ereignis fügt sich dem zukünftigen mittels der Schlachtmetapher, der Bühne und dem geweihten Ort.

---

<sup>432</sup> Aus dem Fernsehmitschnitt der Rede Milosevics am 28. Juni 1989



Abb. (44)

Milosevic steht daher nicht als Macht-Subjekt vor einer geschichtsträchtigen Kulisse, sondern umgekehrt: Milosevic ist die „Kulisse“, während Zahl und Ort die Verkörperung des historischen Subjektes werden, das eigentlich spricht.

Die Arbeit *Podium, 2000* von Thomas Demand (2000) reflektiert diesen Sachverhalt. Demand rekonstruierte Milosevics Podium (nach dem oben abgebildeten Zeitungsfoto) und vernichtet durch seine bildnerischen Eingriffe (Entfernung des Subjektes, kulissenhafte Imitation der Umgebung) die Performativität des politischen Attraktors. Demands Re-fotographie ersetzt die politische Aura durch eine künstlerische Aura und separiert den Ort vom Interpretieren. Auch hier – wie bei einem Straßenkünstler, der das Publikum mit allerlei Tricks anzieht – wird der Umstand sich selbst zum Ereignis.

Es eröffnet sich hier uns vage, was das *Stattfinden* von Geschichte eigentlich bedeutet: Der öffentliche Ort wird zum Träger des Nichtereignisses, das in ihm seine geschichtliche Stätte findet. Hier ereignet sich etwas – obwohl sich eigentlich nichts ereignet, denn das auf immer Vergangene ist unbeweglich, irrelevant. Erst die politische Monumentalisierung rekonfiguriert den Geschichtsmythos als Bühne, als Redner, als Ort. Man könnte sagen: Das Nichts geschieht zum rechten Ort und zur rechten Zeit und wird zum „Etwas“ oder zum „Alles“. Das schafft die Stätte von Geschichte, die in historischer Rückwirkung zum auratischen Ereignis mutiert. Man findet hierzu zahllose Beispiele aus der europäischen Geschichtsschreibung:

Die den späteren Generationen überlieferten Bilder von Autoren sind formalisiert und manchmal völlig wahrheitswidrig (...) Man spricht manchmal von der „Erstürmung der Bastille“, obwohl in Wirklichkeit niemand die Bastille erstürmt hat — der 11. Juli 1789 war lediglich eine Episode in der Französischen Revolution; das Volk von Paris drang ohne Mühe in das Gefängnis ein und fand dort nur ganz wenige Häftlinge. Doch gerade die Einnahme der Bastille wurde zum nationalen Feiertag der Revolution.<sup>433</sup>

Ebenso ist das Amselfeld *nur* ein Feld. Aber das Heraufbeschwören des Ereignisses verdoppelt in gewisser Weise das mythische Narrativ der Situation: die Weihe des Ortes und die Weihe der Präsentation.<sup>434</sup> Die Arbeit Demands liefert so unversehens einen wichtigen Hinweis zur Interpretation des Nationalismus: Um letzteren zu verstehen benötigt man nicht die sich aufdrängende Figur (des Führers, des Erfüllers, des Erlösers). Die auratische Leere des Ortes beschreibt *ex negativo* genau jene Lücke, jene Entleerung an positiven festen Zuweisungen, die jeder Nationalismus auszufüllen bestrebt ist. Slavoj Žižek etwa bringt diesen *Void* in konzeptuellen Zusammenhang mit der kantischen Transzendentalethik.

<sup>433</sup> Ilja Ehrenburg (1961; *People and Life, Memoirs Of 1891-1917*. London, S.8), zit. aus: Feyerabend (1983 : 26ff)

<sup>434</sup> Die Annahme Walter Benjamins, daß künstlerische Aura verschwindet, wenn das Moment der technischen Reproduzierbarkeit auf den Plan tritt ist bezweifelbar. Die technische Reproduzierbarkeit hat vielmehr die Möglichkeiten für die Aura des kultischen Kunstobjektes nur erweitert. Die Einmaligkeit und Authentizität der technologischen Wiederholung konnte insbesondere Andy Warhol besonders schätzen. Dies bezieht sich nicht nur auf seine Kunst- und Arbeitsweise, sondern vor allem auf sein Leben: Ein einmaliges Erlebnis war es ihm beispielsweise, dieselben Filme immer wieder anzusehen.

Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem kantischen Formalismus und der formalen Demokratie ist ein klassischer Topos: In beiden Fällen besteht der Ausgangspunkt, die Gründungsgeste, aus einem Akt der radikalen Entleerung, Evakuierung. Nach Kant ist das, was evakuiert und leergelassen wird, der Ort des Höchsten Guten: Jedes positive Objekt, das bestimmt ist diesen Platz einzunehmen, ist per Definition „pathologisch“, gebrandmarkt durch empirische Zufälligkeit, was der Grund ist, warum das moralische Gesetz zur puren Form reduziert werden muß (...). Ganz ähnlich besteht die grundsätzliche Prozedur der Demokratie in der Evakuierung des Ortes der Macht: Jeder, der einen Anspruch auf diesen Platz hegt, ist per Definition ein „pathologischer“ Hochstapler; um Saint Just zu zitieren: „Niemand kann unschuldig regieren“. Und der entscheidende Punkt ist, dass „Nationalismus“, als ein spezifisch modernes, post-kantisches Phänomen den Moment bestimmt, wenn die Nation, das Nationale Ding, den leeren Ort des Dings, der von Kants „Formalismus“ durch die Reduzierung jedes „pathologischen“ Inhalts eröffnet wurde, ausfüllt und in Beschlag nimmt. Kants Begriff für die Ausfüllung dieser Leere ist natürlich der Fanatismus der *Schwärmerei* [orig. dt.]: Ist „Nationalismus“ nicht der Inbegriff des politischen Fanatismus?<sup>435</sup>

Die „Schwärmerei“, die eben jenen romantischen Kulturnationalismus des frühen 19. Jahrhunderts auszeichnete, verweist auf die Ausfüllung einer anfangs als leer empfundenen Machtstelle. Diese bloße Form, die sich bei Kant noch als leere Bedingung der Möglichkeit ergibt, ist allerdings nicht völlig „entleert“, denn die Entleerung muss sich mittels eines Restes (oben: die gestaltete Kulisse mit den Jahreszahlen) erkennbar machen. Leere lässt sich nur durch eine Beziehung darstellen und nicht unmittelbar. Ein leeres weißes Blatt ist nur leer in Bezug zu der Erfahrung, dass Blätter in der Regel vollgeschrieben werden. Der Weltraum ist nur „leer“, weil die Sterne weit entfernt voneinander leuchten und uns der Himmel durch die Expansion des Weltalls schwarz erscheint. Ein makelloses weisses (Blatt) oder schwarzes Kontinuum (Weltraum) kann aber nicht eigentlich leer oder voll sein. Das gilt entsprechend für den Ort der politischen Macht. Die Bedingung der Möglichkeit von Leere und Völle unterliegt jeweils anderen Bedingungen. Kant hat diese *Bedingungen der Bedingung* in seinem System nicht behandelt, sondern sie einfach als gegeben postuliert. Die bloße Form ist ihm das Grundsätzlichste, z.B. Zeit und Raum als bloße Anschauungsformen. Dass jedoch Anschauungen Formen kreieren in Form von *kategorialen Anschauungen*, ist nicht im Sinne Kants. Wenn wir also, entgegen Kant, von kategorialen Anschauungen ausgehen, wie etwa die phänomenologische Schule seit Brentano und Husserl, so sind uns nicht die deduktiven Möglichkeitsformen, sondern allererst die Anschauungen, in denen sich kategoriale Sachverhalte manifestieren von Belang.

---

<sup>435</sup> Zizek (2000a : 221) „The structural homology between Kantian formalism and formal democracy is a classical topos: in both cases, the starting point, the founding gesture, consists of an act of radical emptying, evacuation. With Kant, what is evacuated and left empty is the locus of the Supreme Good: every positive object destined to occupy this place is by definition „pathological,“ marked by empirical contingency, which is why the moral Law must be reduced to the pure Form bestowing on our acts the character of universality. Likewise, the elementary operation of democracy is the evacuation of the locus of Power: every pretender to this place is by definition a „pathological“ usurper; „nobody can rule innocently,“ to quote Saint Just. And the crucial point is that „nationalism“ as a specifically modern, post-Kantian phenomenon designates the moment when the Nation, the national Thing, usurps, fills out, the empty place of the Thing opened up by Kant's „formalism,“ by his reduction of every „pathological“ content. The Kantian term for this filling-out of the void, of course, is the fanaticism of *Schwärmerei* [Orig. in Dt.]: does not „nationalism“ epitomize fanaticism in politics?“

Der Maler Ernst Ludwig Kirchner spricht analog von „sinnlicher Konzeption“, welche sich aus der künstlerischen Beschäftigung mit dem Material der Realität ergibt. Er schreibt:

Man kann die Gesetze aus dem fertigen Werk ablesen, aber nie kann man aus Gesetzen und Vernunft ein Werk aufbauen.<sup>436</sup>

Das Ereignis entspräche in unserem Zusammenhang dem „Werk“. Das, was sich im Zusammenhang mit Ereignisbildungen hierdurch eröffnet, ist ein unterschwelliges Bedeutungs- und Zuweisungsfeld, welches mittels einfacher Marker im Zustand einer permanenten Geltung gehalten wird: Eine Bühne, eine Magie des Datums, ein Bild.

### c) *Der Totenschädel*

*Die „abwesenden Dinge“ nennen, heißt den Bann der seienden Dinge brechen.*

*Herbert Marcuse<sup>437</sup>*

Die Schwärmerei und das Ausfüllungsbegehren, d.h. im obigen Fall die Vorstellung, dass nun im entscheidenden Augenblick jemand (oder etwas) kommt, der den leeren Raum nationaler Einheitssehnsucht besetzt, ist indes nur eine Seite der Nationalideologie – die positive. Diese Euphorie des positiven Nationalismus wird gewöhnlicherweise als Patriotismus bezeichnet. Der Patriot grenzt sich in seinem Selbstverständnis vom Nationalisten dahingehend ab, dass er die Kehr- und Nebenseiten dieser positiven Ausfüllung einfach einklammert. Typisch für diese Einstellungen ist in Jugoslawien der Zeitraum von ca. 1989 bis 1990 (Vor allem in Slowenien, Mazedonien, Kroatien und Serbien findet diese Selbstfindungs- und Ausfüllphase im Lichte des allgemeinen politischen Umbruchs in Osteuropa statt). Die Kehrseite dieses „Bühnenbildes“ kann als eine Art *negativer Erfüllung* bezeichnet werden. Man bestärkt sich dahingehend, dass man Handlungen der Gegenseite bzw. ihre bloße Existenz als Bedrohung des eigenen Empfindens darstellt. Jeder ist schuldig und jeder ist unschuldig Opfer der anderen, nach Zizek, durch „Genussentzug“:

Every nationality has built its own mythology narrating how other nations deprive it of the vital part of enjoyment the possession of which would allow it to live fully. [...] To

---

<sup>436</sup> Zit. aus einer Kirchner-Retrospektive, Ausstellung im Buchheim-Museum, 2002. Bei Heidegger heisst es: „Anschauung ist Erfassen von Gegebenem überhaupt — ob sinnlich oder nicht. Die kategoriale Anschauung erfasst im Gegensatz zu der sinnlichen das Allgemeine, die Spezies: den Begriff „Haus“ statt dieses alten, blauen Hauses, das vor mir steht. Die Generalität ist eine durch Ideation entstandene Gegenständlichkeit.“ Heidegger (1994 : 63ff)

<sup>437</sup> Marcuse (1998 : 87)

mark Slovenian difference from the 'Southerners', recent Slovenian popular historiography is bent on proving that Slovenes are not really of Slavic but of Etruscan origin; Serbs, on the other hand, excel in showing how Serbia was a victim of a 'Vatican-Komintern conspiracy': their *idée fixe* is that a secret joint plan between Catholics and Communists aims to destroy Serbian statehood. The basic premise of both Serb and Slovene is of course „We don't want anything foreign, we just want what rightfully belongs to us!“ — a reliable sign of racism, since it claims to draw a clear line of distinction where none exists.<sup>438</sup>

Auch gegenseitige Schuldvorwürfe in ökonomischer Hinsicht beherrschten den politischen Dialog. Milka Planinc, die ehemalige jugoslawische „Premierministerin“, erinnert sich:

In dieser Zeit hat sich nicht nur Kroatien beklagt, dass es ausgeraubt würde. Die Bosnier sagten dies in Bezug auf Rohstoffe, Serben bezüglich des Energiepreises, Mazedonier, Slowenen, Kosovo — alle hatten sie Rechnungen vorzuweisen, denen zufolge sie in Jugoslawien um ihre Pfründe betrogen würden oder schlecht wegkämen.<sup>439</sup>

Es wird verständlich, wie konsequent im späteren Krieg die Beschuldigungspolitik fortgeführt wurde. Jede Zerstörung von Kirchen, von Kulturdenkmälern, jede Tötung von Kindern, von Frauen und von Greisen wurde als Rechtfertigung für die Rechtmäßigkeit des eigenen Auftrags verstanden. Jedes tote (und vor allem im Fernsehen gezeigte) Kind wurde als selbstverständliches Zeichen und zwingender Grund für die Fortdauer des Kampfes verstanden. „Aus jedem ermordeten Kind erwächst ein Gewehr mit Augen“, schreibt Pablo Neruda einmal treffend.<sup>440</sup> Das gilt auch für andere Konflikte. Diejenigen politischen Gruppierungen im Nahost-Konflikt, die um einen Dialog bemüht sind, verweisen seit Jahren auf die Notwendigkeit, diese „Spirale der Gewalt“, wie es heißt, zu durchbrechen – bislang erfolglos.

Die Toten und die Vernichtungen bedeuten den Krieg, aber die Bedeutung des Krieges totalisiert den Einsatz, um den es geht. Während Clausewitz davon ausging, dass das *Wesen* des Krieges im Krieg selbst liege, liefert jeglicher Bedeutungszuwachs durch das Ausmaß der wahrgenommenen Grausamkeit die Vorlage für den entfremdeten totalen Krieg.<sup>441</sup>

Der morbide Wettbewerb, sich im Ausmaß an Grausamkeit und einem Pathos der Erduldung von Grausamkeit ständig zu überbieten, nimmt im Balkankonflikt groteske Züge an. 1991 macht beispielsweise ein serbisch-orthodoxer Geistlicher namens Filaret durch seine im Fernsehen offen zur Schau gestellte Militanz auf sich aufmerksam. Neben feuriger Kriegsrhetorik und willigen Posen mit umgehangenem Maschinengewehr wird er zum Sprachrohr des militanten Teils des serbischen Klerus.<sup>442</sup> In einer Sendung trat er mit einem

<sup>438</sup> Zizek (2000a : 204)

<sup>439</sup> 14. März 2001, *Slobodna Dalmacija*, Split, in: <http://www.slobodnadalmacija.hr/nedjeljna/20011214/>

<sup>440</sup> *Dritter Aufenthalt auf Erden* (1937/1947), zit. aus: Farias (1994)

<sup>441</sup> Siehe: Keegan (1997 : 49)

<sup>442</sup> In dieser Hinsicht erweist er sich seinem im 16. Jahrhundert lebenden Namensgeber, dem russisch-orthodoxen Patriarchen Philaret (eigtl. *Fjodor Nikitic Romanov*, 1554-1633) als ebenbürtig. Dieser kämpfte unter Fjodor I. gegen die Schweden.



Totenschädel vor die Kameras, den er als sterblichen Überrest eines „serbischen Kindes“ angab, welches vor kurzer Zeit von kroatischer Ustascha bestialisch ermordet und danach enthauptet worden war. Filaret spricht:

Die Ustascha sind in ein serbisches Dorf gekommen, da in der Nähe der Kukuruzari, haben den kleinen Ilija gefangen, und vor den Augen seiner Mutter haben sie ihn geschlachtet. (...) Das war an seinem Geburtstag, am zweiten August dieses Jahres [1991], und die Mutter lief ihnen nach, damit sie ihr zumindest das tote Kind geben. Sie haben ihr das Kind nicht gegeben, haben es mitgenommen und später verbrannt. Davon ist nur dieser Schädel übrig geblieben. (...) Auch diesen Schädel hätte sie nicht gefunden, wenn eine andere Frau, die zwar römisch-katholisch ist, aber wenigstens ein Mindestmaß an menschlichen Gefühlen besaß, nicht gesagt hätte: „Ich weiß, wo sie Ihr Kind verbrannt haben, und ich werde ihnen sagen, wo das Grab ist vom ... vom Kind“. Sie ist dort hingegangen, und alles, was sie fand, ist dieser Schädel.“<sup>443</sup>

Nicht die Geschichte selbst, sondern die mit dieser Geschichte verbundene Szenerie setzt eine funktionale Wahrheit: Diese Wahrheit ist an eine höhere Wahrheit, ein höheres Recht gekoppelt. In Wirklichkeit sind sowohl Täter als auch Opfer keine Subjekte dieser höheren Wahrheit. Die Feindesseite wird automatisch das getötete Kind für ein von serbischen Tschetniks ermordetes kroatisches halten, die serbische Seite wird es für ein serbisches halten, usw. In jedem Fall spielt ab dem Satz „...serbisches Kind...“ das Kind als solches, d.h. als Totes, Ermordetes, Zugerichtetes keine Rolle mehr. In diesem Moment vergehen sich *alle* an dem Kind. Es ist nicht tot, sondern serbisch, und das Serbische daran wurde barbarisch zugerichtet. Demzufolge ist durch dieses Martyrium, dieses Zeugnis, einmal mehr die Epiphanie des serbischen Wesens zutage getreten, die der Geistliche durch seinen emphatischen Auftritt suggeriert.

Die Situation, die eine Beziehung von Subjekt und Objekt vorgaukelt, ist trügerisch. Der Sachverhalt „lügt“ gewissermaßen den Priester und seinen Totenschädel und nicht umgekehrt (Man könnte dies auch in ein antikes Paradoxon übersetzen: Der Kreter, der sagte, dass alle Kreter lügen und von dem man sich fragte, ob er denn die Wahrheit sage oder lüge, war in Wirklichkeit kein Kreter).

Die Strategie dieser Art von Bezeugungen während des Krieges besteht darin, eine triviale und eine höhere Wahrheit zu setzen, die Wahrheit der Tat und die Wahrheit des Wesens. An diesem Schädel, der nun kein kindlicher mehr ist, offenbart sich vermeintlich die Tat (der Mord) und das Wesen (serbisches Schicksal). Diese Liturgie der Knochen ist nur ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie das Bühnenbild des Nationalen von Anfang an bis in hinterste Ecken hyperrealistisch gestaltet und gedeutet wird – jede kleinste Kleinigkeit wird angeführt (vom Totenschädel bis zu Haushaltsprodukten), stets im impliziten Verweis auf die erwünschte und erhoffte Ausfüllungsleistung patriotischer Selbstliebe, die erst in der Abwesenheit jeglicher Störung und Verschmutzung zu ihrem Recht (dem „höheren“ Recht) kommen wird.

---

<sup>443</sup> Zit. aus der Fernsehsendung 1991

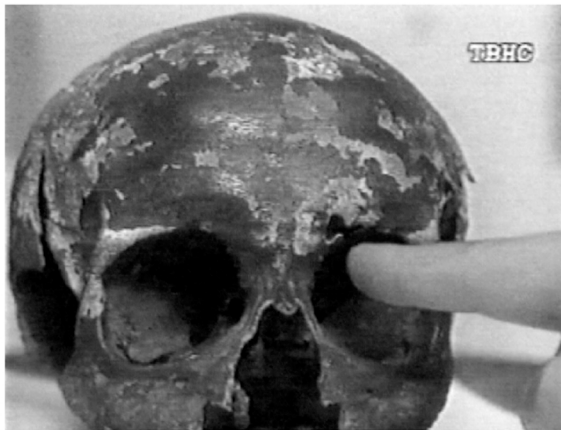
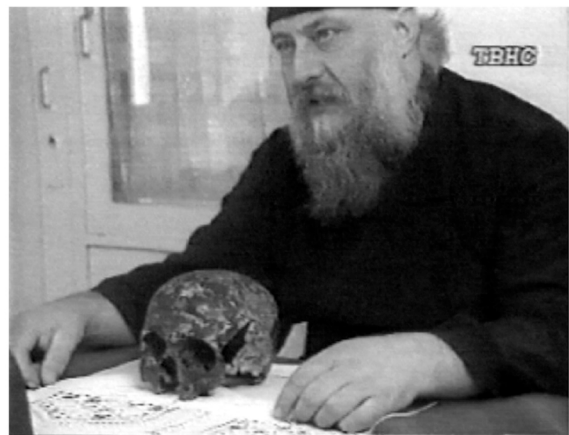
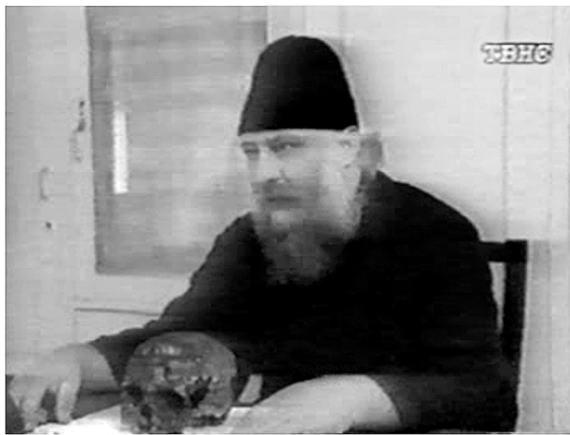


Abb. (45)

d) *Kultureller Infinitiv*

Die morbide Performance des Geistlichen – eine Art von Bezeugungskunst, die durchaus in der christlichen Tradition verankert ist – ist, je nach Kriegsseite, entweder als emotional aufrührende Geschichte oder als plumpe Kriegspropaganda aufgefasst worden. Diese Bezeugungskunst repräsentiert einen narrativen Gestus, der typisch ist für identitäre Behauptungen in Kriegsumgebungen – an jeder Ecke sieht man Wahrheit hervorblitzen. Die Kriegswelt ist in Wahrheit getaucht, und jeder darf kosten. Die Bezeugung der kulturellen Wahrheit (d.h. die eine *einzig*e Wahrheit einer Kultur) orientiert sich stets an einem *kulturellen Infinitiv*, d.h. an einer scheinbar leeren Möglichkeitsform (Bühne, Datum, usw.). Die Evidenzbekundung generiert eine Art nationaler Grammatik, d.h. Tropen, Marker, Topoi, die immer wiederkehren bzw. sich konkret im einzelnen Fall realisieren, wenn dieses Ereignis bezeugt wird. Was sich in all diesen Fällen offenbart, ist eine unterschwellige Geltung, die Paul Feyerabend im Bezug zu Paradigmenbildungen innerhalb der Wissenschaftsgeschichte als „latente Klassifikationen“ bezeichnet hat – die „unverstandene Kenntnis“ Hegels. Feyerabend erklärt mit Bezug auf Whorf<sup>444</sup>:

Die *latent*en Klassifikationen (die wegen ihres Untergrundcharakters „eher gespürt als begriffen werden – ihre Kenntnis hat etwas Intuitives“ – , „die durchaus rationaler sein können als manifeste“ und die sehr „fein“ sein können und nicht „mit irgendeiner groben Zweiteilung“ verbunden zu sein brauchen) führen zu „strukturierten Widerständen gegen andere Auffassungen“. Richten sich diese Widerstände nicht bloß gegen die Wahrheit der betrachteten Alternativen, sondern gegen die Annahme, es liege überhaupt eine Alternative vor, dann haben wir einen Fall von Inkommensurabilität.<sup>445</sup>

Mit dieser Analyse von paradigmenerhaltenden bzw. paradigmenerbrechenden Anschauungssystematiken läßt sich eine kulturelle Logik erfassen, die selbst in den abgelegensten Bereichen erspürt werden kann. *Das Unwichtige ist hintergründig, aber das Hintergründige ist nicht unwichtig*. Die Alternativlosigkeit der kulturellen Annahme („Das tote Kind ist ein serbisches Kind“) bezeichnet die strukturelle Begrenztheit derartiger Situationen und – man kann sagen – Weltanschauungen. Die im Zitat erwähnten „strukturierten Widerstände“ und die sich im Extremfall einstellende „Inkommensurabilität“, d.h. Unüberbrückbarkeit, der Auffassungen sind in unserem Kontext nichts anderes als die Beschreibung der Tiefenstruktur des identitären Konfliktes um kulturelle und territoriale Zuweisungen. Diese Zuweisungen benutzen nicht nur Sprachen (Symbole, Zeichen, usw.) sondern *generieren* sie auch. Jegliche Arten von

Sprachen und die mit ihnen verbundenen Verhaltensmuster [sind] nicht bloß ein Mittel zur *Beschreibung* von Ereignissen (Tatsachen, Sachverhalten) (...), sondern [konstituieren] auch Ereignisse (...) [I]hre „Grammatik“ [enthält] eine Kosmologie (...) , umfassende

<sup>444</sup> Whorf (1956 : 68ff)

<sup>445</sup> Feyerabend (1983 : 296)

Geschichten von der Welt, der Gesellschaft, der Situation des Menschen, welche das Denken, das Verhalten und die Wahrnehmung beeinflussen.<sup>446</sup>

Die Grammatik jeder Sprache (auch der Bildsprache, der Symbolsprache, der Lautsprache, usw.) ist nicht bloß ein „reproduktives System zur Formulierung von Gedanken“, sondern „formt selbst die Gedanken, das Programm und die Leitlinie für die geistige Tätigkeit des einzelnen, (...)“. <sup>447</sup>

Totenschädel, Tschetnik- und Ustaschakulte, „Neopopulismus“, „Turbofolk“, Jahrmarktsdosen mit „reiner kroatischer Luft“, die Beweihräucherungen der Balkankulturen durch westliche Intellektuelle, die Renaissance religiöser und archaischer Narrative, der Ewigkeitskult um Kulturgüter, Abgrenzungssymboliken, Beseitigung von Denkmälern, Bereinigung von Sprachen, „ethnische Säuberungen“, Veränderung nationaler Historiographie, Kriegsemphase, Heldenpathos, Einigkeits- und Ursprungsdenken, Euphorie, gemeinsames Leid, ewiges „Wir“, elitäres Mittelmaß, trivialisierte Eliten, Sozialnationalismus, klares Feindbild, „Turbofolklore“, Opferwille, Verräterdiskurse, Gläubigkeit, Sprachreinheit, Kulturerbe, Männlichkeitspathos, Ehrencodices (usw.) sind solche generierte Sprachen, in der sich die jeweilige Kultur offenbart. Diese Kultur ist aber weder „serbisch“ noch „kroatisch“, „bosniakisch“, „europäisch“, usw. Sie hat vielmehr in diesem sich selbst Absolution zugesprochenen Status keinen Namen außer vielleicht die Auszeichnung, *kultureller Infinitiv* zu sein, auch wenn diese Namenlosigkeit im Namen der serbischen, kroatischen, bosniakischen, usw. Kultur vorgetragen wird. Das Paradox der Kulturbehauptung gründet so in dem Bestreben, Infinitiv zu sein und zugleich operativ wirken zu können. Die auf Originarität und Authentizität basierten Kulturbehauptungen der Kroaten, Slowenen, Serben, Bosniaken, Montenegriner, Albaner, Mazedonier (usw.) in den Kriegen der 90er Jahre sind *strukturell* monolithisch. Sie unterscheiden sich *akzidentell*. Verschiedene Zufälle historischer oder aktueller Art dienen verschiedenen Funktionen der Affirmation. Diese akzidentelle Unterscheidung wird im strukturellen Sinne verstanden, d.h. die Protagonisten sprechen im Sinne Boris Groys' „im Namen des Mediums“, d.h. hier im Namen der sie ausmachenden Struktur (Kultur). Wer aber im Namen der Kultur spricht, *zerstört* diese Kultur, d.h. er verformt durch seine Aussage ihre Regeln: Er beseitigt das, was stört, indem er sie z.B. optimieren will, ethnisch reinigen, tausendjährig in die Vergangenheit oder die Zukunft verorten (usw.). Gleichzeitig destruiert er das Verhältnis zu anderen, als *fremd* verstandenen Kulturen.

Hieraus darf jedoch nicht abgeleitet werden (obwohl dies ein affirmativer Reflex der Nachkriegsjahre ist), dass es darum ginge, die Zerstörungen und Verformungen der Kriegsjahre zu beseitigen, d.h. zu entstören (im Sinne einer Entnazifizierung), um in einen reinen unverformten (vielleicht ursprünglichen) Zustand zu gelangen, d.h. zur guten Kultur des Friedens. Genau diese typische Nachkriegsauffassung (die Rettung der *eigentlichen* Kultur, die die Nationalisten

<sup>446</sup> ebd. : 295

<sup>447</sup> Whorf (1956 : 121)

angeblich missbraucht hätten) ist aber völlig übereinstimmend mit den nationalistischen Ideologien der 90er Jahre, die ebenfalls ein „Zurück“ und ein „Ruhe-“ und „Reinheitsglück“ anstrebten, d.h. die Begradigung der Zerstörung, die der Kommunismus den Nationalkulturen vermeintlich angetan hatte.

Es geht vielmehr darum, Kultur selbst als Verformung (bzw. im Extremfall als Zerstörung) zu begreifen.<sup>448</sup> An diese Einsicht muss immer wieder neu erinnert werden, da sich die Erscheinungsformen kultureller Begründungen stets wandeln. Wenn man den Kulturbegriff zu Ende — und an *sein* Ende — denkt, so kann man letztlich ebenso behaupten, dass sich in den 90ern die kroatischen, slowenischen, serbischen, usw. Kulturen in ihrer *höchsten Blüte* befanden. Ich meine hiermit nicht, dass Kriege das *Entscheidende* bei Menschen hervorrufen, sondern mir geht es darum, die einseitig affirmative Vorstellung eines elitären Kulturverständnisses zu kritisieren, das den Blick auf die Offenheit gesellschaftspolitischer Ereignisbildungen verstellt.

Dieser Abschnitt sollte Hinweise zu dieser Erkenntnis liefern, die sich aus dem Beschau einiger Phänomene der Kriegsjahre ergibt. Im nächsten Hauptteil wird es darum gehen, die oben festgestellten Regelwerke und Grammatiken, die sich durch die Verformungen und Selbst- bzw. Fremdzerstörungen einstellten, näher zu betrachten. Es ist hierbei nicht immer möglich, strikt zwischen Kriegs- und Nachkriegszeit (im engeren Sinne) zu unterscheiden, vor allem, wenn man sich auf Begründungsmuster kultureller Identität konzentriert.

---

<sup>448</sup> Bazon Brocks Hyperbel „Kultur ist Krieg“ rührt in dieser Hinsicht konsequent am selbstgewissen überzeitlichen Vorstellungsgerüst affirmativer Kulturvorstellungen.

## **DIE NATION ALS KUNSTFORM**

*Das Leben ist nur möglich durch künstlerische Wahnbilder.  
Friedrich Nietzsche 1870/71<sup>449</sup>*

In den letzten Jahrzehnten tendieren Sozial- und Geschichtswissenschaftler zunehmend zu dynamischen Auffassungen gesellschaftskonstituierender Wirklichkeiten. Diese Tendenz, die den konstruierten und kontingenten Charakter sozialer Phänomene hervorhebt, ist seit den 80er Jahren vor allem in der Nationalismusforschung vorherrschend.

Spätestens seit Benedict Andersons Klärungs- bzw. Verklärungsbegriff der „Imagination“ (*Imagined Communities*, 1983) hat sich auch die neuere Nationalismusforschung auf diesen poetischen Pfaden bewegt.<sup>450</sup> Obwohl es inzwischen eine Reihe unterschiedlicher Forschungsansätze gibt, wird kein Wissenschaftler heute bestreiten, dass Nationen soziale Konstrukte sind, die irgendwann im 18. oder 19. Jahrhundert ausformuliert und realisiert wurden. Die Nation ist demzufolge etwas Geschaffenes, nicht Gewordenes, und zumeist ein willentliches Konstrukt elitärer Trägergruppen.

Um die Nation zu begründen, rekurren ihre intellektuellen „Erfinder“ auf überkommene Zeichen, Symbole, Riten, Sinnvorgaben, Narrative und *images*.<sup>451</sup>

Dieses Rekurren auf „earlier motifs, visions and ideals“, implizieren zunächst den virtuellen Charakter des Nationsbegriffes.<sup>452</sup> Denn:

Spätestens seit Ernest Gellner und Benedict Anderson wissen wir: Die Nation gibt es nicht.<sup>453</sup>

Das Nicht-Existieren der Nation und ihr gleichzeitiges Wirken in Form von politischen Repräsentationen von Staatsmacht, Ausbildungen nationalen Selbstverständnisses in der Bevölkerung, ökonomischen und kulturellen Abgrenzungen usw. suggeriert uns eine Kluft zwischen der öffentlichen und der ideellen Wahrnehmung auch heutiger Nationalstaaten. Billig (1995) spricht diesbezüglich von „Banal Nationalismus“:

[T]he term banal nationalism (...) [covers] the ideological habits which enable the established nations of the West to be reproduced. (...) Daily, the nation is indicated,

---

<sup>449</sup> In: Nietzsche (1965 : 38 §78)

<sup>450</sup> Siehe: Anderson 1998, Billig 1995, Breuilly 1985, Brubaker 1996, Hechter 2000, Handler 1988, Hroch 1996, Gellner 1999, Smith 1993, Hobsbawm 1991, u.a.

<sup>451</sup> Graf (2004 : 117)

<sup>452</sup> Smith (1991 : 70f)

<sup>453</sup> Graf (2004 : 116)

or 'flagged', in the lives of its citizenry. Nationalism, far from being an intermittent mood in established nations, is the endemic condition.<sup>454</sup>

Die Kluft zwischen dem „Banalen“ und dem „Realen“ wird durch das staatliche Repräsentationsverständnis (nationale Gedenktage, Jubiläen, Rituale, Symbole, usw.) überdeckt und verstärkt: Je opulenter die Repräsentation, desto weniger substantiell ist der Anlass. Exemplarisch hierfür ist der deutsche Nationalsozialismus, der einerseits das völkische, autochthone und kulturelle „Deutschtum“ zu repräsentieren vermeinte, andererseits nahezu auf allen Gebieten plagiatisch agierte. Am auffallendsten war zweifellos die Anknüpfung an den italienischen Faschismus.<sup>455</sup>

Die „Konstruktion“ von etwas, das es nicht gibt, beinhaltet die Illusion desjenigen, der der Konstruktion nicht beiwohnt. Der Illusionierte glaubt demzufolge beispielsweise an die überzeitliche Substanz der Vorstellung. Diese Diskussion legt uns den Illusionsbegriff nahe, den Rudolf Rocker bereits in den 30er Jahren in seinem Werk „Kultur und Nationalismus“ geprägt hat.<sup>456</sup>

Man spricht in der Nationalismusforschung von „Bildern“, von *Imagination*, *Schöpfung*, *Erfindung*, *Konstruktion* und nicht zuletzt von *Illusionen*. Unversehens wird also ein Vokabular benutzt, das man üblicherweise in kunsttheoretischen Zusammenhängen erwartet. Es spielt hier nicht nur eine Rolle, dass es zumeist künstlerische Eliten sind, die sich in der europäischen historischen Perspektive für die Propagierung des Nations-Einen engagieren, sondern es ist die Ausbildung der Nation als Staat selbst, der Werkslogiken zukommen, die man in der individuellen oder repräsentativen Kunstproduktion vorfindet.

Liegt es daher nicht nahe, die Nation als *Kunstform* (im Sinne einer „Möglichkeitweise“ künstlerischer Hervorbringung bzw. eines Infinitivs) wahrzunehmen und zumindest tendenziell die Problematiken und Erkenntnisse, auf die man bei der Sichtung von Kunstwerken stößt, auf den Nationsbegriff zu übertragen?

Der Illusionsbegriff ist ein maßgeblicher Topos der abendländischen Kunst. Wenn die Nation eine Illusion ist, dann ist sie Teil der abendländischen Kunstgeschichte. Die Tatsache, dass sie letztlich ein kollektives Werk ist, hat bisher die kunsttheoretische Herangehensweise limitiert, auch die Tatsache, dass sich Nationen als Bilder ihre Rahmen selbst schaffen (z.B. im Zusammenhang von Traditionserfindungen)<sup>457</sup> und daher zur Gattung der autopoietischen Kunstwerke zählen, verhindert ihre unmittelbare Erfassung im gängigen künstlerischen Kontext.

In diesem Sinne ist auch Nietzsches Erweiterung des Kunstbegriffes zu verstehen, die radikaler nicht sein kann, denn sie entbehrt den Künstler und somit die Kunst und somit ihren Begriff. Sie verlässt sich auf die Natur und das Leben

---

<sup>454</sup> Billig (1995 : 6)

<sup>455</sup> Siehe: Maase (1997 : 181ff)

<sup>456</sup> Siehe das Kapitel „Die Illusion der nationalen Kulturbegriffe“ in: Rocker 1971 b

<sup>457</sup> Siehe: Hobsbawm (1993)



als komplementäre physiognomische Wesenheiten, in denen Kunst zu einer Art Ordnung und selbstevidenten Fügung wird.

Die künstlerische Lust muß auch ohne Menschen vorhanden sein. Die bunte Blüte, der Pfauenschweif verhält sich zu seinem Ursprung, wie die Harmonie zu jenem indifferenten Punkte, d.h. wie das Kunstwerk zu seinem negativen Ursprung. Das was dort schafft, künstlerisch schafft, wirkt im Künstler. Was ist nun das Kunstwerk? Was ist die Harmonie? – jedenfalls ebenso real wie die bunte Blume.

Wenn aber die Blume, der Mensch, der Pfauenschweif negativen Ursprungs sind, so sind sie wirklich wie die „Harmonien“ eines Gottes, d.h. ihre Realität ist eine Traumrealität. Wir brauchen dann ein die Welt als Kunstwerk, als Harmonie produzierendes Wesen, der Wille erzeugt dann gleichsam aus der Leere, der *penia*, die Kunst als *poros*. Alles Vorhandene ist dann sein Abbild, auch in der künstlerischen Kraft. Der Kristall, die Zellen usw.<sup>458</sup>

Ein „die Welt als Kunstwerk produzierendes Wesen“ ist in unserem Zusammenhang der Nationalismus. Er stilisiert zur Harmonie, zum Bild, zur Gemeinschaft, was unmöglich unter seinen Voraussetzungen harmonisch sein kann: die soziale Realität. Das Werksresultat des Nationalismus ist gewissermaßen der Nationalstaat. Ich schreibe „gewissermaßen“, denn ich stimme grundsätzlich mit Ernest Gellner darin überein, dass Staaten Nationen schaffen und nicht umgekehrt. Dennoch widersprechen sich die Aussagen nicht, denn der Staat, der von der Nation „erzeugt“ wird, ist nicht der gleiche, der auch Nationen schafft. Wir bewegen uns hier auf zwei unterschiedlichen Interpretationsebenen, die unterschiedliche Abstände zur sozialen Realität erzeugen, um diese soziale Realität auf ihre Weise verstehen und deuten zu können. Es geht nicht darum, umso näher an der Realität zu sein, um sie korrekter beschreiben zu können, denn, wie Dürrenmatt schrieb, man kann gar nicht aus der Realität fallen. Es ist ja auch gerade die Besessenheit mit der Realität, welche die hier behandelte nationalistische Verträumtheit ausmacht. Jeder Nationalist im postjugoslawischen Raum würde auf diese Ausführungen mit Verwunderung reagieren, denn er macht sich keine Illusionen, sondern er macht sich Realitäten.

Im Folgenden konzentriere ich mich in obigem Sinne auf diese Kondensationspunkte des Nationalen, auf Regeleinstellungen und die Analyse der Stilmittel, die vor allem aus dem Repertoire der neu entstandenen staatlichen Kollektive und deren Machtapparaten stammen. Der Rekurs auf Identitätsvorstellungen (sowohl auf individueller Ebene als auch auf der Ebene des öffentlichen Diskurses) spielt hierbei eine zentrale und ebenso mannigfaltige Rolle.

---

<sup>458</sup> Nietzsche (1965 : 39 §82)

# KULTURELLES KLONEN – IDENTITÄT ALS STILMITTEL

*What is identity, this concept of which the transparent identity to itself is always dogmatically presupposed by so many debates on monoculturalism or multiculturalism, nationality, citizenship, and, in general, belonging?*

Jacques Derrida, 1996<sup>459</sup>

*Meine Identität ist mein Anzug.*

Gottfried Benn<sup>460</sup>

## Identität als Authentizität

### *a) Selbstevidente Repräsentation*

Die erste Frage der Identität ist die nach der Einzigartigkeit und *Selbst-Ständigkeit*, d.h. der Authentizität. Unsere modernen Gesellschaften kennen im Bereich der Kulturproduktion zwei Formen der Authentizität:

- 1) kollektives Artefakt
- 2) individuelles Werk

Innerhalb des Kunstbetriebes lässt sich dies folgendermaßen veranschaulichen: Eine künstlerische Arbeit kann sowohl als kollektives Artefakt (Nationalkunst, Kulturgut, usw.) als auch als individuelle oder autonome Hervorbringung betrachtet werden. Letztere finden wir z.B. in Galerien für Gegenwartskunst oder in Patentämtern, erstere in Nationalmuseen oder archäologischen Sammlungen.

Der Archäologe sieht in seiner Tonschale in erster Linie nicht den individualistischen idiosynkratischen Geistesblitz, da er versucht, diese in ein kulturelles Erklärungsschema einzuordnen, das ihm eine Vorstellung der historischen Zeit vermitteln soll. Der Galerist für aktuelle Gegenwartskunst sucht und sieht im Grunde das genaue Gegenteil: Anti-Repräsentationen der Jetztzeit und Alternativen der Anschauung, die bestmöglich nicht eine spezifische Kulturumgebung auszeichnen (der Hype des Neuen und Aktuellen), und wenn, dann nur in einem reflexiven Sinne. Das Entdecken eines jungen Künstlers und das Entdecken einer typischen Tonschale haben aber beide eine Authentizitätswirkung: die eine individualistisch, die andere kollektivistisch.

---

<sup>459</sup> Derrida (1998 : 14)

<sup>460</sup> in: Marquard (1979 : 225)

Sehr wohl kann ebenso der umgekehrte Effekt entstehen: Stile und Trends der Gegenwartskunst lassen eine Typik entstehen, der kommerzielle Galleristen nachstreben („Young Brits“), oder in einem archäologischen Artefakt erkennt man ein unnachahmliches Meisterstück. Es gibt beispielsweise Fälle einer zufällig auf einem Flohmarkt billig erstandenen Picassozeichnung. Käufer und Verkäufer ahnen zunächst nichts, aber ein Kenner entdeckt den Fund als authentisch. Vor der Entdeckung ist es eine typische abstrahierte Landschaftszeichnung, nach der Entdeckung „ein Picasso“. Beide Anschauungen künden von Authentizität. Vorher ist es die kollektive Authentizität einer „typischen“ Hobbymaler-Landschaftszeichnung. Nach der Entdeckung ist es ein authentischer Picasso.

„Authentisch“ verstehe ich sowohl im Sinne von „selbstevident“ als auch im Sinne von „repräsentativ“: Gegenstände werden je nach der Intention der Wahrnehmung zugeordnet. Selbstevidenz ist eine Instanz der Repräsentation: Der Gegenstand steht für sich selbst, dieses Selbst ist wiederum eine kollektivistische oder individualistische Zuordnung.

Die kulturelle Identitätsvorstellung beruht auf derselben Logik. Der Nationalpatriot sieht sich als selbstevidentes Beispiel kultureller Repräsentanz. Seine Authentizität beruft sich sowohl auf das Selbst personaler Eigenschaften als auch auf das Selbst des nationalen Kollektivs. Diese Eigenschaften werden in Deckung gebracht, so dass individuelle Zuweisungen wie z.B. Mut, Offenheit, Leidenschaft, Herzlichkeit, Pünktlichkeit usw. Eigenschaften des Kollektivs bedeuten und umgekehrt. Schon der antike Mythos beschreibt diese Identitätsbildung: Der Held handelt individuell, diese Individualität offenbart sich nur im Namen eines kollektiven Auftrags. Zugleich wird der kollektive Auftrag nur durch die Individualität der Tat bedeutsam. Diese Art der Übereinstimmung macht idealtypisch die Authentizität von Kollektiv und Individuum aus. Der unterschwellige Gedanke hierbei ist, dass diese vermeintliche Übereinstimmung von Eigenschaften konstant bleibt und dass sie selbst zu einer Eigenschaft wird, die man landläufig als „Identität“ bezeichnet.

### *b) Die Paradoxie der Identität*

Die seit mehreren Jahren in den Sozialwissenschaften geführten Debatten um Fragen von kulturellen oder anderen Identitäten bestimmte oftmals eine konzeptuelle Unbestimmtheit, die aufgrund spezialisierter Methodologien innerhalb der unterschiedlichen Fachwissenschaften nicht zu vermeiden war. Anthropologen, Politikwissenschaftler, Historiker, Soziologen, Philosophen oder Psychologen benutzen unterschiedliche Herangehensweisen, die die Verständigung über das Thema der Identität erschwert. Dass man sich gerade über die Bedeutung von Identität nicht einigen kann erscheint einerseits paradox. Ist aber

andererseits nicht gerade diese Erschwernis nicht ein wichtiger Bestandteil der Bedeutung?<sup>461</sup>

Als ob er diese Debatten vorausgeahnt hätte, führt Alfred Hitchcocks Filmklassiker *Vertigo* (1958) eine grundlegende Paradoxie der Identitätsvorstellung vor: Der ehemalige Polizist John „Scottie“ Ferguson (James Stewart) muss den Dienst wegen seiner Höhenangst quittieren. Ein alter Schulfreund bittet ihn, seine Frau Madeleine (Kim Novak) zu beschatten, da sie oftmals Momente geistiger Verwirrung gezeigt habe. Sie halte sich für ihre Urgroßmutter, die vor Jahren Selbstmord begangen habe. Der Auftrag entwickelt sich für Scottie zum Alptraum. Er verliebt sich in die schöne Madeleine, doch als er beobachten muss wie sie sich von einem Turm in den Tod stürzt, verfällt er in Depressionen, da er die Frau wegen seiner Höhenangst nicht hat retten können.

Wenig später begegnet er einer mysteriösen Frau, Judy Barton (erneut Kim Novak), die Madeleine zum Verwechseln ähnlich sieht. Er stellt ihr nach und kommt hinter das Geheimnis der Doppelgängerin: Barton wurde damals engagiert, um Scottie auf eine falsche Fährte zu locken. Nicht die sich als Madeleine ausgebende Doppelgängerin, sondern die wahre Ehefrau seines alten Schulfreundes wurde von diesem in die Tiefe gestoßen mit der Absicht, sich die Familienerbschaft der Gattin zu sichern. Mit dieser neuen Situation konfrontiert, versucht der verwirrte Scottie, die Liebe zu „Madeleine“ wieder zu finden. Er betet Judy Barton an, sie möge das Aussehen der von ihm ursprünglich bewunderten Madeleine annehmen. Obwohl Barton Scotties Wunsch erfüllt, um ihn für sich zu gewinnen, kann dessen Begierde nicht befriedigt werden. Obwohl die „neue“ Madeleine nun genauso aussieht wie die „alte“, und vielmehr, obwohl sie nun *exakt* die „alte“ ist (denn Scotty hat ja die „falsche“ Frau in der Vermutung verfolgt, sie sei die echte), ist es nun Scotty selbst, der nicht mehr der alte ist. Frau und Erscheinung sind absolut identisch, die Zeit jedoch ist eine andere. Die Frau, die sowohl *akzidentell* (Verkleidung, Haarfarbe, usw.) als auch *substanziell* (identische Person) dieselbe ist, ist *intentional* eine andere. Der Filmheld sehnt sich in Wirklichkeit nach dem vergangenen Erlebnis (Unnahbarkeit der Frau, geheimnisvolles Verhalten, usw.), aber jetzt wird er sich selbst zum Geheimnis, und die entlarvte Doppelgängerin vermag trotz der Wiederherstellung des Scheins, Aussehens, Verhaltens, usw. die unsichtbare Kluft, die sich zwischen Erscheinung und Erscheinung manifestierte, nicht zu überbrücken.

Was ich mit diesem Verweis auf die Grundkonstellation in *Vertigo* hervorhebe, ist dass sowohl die Erscheinung als auch die Substanz zur Identitätserfassung nicht ausreichen, wenn die Intentionalität – d.h. die subjektive und prozessuale Ausrichtung auf den Wahrnehmungsgegenstand hin – nicht gegeben ist.

Im Gegenzug gilt ebenfalls, dass das individuelle Identitätsempfinden von faktischen oder „ästhetischen“ Identitäten unabhängig ist. Ein Bestandteil

---

<sup>461</sup> Vgl. Marquard und Stierle (1979)

menschlicher Lebenserfahrung besteht gerade in dem Misslingen von Versuchen, bestimmte internalisierte Wahrnehmungen von Personen auf neue Bekanntschaften zu übertragen. Jemanden *wirklich* kennenzulernen bedeutet im Grunde immer das Scheitern, sie/ihn auf bereits erlebte Erfahrungen *zurückzuführen*. Im Fall von *Vertigo* hätte Scottie letztlich nur „Erfolg“ haben können, wenn er die absolute, d.h. überzeitliche, Identitätsbehauptung geleugnet hätte und sich auf dieselbe Person *neu* eingestellt hätte.

Scotties Scheitern der authentischen Gefühlserzeugung liefert uns eine Parallele zu den postjugoslawischen Nationalismen. Hier mischten sich das Gefühl des Verlusts nationaler Identität (zur Zeit des Kommunismus) mit dem Wunsch, diese in „alter Pracht“ wiederherzustellen. Die aufwendig entworfene Staatsikonographie entspricht im Grunde Judy Bartons Versuch, durch eine alte Verkleidung eine neue Liebe zu wecken. Auf individueller Ebene scheitert dies, aber auf kollektiver scheint dies zu gelingen. Was steckt aber hinter dem Bestreben, die Kluft zwischen den Erscheinungen mittels der Identitätsbehauptung zu überbrücken?

Wie Jacques Derrida in seinem dialogisch gehaltenen Manuskript *Monolingualism of the Other; or, the Prosthesis of Origin* (1998) impliziert, ist es im Grunde unmöglich, die rechte Distanz zu dem Bedeutungsfeld der Identität zu gewinnen, da sich dieser Selbst-bezügliche Begriff mit jeder Denkbewegung, die man ihm widmet, notwendigerweise ändert. Dezentralisierte oder deterritorialisierte Identitäten, die im Zuge des Poststrukturalismus (Lyotard, Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze, Kristeva, Guattari, Barthes, u.a.) und Postkolonialismus (E.W. Said, G.Ch. Spivak, H.K.Bhaba, u.a.) eifrig diskutiert werden, adjektivieren und pluralisieren etwas, das im Grunde die Schimäre eines Begriffs ist, die vorgibt, sich begreifen zu lassen, obwohl die darin vermeintlich verstandene *Sich-Selbst-Gleichheit*, gar nicht recht begriffen werden kann, da ein Begriff des *Sich-Selbst-Gleichen* seinen Gegenstand äußerlich vergleichbar und somit wiederum nicht-identisch macht. Der Identitätsbegriff darf also zumindest bei Kulturdebatten nicht wörtlich genommen werden, damit er wenigstens *irgendeinen* Sinn bekommt. Die *Sich-Selbst-Gleichheit* muss daher stets auf etwas anderes verweisen, damit man eine Ahnung von der knappsten und essentiellsten Bedeutung von Identität bekommt. Diese bezeichnet Jacques Derrida mit dem Wort „Selbstheit“, fragt aber zugleich nach seiner Bedeutung:

Und noch bevor es um die Identität des Subjekts geht, was ist Selbstheit? Diese beschränkt sich nicht auf eine abstrakte Fähigkeit, „ich“ zu sagen, der sie immer schon vorausgegangen sein wird. Vielleicht bedeutet sie in erster Linie die Macht eines „ich kann“, die noch ursprünglicher ist als das „ich“ (...).<sup>462</sup>

<sup>462</sup> Derrida (1998 : 14) „And before of the identity of the subject, what is *ipseity*? The latter is not reducible to an abstract capacity to say „I“, which it will always have preceded. Perhaps it signifies, in the first place, the power of an „I can“, which is more originary than the „I“ in a chain where the „pse“ of „ipse“ no longer allows itself to be dissasociated from power [...].“

Ich erlaube mir, hier den Gedanken Derridas zu unterbrechen, da es mir gewissermaßen nur um den „halben“ Gedanken geht. Das „Ich kann“, das eine Möglichkeit bezeichnet, als Voraussetzung des „Ich“ anzuführen, ist ein Beispiel für die Erweiterung oder Ausschmückung, die im vermeintlich Essentiellen identitärer Bestimmungen vorgängig ist. Multiple oder kollektive Identitäten ändern nichts an dem vermeintlichen Monolithenstatus, dem man der Bestimmung populistisch gerne zuweisen möchte. Auch die Befürworter multipler Identitäten gehen nämlich davon aus, dass sie damit etwas Fundamentales über den Menschen aussagen, während ich behaupte, dass Identität als Zuweisung oder Eigenschaft überhaupt nichts aussagt, und schon gar nicht als essentielle Aussage über Menschen.

Wenn also Derrida zufolge das „Ich kann“ vorgängiger sein sollte als das „Ich“, und wenn die daraus resultierende Vorstellung identitärer Zuweisung nicht mit einem substanziellen Verständnis, sondern vielmehr mit einer Möglichkeit einhergeht, so tritt die widersprüchliche Konstitution eines trivialen Verständnisses von Identität zutage. Niemand *hat* nämlich eine Identität im Sinne des Besitzes einer Eigenschaft, sondern – nach Derrida – allenfalls im Sinne einer Möglichkeit. Das bedeutet aber nicht, dass es keine festen Identitäten gebe, dass sie fluktuieren usw., wie es womöglich eine halbherzige poststrukturalistische Analyse verlautbaren würde. Nein, vielmehr noch: Die Identität als Möglichkeit verweist auf eine Unaufholbarkeit, eine Kluft, zwischen dem sich-selbst-Sein und selbst-Werden. Identität heißt nicht, dass ich geworden bin, sondern dass ich werde. Der Prozess meiner Entwicklung, meiner Menschwerdung ist meine Identität und nicht eine Eigenschaft, die mir zukommt. Eben die Suche nach der verlorenen Eigenschaft ist es, die Hitchcocks Protagonisten Scottie verzweifeln läßt, während der Fortlauf der Geschichte, d.h. die Zeit, in der sie vergeht, die Identitätskonstellation bestimmt.

Das heisst: Kein Mensch besitzt die Eigenschaft einer Identität, sondern umgekehrt: Die Identität ist es, welche die Person, die Tatsache, den Gegenstand bedeutet. Das gilt ebenso für den Bezug zum Kulturbegriff. Der Grund, warum man heutzutage so gerne mit kulturellen Identitätsetiketten um sich wirft, sich auf sie beruft oder mit Stolz vor sich her trägt, liegt darin begründet, dass man Eigenschaften dort postulieren will, wo Unterscheidungen zwischen Gruppen Einflußbereiche von Macht absichern sollen. Warum pocht man so sehr auf die gewachsene Unterschiedlichkeit der Kulturen, wenn doch die Unterschiedlichkeit von Individuen mindestens ebenso erwähnenswert ist? Der Grund liegt darin, dass der Begriff der kulturellen Identität ein Kampfbegriff ist, der kategoriale Unterscheidungen zwischen Gruppen herstellen soll. Diesem Kampfbegriff folgt fast schattengleich das Wort von der *Toleranz*. Man postuliert zum einen einen unüberwindbaren Gegensatz (z.B. der Islam und das Christentum), um gleich darauf zum „toleranten Dialog“ aufzurufen, der zwar niemals die Kluft zwischen den Kulturen überbrücken kann (denn dafür sorgen die explizit betonten Identitäten), aber zumindest eine Verständigung über die Unterschiede ermöglichen soll. Diese Verständigung ist jedoch schon die

Voraussetzung des Toleranzdialoges, da man sich aus fremder Perspektive (und nicht als Angehörige der Gruppe der Zweiäuger oder Zweibeiner) begegnet. Für diese Tautologien werden seit Jahren Unmengen von Staatsgeldern ausgegeben, die eine vermeintliche Toleranz zwischen Konfliktgruppen herstellen sollen, aber im Grunde diese Konflikte nur musealisieren und konservieren. Man ist dann erstaunt, wenn urplötzlich Multikulturen (wie z.B. die jugoslawische oder die niederländische) hie und da implodieren.

Wenn man also vom Dialog der Religionen oder Kulturen spricht, dann beschreibt man im Grunde Zugreisende, die sich auf unterschiedlichen Gleisen befinden und sich Reiseempfehlungen zurufen. Man beschreibt aber nicht eine Mitfahrgemeinschaft, denn das Ziel wird unterschiedlich definiert, außer bei dem Austausch von Friedensversicherungen von der Art der „Erklärung zum Weltethos“, die am 4. September 1993 das Parlament der Weltreligionen in Chicago verabschiedete (während in Bosnien Moscheen und Kirchen brannten).<sup>463</sup> Dieser mühsam errungene Gemeinschaftsappell, der Prinzipien wie Gewaltfreiheit, Solidarität, Gerechtigkeit, Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau, usw. enthält, wird dann als grossartige Leistung der beteiligten Religionsvertreter verkauft. Wenn die Verständigung über ein derartig selbstverständliches Mindestmaß an menschenrechtlichem Verständnis schon als „bemerkenswert“ bezeichnet wird, dann weiss man, was man von derart Veranstaltungen zu halten hat.<sup>464</sup> Toleranzbekundungen erweist man sich nur, weil man genau weiss, dass man potentiell gegeneinander Krieg führen *kann* und nach außen hin die Notwendigkeit verspürt, ein Zeichen der Toleranz zu setzen. Das, was man als „Weltethos“ verkauft, bezeichnet unterschwellig aber schon die nächste Demarkationslinie. Wenn man aber die Kluft, die das triviale Identitätsverständnis zwischen Gruppen postuliert, gar nicht erst anerkennt, so muss man sich den Frieden nicht entgegenrufen, denn dann wird der Krieg *unlogisch*, d.h. unmöglich. In der Tat ist ein Nicht-Begreifen der Identität im Sinne einer Eigenschaft wohl der annehmbarste Ansatz eines *Verständnisses* – und nicht das Anstreben einer *Verständigung*. Die Toleranz muss nämlich einsetzen, bevor man die Worte Religion oder Kultur in den Mund nimmt, ja bevor man überhaupt irgendwelche Worte in den Mund nimmt.

Ein Abbild eines toleranten „interkulturellen Dialogs“ ist eine Eltern-Kind-Beziehung, in der von vornherein eine Distanz festgelegt ist, z.B. durch klassische autoritäre Gebote wie: „Nicht dazwischenreden, wenn Erwachsene sprechen.“ Unter der Voraussetzung dieser Distanz (Erwachsene hier, Kinder dort) ist der Erwachsene bereit, Anliegen des Kindes als Anliegen (und nicht als „Dazwischenquatschen“) zu erkennen. Aber unter dieser Voraussetzung wird es nie passieren, dass eine Aussage des Kindes *wirklich* als ernsthafte Infragestellung des Status von Erwachsenen empfunden oder akzeptiert wird. Sehr gut verbildlicht das Luis Bunuel in seinem Film *Das Phantom der Freiheit* (1974). Wie

---

<sup>463</sup> Siehe hierzu: Meyer (2003 : 143ff)

<sup>464</sup> ebd.

immer unter der Schirmherrschaft der Kritik einer bürgerlichen Verhaltensmoral zeigt Bunuel, wie das vermeintliche Verschwinden eines Kindes, das eines Morgens von der Klassenlehrerin festgestellt wird, zu einem Fall für die Polizei wird, worauf sich hysterische Eltern, Ermittlungsbeamte und die Schulleitung in Bewegung setzen, das Kind zu finden. Das Kind ist aber gar nicht verschwunden, sondern verfolgt die gesamte Zeit die absurde Suche. Allein die Ausrufung des Ereignisses sorgte für eine derartige Paranoia, die die Tatsache, dass das Kind gar nicht verschwunden ist, ignorierte. Die Situation ist phantastisch paradox. Das Kind sagt etwa: „Mama, ich bin aber gar nicht verschwunden.“ Worauf die Antwort kommt: „Rede bitte nicht dazwischen, Liebes, während der Herr Kommissar deine Daten aufnimmt.“ Es findet also ein Dialog statt, aber die Distanz bleibt bewahrt. Entsprechen demgemäß nicht alle Kultur- und Religionsprotagonisten Bunuels suchenden Eltern, die ihr Kind gar nicht verloren haben, es aber panisch vermissen, nicht um des Kindes willen, sondern um ihrer selbst willen?

### c) Nationalklone

Die Authentizitätsvorstellung von Identität ist nicht ausschließlich im kulturellen Zusammenhang zu sehen. Die Idee einer authentischen Identität betrifft auch öffentliche Debatten um das Klonen. Ein populäres Missverständnis besteht auch hier darin, die Relativität von Substanz und Erscheinung zu leugnen. Menschen, die sich die verstorbene Lieblingshauskatze klonen lassen (siehe Abb.), verdrängen einerseits, dass sie ihre eigene Zeit nicht klonen können, d.h. dass sie selbst im Bezug zu ihrer Katze vergangen sind (wie Scottie), und sie verdrängen, dass weder das Aussehen noch die genetische Identität der Katze die Lebenserfahrung, die jegliche Charaktere erheblich prägen, ersetzen kann.

Die Paradoxie der Identität besteht in einer doppelten Verneinung: Weder müsste die Katze substanzuell identisch, noch die neue Besitzerin von der Gleichheit des Doppelgängers überzeugt sein, um zu einer Identitätsempfindung zu kommen. Indem aber die Besitzerin den Aufwand der Duplikation auf sich nimmt, entlastet sie sich zugleich, indem sie innerlich den identitären Assoziationsprozess auf ein reelles Objekt delegiert. Die Katzenduplikation ist eigentlich nur die Verkörperung einer Unmöglichkeit der realen Abbildung eines *Gedankenklons*.

Der noetische Bewusstseinsprozess kloniert pausenlos Bewusstseinscharaktere, die sich in jeweiligem intentionalen Bezug eröffnen („Du reagierst ja genau wie X.“, „Genau das hat Y auch gesagt“). Die Emotionen, die z.B. der Tod von Verwandten oder Bekannten auslöst, steigern zugleich die Bereitschaft, diese (Bewusstseins-) Charaktere als reell zu empfinden.





Abb. (46) Genetisches und extragenetisches Klonen

Das bekannte psychische Phänomen, sich z.B. nach dem Verlust eines Verwandten einzubilden, den Verstorbenen plötzlich auf der Strasse begegnet zu sein oder von deren Weiterleben besetzt und besessen zu sein, rührt von dieser emotionalen Bereitschaft her. Neuere Forschungen der Emotionspsychologie belegen, dass starke Emotionen die Bereitschaft zur Akzeptanz von ansonsten strittigen Urteilen oder Maßgaben erhöhen.<sup>465</sup>

Wir können daher aus dem Vorgegangenen annehmen, dass die Bereitschaft zur Analogiebildung und zur Akzeptanz der durch diese Analogiebildung vorgestellten „Realia“ mit der emotionalen Besetzung von Narrativen, Bildern und sonstigen kulturellen Artefakten steigt.

Die Idee des Klonens ist strukturell vergleichbar zu Vorstellungen kultureller Identitätsbildung (Identitäten sind in dieser Hinsicht keine genetischen, sondern kulturelle Klone). Insbesondere die Erziehung künftiger Generationen im Sinne nationaler Geschichts- und Wertevorstellungen dient dem Konzept der Sinnreproduktion.<sup>466</sup> Dies gilt nicht nur im Sinne einer ideologischen „Gleichschaltung“, wie man sie etwa totalitären Systemen zuschreibt, sondern auch für pluralistische Gesellschaftsformen, die einen Pluralismus ohne Antagonismen exerzieren.<sup>467</sup> Das *Nationalklon* ist die einfache Kopie einer kulturellen Wunschvorstellung in sich oder im jeweils anderen. Die nahezu identischen Verhaltensweisen und Gestiken, die sich aus Gesinnungstotalitarismus ergeben, sind hierbei oftmals erschreckender als jegliche Zukunftsvisionen biotechnologischer Reproduktionstechnologien.

Die Abwehrhaltung, die viele Menschen gegenüber der Klontechnologie haben, speist sich aus diesen politischen Horrorszenarien. Würde sie weichen, wenn man sich bewusst machte, dass Bewusstseinsklone einen bedeutenden Teil unserer täglichen Wunschvorstellungen ausmachen? Die Nationalisierung der Vorstellung – eine spezifische Klontechnik, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurde – ist heute weit davon entfernt, verboten zu werden. Das liegt daran, dass wir selber Klone dieser Technik sind, von der wir uns erst oder immer wieder emanzipieren müssen. Die folgenden Kapitel beschäftigen sich mit dieser Technik, d.h. mit der Frage, wie es denn sein kann, dass entfernt voneinander lebende Menschen *exakt* (und nicht nur ungefähr) das Gleiche über sich und ihre imaginierte Gemeinschaft glauben und denken können. Ein wichtiges Hilfsmittel ist hierfür die Vorstellung einer gemeinsamen Herkunft, die über die Verortung und Terminierung von historischer Zeit erreicht wird.

---

<sup>465</sup> Siehe hierzu: Welzer (2002), Damasio (1997)

<sup>466</sup> Je nach ethnischer Zuordnung lernen Kinder im heutigen Bosnien, daß Gavrilo Prinzip (einer der Attentäter auf den österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand 1914 in Sarajevo) entweder ein Märtyrer und Freiheitskämpfer war oder aber ein anti-europäischer Terrorist und Verbrecher.

<sup>467</sup> Chantal Mouffe machte auf diese Unterscheidung während einer Konferenz in Berlin 2004 aufmerksam.

## Identität als Herkunft

### a) Die Verortung der Zeit: Zeitmacht

Jede Kultur bewegt sich nach den Worten von Peter Sloterdijk zwischen zwei territorial-ontologischen Extremen: zwischen dem *Selbst* und dem *Ort* (oder in martialischer Formulierung: zwischen „Blut und Boden“).<sup>468</sup>

Vorstellungen der kulturellen Identität haben die Eigenschaft, Sachverhalte zeitlich und räumlich zu begrenzen bzw. zu überlagern. Eine Kulturgemeinschaft schafft sich ihre eigentümliche Chronologie und Geographie, die sie von anderen Kulturen wesentlich unterscheiden sollen. Diese Gleichsetzung von Selbst und Ort besitzt ein ihr eigentümliches Zeitschema:

- in Bezug auf den Ort das Alter der Kultur („Land der Urahnen“, „Kulturerbe“) und eventuell eine projizierte Zukunft („1000 jähriges Reich“, „ewiges Himmelreich“);
- in Bezug auf das Selbst den nostalgischen Heimatgedanken („Kindheit“, die „Verwurzelung“ usw.)

Bei diesen Vorstellungen terminiert die Zeit zum mehr oder minder fixen Datum. Im Gegensatz hierzu gilt: Je mehr die Vorstellungen von Selbst und Ort auseinander stehen, desto vager wird die Zeitvorstellung.

- Der identitätslose Ort ist zeitlos (Flughäfen, Bahnhöfe, Bunker, Kinos, „Niemandland“, Toiletten, usw. – Orte, die Marc Augé zu Unrecht als „Nichtorte“ bezeichnet hat; es sind vielmehr „Nur-Orte“, oder in Krisenzeiten „Fluchtorte“)
- die ortsungebundene Identität ist temporär (d.h. haftet an der Zeit - beispielsweise Diasporabewegungen – Leute ohne Land, Aspekte wirtschaftlichen Unternehmertums/ „Corporate Identity“, Mode- und Trendkultur, usw.).

Es ist bezeichnend, dass beispielsweise durch die internationale Isolierung Serbiens während der neunziger Jahre die „Nur-Orte“ größtenteils verschwanden. Ein markantes Beispiel ist die Quasi-Stillegung des Belgrader Flughafens – ganz im Gegensatz zu Sarajevo, das über die Vitalität des Flughafens internationalisiert und phänomenalisiert wurde.

Privatinitiativen wie z.B. Rasa Todosijevics Hausaktionen *Privatno-Javno* [Privat-Öffentlich] seit Mitte der 90er Jahre oder das Belgrader *Zentrum für kulturelle Dekontamination* (gegründet 1994) waren hierbei existentielle Versuche, alternative Fluchtorte oder Schnittstellen zu etablieren, um den identitären, nationalistischen Umgebungsraum zu durchbrechen. Eine Kunstkritikerin sprach in ähnlichem Zusammenhang von „aktivem Eskapismus“.<sup>469</sup>

Der Vorstellung von Zeitlosigkeit (identitätsloser Ort) der alternativen Kunstszene widersetzt sich die Terminierung der affirmativen Kulturalisten. Darin sind diese Zeitfetischisten. Ihre Kulturvorstellung gründet sich auf bestimmte Termine, z.B. „1000jährige kroatische Kultur“ oder in Serbien die Zeit

<sup>468</sup> Vgl. Sloterdijk (1999 : 994ff)

<sup>469</sup> Fund for an Open Society (1996)

der Nemanjic Dynastie bzw. das magische Datum der Kosovoschlacht – oder wie es der Lyriker/Psychiater Strikovic einmal formulierte:

Nicht seit Christus, sondern seit der Heldentat Obilics rechnen wir die Zeit.<sup>470</sup>

Milos Obilic (oder Kobilic) ist ein Held aus dem Kosovomythos, der in der Schlacht von 1389 den gegnerischen Prinzen Murat getötet haben soll. An dieser Hingabe zur historischen Terminierung eröffnen sich auch Fragen der Macht.

Die Kontrolle sowohl über die Vergangenheit als auch die Zukunft (die unter totalitären Bedingungen weitgehend erreicht werden kann) wirkt de facto als eine Abschaffung der Gegenwart, indem sie die Freiheit des Subjektes, unabhängig die Vergangenheit zu erinnern und zu rekonstruieren, beseitigt.<sup>471</sup>

Die Kontrolle über Zeit und Ort wird z.B. durch die kulturpolitische Erziehungsarbeit (Schulen, Bildungswerke, Kulturvermittlung, usw.) nationaler Historiographien und Grenzbildungen erreicht, aber auch durch neue Privatisierungen des öffentlichen Raumes. Diese Kontrolle bestimmt die *Zeitmacht*.

Die Abbildung (oben) zeigt beispielsweise das Denkmal eines im so genannten kroatischen „Vaterlandskrieg“ (1991 - 95) gefallenen Soldaten. In dieser Pose soll sich der Kämpfer serbischen Panzern entgegengestellt haben, die den Küstenstrich um Sibenik erreicht hatten. Die Plastik ist trotz ihrer unbeholfenen Darstellungsweise nicht ironisch gemeint, sondern tiefernt: Ein Held markiert den erkämpften Grund in ständigem Aufzeigen an zukünftige Helden. Die Nachbildung soll ein Vorbild sein: Sie soll ein Porträt des gefallenen Soldaten sein, und zugleich soll sie aller gefallenen Soldaten gedenken. Der Soldat steht dort, wo er gefallen ist, ebenso wie die Zeit dort manifest wird, wo sie vergangen ist. Die untere Abbildung zeigt das Motiv einer hochrangigen Tapferkeitsmedaille Kroatiens, welches – diesmal auf staatlich offizieller Ebene – motivisch sehr ähnlich ebenfalls den Versuch einer „steinernen Ewigkeit“ des Siegesgedankens vermitteln soll.

Dies sind also Aspekte der Zeitmacht: Einerseits Terminierung und Verortung, andererseits Kontingenz und Entrückung. In den Kapiteln zur Domestizierung des Zufalls konnten wir bereits sehen, wie durch Terminierungen („magisches Datum“) Ereignisschemata erzeugt werden, welche letztlich die politische Realität massgeblich mitbestimmen. In den folgenden Kapiteln geht es nicht direkt um Ereignisse und Nicht-Ereignisse, sondern um Bildmarker (wie z.B. die hier gezeigten), die die historische Zeit zu einem Kontinuum ausbilden. Es geht im Folgenden also um Terminierungen, Kontinuitäten, Verbildlichungen und Verortungen von Kultur. Erst im Kapitel zu „Gegenidentitäten“ werde ich wieder auf den hier kurz angerissenen Aspekt der Kontingenz und Entrückung – gewissermaßen als Konzept einer *Gegenzeit* – eingehen.

<sup>470</sup> Zit. aus: <http://www.svetlost.co.yu/arhiva/99/216/216-7.htm>.

<sup>471</sup> Monroe (2001 : 166)



Abb. (47)

### b) Der Mythos der Herkunft

Ein wichtiges kommunikatives Mittel zur Erzeugung einer gemeinsamen kulturellen Herkunft ist die Genealogie, d.h. die Entstehungsgeschichte der Kultur, die die Herausbildung von Gedächtnisarchiven und Sinnkontingenten ermöglicht, auf die bei Bedarf zurückgegriffen werden kann. Assmann schreibt hierzu:

Die Genealogie ist eine Form, den Sprung zwischen Gegenwart und Ursprungszeit zu überbrücken und eine gegenwärtige Ordnung, einen gegenwärtigen Anspruch, zu legitimieren, indem er naht- und bruchlos an Ursprüngliches angeschlossen wird. (...) [Diese] beiden Vergangenheitsregister, diese beiden Enden ohne Mitte, entsprechen zwei Gedächtnis-Rahmen, die sich in wesentlichen Punkten voneinander unterscheiden. Wir nennen sie das *kommunikative* und das *kulturelle* Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis umfasst Erinnerungen, die sich auf rezente Vergangenheit beziehen. (...) Das kulturelle Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit.<sup>472</sup>

Das, was Assmann „kollektives Gedächtnis“ nennt, möchte ich lieber als *Gedächtniskollektiv* umschreiben (Das Kollektiv ist das Reale, und Gedächtnis kann nicht kollektiv sein, sondern immer nur individuell). Wichtig ist aber, dass die kulturell basierte Gedächtnisleistung *bimodal* funktioniert:

Im Modus der *fundierenden Erinnerung*, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der *biografischen Erinnerung*, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen – das „recent past“ – bezieht.<sup>473</sup>

Hauptsächlich hierin liegt auch der Mythos der Herkunft begründet, wonach die Herkunft eines Menschen zu einer Art Definitionsform seiner biografischen Existenz stilisiert wird. Die Herkunft wird dann als *mehr* als nur die Geschichte des Ortes, die Geschichte der sozialen Klasse (soziale Herkunft), die Geschichte des Spracherwerbs, die Geschichte der Enkultrierung oder persönliche Kindheitsgeschichte verstanden. Herkunft wird mythisch als Verortung in Zeit und Raum gedeutet, wie auch aus dieser Vorstellung der Gegen-Mythos des Nomaden entsteht, des Ungebundenen, Entwurzelten. In beiden Fällen beruht die Mythisierung auf der Vorstellung der stetigen Entstehung einer Prägung, die immer auf die kulturelle Umgebung, das „kulturelle Gedächtnis“, verweist. Diese Prägungen sind das, was Ethnologen oder Anthropologen „alter Schule“ seit Franz Boas und der anglo-amerikanischen *physical anthropology* normalerweise untersuchten, indem sie kulturspezifische Verhaltensweisen oder symbolische Formen in Vergleich zueinander brachten. Das kommunikative Gedächtnis wurde stets in einem genealogischen Bezug zum kulturellen gehalten. Selten wurde aber das kommunikative Gedächtnis als Fundierungsinstanz des kulturellen betrachtet, d.h. wenn man mit der Brille der strukturalistischen Anthropologie auf unsere und andere Gesellschaften blickt, so gibt es kein

<sup>472</sup> Assmann (2002 : 50f)

<sup>473</sup> ebd. : 51

Analyseinstrument, das so etwas wie kulturelle Revolutionen diagnostizieren könnte, denn alles wird im kulturgenealogischen Zusammenhang betrachtet, alles spielt sich im vorgegebenen Interpretationsrahmen ab, alles ist gewöhnlich exotisch. Man kennt diesen Totalitarismus homogenisierter Kulturbeobachtungen in seiner extremsten Form aus Fernsehdokumentationen, die sich z.B. mit „zivilisationsfernen“ Stämmen von Urwaldeinwohnern beschäftigen. Die Kamera- und Augenlinse des Dokumentarfilmers ist darauf ausgerichtet, geregeltes und „erwartetes“ Leben, d.h. z.B. ein Paradigma des Wilden, aufzunehmen, nachdem sich endlich die Einwohner an den zivilisierten Gast und seine Kamera gewöhnt haben. Ähnliche ästhetische Wildereien des zivilisierten Menschen, die sich den Schein objektiver und zugleich engagierter Beobachtung geben (man achte auch auf die Musik dieser Reportagen!), stellen die zahllosen westlichen Dokumentarfilme über den Krieg und die Nachkriegssituation in Bosnien dar. Hier wird fast ausnahmslos das Paradigma der „friedlichen Koexistenz“ als ethischer Filter vor die Kamera gehalten und dann nach denen unterschieden, die diese „friedliche Koexistenz“ wollen bzw. wollten und denen, die sie nicht wollen bzw. wollten. Da Bosnier auch *nur* Europäer sind, glauben sie oftmals ebenso ernsthaft an diese gesamte Stilisierung der Nachkriegsbefindlichkeit, in denen sie als melodramatische Hauptakteure auftreten. Insgesamt muss man diesbezüglich sagen: Es ist ein Vorurteil, dass die Aufarbeitung eines Krieges intelligenter vor sich gehe als der Krieg selbst.

Überall wird also ein Paradigma der Herkunft vermutet, das eine Gesellschaft erklären soll. Die Tatsache, dass die heutigen Humanwissenschaften die Spanne zwischen Ethnozentrismus und Relativismus längst methodologisch verarbeitet haben, heisst nicht, dass sich alte Fehler der Vergangenheit nicht in neuer Form wiederholen können. Wenn überhaupt etwas überzeitlich ist, dann sind es Fehler.

Ein gutes Beispiel ist ein Skandal im Augsburger Zoo, der sich 2005 ereignete, aber in den Medien gar nicht als Skandal wahrgenommen wurde. Unter dem Motto *African Village* sollte im Zoo ein von Afrikanern betriebenes archaisches Mini-Dorf entstehen, welches mit authentischen afrikanischen Artefakten geschmückt und mit originalem afrikanischen Kunsthandwerk bestückt sein sollte. Erste Proteste von deutsch-afrikanischen Interessengruppen mit dem Hinweis auf offensichtliche Parallelen dieses Projektes zu Völkerschauen des beginnenden 20. Jahrhunderts wurden von der Direktorin des Zoos abgewiesen. Die Begründung zugunsten des *African Village* lautete: Erstens unterstützten das Projekt auch ortsansässige Vereine von Afrikanern. Daher sei der Verdacht des Rassismus absurd. Zweitens solle die bunte Veranstaltung einen Einblick in die exotische Kultur Afrikas liefern und somit zur Aufklärung und nicht zur Verklärung der afrikanischen Kultur beitragen.

Wenn man sich die Begründungen durchliest, so fragt man sich: Wie kann es sein, dass derartige Unbedenklichkeiten entstehen? Erstens: Die Vorstellung, dass ortsansässige Afrikaner nicht rassistisch sein können (auch gegenüber sich

selbst oder ihrer Kultur) ist rassistisch, d.h. selbst wenn alle Afrikaner dieser Erde das Zooprojekt unterstützt hätten, wäre es trotzdem rassistisch, auch weil, zweitens, die Kulturvermittlung wohl nicht im Tiergehege zu erfolgen hat, und wenn, dann entweder mit allen Kulturen (inklusive bayerischen Lederhosen) oder als Kunstprojekt, welches die Idee grundsätzlich thematisiert oder persifliert. Man denke hier etwa an Rosemarie Trockels und Carsten Höllers Installation *Haus für Schweine und Menschen* auf der Dokumenta X (1997), an Oleg Kuliks Performances (*Reservoir Dog*, 1995, *Rural Russia*, 1994), bei denen er sich zum Hund erklärt, sich einsperrt, sich an die Leine nimmt und mit Hunden verkehrt, oder an den Vorschlag Bazon Brocks von 1962, ein Gehege für Menschen im Frankfurter Zoo einzurichten, in dem er sich freiwillig als Exemplar des *Homo sapiens* ausstellen würde. In obigem Projekt Zoo vermittelt sich aber die Illusion, dass spezifisch die afrikanische Kultur ihrer tierischen Herkunft näher steht als andere. Das umschreibt man gewöhnlicherweise mit der Ursprünglichkeit oder mit dem Leben „im Einklang mit der Natur“, von dem wir Zivilisierten etwas lernen können, und das sich wohl am besten in einer Zooinstallation ausdrückt.

Die Tatsache, dass Direktorin und afrikanische Vereine bzw. westliche Dokumentarfilmer und verfilmte Bosnier überhaupt nichts Anstössiges finden, lässt tief in die als europäische Normalität empfundene Vorstellung von Kultur als Patina der Herkunft blicken. Das Gewordene ist fest verankert (enkulturiert) und bestimmt die Gedanken der Gegenwart aus Fixpunkten der Vergangenheit. Man muss nur eine Kamera „draufhalten“ oder ein afrikanisches Dörfchen installieren, schon entfaltet sich die Wahrhaftigkeit kultureller Authentizität. Gewöhnlicherweise ist bei der Etablierung dieses Paradigmas kein externer Beobachter zugegen (eine Kultur schafft man sich schließlich „selbst“), sondern dieses Paradigma wird von internen Beobachtern, den sogenannten „Kulturschaffenden“, getragen.

Die Verwobenheit des fundierenden und des biografischen Nexus, die grundlegend für die Strukturierung des Paradigmas der Genealogie ist, ist hierbei nicht nur, aber vor allem in literarischen, d.h. künstlerischen Formen am effektivsten kommunizierbar.

#### *e) Historische Inklusion*

Wir wenden uns nun dieser historiografischen Selbstzuschreibung als Konstruktion der kulturellen Herkunft zu. Es geht hier um Herkunft in Form von grosser Historie, die sich in nationalstaatlichen Institutionen (Museen, Archiven, Monumenten) etabliert. Diese Herkunft hat gewöhnlicherweise immer mit



Kriegen und Schlachten zu tun, die in ferner Vergangenheit die Fundamente der kulturellen Jetztzeit legten.

Wenn Behauptungen kultureller Identität oft mit der Geschichtlichkeit und Ursprünglichkeit eines Gründungsinitials zusammenhängen, dann kann sich ein besonders ausgeprägtes Nationalempfinden vor allem dort entwickeln, wo daher ein entsprechendes Alter erarbeitet werden kann.<sup>474</sup> Vor allem im 19. Jahrhundert werden bestimmte Geschichtsbilder entworfen, die dieses Alter zu generieren versuchen. Welche Bilder werden historisch eingegliedert und wie wird der Anspruch vertreten? Ich unterscheide hier drei Ideen, die der historischen Inklusion zugrundeliegen.<sup>475</sup>

- 1) Die Idee des Aufstandes (z.B. Revolten gegen Fremdherrschaft),
- 2) die Idee der Schlacht (z.B. heroische Siege oder Niederlagen) und
- 3) die Idee der Gründung (z.B. historische Kundgebungen und Zeremonien).

Die erste Idee ist negativ, bzw. reaktiv (es muss einen Feind geben, gegen den man sich erhebt), die letzte affirmativ (man postuliert sich durch politische oder religiöse Gründungsakte), während die Idee der Schlacht immer ein Kulminationserlebnis bezeichnet, in dem beide Optionen, Negation und Affirmation, enthalten sind, oder um es im Stile Hegels zu sagen: Die historische Schlacht ist die Synthese von Gründungsakt und Aufstand, ist also *mehr* als nur die Summe beider. Auch aus diesem Grund sind beispielsweise Schlachtenbilder das populärste Sujet in der europäischen Genremalerei des 19. und auch früherer Jahrhunderte, ging es Malern und ihren Auftraggebern doch um die synthetische Erfassung disparater historischer Geschehnisse zu einem Kulminationspunkt der Darstellung von Macht.

Wie vereine ich Ereignisse verschiedenster Jahrhunderte und Gesellschaften zu einer Idee? Im 19. Jahrhundert ist das effektivste Medium hierfür das historische Gemälde, in dem Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit in einer Entscheidungsschlacht kulminieren und so eine neue Form historischen Selbstbewusstseins provozieren. Eine gewonnene Schlacht oder Auseinandersetzung symbolisiert sowohl einen Gründungsakt als auch das Überwinden eines Gegners, eine verlorene symbolisiert dagegen bloß einen Widerstand, in dem sich z.B. ein „spiritueller“ Sieg feiern läßt. Beispiele hierfür liefert die Geschichte in Hülle und Fülle.

Der Mythos der ehrenvolle Niederlage ergab sich beispielsweise für Dänemark aus dem preussisch-dänischen Krieg im Jahre 1864. Ähnlich zur Kosovoschlacht war die Schlacht auf den Düppeler Schanzen vom 18. April 1864 militärstrategisch eher unbedeutend. Dänemark verlor nämlich Schleswig und Holstein in der parallel stattfindenden Londoner Friedenskonferenz und nicht in

---

<sup>474</sup> Dies gilt auch in der Umkehrung des Zeitpfeils durch visionäre Voraussagen und Bestimmungen, beispielsweise Hitlers „Tausendjähriges Reich“, welches Alter durch Vorhersage erzeugen will. Das jeweilige Alter einer „Kulturturnation“ bezieht sich hierbei nicht unbedingt auf ein festumgrenztes geographisches Gebiet.

<sup>475</sup> Vgl. hierzu: Flacke (1998 : 33ff)

erster Linie durch militärische Niederlagen. Dennoch bezog die Nationalmythologie aus dieser Niederlage bei Düppel die emotionale Verknüpfung zur Tapferkeit des dänischen Volkes und zum Sinnbild grenzenloser Treue. Vilhelm Rosenstands Gemälde *Episode der Verteidigung der Stellung bei Düppel* (1894) zeigt die erste Linie mutig voranschreitende dänischer Soldaten, obwohl in Wirklichkeit das dänische Heer nahezu kampfunfähig und durch das preussische Bombardement zermürbt gewesen war.

Ebenso ist die Schlacht auf dem Weißen Berg vom 8. November 1620 ein traumatischer Punkt für die nationale Historiografie Tschechiens. Sie beschreibt „jenen verhängnisvollen Tag (...), als auf dem Weissen Berg die Glaubensfreiheit begraben, das Volk durch das Kaiserheer vergewaltigt und die Freiheit der Nation unterdrückt wurden.“<sup>476</sup> Diese Auskunft wurde zur Standardaussage in vielen populären Darstellungen böhmischer Geschichte. Die verlorene Schlacht der böhmischen Ständearmee symbolisiert demnach das „Grab der Nation“, den Beginn der Unterjohung und eines dreihundertjährigen „Wehklagens“. Indes war der Zusammenstoß der böhmischen Ständearmee und Truppen der evangelischen Union einerseits und dem Heer Kaiser Ferdinands mit seinen bayerischen katholischen Verbündeten andererseits nur eine Nebenperiode des Dreissigjährigen Krieges. Die böhmische Metropole fiel zwar an die katholischen Heere, die Ereignisse nach der Schlacht brachten aber – entgegen der Mythenbildungen – weder einen Untergang des politischen Ständesystems, noch ein Ende der Autonomie der böhmischen Länder, noch die Habsburger an den böhmischen Thron, der bereits seit 1526 in ihrem Besitz gewesen war.<sup>477</sup>

Wenn schon militärische Niederlagen für nationale Glorie sorgen können, bewerkstelligen dies gewonnene Schlachten erst recht. Am reichsten bestückt ist diesbezüglich der englische Nationalismus. Der Sieg über die spanische Armada (1588) unter Philipp dem Zweiten beschreibt gewissermaßen den Höhepunkt des elisabethanischen Zeitalters (siehe hierzu z.B. das Gemälde Philippe Jacques de Loutherbourgs *Die Niederlage der Armada*), der die Eigenständigkeit (als Folge der Abtrennung Englands von der katholischen Kirche), Weltläufigkeit („Beherrscher der Meere“) und Auserwähltheit der englischen Nation zum Vorschein bringt.<sup>478</sup> Auch Lord Nelsons Sieg über die spanische und französische Flotte in der Schlacht von Trafalgar (1807) als Wendepunkt der napoleonischen Kriege dient als Kulminationspunkt nationalen Selbstbewußtseins. Der Tod Nelsons liefert zusätzlich die Glorie des für die Freiheit geopfertem Helden.

Das ideelle Vorbild für wohl jegliche nationale Mythologie des Sieges ist aber wohl die Schlacht bei Marathon (490 v. Chr.), die bis ins 19. Jahrhundert als Ereignis von welthistorischer Bedeutung stilisiert wurde. John Stuart Mill konnte so behaupten, dieser Sieg Athens gegen die zahlenmäßig überlegene persische Streitmacht sei als Ereignis der englischen Geschichte wichtiger als die

<sup>476</sup> Zit. aus: Flacke (1998 : 520f)

<sup>477</sup> ebd. : 523

<sup>478</sup> ebd. : 184ff

Schlacht von Hastings.<sup>479</sup> Die Niederschlagung der Truppen des persischen Königs Dareios erfüllt das abendländische Ideal der Barbarenabwehr ebenso wie die Siege von Salamis und Plataiai. Sie alle haben, betrachtet als kulturelle Gründungsakte, dem „asiatischen Prinzip alle Kraft entzogen“ wie Hegel messianisch schrieb.<sup>480</sup>

Beispiele für die Thematisierung von Gründungsakten jüngerer Datums sind die Darstellungen der Magna Charta (1215) als Geburtsstunde des englischen Freiheitsgedankens, der Ballhauschwur 1789 kurz vor der „Erstürmung“ der Bastille, der z.B. vom Maler David als Allegorie der gesamten französischen Revolution überhöht wird, oder die Krönung Stephans des Heiligen (1001) und die damit assoziierte Aufnahme des Christentums in Ungarn (als religiöse Form der Gründung).

Die Idee des Aufstandes findet sich beispielsweise in der niederländischen Geschichtsschreibung im Aufstand der Bataver (69/70 n.Chr.), einem Germanenstamm, mit ihrem Anführer Claudius Civilis, der zum Urvater der Niederländer stilisiert worden ist. Die Revolte gegen die römische Herrschaft endete in einer vernichtenden Niederlage, jedoch wurde ein günstiger Friedensschluß ausgehandelt, der auch einen Abfall gallischer Gebiete beinhaltete. Im 4. Jhd ging der einstmals eigenständige Stamm der Bataver in den Franken auf. Die Identitätsgeschichte endet hier, aber durch die Aufnahme dieses arbiträren Ereignisses in die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts setzt sie sich als niederländische retroaktiv fort. Ebenso dient in Italien der *Aufstand von Genua* (1746), der zur Vertreibung der österreichischen Besatzer aus der Stadt führte, als Leitbild nationalen Widerstands. In den meisten Gemälden, die das Ereignis darstellen, wird der Steinwurf eines Knabens (namens *Balilla*) in Richtung der Besatzertruppen gezeigt, der die Revolte ausgelöst haben soll. Man benötigt nicht viel Phantasie, um sich vorzustellen, dass das Kontrastbild eines Steinerwerfenden kleinen Jungen, der sich gegen das Militärgerät von Besatzern auflehnt, weit über die Stadtgrenzen Genuas hinaus emotionalisierende Wirkung gezeigt hat. Wie auch in anderen Fällen geht es im italienischen Beispiel um effektive Bilder, um die Schönheit und Erhabenheit des Ernstfalls. Diese Faszination reicht auch bis in die Zeit des italienischen Faschismus: 1926 wurde das Balilla-Hilfswerk gegründet (eine Jugendorganisation), und 1932 benannte man auch den ersten Kleinwagen von Fiat nach dem kleinen Steinerwerfer von Genua.<sup>481</sup>

Um nun zur Thematik des Balkankonflikts „zurückzukehren“ – obwohl das oben skizzierte europäische Panorama keines Zurückkehrens bedarf; es ist kein Exkurs – folgt ein Beispiel aus Serbien. Es knüpft an die Idee des Aufstands an, jedoch im negativen Sinne: Ein Aufstand, der sich in einer Vertreibung manifestiert. Der geografische Schwerpunkt der serbischen Kultur verlagerte sich im siebzehnten Jahrhundert aus der Gegend um Sandzak (bei Montenegro) und

<sup>479</sup> Zit. aus: Krumeich und Brandt (2003 : 20)

<sup>480</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, zit. aus: ebd. : 27

<sup>481</sup> ebd. : 213f

Kosovo in den Norden – das heutige serbische Kernland. 1690 führte Patriarch Arsenije Carnojevic sein Volk aus dem gelobten Land aus Furcht vor der Vergeltung der Osmanen, die kurz zuvor einen austro-serbischen Aufstand niedergeschlagen hatten, in sicherere habsburgische Gefilde. Dieses Ereignis wurde lange Zeit von einheimischen Historikern als einschneidende Erfahrung in der serbischen Migrationsgeschichte angesehen, da es das Kosovo als Bezugspunkt der Wiedererlangung einer kulturell-territorialen Integrität etablierte (ein Diskurs, der auch in der Kosovokrise 1998-1999 zur Sprache kam und der auch jetzt noch eine Rolle spielt, wenn historische Parallelen bei der Behauptung territorialer Zugehörigkeit gezogen werden). Andere Historiker, wie z.B. der bereits erwähnte Noel Malcolm, sehen dieses historische Ereignis jedoch nüchterner und verweisen auf die historiografische Mythenbildung, mittels derer z.B. Emigrantenzahlen weit übertrieben werden, um die repräsentative Kraft des Ereignisses zu erhöhen.<sup>482</sup>



Abb. (48)

Das Gemälde Paja Jovanovics *Migracija Srba* (Migration der Serben) aus dem Jahre 1896 entstand in einer Zeit als das Nationalbewusstsein der europäischen Völker längst erwacht war und der Historismus, auch und besonders in der Malerei, in vollster Blüte stand (die Historienmalerei des *Grand Genre*, wie z.B. in Frankreich von Laurent exerziert, steht hier Pate). Das Bild zeigt zentral den Patriarchen Arsenije mit einem Tross verschiedenster Personen im Hintergrund: man sieht berittene Offiziere und Soldaten zur Linken, einen Kämpfer im Vordergrund, Arsenije und weitere Priester im zentralen Bildbereich und das Landvolk zur rechten, eine Schafsherde vor sich her treibend.<sup>483</sup>

<sup>482</sup> Malcolm (1998)

<sup>483</sup> Siehe: Judah (2000 : 1f)

Alles ist angeführt, was die Geschichte erhöhen soll, vor allem die Einbeziehung der verschiedenen Gesellschaftsschichten, ja die Implikation einer gesamten Gesellschaft überhaupt. Diese erzwungene Flucht vor den Okkupatoren wird durch die Abbildung zum Zeugnis: Die Flucht aus dem gelobten Land, aus Kosovo, geschieht auf den Betrachter zu, d.h. in Richtung der Lokation des Gemäldes, Serbien im Jahre 1896, also in einer Zeit, in der zwar das Königreich Serbien faktisch unabhängig war, aber Kosovo noch unter türkischer Herrschaft stand. Das Gemälde stellt den Zusammenhang her zwischen territorialer Emigration und dem Schicksal des Volkes.

Es ist das Bild der Historie als rückwirkende Kraft, die die Gegenwart als solche erschafft. Das Gemälde als Historie macht also nur Sinn unter dem Gesichtspunkt der Vergegenwärtigung der damaligen historischen Verhältnisse und nicht als realistische Faktenschilderung oder pure Nostalgie. Das Bild soll einen angehen, wie die darin dargestellten Personen. In der Tat wurde im Balkankrieg von 1912 die Bild- und Blickrichtung gewendet, d.h. die türkische Imperialmacht endgültig niedergeschlagen und das Kosovo (vorläufig) zurückerobert, welches über 500 Jahre als okkupiert galt. Dieses Bild antizipiert so das Verwirklichen des Strebens durch Vergegenwärtigung einer historischen Totale, des Kontinuums der Nation in Zeit und Raum.

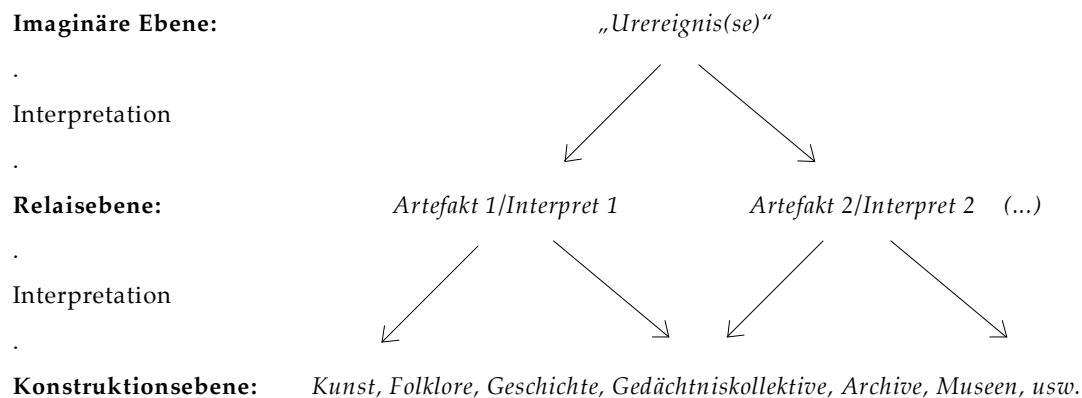
Was uns nach all diesen Beispielen als durchgehende Begründung bei negativen geschichtlichen Entwicklungen (Niederlagen, Vertreibungen, Zäsuren, Völkerwanderungen) begegnet, ist eine verwurzelte Paradoxie der Selbstbehauptung. Die morphologische Inkohärenz geschichtlicher Entwicklungen wird zur Etablierung des Nationalbildes angeführt: Eben weil es so scheine, als ob es nie eine kohärente Geschichte der kulturellen Identität gegeben habe, eben weil Vieles dagegen spreche, sei es um so erstaunlicher und um so überzeugender, dass man ein Nationalgefühl entwickle, welches gerade in diesem Widerspruch *irgendwie* seinen Ursprung haben müsse. Denn – so die abgeleitete Behauptung – Identität sei eine Eigenschaft, die die tatsächliche soziale Realität, also das, was sich historisch-faktisch dem inneren Empfinden entgegenstellt und ungewollt ergibt, übersteige und eine Hyperrealität der kulturellen Idee konstituiere. Diese Idee ist nicht kontrafaktisch, sondern hyperfaktisch: realer als die Realität. Hier manifestiert sich also ein historisches Wollen, das jenseits aller Widrigkeiten die Geschichte überdauert. Man versteht jetzt auch schicksalstriefende Äußerungen von postjugoslawischen Kriegsintellektuellen von der Art: „Gott muss etwas Großes von meiner Nation wollen, wenn er sie einem derartigen Unglück aussetzt“. Dieses Große ist eine die Realität übersteigende Realität – eine Hyperrealität.

Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an die Kunst der amerikanischen Fotorealisten der 60er und 70er Jahre, die durch die Überzeichnung der fotografischen Realität durch Übertragung der Fotografie auf Leinwand eine die Fakten übersteigende Darstellung provozierte. Mehr noch: Durch Überscharfe, Überfärbung, Überdimensionierung, usw. schufen die Fotorealisten eine glaubwürdigere Realität, ein Evidenzerlebnis des Realen, obwohl diese Darstel-

lung der Erfahrungswelt widersprach, da sie sich paradoxerweise zu sehr an diese annäherte. Die Konsequenz der Anschauung bestimmt die Ausrichtung auf das Reale hin. Gerade die Widersprüchlichkeit faktischer Erfahrung und Inkohärenz der geschichtlichen Entwicklung dienen als der beste Beweis, dass nichts die transzendente Idee der kulturellen Identität zerstören kann. Das Bild, das die historische Identität zeichnet, ist – analog zu den Fotorealisten – an Schärfe nicht zu überbieten. Alle Aspekte der Kultur sind im Fokus, auf alles wird geachtet, wird Wert gelegt. Kein Bereich wird ausgeschlossen, alles wird einverleibt, auf alles wird geachtet.

Die politischen Exzesse auf dem Balkan sind Idealbeispiele für diesen Typus der Begründung. Ginge es um einen rein formalen malerischen Diskurs, so könnte man sagen, dort wüteten Hyperrealisten – Zeitmaler, die ihre Wahrnehmung der Gegenwart durch eine überzeichnete Historie bestimmten.

Artefakte dieser Art sind Relais, Belege oder Brücken bei der Strukturierung und Erhaltung von identitären Diskursen, die von einer „eigenen“ Geschichte künden. Die Struktur dieser Diskurse ist – frei nach Vilem Flusser – vergleichbar mit einer pyramidalen Form:<sup>484</sup>



Flusser nennt diese Diskursform autoritär, da sie strikt an den Anfang gekoppelt ist (d.h. eine Ereignis, Ding- oder Mensch-Autorität – „Gründer“ –). Es ist z.B. unwahrscheinlich, dass plötzlich der Ursprung einer Kultur vorverlegt wird (z.B. um eine Million Jahre), wenn nicht genügend Artefakte und eine Autorität des Anfangs (z.B. ein Gründungsmythos) zur Verfügung stehen. Die Interpretationsebenen stellen z.B. die vertikale oder horizontale Transmission von erworbenem Wissen über den Ursprung der Kultur dar (z.B. durch Missionierung, Geschichtswissenschaft, familiäre Traditionen, usw.). Die Relaisebenen

<sup>484</sup> Vgl. Flusser (1995c : 22f)

sind hier als Dokumente, Inschriften, charismatische Herrscher, Klerus, Historiographen, usw. zu verstehen. Um einer Verfälschung des Ur-Ereignisses (Schlacht, Gründungsmythos, Inschrift, usw.) entgegenzuwirken, koppelt sich der Interpretationsvorgang mehr oder weniger an die jeweils vorhergehende Wissens- oder Gedächtnisstufe (in Wirklichkeit sind es natürlich wesentlich mehr Ebenen als hier dargestellt).

Das Charakteristische an dieser Struktur ist die stufenweise Rekodifizierung der Information mit der Absicht, (...) die „Treue zur Botschaft“ zu bewahren. Dazu wird auf jeder Stufe der Hierarchie mittels der nächsthöheren Stufe die ursprüngliche Information nach Rekodifikation zu Kontrollzwecken an den Autor zurückgesandt. Man kann dies die „religiöse“ Funktion des pyramidalen Diskurses nennen (von *religare* = rückkoppeln). Gleichzeitig erlaubt es, die gereinigte Information mittels der „nächsttieferen“ Autorität an den Empfänger weiterzusenden. Man kann dies die „traditionelle“ Funktion des pyramidalen Diskurses nennen (von *tradire* = weitergeben).<sup>485</sup>

Eine Innovation von Information besteht hier nicht in der Abkoppelung aus diesem Traditionsschema, sondern in der Addition neuer Erkenntnisse zur Bestärkung des Grundnarrativs. Dieses Schema ist allerdings nur *eine* Kommunikationsform von mehreren wirksamen.<sup>486</sup> Es fördert jedoch den *konservativen* (erhaltenden) und *affirmativen* (bestärkenden) Aspekt kultureller Identitätsbildung zu Tage.

Die erfolgte politische Unabhängigkeit der Nachfolgestaaten Jugoslawiens wurde, aus dieser Perspektive betrachtet, von einer historischen Unabhängigkeit, d.h. neuen historischen Zentralismen komplementiert, die ihre jeweiligen Gründungsmythen als kulturellen Beleg ihrer Staatlichkeit einverleibten. Überall schossen gewissermaßen Pyramiden in den Himmel. Die Aneignung und Einverleibung der Geschichte ergänzt so die Forderung nach Souveränität.

In den Teams zum Aufbau der schlummernden, verlorenen, ‚repressierten‘ nationalen Identität arbeiteten einmütig die Kollegen: Universitätsprofessoren, Linguisten, Journalisten, Schriftsteller, Historiker, Psychiater,...<sup>487</sup>

Historikerdebatten wurden in den Fachwissenschaften geführt, Geschichtsbände publiziert, Filme produziert (usw.), um die Positionierung des Nationalstaatlichen schnellstmöglich in der konstitutiven Logik der europäischen Staatengemeinschaft unterzubringen. Man musste nur schnell nachholen, was in der europäischen Kulturlandschaft schon längst die Regel ist.

---

<sup>485</sup> Flusser (1995c : 23)

<sup>486</sup> Flusser (1995c) bezeichnet diese Verortung von Kommunikation als „Medium“ und unterscheidet zwischen dialogischen (Netzdialog — z.B. Telefon, Kreisdialog — z.B. „Runder Tisch“) und diskursiven „Medien“ (pyramidaler Diskurs, Theaterdiskurs, Amphitheaterdiskurs, Baumdiskurs).

<sup>487</sup> In: Ugresic (1994 : 60)

f) *Das Wunder der Kontinuität*

Die aus dem vorhergehenden Schema hervorgehende Geschichtsdeutung muss zu einer Vorstellung kultureller Kontinuität gelangen, da sich alle Bedeutung aus dem unveränderbaren Anfang herleitet und an diesen gekoppelt ist. Im Kriegsjahr 1991, emotionalisiert durch die Tatsache, dass Kroaten im Krieg nicht sterben, sondern *aussterben*<sup>488</sup>, fabuliert sich ein kroatischer Politiker eine Durchhalteparole, die durch das vermeintliche Alter der Nation begründet ist:

Die kroatische Nation ist fünftausend Jahre alt, (...) und ihr Wappen dreitausend Jahre.<sup>489</sup>

Das Alter impliziert einen Durchhaltewillen, der auf allen Kriegsseiten variantenreich beschworen wird – wahlweise: tausendjährig, altehrwürdig, traditionsreich oder hunderte von Jahren alt. Die Kultur darf niemals zu jung sein, z.B. fünfzigjährig, aber sie darf auch nicht zu alt sein, z.B. millionenjährig.<sup>490</sup> Die Gründe für dieses Alter werden ebenso unterschiedlich erklärt.

„Das serbische Volk“, sagt der Akademiker Mica Popovic 1994, „hat sein spezifisches System der Selbsterhaltung, das darin besteht – und wir haben ein 500-jähriges Beispiel hierfür – sich in die Sklaverei zu begeben“.<sup>491</sup>

In dem Buch *Otadzbinske teme* („Vaterländische Themen“) des Universitätsprofessors und Shakespeare-Experten Nikola Koljevic (ehemals Vizepräsident der Republika Srpska unter Radovan Karadzic) wird in großzügiger Jahrhundertsgestik die geschichtliche Zeit des Serbenvolks noch einmal heraufbeschworen. Koljevic sieht sich staunend vor der untrüglichen Einheit der Serben. Er fragt:

Wie kommt es, dass das serbische Volk [durch die Jahrhunderte] überhaupt seine Erkennbarkeit und Prägnanz behalten hat, obwohl es außerordentliche Zentrifugalkräfte von ihm selbst zu entfernen suchten: vom staatlichen Unglück des Verfalls eigener politischer Institutionen, dem Verlust notwendiger kritischer Volksmasse bedingt durch Migrationen (...), der Islamisierung, bis hin zur internationalistischen Falle des Abschwörens von der heiligen serbischen Heimat?<sup>492</sup>

Die Frage ist rhetorisch dahingehend, dass – wie ich oben darstellte – eben *die Prädikate der Frage, das Subjekt der Beantwortung darstellen*. Es ist der historische Verlust der Identität, der ihre Evidenz begründet. Die implizierte Kontinuität ist hier eine Kontinuität des Verlustes und der Niederlage, die sich in überlieferten Schriften und Bildern vermittelt. Folgerichtig zitiert Koljevic hier den Schriftstel-

<sup>488</sup> Dr. Sime Dzodan, *Danas*, Belgrad, 4. Juni 1991 (in: Vukic 1994 : 15)

<sup>489</sup> ders., anlässlich einer Rede im kroatischen Parlament, Zagreb, 19. Juni 1991 (in: Vukic 1994 : 17)

<sup>490</sup> Ich impliziere hier nicht eine Willkür historischer Faktenlagen, aber ich betone den Spielraum der Interpretation, der mit dem geschichtlichen Alter eines Phänomens notwendigerweise zunimmt. Interpretation, auch historiographische, ist an heutige Konventionen über die Verwendung von Begriffen gebunden. Hier liegt der Kern der „Überforderung“ historischer Daten (um nicht zu sagen: des „Missbrauchs“, denn der Missbrauch ist bisweilen der Grund historischer Forschung, die kulturaffirmative Erkenntnisse liefern will).

<sup>491</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 80)

<sup>492</sup> Koljevic (1995 : 109)



ler Radovan Samardzic, der sagt: „Die Poesie hat uns erhalten“.<sup>493</sup> Das Staunen über die atmosphärische Überlebenskraft einer Kultur äußert ganz ähnlich – hier mag der Sprung etwas überraschen – der über ein prospektives deutsches Volksbuch sinnierende Goethe. Goethe war fasziniert von der Tatsache, dass

ein Nationalcharakter (wir würden heute sagen: wie eine kulturelle Identität) durch innere Spannungen und Zersetzungen, ja durch Verfolgung und Vernichtung hindurch bewahrt wurde. Die jüdische „Volksmasse“ ist, obwohl „vorsätzlich vernichtet“ und „verschlagen in die Weltmasse“, nicht untergegangen. Es ist immer wieder aufgetaucht, „noch fortlebend. Fortwirkend“.<sup>494</sup>

So wenig Sympathien Goethe für den jüdischen Nationalcharakter hatte,

so sehr faszinierte ihn, daß es den Juden gelang, diesen unabhängig von politischer Macht (...) über Jahrtausende zu bewahren. Ging es ihm doch um etwas Entsprechendes: um die Ausbildung eines Nationalcharakters nicht auf dem Weg der Herrschaft, sondern auf dem der Kultur.<sup>495</sup>

Der um zwei Jahrhunderte jüngere Koljevic geht aber davon aus, dass man Kultur und Herrschaft nicht trennen könne, auch wenn er beide in der Kategorie des Vaterlandes subsumiert. Ein Grund für die Kohärenz und Widerstandskraft der serbischen Kultur sei nämlich,

dass wir uns historisch nie ergeben haben – nicht im Kosovo (...) und nicht in unseren zahlreichen Aufständen und Kriegen.<sup>496</sup>

Einerseits hat sich die Kulturgemeinschaft also „nie ergeben“ (Koljevic) und so die Zeit überdauert, andererseits hat sie immer nur deshalb überdauert, weil sie sich *immer* ergeben hat (Popovic). Wiederum begegnet uns also dieser paradoxer Kollektiv-Wille, der Verluste und Niederlagen nicht überwindet oder vermeidet, sondern „ritterlich“ transzendiert. Auch Goethe oder Koljevic vermeinen, je auf ihre Weise, innerlich ein Volkswesen, eine Entität, etwas Ganzes, Vollständiges, Willenhaftes, Erhabenes zu erblicken, das im heraklitischen Fluss der Zeit Boden und Bestand hat, trotz aller Widerstände und Zerstörungen, die sich in ihm bieten und die es erleidet. Aber gerade der Umstand, dass es eben durch jene Widrigkeiten faktisch zur völligen Desintegration der „Volksmasse“, der Kulturgeographie, der Kulturerbes, usw. kommt, ist ein Beleg für den Bestand der kulturellen Identität (– wir denken an das romantische Bild der „unausrottbaren Wurzel“). Der Maler Milic od Macve verkündet 1992:

Erst zerstörten sie die Serbische Orthodoxie, dann unsere Geschichte und zuletzt sogar unsere Erinnerungen; und nun saugen sie wie Vampire durch bosnische Tunnel unser Blut.<sup>497</sup>

---

<sup>493</sup> ebd. : 110

<sup>494</sup> Assman (1993 : 38)

<sup>495</sup> ebd.

<sup>496</sup> Koljevic (1995 : 109)

<sup>497</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 53)

Die anonyme Bezeichnung „sie“, die wir aus dem Kosovo-Gedicht von Matija Beckovic erinnern, deutet in diesem Fall auf historische Umstände, Bedrohungen und Feinde (eine typologische Mischung aus Osmanen, Jugoslawischen Kommunisten, Bosnische Muslime, Kroaten, dem Vatikan, Albanern, usw.), während die Blutmetapher für den unentschlüsselbaren Kern des Serbentums steht, der auf das bloße und gefährdete Überleben der Nation verweist.<sup>498</sup> Trotz der völligen Zerstörung der Religion, der Geschichte und selbst der Erinnerung kann der so vorgestellte Kern und somit die Nation paradoxerweise immer noch bedroht werden. Die Behauptung stellt ein gefühlserzeugendes Muster dar, das mit poetischen Mitteln auf die politische Realität eingeht (Blut durch bosnische Tunnel), die zu einer historischen und gleichzeitig zu einer überhistorischen wird. Denn, wenn der nationale Kern, das *Nation Thing*, stets die widrigen historischen Umstände (Migrationen, Genozid, Kriege, usw.) überlebt, warum sollte man sich um ihn überhaupt sorgen? Wie kann die Essenz bedroht werden wenn sie Geschichte überdauert?

Die Antwort ist einfach: die Essenz *erweist* sich stets *a posteriori* je in einem überstandenen Kampf. Entsprechend funktioniert die nationale Opferbildung: Opfer sind vergänglich im Leid, im Triumph dagegen überzeitlich. Der Kosovomythos etwa positioniert das vermeintliche militärische Versagen gegen die Osmanen als transzendenten, spirituellen oder himmlischen Sieg.

Eine Konsequenz aus diesen Ambiguitäten war die kulturelle Amnesie, die ab 1990 nahezu alle nationalistischen Kader in den jugoslawischen Republiken überfiel. Diese Amnesie führte zu der Überzeugung, dass es der jugoslawische Kommunismus war, der die ewigen nationalen Juwelen vergraben hatte, die nun von aufrechten Patrioten verteidigt und freigelegt werden mussten. Allerdings übersahen sie, dass es gerade der jugoslawische multinationale Staatskommunismus war, der den Nährboden des Nationalismus kreierte hatte.

Es ist daher falsch, den Aufstieg des Nationalismus als eine Art „Reaktion“ auf das vermeintliche Untergraben der nationalen Wurzeln durch den Kommunismus zu verstehen – die Idee wäre, dass, weil die kommunistische Herrschaft die gesamte traditionelle Textur der Gesellschaft auseinanderriss, der einzig verbliebene Sammlungspunkt die nationale Identität sei. Es war schon die kommunistische Herrschaft, die die Hinwendung zur Sache des Nationalen hervorbrachte.<sup>499</sup>

Nationalisten verbuchten den vermeintlichen Untergrundkampf nationaler Kultur unter kommunistischer Herrschaft im obigen Sinne als zwar jahrelang erfolglosen aber glorreichen Widerstand gegen die vermeintliche „kommunistische Gleichmacherei“. So begann auch die Rehabilitierung von ehemals nationalen Größen, wie z.B. dem kroatischen Kardinal Stepinac oder dem serbisch-orthodoxen Priester Velimirovic in Form von öffentlichen Zeremonien

<sup>498</sup> Der Akademiker Mica Popovic sagt 1992 (unabhängig von Milics Anmerkung) ähnlich: „Sie wollen uns alles nehmen, sogar den Nationalismus, und eines Tages werden sie uns auch die Monarchie wegnehmen.“ (in: Vukic 1994 : 62; Meine Hervorh.).

<sup>499</sup> Zizek (2000a : 208)

oder Publikationen, welche die durch ihre Rolle im Zweiten Weltkrieg bei Kommunisten in Ungnade gefallenen Kleriker in den Kanon nationaler Kontinuität integrieren sollten.

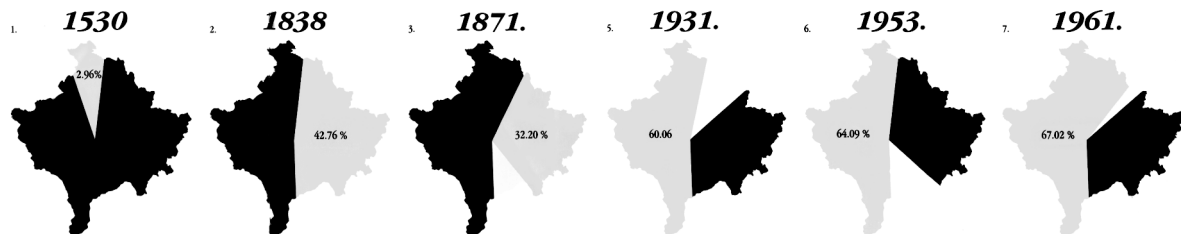


Abb. (49) Demografie von Kosovo – Historie als Trickfilm

Kontinuitätsbildungen sind indes nicht nur auf spezifische Ereignisse oder Personen bezogen. Die Abbildung zeigt einen Ausschnitt aus einer besonderen Straßenkarte Kosovos, die 2001 in Belgrad veröffentlicht wurde.<sup>500</sup> Sie enthält u.a. strategische Ziele und Bombenangaben zum NATO Einsatz, während des Krieges gegen die Bundesrepublik Jugoslawien im Jahre 1999. Die Straßenkarte wird als „historisches Dokument“ vorgestellt und enthält neben einem historischen Abriss der Geschichte Kosovos auch obiges Diagramm, das die demografische Verteilung der Bevölkerung über die Jahrhunderte darstellen soll (dunkle Farbe: Serben, helle Farbe: Albaner).

Das Diagramm suggeriert durch diese Sequenz und die Kontinuität der Farbgebung, dass Serben und Albaner im Jahre 1530 im Grunde mit Serben bzw. Albanern von 1963 identisch sind. Die Absicht der Autoren ist, mit dieser Zeitmalerei darzustellen, dass Kosovo ursprünglich serbisch ist. Dies ist jedoch eine suggestive Irreführung, die Objektivität dort vorgaukeln will, wo seit je her Gewalt und Durchsetzung ästhetischer, moralischer und religiöser Regeln die politische Geografie des europäischen Kontinents beherrschten. Dies gilt natürlich in eben gleicher Masse für die alternative „Farbgebung“ albanischer Territorialansprüche, die sich in dem Eifrigkeit überbieten, zu belegen, dass die Vorfahren der Kosovoalbaner lange vor den Serben das Land bewohnten.<sup>501</sup>

<sup>500</sup> „Karte von Kosovo and Metohia“ veröffentlicht von Merkur-SV, Belgrad, Februar 2001 mit einem einleitenden Text vom SANU Akademiker Dr. Slavenko Terzic.

<sup>501</sup> Aus einem Kommentar zu Noel Malcolms Publikationen durch den SANU Historiker Ekmečić wird ersichtlich, wie deutlich — d.h. wie *politisch* — die hitzige Historikerdebatte um kulturelle Ursprünge von Serben und Albanern geworden ist: „While in his short history of Bosnia (1994) Malcolm borrowed its thematic matrix, argumentation, literature and thought pattern from Croatia-oriented intellectuals, in this, short history of Kosovo, he placed the entire structure of the book upon the foundations which had already been formulated by Albanian nationalist ideology even before the book was conceived. Hence his tendency to echo the naive literature which Albanizes the entire ancient period of the history of the Balkans. The general summary of the scholarly foundations of Albanian nationalist ideology formulated by Muhareme Cerabregu in 1996 (Distortionism in Historiography. 19th Century Falsifications. A Contribution to the Historical Geography of Kosovo, New York, 1996) anticipated the entire structure of Noel Malcolm's book. Cerabregu defined the framework of that structure in six points: Kosovo cannot be the historical cradle of Serbia because it used to be the ancient Roman province of Dardania where the core of the Albanian people was formed; [...] The region, he claims, has been the homeland of

Das Argument der Zwangsislamisierungen von Christen (und der dadurch bewirkte demographische Wandel) beruht wohl auch auf der Annahme, dass es vormalige Zwangs-Christianisierungen dieser später islamisierten Christen nicht gegeben habe oder dass diese stillschweigend hingenommen werden, da sie vor der jeweiligen jüngeren und missionierenden Religion des Hegemons (Osmanisches Reich) stattgefunden haben. Zudem hängt die gesamte Argumentation jeglicher Territorialzugehörigkeit an einer positivistischen Weltanschauung, die nur Daten, Fakten und Belege historischer Kontinuität für die territoriale Bestimmung anerkennt. Während der Verhandlungen in Dayton 1995 wurden derartige historische und politische Landkarten zu genüge durchleuchtet und angewandt. Das heutige Bosnien ist im Grunde ein Residuum der Unmöglichkeit, alle historischen Daten unter einem Dach zu vereinigen, denn eben jene Daten sind im Bewusstsein kultureller Kontinuität gesucht und erstellt worden.

### *g) Absolut-Kultur*

Wir haben es bei dieser Art der Geschichtsbildung – sowohl bei der Begründung durch Niederlagen, Vernichtungen, als auch bei der Begründung durch Siege und Daten – mit einem Argumentationsschema zu tun, das bei scholastischen Gottesbeweisen verwandt wurde (eben aus Gründen des diskursiven *religere*, des Rück-Vergewisserns, dass die oberste Instanz, die oberste Instanz bleibt, d.h. Kultur als Fatum und nicht als Dynamik). Wir ersetzen „Gott“ durch „unsere Kultur“ und deklinieren:

A) Die Existenz unserer Kultur kann durch ihre Perfektion unmittelbar bewiesen werden.

B) Die Perfektion unserer Kultur schließt notwendigerweise auch ihre Negation ein (der Feind, die Niederlage, die Vernichtung, usw.).

C) Da aber die Perfektion auch das Nichtsein beinhaltet, kann es im Grunde ein Nichtsein der perfekten Idee – also ein Nichtsein unserer Kultur – nicht geben, da sie die Perfektion schlechthin ist.

---

the Albanian people since times immemorial. The Serbs are a more recent population in the region. They should not be allowed to think that Kosovo represents their historical centre, „when it is known that they have such a short history, without permanent dwelling territory? They did not have adequate time to develop their own original culture there.“ Malcolm [...] does dwell upon Cerabregu's work dealing with Kosovo's historical geography. He does not hesitate to build Cerabregu's entire list summarizing the Albanian nationalist ideology into the structure of his own book. Malcolm made sure not to reiterate the original claims of Albanian nationalist ideology, which turns that entire literature into a part of modern entertainment culture, so he sought some more convincing solutions to provide him with proofs. His roots have, however, remained identical, and also the entire Albanian moralizing on Serb mythological scientific works. Cerabregu has written this book catering to the needs of Albanian politicians.“ Milorad Ekmečić (2000), in: <http://www.kosovo.com/nmalk2.html>

D) Ein Nichtsein ist stets eine Inperfektion, und da unsere Kultur perfekt ist, muss es sie notwendigerweise geben.

Vor allem der sich aus dem europäischen Philosophie- und Literaturkontingent entwickelnde Kulturbegriff beruhte auf der Überzeugung einer Identitätszugehörigkeit, die sich auf durch derartige Begriffsrealität erzeugte Unwiderlegbarkeit stützen musste.<sup>502</sup> Diese Unwiderlegbarkeit beruhte auf der Annahme, dass die Herkunft der Kultur gleichsam ihr Sein sei, d.h. das Gewesen-Sein oder das Werden ist identisch mit dem Sein. Fichte schreibt in seinen *Reden an die Deutsche Nation*: „Wir müssen eben zur Stelle werden, was wir ohnedies sein sollten, Deutsche.“<sup>503</sup> Diese Auffassung operationalisiert man einerseits durch *Mythologisierung* und andererseits durch *Begriffskontrolle*.

Die *Mythologisierung* gleicht dem kriminellen Eingriff der Spurenverwischung. Als „allgemein gültig“ bestimmte Aussagen werden zur Begründung eines kulturellen Anspruchs angeführt, ohne sie auf konkrete Sachverhalte zurückzuführen. Die Verbindlichkeit einer mythischen Erzählung hängt hierbei entscheidend davon ab, inwiefern sie es schafft, eine Illusion der kollektiven Urheberschaft oder eine Illusion der metaphysischen/urheberlosen Aussage zu generieren, die im Stande sind, *große Gefühle* zu erzeugen und so die Rezipienten an die Erzählung zu binden.

Nach Aristoteles besteht der Mythos (im Sinne einer epischen Erzählung) aus einer „Zusammensetzung der Geschehnisse“ [*synthesis ton pragmaton*] und stellt zugleich das wesentliche Ziel der Tragödie dar. Geschehnisse [*pragmata*] werden als Geflecht von Handlungen verstanden und der Mythos als das (effektive) Arrangement des Ganzen.<sup>504</sup> Die Nachahmung [*mimesis*] von Handlung [*praxeos*] ist als Grundmerkmal des Mythos zum einen ein aktiver und zum anderen ein zielgerichteter Prozess (man würde heute sagen: ein *strategischer* Prozess).<sup>505</sup> Das Ziel dieses Prozesses ist eine gelungene Dichtung,

die Jammer [*eleos*] und Schaudern [*phobos*] hervorruft und hierdurch eine Reinigung [*katharsis*] von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>506</sup>

Die aristotelische Mythosstrategie ist also eine Gefühlsstrategie und besteht also in dem *effektiven Hervorrufen von Gemütszuständen, mit der Absicht, von eben diesen erleichtert zu werden*. Aristoteles erweist sich somit als erster Strategie der *Evokation* oder „negativen Affirmation“ (Bazon Brock), d.h. einer künstlerischen Vorgehensweise, die der psychoanalytischen bewussten Herausforderung des Symptoms (um eben dieses zu bekämpfen) ähnelt. Die Spurenverwischung

<sup>502</sup> Siehe: Mühlmann (1998 : 14ff)

<sup>503</sup> „[W]ir müssen, um es mit einem Worte zu sagen, uns Charakter anschaffen; denn Charakter haben und deutsch sein, ist ohne Zweifel gleichbedeutend, und die Sache hat in unsrer Sprache keinen besondern Namen, weil sie eben ohne alles unser Wissen und Besinnung aus unserm Sein unmittelbar hervorgehen.“ (J. G. Fichte, zit. aus: <http://gutenberg.spiegel.de/fichte/dnation/dnati12.htm>)

<sup>504</sup> Siehe: Aristoteles (1982 : 110 §8)

<sup>505</sup> Siehe: Polti (1997 : 34)

<sup>506</sup> Aristoteles (1982 : 19 §6)

besteht bei Aristoteles in der effektiven Zusammenstellung von Ereignissen, die keinen Wirklichkeits-, sondern vor allem einen Möglichkeitsentwurf erzeugen, mit deren Darstellung die Gefühlswelt der Zuschauer/Leser/Betrachter angeregt wird. Wenn wir die aristotelische Lehre von der Bühne des Autors auf die heutige gesellschaftliche Bühne übertragen, so lassen sich in diesem Zusammenhang vier Aspekte der modernen gesellschaftlichen Mythenbildung hervorheben:

(1) *Topischer Aspekt*

Eine Narration wird aufgrund ihrer inneren Evidenz, Intelligenz und Schlüssigkeit zum *common sense* und überlagert mit der Zeit die Urheberschaft des Autors. Der Autor spricht aus, „was alle denken“. Die Narration wird zur Volksweisheit, der Autor zur *Stimme des Volkes*. Die Autorenschaft verliert sich in der vertikalen kulturellen Übertragung (von Generation zu Generation) oder in der horizontalen Übertragung (Hörensagen, Gerüchte, Massenmedien, usw.). So entsteht der Eindruck, die Erzählung sei nicht individuell erfunden worden, sondern im Volkskörper erwachsen.

(2) *Kumulativer Aspekt*

Hierunter ordne ich die Ansammlung verschiedener Autoren, deren Narrative kanonisch zu einem Meta-Mythos verknüpft werden. Die Kumulation geschieht ebenfalls vertikal oder horizontal. Vertikale Kumulation (schriftlich, bildlich oder oral) bringt z.B. Volkssagen oder religiöse Zeugnisse hervor. Horizontale Kumulation wird heute vor allem modernen Massenmedien zugeschrieben, z.B. bei der Schaffung von Freund/Feindbildern, die auf einer Zusammentragung von Klischees beruhen.

(3) *Aspekt der absichtlichen Unterschlagung*

Die Urheberschaft wird absichtlich verschwiegen oder weggelassen (Zensur, Systemnotwendigkeiten in Unternehmen, Malergilden und -werkstätten des Mittelalters, Internetseiten, Teamwork in Werbeagenturen, usw.). Dieser Aspekt ist nicht nur aber vor allem signifikant in politischen Umgebungen, in denen z.B. eine Partei für die Aufhebung (im hegelschen Sinne von *Synthese*) der individuellen Aussage steht (Wahlplakate, Parteiprogramme).

(4) *Aspekt der Sub-Objektivität*

Der Aussagenurheber wird als so charismatisch empfunden, dass diverse Attribute dieser Person zugesprochen werden und die Aussage in den Hintergrund rückt (Führermythos, Superstar, Heiligenverehrung, Heldentum, Personenkult). Dieser Mythos bezieht sich nicht nur auf Personen, sondern auch auf den fetischartigen Kult um Artefakte und Symbole (Nationalfahnen, Hymnen, zerstörte Brücken, Sarajevo als „sterbende Stadt“, Kultur als „sterbende Kultur“, Totenkulte, usw.) — dies ist im Grunde der gegenteilige Effekt zum

topischen Prinzip und gleichzeitig eine Kombination mit dem kumulativen Aspekt.

Dies sind vier Aspekte der Mythenbildung, die im Laufe dieser Arbeit ineinander greifende Rollen spielten, wenn es um die Erfassung und Darstellung kollektiver Sinnmuster ging, die die jugoslawischen Gesellschaften in den 90er Jahren dominierten. Wie die obere Debatte gezeigt haben sollte, ist es dienlich, Bilder und Erzählungen stets im Zusammenhang mit der Nachfrage, d.h. dem „Publikum“ zu betrachten, d.h. die Rezeption notwendigerweise als Teil der Mythenbildung zu begreifen. Diese Auffassung orientiert sich an ursprünglichen aristotelischen Definition des Mythos (als konstitutivem Teil der Tragödiendichtung).

Soweit zur Mythologisierung. Der andere Aspekt der Absolut-Kultur, *Begriffskontrolle* – man könnte dies erweitern um: *Bedeutungs- oder Darstellungskontrolle* –, meint hingegen einfach das Aufzwingen eines Sprachspiels innerhalb eines Kommunikationsfeldes. Es ist ein Machtinstrument, das die Souveränität des Zugriffs auf Benennung und Bedeutung sicherstellt (Zugriff auf Bedeutung heißt historisch auch immer: Zugriff auf Territorium). Institutionen wie Nationalmuseen stellen sicher, dass die Aneignung der historischen Inzidenz zu einem Gesamtbild gefügt wird. Überhaupt konnte eine Vorstellung von Hochkultur erst durch diese enormen Archivierungs-, Benennungs-, Darstellungs-, Inszenierungs- und Musealisierungsleistungen entstehen.

In beiden Fällen, *Mythologisierung* und *Begriffskontrolle*, erzeugt man Unwiderlegbarkeit: im Falle der Mythologisierung durch zeitliche Diffusion und im Falle der Begriffskontrolle durch Tautologien, denn was stellt ein Nationalmuseum anderes zur Schau als die Bedeutung eines selbstbezüglichen „Wir“: Wir stellen das dar, was wir darstellen. Und wir stellen das dar, was nicht darstellbar ist. Indem man die Negation des Anspruchs als Argumentation *für* den Anspruch benutzt oder in die affirmative Strategie einschließt, schafft man sich ein zwar semantisch leeres, aber dafür – und dies hat Kant womöglich nicht bedacht – emotionsgeladenes Diskursfeld. Tatsächlich entsprechen die „leeren Begriffe“ und „blinden Anschauungen“ in Kants Erkenntnistheorie Extrempolen jeglicher Identitätsbehauptungen, die sich vor allem auf ein starkes Gefühl beziehen. *Die Sprache der Nation ist das Gefühl*. Wenn Aristoteles noch lebte, wüsste er gewiss um diese Mythenstrategie. Denn: Identität, im Sinne einer unmittelbaren Evidenz, ist bedeutungsleer und anschauungsblind. Die Vorstellung einer identitären Zugehörigkeit vermittelt sich daher am effektivsten mittels Empathie und Gefühl – „Blind vor Liebe“ ist hier der adäquate Ausdruck.

Die Symbole dieser Beweise und Gefühlsbildungen geschehen nicht in einem abstrakten Feld, sondern verweisen immer auf eine Tat bzw. auf ein Bild, zu dem immer eine Tat zu denken ist. Auf diese „Bildtaten“ gilt es im Folgenden näher einzugehen, wenn ich von Identität als einem Handlungsprinzip ausgehe.



Abb. (50)



## Identität als Handlung

### a) *Auslöschung*

Ein Fund des Fotografen Ron Haviv verdeutlicht auf eindringliche Weise einen performativen Aspekt der jüngsten Balkankriege. Das abgebildete Familienfoto wurde während des Bosnienkonflikts bei der Flucht vor feindlichen Truppen im Haus zurückgelassen. Nach der Rückeroberung des Dorfes fanden die rechtmäßigen Einwohner das Foto wieder, auf dem allerdings alle ihre Gesichter ausradiert waren. Wir wollen davon ausgehen, dass die vorübergehenden Bewohner wollten, dass das Foto gefunden wird, sonst hätten sie es wohl weggeschmissen.

Hier ist eine morbide Poetik am Werk, die nicht einfach beseitigt, sondern *auslöscht*. Mit der *Auslöschung* ist also nicht Beseitigung gemeint (z.B. das Verbrennen oder Wegwerfen der Fotos), sondern der Eingriff einer gezielten Herausnahme, der mit einem *surplus* an Aufwand betrieben wird. Dabei spielt es keine grosse Rolle, ob dies aus Langeweile, Strategie oder Hass geschieht. Entscheidend ist, dass sich hier eine Absicht offenbart. Die Identität der Personen wird durch das Auskratzen ihrer Gesichter ausgelöscht. Da alle Gesichter ausgekratzt sind und nicht nur eines, darf man davon ausgehen, dass der Adressat dieses symbolischen Anschlages nicht nur die Familie ist – denn die war ja den zwischenzeitlich einquartierten Flüchtlingen kaum bekannt – sondern die ihr zugeordnete Ethnie bzw. Kriegsseite. Es geht hier nicht um persönliche Animositäten, auch wenn sie womöglich auch eine Rolle spielen, da man auf dem Foto die Abbildung glücklicher Zeiten sieht, die man der Familie in dem Augenblick des eigenen Flüchtlingsdaseins nicht gönnen will.

Die Vorstellung von kultureller Auslöschung ist in diesem Sinne ein neuzeitliches Phänomen, das als manifeste Umsetzung wohl mit den spanischen *Conquistadores* und ihren Völkermorden an den südamerikanischen Urvölkern einsetzt und mit dem Holocaust ihren zweifelhaften Höhepunkt erreicht. Die Idee der Vertilgung oder Ausrottung interessiert mich hier aber nur als symbolische Strategie, und die ist relativ modern, um nicht zu sagen modernistisch. Bei Richard Wagner taucht das Motiv der kulturellen Auslöschung als symbolische Verteidigungsmaßnahme gegen eine aus seiner Sicht überbordende „Verjüdung“ der Musik auf. Das Konzept der Auslöschung beruht darauf, dass eine diskriminierte Gruppe (Juden) nichts unternehmen kann, um den Unterschied zum Diskriminierer zu verhindern. Um es konkreter zu sagen: Der Erzfeind Wagners (neben Meyerbeer), Mendelsohn Bartholdy, konvertierte als Jude zum Protestantentum. Aber selbst das nützte ihm nichts, so Wagner, um den ewigen Juden in ihm zu verschleiern. Im Gegenteil: Das sei eben das typisch Jüdische, dass man sich perfide der Umgebung stets anzubiedern und anzupassen weiß. Dasselbe gelte auf der musikalischen Ebene. Es gäbe also gar nichts, was einen

Juden zum Nichtjuden machen könne. Also bleibe nur noch die Auslöschung, eine Art Nirwana, das Wagner zwar nicht konkretisiert, aber meiner Meinung nach, muss diese Andeutung nicht konkretisiert werden, da sie klar ist und auch 1851 klar ist, als Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* erscheint. Manche Andeutungen sind klarer als Taten. Auslöschung heisst demnach nicht einfach Entfernung oder Deportation, sonst könnte Wagner auch Umsiedlungen anregen. Nein, das Zynische an dieser Idee ist ja gerade, dass er gar nicht will, dass das Hasssubjekt wegzieht oder dass es sich verleugnet (Konvertierung, Umbenennung) – d.h. im obigen Bild: Man will gar nicht das Foto wegwerfen – im Gegenteil: man braucht und benutzt es, um damit sich selbst etwas zu beweisen. Es ist also nicht so, dass, wie in heutigen Integrationsdebatten, eine Anpassung der als fremd verstandenen Gruppe gefordert würde oder dass ein Zuwanderungsstop gefordert würde. Das alles ändert nichts an der Notwendigkeit einer kategorialen Auslöschung.

Was steckt hinter dieser Auslöschungssehnsucht? In erster Linie will man sich selbst auf Kosten der anderen beweisen, dass man sein eigenes Minderwertigkeitsgefühl besiegen kann. Aus dieser Warte eigener Minderwertigkeit entspringt der Hass auf Gruppen, denen man weder eine glückliche Vergangenheit (Familie auf Foto) noch eine glückliche Gegenwart (Musikerkonkurrenten) wünscht. So will man also für eine gelöschte Zukunft sorgen.

Auch in den hintersten Winkeln des bosnischen Schlachtfeldes werden analog demonstrative Akte begangen, die nicht nur zerstören, sondern etwas *beweisen* sollen, indem sie etwas anderes widerlegen. Die symbolische Ebene der Kriegsgewalt kennt eben keine „blinde Zerstörung“, denn blinde Zerstörung entspräche ja einem Naturphänomen, das keine Absicht oder Interessen kennt. Naturgewalten sind blind. Die Natur hat kein persönliches Interesse daran, Menschen umzubringen. Wäre der Feind barbarisch – natürlich, unkultiviert –, so würde er auch die eigenen Kirchen zerbomben.

Hier kommt die Kategorie des „Ikonozid“ zur Geltung: nicht nur das Auslöschen der Bilder und das Ersetzen der ausgelöschten Bilder durch andere Bilder, sondern auch die Nichtung der Möglichkeit von Bildern überhaupt. Auch das ist im übrigen eine Strategie, die man aus der Gegenwartskunst kennt: Man denke etwa Jasper Johns' demonstrative Ausradierung einer Zeichnung von Willem de Kooning oder Arnulf Rainers Ausradierungen, Übermalungen und Auslöschungen von Fotografien und Abbildungen (Selbstportraits, italienische Landschaften, Totenmasken, Akte und botanische Zeichnungen). Man denke auch an die im ersten Teil besprochene Destruktionskunst oder an Andy Warhols Verunmöglichung des Bildes durch Repetition und Massenproduktion. Ebenso wird in der bereits vorgestellten Arbeit Demands verwendete Stilmittel der Auslöschung vorgeführt wird (Siehe auch C. Vasics Arbeit *Computer Cleansing* im Schlussabschnitt). Was in unserem Zusammenhang interessiert, ist eine Auslöschung, die nicht einfach auf Leere, sondern vielmehr auf Präsenz verweist, auf ein „erfülltes Nichts“, vergleichbar mit der wagnerschen Vorstellung, die Juden nicht einfach „herausnehmen“ bzw. emigrieren lassen will,

sondern sie zur Präsenz verpflichtet, um sie innerlich auszulöschen. Dieselbe Konstellation erblicken wir aus dem obigen Kriegsbild, in dem kein Krieg, sondern nur friedliche Vergangenheit zu sehen ist. Gleich der leeren Bühne Demands bleibt nur der Verweis auf die Möglichkeit familiärer Konstellation. Vielleicht sind diese „leeren“, da kopflosen Körper, ein besonders absurdes Sinnbild für das erfüllte Nichts, das Malevic oder Nietzsche einst beschrieben.

### b) Atmosphärische Befreiung

Vorstellungen historischer oder räumlicher Macht beziehen sich ebenso auf Vorstellungen der Reinheit, d.h. des Begehrens, bei seiner nationalen Aufgabe nicht gestört zu werden. Wie Dubravka Ugresic schildert, erschien in Kroatien Anfang der neunziger Jahre eine erste Vergegenständlichung des Reinheitsgedankens, den man in Deutschland ansonsten instinktiv mit dem nationalsozialistischen Sauberkeitsfanatismus der Arbeit, der Rasse und des politischen Diskurses verbindet. In Kroatien wird der Fanatismus zum Kalauer mit ernsthaftem Hintergrund: Es wurden auf Märkten Getränkedosen mit „reiner kroatischer Luft“ verkauft, d.h. einer Luft, die gereinigt war vom – wie es hieß – „Serbokommunismus“, von den „stinkigen Ablüften“ der Arbeiterselbstverwaltung und den Evaporationen der jüngsten Vergangenheit.

Die kleine Phrase *saubere kroatische Luft* verhakte sich in die kroatische Sprache wie eine Klette (...) Heute [1992; Anm.] gibt es kaum noch einen Zeitungsartikel oder eine Fernsehsendung ohne das Wort *sauber*.<sup>507</sup>

Die Impertinenz dieser Idee ist nur ein Beleg für die Gestaltungskraft, die ein im Ursprung atmosphärisches Problem hervorbrachte (– wenn man den anderen nicht mehr „riechen“ kann).

Der Reinigungseifer, der Kroatien erfasst hat, schreckt auch vor grotesken Auswüchsen nicht zurück (...). So erklärte eine einst populäre jugoslawische Komikerin (die als naive, schwatzhafte Putzfrau auftrat, und es ist nicht unwichtig, daß sie gerade als »Putzfrau« bei den offiziellen Neujahrsfeiern den »Diktator« Tito amüsierte) kürzlich in einem Interview, sie wünsche sich, nach ihrem Tod in die kroatische Fahne gehüllt und in kroatischer Erde bestattet zu werden. Sie werde sich glücklich fühlen, als Leiche von kroatischen Würmern gefressen zu werden!

Das Wort sauber bzw. rein ist ins Vokabular der bekanntesten kroatischen Geistesgrößen eingegangen, und so hat ein prominenter kroatischer Intellektueller bei einem Fernsehauftritt auf die dümmliche Frage der Journalistin, was für Frauen er liebe, kurz und ebenso dumm geantwortet: reine! Ein paar Monate später wird der Intellektuelle diese reinen kroatischen Frauen auffordern, das Leben ihrer Söhne für die Verteidigung der Freiheit zu opfern, und in einer Trauerrede für gefallene kroatische Soldaten wird er sagen, daß wir unsere Freiheit durch nichts beschmutzen dürfen bzw. daß auch unser Tod rein sein muss.

<sup>507</sup> Ugresic (1995 : 87 ff)

Ein anderer kroatischer Intellektueller wiederum, der die Idee der „geistigen Erneuerung“ des kroatischen Volkes euphorisch begrüßt, zog den poetischen Schluss: „Das ist der Weg der geistigen Erneuerung, einer schönen und reinen Generation, der Weg für uns Menschen heiteren und reinen Gewissens“.<sup>508</sup>

Die Topoi der Einfachheit, Reinheit, Zuweisbarkeit, Ehrenhaftigkeit, usw. die auch an den Fronten wiederkehrende Motive sind, ermöglichen die „saubere“ Auffassung des Krieges. Der Kriegsschergen Arkan etwa verordnete seinen Kämpfern eine Art von rigiden moralischen, ritterlichen Kodex: beispielsweise durften sie im Einsatz keinen Alkohol zu sich nehmen. Das selbstaufgelegte Bild des „sauberen“ Kämpfers ist hierbei eine Autosuggestion, die von den begangenen Grausamkeiten im Krieg Abstand herstellt. Die Dose mit der sauberen Luft wie auch die Metapher der Sauberkeit kommt nicht aus dem atmosphärischen Nichts, sondern ist Teil eines symbolischen Naturkreislaufes, der Zugehörigkeiten und Abgrenzungen vordefiniert, in derselben Weise, in der z.B. Ethnienwitze oder Karikaturen in Friedenszeiten einen Krieg vorexerzieren, der (noch) keiner Waffen bedarf.

### c) Authentisierung

Das Paradigma der ungestörten Authentizität tritt etwa auch im Bereich der linguistischen Separation zutage. Dies bestimmt im übrigen den Begründungsimpuls der meisten europäischen Nationalsprachen, etwa dem Schwedischen und dem Norwegischen. Markant ist die weitgehende Ausdifferenzierung des Serbischen und Kroatischen und die Etablierung neuer Standardsprachen – *Bosnisch, Montenegrinisch*. Aber auch bildende, schreibende und darstellende Künste erfassten durch weitere Standardisierungen des Status Quo ein perfektes Standbild der jeweiligen Kulturgemeinschaft.

Beispielsweise wurden zu Anfang der neunziger Jahre international eine Reihe von Projekten und Ausstellungen realisiert, die Kroatien und Slowenien die notwendigen kulturpolitischen Foren boten, die neuerworbene politische Unabhängigkeit gewissermaßen „künstlerisch“ zu belegen. Dieser kulturelle Rechtfertigungsdruck, der im Kroatien der Tudjmanära etwa mit der staatlich unterstützten Ausstellung im Zagreber Nationalmuseum *Cudo Naive* („Wunder der Naive“, 1994) seinen zweifelhaften Höhepunkt erreichte, hatte unter anderem den Zweck, einerseits die autochthone Eigenständigkeit Kroatiens auszuzeichnen, und andererseits die von Historikern und Politikern immer wieder propagierte Zugehörigkeit Kroatiens zum westlichen Kulturkreis zu untermauern.<sup>509</sup> Paradoxerweise ist man also einerseits zugleich unvergleichlich

<sup>508</sup> ebd. : 90

<sup>509</sup> Tudjman interessierte sich für staatstragende Aktivitäten, die die gesamte Palette von Militär bis Kunst beinhaltete. Hier war der Gebrauch von Folklore im nationalen Sinne erwünscht, obwohl die Konzepte von Folklore und Nation nichts miteinander gemein haben. Freilich wurden nur solche Projekte unterstützt bzw. geduldet, die die Aura einer Hochkultur besaßen und somit die Erhabenheit und Seriosität einer alten Kulturnation auszudrücken vermochten, immer stets mit dem Verweis auf die westliche Angebundenheit

(authentisch) und andererseits schon immer westeuropäisch umfasst (repräsentativ).

Ein Aspekt dieser affirmativen Begründungsstrategien in Serbien war der von Dragos Kalajic und anderen Kunsttheoretikern propagierte identitäre Diskurs, der 1994 mit der Ausstellung *Istocnici* im Museum für Moderne Kunst in Belgrad gipfelte. Auch hier pochte man auf die unbezweifelbare Authentizität der serbischen Kultur, aber nur, um im gleichen Atemzuge zu betonen, wie viel Europa den Serben zu verdanken hat, die sich in Wahrheit nicht gegen Europa stellen, sondern vielmehr den ursprünglichen Europäismus repräsentieren (z.B. als mittelalterlicher Vorkämpfer gegen die Islamisierung Europas). Ausgehend von einer westlichen Zivilisationskritik, die Dekadenzvorwürfe gegenüber einer von den USA dominierten Kunstszene geltend machte, versuchten die Initiatoren der *Istocnici* Ausstellung das Fundament einer originären europäischen Kunsttradition wiederzubeleben, deren historische und ontologische Ursprünge sie im osteuropäischen Raum, partikulär in Serbien, zu lokalisieren vermeinten (Milosevics letzte Fernsehansprache im Oktober 2000 machte allgemein auf diesen Punkt aufmerksam, der den Mythos des *antemurale christianitatis* wiederauflegt). Die Grundidee bezieht sich auf den serbischen Ursprungsmythos, der als ein Argument *sui generis* fungiert.

Wir sind ein einzigartiges [*autohtoni*], ursprüngliches Volk balkanischen Urquells und Osttums [*izvornik i istocnik*], und aus uns sind viele europäische Völker entstanden, zuletzt die Kroaten und Muslime.<sup>510</sup>

Und da letztere später kamen, ist selbstredend jeglicher Territorialanspruch der Serben legitimiert und muss erhalten und dargestellt werden. Milic verkündet:

Was ein serbischer Arm mit einem Gewehr heldenhaft verteidigt, das werden Künstler in ihren Werken zu feiern wissen.<sup>511</sup>

Diese Thematik galt es also unter anderem in der erwähnten Ausstellung darzulegen. Die Eigenschaften dieser vermeintlich neuen Ursprungskunst lagen in einer der naiven Kunst analogen Aufrichtigkeit, Unmittelbarkeit des Ausdrucks und sollten Anknüpfungspunkte an einer vormodernen Decorumkultur suchen: ritterliches Verhalten, Ehrenkodex, Vorbilddenken, Kriegsheldentum. Steter Grund dieser Merkmale ist die Erdverbundenheit heimatlicher Vorstellung.

---

Kroatiens. Jedoch: Phänomene wie der deutsche Nationalsozialismus gehören auch zum „westlichen Kulturkreis“ - Welches utopische Ideal verbindet man also mit diesen Kategorisierungen, die weder richtig noch falsch sein können? Es genügt eben nicht, nur auf die EU zu verweisen. Rechtfertigung musste auf historische Relevanz zielen, daher sprach man vom „westlichen Kulturkreis“.

<sup>510</sup> Zit. aus: *Javnost*, Belgrad, 22.5.1993

<sup>511</sup> ebd.



**Abb. (51)** Die Logik der *Istocnici* verdeutlicht sich hier in der Vision eines lokalen serbischen Künstlers: Dies ist eine Version des „himmlischen Volkes“, das auf dem Wurzel- und Flechtwerk heimischen Bodens entspringt. Der ausgesparte Negativraum ähnelt einem Kirchemriss oder verweist zumindest auf etwas himmlisch Sakrales.

Das ästhetische Panorama wurde auch durch die Anwesenheit von Amateurkünstlern bereichert, um den Charakter einer „Bewegung“, einer „Kunst des Volkes“ zu etablieren. Der Lyriker Nogo avisiert dies, wenn er allgemein den kontemporären westlichen Individualismus tadelt. Denn:

Die Alten verstanden es besser, aus dem Kopf des gesamten Volkes zu denken. Heute wollen viele aus ihrem eigenen Schädel heraus denken, und geben damit auch noch an.<sup>512</sup>

Die Konzeption von *Istocnici* sollte gerade aufgrund ihrer Überindividualität durchaus Vorbildcharakter haben und verstand sich als originär europäisches Forum eines eigenständigen, von der USA unabhängigen, Kulturanspruchs.

Der Begriff *Istocnici* („Ostler“), der sich unter anderem von panslawistischen Vorstellungen innerhalb der Kulturproduktion speist, wurde ursprünglich als übernationale vage Vorstellung östlicher Kultur gebraucht, um deren Eigenständigkeit gegenüber einer beispielsweise westlichen literarischen Tradition hervorzuheben.

Ein *Istocnici*-Diskurs, der sich jedoch als nationales Abgrenzungsinstrument versteht, wurde in bestimmten Arealen der literarischen Produktion vor- und aufbereitet, wie z.B. in einem Gedichtzyklus von Ljubomir Simovic aus dem Jahre 1983. Simovic, seines Zeichens Akademiemitglied, thematisierte in diesem Zyklus das tragische Aufeinandertreffen von verfeindeten Truppen im Zweiten Weltkrieg, bei denen jeweils Serben kämpften. Simovic war einer der ersten Autoren, die auf diese Weise eine moralische Äquivalenz von Tschetniks und Partisanen in den öffentlichen Diskurs brachten.<sup>513</sup> Das Serbische wird hier im Bruderkampf zur übergeordneten Kategorie östlichen Ursprungs, die einen eigenständigen Sinnpol im europäischen Wertgefüge darstellen soll.

Das von Dragos Kalajic und seinen Mitkuratoren initiierte Projekt verstand sich als kulturpolitische Intervention und musste als solche kläglich scheitern, da die vorgestellte Zusammenstellung der Bildgebung erzwungen und hoffnungslos medioker wirkte.

Was aber an dieser Ausstellung fasziniert, ist die Tatsache, dass eine Institution wie das Museum für Moderne Kunst in diesen Kriegsjahren von Außenseitern bzw. Opponenten des Modernismusparadigmas in Beschlag genommen wird (die Um-, Ab- und Zusammensetzung des Museumsvorstands hatte politische Hintergründe). Die Vorstellung, dass Kulturpiraten in einen Paradigmentempel wie ein Museum für Moderne Kunst eindringen, und dem Bau ihre verquere Ästhetik aufzwingen, ist durchaus legitim. Das New Yorker MOMA ist in dieser Hinsicht ein typisches Beispiel für einen Paradigmentempel, in dem sich eine bisweilen kindliche Mythenmaschinerie entwickelt: Vor einigen Jahren präsentierte das MOMA eine Pollock-Retrospektive, bei der das Atelier des Malers, d.h. sein „Holzschuppen“ naturgetreu (mit Farbflecken) nachgebaut wurde und es den Besuchern ermöglichte, in die Stapfen des grossen amerikani-

<sup>512</sup> Vukic (1994 : 78)

<sup>513</sup> Budding (1997 : 382f)

schen Kunstheroen zu treten. Diese Verwandlung von Museen in Disneylands ist nicht zuletzt durch den Hype des Getty Museums in Los Angeles und einer neuen kundenorientierten Kunstvermittlung zu verzeichnen.

Auch ist es in dieser Perspektive legitim, durch den Angriff auf derartige Paradigmentempel, schlechte Kunst zu zeigen, denn dadurch wird die gute Kunst noch besser und die schöne Kunst noch schöner.

Wo *Istocnici* und mit ihm alle Projekte dieser Art auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien scheitern, ist ihr halblauter, kleinbürgerlicher, affirmativer (und nicht destruktiver) Einsatz für eine *höhere Kultur*. Kalajic formuliert diese Naivität kulturellen Höhenflugs schon 1993 anlässlich des Verbots von Disney Comics in der Bundesrepublik Jugoslawien:

Micky Maus, Donald Duck und andere Tiere der Disneyfarm waren niemals die Helden meiner Kindheit, und ich bin überzeugt, auch niemals der Kindheit eines jeden wahren Europäers. Unsere Vorbilder waren und sind die Ritter an der Tafel des Zaren Lazar oder des Königs Arthur, die guten Feen und Mütter der Jugovics.<sup>514</sup>

Wie westlich, wie europäisch der balkanische Nationalismus ist, sieht man allein an diesem Beispiel. Kalajic hat nämlich völlig recht, aber nicht in dem Sinne, in dem er sich das wünscht: Diese Anbiederung an die Historie der Souveränität ist in der Tat das, was „jeden wahren Europäer“ ausmacht bzw. bis vor wenigen Jahrzehnten ausmachte (– wenn man denn eine Vorstellung dieses Wahren überhaupt haben will). Dieses „wahre Europa“ haben sich in derselben, nur versteckteren und perfideren Weise, westliche demokratische Europrotagonisten schon längst in die Institutionen der Macht imaginiert, stets unter nationalstaatlicher Flagge. Der Europadiskurs als Wahrheitsdiskurs, als Machtdiskurs, ist überall abzulesen. Man muss sich nicht in die Stuben von Bürokraten begeben. Insofern ertönt im Belgrad der 90er Jahre nur eine etwas schrulligere Version einer erhabenen Europahymne, die man sich z.B. von zahnlosen Trompetern auf rostigen Instrumenten gespielt vorstellen kann, die in dem einen oder anderen Kusturicafilm des öfteren vorkommen.

Die heutigen Museumsmacher sehen diese Periode des *Istocnici*-Diskurses, das „Zahnlose“, Ungepflegte, in Serbien daher als peinlichen „Ausrutscher“ des professionellen (westlich orientierten) Ausstellungswesens, welches in Europa irgendwie konsensual angelegt ist. Dies ist einerseits (angesichts der Verblendung der *Istocnici*-Organisatoren) verständlich, andererseits ist die gängige Praxis des Museums (und nicht nur dieses Museums) in einem anderen Sinne nicht weniger peinlich (z.B. das Perpetuieren nationaler modernistischer Kunstgrößen und steifer Akademismen), nur erkennt man dies innerhalb des gängigen Modernismusparadigmas, welches selten Paradoxien und Anachronismen wahrnehmen will, nicht in aller nötigen Konsequenz an. Wenn man nur genau hinsieht, so ist alles veraltet – auch die Modernisierer.

---

<sup>514</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 66)



## d) Versprachlichung

*Siehe sie sind ein Volk, und nur eine Sprache haben sie alle; das aber ist erst der Anfang ihres Tuns. Nichts von dem, was sie vorhaben, wird ihnen unmöglich sein. Wohlan, lasst uns hinabsteigen! Wir wollen dort ihre Sprache verwirren, daß keiner mehr die Rede des anderen verstehe!*

Gott<sup>515</sup>

Ein weiteres Handlungsprinzip könnte man als *linguistic engineering* bezeichnen: Damit sind in erster Linie sprachstrategische Eingriffe in die Alltagskommunikation gemeint.<sup>516</sup>

Als der in Serbien gedrehte Kinofilm *Rane* erstmals vor wenigen Jahren in Kroatien in die Kinos kam, wurde das als Zeichen der „Normalisierung“ zwischen den beiden Ländern verstanden. Die Tatsache aber, dass der Film in Zagreb mit kroatischen Untertiteln gezeigt wurde, verdeutlicht wohl, dass diese Nachkriegsnormalität eher der Vorkriegsparanoia gleicht: Es herrscht (vor allem in Kroatien und Serbien) bis heute eine offiziell und institutionell geprägte Furcht vor der Durchdringung und „Verschmutzung“ des Nationalkonzeptes. Der Nebenfall *Rane* verdeutlicht wohl am eindringlichsten die distanzbildende Funktion der Nationalsprache. Es entbehrt nicht einer gewissen bitteren Ironie, dass der Titel des Filmes übersetzt „Verletzungen“ bedeutet.

Es sind symbolische (d.h. in diesem Sinne: *demonstrative*) Akte, die Sprachseparationen begründen, denn selbstverständlich versteht das kroatische Publikum den serbischen Film ohne die Untertitel. Dieser soll jedoch im symbolischen Sinne nicht einfach nur verstanden, sondern auf Kroatisch verstanden werden. Ein etwaiges gemeinsames Verständnis würde die in der Tudjman-Ära konzipierte offizielle Paranoia vor der Rückkehr des „Jugo-“, bzw. „Serbokommunismus“ schüren. Ebenso wie der vom orthodoxen Priester im Fernsehen präsentierte Totenschädel eines Kindes zu einem „serbischen“ wird, so soll das Verstehen nationalisiert werden.

Einen treffenden diplomatischen Beleg liefert Richard Holbrookes Beschreibung der Friedensverhandlungen in Dayton 1995, an denen Milosevic, Tudjman und Izetbegovic als Verhandlungsführer der jeweiligen Länder teilnahmen.

The translators' booths in the two large conference rooms came to symbolize for me the stupidity of the war. Our system had six language channels on the headsets. (...) Channel 4 was for translation into Bosnian, 5 into Croatian, and 6 into Serbian. This puzzled outsiders, since the same language, with minor differences, was spoken throughout the region. (...) Each participant from the Balkans could choose his or her channel of preference – but one interpreter translated for channels 4, 5, and 6.<sup>517</sup>

<sup>515</sup> Altes Testament, Genesis 11, 6-7

<sup>516</sup> Vgl. Bugarski (1997)

<sup>517</sup> Holbrooke (1999 : 232)

Die Nationalisierung des Sinnes zum Unsinn ist es, die diese Kulturlogik offensichtlich macht. Diese existiert unabhängig von politischen Rechts-links-Ausrichtungen. Es ist ein Irrtum zu glauben, Anfang der neunziger Jahre seien Rechte oder Rechtsextremisten an die Macht gekommen.

Wie im ersten Abschnitt angeführt, hat Miroslav Krleža diese Entzweigungsfunktion über die Sprache folgendermaßen ausgedrückt: „Serben und Kroaten sind *zwei* Völker, die *ein* Gott und *eine* Sprache trennt.“ (in: Jaksic 1998 : 239). Hier ist die symbolische Ebene angesprochen, die sich auf die Identität einer Sprache beruft und gleichzeitig zur politischen Entzweigung führt. Linguisten ist dieses Phänomen nicht unbekannt. Paul Garvin (1959) hat zwischen vereinigenden und entzweierenden (*separatist*) Aspekten der symbolischen Funktion unterschieden. Fishman (1993) erweiterte Garvins Konzept, indem er von *Contrastive self-identification via language* sprach (also im Grunde: Sprache als identitäres Mittel zur Durchsetzung von Unterschied). In der (symbolischen) Vereinheitlichung und Vereinigung einer Gruppe von Menschen werden andere, die in der symbolischen Matrix nicht unterzubringen sind, ausgeschlossen. Das Schaffen einer mazedonischen Standardsprache vereinigte Mazedonier, aber sorgte durch die symbolische Abgrenzung zum Bulgarischen (19.Jahrhundert) und zum Serbischen (20.Jahrhundert) für eine Distanzierung. Im 19. Jahrhundert setzte die Nationalbewegung in Norwegen die sprachliche Abgrenzung zum Dänischen durch und schuf so einen norwegischen Standard. Ernest Gellner schreibt:

Daß Menschen, die räumlich weit auseinander leben und deren Interessen nicht identisch sind, sich allein aufgrund einer gemeinsamen Sprache plötzlich zusammenfinden sollen, erscheint (...) merkwürdig.<sup>518</sup>

Noch „merkwürdiger“ ist jedoch, dass dieses „Zusammenfinden“ der einen Gruppe der Verständigung mit anderen Gruppen zuwiderläuft. In diesen Fällen gewinnt der symbolische Aspekt der Sprache die Überhand und verdrängt den kommunikativen Aspekt.

Während der Friedensverhandlungen von Dayton sprachen alle drei politischen Führer eine Sprache, die auf einem Dialekt standardisiert war (Gespräche untereinander wurden ohne Dolmetscher durchgeführt). Ihr Insistieren auf separate Kanäle für einen Übersetzer verdeutlicht den rituellen Akt der *Contrastive self-identification via language*, welcher durch die separierende Funktion der jeweiligen Varietät der Sprache (Bosnisch, Kroatisch, Serbisch) geleitet wurde.

Wie sich aus den Beispielen leicht herauslesen lässt, kommt der Nationalsprache eine besondere Aufgabe der Authentizitätsbildung zu. Rucker betont:

Von allen Merkmalen, die man zur Begründung der nationalen Ideologie herangezogen hat, ist die Sprachgemeinschaft das weitaus wichtigste. Viele sehen in der Gemeinschaft der Sprache das wesentliche Charakterzeichen der Nation überhaupt.<sup>519</sup>

---

<sup>518</sup> Ernest Gellner (1999 : 44)



**Abb. (52)** Das A und O von Kosovo – Kosovo Polje steht im Serbischen für „der Amsel Feld“. „Kos“ ist das serbische Wort für dt. „Amsel“, „Kosovo“ die Genitivform, „Polje“ steht für „Feld“. Gleichzeitig behaupten manche Kosovoalbaner, das Wort „Kosovo“ sei gar nicht serbisch, sondern beruhe auf den albanischen Begriffen für „hoch“ und „weit“ („hohes Plateau“).<sup>520</sup> Die von den kosovarischen Albanern als Teil ihres albanischen Dialektes gebrauchte Bezeichnung „Kosova“ ist folglich entweder entliehen aus dem Serbischen, wie auch das Wort „Super“ entliehen ist aus dem Englischen, oder aber es ist eine ursprünglich albanische Bezeichnung. In jedem Fall gilt: Hybridisierungen und Verflechtungen sind sprachliche Normalität. Sprachen sind Hybride bzw. *Patchworks*. Im heutigen Konfliktumfeld erlangen diese eigentlich harmlosen Tatsachen jedoch eine gravierende Bedeutung. Die Sprache wird zur symbolischen Form, die stets auf Sprachfremdes verweist. Daher hat sich in den letzten Jahren aufgrund des unklaren Status dieser Provinz mancherorts die Version „Kosov@“ eingebürgert, die ein Hybrid von Signet- und Sprachform ist und das für Internetanwendungen (E-Mails) gebräuchliche Zeichen für „at“ (@) benutzt. Dieses Zeichen kann sowohl als „O“, als auch als „a“ erkannt werden. „Kosov@“ kann aber gar nicht gelesen oder ausgesprochen, sondern nur erkannt werden, was symbolisch in etwa auch dem geopolitischen Status entspricht. Insofern drückt der Wahnsinn dieses Wortes, das nur erkannt aber nicht gelesen oder gesprochen werden kann, den Wahnsinn der geschichtlichen Entwicklung aus: Serbische Hegemonie wurde mit westlicher Hilfe durch eine kosovo-albanische Hegemonie ersetzt. Westliche Soldaten schützen heute einzelne Dörfer mit serbischer Bevölkerung vor Übergriffen gewalttätiger Albaner. Wie die Gewaltausbrüche im Frühjahr 2004 zeigten, ist diese von mafiotischen Strukturen durchsetzte Provinz weit von einer dauerhaften Befriedung oder gar Versöhnung entfernt. Dies gilt auch für die jeweiligen Historiker und Linguisten. Das Foto zeigt das Gebäude des Pacific Northwest College of Art in Portland, Oregon, in dem im April 2000, die Ausstellung „Carnival in the Eye of the Storm“ gezeigt wurde (<http://projects.pnca.edu/kosovo>). Anlässlich der Ausstellung fand im P.S.1. Center in Queens, New York ein Diskussionsabend mit einigen beteiligten Künstlern (Martha Rosler, Leon Golub, u.a.) zum Thema „Aesthetization of War“ statt.

<sup>519</sup> Rocker (1976a : 371)

<sup>520</sup> Nach dem albanischen Historiker Cerabregu, siehe in: <http://www.kosovo.com/nmalk2.html>

Genealogisch ist auch hier das 19. Jahrhundert maßgeblich. Rocker schreibt, dass die bekanntesten Träger „nationalistischer Gedankengänge“ – Arndt, Schleiermacher, Fichte, Jahn, der deutsche Tugendbund, Mazzini, Pisacane, Niemojowski, Dwernicki, das „Junge Europa“ und die deutschen Demokraten von 1848 ihre Vorstellungen von der Nation auf das gemeinsame Sprachgebiet begrenzten.<sup>521</sup>

Das Wort vom *linguistic turn*, welches im 20. Jahrhundert den ehemals umgreifenden Bezug der Sprache auf die Wirklichkeit in Frage stellte, hätte auch desillusionierend auf national-linguale Begründungsmuster wirken können, hat es aber nicht. Die „Nationalsprache“ ist bis in die heutige Zeit als „Eigentum“, Repräsentations- oder Differenzierungsmittel der jeweiligen Gemeinschaft verstanden.

Der *linguistic turn* erhält daher im jugoslawischen Fall seine ganz eigene Bedeutung. Es ist die reaktionäre Hinwendung zur Sprache als dem identitätsstiftenden Marker mit kulturprägender Wirkung. Der Philosoph Bozidar Jaksic (1997) schreibt nicht ohne Verbitterung:

The language shared by four Yugoslav peoples, with slight variations in linguistic expression – Croats, Serbs, Muslim Bosniaks and Montenegrins – was, fortunately or not, named Serbo-Croatian or Croato-Serbian. But a common language did not facilitate a better mutual understanding of ethnically akin peoples. From a means of communication among people the language was increasingly turning into a symbol of the struggle for nation-states. It was transformed into an instrument of war propaganda and a seed of destructive hatred.

In the „Third Balkan war“ in this century, along with ruining all the common institutions of the Yugoslav state, a language was also killed: the Serbo-Croatian or Croato-Serbian. The murder was committed deliberately and designedly, and served exclusively political goals. Each of the conflicting sides made its particular contribution to this murder. In performing this act the sides in war easily found a common language.<sup>522</sup>

Diese gemeinsame Metasprache des Krieges hat Ranko Bugarski in seinen Studien zu den 90er Jahren zu beschreiben versucht.<sup>523</sup> Einer der notorischsten Ideologen in Bezug zur Sprache ist der im ersten Abschnitt besprochene Bildende Künstler Milic od Macve, der, wie oben erwähnt, bereits seit den 60er Jahren auf die kyrillische Identität seines Ursprungsvolkes der „Soraben“ (bzw. Serben) verweist. Dass seine Ausführungen nicht beliebige Phantasmata sind, sondern strategisch zusammengetragene linguistische Wahrheiten und Halbwahrheiten, verdeutlicht eine genauere Analyse des im ersten Abschnitt dieses Buches gezeigten Bildes.

---

<sup>521</sup> Rocker (1976a : 371f)

<sup>522</sup> Jaksic (1997)

<sup>523</sup> Bugarski (2001; 1997)



Abb. (53)

Milic verbildlicht in dem hier gezeigten Bildausschnitt seine Obsession: das kyrillische Alphabet als Beweis serbischer (bzw. „sorabischer“) Ursprungskultur, präsentiert von einem demonstrierenden Volk, das Transparente mit Abbildern serbischer Kulturheroen, wie z.B. dem großen Sprachreformer und Mitbegründer der serbo-kroatischen Standardsprache Vuk Karadzic, trägt.

Vorne links erkennt man eine Gestalt, die höchstwahrscheinlich einen Bosniaken (hier: bosnischen Moslem) darstellen soll: Die Kopfbedeckung gemahnt vage an die populäre Form palästinensischer Kopftücher, und das Geschütz auf dem Rücken scheint eine Anspielung auf die hölzernen Kanonen zu sein, die in den vormodernen Bauernaufständen gegen die osmanischen Türken eingesetzt worden sind (die Kanonen mussten aus Kirschholz angefertigt werden, da die Bauern keinen Zugang zur Metallgewinnung hatten). Die Figur trägt ferner ein Schild in der Hand, welches besagt: „Mein DZ muss gewinnen“. Im Hintergrund sieht man weitere Transparente, getragen offenbar von serbischer Seite, mit Aufschriften wie: „Wir verlangen Kyrillisch an Landstrassen und Autobahnen.“ und „Sch“, „Nj“, „Nis“, „Sofia“, „Atina[Athen]“, usw. Man darf sich fragen, was es mit den Buchstaben und der Identitätszuweisung auf sich hat. Welche Verbindungen stellt Milic dar, wenn er „Moslems“ (d.h. in diesem Fall „Bosniaken“, Moslems aus der Sandschakregion oder generell Nachfahren ehemals osmanischer Okkupatoren) mit dem Laut „dz“ in Zusammenhang bringt oder wenn er den Buchstaben „nj“ bzw. „lj“ mit Serben verknüpft?

Der Chicagoer Linguist und Slawist Victor Feldman schreibt zu den variantenreichen Implikationen dieser Bildikonografie:

The reason „dzh“ is associated with Islam is that the overwhelming majority of BCS [Bosnian, Croatian, Serbian] words with this sound entered the language via Turkish. The reason Cyrillic „nj“ is associated with Serbian is that this letter (along with the Cyrillic for lj) was created by Vuk [Karadzic] in his reform of the Cyrillic alphabet. Following the principle of a single letter for each distinctive sound, Vuk [Karadzic] eliminated many redundant Cyrillic letters. For the most part, when he had to use a new letter, he revitalized or modified a relevant Cyrillic letter, although he borrowed j from Latinica – for which he was accused of trying to Catholicize Serbian. (...) Note that the other Cyrillic letters that take up single signs in the picture (F and SH) are distinctively different from Latin letters, and the one is transparently of Greek origin while the other is from Hebrew.<sup>524</sup>

Ebenso wie aus diesen wenigen Buchstaben eine Kulturgeschichte der Schriftsprache rekonstruiert werden kann, kann sich aus diesen wenigen Buchstaben auch eine Kriegsrhetorik entspinnen. Wie der anfangs erwähnte kroatische Historiker Mandic (1971) positioniert Milic die Differenz, die sich aus historischen und linguistischen Ursprungsvermutungen („Fakten“) ergibt, zum reellen gesellschaftlichen Konfliktmerkmal. Milics Fall ist einerseits ungefährlicher darin, dass er sich aus der Warte der Kunst positioniert. Mandic indes beruft sich auf historische Fakten und glaubt, dass durch seine Interpretation der Fakten die Fakten selbst zur Gesellschaft der Gegenwart sprechen. Andererseits ist Milic wesentlich radikaler darin, dass er bewusst linguistische Sachverhalte, historische Daten und künstlerische Phantasiegebilde miteinander zu einem chauvinistischen Gesellschaftsbild verquickt (Kulturkampf der Serben gegen Albaner und Moslems).

Dies ist gewiss nur ein Bild, und es wurde nicht einmal veröffentlicht (auch Mandics Werk wurde nicht in Jugoslawien veröffentlicht). Ich glaube aber, dass es zumindest Grundzüge nationaler Psyche offenbart, die sich zwar individuell äußern, aber dennoch auf eine Tiefenstruktur der kulturellen Begründung hinweisen, die auch für andere Formen historischer oder nationaler Verortung repräsentativ ist. Der offizielle Grund, warum das obige Bild im Belgrader Magazin *Interju* nicht veröffentlicht wurde, war die Abbildung des hölzernen Penis (als Kanonenrohr) auf dem Rücken eines vermeintlichen Moslem (vorne links).

Symbolische und kommunikative Aspekte der Sprachverwendung sollten nie außerhalb ihrer emotionalen Einbettung gesehen werden. Dies gilt wie oben für die Schriftsprache, aber es gilt auch für die alltägliche orale Kommunikation. Patriotische Gefühle entstehen unter anderem bei der kognitiven Bewertung von Vergegenständlichungen z.B. durch Handlungen, Verbildlichungen oder Aussagen aus der Warte des Seins: „Dies *ist* ein heiliger Boden“, „Wir *sind* das Volk“, „Ich *bin* stolz, Amerikaner zu sein“, usw. Die Koppula „ist“ bezeichnet hier keine Gleichheit, sondern ein Aufgehen in einen identitären Gesamtzusammenhang.

---

<sup>524</sup> Feldman in einem Brief an den Autor (2004).

Wie ist es überhaupt möglich, eine Landesbezeichnung (z.B. *Deutschland*) auf das Prädikat (*deutsch*) einer Ich-Aussage zu beziehen und dies gleichzeitig als selbstevident anzusehen? Dies macht zunächst nur Sinn, wenn man die Begriffe deskriptiv benutzt: Ich bin Deutscher, weil ich in Deutschland lebe. Ein deutscher Schäferhund ist *deutsch*, weil diese Rasse in Deutschland gezüchtet wurde und nicht, weil die Rasse „deutsch“ ist. Ein deutscher Schäferhund ist selbst für den überzeugten Nationalisten kein *Deutscher*. „Deutsch“ steht hier in einem funktionalen Zusammenhang mit der geografischen Verortung<sup>525</sup>.

Problematisch wird es, wie bereits erwähnt, wenn aus dem funktionalen Zusammenhang eine Eigenschaft „herausbedeutet“ wird („Ich bin deutsch“ im Sinne von: „Ich habe eine Eigenschaft.“), denn diese Eigenschaft ist nun an dem Aussagensubjekt (ich, wir) selbst zu suchen. „Was ist es, das *deutsch* an mir ist?“ taucht nun als Frage im phänomenologischen Horizont einer Wesenserkundung meiner selbst auf.

Die Beantwortungen dieser unbeantwortbaren, da unsinnigen Frage führen zu jener Ideologie der kulturellen Identität, die bis zum heutigen Tage alle nationalstaatlichen öffentlichen Diskurse bestimmt. Das „Deutsche“, das „Türkische“, das „Englische“, usw. wird jeweils genealogisches Bewusstseinsobjekt und originäre Anschauung *meiner* Möglichkeitsweise. Alle folgenden Anschauungen gehen durch den nationalen Filter. Das nationale Wesen, kulturelles Ich, usw. – kurzum: die Identität – wird zum Residuum einer pervertierten phänomenologischen Reduktion. Sie ist pervertiert, weil im Grunde die vorurteilsbehaftete „natürliche Einstellung“ selbst, von der doch allererst zu abstrahieren war, als Resultat einer Wesensschau missdeutet wird. Das alte Wort vom „Deutschen Wesen“, an dem die Welt einst genesen sollte, ist das historische Paradebeispiel dieses falschen Residuums, denn es handelt sich beim „Deutschen Wesen“ gerade nicht um ein Wesen, sondern um ein hybrides und emotionales Konstrukt, dessen vermeintliche Reinheit und Originarität durch beständige Wiederholungen und rituelle Reinigungen (literarisch, philosophisch, historisch, linguistisch, usw.) erzwungen wird.<sup>526</sup>

Da wir allesamt dazu neigen, den Bedeutungsursprung von Worten in uns selbst zu suchen, in dem Sinne, dass Eigenschaften immer inhärente Prinzipien eines wie auch immer gearteten transzendentalen Subjekts (*cogito*) oder transzendenten Objekts (*noumenon*) sind, und nicht etwa in äußeren funktionalen Gegebenheiten, wie z.B. dem Verweisungszusammenhang von geographischem Land und Lebensbezug, so möchten wir allzu gerne an die Realität der nationalen Eigenschaften im Sozialindividuum glauben, oder wir möchten die indivi-

<sup>525</sup> Oder man spricht beispielsweise von einer jüdisch-christlichen Philosophie. Die Philosophie im weitesten Sinne hat keine kulturelle Eigenschaft, sondern nur eine funktionelle Herkunft. Die Zentralperspektive ist nicht italienisch, und ein elektromagnetisches Feld ist nicht englisch.

<sup>526</sup> Ein gutes Beispiel des rituellen Gebrauchs patriotischer Worte gibt Richard Wagner, wenn er schreibt: „Das Wort ‚deutsch‘ findet sich in dem Zeitform ‚deuten‘ wieder: ‚deutsch‘ ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unsrem Boden Entsprössene.“ (Aus: Tagebuchaufzeichnungen Richard Wagners für König Ludwig II. 14.- 27. September 1865, in: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Vierter Band: Ergänzende Urkunden. Karlsruhe 1936, S. 14.)

duellen Eigenschaften auf eine spezifische Kultur, d.h. auf ein Sozialgefüge bzw. eine Gruppe projizieren.<sup>527</sup>

Diese Projektionen erfasst man am besten unter dem Stichwort der „Inkorporierung“. Es beschreibt den einverleibenden bzw. korpusbildenden Charakter identitärer Gestaltbildungen. Diese manifestieren sich in realen Körpern (politische Führer, Kriegshelden) oder in virtuellen Entitäten (als „Volk“, als historische Schicksalsgemeinschaft, usw.).

## Identität als Körper

### a) Singularitäten

*Wenn wir die großen Individuen als unsere Leitsterne  
gebrauchen, so verschleiern wir viel an ihnen, ja wir verhüllen  
alle die Umstände und Zufälle, die ihr Entstehen möglich ma-  
chen, wir isolieren sie uns, um sie zu verehren.*

*(Friedrich Nietzsche 1870/71)<sup>528</sup>*

Eine Singularität ist der Bereich eines Systems, der einerseits innerhalb des Systems selbst nicht mehr erfasst werden kann, aber aus dem andererseits das gesamte System hervorgeht. Den *Big-Bang* Theorien zufolge ging unser Universum aus einer Singularität hervor. Die bislang erforschten und formulierten Naturgesetze dieses Universums erlauben aber keine sinnvolle Erfassung dieses singulären Ursprungs (oder was kann man sich sonst unter „unendlicher Gravitation“ vorstellen?). Eine Singularität ist daher ein absolutes Abstraktum und in etwa vergleichbar mit antiken Vorstellungen des *Einen* (vgl. hierzu Platons eleatischen Dialog *Parmenides*) bzw. mittelalterlichen Vorstellungen des Gottes als Allmächtigen. Gott kann vom Menschen nicht erfasst werden, aber er

---

<sup>527</sup> In so manchen Fussballdebatten vergangener Jahre sprachen Experten beispielsweise oft von „deutschen Tugenden“, die seit je her den Erfolg für die Fußballnationalmannschaft geebnet hätten, nämlich: Durchsetzungskraft, fester Zusammenhalt und der unbedingte „Wille“ zum Sieg (Udo Lattek in einer Sendung des DSF, Juli 2000). Wenn wir also durch einen Sieg der deutschen Mannschaft emotionalisiert werden, in Stimmung geraten wie z.B. Udo Lattek, so glauben wir an die Immanenz transzendenter Eigenschaften. Ebenso wie beispielsweise Kants Transzendentalphilosophie voraussetzte, daß das „cogito“ samt Verstandeskategorien und sinnlichen Anschauungsformen alle meine Vorstellungen begleite, ebenso setzen wir voraus, daß Eigenschaften, die wir uns zusprechen, alle unsere Handlungen begleiteten.

<sup>528</sup> In: Nietzsche (1965 : 56 §115)



ist der Vorstellungsbereich, aus dem der Mensch – und alles andere – hervorgeht. Er ist die Ausnahme, die zugleich Regelfall ist. Singularitäten sind also in der Geistesgeschichte nicht selten. Das heißt, Singularitäten sind selbst nicht singulär, auch wenn Physiker glauben, die ultimative letzte (und zugleich erste) Singularität postuliert zu haben. In unserem Zusammenhang geht es aber eher um lokale Singularitätsphänomene, die sich auf soziale Systeme beziehen. Ich will die Aufmerksamkeit auf Individuen richten, in denen sich der Gedanke eines Kollektivs mythisch zu einer Art kulturell verstandener Singularität fokussiert. Es geht also um Gründer, deren Begründetes nicht mehr auf sie selbst verweist und dessen Kategorien sie sich entziehen. Hitler war ab einem gewissen Zeitpunkt nur noch *Führer*, nicht mehr eigentlich *Deutscher*. Einfach nur Deutscher zu sein wäre zu trivial. Es muss ein Surplus an Beschreibung geben, eine Nische der Benennung, die nur Einem zukommt. Diese Singularisierung des Anführers oder Volkshelden ist Teil der Machtanatomie des mehr oder weniger organischen Aufbaus eines Staates.

Gründergestalten sind historisch reale und zugleich imaginierte und mythisierte Führungsindividuen, deren Taten zur glorreichen Volkssage stilisiert werden. Beispielsweise sind Dante Alighieri für die italienische oder Martin Luther bzw. Herrmann der Cherusker für die deutsche Nationalmythologie des 19. Jahrhunderts von herausragender Bedeutung. Dante wurde als Prophet der italienischen Einheit und als Begründer der italienischen Nationalliteratur gefeiert. Seine *Göttliche Komödie* wurde gar als „zweite Bibel“ der Italiener verehrt, und sein lebenslanges Exil (die Verteilung aus Florenz im Jahre 1302) wurde ein beliebtes Sujet in Kunst und Literatur, unter anderem auch deswegen, weil sich an Exilanten Heimats- und Einheitssehnsucht eindringlich darstellen lassen. Ein Gemälde Domenico Peterlinis etwa schildert den einsam auf Wanderschaft gegangenen Dante, wie er Rast eingelegt hat und mit wehmütigem Blick über ein Buch siniert.<sup>529</sup> Für die deutsche Nationalmythologie erlangte Arminius' *Schlacht am Teutoburger Wald* (9 n. Chr.) ebenso eine fundierende Wirkung, jedoch nicht als intellektuelle Kulturbegründung, sondern als Vorbild der nationalen Erhebung gegen Fremdherrschaft. 1808 schrieb Heinrich von Kleist sein Drama *Die Hermannsschlacht*, in dem er im Bewußtsein der napoleonischen Besatzung propagiert, alles Aufbegehren und alle Moral hinter das Wohl der eigenen Nation zu stellen.<sup>530</sup> Auch Luther wird im 19. Jahrhundert analog zu Dante und vor allem in den protestantisch geprägten deutschen Landen als Prophet Deutschlands stilisiert: Er ist Freiheitsheld, Begründer der deutschen Nationalreligion, Vorbild bürgerlicher Tugenden und Wegbereiter der Nationalsprache.<sup>531</sup> Man könnte noch viele andere Gründergestalten nennen, etwa Wilhelm von Oranien (1533-1584) als „Vater“ der niederländischen Nation oder Rembrandt (1606-1669) als deren Genius<sup>532</sup>, aber stets würde man auf

<sup>529</sup> Siehe hierzu: Flacke (1998 : 203ff; ebd. : 345)

<sup>530</sup> Siehe: ebd. : 103

<sup>531</sup> Ebd. : 112ff

<sup>532</sup> ebd. : 235ff

ähnliche Stilbildungen und Rhetoriken nationaler Vereinnahmung stossen. Vor allem zwei Aspekte dominieren hier, denen die historischen Gestalten zugeordnet werden: zum einen die *extrovertierte Tat* (Anführer, Widerstandskämpfer) und zum andern die *innere Begründung* der Nation (geistige Führerschaft, Sprachbegründer).

Die extravertierte Form des Helden (...) zielt auf die Tat. Er ist Gründer, Führer und Befreier, der mit seiner Tat die Welt verändert. (...) In seiner introvertierten Form ist er der Kulturbringer, der Erlöser und Heiland (...) als Wissen und Weisheit, als Gebot und Glaubensform, als Werk und Gestalt.<sup>533</sup>

Der Protagonist wird durch seine (innere oder äussere) Tat ein Repräsentant der Kultur, zugleich erhält er jedoch eine Aura, die nicht aus der Kultur selbst ableitbar ist. Es ist daher immer vorteilhaft für die Gründungsfigur, wenn z.B. ihre Herkunft, Zuordnung oder Sozialisation ambivalent sind. Dazu passt es, dass beispielsweise antike Helden oftmals Halbgötter sind oder dass moderne Nationalhelden gar nicht so national sind oder waren, wie das die Historiografie gerne möchte.

Dieses Schema des singulären Gründers, der zugleich einen sozialen Verband, eine Kultur, verkörpert, gilt auch für die Gegenwart. Politiker wie z.B.: John Kennedy als Inkarnation des amerikanischen Traums, Fidel Castro als revolutionärer Mythos, Konrad Adenauer als Mythos des deutschen Anfangs („Stunde Null“), Adolf Hitler als Mythos eines früheren deutschen Anfangs oder auch Josip Broz „Tito“ als Mythos der jugoslawischen Einheit verkörperten in der jüngsten Geschichte durch ihr Gründungspathos die Werte des Systems, für das sie eintraten. Auch heutige politische Rituale verraten den Gründerkult: Führende Politiker erscheinen sehr oft bei Einweihungen oder interkulturellen Festivitäten. Hierbei ist es oftmals üblich, als Begründungsgeste ein Bäumchen zu pflanzen. Der symbolische Spatenstich ist nur eine der vielen Formen, den modernen Mythos der Führung aufrecht zu erhalten.<sup>534</sup>

---

<sup>533</sup> ebd. : 229

<sup>534</sup> Siehe: Meyer (1992 : 140f)



Abb. (54)

b) Führer folgen Führern

*DER DIKTATOR hat sich aus über hundert Bewerbern einen Schuhputzer ausgesucht. Er trägt ihm auf, nichts zu tun als seine Schuhe zu putzen. Das bekommt dem einfachen Manne vom Land, und er nimmt rasch an Gewicht zu und gleicht seinem Vorgesetzten - und nur dem Diktator ist er unterstellt - mit den Jahren um ein Haar. (...) Alle, selbst die Minister und die nächsten Vertrauten des Diktators fürchten sich vor dem Schuhputzer. (...) Er schreibt lange Briefe an seine Familie, die seinen Ruhm im ganzen Lande verbreitet. „Wenn man der Schuhputzer des Diktators ist“, sagen sie, „ist man dem Diktator am nächsten.“ (...) Eines Nachts jedoch, als er sich stark genug fühlt, betritt er unvermittelt das Zimmer, weckt den Diktator und schlägt ihn mit der Faust nieder, so daß der tot liegen bleibt. Rasch entledigt sich der Schuhputzer seiner Kleider, zieht sie dem toten Diktator an und wirft sich selbst in das Gewand des Diktators. Vor dem Spiegel des Diktators stellt er fest, daß er tatsächlich aussieht wie der Diktator. Kurz entschlossen stürzt er vor die Tür und schreit, sein Schuhputzer habe ihn überfallen. Aus Notwehr habe er ihn niedergeschlagen und getötet. Man solle ihn fortschaffen und seine hinterbliebene Familie benachrichtigen.*

*(Thomas Bernhard, „Ereignisse“)<sup>535</sup>*

Thomas Bernhards Geschichte versinnbildlicht einen Aspekt der Operationalisierung des jugoslawischen Titoerbes. Das Bild des Anführers/Diktators ist so dominant, dass nur die Apropriation und Angleichung an dieses Bild die Macht sichern kann. Sobald sich das Sozialklon die Position ergattert, setzt sich derselbe Prozess der Unterdrückung fort. Der politische Körper ist verschiedentlich ausgefüllt, aber das Grundgerüst bleibt.

Die Abbildung zur Promotion des Films *Croatia 2000* von Rajko Grlic, der die ersten Präsidentschaftswahlen nach Tudjmans Tod begleitet und dokumentiert, verdeutlicht den natürlichen Kreislauf politischen *Pomps*. Tudjmans Affinitäten zur Ästhetik des Titokultes (Paraden, Uniformen, Gestik, Allmachtsphantasien des Staatengründers, usw.) wurden um so augenscheinlicher, je mehr sich der einstige Emporkömmling innerhalb von Titos kommunistischer Nomenklatura in sein autokratisches Netzwerk des „All-Kroatentums“ einflocht.

In dieser Abbildung soll die Präsidentschaftswahl als simpler Austausch der Software dargestellt werden, während die starre und pathetische Repräsentation des Staates in Form der Uniform nicht vergeht. Diese Form ist die *Uni-Form* – ein Wortbezug, der für die ideologische Uniformität der 90er Jahre Formelwert besitzt.

<sup>535</sup> Zit. aus: Bernhard (1994 : 58f)

Mannigfaltige andere Bilder eines neuen Heroismus haben sich zudem in den 90er Jahren als Abklang der Kriege in populären Massenmedien festgesetzt. Man konnte die Inkarnation scheinbar vormoderner Kriegsheroen im Rampenlicht der Tagespolitik beobachten. Die Inkarnation des Helden wurde teils evoziert und teils begleitet durch zahlreiche Publikationen, Ausstellungen, Kommemorationsen, Filme, neue Volkslieder, Comics und sonstige Aktivitäten, die eine Idolisierung von nationalen Bedeutungsträgern betrieben. Ein bosnischer Schullehrer beispielsweise veröffentlichte während des Bosnienkonflikts ein Frontgedicht aus dem 2. Weltkrieg, ersetzte aber die Namen von Partisanen mit den Namen von gegenwärtigen serbischen Kämpfern, und ein kroatischer Künstlerpatriot plante Mitte der 90er Jahre mit Hilfe des kroatischen Militärs, nach dem Vorbild Mount Rushmores ein riesiges Abbild des verstorbenen kroatischen Verteidigungsministers Gojko Susak in einen Felsen des herzegowinischen Gebirgslandes zu formen.<sup>536</sup> Eine derart demonstrative Gestik der Heldenverehrung entstammt unter anderem dem Bedürfnis, wohldefinierte Marker des eigenen Kulturauftrags zu etablieren. Der Personenkult ist hierbei ein effizientes und emotional ansprechendes Mittel.

In Serbien kam etwa nach Milosevics politischen Aufstieg das Wort vom *Vozd* in die Gazetten (in Kroatien in etwa vergleichbar das Wort *Poglavnik*). *Vozd* bzw. *Poglavnik* sind alte Bezeichnungen für „Führer“. Die dominierendste Assoziation mit dem Wort *Poglavnik* ist das einstige kroatische Abziehbild des deutschen Führerfaschismus während des Zweiten Weltkrieg im Marionettenstaat NDH unter Ante Pavelic. *Vozd* dagegen wurde ursprünglich für Prinz Karadjordje (1768 - 1817, wörtl. der „schwarze Georg“) verwandt, der neben seinem Rivalen Milos Obrenovic der Begründer der serbischen Monarchie gewesen war und die erste Rebellion der Serben gegen die osmanische Herrschaft angeführt hatte. Mit dem neuen *Vozd* sollte an die Gründergestalten Serbiens erinnert werden und eine glorreiche Epoche eingeläutet werden. Nicht zuletzt aufgrund dieser historischen Euphorie begründete Milosevic sein zugleich plebiszitär-autoritäres Regime der 90er Jahre und den Mythos seiner Omnipotenz, die scheinbar alle politischen Ereignisse dieser Zeit beherrschte.

Hierin liegt ein Paradox: Die irrige Vorstellung, dass eine Führungsfigur unumschränkte Macht besitzt, die an jeder abgelegensten Ecke des Landes für Wirkungen sorgen kann und die alle negativen politischen Konnotationen erfüllen kann, ist ein Bestandteil der wirklichen Macht dieser Führung. Macht ist immer auch *self-fulfilling prophecy*. Der autoritäre Staat ist mächtig, tyrannisch und unterdrückend, aber er vollendet sich erst im Kopf des Unterdrückten, wird dort totalitär. Nur weil ich wirklich davon überzeugt bin, dass z.B. überall Regierungsspitzel lauern, auch dort, wo es unmöglich ist, verfestigt sich die Omnipotenz des Diktators. Meine Imaginationen totalisieren ein System, das autoritär auftritt. So ist auch die relative Liberalisierung in Serbien (Aufhebung der Pressezensur, Mehrparteiensystem, institutionelle Pluralisierung des

---

<sup>536</sup> Branimir Cilic, siehe: AIM (1998a)

öffentlichen Lebens) mit den totalitären Tendenzen (nationalistische Paranoia, Verräterdiskurse, Einschüchterung, Ausnahmezustand, usw.) in Einklang zu bringen.

Hierzu passt die Anekdote mit dem einstigen serbischen Oppositionspolitiker und späteren Premiers Zoran Djindzic, der in der Provinz um die Zustimmung zu einer Alternative von Milosevics Politik warb. Obwohl viele Menschen in Gesprächen inhaltlich mit ihm übereinstimmten, wollte sich eine Wechseleuphorie nicht recht breitmachen. Auf Nachfrage erhielt Djindzic von einem Mann die Antwort, dass er ihm zwar diesmal nicht seine Stimme geben könne, da Milosevic regiere, aber dass er gerne bereit sei, die Opposition zu wählen, wenn diese einmal an die Macht gekommen sei. Er möge noch einmal wiederkommen.

Mich interessiert hier nicht primär das sich offenbarende Verständnis von Demokratie, sondern, tiefergehend, die blühende Imagination des Mannes, die den Regierenden auch dort Macht zuweist, wo sie sie gar nicht haben können: Die Autorität über die *Logik* der politischen Veränderung der Verhältnisse. Die in diesem Sinne totalitäre Macht ist an Freiwilligkeit nicht zu überbieten.

Die *imaginierten Individuen* (als Parallele zu Benedict Andersons Begriff der *imagined communities*), die als Führungspersönlichkeiten mit dem Staatsapparat identifiziert werden, sind pure Abstraktionen, die die Person des politischen Führers mit einer (positiven oder negativen) Aura versehen, in deren Bann alles gerät – selbst die Logik der Veränderung. Man wird sich des Ausmasses dieser Aura aber nur bewußt, wenn einmal das Staatsoberhaupt fällt oder geht.

In kunsthistorischen oder auch politologischen Diskursen wird zwischen der Präsenz des Anführers, als *corpus rei*, und seiner symbolischen Repräsentation unterschieden. Die amerikanischen und britischen Truppen haben z.B. nach der Invasion im Irak 2004 schleunigst begonnen, die verschiedenen Körper Saddam Husseins, z.B. Skulpturen, Poster, Monumente, aus der Sichtweite der Öffentlichkeit zu verbannen bzw. publikumswirksam zu zerstören, um dessen symbolische Herrschaft außer Kraft zu setzen. Auch die in Spielkartenform vorgestellten Fahndungslisten mit den wichtigsten Köpfen des irakischen Regimes dienten der symbolischen Feldschlacht (durch eine Ridikulisierung des feindlichen Machtapparates). Ganz ähnlich sind auch die Angriffe der NATO Bomber gegen das Gebäude des serbischen Staatsfernsehens einzuordnen, welches als wichtigstes Mittel Milosevics zur Erhaltung der symbolischen Macht angesehen wurde.

Wie kam es auf dem Balkan zur Etablierung der symbolischen Macht der politischen Führer? Ein wichtiger Aspekt ist die Ikonographie der Titoära. Hier wurden die ästhetischen und operativen Prämissen gesetzt, die Anfang der 90er Jahre neue Führerkulte ermöglichten. Die öffentliche Verehrung von Tudjman und Milosevic erreichte um 1990 ihren ersten Höhepunkt. Tudjman hatte sich mit den Wahlen im April 1990 als politischer Führer solidiert und wurde als Erwecker der kroatischen Nation gefeiert. Indem sie die politische Ikonographie und Rhetorik der Titoära geschickt für sich zu nutzen wussten bzw. diese ihnen

von außen zuspilte, erschien es, als könnten Milosevic und Tudjman die politischen Entwicklungen mühelos lenken, da sie die bestehenden gegenseitigen Abhängigkeiten zu verschiedenen Lobbys, ökonomischen Fragen, internationalen Beziehungen kaschieren und nicht zuletzt von einer breiten Unterstützung durch die Bevölkerung zehren konnten.

Ein Teil dieser Unterstützungsleistung kam von künstlerischen Eliten. Der Bildhauer Kruno Bosnjak, Professor an der Akademie der Künste in Zagreb, schuf 1992 eine Skulpturensérie von Personen, die seiner Meinung nach Kroatiens Weg in die Unabhängigkeit ermöglichten – von links nach rechts: *Alois Mock, Hans Dietrich Genscher, Papst Johannes Paul II., Margaret Thatcher, Helmut Kohl* und *Franjo Tudjman*.

Diese Figuren sind im Katalog *Die Menschen für alle kroatischen Zeiten* abgebildet, der 1992 – als ernst gemeintes Dankeschön an westliche Regierungen – vom Kroatischen Außenministerium finanziert und veröffentlicht wurde (siehe Abb.). Die etwa buchgroßen Skulpturen erinnern stilistisch an den Riemen-schneider Altar<sup>537</sup>: Jede Figur repräsentiert einen gewissen geistigen Ausdrucksgestus: Man beachte etwa Margaret Thatchers dramatische Erleuchtungspose oder Tudjmans/Kohls staatsmännische Haltungen. Tudjman ist im Katalog als „Pater Patriae“ beschrieben und reiht sich demzufolge so in den Chor der großen Staatsmänner und Staatsfrauen genauso wie sich Kroatien vermeintlich in den Chor der „großen Kulturnationen“ reiht. Überzogen und ungewollt komisch ist auch die dynamische Pose des Papstes, deren Ausdruck eher einem Silver-Surfer gleicht. Bosnjak wollte große Kunst vollbringen. Dies ist ihm (in einer unbewussten Weise bewusst) tatsächlich gelungen, denn was sind in satirischer Perspektive die großen Staatsmänner und -frauen anderes als Marionetten kleinbürgerlicher Wertevorstellungen, an denen man sich etwa in der behaglichen Wohnzimmeratmosphäre ergötzt oder vergeht. Dubravka Ugresic bestätigt diese künstlerische Logik, als ob sie diese Figuren beschreibt, wenn sie sagt: „Tudjman war nur unsere Puppe“<sup>538</sup> und damit auf die katalysatorische Wirkung politischer Protagonisten im reziproken Machtgefüge *Führer/Gefolgschaft* anspielt. Der Verleger Nenad Popovic sprach von einer „Selbsterstörung“ der jugoslawischen Gesellschaften: Aus seiner Sicht seien Figuren wie Tudjman und Milosevic nur „Katalysatoren“ für geheime Sehnsüchte und Vorurteile innerhalb der Bevölkerung gewesen.<sup>539</sup>

<sup>537</sup> Dieser Altar entstand 1490 und befindet sich in Münsterstadt. Er stellt u.a. 4 Apostel mit jeweils einer ihnen spezifisch zugeschriebenen Gestik dar.

<sup>538</sup> Aus einem Interview im Dokumentationsfilm *Irgendwo dazwischen: Literarische Emigration*, R: M. Jadrankovic, Österreich, 2002.

<sup>539</sup> ebd.



Abb. (55) Puppen für die kroatische Ewigkeit



Nicht Tudjman habe Kroatien geschaffen, schreibt Boris Buden, sondern im Gegenteil: Kroatien habe ein alterndes „Großväterchen“ zu seiner letzten historischen Mission berufen.<sup>540</sup>

Machtfiguren schaffen die Illusion einer Gerichtetheit des Schicksals (an deren Illusion sie letztlich selbst zugrunde gehen), sowohl bei den Unterstützern dieser Macht, als auch auf Seiten der Opposition. Der Kriegszustand suggeriert zeitweilig eine Unmittelbarkeit der politischen Taten. Carl Schmitts Staatslogik gründet auf dieser Unmittelbarkeit der Ordnungserzeugung. Die intellektuelle Begeisterung für Krieg liegt darin begründet, dass der Grund einer Gemeinschaft freigelegt und neu geordnet wird. *Tabula rasa*.

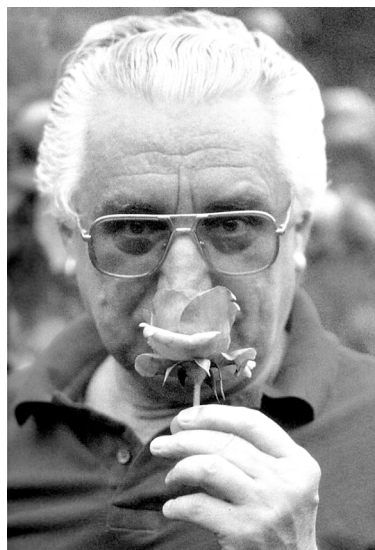
Man darf sich jedoch nicht (wie Schmitt) in der Analyse von der vermeintlichen Eindeutigkeit der Machtverhältnisse zwischen *Führung* und *Gefolgschaft*, die die sprachliche Form nahelegt, täuschen lassen. *Führung* und *Gefolgschaft* sind Instanzen eines einzigen und ungerichteten Tatbestandes.<sup>541</sup> Vielleicht bedachte dies der serbische Polizeichef von Pristina (Kosovo), als er 1999, während des NATO-Angriffs auf die Bundesrepublik Jugoslawien, dem albanischen Dissidenten Adem Demaci erklärte: „Alle zwölf Millionen Serben sind Slobodan Milosevic.“<sup>542</sup> Hier erspürt man ein grundlegendes Rätsel des *zoon politikon*, des gesellschaftsbildenden Menschen, der sich sowohl in den Mythos des Führung als auch in den Mythos der Geführten „hineinimaginiert“, wenn es angemessen scheint, aber zugleich die Trennung innerlich wahrht („Die Politiker“, „die da oben“), wenn der Heros des Führers scheitert.

---

<sup>540</sup> „The nature of Tudjman’s story is such that it will outlive its narrator; because Tudjman hasn’t made the Croatian state; just the opposite, the state took an elderly pensioner and turned him into an important Croatian politician and a faithful figure of our recent history.“ in: Buden (1997).

<sup>541</sup> Siehe: Anderson (1998), Hobsbawm und Ranger (1993), Gellner (1999)

<sup>542</sup> Zit. aus: Ljubanovic (1999 : 110)



**Abb. (56)** Unten: Der neu gewählte Präsident ganz privat: In dem Bildband *Franjo Tudjman* (Zagreb, 1990) wird der kroatische Führer mit der ersten Euphorie nationaler Erweckung als einerseits machtbewusster, solider Politiker und andererseits als zugänglicher Familienmensch dargestellt. Die Abbildung zeigt den Blumenliebhaber in seinem Garten und beim Lesen: sein persönliches „Top of the Hill“ erreichte er, als er 1995 auf der Festung von Knin die Rückeroberung der „Serbischen Krajina“ zelebrierte. Oben: Slobodan Milosevic im serbischen Fernsehen während eines internationalen Kinderfestes in Belgrad (ca. 1998). Das Fernsehen inszeniert die Fürsorglichkeit des Machthabers mit Stilmitteln der Tito-Ära (Der Anführer als fürsorglicher „Vater“).

c) *Heldendämmerung*

*Ich traf mich einst mit Arkan und wir küssten uns. Helden küsse ich immer.*

*Prof. Dr. Biljana Plavsic, Vizepräsidentin der Republika Srpska, 1994<sup>543</sup>*

Das Epos des gescheiterten Helden, des tragischen Helden, beschreibt eine Logik des Krieges, die auf Ebene der Kombattanten und den ihnen zugeschriebenen Taten eine Rolle spielt. Lokale und offizielle Heldenkulte der 90er Jahre lassen sich in dieser übergeordneten Perspektive besser verstehen.

Dort, wo etwa in der antiken Tradition der Tod eine Metapher ist, bedeutet er z.B. Opfer, Ehre, Erhabenheit oder Tapferkeit. Der Tragödiendichter lässt den Helden sterben, damit sich die Erhabenheit und Größe der Sache, für die er stirbt, herauszeichnet. Der stilisierte Tod des Helden liefert so die nachträgliche Begründung für die Wichtigkeit der Mission. Was aber ist die Mission?

Whitman verweist in seinen Studien über Homer und Sophokles auf das heroische Paradox, das unter anderem darin besteht, dass der Held wesensmäßig zur Hybris der Gottähnlichkeit und somit zur göttlichen Eigenschaft der Unsterblichkeit strebt, diese aber nur durch den heroischen Akt des Todes (zumeist durch Ermordung, denn Selbstmord galt für Männer als unheroisch) erreichen kann.<sup>544</sup> Jede Handlung des Helden wird nur dadurch bedeutsam, dass sie in Anbetracht eines möglichen Todes geschieht. Wichtig ist z.B. bei Antigone oder bei Achilles, dass sich der oder die Heldin gottgleich der Abhängigkeit vom Tod verweigert.

Heroes are members of a separate race that lies halfway between gods and men. (...) The idea of daimon gravitates toward a very distinctive concept of divinity: the divinity dwelling in man which is revealed after his death.<sup>545</sup>

Der autonome und zugleich uneigennützig Tod, den kein Gott so sterben kann, kreiert erst den Helden als gottähnliches Mischwesen und ist somit eine Metapher für den schicksalhaften Sinn, der die Geschicke der implizierten Gemeinschaft oder Gesellschaft leitet.

The hero chooses death. This is after all the logical end of his refusal to compromise. (...) Surrender would be spiritual self-destruction, a betrayal of his physis; the hero is forced to choose between defiance and loss of identity. And in the Sophoclean hero the sense of identity, of independent, individual existence, is terribly strong.<sup>546</sup>

<sup>543</sup> *Duga*, Belgrad, Januar 1994, in: Vukic (1994 : 99)

<sup>544</sup> Siehe: Whitman (1982)

<sup>545</sup> Gernet (1981 : 6ff)

<sup>546</sup> Knox (1964 : 36)

Der homerische Heros zeichnet sich durch vier Charaktereigenschaften aus: *aidos* (Respekt und Rücksicht auf gesellschaftliche Stellung), *eleos* (Mitleid), *kleos* (Ruhm) und *time* (Ehre). Des Weiteren ist er durch eine Vielzahl innerer und äußerer Kräfte beeinflusst und gelenkt. Ihm fehlt die Entscheidungsfreiheit, zugleich ist er jedoch die Verkörperung eines sich selbst setzenden Gewissens.

Der Tod des Helden spiegelt die Gesamtheit seines Strebens im Leben. Dieser Aspekt hat eine Analogie bei der Biographiepflichtigkeit des künstlerischen Genius.

In der typischen Künstlerbiographie wird beispielsweise das Beenden des Lebenswerks, das mit dem Tod zusammenfällt, mit der formalen Vollendung des Werks gleichgesetzt. (...) Das Beenden der beruflichen Tätigkeit hat für normale Menschen meist technische, wirtschaftliche oder gesundheitliche Gründe. Das Aufhören eines Künstlers aber wirkt wie ein kultureller Appell. (...) Der Appellcharakter des Aufhörens gleicht dem Appell des Selbstmords oder des Selbstmordversuchs (...). So ist [beispielsweise] der Selbstmord Hemingways in der literarischen Welt für alle Zeiten untrennbar mit dem Sinn des Hemingwayschen Roman-Oeuvres verknüpft. (...) Beim Künstler wird das Aufhören in den Symbolzusammenhang der kulturellen Artefakte einbezogen. Man vermutet eine tragische Unvereinbarkeit zwischen dem künstlerischen Werk und den Vollendungs- und Vollkommenheitssehnsüchten, die zwangsläufig entstehen, sobald Menschen ihre Aktivitäten mit schicksalhafter Ausschließlichkeit in selbsterzeugte Symbolwelten lenken.<sup>547</sup>

Ein gänzlich anderer Heldentod, epiphanisiert im Märtyrertod Christi, ist in der theologischen Tradition dagegen eine Metapher für Menschenliebe, Erlösung, Einkehr, Aufopferung und für einen Übergang in das jenseitige Seelenleben, den das Leiden des unschuldigen, gottverlassenen Gerechten verkörpert.

Der Umstand, daß Jesus von Nazareth (...) ausgerechnet mit einem alttestamentlichen Bibelwort auf den Lippen stirbt<sup>548</sup>, ist für die christliche Sicht seines Todes ebenso bedeutsam wie für die christliche Deutung menschlichen Leidens überhaupt. Es handelt sich hier um einen doppelten Interpretationsvorgang. Einerseits wird das Leiden und Sterben Jesu im Licht des 22.Psalms, der Klage eines unschuldig leidenden Gerechten, gedeutet. Andererseits wird der Kreuzestod Jesu als letzte Antwort auf die alttestamentliche Frage nach dem Sinn des Leidens und der Erfahrung möglicher Gottverlassenheit verstehbar.<sup>549</sup>

In diesem Todeslebensverständnis steckt eine Art Einheit der Vielheit von existenziell völlig widersprüchlichen Gegebenheiten (im cusanischen Sinne vermittelt des *coincidentia oppositorum*), die das ursprüngliche Subjekt des Martyriums zu einer Universalerscheinung erhöhen:

- (a) Der Tod ist nicht das Ende, sondern die Erfüllung des Lebens.
- (b) Die erhabene Gottesmacht repräsentiert sich im erbärmlichen Tod am Kreuz.

<sup>547</sup> Mühlmann (1998 : 11)

<sup>548</sup> „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“, Mk 15,34

<sup>549</sup> Körtner (2003) Hiob klagt Gott an, weil er ihm alles genommen hat (Haus, Kinder, Gesundheit).

- (c) Der unschuldige gerechte Märtyrer wird von Christen zugleich als allmächtig, als Vater, Sohn und heiliger Geist gedacht,
- (d) als der, der verlässt und zugleich verlassen wird,
- (e) stirbt und aufersteht und
- (f) das Leiden nicht beendet, sondern es geschehen lässt.

Das paradoxe Glaubenswunder besteht in einem dreifaltigen Gott, der in sich das Geheimnis ist, dass sich hinter dem „Du“ der Ansprache verbirgt, und dessen Wesen darin besteht, seinen eigenen Sohn und somit sich selbst zu opfern, um vom Tode, den er nie sterben kann, wieder aufzuerstehen.<sup>550</sup> Ein weiterer Aspekt dieser Todesdeutung drückt sich in der Tradition der Märtyrerverehrung aus (*martyrion*, gr. „Zeugnis“).

Auch der moderne Tod als Metapher für gefallene Soldaten ist wahlweise aus dem tragischen Epos oder aus der christlichen Märtyrervorstellung entnommen: Ihr Tod soll nicht „umsonst gewesen sein“, aber da, trotz der beispielsweise gegen amerikanischen Präsidenten George W. Bush und seine Administration vorgehaltenen parareligiösen Kreuzrittermentalität, kein jenseitiges Seelenheil der vollends säkularisierten Hochzivilisation USA in Aussicht steht, ist die Rechtfertigung retro-funktionalistisch: Der Tod im Einsatz gefallener Soldaten liefert den nachträglichen Rechtfertigungsgrund für eine militärische Operation. Die seit 2003 über 2000 getöteten amerikanischen Soldaten im Irak stellen insofern nicht etwa eine Gefahr, sondern im Gegenteil, eine Rechtfertigung für die Vollendung der Mission dar. Auch diese Begründungsmuster liegen in der Tradition. Koselleck schreibt:

Der Zwang, dem gewaltsamen Tod einen Sinn abzugewinnen (...), ist so alt, wie Menschen sich in der Geschichte gegenseitig umzubringen fähig sind. Mit der Französischen Revolution wurde in dieser Sinndeutung eine Schwelle überschritten. Jeder Tote für die revolutionären Freiheitskämpfe sollte auf Denkmälern einzeln erinnert werden. Damals zuerst entstand ein politischer Totenkult, der jenseits christlicher Vorgaben den Soldatentod in eine nationale Aufgabe umwandelte. (...) Es handelt sich um einen neuen weltlichen (...) Kult, dessen Zweck es war, die Vergangenheit des Sterbens mit der Zukunft der Überlebenden in einen übergreifenden Sinnzusammenhang zu rücken.<sup>551</sup>

Jegliche – auch diese – Art der Todesverehrung *via* Totenverehrung *via* Opferung (d.h. man verehrt die Toten, in dem man sie schafft und dieses Schaffen

---

<sup>550</sup> Im Opfer des Sohnes durch den Vater steckt die alttestamentliche — also jüdische — Überlieferung der Brandopferung des Isaak durch Abraham (1. Mose 22,1-14), der bereit ist seine Liebe zu Gott zu beweisen und seinen Sohn zu verbrennen. Die Geschichte erzählt davon, daß Gott dieses Opfer im letzten Augenblick verhindert, indem er Abraham mitteilt, daß er ihn nur prüfen wolle. Das Kind wird in der Folge narrativ durch einen Widder ersetzt. Der Opfertod Jesu, der dieses Mal aus Gründen der oben angeführten heilsgeschichtlichen Innovationen nicht im letzten Augenblick verhindert wird, erhält im Topos der Sühne die Vorstellung von Befreiung und Erlösung, was allerdings noch mit der jüdischen Tradition kongruiert, die ebenfalls Bußen- und Opferrituale kennt und diesen in Festen gedenkt. Das Pessachfest beispielsweise ist ursprünglich ein mit dem nomadischen Weidewechsel verbundener Opferritus. Einmal im Jahr wurde ein Schafbock, auf den in einem Ritual die Sünden des Volkes Israel gelegt wurden, in die Wüste gejagt. Er wurde dem Tod ausgeliefert, so daß mit ihm auch die Sünden des ganzen Volkes starben und Israel wieder unbelastet seinem Gott gegenüber treten konnte. Ein Ritual, daß von der beherrschenden Macht der Vergangenheit und der eigenen Schuld befreien sollte. (Siehe z.B.: [www.uni-mainz.de/~dhoehn/juden/abschnitt2.htm](http://www.uni-mainz.de/~dhoehn/juden/abschnitt2.htm))

<sup>551</sup> Koselleck (2003 : 276)

rechtfertigt) beruht auf einer selektiven Logik, die wiederum eine logische Selektion der Rechtfertigungen und die auf diesen Rechtfertigungen basierenden Bilder und Metaphern affirmiert und realisiert. Auch die Verehrung des lebenden Kriegshelden ist eine Art Totenkult: Es ist die Feier seines zukünftigen Opfers, seines Ablebens.<sup>552</sup> Colovic schreibt zu den Heldenkulten der 90er Jahre:

Trotz seines illusionären Anspruchs, einen mächtigen, sexuell potenten Mann zu feiern, spricht der Mythos des Kriegers eine Sprache des morbiden Erotizismus, deren primäre Auszeichnung die Hingabe zu einem Impuls des Todes, zur Feier eines Toteskultes ist.<sup>553</sup>

Diese „symbolische Tötung“, die den Helden ausmacht, liegt nicht nur in dem morbiden Erotizismus begründet, sondern in dem Wunsch nach Überhöhung des menschlichen Leibes des Helden und seiner Positionierung in der Geschichte des Kollektivs, dem er sich potentiell opfert. Das Resultat ist eine Fiktionalisierung der Figur, die nachhaltiger auf den öffentlichen Emotionshaushalt wirkt als die Tatsache, dass ein Superhero einfachen Sterblichen wirklich begegnen könnte (Man kennt ja diese ungläubigen, begeisterten und zugleich enttäuschten Blicke, wenn Fans vor ihrem Pop-Idol stehen. Es kann einerseits „doch nicht wahr sein!“, andererseits ist die beidseitige gleichberechtigte körperliche Präsenz enttäuschend). Barthes schreibt in Skizzenform:

Jede historische Person erinnert mich daran, dass sie tot ist, dass sie von einem realen Tod ereilt wurde ≠ eine fiktive Person dagegen „verzehre“ ich (ich denke an sie, halte sie im Gedächtnis) mit Euphorie, eben weil sie nicht wirklich tot sein kann, da sie nicht wirklich gelebt hat: damit will ich nicht sagen, dass eine solche Person (Hans Castorp [aus dem *Zauberberg*], Aljoscha [aus den *Brüdern Karamasov*], Bernard aus den *Falschmünzern*, usw.) unsterblich wäre: sie bleibt vom Tod unberührt.<sup>554</sup>

Die Verbildlichungs- und Abbildungsformen dieses *unsterblichen Lebens* des Helden (was den oben beschriebenen Totenkult ausmacht) sind heutzutage mannigfaltig. Wir erinnern im Jahre 2001 den Heroenkult um die Feuerwehrleute in New York. Nicht nur von außen betrachtet, erscheinen diese Kulte immer übertrieben und pathetisch. Jedoch: gerade die Übertreibung macht den Kult aus. Die emotionalen Delegationen und Gefühlsabtretungen, z.B. im Falle des Verlustes von Angehörigen, leisten diesen Kulturen Vorschub, sind aber in Wirklichkeit nur eine Form übersteigerten Selbstmitleids. Die Helden sind gewissermaßen die einzig verbliebenen Macher, die für ihren Einsatz von den selbstdefinierten Ohnmächtigen mit Verehrung bedacht werden. Das Leid benötigt seine Helden, sonst wird es vor allem für jene in Selbstmitleid versunkenen Beteiligten unerträglich.

<sup>552</sup> Die manchmal in Massenmedien thematisierte so genannte „lebende Legende“ (alter Rockstar, Sportheld, Intellektueller, Schauspieler, usw.) hat oftmals die Aura einer Auferstehung, eines „Revivals“.

<sup>553</sup> Ivan Colovic, zit. aus: Pirjevec (1998 : 112)

<sup>554</sup> Barthes (2005 : 262) Meine Ergänzungen in Klammern.

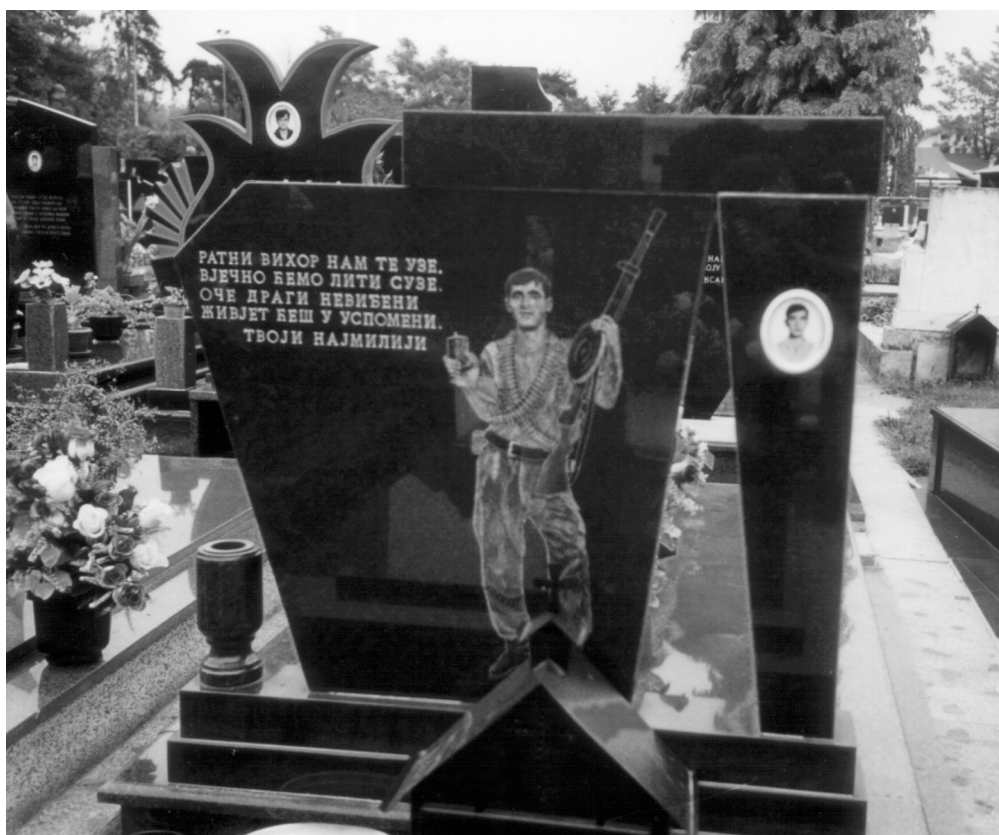


Abb. (57) Oben: Unbekannt Unten: Grabstein auf einem serbisch-orthodoxen Friedhof in Banja Luka.

Bei der symbolischen Kommunikation des Heldentums gilt es also, stets den Gefühlshaushalt der Bewunderer und die verschiedenen Strategien der Gefühlsdelegierung bzw. -ableitung zu beachten. Diese Delegierungen und Ableitungen an die Figur des Helden sind unterschwellig motiviert: sexuell, erotisch, patriarchalisch, matriarchalisch, virginal, pathetisch, melodramatisch, ethisch, sakral usw. Heldenfiguren sind beispielsweise Mütter, Väter oder Söhne der Nation, vermitteln jungfräuliche Unschuld, die Aufrichtigkeit und Schnörkellosigkeit des Arbeiters oder Bauern, exemplifizieren andächtige Gläubigkeit und missionarisches Bewußtsein, erfüllen die Erotik des Ernstfalls durch ihr unmittelbares, starkes Handeln, sind potentielle Begatter bzw. erfolgversprechende sexuelle Partner und dergleichen mehr. Je mehr widersprechende Eigenschaften ein Held/eine Heldin in sich vereinigen kann, desto sublimier und durchdringender die Aura. Die klassischste paradoxe Heldin ist diesbezüglich die jungfräuliche Gottesmutter Maria. Aber etwas unmöglich Keusches haben auch heutige US-Popstarlets, wie Britney Spears, die trotz aller nach außen gespülter Sexualität, eine asexuelle verkaufsträchtige Kompaktheit besitzen, denn sexuelle Attraktion heißt nicht, von Allem ein wenig zu haben, sondern im Gegenteil, von Wenigem alles. Der mythische Held darf also nicht sexuell sein, aber er muss die Sexualität verkörpern. Er darf nicht Mutter sein, sondern muss die Mutterschaft verkörpern. Er darf nichts *sein*, sondern muss alles *verkörpern*.

Innerhalb dieser Perspektive verwundert es nicht, dass vor allem im Krieg, in dem sich menschliches Leid mit der symbolischen Delegierung von Hoffnung abwechselt, Heldenfiguren gebildet werden, an denen möglichst viel an Gehalt haftet. Ein wichtiges Sinnkonglomerat der 90er Jahre ist diesbezüglich die Vorstellung eines sanften mädchenhaften Kriegers. Die eigenen Soldatenhelden sind demnach grausam und sensibel zugleich – sie töten, weil sie die Heimat verteidigen müssen, kommen aber nach erfolgreichem Kampf zurück und weinen hernach darüber.

Es ist hier die Rede vom alten Motiv der Zweigeschlechtlichkeit des Kriegers, der den Körper und die Herzhaftigkeit eines Mannes hat, aber die Psyche und Seele eines Mädchens.<sup>555</sup>

Der Schriftsteller Vuk Draskovic sagt während des Begräbnisses eines Kommandanten über die *Serbische Garde* (Paramilitärs unter der Schirmherrschaft von Draskovics SPO): „Das ist eine Armee mit der Seele eines Mädchens, dem Verhalten eines Geistlichen und dem Herzen eines Obilic.“<sup>556</sup> Auch hier sorgt das Zusammenfallen von Gegensätzen zur Etablierung des Heros. Der weinende, innerlich sanfte Kämpfer ist auch ein bekannter Topos des Actionfilms, der die Weinpausen zwischen den Kampfszenen zur „Vermenschlichung“ des Protagonisten nutzt (im Sinne von: „Er ist einer von uns, aber er ist zugleich etwas besonderes, da er sich darüber hinaus für uns einsetzt.“).

---

<sup>555</sup> Colovic (2000b : 65f)

<sup>556</sup> Zit aus: Colovic (2000b : 67)



Dem „mädchenhaften“ Krieger, der sich um Rettung bemüht und nicht nur um Angriff, steht wiederum das „kriegshafte Mädchen“ zur Seite in der Abbildung in Form eines aufmunternden Comic Strips (Comicheft Knindza, Heft 2, 1991, „Für die Freiheit der serbischen Krajina“) und rechts in Form eines Reklameposters (aus der Ausstellung „Zur Erneuerung und Abwehr Kroatiens, 1991), das die Kriegsbereitschaft bei Männern subkulturell bediente.<sup>557</sup>

Auch die Konstellation Retter/Kind ist ein beliebtes Motiv im Krieg oder auch in der heutigen Tagespresse, wenn es um die Vermittlung einer Dramatik mit epischen Ausmaßen geht. Man erinnert sich z.B. der Bilder des Terrorsdramas in der nordossetischen Grundschule Beslan im September 2004. Jeder Journalist wird im Zweifelsfall dieses Motiv (Retter, der ein Kind in seinen starken Armen hält) vor anderen bevorzugen, da es eine Dimension enthält, die in ihrer Ausdrucksstärke vielen Menschen unmittelbar einleuchtet. Die Wahl des Motivs ist es, die ein Bild als produziert und gestelltes erscheinen lässt.



Abb. (58)

<sup>557</sup> Sinnbildlich übersetzt: „Wenn Frauen schon zu Waffen greifen, darf der Heldenmann nicht kneifen.“



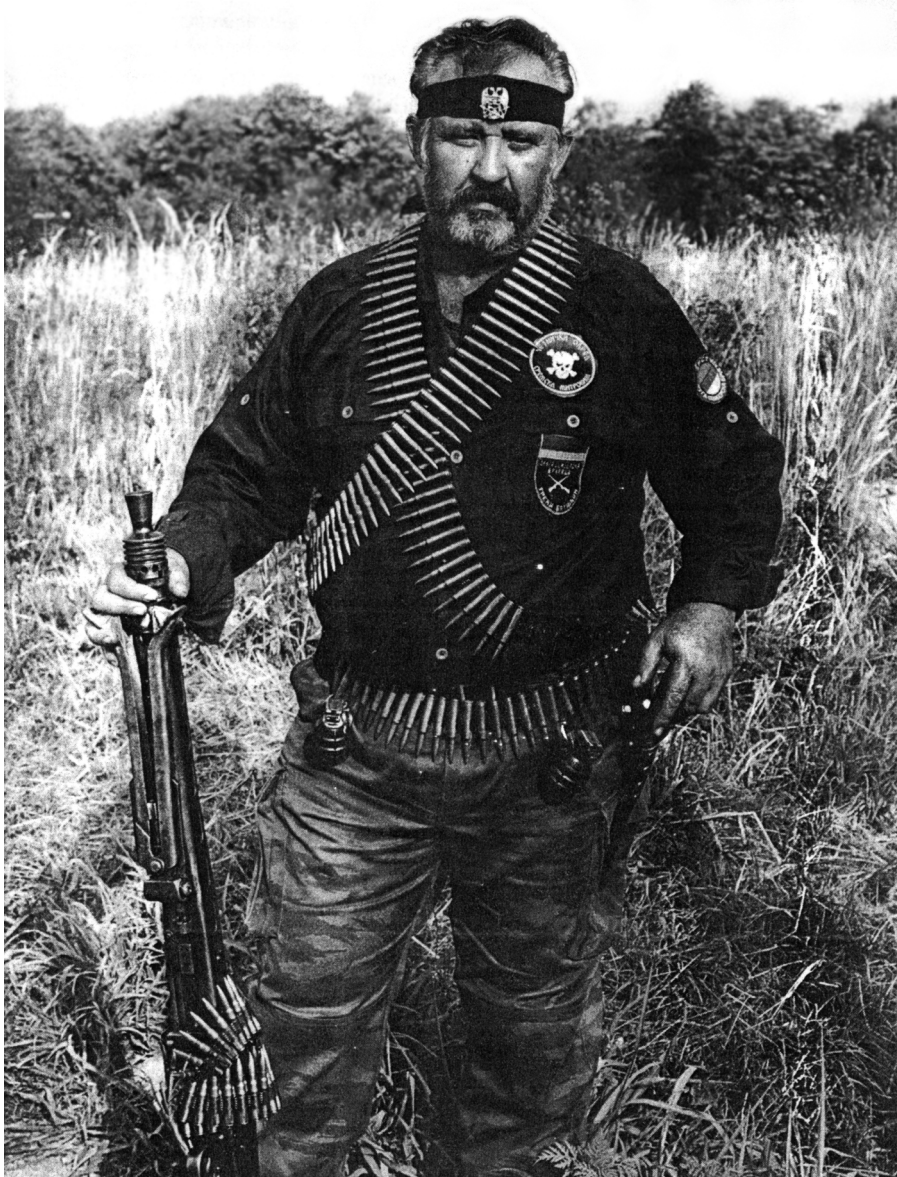
Abb. (59) *Kroatischer Soldat*, Skulptur von Kruno Bosnjak (1992)

Die Häufung bestimmter Motive in Konfliktumgebungen lässt diesen Schluss jedenfalls zu. Die Ohnmacht des Kindes und die Macht des Soldaten, der das Kind als Symbol der zukünftigen Generation beschützt wird so zur Ausdruckseinheit für den Erhalt der jeweiligen Gesellschaftsordnung oder „Kultur“. Das Bild des geretteten Kindes (ob nach Erdbeben, ob in Kriegen) ist ein Schlüsselbild der an die Macher, Retter oder Krieger abgetretenen Hoffnung, das die Zukunft eines kulturellen Verbundes begründet. Dies sind Bilder der Wiedergeburt, der Auferstehung und des Neuanfangs. Man darf diese Anthropologie des Neuanfangs nicht religiös verstehen, sondern umgekehrt: Diese sakrale Ästhetik hat anthropologische Ursprünge, die mit der Emotionalisierung und Vergewisserung sozialer Gruppenbildung oder Ausgrenzung zusammenhängt. Selbst dem postmodernsten und posthistorischsten Ironiker geht ein verletztes und dem Tode entronnenes Kind nahe – so sehr kann er sich gar nicht aus der Menschheitsgeschichte verabschieden, dass ein strategischer Zynismus seine Anthropologie besiegen könnte.

Ob im Krieg, ob in der Katastrophe: Wir werden pausenlos mit Heldengeschichten bombardiert, die uns alle auf die eine oder andere Weise mitteilen, dass wir ein hilfloses Grüppchen von Menschen sind, die ihre Empfindungen an diese Protagonisten ableiten müssen, um unsere Gesellschaften symbolisch aufrecht erhalten zu können. Es existiert allerdings ebenso das Phänomen der starken Meute, d.h. dass das Volk selbst, also wir, die wir uns als Angehörige eines höheren „Wir“ verstehen, zum Heros fähig ist. Das Volk selbst, das *identitäre Kollektiv* – nicht das Individuum – wird zum Delegierten der Hoffnung und des Sieges.



**Abb. (60)** „Superhrvoje“ – Das Comicheft (Abbildung oben) erschien 1991 in Kroatien und schaffte es nur zu einer Ausgabe. Superhrvoje, ein Held nach amerikanischem Vorbild (im Stil z.B. Richard Corbens), jagt serbische Tschetniks in der besetzten Krajina und „macht sie unschädlich“. Die Tschetniks haben affenartige behaarte Gesichter, tiefe Stirn, grosses Maul. „Skinhead“ Superhrvoje ist aus kroatischem Boden „erwachsen“. Es ist gewissermaßen dieser Boden selbst, der den Feinden zum Verhängnis wird. Eine ähnliche Naturgewalt des kroatischen Helden stellt die Illustration (Abb. 74a) auf einer präsidialen Tapferkeitsurkunde für die Operation *Oluja* („Sturm“) dar.



**Abb. (61)** Oben: *Zuletzt ein Europäer?* – Serbischer Tchetnik-Kämpfer ca.1991. Dieses „Pfauenkostüm“ – der Schmuck von Gefährlichkeit und Tod – ist die kosmische Kosmetik einer Kriegswelt, die eigenen ästhetischen Gesetzen verfallen ist. Was war der Mann noch Tage vor dem Krieg, vor seiner Verwandlung? – Bauer? Tischler? Das Unbedeutende wird in der Metamorphose der Erscheinung zum Bedeutenden. Die Patronengürtel sind die neue Wirkmacht des kleinen Potentaten, der Formulare oder Mistgabel zur Seite legte und sich nun die Reichweite erschiessen kann, die er sich schon immer gewünscht hat. Die liberalen „Säfte“, die diesen Organismus tragen sind indes die ebengleichen, die den zivilen Wirtschaftsliberalismus des beginnenden 3.Jahrausends beflügeln. Die Freiheit des Preiskampfes, „Hit-and-run“-Standortstrategien, globale Reichweiten usw. sind nichts anderes als dieselben Befreiungssehnsüchte von sich bürokratisch reglementiert empfindenden Kleinbürgern, die durch Einkommen und Zufallsmaximierung (Spekulation) zu „Grossbürgern“ werden wollen („Wachsen“ und „Wachstum“ sind daher die Lieblingsausdrücke des Kapitalisten). Die Konsequenz dieser Ideale trifft jedoch entweder andere oder verpufft im Wind, wie eben Gewehrkgeln dies tun.

d) *Das heroische Kollektiv*

*Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? - Sagen wir kurz: Das Volk; dasselbige Volk, dem wir (...) das einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.*

*Richard Wagner, 1850<sup>558</sup>*

Das Stichwort vom *Ereignen des Volkes* beschreibt gegen Ende der 80er Jahre in Serbien einen Mythos kollektiver Befreiung und Selbstfindung, die sich z.B. in Transparenten bei Massendemonstrationen und in der Presse offenbart.<sup>559</sup> Das *Ereignen des Volkes* ist in Wirklichkeit aber nur eine Umschreibung für das generelle Phänomen, dass der gesellschaftliche Mainstream Jugoslawiens in dieser Zeit (ca. 1987 - 1991) offen dem kulturell und ethnisch basierten Nationalismus anheim fällt.

Was heute offizielle, unoffizielle und halb-offizielle Gruppierungen [*formations*] sind, war damals ein monolithischer Apparat nationaler Wiedergeburt, und die Logistik zur Bestimmung der territorialen und nationalen Ziele wurde abgesteckt; vielleicht nur ganz wenige Leute besaßen in dieser Zeit die Fähigkeit, sich mit ihren eigenen Einbildungen zu konfrontieren. Diese Periode wird ein blinder Fleck in der Geschichte Serbiens bleiben (...), einfach weil zu viele Menschen an der Vorbereitung des Krieges beteiligt waren. Die Ereignisse von 1991 waren von einer großen Mehrheit der serbischen Bevölkerung autorisiert, diejenigen bürgerlichen Schichten eingeschlossen, die nun in verschiedene [politische] Optionen unterteilt sind.<sup>560</sup>

Bei diesem *Ereignen des Volkes* ist es indes nicht so sehr das Volk oder die Nation, die sich ereignen, sondern es sind vielmehr die Ereignisse, die sich nationalisieren. Dieser Prozess geht mit Versuchen künstlerischer und intellektueller Eliten einher, diesen Nationalisierungsprozess als kollektivistische Verbildlichung oder narrative Synthese auszuformulieren.

Der vermeintliche Tiefsinn, der im künstlerischen Werk das Volksganze zu umfassen vermag — eine Werksstrategie, die man seit dem 19. Jahrhundert vom romantischen Kulturnationalismus kennt<sup>561</sup> — und das oftmals in diesem Tiefsinn begründete Ernstfallpathos, welches das Drama von Nation und Geschichte zum kollektiven Mythos formt, wurde in den 90er Jahren zur irreversiblen Realpolitik. Die Überlegung ist: Wie viel Wahrheit und wieviel Verhängnis steckt in Literatur und Kunst? Vermag der Schriftsteller die „Seele eines Volkes“ (– die beispielsweise der epische Dobrica Cosic und sein kroatisches Pendant Ivan Aralica avisierten –) in vollendeter Form auszudrücken, um so sein Geschick zu bestimmen oder zu lenken?

<sup>558</sup> Wagner (1850 : 220)

<sup>559</sup> Siehe hierzu: Colovic (2000a : 24ff; 102ff)

<sup>560</sup> Andjelkovic und Dimitrijevic (1997 : 17)

<sup>561</sup> Siehe hierzu Kapitel in: Rocker (1976a : 280ff)

Das ist die Falle, in die uns bestimmte Kunstformen locken möchten. Völker haben keine Seelen, d.h. sie haben eigentlich keine „Geschichte“, die als „Schicksalsgeschichte“ fungiert. Im Grunde beschäftigt sich jeder Kulturschaffende nur mit seinem persönlichen Innenleben. Verfängt er sich jedoch im Netzwerk eines „höheren“ Auftrags, d.h. glaubt er plötzlich (z.B. aufgrund übermäßigen Erfolges, aufgrund von „Schlüsselerlebnissen“, von „Evidenzen“) an die Objektivität („Bewahrheitung“) seiner Kunst, so ist dies der Anfang einer („absoluten“) *Lüge*, deren Folgen unübersehbar und verhängnisvoll sein können. Die Stärke des künstlerischen Ausdrucks ist Verlockung und Lüge zugleich, mittels derer man sich über die gesellschaftliche Realität *hinwegrettet*.

Gottfried Benns Rundfunkansprache von 1933 ist ein paradigmatisches Beispiel. Benns Vorstellungen von der „Selbstzüchtung des Volkes“ evozieren das große Nationseine als Schöpfungsschatten und „höheren Auftrag“ des Nationalsozialismus. Benn ist in dem Moment, als er seine Rundfunkansprache von 1933 (*Der neue Staat und die Intellektuellen*) schreibt, ein „reinerer“, authentischerer und überzeugterer Nazi, als es Hitler und seine Parteigenossen je werden können. Denn Benn hat die Sprache. Er schreibt: „Das Volk ist viel“. Das „Volk“ aber ist in Wirklichkeit gar nichts außer die momentane Selbstversenkung eines Kunstheroen, die mehr fordert als überhaupt „da“ sein kann. Es ist daher durchaus kein Widerspruch, dass Benn in den Jahren nach der Machtergreifung verbalen Angriffen der SS-Zeitung *Das schwarze Korps* ausgesetzt war und dass ihm letztlich 1938 ein Schreibverbot auferlegt wurde. Benns überzogene idealistische Absicht, eine nationalsozialistische Kunstkultur als Fortsetzung und Vollendung europäischer Avantgarde zu beschreiben, musste im Angesicht des realen, trivialen, volkstümlichen und bürokratischen Korpus des Nationalsozialismus scheitern, gleich einem Maler, der eine löchrige Leinwand vor sich findet.<sup>562</sup>

So sind auch die symbolischen Kollektivisierungen zu verstehen, die im Zuge des jugoslawischen Konfliktes den Heros des eigenen Gruppen-Mission zu umschreiben versuchen. Das Kollektiv erlangt Bedeutung, wird „viel“, wird „Rudel“. Diese Bedeutungsstrategien treten vor allem dort zutage, wo Kriegsergebnisse mit emotionaler Wirkung reüssiert und medial vermittelt werden. Beispielsweise haben in Kroatien die jährlichen Feierlichkeiten zur Oluja-Offensive (1995) bis zum heutigen Tage eine starke Identifizierungswirkung, wenn man bedenkt, dass sich die gesamte politische Führung und der Klerus hieran beteiligen. Auch die zahlreichen Papstbesuche hatten stets eine zusammenschweißende nationale Wirkung, welche die postsozialistische Stellung der katholischen Kirche und ihre Einheit mit dem „Volkskörper“ zu etablieren half.<sup>563</sup> Die Idee des *Volkskörpers* ist überhaupt das *Master Narrative* der neunziger

<sup>562</sup> Siehe: Benn, Gottfried; Gesammelte Werke in 4 Bänden, Wellershof (Hg.), Wiesbaden 1958-1961.

<sup>563</sup> Wer den Nationalstaat hat, muss für ihn sorgen, indem er dessen ideelles Symbolgerüst aufrecht erhält. In der politischen Verfasstheit der Vormoderne galten ökonomische Erwägungen gegenüber machtpolitischen immer als zweitrangig. Die Erhabenheit des Staates war das Primat, dem sich alle Aktivitäten unterzuordnen hatten. Dieses Eichungsschema („Decorum“) zwischen erhaben/hoch und nützlich/tief durchzog alle repräsentativen Gesellschaftssphären (siehe hierzu: Mühlmann, 1996). Diese vormoderne Praxis hat sich bis in die heutige Zeit fortgesetzt. Man denke etwa an die Entscheidung des Bonner Bundestages, den teuren Umzug nach Berlin zu

Jahre. In der serbischen National-Mythologie lieferte u.a. der Topos des „ewigen Verlierers der Geschichte“ die Vorlage für die Opferrhetoriken, die letztlich die aggressive innere Mobilmachung bewirkten. Mihailo Markovics Satz von 1994 über die serbische Bevölkerung in Kroatien und Bosnien drückt dies auf sehr einfache Weise aus: „Wir brauchen keine Vereinigung, denn wir sind bereits vereinigt.“ Da ist im Kopfe des Philosophen ganz nach dem unmittelbaren deutschen Vorbild der Wiedervereinigung, im Kopfe zusammengewachsen, was territorial anscheinend zusammengehören sollte.<sup>564</sup>

Die bereits erwähnte Ausstellung *Zur Verteidigung und Erneuerung Kroatiens* (1991) in Zagreb ist ein analoges Beispiel, wie von Künstlern imaginierte Darstellungsformen die Verkörperung der (bedrohten) Nation ins Bewusstsein brachten.

Die Ausstellung war organisiert worden, um Künstlern im Angesichts der kriegerischen Entladung in der Krajina und in Slawonien (Ost-Kroatien) ein Forum zu bieten, ihre kommunikativen Fähigkeiten in Form von Postern (und z.T. TV Spots) einer weiten Öffentlichkeit zu präsentieren.<sup>565</sup> Im Katalogtext heißt es:

The idea of the present exhibition has arisen from the need, amidst the overall disruption of a normal artistic life of authors as well as museums and galleries, amidst the ghastly devastation of our cultural heritage, to mobilize the artistic mass media potentials, especially in the area of posters and TV-spots, to compose politically committed visual messages towards the common goal of us all today – DEFENCE AND RENEWAL OF CROATIA.<sup>566</sup>

Die Ikonografie, mit der dieses Ziel angestrebt wurde, zeigte zumeist politische oder religiöse Symbole, die miteinander oder mit einem Slogan kombiniert wurden. Das christliche Kreuzsymbol, die kroatische „Sahovica“ (Staatswappen, welches einem Schachfeld gleicht), der geografische Umriss der kroatischen Landesgrenze und die Nationalfahne waren hierbei die dominantesten „positi-

---

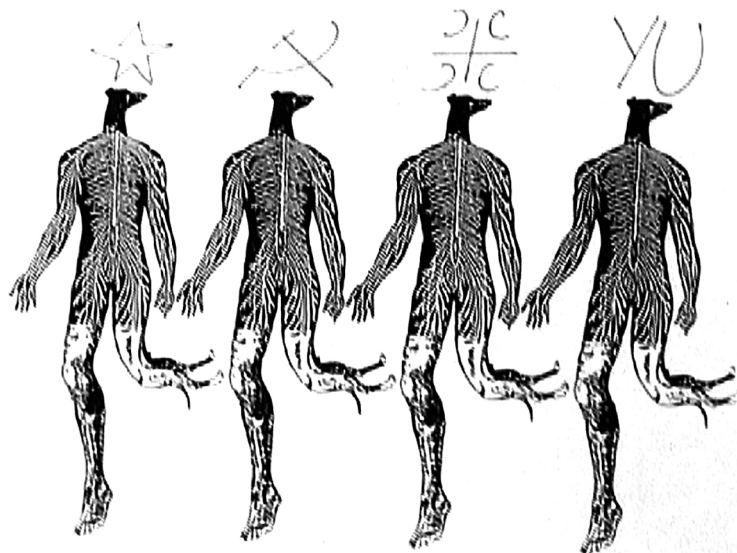
vollziehen, oder an die Entscheidung Helmut Kohls, die Deutsche Einheit aus den Sozialversicherungskassen zu finanzieren. Ökonomische Vernunft, wie sie seinerzeit Oskar Lafontaine eingefordert hatte, hatte innerhalb dieser Bewertungslogik keinen Platz. Die nationale Einheit ging vor finanziellen Erwägungen. Lafontaine wurde von Rechten als „Vaterlandsverräter“ beschimpft. Ganz anders ist die Logik im Fall Milosevic: Für viele Serben ist Milosevic nicht ein Kriegsverbrecher oder „Vaterlandsverräter“, sondern ein Dieb und Gauner, der Staatsgelder in die eigene Tasche wandern ließ. Eine Decorums-Formel könnte somit vielleicht lauten: Das Volk nimmt jegliches Verbrechen eines Politikers hin, aber: persönliche Bereicherung ist unverzeihlich. In Deutschland treten Politiker, wenn überhaupt, dann nie aufgrund von Lügen, sondern immer nur aufgrund von „Finanzaffären“ zurück.

<sup>564</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 109) Wir neigen dazu, in historischen oder gesellschaftspolitischen Fragen von „Natürlichkeit“ und „Unnatürlichkeit“ auszugehen. Gleichsam erscheint dem westlichen Beobachter die Deutsche Einheit als natürlicher Vorgang, da die DDR zugleich als ein unnatürlicher Staat angesehen wird. Die Vereinigungsattitüde des bundesrepublikanischen Patriotismus von 1990 wird aber durch die demokratische Vorgehensweise und die allgemeine Euphorie dieser Zeit kaschiert. Die neuen Bundesländer gehörten 1990 nicht mehr oder weniger „natürlich“ zur BRD als das „großserbische“ Projekt die serbisch besiedelten Ländereien in Bosnien und Kroatien für sich zu beanspruchen glaubte. Selbstredend war die Wahl der Mittel zur Erreichung des Zieles eine radikal andere, nämlich gewaltsame. Das Ziel ist jedoch daselbe: Vereinigung der Nationsangehörigen innerhalb eines Territoriums. Dennoch: Wir vermeiden in der Regel solche Vergleiche, weil wir der „demokratisch gewählten Diktatur im Serbien“ der neunziger Jahre nicht den selben Stellenwert zuordnen möchten wie einer gefestigten deutschen Demokratie, obwohl beiden Phänomenen der selbe alte „unnatürliche“ Gedanke zugrunde liegt: alle Nationszugehörigen versammelt auf einem Territorium.

<sup>565</sup> Für eine detaillierte Beschreibung der Ausstellung siehe: Senjkovic (1993)

<sup>566</sup> In: Fond za kulturu (1991)

ven“ Marker. „Negative“ Marker waren die politischen Symbole des Staatssozialismus, der jugoslawischen Volksarmee, Serbiens und Symbole kriegerischer Staatsgewalt (Panzer, Gewehre, Blut, Zerstörung), welche die Rolle des Aggressors abbilden sollten.



**Abb. (62) Negative Marker** – Der Blick vom kroatischen „Reißbrett“ 1991: Kroatien ist bedroht von leblosen Körpern des „Serbokommunismus“ (das dritte Symbol von links stellt das serbische Wappen dar, alle anderen verweisen auf den jugoslawischen Staatssozialismus). Nationalisten prägten in den 90er Jahren das Wort von den „Jugozombies“ (*alias* Jugonostalgikern). Diese waren in der Zeit der Tudjmanära die Schreckgespenster nationaler Unabhängigkeit und ihrerseits Symbole eines kroatischen „untoten“ Zustandes, wie er vermeintlich während des jugoslawischen Sozialismus geherrscht hatte.

In vielen „positiven“ Entwürfen wurde die ikonologische Verbindung zwischen Staat, Nation und Einheit angestrebt, andere hielten sich an die Darstellung des Feindbildes oder der Opferrolle Kroatiens (Die Nation am „Kreuz“). Einige wenige Künstler befassten sich mit der Darstellung ihres eigenen privaten Zustands, ohne „staatliche“ oder „nationale“ Symbole zu verwenden (z.B. Nada Skrlin, Vlada Martek, Dalibor Martinis, u.a.). Da die Ausstellung auf der Idee beruhte, die künstlerische Solidarität mit dem Land, der Bevölkerung, der Nation einem auch internationalen Publikum gegenüber zu bekunden, war die Bildsprache insgesamt sehr suggestiv, direkt und „realistisch“. Viele Entwürfe folgen daher ironischerweise formal der Rhetorik (und bisweilen der Ästhetik) des sozialistischen Realismus – ein Kunststil, der in Jugoslawien nie prominent wurde, aber als *modus operandi* in der politischen Rhetorik und Symbolik fortwirkte.<sup>567</sup>

Es ist wichtig, sich hier in Erinnerung zu rufen, dass sozialistische Realisten davon ausgingen, dass Bilder und Worte ein unmittelbarer Ausdruck der sozialen Realität (der Arbeiter und Bauern) sein *sollen*. Dieses *Seinsollen* wurde

<sup>567</sup> „In the post-war Yugoslav history, socialist realism kept its twisted continuity — not through the visual arts' language, but as a dominant factor of the cultural policy, a *modus operandi* of the state and cultural establishment.“ (Merenik 1998)



jedoch als ein *Sein* verstanden, d.h. die ideologische Vorgabe hatte ihre vermeintlich genaue Entsprechung in der ikonografischen Wiedergabe.



Abb. (63)

In dem Poster, das Tomislav Gotovac auf der Ausstellung vorlegte, wird die Ethnisierung der Abwehr in knapper Form dargelegt: (in etwa) „Ich habe die Schnauze voll von: Kommunarden und Serbanden“.<sup>568</sup> In Tudemans Schimpfwort vom „Serbokommunismus“, das Gotovac auf seine Weise annimmt, spiegelt sich eine formulaische Ohnmacht der Zeit. Ein Kommunismus, dessen einstiger Chefideologe Slowene war (Edvard Kardelj) und dessen einstige Karrierebürokraten Kroatien zur Unabhängigkeit führen, ist wohl nur mitunter als „serbisch“ zu bezeichnen. Durch eine Ethnisierung des Kommunismus soll neben dem realen Feind (JNA, serbische Paramilitärs) auch das ideelle Feindbild geschärft werden, das man zur ideellen Verteidigung des angegriffenen Kroatien bekämpfen muss.

Die ungewollte Ironie der Ausstellung in Zagreb liegt darin begründet, dass, obwohl das Projekt vehement gegen den „Roten Aggressor“ gerichtet ist, es dennoch dessen „Gestaltungsmittel“ benutzt. Wir müssen uns nur das melodramatische Pathos einiger Poster vergegenwärtigen, um an einige Partisanendenkmäler erinnert zu werden.

<sup>568</sup> Gotovac hat diesen Postervordruck (jeweils mit variablem Inhalt, „frei zum Ausfüllen“) bereits in den 70er Jahren eingeführt.



Abb. (64)

Die Leiden der Heimatnation werden in diesen Entwürfen mit dem Martyrium der Kreuzigung verglichen oder die Nation selbst als jungfräuliche Gestalt dargestellt (siehe Abbildung), die den Friedenszweig reicht, aber bereit ist, sich mit dem Schwert zu verteidigen. Die ikonografische Mischung aus Asexualität, Jungfräulichkeit (Jugendlichkeit, wehende Haare, langer geschlossener Rock), Unschuld (Ölzweig), griechischer Mythologie, Jean d'Arc und Amazone liefert jenen Schnittpunkt, an dem sich das nationale Selbstverständnis eröffnet. Die Nation ist weiblich, und die jungfräuliche Empfängnis des nationalen Auftrages der Selbstverteidigung eigener Unschuld verweist auf ein Motiv, das sich sehr oft im Krieg zeigte.<sup>569</sup> Das Motiv der kampfbereiten Frauengestalt taucht ebenso auf der offiziellen kroatischen Tapferkeitsmedaille auf, die nach der Oluja-Offensive der kroatischen Armee (HV) 1995 vergeben wurde.

In einem künstlerischen Sinne gab es also in der Ausstellung keine „Erneuerung“, aber dafür umso mehr „Verteidigung“. Das einzige Neue bestand vielleicht darin, dass verschiedenste Künstler zusammenkamen, um die „nationale Sache“ zu verteidigen. Es ist bemerkenswert, dass insbesondere Künstler, d.h. Individualisten, in Zeiten eines existentiellen Konfliktes sich unter nationaler Schirmherrschaft zusammenfinden, vereint in dem Wunsch ihr Land zu verteidigen.

Obwohl kulturelle Identität einerseits durchaus ein Thema der Kunst sein kann, darf sie andererseits nie die Begründungslogik der künstlerischen Produktion selbst steuern,

{d}enn Kunst stellt ja gerade eine Form der Überwindung von regionalen, religiösen, ethnischen, rassischen oder Sprachgemeinschaften zugeordneten kultischen Handlungen dar.<sup>570</sup>

Kunst ist in dieser Hinsicht synonym mit einer universalen Sprachform (– jedenfalls ruht die *ursprüngliche Bemühung* darin). Daher ist es unkünstlerisch, wenn Künstler nationale Symbole, ideologische Narrative und patriotischen Kitsch als ihr Vokabular benutzen.

Obwohl sie dezidierte Meinungen zum Kriegsgeschehen oder zu politischen Dingen vertraten, bewiesen Künstler wie z.B. Goya oder Dix, dass sie imstande waren, mit ihrem Werk ihre eigene Eingefasstheit in den historischen Kontext zu überwinden oder gar zu *überbieten*. Auch wenn der künstlerische Universalismus (oder besser: Generalismus) nur aufrichtig ist, wenn er sich anhand des Partikulären und Zeitgebundenen (z.B. dem Leid, dem historischen Ereignis, der Politik, usw.) zu allgemeinen Bild- und Aussageformen erhöht, so verkommt die Beschäftigung mit dem Partikulären im kroatischen Beispiel zum Abziehbild nationalpatriotischen Selbstmitleids, unter dem Vorwand, über die menschliche Tragödien im Krieg erschüttert zu sein. Menschliche Tragödien *kennen* jedoch keine Fahnen und Staatswappen.

<sup>569</sup> Für eine ausführlichere Analyse des Gebrauches weiblicher Ikonografie im Krieg siehe: Zarkov (1999 : 58 ff)

<sup>570</sup> Brock (2002 : 333f)



**Abb. (65)** „Kroatien in meinem Herzen“ – Mio Vesovics Poster nimmt das Schachbrettmuster aus dem kroatischen Wappen und setzt es an die Brust des Mädchens. Kindliche Unschuld dient hier als „Behältnis“ nationaler Unschuld. Folglich ist derjenige barbarisch und bestialisch, der dem „Kind“ etwas anhaben will, d.h. der gegen Kroatien ist. Ähnlich zu dem Beispiel mit dem Totenschädel eines serbischen Kindes wird das Opfer zum symbolischen Träger nationaler Attribute.

In Zeiten des Krieges, so scheint es, darf man wohl ebenso wenig auf eine „künstlerische Bewältigung“ hoffen, wie man von der politischen Elite kompromissbereite Lösungen erwarten darf. Der renommierte Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein schreibt 1915 in den „Weißen Blättern“:

Kein Krieg bringt Kunst hervor (...). Weshalb ist das meiste, das mit künstlerischem Anspruch aus dem Krieg und für den Krieg gezeichnet und geschrieben wird, so belanglos? (...) Wie kam es, dass ungefähr alle europäischen Dichter Schwaches oder baren Unsinn geschrieben haben, als sie vom Krieg zu reden anfangen – wobei Inhalt und Form gleich unwert waren?<sup>571</sup>

Dieses Urteil muss man generell auch über die Balkankriege fällen, jedoch liegt meines Erachtens die Frage der Qualität von Kunst und Literatur jenseits der Frage von Krieg und Frieden. Hausensteins Urteil muss man daher auch programmatisch verstehen und nicht nur als generelle (An-)Klage. Es gründete vor allem auf der Tatsache, dass der Krieg „etwas ungeheuer Gegenständliches“ ist und so mit den Abstraktionstendenzen der Avantgarde nicht zusammenzubringen war. In *ultima analysis* teile ich zwar Hausensteins Wertung, aber nicht

<sup>571</sup> Zit. aus: (2004)

die programmatischen Voraussetzungen. Ich sehe vielmehr die Abstraktionssehnsucht durchaus als Teil der von Hauenstein beklagten künstlerischen Impotenz, nur sehe ich Abstraktion nicht nur als formales bildnerisches bzw. literarisches Kriterium, sondern gleichfalls als soziale Komponente: Die *Abstraktion von der sozialen Realität* — eine Absonderung, die bereits die Symbolisten vor(weg)nahmen — ist einer der Gründe, warum die kriegsverherrlichenden Schriften europäischer Schriftsteller und Akademiker (von Gerhart Hauptmann bis Max Scheler) überhaupt ihre Reichweite erlangen konnten. Dies sowohl die weltpolitischen als auch die künstlerischen Zusammenhänge seit dem 1. Weltkrieg bis in die heutige Zeit wesentlich komplexer geworden sind, gilt es zumindest, sich einen strukturellen Überblick zu verschaffen, innerhalb dessen man die künstlerischen, literarischen, usw. Aktivitäten in den Balkankriegen der 90er Jahre verorten kann. Bei der Bewertung dieser Aktivitäten in Kriegszeiten sollte man sich fragen, ob die Umgebung und Tatsache ihrer Entstehung ein großes Gewicht erhalten sollten. Man muss daher unterscheiden, ob sich Kulturschaffende (1) generell mit Krieg, (2) mit dem Bezug von Krieg zu sich selbst, (3) mit sich selbst im Krieg oder (4) letztlich nur mit sich selbst beschäftigen.

Es hängt hier von dem künstlerischen Selbstverständnis ab, inwiefern man irgendeinen der vier Aspekte überhaupt als werksrelevant ansieht. Man könnte also beispielsweise postulieren: Sich generell mit Krieg zu beschäftigen ist keine spezifisch künstlerische Aufgabe (1), ebenso das bloße Verhältnis von sich zur Kriegsumgebung (2). Zugleich kann die Selbstbeschäftigung durch das Reisen in Kriegsgebiete (3) oder die Reflexion von Kriegserfahrung ohne expliziten Bezug zu Krieg (4) zwar journalistisch oder psychisch relevant, aber keinesfalls künstlerisch notwendig sein (– dies setzt freilich voraus, dass das Wort „künstlerisch“ etwas Eigenständiges bedeutet, das nicht vollständig auf Psychologie, Soziologie, Journalismus, Aktivismus, usw. zurückgeführt werden kann).

Das Wenigste, was man von „künstlerischer Bewältigung“, unabhängig der letztlichen Beweggründe, erwarten darf, ist zumindest eine Einsicht in die Umstände einer bestimmten Zeit und Gestimmtheit, d.h. *einer dokumentarischen Einsicht ohne dokumentarisches Werk*. Die Zeit soll gewissermaßen im Werk entstehen, kriegerischer als der Krieg, friedlicher als der Frieden und politischer als die Politik.

Aus dieser Perspektive liefert die Ausstellung in Zagreb ein zwar ideologisches und künstlerisch durchweg schwaches, aber zugleich vielfältiges Emotions- und Vorstellungspanorama der ersten Kriegstage. Der Blick über die Frontlinien vermittelt indes ungeahnte Analogien bezüglich des Inkorporierungswunsches des Nationalen. Auch manche Kunstpatrioten aus Serbien phantasieren in Zeiten gegenseitiger politischer Schuldzuweisungen von jungfräulicher Unschuld, wie z.B. der Schriftsteller und Zeichner Momo Kapor, ein populärer Erfolgsautor des ehemaligen Jugoslawien. Kapor entdeckt irgendwann Ende der 80er Jahre den Patriotismus und beginnt sein Zeichen- und Schreibhandwerk für dessen Zwecke zu instrumentalisieren. Er wird auch

noch während der 90er Jahre Kinderbücher verfassen, ebenfalls während dieser Periode formuliert er jedoch in derselben Ungezwungenheit Verbalisierungen und Verbildlichungen nationaler Schwärmerei, die (gleich der obigen Beispiele) Zusammensetzungen von parareligiösen und parasexuellen Vorstellungen kollektiver Sinnerzeugung sind. Das hier gezeigte Beispiel ist eine Illustration zu Nikola Koljevics Buch *Otadzbinske Teme* [„Vaterländische Themen“] (1995).

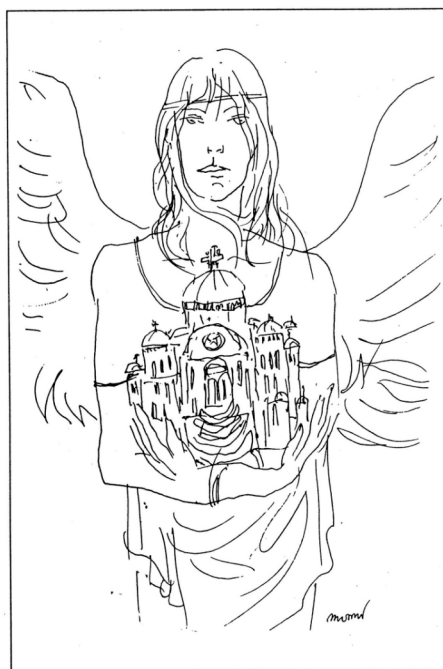


Abb. (66)

Kapor zeichnet eine populäre serbische Legende der 90er Jahre vom „himmlichen Volk“ [*nebeski narod*], das sich diesen Status in der Schlacht auf dem Amselfeld 1389 erworben hat (wir erinnern uns: Prinz Lazar entschied sich der Legende nach für das Himmelsreich und nahm dafür die irdische Niederlage in Kauf). In der Abbildung wird eine serbisch-orthodoxe Kirche von einem Engel behütet. Aber welcher Engel? Auch hier bleibt Kapor seinem populären Stil treu: Das Mädchen mit dem sinnlichen Haarstil, Ausschnitt, Armreif, usw. ist alles andere als asexuell und vermittelt im Stile franko-belgischer Fantasy-Comics durchaus irdische Gelüste des Zeichners.

Zu diesem Einflußbereich gehört auch die Bezeichnung „Pornonationalismus“, die im Zuge des Aufkommens des so genannten *Turbofolk* (eine Mischung aus Folklore, Pop und Technobeats) jene Verquickung des Nationalen mit dem Sexuellen konkretisierte. Während *Turbofolk* inzwischen zu einer Art Pop-Mainstream geworden ist, der im gesamten Balkanraum regen Zuspruch findet, wurde er in den 90er Jahren zu einer populären Darstellungsform des viszeralen Nationalismus: Ausschließlich großbusige Sängerinnen präsentierten sich im

treibenden Rhythmus von Liebe und Sex im „Auftrag“ der eigenen Nation und trieben so jene Manneslust an, die an der Front für Resultate sorgen sollte. Die Nation inkorporiert sich nicht als Jungfrau sondern als Edelhure, die willig den kampfbereiten Patrioten zwischen ihre Schenkel nimmt. Sehr bildlich wird dies, wenn z.B. in einem Videoclip, in Militäruniform gekleidete Interpretinnen mit Gummipuppen auf Panzern herumturnen und sich vom Panzerrohr oder Maschinengewehren sexuell befriedigen lassen. Eines sollte der Leser aber bedenken: Nimmt man aus dem *Turbofolk* die Kriegsumgebung heraus, so erhält man nichts anderes als die folklorisierte Version der schmalzigen Smashhits der amerikanischen oder europäischen R&B oder Pop-Szene. Der Vereinnahmungskitsch wirkt zwar hier in erster Linie international, aber sobald politische Krisen auf den Plan treten, rudeln sich auch im Westen manche Akteure hinter den nationalen Auftrag. Britney Spears, die sich in den Dienst der amerikanischen Irakinvasion stellte, ist das beste Beispiel einer Edelhure des westlichen *Turbofolk*.

Nationale Inkorporierungen zählten zu einem wichtigen narrativen „Rüstzeug“ der 90er Jahre, in dem der kollektive Wir-Diskurs den Mainstream der öffentlicher Kommunikationen beherrschte. Die oben gezeigten Beispiele verdeutlichen eine Vorstellungswelt, die die nationale Euphorie hervorbrachte. Nicht immer sind die Bilder offensichtlich, nicht immer sind die Bezüge klar. In Kroatien wird in Bezug zur Heimat als *lijepa nasa* (unsere Schöne) die Weiblichkeit angesprochen, die sich in den Abbildungen findet. Die Vorstellungen der Schönheit der eigenen Nation scheinen hierbei grenz- und kulturübergreifend, da die Mittel der Abbildung dieser Schönheit und Ganzheit immer auf dieselben Grundmuster rekurren (z.B. männliche Fantasien weiblicher Hingabe und Unschuld oder mütterliche Umfassung in den „Schoß“ der Heimatnation, usw.). Hier ist nicht der Platz um eine komparative Studie nationaler Verbildlichungen und Verkörperungen zu eröffnen, aber es sei zumindest eine Übersicht dieser Abbildungsstrategien angeführt. Nach Colovic sind folgende Figuren eines mytho-politischen Narratives vom nationalen Körper und seinen Grenzen wirksam:<sup>572</sup>

- (a) Die Nation als Frau, die Bedrohungen ausgesetzt ist, womit die Verteidigung der [Staats-]Grenzen mit dem Schutz der weiblichen Ehre gleichgesetzt wird;
- (b) Die Nation als lebendig gewordenes Landschaftsbild, als Erd-Körper, dem die Gefahr der Zerstückelung droht;
- (c) Die Nation als (para-biologische) Substanz, deren Organe an den Grenzen freigelegt und daher verletzlich und zerstörbar sind; ein folkloristischer Vers, der dies anspricht geht folgendermaßen:

---

<sup>572</sup>Siehe: Colovic (2000b : 50f)

*Dieses, Welt, sei dir bekannt:  
tret' nicht mit Stiefeln auf mein Land  
Du wirst auf meiner Mine sterben  
nicht trotzen darfst Du einem Serben*<sup>573</sup>

(d) Die Nation als Grab und Ruhestätte, deren Tote aber niemals zur Ruhe kommen und der Grabschändung ausgesetzt sind; Matija Beckovic drückt dies in morbider Düsternis aus:

Ich trinke Wasser, in dem ein Toter gebadet wurde, unverändertes, abgestandenes, fauliges Wasser, in dem nicht nur ein Toter gebadet wurde, sondern eine ganze Welt, die Welt der Verstorbenen.<sup>574</sup>

(e) Die Nation als „Eigenheim“, in dem es sich die Angehörigen einrichten.

Ich ergänze noch folgende Punkte :

(f) Die Nation als Hure, die den Kämpfer sexuell motiviert, besingt und bezirzt, sich für sie einzusetzen. Der Kämpfer zahlt mit seinem Leben.

(g) Die Nation als Jungfrau, die (wie unter a) geschützt werden muss, aber nicht um der Ehre der Beschützer wegen, sondern um ihrer selbst willen. Die Jungfräulichkeit muss bewahrt werden, da sie die Unversehrtheit nationaler Integrität (ohne die Störung von *anderen*) darstellt. Eine nationale „Entjungferung“ käme einer politischen Desillusionierung gleich.

(h) Die Nation als persönlicher Ernstfall, in dem die Wichtigkeit des nationalen Auftrags existenziell deutlich wird. „Plötzlich“ wird es klar, wofür man sich einzusetzen habe.

(i) Die Nation als Kunstform, in der alle obigen Ästhetiken miteinander und gegeneinander zur Geltung bzw. Deckung kommen.

Aus den Reihen derer Eliten im postjugoslawischen Raum, die diese Vorstellungen teilen, stammen bis in die Nachkriegszeit Veröffentlichungen, die die Mixtur von biologistischen, emotionalen, historistischen, usw. Kulturvorstellungen verkörpern. Eine Fibel mit alten und neukomponierten Patrioten- und Heimatweisen, die 2001 in Kroatien herausgegeben wurde, zeigt beispielsweise eine Bäuerin mit ihrem Kind im Arm neben den Noten des Volksliedes *Oh, kroatische Mutter*.<sup>575</sup> Die Bildunterschrift lautet: „Kroatische Mutter, zeuge uns ein Kind! Und belebe und verjünge dadurch unsere Heimat!“ Der Liedtext dieses sehr populären (und, musikalisch betrachtet, auch sehr schönen) Liedes – lautet: „Oh,

<sup>573</sup> Predrag Pedja Pajovic, „Der Serbe hört auf niemanden mehr“ (*Javnost*, 6.Mai 1995), in Colovic (2000b : 50)

<sup>574</sup> *Duga*, Belgrad, 7.-23.Dezember 1991, in: Vukic (1994 : 31)

<sup>575</sup> Asic (2001 : 57)



kroatische Mutter, trauere nicht./ Rufe, rufe nur, alle Falken / werden für Dich ihr Leben geben! (...)“ .

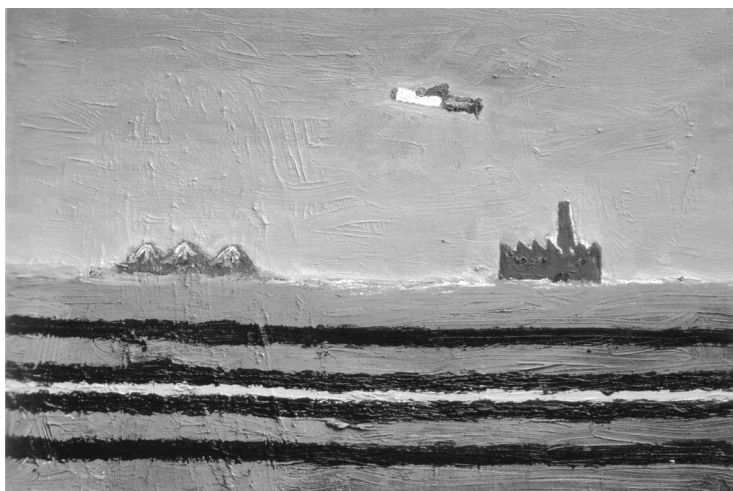
Abgesehen vom rassistischen und sexistischen Ton (die Mutter als kroatische Gebärmaschine, die den Fortbestand der Kroaten sicherstellen soll), ist vor allem eine grundsätzliche Misskonzeption kulturellen Verständnisses frappierend. In der Natur der Musik, vor allem der folkloristischen liegt es, dass sie grenzübergreifend wirkt und *entsteht*. In dem Dokumentarfilm *Whose is this song?* (2004) von Adela Peeva geht die Regisseurin der Entstehungsgeschichte einer (anderen) populären Melodie nach, die sie zufällig bei einem Abendessen gehört hat. Ihre türkischen Freunde behaupten, die Melodie sei türkischen Ursprungs, ihre bulgarischen Freunde behaupten, die Melodie sei bulgarischen Ursprungs. Die Regisseurin macht sich also auf die Suche und bereist Mazedonien, Griechenland, Bulgarien, Serbien, Bosnien, Albanien und die Türkei, um von einheimischen Folkloremusikern Aufschluss über den Ursprung der Melodie zu erhalten. Das Resultat ist vorhersehbar: Nicht nur, dass die Melodie in sämtlichen denkbaren Variationen und Kontexten auf den Bühnen und in den Ohren des Balkan existiert, vielmehr behaupten alle Interpreten stur, dass die Melodie eindeutig ihrer jeweiligen Kultur entstamme. Die Mutter, die oben besungen wird, ist also womöglich gar nicht so kroatisch, wie es die Herausgeber der Fibel gerne hätten. Um dies zu verstehen muss man allerdings nicht erst einen Dokumentarfilm über den Balkan gesehen oder gemacht haben.

## GEGENIDENTITÄTEN

Gleichzeitig mit der Etablierung neuer postjugoslawischer Nationalstaaten bildeten sich innergesellschaftliche Gegenentwürfe. Mit dem äusseren Konflikt entstand von Anfang an ein innerer Konflikt: *Patrioten* versus *Verräter*. Man vergisst leicht, dass die innerstaatliche Gruft oftmals größer und radikaler war als die zwischen den Kriegsseiten. In Zeiten des nationalistischen Mainstream, verwundert es daher nicht, dass diejenigen Kulturschaffenden, die individualistisch operierten und sich nicht dem nationalen Populismus hingaben, völlig marginalisiert wurden. Die alternative und oppositionelle Kunstszene etwa flüchtete sich während der 90er Jahre in die verbliebenen Reservate und Nichtorte verquerer Subkultur, schuf sich Foren in unabhängigen Publikationen, gruppierte sich um vom amerikanischen Tycoon George Soros finanzierte Institute oder initiierte Projekte, die die Gesellschaftskollapse der 90er Jahre thematisierten (z.B. das Zentrum für kulturelle Dekontamination in Belgrad). Die internationale Isolierung Serbiens und auch Kroatiens führte auch dazu, dass sich die innerstaatlichen Fronten radikalisierten. Für die nationalistische Nomenklatura waren Oppositionelle „Verräter“ und wahlweise „westliche

Spione“ oder „Kommunisten“, aus der Sicht der Oppositionellen bestand dagegen die politische Machtelite aus bürokratischen Tyrannen, zynischen Karrieristen, rückständigen Primitivlingen, Rassisten, Faschisten, Verbrechern oder isolierten Hinterwäldlern, die für den ökonomischen und gesellschaftlichen Verfall des jeweiligen Landes verantwortlich waren.

Zweifellos waren die kriegsbesetzten Diskurse die dominierendsten. Wenn in den 90er Jahren Kooperation, Selbstkritik und Friedensdialoge den Mainstream der postjugoslawischen Gesellschaften beherrscht hätten, so würde deren Darstellung den entsprechenden Raum in diesem Buch einnehmen. Dies war jedoch nicht der Fall, auch wenn heutzutage die Nachfolgeeliten diese Zeit am liebsten allzu schnell überfliegen.



**Abb. (68)** Uros Djuric, „Fliegendes Selbstportrait mit Milics Gebirgen, Berniks Fabrik und einer suprematistischen Ebene“, Öl auf Leinwand, 1994

## Dimensionen der Zeitmacht: Flucht und Negation – *The Art of Somewhere Else*

Es ist auffällig, dass sich die Driften, die der gescheiterte Jugoslawismus auf dem Felde der Kulturproduktion erzeugte, in dem gescheiterten Postjugoslawismus gewissermaßen wiederholten.<sup>576</sup> Der Zentralismus, den man im ehemaligen Jugoslawien von Seiten der Republiken immer wieder beklagte, wurde nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens ein Grundpfeiler der neuen Nationalstaaten. Nie waren Slowenien, Kroatien, Bosnien, Mazedonien und Serbien in sich zentralistischer organisiert als in den 90er Jahren. Da das jeweilige Zentrum aber die gewählte politische Repräsentation der Macht unter nun demokratischen

<sup>576</sup> Bevor die kommunistischen Eliten gegen Ende der sechziger Jahre die Idee einer einheitlichen jugoslawischen Kulturkonzeption aufgrund innerer Widerstände und Driften aufgaben, versuchten sie einen supranationalen ahistorischen Kulturraum zu etablieren: Das Paradox des sowohl integrativen, als auch internationalen Jugoslawismus, der durch teils staatlich unterstützte modernistische Kulturproduktion in Form heroischer Partisanenmonumente, populärer Filme (wie z.B. Veljko Bulajic's *Schlacht an der Neretva*, 1969) oder Partisanenliteratur (z.B. von Oskar Davico, Dobrica Cosic, Vladimir Nazor, Ciril Kosmac, Branko Copic, Misko Kranjec, u.a.) seinen staatssymbolischen Ausdruck finden sollte. Siehe hierzu: Wachtel (1997 : 128ff)

Vorzeichen darstellte, war die Frage des politischen Zentralismus für die meisten ehemaligen Gegner des Zentralismus nicht mehr relevant. Wie wir in den vorherigen Kapiteln sehen konnten, wurde dagegen die Frage des *kulturellen und historischen Zentralismus* umso bedeutsamer. Aber ebenso formuliert und manifestiert sich eine Gegenhistorie, eine Gegenbewegung, eine Kritik an dieser Zentralisierung von Geschichte, Moral und Macht.

In ihrem Essay zur Kulturpolitik der 90er Jahre schreibt Andrea Zlatar von zwei Kulturen, die sich in Kroatien gebildet hätten. Die erste Kultur sei „affirmativ, neo-konservativ und nationalistisch“.

Die zweite Kultur ist die Kultur unabhängiger Autoren, Intellektueller und Kritiker. (...) Es ist eine Kultur der Übersetzung, eine Kultur der Verbindung, eine Kultur des Übergangs. Diese Kultur stellt Fragen, aber sie erwartet nicht, endgültige Antworten zu erhalten. Es ist eine Kultur der Provokation, nicht eine Kultur der Affirmation.<sup>577</sup>

Man kennt die hier beschriebene Welt auch ausserhalb des Balkankontexts als Welt der unabhängig agierenden Institutionen, Netzwerke, Subkulturen, Projektgruppen, Aktivistenforen, usw., die schon aus reinem Selbstverständnis international agieren und jenseits von Staatsgrenzen verknüpft sind oder schon immer verknüpft waren. Hierfür wurde seit Mitte der 90er Jahre das Internet das ideale Vernetzungsmedium.

Wenn ich auch gegenüber der vermeintlichen Klarheit dieser Gruppenunterscheidungen (Kritik hier, Nationalismus dort; Opposition hier, Krieg dort) ernsthafte Vorbehalte habe, behalte ich sie dennoch als idealtypisches Analyse-mittel bei, um die Darstellung der innergesellschaftlichen Driften deutlich den zwischenstaatlichen Konflikten gegenüberzustellen. Denn auch wenn Krieg Kriegsparteien klar definiert, existieren innerhalb der jeweiligen Staaten Gruppen und Institutionen, die sich dieser Logik widersetzen.

Bei den jungen Künstlern und der alternativen Szene in Serbien war etwa die Reaktion auf die politischen Realitäten der 90er Jahre überwiegend eskapistisch. Dies führte zu mehr oder weniger hermetisch verschlossenen „alternativen Welten“ und Aktionsräumen.<sup>578</sup> Nach Dejan Sretenovic, dem einstigen Leiter des Belgrader Zentrums für Gegenwartskunst, war ein wichtiger Grund für den (nicht nur künstlerischen) Eskapismus in Serbien die generelle Inflation von Symbolen, Bedeutungen, politischen Programmen und nicht zuletzt die damit einhergehende monetäre Inflation seit Beginn des Krieges, die 1993/1994 zur Hyperinflation ausuferte (siehe hier auch das Kapitel über „Nullpunkte“).

Money functions as a “schizophrenic reality” (Deleuze and Guattari), as a sign without a code, a nonsign, the nominal value of which only conceals its factual worthlessness and disappearance. Money is not only a “commodity among the commodities” as already stated by Marx, but also a representational form of the “genus” of all commodities. It is

<sup>577</sup> Zlatar (2001 : 68)

<sup>578</sup> „When speaking about the alternative character of artistic production in [FR] Yugoslavia, the term ‘alternative’ is not used in a discursive or political sense. Instead, it refers to the development of alternative networks of communications and activities, as well as the establishment of alternative codes and semantic structures outside the atrophied and ideologically burdened system of culture.“ Sretenovic (1996 : 17)

only through money, its unique position and signifying power that all other commodities become commodities. With the disappearance of money, therefore, we are faced with a general crisis of signification, with a set of floating signifiers devoid of a referential content.<sup>579</sup>

Nach Sretenovic geht also im Zeitraum von ca. 1991 bis 1995 in Serbien der inflationäre Verfall der Währung einher mit einem Verfall gesellschaftlicher Sinnkonstitution überhaupt. Wenn der Kurs vom Vortag heute nicht mehr gilt, projiziert sich dies auch auf die Wahrnehmung von Inhalten, denn Geld ist ein wichtiger Indikator von Wertschöpfung. Es erscheint in unserem Zusammenhang logisch, dass mit der Devaluierung des echten Geldes die Reevaluierung seiner symbolischen Wirkung einhergeht (siehe Abb.).



**Abb. (68) Geldstrategien** – Oben: Diese falschen Banknoten namens *Srbijanka* („Serbin“) einer vermeintlichen „serbischen Nationalbank“ tauchten ca. 1992 als Propagandamaterial in Bosnien auf. Die Rückseite schwärmt von den „Vereinigten Serbischen Republiken“. Mitte: Propagandaschein der UN-Truppen mit dem rückseitigen Fahndungs- und Belohnungsauftrag gegen Radovan Karadzic (ca. 1997). Unten: Diese Technik wurde in anderen Konflikten angewandt. Auch US-amerikanische Truppen nutzten während ihrer Invasion in Irak falsche Banknoten, um gegen Sadamhänger zu agitieren. Der Grund, warum jeweils Geldscheine benutzt werden, ist einfach: Jeder Mensch wird eine Banknote, die er auf der Strasse erblickt, sofort aufheben. Es gibt prinzipiell auch andere Gründe: Während des Zweiten Weltkrieges wurden beispielsweise zu verschiedenen Anlässen und von allen Kriegsparteien gefälschte Geldscheine des Feindes in grösseren Mengen in Umlauf gebracht, um diesem wirtschaftlich zu schaden. Die vom Deutschen Reich initiierte „Operation Bernhard“ war wohl die umfangreichste derartige Massnahme.

<sup>579</sup> ebd. : 13 f

Wenn der Wert einer Währung den Wert des Papiers, auf dem sie gedruckt ist, unterschreitet, so ist gewissermaßen das Prinzip der Wertschöpfung ausgesetzt. Insofern kann man zu Recht von einer Hyperinflation von Bedeutungen und Vermengungen von divergenten Sinnmarkten in Zeiten der Gesellschaftskrise sprechen. Ganz folgerichtig ist dies auch die Zeit der Verquickung von Nationalisten und Sozialisten, von Dissidenten und Bürokraten, von Dilettanten und Professionellen, von Volk und Führer, von Privatisierungen und Verstaatlichungen, von Intimität und Öffentlichkeit, von Helden und Verbrechern, von Paramilitärs und Militärs, von Euphorie und Hass, von technokratischen Heilsbringern und königstreuen Nostalgikern, von Lyrikern und Politikern, von Gangstern und Predigern, von Rechten und Linken.

Die 90er waren Jahre des Skeptizismus und Zynismus aufgrund eines blutigen Zusammenbruchs des Universums, in dem wir gelebt hatten. (...) Sinnzusammenhänge wurden zeitgleich mit Institutionen zerstört.<sup>580</sup>



Abb. (69) *Weg nach Oz*, 1997, „Computersuberung“ von Cedomir Vasic

Das Projekt *Computer Cleansing* (1997) von Cedomir Vasic funktionalisiert diesen Diskurs der allseitigen Zerstörung und wendet ihn gegen die Geschichte selbst. Vasics Arbeit bezieht sich auf das in einem vorhergehenden Abschnitt besprochene Historienmalde Jovanovics, nur agiert sie unter umgekehrten ideologischen Vorzeichen, da sie den historischen Inhalt nicht glorifiziert oder einfach negiert, sondern vielmehr gezielt auslöscht bzw. „bereinigt“.<sup>581</sup> *Computer Cleansing* stellt neben der offensichtlichen Anspielung auf das *ethnic cleansing*

<sup>580</sup> ebd. : 25

<sup>581</sup> Diese Reaktion auf den Kriegsdiskurs exemplifiziert die Negation der Verhältnisse. Gemeint ist die adornosche Vorstellung von Kultur als einem Seinsollen, als etwas im Werden Befindliches, noch zu Vollbringendes. Kultur ist demnach „eine Bewegung, kein Zustand“ (Toynbee) und beruht ureigentlich „auf dem, was von den Menschen gefordert wird, und nicht auf dem, was sie geliefert erhalten“ (de Saint-Exupery). Die Hintergrundfrage lautet hier stets: Wenn die Welt nicht notwendigerweise die beste aller möglichen Welten ist, wie könnte sie sonst noch sein? Mehr noch: „Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen.“ (Zit aus: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 1970)

vor allem den Wunsch dar, die verlockenden Bilder der Vergangenheit rückwirkend ungeschehen machen zu lassen und damit die „nationale Frage“ zu „unfragen“, wie man das analog aus Praktiken des Zen-Buddismus kennt, bei dem die Subjekt/Objekt-Fixierung durch eine scheinbar absurde Rhetorik gelöst werden soll. Das Ausradieren von Gewesenem als Möglichkeit geht paradigmatisch von der Kontingenz geschichtlicher Ereignisse aus. Das Bild fragt: „Was wäre, wenn die Migration nicht stattgefunden hätte?“ Ein Resultat ist das Residuum einer Desillusion des Mythos: Land ohne Leute. *The image of no image*. Es bleibt nur das leere Land, um das es in Konflikten zumeist geht, dessen Leere aber nicht wahrgenommen wird, weil sie stetig mit Sinn aufgefüllt, oder pointierter formuliert: „zugemüllt“ wird. Kunst macht in diesem Fall die Leere dadurch sichtbar, dass sie die Bedingungen dieser Leere und den damit zusammenhängenden Ausfüllungswunsch thematisiert (vgl. hierzu T. Demands Arbeit *Podium 2000*). Gleichzeitig suggeriert sich hier eine Haltung der Ensaugung oder *Unterlassung* (B. Brock), die den historischen Sinngebungswahn untergraben soll, ihn verunmöglichen soll. Bei einer internationalen Konferenz in Serbien im Jahre 2001 antwortete ein Geschichtslehrer auf die Frage, wie denn zukünftige Geschichtsbücher nach der Milosevic-Ära aussehen könnten, mit: „Bitte keine Geschichtsbücher mehr!“<sup>582</sup>

Das Diasporaphänomen zehrt von der fehlenden Territorientzprechung – *Leute ohne Land* – während das hier Dargestellte – *Land ohne Leute* – auf eine Desillusionierung „heiligen Bodens“ anspielt. Dies meint Negation: die gegebenen Verhältnisse sind kontingent, d.h. die Wirklichkeit selbst ist *utopisch*. Sie ist prinzipiell nicht verortbar (sie ist weder vernünftig, noch unvernünftig) und daher potentiell *abwendbar* (man könnte das „transzendenter Probabilismus“ nennen), und die Aufgabe der Kulturproduktion besteht demnach in der Hinterfragung und Änderung dieser Verhältnisse durch Strategien oder das Spiel mit dem Zufall.

Vasics Arbeit dient hier exemplarisch zur Andeutung so genannter „oppositioneller“ Tendenzen innerhalb der Konfliktländer, die sich entweder in politischen Parteien, Printmedien (z.B. *Feral Tribune* in Split, *Zarez*, *Bastard* und *Arkzin* in Zagreb;<sup>583</sup> *REPUBLIKA*, *Rec*, *Biblioteka XX Vek*, *XZ* in Belgrad, *Zofa* in Lubljana, *Margina* in Skopje, u.a.), Orten (z.B. *Zentrum für kulturelle Dekontamination* oder das *Cinema REX* in Belgrad), „unabhängigen Institutionen“ (*Belgrader Kreis*, *Helsinki Odbor* und die anfangs von der Soros Stiftung geförderten Zentren für Zeitgenössische Kunst in Zagreb, Belgrad, Sarajevo, Ljubljana), künstlerischen Gruppierungen (*MAXUMIM* in Sarajevo, *Led Art*, *SKART*,

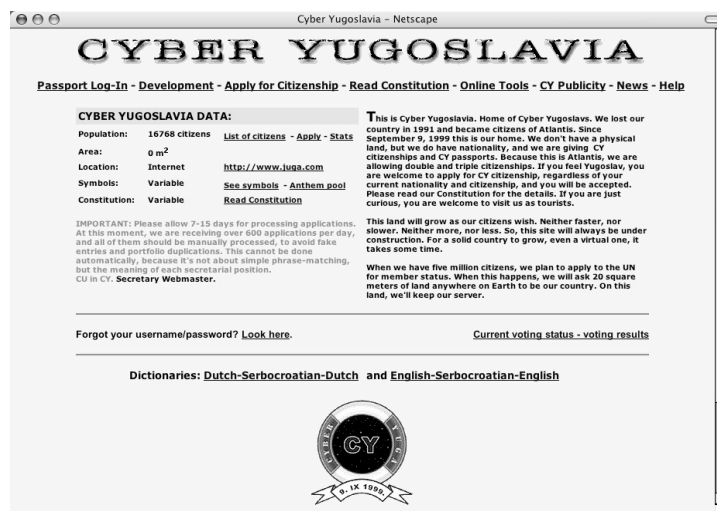
<sup>582</sup> Schulbuchkonferenz in Kragujevac, Serbien, 2001

<sup>583</sup> 1993 hat Boris Buden mit einigen Mitstreitern in Zagreb die Zeitschrift *Arkzin* ins Leben gerufen. Das Projekt stand im Zeichen der Friedensbewegung und des Antinationalismus und wurde daher vom kroatischen Mainstream bestenfalls ignoriert, zumeist jedoch argwöhnisch beäugt und in seiner Arbeit behindert. *Arkzin* versteht sich als eine politische Kulturzeitschrift mit internationaler Ausrichtung: Man befaßt sich mit Literatur, Kunst, Popkultur, Theorie und neuen Medien (<http://www.arkzin.com>). „Wir haben praktisch bewiesen, daß es eine prinzipielle Ebene gibt, auf der die Kommunikation zwischen den angeblich immer zerstrittenen Balkanvölkern problemlos verläuft.“, sagt Buden (Zit. aus: [http://www.copypriot.com/unefarce/portal/encore/index\\_fiktion.html](http://www.copypriot.com/unefarce/portal/encore/index_fiktion.html)).

*Apsolutno* in Belgrad, u.v.a.) oder Initiativen (Studenten- und Bürgerproteste, z.B. *Otpor*, Belgrad) äußerten.<sup>584</sup>

Genausowenig, wie es in diesem Buch um die ideologische Herausarbeitung der „Bösen“ geht, geht es auch nicht um die Glorifizierung der „Guten“; es geht vielmehr – frei nach Hannah Arendt – eher um die Herausarbeitung der Banalität des Guten und Bösen. Diese oben genannten Gruppierungen bildeten keinen monolithischen Oppositionsblock oder eine moralisch einwandfreie bzw. politisch korrekte „Wertegemeinschaft“, die dem Westen nach dem Mund redete, sondern standen durchaus für divergierende politische und weltanschauliche Positionen, die nur aufgrund eines innerstaatlichen Feindes, dem „Regime“, zusammengezielt wurden. Es ist also falsch anzunehmen, dass es zwei starre Blöcke gegeben habe: (Oppositionsgruppen + westliche Gemeinschaft) *versus* Kriegsnationalismus. Man muss dagegen eher von der Formel ausgehen: Oppositionsgruppen *versus* westliche Gemeinschaft *versus* Kriegsnationalismus – eine Art kultivierter hobbes-scher Naturzustand.

Wie der Ausdruck „oppositionell“ suggeriert, gelangten diese Kräfte und Gruppierungen erst ab Mitte der neunziger Jahre zu anfänglicher Wirkung bis sie Ende der neunziger Jahre von der Öffentlichkeit überhaupt als gesellschaftliche Alternative wahrgenommen wurden (– am ausgeprägtesten waren die Ereignisse in Serbien durch den revolutionsartigen Sturz Milosevics). Die Negation der Verhältnisse beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Aktivitäten vor Ort, sondern findet durch die Internationalisierung des Konfliktes und durch die Aktivitäten der Diaspora viele Ableger.



<sup>584</sup> „There have been more alternative activities [...]. For instance, in Serbia, Independent Radio B92, the Fund for an Open Society and the Centre for Contemporary Arts, as well as the Centre for Cultural Decontamination in Belgrade, Centre for Visual Culture ‘Golden Eye’ in Novi Sad, Aurora Artistic Workshop in Vracac, and the activities of artistic groups (*Apsolutno*, *FIA*, *Skart*, *Led Art*) and magazines (*New Moment*, *Projeka@t*, *Kvadar*, *N’art*), numerous individual initiatives and the like. It should also be noted that despite difficulty, some cultural institutions have continued to support the scene (Galleries of the Students’ Cultural Centre and Youth House in Belgrade and especially the Contemporary Fine Arts Gallery in Novi Sad and the National Museum of Montenegro in Cetinje).“ (Sretenovic 1996 : 23)

**Abb. (70)** Ein nostalgisches Beispiel von Geschichtsverweigerung ist *Cyber Yuga*, einem exiljugoslawischen Internetprojekt aus Kanada ([www.juga.com](http://www.juga.com)). Man kann die Staatsbürgerschaft in Cyber-Yugoslavia beantragen, so man denn ein virtuelles „Ministeramt“ bekleidet. Das Territorium des Nostalgie-Staates hat die Ausmaße von 0 m<sup>2</sup>. Das Wappen ist eine Persiflage auf das einstige Staatseblem: Der ehemals kommunistische rote Stern und der Ährenkranz sind verschwunden, und das ganze Gebilde ähnelt eher einem Rettungsring, mit dem sich ehemals gestrandete Jugoslawen in die Virtualität „hinüberretten“ können. (Eine Domäne ist schließlich auch eine Form von Heimat.)

In Zeiten der Krise wird Negation nicht nur ästhetischer und politischer Widerstand gegen die Übermacht des Kriegsdiskurses, sondern auch das Denken über die Zeit danach. Gerade in Bosnien wird aus dieser Perspektive deutlich, dass die kulturellen Narrative längst zu Paradigmen erhärtet sind. Was Intellektuelle in den achtziger Jahren nicht schafften, das schuf der Krieg in den neunziger Jahren. Auf der Ebene der Kulturproduktion wurde und wird beispielsweise immer noch mittels zahlreichen Publikationen demonstrativ an den jeweiligen separaten Kulturgeschichten der Ethnien/Nationen/Kulturen (vor allem in Bosnien) gearbeitet.<sup>585</sup> Und es werden immer neue Ethnien entdeckt, die westliche Anthropologen mittels grosszügigen Forschungsmitteln zum balkanischen Minoritätsreigen hinzudeklinieren können. Die kulturelle Separation und Fragmentarisierung wird unter dem Banner des Multikulturalismus auch von westlichen Institutionen unterstützt. Man trennt das Politische vom Kulturellen, wie dies einst auch Tito und seine Führungskader versuchten, nach dem Motto: In Gedichten und Geschichten dürft ihr euch austoben, aber in der Sache des Staates nicht. Es wird sogar gewünscht, dass man sich nun endlich nur in Gedichten und Sportveranstaltungen und nicht politisch austobte, um Nationalisten eine Ersatzbefriedigung zu schaffen. Das hieraus erwachsene Gespenst der „ethnischen Homogenität“ führt jedoch heute dazu, die Anschauungsformen, die Nationalisten in den neunziger Jahren vorgegeben haben, exakt zu übernehmen, sie aber als „Toleranz“ zu etikettieren (denn „Toleranz“ schafft Distanz, ist eine Art erklärter Duldung aus der Ferne). Die demokratisierten Nationalisten von heute sind „tolerant“. Die Übernahme ihrer Ansprüche gilt beispielsweise für den Begriff der „Mischehe“ oder die Logik der „ethnischen Säuberungen“. Selten versteht man nämlich unter „Mischehe“ z.B. die Ehe eines Bankangestellten mit einer Künstlerin, eines Nichtrauchers mit einer Raucherin, obwohl das dieselbe Relevanz besitzt wie der übliche rassistische oder soziobiologische Wortgebrauch von „Mischehe“. Das gleiche gilt im Hinblick auf die „ethnischen Säuberungen“, die man empört zurückweist, aber im Grunde die Resultate und das Denken, das sich hinter diesem Ausdruck verbirgt, akzeptiert und benutzt.

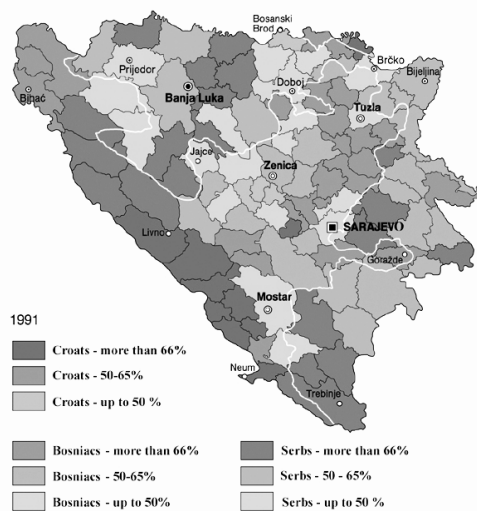
---

<sup>585</sup> Siehe z.B.: Sipovac (1998)



## BOSNIA AND HERCEGOVINA

Ethnic composition in BiH (1991)



Ethnic composition in 1998

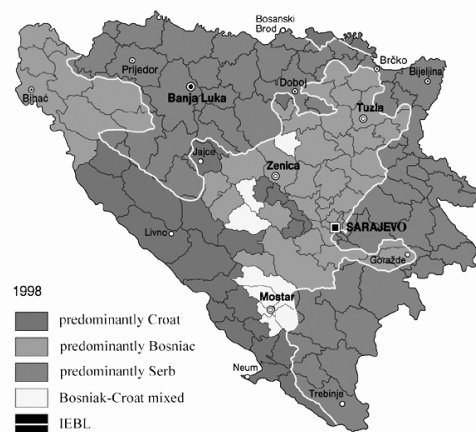


Abb. (71) Ein Nachkriegsstandard – säubert der Krieg die Ethnien?

Man wird beispielsweise offiziell keine ethnische Landkarte Bosniens finden, die nicht darstellt, dass Bosnien vor dem Kriege ethnisch gemischter war als nach dem Kriege. Dies ist jedoch schlichtweg falsch. Das gesamte Gebiet des ehemaligen Jugoslawien ist *nach* dem Krieg ethnisch gemischter („verschmutzter“) als vor dem Krieg. Um das zu verstehen, muss man sich nur erinnern, woher der Ethnienbegriff stammt. Er wurde aus der Erfahrung des 2. Weltkriegs gewonnen, um die von den Nationalsozialisten einstmals avisierte „Zielgruppe“ der Juden, die weder eine Rasse (wie die Nazis meinten), eine Klasse, eine einheitliche Religionsgemeinschaft (von orthodoxen bis zu atheistischen Juden), noch eine Nation waren (manche südosteuropäische Juden sind keine Semiten), im nachhinein wissenschaftlich kategorisieren zu können. Kurzum: der Ethnienbegriff ist ein aposteriorischer Begriff, der sich nicht auf primordiale und schon gar nicht auf metaphysische Eigenschaften einer Gruppe bezieht. Daher bilden auch z.B. alle Flüchtlinge im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien ethnische Gruppen, die eben nicht primär nach dem Faktor „serbisch“, „kroatisch“, usw. sondern höchstens nach dem Faktor „heimatlos“ subsumiert werden können. Dies gilt auch für die Ethnie der Jugoslawen: diejenigen Menschen, die sich bei Volkszählungen im sozialistischen Jugoslawien (zu Anfang der 80er und 90er Jahre), keiner untergeordneten Nationalität (serbisch, kroatisch, usw.) zuordnen wollten und sich als „Jugoslawen“ deklarierten. All diese „alternativen“, aber ebenso realen Ethnien wird man jedoch nicht auf offiziellen Landkarten finden, wie z.B. auf der oben abgebildeten von der Website des *Official High Representative* für Bosnien ([www.ohr.int](http://www.ohr.int)), da diese Ethnien keine Geschichte und kein Territorium vorweisen können, auf das sie z.B. einen tausendjährigen Anspruch hätten und für das sie ihr Leben lassen würden. Die Demonumentalisierung von

Geschichte und Kultur muss daher, wie wir oben ersehen können, überethnisch, übergeschichtlich und überkulturell angegangen werden. Sie kann aber nur angegangen werden, wenn man sich des Vokabulars der Monumente entledigt, und nicht unbedingt, wenn man sich der Monumente entledigt.

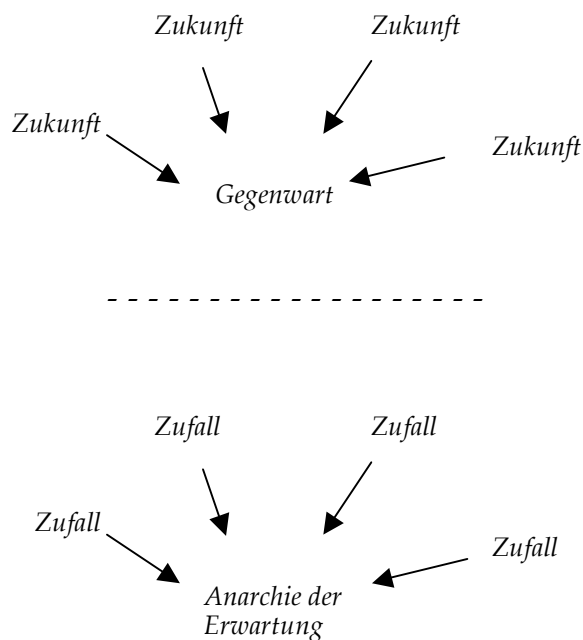


**Abb. (72) Demonumetalisierung** – Das 2005 offiziell eingeweihte und von der deutschen Kulturstiftung des Bundes finanzierte Bruce-Lee-Denkmal in Mostar soll, wenn es schon keine politische Integrationsfigur für die geteilte Stadt gibt, eine Integrationsfigur aus der Filmgeschichte als Identifikationsfigur bieten. Bruce Lee ist keine beliebige Zuweisung, sondern eine beliebte Identifikationsfigur im Jugoslawien der 70er Jahre – aber wohl nur eine Identifikationsfigur für die Generation junger Männer, die in den 70ern im Kino und in den 90ern im Krieg involviert waren. Das unter dem Projektnamen *De/construction of monumet* durchgeführte Projekt geht auf Initiative des NGO „Urban Movement Mostar“ zurück.

Jenseits dieser monumentalen, linearen Auffassungen von auf Souveränität geeichten Geschichtskollektiven (siehe Abschnitt zur historischen Inklusion, Genealogie), die nur im Ablaufschema von *Begründung* (Vergangenheit), *Herrschaft* (Gegenwart) und *Sicherung* (Zukunft) agieren, und die sich an die Verführungskraft von Landkarten wie der obigen halten, existieren andere Formen der Vergegenwärtigung, die sich eher an der Mikrohistorie oder an dem Individualismus bzw. universellen Humanismus künstlerischer, literarischer oder philosophischer Haltung orientieren. Jede diesbezügliche bewußtseinsnahe Wahrnehmung gelangt zu einem anderen, einem nicht-linearen Zeit-Macht-

Verständnis, das aber weder einen territorialen Anspruch, noch eine kollektive Repräsentationsform generiert.

### Nichtlineares Verständnis von Zeit-Macht



Der Zeit-Macht-Bereich „Gegenwart“ beschränkt sich hier auf die persönliche Reichweite des Individuums, präziser: der Bereich des Gesichtsfeldes, in dem z.B. Metaphern der Zeitvorstellung veranschaulicht werden (Zukunft liegt *vor* uns, die Vergangenheit *hinten*, jenseits des Gesichtsfeldes. Daher kommt sie in dem Schema nicht vor. Die Vergangenheit „schwebt“ gewissermaßen über dem Blatt Papier zum Hinterkopf des Lesers). Entsprechend verläuft die Zeit (wenn sie denn verlaufen könnte) aus Richtung der Zukunft in Richtung der Vergangenheit, d.h. stets im offensiven Ausblick des Gesichtsfeldes (nach dem Motto: Was erwartet mich als Nächstes?) Man sieht, dass innerhalb dieser Zeitmacht-Auffassung kein raum- und zeitübergreifender bzw. dynastischer Herrschaftsbereich definiert werden kann, da innerhalb dieses – sagen wir: existentiellen – Schemas Abfolgen nicht vorkommen, sondern beispielsweise – im Sinne Heideggers – nur der Vorlauf und das Sein zum Tode: die fundamentale Bewusstheit über die eigene Sterblichkeit, die sich als Zeitlichkeit aufzeigt. Wir haben es also mit einer anarchischen Zeitvorstellung zu tun, die das Zufallende in den Horizont der Erwartung einordnet – als jeweiliges Jetzt, im Sinne Tolstois: „Denke immer daran, dass es nur eine allerwichtigste Zeit gibt,

nämlich: sofort! – das ist die wichtigste Zeit, weil wir nur sofort noch über uns verfügen können (...).“<sup>586</sup>

Die oben aufgezeigte kontingente Auffassung von Kulturgeschichte gründet in dem Bewusstsein dieser oder andere vergleichbarer Zeitmacht-Vorstellungen, welche die Linearität, auf die sich repräsentative Macht stützt, in Frage stellt. Vasics Bildeingriff kann nämlich auch als Umkehrung des Blickes oder zeitliche Versetzung verstanden werden: das Darstellen der Situation, *nachdem* der Flüchtlingstreck vorbeigezogen ist oder *bevor* irgendein Treck angekommen ist (ohne zu wissen oder zu wünschen, ob bzw. dass er überhaupt jemals kommen wird).

Vilem Flusser würde womöglich das oben abgebildete Zeitverständnis medienphilosophisch deuten, gemeint ist aber eine phänomenologische Beschreibung. Edmund Husserl schreibt: „Jede wahrgenommene Zeit ist wahrgenommen als Vergangenheit, die in Gegenwart terminiert.“<sup>587</sup> – man muss aus unserer Perspektive hinzufügen: *aus Richtung der Zukunft*, um der Paradoxie einer „korrekten“ Beschreibung der Zeit gerecht zu werden. Denn das Einfallende der Zeit (z.B. der „geniale Einfall“ oder *kairos* als glücklicher Augenblick) geschieht aus „Richtung“ der Zukunft.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Es gibt noch eine ganze Reihe anderer Zeitverständnisse, etwa das teleologische, das zirkuläre, das astrophysische, das entropische, usw., die allesamt als Zeitmachtverständnisse zu deuten sind, d.h. immer im Kontext der sie begründenden oder vernichtenden gesellschaftlichen (existentiellen, mediengeschichtlichen, technologischen, ideologischen, usw.) Entwicklung.

Zur Verdeutlichung dessen, was Foucault „Gegenhistorie“ nennt, und was ich hier als Widerspiel von Zeitmacht-Verständnissen bezeichne, ist die Erfindung der Jazzmusik ein ebenso banales wie treffendes Beispiel: Die Jazzimprovisation ist in ihrem soziokulturellen Ursprung der Versuch, eine eigene Zeit zu kreieren, die nicht von der Musik der Weissen erfasst werden kann. Es ist daher auch kein Zufall, dass man im Jazz, die Fähigkeit, diese geschaffene Zeit zu empfinden als *Time* oder als *Time*-haben bezeichnet. Wer eine gute *Time* hat, d.h. wer im Sinne Duke Ellingtons *Swing* hat (nicht als Stil sondern als Zeitverständnis), hat es verstanden, sich von der linearen oder auch agogischen Metrik der Musik der „Weissen“ zu emanzipieren. *Swing* ist ein symbolischer Fluchort, ein Gegenentwurf, der zu einer gewissen Zeit (durchaus genährt von mannigfaltigen musikalischen Einflüssen) entsteht, weil sich andere Mittel der Emanzipation zunächst verwehren.

Ebenso sind diese Art der Fluchtbewegungen und symbolischen Delegationen auf die Verarbeitung des Balkankonfliktes übertragbar. Es ist nicht immer eine Kunstform, es geschieht auch nicht immer im Rampenlicht professionali-

<sup>586</sup> Zit. aus: Leo N. Tolstoi, *Drei Fragen* (1905)

<sup>587</sup> Husserl (1980 : 424)

sierter Medienöffentlichkeit (siehe als Beispiel das Haus des Mathematikers mit der aufgezeichneten Gleichung).

Die Protagonisten der Gesellschaftskritik (unabhängige Intellektuelle, alternative Kunstszene, oppositionelle Gruppierungen, Publikationen, Foren, in Bürgerforen Engagierte usw.), die während der Kriegsjahre durch den allumfassenden Diskurs nationalhistorischer Kontinuität marginalisiert wurden, verstanden und verstehen daher jegliche Identität nicht als retrogrades Moment eines kollektivistischen Selbstbewusstseins (d.h. verstehen beispielsweise Europa-Identität nicht „europäisch“), im Bewusstsein einer linearen Souveränitätsvorstellung, sondern als Instanz einer tiefen Selbstkritik, die z.B. in der „Logik“ des eigenen Gesichtsfeldes auftaucht: Die Negation wird die Leitidee zukünftigen kulturellen Handelns, die sich im jeweiligen Jetzt des persönlichen Umfeldes ereignet. Nicht das Nations-Eine bestimmt hier den Handlungsimpuls wie noch die Mainstreamkulturen während der neunziger Jahre, sondern die Selbstreflexion, die auf einer *ethischen* und nicht auf einer ethnischen Referenz beruht.

Aus der Sicht der radikalen Kulturkritik wird so die weltgeschichtliche Realpolitik die eigentliche abstrakte künstlerische Träumerei – man denke hier gleichnishaft an den 1992 auf den Hügeln vor Sarajevo schreitenden und vor sich hin dichtenden Radovan Karadzic, der mit Hingabe über literarische Angelegenheiten zu sprechen kam, während die Stadt unter Feuer lag.<sup>588</sup> Es ist aber nicht so, dass etwa Karadzic eine Ausnahmerecheinung ist. Er ist nur die deutlichste Verdeutlichung dessen, was ein gängiges Resultat realpolitischer Ausfüllung historischer Souveränität ist (hier in Gestalt eines Lyriker-Politikers). Karadzic ist keine Ausnahme, sondern eine Variante.



<sup>588</sup> Zu sehen in dem Film „Serbian Epics“ von Pawel Pawlikowski (BBC 1992).

**Abb. (74)** *In Deckung gehen* – Sasa Markovic (1996), ein Belgrader Künstler, der sich in den 90er Jahren unter anderem durch die Produktion bunter Papiermasken hervorgetan hatte, posiert anlässlich eines Kunstprojektes zur geteilten Stadt Mostar auf einer Brücke in Belgrad. Signethaft sind auf der Maske feuerspuckende Wesen untergebracht. Bild und Aktion muten wie eine touristische Begebenheit an. Das „Leid“ des Krieges geht hier einen Umweg über die Vertrautheit eines *Snapshot*.

## Spielformen mit dem Absoluten (Negative Affirmation)

Neben der Affirmation oder Negation der Verhältnisse existierten deren reflexive Varianten. Zunächst sind Handlungstypen auszumachen, die in den 70er Jahren von Bazon Brock anhand einer Werksreihe Anselm Kiefers exemplarisch dargestellt worden sind, und die Brock „negative Affirmation“ (1977) genannt hat. Gemeint sind künstlerische Strategien, die durch die radikal konsequente Über-Realisierung gesellschaftlicher Vorgaben die Absurdität dieser Vorgaben zum Vorschein bringen.

Wenn etwa die Slogans auf OBI bzw. IKEA - Katalogen auffordern: „Mach dir die Welt, wie sie dir gefällt.“ bzw. „Mehr Raum für alle!“, dann führte dies, radikal weitergedacht, in der tatsächlichen Realisierung zu Mord- und Totschlag. Der Imperativ „Mehr Raum für alle“ ist gewissermaßen der Kriegsalgorithmus der Kulturgeschichte, aber weil Werbeslogans stets mit nicht zu Ende geführten Vorstellungen gespickt sind – Vorstellungen, die man nicht wörtlich, sondern bildlich zu nehmen hat – ergeben sich üblicherweise keine weit reichenden gesellschaftlichen Konsequenzen. Wie sich diese kommunikative Konditionierung der Verbrauchergesellschaft (Unterscheidung zwischen Vorstellungen und Realisierungsvorgaben) in eine kriegerische Tätergesellschaft verwandelt, untersuchen Künstler, die sich mit den radikalen Konsequenzen gesellschaftlicher Aussagenbereiche befassen.

Ein Beispiel für diese Strategie der negativen Affirmation im jugoslawischen Kulturraum sind die bereits im zweiten Hauptabschnitt erwähnte slowenische Gesamtkunstwerk-Combo *Laibach* und die mit ihnen assoziierten Gruppierungen IRWIN, *Novi Kolektivizem* (u.a.) innerhalb des Künstlerkollektivs *Neue Slowenische Kunst*. Das Motto „Totaler als der Totalitarismus“ (B. Groys) drückt das Credo der Gruppe aus, das bereits seit Anfang der 80er Jahre als Verspiegelung des kommunistischen Umfeldes diente.

Nach den 1982 von *Laibach Kunst* - der Vorläuferorganisation der NSK – verfassten 10 Tock Konventa definierte sich die NSK nicht als Zusammenschluss einzelner Individuen, sondern explizit als uniformes Kollektiv, das nach dem Vorbild des Staates dem Prinzip der industriellen Produktion und dem „Direktivenprinzip“ verpflichtet war und die „Identifikation mit der Ideologie“ als seine Arbeitsmethode übernommen hatte. Bei dieser wohlkalkulierten Übernahme von Bestandteilen und dem Spiel mit Versatzstücken der offiziellen Ideologie, die von *Laibach Kunst* als ready-mades in Sinne Duchamps begriffen wurden, ging es darum, vorhandene Herrschaftscodes aufzunehmen und „diesen Sprachen mit ihnen selber [zu] antworten“.<sup>589</sup>

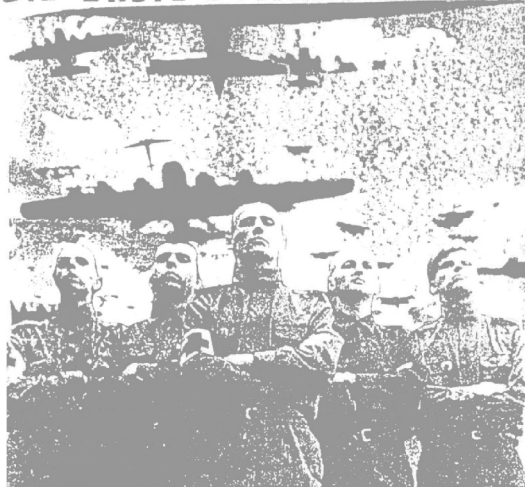
---

<sup>589</sup> Arns (2002 : 166)

Die Aktion *NSK Garde* (Graz 2001) stellt eine Installation dieses Gedankens im postjugoslawischen Wirkungsumfeld dar. Die Entführung der martialischen Gesten staatlicher Repräsentation (eine Nationalgarde, die den Ausstellungsraum von IRWIN beschützt) versucht die Hypokrisie des Nationalstaates bloßzulegen, indem sie seinen repressiven und zugleich defensiven Charakter überhöht: Demonstratives Beschützen des Kulturgutes im „Innenbereich“, aber zugleich die Abgrenzung dessen, was „draußen“ bleibt. Diese Strategie, die Zizek als radikale „Über-Identifizierung“ mit der die gesellschaftlichen Beziehungen regulierenden Ideologie bezeichnet hat, überdauerte die 80er und 90er Jahre, auch wenn sich die massgebliche Fokussierung heute mehr auf die Ideologie der Geschichte bezieht. IRWINs Versuch, mit dem Projekt *East Art Map* (Leipzig 2005) eine (re)konstruierte osteuropäische Kunstgeschichte dem Paradigma der Westkunst entgegenzuhalten – also eine Art *Istocnici*-Diskurs, d.h. ein „Ost-Diskurs“, der von westlichen Institutionen finanziert wird –, ist in diesem thematischen Zusammenhang zu sehen. *NSK* sieht sich und ihr Wirken immer noch als staatsähnliche Inkorporierung (sie positionieren in der Abbildung ihre Nationalflagge im Vordergrund). Die Gruppe (hier: IRWIN alias Miran Mohar, Andrej Savski, Borut Vogelnik) vollführte ihr Projekt bei „Staatsbesuchen“ in Zagreb, Prag und Budapest mit den Nationalgarden der jeweiligen Staaten.

Der Belgrader Künstler Rasa Todosijevic exemplifiziert einen verwandten Diskurs der negativen Affirmation. Ebenso wie IRWIN arbeitet er in seinen Installationen mit der Symbolik des Totalitarismus, z.B. dem (seitenverkehrten) Hackenkreuzsymbol und Zitaten aus nationalsozialistischen Ideologemen. Er tut dies, um die Diskurslogiken der 90er Jahre mit der Überhöhung ihrer eigenen Ansprüche *ad absurdum* zu führen. Die Abbildung zeigt oben ein Beispiel aus der Werksreihe *Gott liebt die Serben* (1994) und unten aus dem Projekt *Que viva la muerte* (1997). Wenn sich die bürgerlichen Wandschränke zu Symbolen türmen, totalisiert sich die Ideologie zum Bauklötzchenspiel.

**DIE ERSTE BOMARDIERUNG!**



**LAIBACH**  
**ÜBER DEM DEUTSCHLAND**

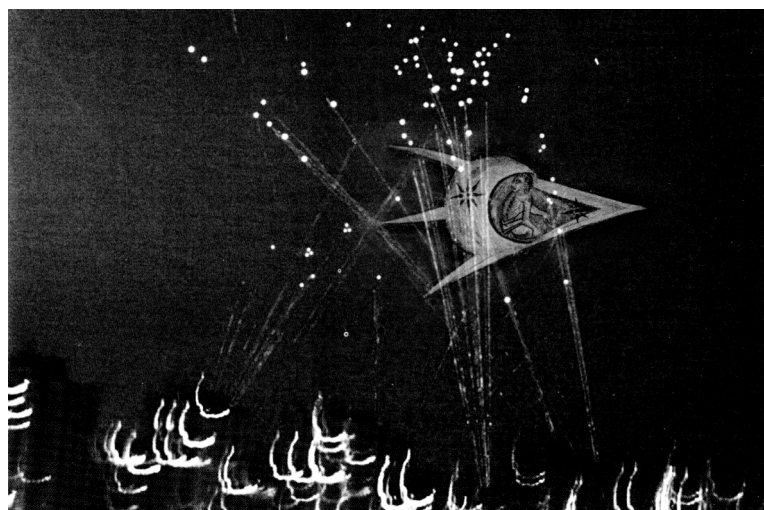


**Abb. (75)** *Oben:* Laibach Plakat zur Deutschland Tournee 1987 *Unten:* IRWIN, Garde 2001





**Abb. (76)** Rasa Todosijevic, oben: *Gott liebt die Serben*, 1994; unten: *Que viva la muerte*, 1997;



**Abb. (77)** *Luftalarm* – *Oben*: Momentaufnahme aus dem serbischen Fernsehen, während des NATO-Angriffs auf die BR Jugoslawien 1999 – Abbildung aus *War Frames*. *Unten* (aus demselben Projekt): Mirjana Djordjevic, *Life imitates Art*, 1999 (veröffentlicht als Postkarte).

Auch die Projekte des Belgrader Künstlers Zoran Naskovski überarbeiten auf verwandte Weise den „Nerv der Zeit“, legen ihn frei, reizen ihn und überprüfen anhand dessen die Symptome des Gesellschaftskörpers. Eine seine Videoarbeiten bezieht sich auf Bedeutungen des provinziellen, partikulären Traditionalismus im Hinblick auf einen vermeintlichen Kosmopolitanismus, den er nur als Variante des ersteren erachtet. Man sieht Fernsehbilder von der Ermordung Kennedys unterlegt mit der Aufnahme eines serbischen Guslaspielers, der 1964 seine traditionelle Weise anlässlich des Attentats komponierte. Der Belgrader Künstler betont angesichts der Scheinheiligkeit eines im Westen propagierten Internationalismus bzw. einer vermeintlichen Weltoffenheit: „I am national enough to be international.“<sup>590</sup> Das Projekt *War Frames* (1999) entstand während des NATO Krieges gegen Jugoslawien und stellt eine in Beziehung gebrachte Abfolge von Fernsehbildern dar. Naskovski bemerkt hierzu:

Die Monate vor dem NATO Bombardement herrschte eine gedrückte Stimmung. Dann kamen die Bomben, und die Menschen strömten in die Cafes, die Lage wurde intensiv, aber auch gelassen, fast heiter – als ob eine Last von uns gefallen wäre.<sup>591</sup>

*War Frames*<sup>592</sup> widmet sich in Form einer im Internet präsentierten Diashow dem Sendeablauf des serbischen Fernsehens in den Tagen der Bombardierung. Es zeigt die Absurdität des auf dem Bildschirm ablaufenden Ernstfalls (das Symbol „Luftalarm“) im Kontext der vertrauten und alltäglichen Fernseh Umgebung. Das Fernsehbild als massenwirksame Evidenz von Sichtbarkeit wird durch künstlerische Collagierung zu einer neuen Erzählung. Das Medium offenbart sich durch seine Stummheit, seine Passivität, die alles zulässt und in der jegliche Propaganda zu Gegenpropaganda wird und umgekehrt. Das Medium ist nicht *per se* die *Message*, aber die *Message* wird zu ihrem eigenen Medium, da Bild, Erzählung, Nachricht und Informationsträger sich unmittelbar aufeinander beziehen. Das Fernsehen gestaltete sich selbst ein Logo, das für eine Drohung stand, die es selbst betraf. Das Gebäude des staatlichen Fernsehens (RTS) wurde nur wenig später nach Ausstrahlung dieser Bilder von NATO Bomben zerstört. Das Bezeichnete destruierte das Zeichen. Mirjana Djordjevic Postkartenmotiv *Life imitates Art* (1999) bezieht sich auf einen anderen Aspekt der Kriegswahrnehmung. Es ist das genaue Gegenteil des früher gezeigten Bombardierungsgemäldes von Milic od Macve (obwohl Gemälde eigentlich keine Gegenteile haben), welches den NATO-Bomber realistisch darstellt, während die Stadt zum idyllischen Ur-Dorf stilisiert wird. In Djordjevic Bild wird der reelle Serbenfeind als mystisch-mittelalterliches Sinnbild persifliert, dem die Abwehrschütze Belgrads nichts anhaben können. Die Arbeit deutet auf die in diesem Buch besprochene Mystifizierung eines „metaphysischen“ Feindes ( Sie findet sich z.B. in Beckovics Kosovo-Gedicht) – eben darum, diese Geister der Imagina-

<sup>590</sup> Zit. aus: <http://rex.b92.net/shockart/ZoranNaskovski/Naskovski-odgovor2-eng.html>

<sup>591</sup> Zit. aus einem Gespräch mit dem Autor, Belgrad 2001

<sup>592</sup> Siehe: <http://rex.b92.net/z/index.html>

tion vom Himmel zu holen, geht es auch der Kunst. Sie fragt nicht nach Folgen oder Ursachen, sondern nach Wirkungen.

In dem Projekt *Fission* (1996) der Belgrader Gruppe SKART wird diese Be­findlichkeit zur Absurdität und Wirkungsversessenheit: der Krieg als Lesehilfe. In dem Begleitkatalog, der ein Abbild von Mauerresten zeigt, wird ein Mann zitiert, dessen Haus und die heimische Bibliothek in Mostar zerstört worden sind:

I read many books (...) in war, (...)  
 ouh, I wish there was another war,  
 so I could read a little bit more.<sup>593</sup>

### Kitsch und Kriegslust (Affirmative Negation)

Dem Wort eines Schriftstellers zufolge werden Kriege geführt, „damit wir leichter die Geografie erlernen können.“<sup>594</sup> Könnte man aber aus einer bestimmten Perspektive nicht auch behaupten, wir lernten die Geografie, um hinterher Kriege besser führen zu können? Diese hier zugrundeliegende Rhetorik könnte man als *affirmative Negation* bezeichnen. Was ist damit gemeint? Imanuel Kant gibt ein allgemeines Verständnis hierüber, wenn er schreibt: „Wenn man eine Schrift, ein Schauspiel oder sonst etwas (...) mit übertriebener Lobpreisung ankündigt (...), da kann es (...) nicht anders als sinken.“<sup>595</sup>

Die Strategie der *affirmativen Negation* benutzt negierende Aussagen zur affirmativen Behauptung, indem sie einen äusseren Handlungsentwurf, Geschmacksurteil oder eine Moral zur Schau stellt, die in der Folge zum genauen Gegenteil führt. Wie sonst könnte man die im ersten Abschnitt zitierte Aussage Vuk Draskovics aus dem Jahre 1991 über das „friedliebende kriegsbe­reite“ Serbien deuten, das den antiken lateinischen Spruch zitiert: *si vis pacem, para bellum* (Wenn Du den Frieden willst, rüste Dich für den Krieg)<sup>596</sup> – oder wie sonst könnte man die Aussage Dobrica Cosics aus dem Jahre 1993 deuten, demzufolge „wir Frieden schliessen müssen, um in diesem Frieden den Krieg zu beenden und unsere historischen Ziele zu verwirklichen“.<sup>597</sup> Historische Ziele verwirklicht man historisch: durch Krieg. Das historische Ziel, wie es Cosic vorschwebt, ist die geistige, demografische und territoriale Integrität Serbiens. Also meint er mit „Frieden schließen“ eigentlich „Krieg gewinnen“.

Manfred Schneider schreibt zu diesem Geschichtsbegriff:

<sup>593</sup> Postbote G.M., Mostar 1996 — „Ovo glupo“, SKART. Dies erinnert an eine Aussage Paul Valerys: „Nie hat man so viel, nie so leidenschaftlich gelesen wie während des Krieges (...)“ (ca. 1919).

<sup>594</sup> Dusko Trifunovic, zit. aus: Ljubanovic (1999 : 47)

<sup>595</sup> Kant (1995 : 474)

<sup>596</sup> Der Spruch wird oftmals sowohl Appius Claudius dem Blinden (210 v.Chr.) als auch Cicero zugeschrieben. Er geht aber wohl auf Vegetius zurück: „Igitur qui desiderat pacem, praeparet bellum.“ (FLAVI VEGETI RENATI VIRI INLUSTRIS COMITIS EPITOMA REI MILITARIS, LIBER III, Vorwort). Freud (20004 : 158) hat diesen Spruch zu: *si vis vitam, para mortem* (Wenn Du das Leben aushalten willst, richte Dich auf den Tod ein) umformuliert.

<sup>597</sup> Zit. aus: Vukic (1994 : 74)

[D]er Krieg [offenbart] einfach das, was in einer groben Täuschung die Leute „Geschichte“ nennen: das Journal der zyklischen Zerstörungen, die die Kriegsherrn über die Welt verhängen, um ihr allein diese Offenbarung der Gewalt zu verhängen.<sup>598</sup>

Es lohnt, Cosics stets bedachte Sprachwahl nachzuverfolgen, um die Merkwürdigkeiten seiner Argumentation offen zu legen. An diesem Punkt liegt auch die eigentliche Tragik der jugoslawischen Intelligenz in Zusammenhang mit Krieg und Nationalismus begründet, die Sprachform und Wirklichkeitsform, sowie das Bewusste und Unbewusste zu einer verhängnisvollen Deckung bringen wollten. In seiner Rede vor der serbischen Kulturorganisation *Matica Srpska* am 2. März 1991 (also wenige Monate vor dem Ausbruch der Kämpfe) sagt Cosic:

Die Völker, mit denen wir sieben Jahrzehnte in einem Staat gelebt haben [hier: Slowenen, Kroaten; *Anm.*], wünschen sich von uns zu trennen und ihre eigenen Nationalstaaten zu gründen. Obwohl wir diese Bestrebungen als retrograd, unverständlich und gefährlich erachten, dürfen wir uns ihnen im Namen der Freiheit nicht entgegenstellen. Aber, das einzige, dem wir nicht zustimmen können, ist, dass sie uns durch die Zerschlagung Jugoslawiens die Grenzen des [zukünftigen] Staates bestimmen, in dem sie uns zurücklassen. Unsere Grenzen sind älter als sie. Die Grenzen unseres künftigen Staates, wenn sie uns zu ihm zwingen, sind bestimmt von unserem Geist, unserem Leid und dem opferbringenden Existenzkampf [*stradanje za opstanak*], unserer Selbsterhaltungskraft. Das ist weder ein großes noch ein kleines Serbien. Unsere neue staatliche Gemeinschaft wird nur den Raum unserer Sprache, unserer Poesie, unseres Glaubens, unserer geistigen Seinsweise [*bivstvovanje*] einnehmen.<sup>599</sup>

Wer sich die Folgen der Kriege vergegenwärtigt, wird sie in den Aspekten dieses Gesagten wiederfinden. Es wird ein virtueller Raum beschworen, der durch „Bilder“ und „Geschichten“ umgrenzt ist. Dieser Raum ist die „Kultur“. Auf einer Metaebene wird dieser Raum mit einem zukünftigen physischen Realraum in Deckung gebracht (zukünftiger Staat). Dieser Metaraum ist der Raum, in dem die Kultur ihre „geistige Seinsweise“ ausleben kann. Dieser Raum ist ein Hybrid aus Realraum (Territorium) und „Kulturraum“ (Historie, Geist, usw.), indem ein erfülltes kulturelles Leben stattfinden kann. Das Problem mit der Verwirklichung dieser Vorstellung ist die gedanken- und kulturlose Realität selbst, die der Verwirklichung des kulturellen Idealraums widerstehen muss, da sie aus widerstreitenden Interessen, Gegen- und Widerständen besteht. Krieg ist nur eine der möglichen logischen Folgen dieser Widerstände.<sup>600</sup>

<sup>598</sup> Schneider (2002 : 14)

<sup>599</sup> Zit. aus: *NIN*, Belgrad, 4. Januar 1991

<sup>600</sup> Es ist im Grunde unerheblich, ob jemand als „Nationalist“ gebrandmarkt wird oder nicht. Ich habe noch Jahre nach den Kriegen Worte von „Nichtnationalisten“ vernehmen können, die genau dieselbe Empfindlichkeit und Empfänglichkeit gegenüber *ihren* kulturellen oder nationalen Sachverhalten offenbarten. Während einer Konferenz in Gent, November 2003, zu Identitäten auf dem Balkan entrüstete sich urplötzlich ein slowenischer Doktorand über ein zitierten Satz Mussolinis, demzufolge Slowenen eine Art „slawischer Italiener“ seien. Der Doktorand fühlte sich bzw. Slowenien attackiert, obwohl nur von einem Zitat die Rede war. Später im Gespräch versicherte er mir, „er sei kein Nationalist“, aber es entzürne ihn, wenn ein solch kleines Land wie Slowenien, das „Jahrhunderte lang um seine Unabhängigkeit kämpfen musste“, durch ständige Verweise auf seine Nichtigkeit in Frage gestellt würde. Aber genau dieser Schutzinstinkt dieses Antinationalisten gegenüber der eigenen Nation (als Jahrhundertalter kampferprobter Schicksalsgemeinschaft, die auf das Ziel der Unabhängigkeit geeicht ist) ist genau der Nationalismus, um dessen Beschreibung es mir geht.

Die Inzidenz (signifikante Häufung der Ereignisse) bestimmt letztendlich, ob Worte zu Krieg werden oder nicht (z.B. eine provokative politische Situation, in der sich die Ereignisse gegenseitig provozieren). Wichtig ist, sich die nicht-ideologische Seite dieser kulturellen Empfindungslogik vor Augen zu führen, die unabhängig von politischen Systemvorgaben oder Positionierungen wirkt.

Milosevic selbst hat von den ihn anfangs unterstützenden Intellektuellen (wie z.B. Cosic) die Strategie der affirmativen Negation gelernt und perfektioniert: Die zahlreichen politischen „Zugeständnisse“ während des Krieges, deren Interpretation genau gegenteilige Folgen nach sich zogen, sprechen eine eigene Sprache. Das Einwilligen wird gewissermaßen zur Geste des Verneinens.

„Affirmative Negation“ bezeichnet daher auch eine Art janusköpfige Rhetorik – in Nietzsches Worten ausgedrückt: „Mit dem Munde mögen sie lügen, aber mit dem Maule, das sie dabei machen, sagen sie die Wahrheit.“ Denn Wahrheit ist das Erkennen einer Lüge. Sonst ist Wahrheit nichts. Genau diesen Denkverhalt beinhaltet auch der alte philosophische Ausspruch *veritas patefacit se ipsam et falsum*. Agamben schreibt hierzu:

Die Wahrheit kann nur zu Tage treten, wenn sie das Falsche zu Tage treten lässt, und das nicht irgendwo, von sich geschieden und an einen anderen Ort verwiesen.<sup>601</sup>



Abb. (78)

Eine analoge, wenn auch harmlosere Rhetorik offenbart sich in Andrej Tisma spiritistischer Performance *Declaration of Peace* in der Franziskanerkirche in Sremski Karlovci (Vojvodina, Serbien) vor Kroaten und Serben im Jahre 1991. Tisma schreibt hierzu:

Um an jenem Ort, an dem 1699 ein historischer Friedensvertrag unterzeichnet worden war, den Frieden zu beschwören, zerbrach ich Messerklingen, die in Richtung von vier Kardinalpunkten ausgerichtet waren, und entzündete an diesen Stellen Kerzen.<sup>602</sup>

Andere Aufführungen des Lokalkünstlers und -schreibers Tisma reichen vom rituellen Friedensbad in dem Süßwassersee *Vransko Jezero* (1990) an der

<sup>601</sup> Agamben (2003 : 17)

<sup>602</sup> Zit. aus: <http://aaart.tripod.com> (2002)

dalmatinischen Küste bis hin zur Erbauung eines imaginären *Tower of Angels* anlässlich der Bombardierung Novi Sads durch Kampfverbände der NATO 1999. Der Akteur – hier nur stellvertretend für alle derartigen Akteure mit demonstrativer Gestik – macht sich nicht zum Beispiel seines Anspruches, indem er etwa seine Wehrlosigkeit darstellt (das Wort „Frieden“ bedeutete ursprünglich „Schonung“ – Schonung von sich und Schonung der anderen), sondern im Gegenteil: er zeigt sich erzwingend, wollend, bei der Friedensschwörung. Dies kann durchaus kontraproduktiv wirken, denn wer Beispiel sein möchte, muss sich vor eigenen Vorbehalten und vor dem Publikum gewissermaßen entblößen – Anselm Kiefer gab hierfür beispielsweise mit seinen an ehemaligen Einfallsschneisen der deutschen Wehrmacht in Osteuropa exerzierten Hitlergrussaktionen der 70er Jahre ein Beispiel, während derer er durch das Herablassen seiner Hose das Scheitern von hohler Pathetik im Selbstversuch zur Darstellung brachte. Man könnte also behaupten: Um Frieden zu erhalten, muss man diesen nicht *unbedingt wollen*. Man muss ihn *zulassen*, indem man sein eigenes Wollen untergräbt und/oder *ad absurdum* führt.<sup>603</sup> Das nach aussen getragene Kriegswollen und das Friedenswollen sind zwar nicht inhaltlich, aber „organisch“ verwandt. Das Wollen muss sich idealerweise im Machen artikulieren und nicht das Machen im Wollen. In der Bewegung zum Werk (zum Entäusserten) hin offenbart sich die Fähigkeit, seiner Ambition Einhalt zu gebieten und nicht etwa freien Lauf zu lassen. Der freie Lauf (also die ungezwungene Darstellung) ist hingegen dann möglich, wenn Wille und Ambition nicht übereinstimmen, d.h. wenn sich der Wille nicht in der Motivation, sondern im Werk selbst offenbart. Immanuel Kant schreibt:

Nichts macht mehr Verdruss als das Gesuchte, wo der peinliche Angstschweiß und das finstere Stirntreiben hervorscheinen. Wo aber eine Schönheit von selbst ohne die geringste Mühe scheint entstanden zu sein; das gefällt.<sup>604</sup>

Das rechtschaffene Engagement will dementsprechend im Idealfall gar nichts von und mit dem Handlungsanspruch bzw. dem Werk. Das Schaffen ist nämlich das Wollen. Cezanne schreibt z.B. über den Auftrag des Künstlers: „Sein ganzes Wollen muss schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein.“<sup>605</sup>

Das ist schön gesagt und schwer gemacht. Die Etikette einer falschen, d.h. unkünstlerischen, Ambition ist dagegen nicht Selbstoffenbarung, sondern Selbstschutz. Hellmuth Plessner spricht beispielsweise in seinen anthropologi-

---

<sup>603</sup> Ein Hofnarr besänftigt den wütenden König nur, indem er sich dessen Launen unterwirft; und nicht, indem er seine Frohnatur dem Herrscher aufzwingt. Erzwingende Narren — dies sei als Nebenbemerkung erlaubt — zeitigte beispielsweise ein Parallelphänomen zu den weltweiten Kriegen und Krisen der neunziger Jahre: die sogenannte „Spasgesellschaft“, vornehmlich in Deutschland, die aus „Comedy Factories“, Bierzeltgelagen, „Love Parades“ und dergleichen hervorging und deren Attitüden sich im Gesellschafts- und Berufsleben ausbreiteten — das Wort „Spas“ stammt von *expandere, expansum*, lat. für „ausdehnen, ausbreiten“. Der bereitwillige und letztlich zynische Zwang, ein „Grinsen“ aufzutragen, um sich als Mensch der leichteren, einfügsamen Sorte auszuzeichnen, war und ist ansteckend.

<sup>604</sup> Zit. aus: Macho (1998 : 32)

<sup>605</sup> Paul Cezanne, zit. aus: Macho (1998 : 60)

schen Studien zu menschlichen Affekten davon, dass das Lachen eine Art Ausflucht vor dem Zuvielen der Eindrücke sei. Es ist in dieser Hinsicht offenbarend, dass der Begriff der *Spaßgesellschaft* gerade in den konfliktüberladenen 90er Jahren populär wurde (Golfkrieg, Balkankonflikte, Tschetschenien, usw.). Auch hier greift die rückwirkende Logik der affirmativen Negation: Man flüchtet sich in die Spasswelt, um sich vermeintlich abzulenken, stellt aber damit nur die Agression des Krieges in zivilisiertem Umfeld verdeutlicht dar – denn das organisierte Vergnügen ist immer aggressiv, die lachende Horde immer gefährlich, der Zynismus der Massenunterhaltung immer menschenverachtend, der Kollektivismus des dirigierten Mitlachsens immer pathologisch. Es ist also nicht so, dass Unterhaltung eine Form der Ausflucht vor dem Ernstfall ist (Ablenkung, Zerstreuung, usw.), sondern er ist eine Variante oder Darstellungsform des Ernstfalls. Der Krieg ist nicht nur längst Gegenstand der Unterhaltung, wie z.B. Bazon Brock in seinem Strategem vom verbotenen Ernstfall deklarierte, sondern er ist die Fratze der Unterhaltung.<sup>606</sup>

Ein zur Erzwingungsgestik des Spasses verwandtes Phänomen ist das anfangs erwähnte Florieren des Kitschmarktes während des Krieges. Kitsch umschmückt ganz offen eine heimliche Trostlosigkeit, und er ist willkürlich in der Wahl der Mittel. Da er willkürlich ist, ist er billig; und da er die Trostlosigkeit umschmückt, gibt er Anlass zu falscher Hoffnung. In der Trostlosigkeit neigen Menschen eher zu falscher Hoffnung als zum Eingeständnis der Hoffnungslosigkeit. Deshalb ist Kitsch und Amateurkunst während des Balkankrieges so erfolgreich gewesen. Es gibt einem gleich, worauf andere warten, und in der Not gibt es keinen Luxus des Wartens.

Ein ehemaliger „Kleinstadtganove“ namens Dragan Malesevic *Tapi* (so der Künstlername)<sup>607</sup> hat es hierbei zu einer seltenen Meisterschaft gebracht. Nicht nur, dass es ihm als Hobbymaler gelang in den angesehensten Kulturinstitutionen Serbiens Ausstellungen abzuhalten (Museum für Moderne Kunst in Belgrad und Novi Sad), er vermochte unter anderem ebenso eine Klientel von neureichen Kriegsprofiteuren um sich zu scharen, die ihn zum reichen Mann machten.

Sein Kollege Stipe Marusic in Kroatien hätte es, so er denn gewollt hätte, ins Guinness Buch der Rekorde geschafft: Gerade eine zweijährige Malpraxis genügte ihm, um den Rekordpreis von 300.000 DM für ein Portrait des in der Herzegowina und in Kroatien bewunderten kroatischen Verteidigungsministers Susak zu erzielen. Seinem Malerkollegen Branimir Cilic gelang für ein Susakportrait gar die Steigerung auf 350.000 DM. Bei den Auktionen in der Herzegowina, wo diese Rekordsummen ersteigert wurden, handelte es sich im übrigen um Geldwäscheaktionen, die zugunsten angeklagter bosnisch-kroatischer Militärs durchgeführt wurden.<sup>608</sup>

---

<sup>606</sup> Siehe z.B.: Brock (1990 : 145ff)

<sup>607</sup> Der Spitzname Tapi kommt von *tapkat* (in etwa: „unter der Hand verkaufen“), engl. *scalper*.

<sup>608</sup> AIM (1998a)





**Abb. (79) Serbisches Kamel und britische Bären** – Die heimelige Seite des Krieges wird in- und ausländisch zum Konsumartikel. Dieser Konsum ist keine Ausflucht oder Ablenkung von dem Krieg, sondern ein Teilaspekt, eine behagliche Variante. *Oben:* Dragan Malesevic „Tapi“ erhalt ab Mitte der 90er Jahre sich und seinem serbophilen Kunstclientel die erwünschte Exotik mittels einer arabischen Beduinenidylle während damals die serbische Realpolitik zugleich (u.a.) gegen Muslime, Islam (...600jährige Okkupation durch das osmanische Reich...) und eben „das andere“ herzieht. Diese Polarität prägt auch heutige europäische Islamdebatten – Abwehr und Faszination. Das Unbehagliche wird Politik, das Behagliche Kultur. *Unten:* Auf der Website [www.royalsignals.army.org.uk](http://www.royalsignals.army.org.uk) kann der Krieg in Spielzeugform erstanden werden – von Einsatzgemälden britischer Soldaten in Kriegen des 20. Jahrhunderts bis hin zu „Verpuppungen“ dieser Art – vom „Kampfschwein“ zum drolligen Kampfbär.

Ebenso wie seine kroatischen Pendants ist der oben erwähnte Tapi auf seine Weise ein Kriegsprofiteur: Er profitiert allerdings nicht vom Grauen des Krieges, von Tod und Zerstörung, sondern von seiner illusionären, behaglichen Seite. Er nimmt die Behaglichkeit vorweg, die die Illusion eines militärischen Sieges verspricht. Der 1949 in Belgrad geborene (und 2002 verstorbene) Tapi beschrieb sich als künstlerischer Haudegen, der Kompromisse verabscheut. In einem Prominenten-Fragebogen für ein Belgrader Magazin schrieb er:

Jeder Kompromiss ist eine Niederlage. (...) Wegen meines Temperamentes hatte ich immer Schwierigkeiten, meine Wut zu kontrollieren. Manchmal musste ich drei Mal täglich aus dem Wagen steigen, um jemanden zu verprügeln. (...) Heute habe ich meine Nerven unter Kontrolle.<sup>609</sup>

Diese Kontrolle benötigte er auch für seine peinlich genau ausgearbeiteten mehr oder minder fotorealistischen Malereien, die allerdings aus malerischer Sicht, entgegen der kompromislosen Attitüde des Malers, vor Kompromissen nur so strotzten. Dies beginnt beim Motiv, das Tapi eigentlich gar nicht besitzt: er nimmt nämlich *alles*, das jeder mediokre Spießbürger innerhalb gewisser geschmacklicher Grenzen auch gerne auf die Lein- oder Garagenwand bannt (räkelnde Frauenleiber aber nicht Pornografie, Historienbilder aber nicht Krieg, Landschaftsidylle aber nicht Industrialisierung, usw.), und es endet bei der Bildkomposition, die ebenfalls nur den Kompromiss der Mittigkeit darstellt. Das nennt er zu Recht „Magischen Realismus“, denn, um es mit derartigen Belanglosigkeiten in die angesehensten Institutionen Serbiens zu schaffen, bedurfte es wohl an Magie. Interessanterweise ist diese auch Ausgangspunkt seiner Karriere: Tapis Angaben zufolge soll eine Weissagerin auf Nassau (Bahamas) dem weitgereisten und vielsprachigen Serben 1987 erklärt haben, dass er die Reinkarnation des niederländischen Malers Jan van Eyck sei (Es passt in seine Bilder der Beliebigkeit, dass diese Urlaubsbegebenheit zum Lebensprinzip wurde, denn hätte ihm die Weissagerin erklärt, dass er im früheren Leben ein Esel oder ein Kaninchen gewesen sei, so wäre er höchstwahrscheinlich dennoch zu gleichem malerischen Ansehen gelangt).

Der Fall Tapi steht hier einerseits aus demonstrativen Gründen: Er zeigt den volksdienlichen Karrierismus, wie er typisch für die postjugoslawischen 90er Jahre ist – die Nation als ein Modus des Konsums (hierzu zählen auch Phänomene wie der „Turbofolk“, ein in Serbien populär gewordener Ethnopop, der inzwischen im gesamten Balkanraum Verbreitung gefunden hat) – andererseits liefert er eine Analogie für die gesellschaftspolitische Entwicklung nicht nur in Serbien, sondern auf dem gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawien. Die spirituelle Einsicht, die Tapi 1987 empfängt und die er dann mit aller Macht bis zur Karriere hin verwirklicht, ist ein Spiegelbild der gesellschaftsideologischen

---

<sup>609</sup> Zit. aus: [http://www.kojeko.net/malesevic\\_d/index.htm](http://www.kojeko.net/malesevic_d/index.htm)

Entwicklung, die mit der „Magie des Nationalen“ beginnt und mit der Karriere des Nationalismus endet. Tapis „Reinkarnation“ parallelisiert auf merkwürdige Weise die „Wiedergeburt“ (*preporod*) der Nation, von der im Zusammenhang mit dem politischen Umbruch seit dem Ende der 80er Jahre gesprochen wurde. Tapi glaubt, sich plötzlich als derjenige erkannt zu haben, der er schon immer gewesen war: ein Maler. Was er schon immer gewesen war, musste er damals aber erst noch werden, um die Fatalität dieser Erkenntnis zu erfüllen.

Ähnlich mag bei vielen Jugoslawen die nationale Bewusstseinsbildung in den 80er Jahren funktioniert haben. Plötzlich glaubt man sich als etwas zu erkennen, was man schon immer gewesen ist. Diese innere Evidenz musste aber erst noch äußerlich manifest werden, um den „ewigen“ Zustand des Nationalen als Geworden-Seiendes zu repräsentieren. Man darf sich nämlich zunächst fragen, warum jemand, der sich seiner selbst gewiss ist, der äußeren Differenzierung überhaupt bedarf. Die Tautologie der überzeitlichen Selbstgewissheit, die von Hegel als „ärmste Wahrheit“ ausgewiesen wurde (Ich = Ich), beschreibt eben nicht die Ganzheit kultureller Identitätsvorstellung, sondern nur ein Sein, welches noch des Werdens bedarf. Der Hobbymaler, der sich mittels Weissagung als wiedergeborener van Eyck erkennt, muss zur malerischen Tat schreiten, um diese Tatsache „erneut“ zu rechtfertigen.

Die „Weissager“, übertragen auf die gesellschaftspolitische Bühne, sind, wie wir gesehen haben, mannigfaltig und nicht immer menschlich: *Momente* und *Dinge*, die in der national-intentionalen Bewusstseinsausrichtung ihres bloßen Vorkommens erhoben werden, avancieren so zu „Zeugen“, „Dokumenten“, „Zufällen“, „Wahrheiten“, „Beweisen“, „Geschichte“. Monumente werden zu Kulturmonumenten, Aussagen werden zu performativen Akten, Geschichten werden zu „Geschichte“, Geschehnisse werden zu Fügungen, Zufälle werden zu Fällen, das Medium der Politik wird zur Politik des Mediums, Romane werden zu historischen Dokumenten, Kunst wird zum Symbol, das Ich wird zum Wir, das Wir wird zum Volk, Gesellschaft wird zum Volk, alles wird zum Volk – alle Momente und Dinge reihen sich parteiisch in das Glied nationalen Aufbegehrens. Das deutsche „Wir sind das Volk“ (1989) oder das amerikanische „We are all New Yorkers now“ (2001) sind im Grunde analoge Aspekte des identitären Zusammenraufens und Verschmelzens, die erst noch der Tat bzw. Gegen-Tat bedürfen, um den Status *ex posteriori* zu belegen. Diese zwei Hinweise auf nicht-jugoslawische Ereignisse („Mauerfall“, „9/11“) verweisen als Analogien auf den allgemeinen Hintergrund dieses Buches, dieser „Geschichte“, die eigentlich keine Geschichte ist, sondern eine Häufung von Unverbundenem – denn: Wenn die Analyse Jugoslawiens nur ein unvergleichlicher geschichtlicher Exkurs gewesen sein sollte, so gäbe es keinen Grund das auf immer Vergangene wieder hervorzuholen.

## DER BEFRIEDETE KRIEG

Dieses Buch befasste sich mit Schlachtfeldern, die zeitlich und räumlich weiter reichen als es eine Beschäftigung mit ausschliesslich politischen oder ökonomischen Faktoren ermöglicht hätte. Daher haben die Problematiken einzelner Staaten als administrative Einheiten nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Es ging also nicht darum, alle Staaten und Ethnien des ehemaligen Jugoslawien in gleicher Weise zu berücksichtigen. Ich fokussierte auf spezifische Phänomene, anhand derer sich allgemeine Probleme ableiten lassen – vom Schädelknochen bis zur Strassenkarte, vom Roman bis zum Parfümfläschchen. Das Buch thematisiert nicht Staaten, d.h. die realste realpolitische Realität, sondern darin wirkende Bildungen und Einbildungen. Es schaut nicht auf administrative, sondern auf ideelle Grenzen. Daher macht es sich nicht nur an ethnischen Frontlinien fest, sondern vor allem an den Begründungslogiken, die die repräsentative Macht historischer Genealogie und damit zusammenhängende überindividuelle Identitätsvorstellungen übernehmen. Diese Identitätsvorstellungen wirken überethnisch und überstaatlich, d.h. Nationalisten stimmen alle darin überein, dass sie sich als authentisch ansehen.

Hinter der blutigen Fassade der jugoslawischen Aufteilungskriege steckt in diesem Sinne eine umfassende Szenerie der „kreativen Barbarei“, in der Freischärler und Paramilitärs bis hin zu Schriftstellern und Universitätsprofessoren einmütig im Namen ihrer Hochkultur den Konflikt intellektuell schüren und ihn symbolisch weiterführen. Dies sind keineswegs nur Nebenschauplätze des Krieges, denn gerade die kreativen Barbaren und nicht die Aufklärer bestimmen die Kommunikationsformen, die auch nach Abklang von Gewalt und Willkür die sozialen (nationalen) Realitäten ausmachen. Es sind also gerade moralisierende Sinnsucher, nostalgische Ordnungsfanatiker und integrale Geborgenheitsrhetoriker, die die Kriegsdiskurse bestimmen, und keineswegs etwa nur zynische, machtversessene Politiker (Zynismus ist in diesem Sinne nur die Folge einer uneingestanden und unerfüllten Sehnsucht, die man dem anderen nicht zugesteht).

Der jugoslawische Fall ist beispielhaft darin, zu zeigen, wie erfolgreich diese kreative Barbarei im Einklang mit einem Modernitätsgestus funktionieren kann. Das gilt fast noch mehr für die postjugoslawische Nachkriegsordnung, innerhalb derer sich einstmalige Kriegsnationalisten zu demokratischen Protagonisten der europäischen Integration aufspielen. Nationalismus hat es aus ihrer Sicht nie gegeben, sondern nur nach Freiheit strebende Völker oder korrupte politische Eliten. Da es aber auch weiterhin nach Freiheit strebende Völker geben wird (ganz zu schweigen von korrupten politischen Eliten), könnte man postulieren, dass das, was wir in den 90er Jahren erlebten, nur ein erster Vorgeschmack dessen sein wird, was die Integration des Volkswillens zu bewegen im Stande ist – unabhängig von einer demokratischen oder undemokratischen staatlichen

Verfasstheit: denn Demokratien führen in demselben Ausmaß Krieg wie Nicht-Demokratien, nur erklären sie diese Kriege anders.

Das „Selbst“ der Selbstbestimmung der Völker, Kulturen und Religionen sollte daher als Lehre aus den 90er Jahren immer pathologisch verstanden werden – d.h. gebrochen und gestört – denn ein ungestörtes Selbstbewusstsein ist der Hauptantrieb jedes Kulturmobbings, so auch des Nationalismus oder auch des religiösen Fundamentalismus. Dieses vermeintlich gesunde Selbstbewusstsein ist ansteckender als jede Krankheit – es leistet dem kulturellen Klonen – wie es oben hiess – Vorschub.

Kulturwissenschaftler befinden sich angesichts dieser Diagnose in einer schwierigen Lage. Nicht etwa Fanatiker müssen belegen, dass ihre wahnwitzigen Vorstellungen von überzeitlichen Religions- oder Kulturvorstellungen mit der Wirklichkeit übereinstimmen, sondern umgekehrt: Wissenschaftler müssen sich abmühen zu zeigen, dass es etwa Nationen als geistige Isolierstationen der Geschichte nicht gibt, dass es Kultur als persönliches oder staatliches Eigentum nicht gibt und letztlich, dass Nationen Kunstwerke sind (oder *Phantasmata*, wie Jaques Derrida sagte), deren Wirksamkeit in den letzten Jahrhunderten darin bestand, dass der Ausstellungsraum, in dem sie sich präsentierten, als Kontinuum wahrgenommen wurde, vergleichbar mit altägyptischen Sarkophagen, in denen das Herrscherheiligtum die jenseitige Reise überdauern sollte.

Nun sind derartige Kritiken am Nationalen keineswegs neu und z.B. mit Heine, Schopenhauer oder Nietzsche bereits zu genüge im 19. Jahrhundert abgehandelt. Es ist daher erstaunlich, dass die Inauguration der dekonstruktivistischen Nationalismusforschung offiziell erst etwa ab dem Jahre 1983 mit den Werken von Hobsbawm, Gellner und Anderson einsetzt. Und noch bemerkenswerter ist es angesichts dieser Aufklärungsarbeit, dass die gesellschaftliche Überhöhung des Nationalen seit 1989 eine derartige Konjunktur erlebte.

An dieser Heiligung des Denkens im Nationalen, die ja nur einen pathologischen Zustand des Kulturmobbing darstellt – die Variationen der Begründung reichen von ökonomischen bis zu religiösen Aspekten („Blood for Oil“ bis „Dschihad“) – hat auch die Wirtschaftsglobalisierung der Gegenwart nichts geändert. Im Gegenteil: Diese Globalisierung ist von Anfang an sowohl in ökonomischer als auch in geopolitischer Hinsicht national motiviert. Die Weltmacht USA spielt eben nicht die Rolle eines „Weltpolizisten“, denn dann handelte sie innerhalb einer weltweit geltenden Rechtsordnung und vor allem interesselos. Das Gegenteil ist der Fall. Amerikanische Aussenpolitik ist ein Teilressort der Innenpolitik. Dass Nationalstaaten in globalen ökonomischen Fragen um so irrelevanter werden, je umfassender Konzerne oder Weltmächte das Weltgeschehen bestimmen, ist ein Mythos. Die innerstaatlichen Zeichen- und Symbolordnungen, die die Machtstrukturen einer historischen, religiösen oder nationalen Identität aufrecht erhalten, bleiben effektiv, da sie gewissermaßen – vergleichbar zu Kirchen – „Zufluchtsressorts“ bilden, in denen sich Geborgenheits- und Sinnsehnsüchte befriedigen lassen. Das amerikanische Gefangenenslager auf Guantanamo bildet eines dieser Zufluchtsressorts – und

zwar in dem Sinne, dass ein Ort geschaffen wurde, an den die Verarbeitung der nationalen Demütigung („9/11“) symbolisch delegiert werden kann. Die in dieser Symbolik nicht vorhergesehene „Trivialität“ von Menschenrecht und Gerichtsbarkeit ist bewusst ausgeklammert, da dieses Lager eher einem Monument, einer mit zwar lebenden, aber in amerikanischem Sinne rechtlich nicht verurteilbaren Schuldigen („illegal combatants“) bewohnten Kultstätte ähnelt. Die Ökonomie erklärt nur einen Pol der gesellschaftlichen Wertsphäre (den Zugriff auf Ressourcen, den *Pursuit of Happiness*, den Wohlstand, usw.), der andere Pol vermittelt sich durch die Erhaltung der Erhabenheit der nationalen Souveränität, die vor allem symbolisch aufrechterhalten werden muss. Von dieser Notwendigkeit symbolischer Erhaltung handelte dieses Buch.

Die Gefahr einer massenweisen ideellen Aufrüstung, die sich in derart Beispielen aus dem nahen Osten und Westen offenbart, besteht neben der immer wieder entflammenden Gewalt darin, dass wir einer Vereinsamung der aufgeklärten Kritik und der Denkalternativen nicht entgegenwirken, die durch eine dominierende Macht- und Sinnphalanx des „Neopositivismus“ einerseits (die Versessenheit auf das Gegebene) und des Neoliberalismus andererseits (die Versessenheit auf das Mögliche) entsteht. Es geht hier zunächst noch nicht einmal um das Denken von konkreten Alternativen, sondern allererst um das *Denkenkönnen*. Die freie Wahl, die durch einen freiheitsabsolutistischen Liberalismus verunmöglicht wird, und die freie Möglichkeit, die durch einen datenfixierten Positivismus verwehrt wird, sind Momente, an denen das *Denkenkönnen* ansetzen muss.

Blicken wir also nochmals exemplarisch auf den jugoslawischen Zerfall, der – wie auch heutige Debatten um den Islamismus oder christlichen Fundamentalismus (in den USA) zeigen – ebenfalls von der Versessenheit auf das Gegebene und der Versessenheit auf das Mögliche bestimmt wird. Die Versessenheit auf das Gegebene drückt sich z.B. durch die Glorifizierung des historischen Materials aus (Kulturbegründer, Religionsstifter), und die Versessenheit auf das Mögliche äussert sich im Authentizitäts- und Identitätsgehabe einer ungestörten Einheitskultur der Zukunft.

Dieses nationale vorverortete Identitätsstreben und rückverortete Ursprungsbewusstsein war im sozialistischen Jugoslawien nahezu seit seiner Begründung präsent. Seinen unterschweligen Ausdruck konnte es zunächst nur auf der Ebene der kulturellen Produktion finden, ehe es Mitte der achtziger Jahre innerhalb der politischen Sphäre anwendbar wurde. Es ist daher kein Zufall, dass nationalistische Gesten und Behauptungen, wie sie im jugoslawischen Konflikt formuliert wurden, künstlerischen Gesten und Behauptungen ähnlich sind. Die Leinwand ist dem Maler, was dem Nationalisten ein historisches Kontinuum ist. Beide gestalten ihre Kreation, wie es ihnen passt, das Unpassende wird verworfen. Je besser und kompletter das Gesamtbild, desto überzeugender ist die Aussage bzw. die Substanz des Werkes. Hier handelt es sich um ein Geschäft mit Illusionen, mit Bildwirkungen.

Dass die Nation eine Kunstform ist, liegt durchaus in ihrer ideellen Genealogie begründet. Es waren vornehmlich Künstler, Kunsthistoriker, Philosophen, Schriftsteller und Historiker, die ab Beginn des 19. Jahrhunderts als Reaktion auf die napoleonische Globalisierung unter anderem ein Bild der deutschen Kulturnation zu ersannen begannen, das sie mit einer durchdringenden Sprache, romantischer Imagination (Tiefe, Ursprünglichkeit, Verwurzelung, usw.) und einem feurigen, missionarischen Eifer belegten. Der seit den 80er Jahren durch Benedict Anderson geprägte Imaginierungsbegriff bezieht sich daher zwar spät aber ganz folgerichtig auf die gestaltgebende Kraft kollektiver Künstlichkeit, die im Nationsbegriff ihr Werk findet. Das Schicksal der Nation, das sich so z.B. in vielen Bildern des *Grand Genre*, der Historienmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, findet und zeigt, ist ein Imaginierungskunststück sondergleichen: Es fasst zusammen, synthetisiert, verschmilzt, hybridisiert und egalisiert, was fragmentarisch, disparat und dissolut in der zerrissenen historischen Zeit vergeht. Der These vom vermeintlichen Essentialismus oder einseitigen Exklusivismus des Nationalismus ist zu widersprechen: Die synthetische Zeitmalerei vom alldeutschen Philosophen Fichte bis hin zu den jugoslawischen intellektuellen Vordenkern des Kriegsnationalismus war schon immer und ist ein Flickwerk, das alle Zutaten in das Nationsbild hineingibt, um es zu rechtfertigen. Nationalismus ist in diesem Sinne *Zufallsnationalismus*: Man nimmt, was man kriegen kann, und man hasst, was man nicht kriegen kann. Man rekurriert auf Sinn-Kontingente durch die Domestizierung des Zufalls. Die deutschen Dichter hassten die napoleonischen Truppen, also „nahmen“ sie die deutsche Kultur. Die vermeintliche Essenz des Nationalen, das vermeintliche „Wesen“, ist von Anfang an ein polymorphes und polychrones Gebilde.

In den Balkankriegen der 90er Jahre verzeichnen wir dieser Logik folgende Vermischungen von Hoch- und Massenkultur. Zum Verständnis dieser Tendenzen ist es wichtig, sich noch einmal die anfangs aufgezeigten künstlerischen Grenzwertstrategien in Erinnerung zu rufen. Es ging dort um die Transzendierung bzw. Grundsetzung von Anschauungs-, Erfahrungs- und Erinnerungsräumen. Je größer der Schritt aus dem gewohnten Wahrnehmungs- bzw. Alltagsraum ist, desto totaler ist die Perspektive auf diesen Raum. Ab einem gewissen Punkt werden neue Beziehungen und Verhältnisse sichtbar, die vor dem Sprung in die Totale nicht sichtbar waren. Aus dieser Totale entstehen die jeweiligen Freund- und Feindbilder, d.h. vor dem eigentlichen staatlichen Zerfall geschehen viele Vorformen des Zerfalls, die diese Feindbilder ermöglichen. Gleichzeitig entstehen jedoch affirmierende Selbstbildnisse der Nation, die sich geschichtlich, kulturell und emotional vermitteln.

Das populäre Stichwort der 90er Jahre vom „Geschehen des Volkes“ ist eine Erscheinung dieses Prozesses. Beim nationalistischen „Geschehen“ spielt die Totalisierung des Erinnerungsraumes eine entscheidende Rolle. Erst diese lässt Vorstellungen eines historischen Kontinuums aufkommen, in dem die Nation wie ein Tafelbild aufbewahrt ist. Die Existenz dieses Tafelbildes wird unterschiedlich erklärt. Die häufigste Erklärung ist die Paradoxie, dass gerade durch

die hundertfache (alias tausendjährige) Übermalung und Entstellung des „ursprünglichen Motivs“ eben dieses in seiner ganzen Ursprünglichkeit und Originalität zum Vorschein kommt (Identitätsausbildung durch historische Zähigkeit – „unausrottbare Wurzel“, usw.). Trotzdem wird auf individueller personaler Ebene jeglicher Angriff auf die Ästhetik dieses Bildes mit einem Angriff auf häusliches Eigentum gleichgesetzt, das es zu verteidigen gilt.<sup>610</sup>

Auch jenseits des Balkankonfliktes stösst man auf dieselben Begründungsmuster des kulturellen Mobbing. Daran ändern auch die vielbeschworenen Dialogsehnsüchte zwischen Kulturen und Religionen nichts. Inter-, Trans- und Multikulturalisten einerseits, sowie Nationalisten und Rassisten andererseits glauben nämlich *wirklich* daran, dass Menschen, die aus verschiedenen Kulturen stammen, auch verschieden sind – nicht verschieden als Individuen, sondern beseelt mit Kulturidentität, die eine Kluft zwischen den Individuen schafft, wobei die einen meinen, dass diese Kluft durch „Dialog“ überwunden werden kann, während die anderen das verneinen und die Unterschiede hierarchisch werten (Überlegenheit, Minderwertigkeit). Interessanterweise bezeichnet Kluft im Deutschen auch Kleidung, also etwas Äusseres. Sprache, Aussehen und Verhalten scheinen analog die kategoriale Differenz der Kulturen zu belegen (siehe Multikultifestivals), obwohl doch das Wesentliche einer Kluft darin besteht, dass man sie ablegen kann. Diese Kluft glaubt man also mit einem interkulturellen Dialog überbrücken zu müssen, anstatt sie einfach abzulegen. Die Demagogen des interkulturellen Dialogs würden sich selbst indes selten in kultureller Hinsicht verstehen. So sind westliche Konfliktmanager etwa in Bosnien nicht im Auftrag ihrer eigenen Kultur unterwegs, sondern als Vermittler zwischen den ehemals verfeindeten Ethnien – oder hat man jemals gehört, dass ein Vermittler z.B. der deutschen Ethnie angehört? Nein, er ist „internationaler Vermittler“, und die Ethnien befinden sich irgendwo ausserhalb dieses internationalen Rahmens. Der Dialog, den internationale Vermittler initiieren, thematisiert nur die Ethnien, nicht aber die Kluft, die sich zwischen der Tatsache der Vermittlung als Erziehungsmaßnahme und den Ethnien insgesamt ergibt.

Die *westliche Ethniengemeinschaft* – wie ich sie aufrichtigerweise gerne nennen möchte – vermittelt in Bosnien und in Irak in etwa die folgende Konzeption: „Liebe Bosnier und Iraker, ihr habt ein Recht auf eure jeweils eigenen kulturellen und religiösen Identitäten, die Euch untereinander kategorial unterscheiden macht. Aber redet zivilisiert miteinander, damit der Staat funktioniert.“ Es geht also darum, dass der Staat funktioniert und es keinen Krieg mehr gibt. Das ist einerseits verständlich und „humanitär“, d.h. realpolitisch vernünftig, aber

---

<sup>610</sup> Die Stilistik der Nationsbildung im Sinne eines bewußtseinsbildenden Vorgangs ist je nach Nation und Individuum unterschiedlich. Stolz auf sein Land zu sein bedeutet in Portugal etwas anderes als in Serbien oder in Deutschland, obwohl die Motive ähnlich sind. Ein Aspekt des deutschen Nationalismus der Gegenwart beruht beispielsweise auf der Vorstellung, daß die Deutschen ein gestörtes Verhältnis zu ihrer Nation haben, als ob die Autorität der Geschichte jegliche natürliche Regung verhinderte. Daß man nicht darf, wie man eigentlich will, ist aber wiederum typisch für die Selbstviktimsierung aller Nationalismen, die apriori von einem ungestörten Identitätsbild ausgehen. Daß beispielsweise überhaupt noch Juden in Deutschland zur Hasszielgruppe werden, liegt unter anderem in dieser absurden historischen Lesart begründet: Als Opfer der Nazis sind sie irgendwie dafür verantwortlich, daß Deutsche heute ihren Patriotismus nicht ausleben können.



andererseits kontraproduktiv, denn es geht nun nicht darum, Identität zu problematisieren, sondern vielmehr sie zu ritualisieren. Identität zu ritualisieren nenne ich indes den Nationalismus zu etablieren. Den Nationalismus zu etablieren nenne ich die Logistiken für den nächsten Krieg auslegen (siehe z.B. die ethno-historischen Dispute innerhalb Bosniens, im Kosovo, im politischen Dreieck Mazedonien/Bulgarien/Griechenland. Es findet bei der Nachkriegsbewältigung keine Aufklärung statt, sondern nur das nicht hinterfragte Ritual erprobter „demokratistischer“ Logistik, in die sich ehemalige Kriegsfanatiker mühelos einfügen, da es ja nicht um Inhalte geht, sondern um die Form (nach dem Motto: „Wenn man mir meine radikalen Ansichten lässt, dann werde ich gerne Demokrat.“). Und diese Form ist Uni-Form. Mit etwas Drill passt jeder hinein.

Wichtig in der Vermittlung des Nationalen ist, so lernen wir in den 80er und 90er Jahren, neben der Hasszielgruppe, die einem den unbeschwerten Patriotismus erschwert, vor allem eine Ernstfallbereitschaft, d.h. eine Häufung von identitätsbildenden Ereignissen, vergleichbar mit sexuellen Erregungszuständen, die in unmittelbarer zeitlicher oder räumlicher Nähe von Kriegen stattfinden. Das heißt: Eine Ideologie allein vermag nichts, wenn sie nicht in einem emotionalisierten Feld von Ereignissen und Geschichten kommuniziert wird.

Wenn wir von materiellen (infrastrukturellen oder wirtschaftlichen) Verhältnissen sprechen, ignorieren oftmals die ideelle oder emotionale Seite des Materiellen und flüchten uns in einen letztlich wirklichkeitsfernen materialistischen Realismus, dessen Menschenbild aus systemischen Aktanten, entropischen Verbrauchskörpern (z.B. „Arbeitenden“ und „Arbeitslosen“, „Freund“ und „Feind“) oder gar Klassen aufgebaut ist: der Mensch als Wirtschaftsstandort, der mühsam erhalten werden muss. Aber der Mensch ist nicht nur ein *animal laborans* (Hanna Arendt), d.h. ein durch Arbeit wertschöpfendes Wesen, sondern auch ein *animal rationale*, d.h. ein durch Gedankenkraft Arbeit schöpfendes Wesen, und ein *animal irrationale*: ein durch Gedankenkraft Arbeit zerstörendes Wesen. Wäre dem nicht so, so könnte man sich Analysen (wie die hier vorliegende) aus dem Bereich der Kulturproduktion sparen, und allein die Diagnosen der Mikro- oder Makroökonomie würden die gesellschaftliche Realität bestimmen helfen. Das wäre – frei nach Leibniz – sicherlich die einfachste aller möglichen Welten, und es kann durchaus sein, dass wir im Zuge der ökonomischen Globalisierung auf diese einfachste aller möglichen Welten zusteuern. Auf dem Weg dorthin müssen wir uns jedoch noch unweigerlich mit den hier skizzierten (nicht nur „balkanischen“) Kulturquerelen beschäftigen – dem Sand im Getriebe des Globalkapitalismus –, die sich durch anhaltende Inklusions- und Exklusionsproblematiken vereinnahmenden Lösungen widersetzen.

Bedenken wir die in diesem Buch skizzierte Relevanz und Reichhaltigkeit der Problematiken, so ist es kein Zufall, dass sich nicht nur die Wirtschaft, sondern auch der europäische Kulturbetrieb in den letzten Jahren verstärkt dem neu entdeckten Balkan zugewandt hat. Verschiedene Institutionen und Ausstel-

lungsprojekte, wie zum Beispiel *In Search of Balkania* (Graz, 2002), *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan* (Klosterneuburg bei Wien, 2003) und *In den Schluchten des Balkan* (Friedericianum Kassel, 2003) haben auf vielgestaltiger Grundlage Interpretationen und Konzeptionen im Hinblick einen „neuen“ Südosten Europas vermittelt, der noch bis vor wenigen Jahren ein düsterer Schauplatz des politischen Zusammenbruchs und nationaler bzw. internationaler kriegerischer Interventionspolitik war. Der neue Balkan ist im Grunde ein Kunst-Phantom, das aber zugleich reelle Auswirkungen auf die gesellschaftliche Wahrnehmung und überhaupt die Ausgestaltung Europas haben kann. Ich erinnere daran, dass im Jahre 1904, bevor überhaupt ein Jugoslawien existierte, die erste „jugoslawische“ Ausstellung stattfand (organisiert u.a. von Ivan Mestrovic und Nadezda Petrovic). Wir ersehen vielleicht daraus, dass Phantome der Kulturproduktion durchaus reale Gestalt annehmen können. Und wir sehen ebenso, dass die Zerstörung realer Gestalten (Jugoslawien) wiederum zu neuen Phantomen („Balkan“) führt.

Man möchte nun einwenden: „Das alles ist vielleicht einsichtig, aber sehr komplex. Wie definiert sich in einer solchen Situation politisches Handeln?“ Wie formuliert sich gesellschaftliches Engagement im Hinblick auf die Kollapse der neunziger Jahre, die, nach Agamben, keinen Rückfall darstellen, sondern vielmehr Vorboten eines Lebens im permanenten Ausnahmezustand darstellen? Da das Leben im Ausnahmezustand ein Übungsgelände der Kunst ist, wird man womöglich die sozialplastische Formulierung von Joseph Beuys, dahingehend umformulieren, dass man sagt: „Jeder Mensch *muss* Künstler sein.“ Er muss es sein, um in der Zukunft überleben zu können.

Im Zustand bewusster Paradoxie, in der Ausnahmezustand und Lebensroutine durch die andauernde gleichzeitige Ausrufung und Dämmung des Krieges (War on Terror vs. Security Measures) zur Deckung kommen, sind nicht mehr die substanziellen Pole „Ich“ – „Welt“, „Wir“ – „Andere“, „Nationalität“ – „Internationalität“, usw. von Belang, sondern die Relation, d.h. die Prozesse der gesellschaftlichen und informationstechnologischen Netzwerkbildung (die zweite der „zwei Kulturen“), die sich bereits jetzt vollziehen und so im Grunde den Individualismus des Alltags gegen die Überzeitlichkeiten und Ausnahmezustände ideeller Vereinnahmungen setzen. Im Akzeptieren des Jetzt, schreibt Jose Luis Borges einmal, liege das Wesen des wahrlich modernen Menschen. Glauben wir dem französischen Kulturanthropologen Bruno Latour, dann sind wir aber bislang „nie modern gewesen“, d.h. nie „jetzt-bezogen“, und Modernität wäre eine große Selbsttäuschung des ethnozentristischen westlichen Diskurses, der sich Alteritäten wie Balkan- und Orientbilder – bis hin zu Terroristenbildern – kultiviert, um sich seiner selbst gewiss zu sein. Das erscheint auch nötig, denn die oftmals so beschworene westliche Wertegemeinschaft hat, sowohl ökonomisch als auch aussenpolitisch betrachtet, bislang wesentlich mehr Menschen auf dem Gewissen als alle Terrorgruppierungen zusammengenommen. Unser aller Weltterror zu stoppen, heisst demnach,

Gemeinschaftswerte zu hinterfragen und aus jeder Wertegemeinschaft eine Fragegemeinschaft zu machen.

Michel Foucault zufolge durchzieht ein binärer Kampf die Kulturgeschichte. Es ist ein Kampf um das Bild und die Verfügbarkeit über die Souveränität, ein Kampf um Historie und Gegenhistorie, zuletzt und zuerst: ein Kampf um Benennungen. Dieser Kampf um die souveräne Geschichte, um die *eigene* Geschichte, offenbart sich nur gelegentlich in Kriegen, aber viel öfter an Nebenschauplätzen, in Neben-Worten und Neben-Bildern. Ich habe versucht, einige dieser Nebenerscheinungen darzustellen. Im Sinne Friedrich Dürrenmatts kommt es nun darauf an, sich selbst ein Bild zu machen, um selber im Bild zu sein, damit man auch in Zukunft gegen den vergangenen Krieg gewappnet ist. Denn nicht zukünftige Kriege, sondern vor allem vergangene Kriege bedrohen die jeweilige Gegenwart. Man projiziert voraus, was man aus der vergangenen Erfahrung herausbildet. Man muss daher dem Krieg – auch dem befriedeten, vergangenen Krieg – zuvorkommen. Nur so macht gesellschaftliches Handeln Sinn: im Zuvorkommen, im Innehalten, in der Kritik, gegebenenfalls im Ja zur Absurdität und im Nein zur starren Repräsentation. Nicht das zu sehen, was sich zeigt, sondern was sich im Zeigen offenbart, ist die Aufgabe. An einer diesbezüglichen Schärfung des Blickes und der *Blickgrammatik* kommen wir nicht vorbei.

## LITERATUR

- Adanic I. et al. / Hg. (1996) *Hrvatska Odlikovanja*. Narodne Novine, Zagreb
- Adorno, Theodor W. (1973) *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Agamben, Giorgio (2002) *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Agamben, Giorgio (2003) *Die kommende Gemeinschaft*. Merve Verlag, Berlin
- Anders, Günther (1992) *Die Antiquiertheit des Menschen [Bd. 1]*. Verlag C. H. Beck, München
- Anderson, Benedict (1998) *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*. Ullstein Verlag, Berlin
- Andjelkovic, Branislava und Dimitrijevic, Branislav (1997) „Ubistvo ili Srecni Ljudi“, in: Andjelkovic, Branislava und Dimitrijevic, Branislav / Hg. (1997) *2nd Annual Exhibition, Belgrade 1997*. Edicija Pogled 6, Fund for an Open Society / Center for Contemporary Arts, Beograd/Belgrade, S.11-59
- Anic, Alen / Hg. (1995), „Pisci, Rat i Vlast“, AIM Press Dossier vom 11. November 1995, <http://www.aimpress.org/> (18.November 1999)
- Anz, Thomas (2004) „Literatur der Moderne und Erster Weltkrieg. Rausch des Gefühls und pazifistische Kritik“, in: [literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7306), Nr. 8, August 2004, [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=7306](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7306)
- Appiah, K.A. und Gates Jr., H.L. / Hg. (1995) *Identities*. The University of Chicago Press, Chicago
- Aristoteles (1982) *Poetik [peri poietike]*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Reclam Verlag, Stuttgart
- Aristoteles (1977) *Hauptwerke*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
- Arns, Inke (2002) *Neue Slowenische Kunst – NSK: Laibach, IRWIN, Gledalisce Sester Scipion Nasice, Kozmokineticno Gledalisce Rdeci Pilot, Kozmokineticni Kabinet Noordung, Novi Kolektivizem. Eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*. Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
- Arns, Inke (2001) „Vorspiel, Zwischenspiel, Nachspiel. Schlaglichter auf deutsche Debatten – vom ‚kausalen Nexus‘ des Historikerstreits (1986) zur ‚deutschen Leitkultur‘ (2000).“, in: Podnar, Gregor (2001) *VULGATA. Kunst aus Slowenien* 12.Mai - 24.Juni 2001, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, S.37-50.
- Asmus, Stefan (1999) *Ästhetisches System. Hypermedia-Interface und Lexikon*, <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum>
- Asic, Antun / Hg. (2001) *Ponosna Hrvatska. Zbirka domoljubnih koracnica i popjevaka od ilirskog preporoda do danas. II. izmjenjeno i dopunjeno izdanje*. Agroznanje, Zagreb
- Assmann, Aleida (1993) *Arbeit am nationalen Gedächtnis*. Campe Verlag, Frankfurt/ New York

- Assmann, Aleida (2003) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Verlag C.H.Beck, München
- Assmann, Jan (1992) „Mythomotorik der Erinnerung. Fundierende und kontra-präsentische Erinnerung.“, in: Barner, Wilfried et al / Hg. (2003) *Texte zur modernen Mythentheorie*. Reclamverlag, Stuttgart. S.280-287
- Assmann, Jan (2002) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Verlag C.H. Beck, München
- Assmann, Jan und Harth, Dietrich / Hg. (1990) *Kultur und Konflikt*. Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Augustinus, Aurelius (1994) *Bekenntnisse*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Barner, Wilfried et al. / Hg. (2003) *Texte zur modernen Mythentheorie*. Reclamverlag, Stuttgart
- Barthes, Roland (2005) *Das Neutrum*. Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Bataille, Georges (1999) *Die innere Erfahrung [1954] (nebst Methode der Meditation und Postscriptum [1953] – Atheologische Summe I)*. Das theoretische Werk in Einzelbänden, Verlag Matthes & Seitz, München
- Bateson, Gregory (1987) *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Bateson, Gregory (2000) *Steps to an Ecology of Mind*. The University of Chicago Press, Chicago
- Baudrillard, Jean (1992) *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*. Merve Verlag, Berlin
- Berghoff, Peter (1997) *Der Tod des politischen Kollektivs. Politische Religion und das Töten für Volk, Nation und Rasse*. Akademie verlag, Berlin
- Bittermann, Klaus / Hg. (1994) *Serbien muß sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*. Edition TIAMAT, Berlin
- Bittermann, Klaus (1994) „Intellektuelle als Kriegshetzer.“, in: Bittermann, Klaus / Hg. (1994) *Serbien muß sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*. Edition TIAMAT, Berlin, S.178-201.
- Bittermann, Klaus (1997) „Fucking Culture“, in: Schneider, Wolfgang / Hg. (1997) *Bei Andruck Mord: Die deutsche Propaganda und der Balkankrieg*. KVV Konkret, Hamburg, S.178-184.
- Becker, Carol und Wiens, Ann / Hg. (1994) *The Artist in Society: Rights, Roles and Responsibilities*. Chicago New Art Association, New Art Examiner Press, Chicago
- Beham, Mira (1996) *Kriegstommeln: Medien, Krieg und Politik*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Behrens, Roger (2000) „Entertainment des Schreckens“, in: Testcard (2000) *Pop und Krieg - Beiträge zur Popgeschichte*. Ventil Verlag, Mainz, Nr. 9, S.8-19
- Benjamin, Walter (1973) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [Dissertationsarbeit von 1920], H.Schweppenhäuser (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Benjamin, Walter (1977) *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1 [1955]*, Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Benjamin, Walter (1996) *das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Bennett, Christopher (1996) *Yugoslavia's Bloody Collapse: Causes, Course and Consequences*. Hurst & Co Publishers, London
- Bennett, Christopher (2000) „Balkan Breakthrough?“, in: NATO Review, Web Edition 48, Nr.2, Sommer/Herbst 2000, S.20-22, <http://www.nato.int/docu/review/2000/0002-07.htm>
- Bernhard, Thomas (1994) *Ereignisse*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Bianchini, Stefano und Dogo, Marco / Hg. (1998) *The Balkans. National Identities in a Historical Perspective*. Longo Editore, Ravenna
- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. Sage Publications, London
- Bjelajac, Mile (1999) *Die jugoslawische Erfahrung mit der multiethnischen Armee 1918-1991*. Association for Social History, <http://www.udi.org.yu> ( 12.März 2000)
- Blazanovic, Jovo (1999) *Moral u srpskom otadzbinskom ratu (1992-1995)*. Narodna univerzitorska univerziteta „Petar Kocic“, Banja Luka
- Blumenberg, Hans (1979) „Arbeit am Mythos.“, in: Barner, Wilfried et al / Hg. (2003) *Texte zur modernen Mythentheorie*. Reclamverlag, Stuttgart, S.194-218
- Blumenberg, Hans (2001) *Lebenszeit und Weltzeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Boban, Ljubo (1992) *Hrvatske Granice od 1918 do 1992 Godine*. Skolska Knjiga, Zagreb
- Bohrer, Karl Heinz (2004) *Imaginationen des Bösen*. Carl Hanser Verlag, München/Wien
- Bolz, Norbert (1989) *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*. Wilhelm Fink Verlag, München
- Bondeson, Jjan (2002) *Lebendig begraben. Geschichte einer Urangst*. Hoffmann und Campe, Hamburg
- Bonfadelli, Heinz (2004a) *Medienwirkungsforschung I*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz
- Bonfadelli, Heinz (2004b) *Medienwirkungsforschung II*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz
- Borges, Jose Luis (2002) *Das Handwerk des Dichters*. Hanser Verlag, München
- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Bourdieu, Pierre und Haake, Hans (1995) *Freier Austausch – Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main.
- Brandt, Miroslav (1986) „Antimemorandum“, in: Covic, Bore (1991) *Uzori Velikosrpske Agresije. Raspravi, Dokumenti*. August Cesarec/Skolska Knjiga, Zagreb, S.209-255
- Breidenbach, Joana und Zukrigl, Ina (2000) *Tanz der Kulturen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg
- Breuilly, John (1985) *Nationalism and the State*. University of Chicago Press, Chicago.
- Brock, Bazon (1977) *Ästhetik als Vermittlung*. Dumont, Köln
- Brock, Bazon (1986) *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*. Dumont, Köln
- Brock, Bazon (1990) *Die Redekade*. Klinkhardt und Biermann, München
- Brock, Bazon (2001) *Bauhaus-Programm heute: Widerruf des 20. Jahrhunderts. Reifliche Überlegung, ob wir das Kulturerbe Bauhaus antreten wollen*. Edition questions, Salon Verlag, Köln
- Brock, Bazon und Koschik, Gerlinde / Hg. (2002) *Krieg und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag, München
- Brock, Bazon (2002) *Der Barbar als Kulturheld. Ästhetik des Unterlassens. Kritik der Wahrheit wie man wird, der man nicht ist*. Dumont, Köln

- Brubaker, Rogers (1996) *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge University Press, Cambridge
- Budding, Audrey Helfant (1998) *Serbian Intellectuals and the National Question*. [Dissertationsmanuskript] Harvard University Press, Cambridge
- Budding, Audrey Helfant (1997) „Yugoslavs into Serbs: Serbian National Identity 1961 - 1971“, in: *Nationalities Papers*, Vol. 25, No. 3, ASN (Hg.), 1997
- Budding, Audrey Helfant (2000) „Systemic Crisis and National Mobilization: The Case of the ‚Memorandum of the Serbian Academy‘“, in: Gitelman, Zvi et al / Hg. (2000) *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe: Essays in Honor of Roman Szporluk*. Harvard Ukrainian Research Institute, Cambridge
- Buden, Boris (1996) *Barikade*. Biblioteka Bastard, Zagreb
- Buden, Boris (1997) „Mission Impossible.“, in: *Arkzin*, Zagreb, Croatia, Nr. 83, 31. Januar 1997, <http://www.arkzin.com/actual/buden83.html> ( 22.Juni 2004)
- Buden, Boris (1998) „Politicki efekt Placipicke“, in: *Arkzin*, Zagreb, Croatia, Nr. 6, 1998, <http://www.arkzin.com/6/djole/indexn.htm> ( 22.Juni 2004)
- Buden, Boris (2001) „Zwischen Gulag und Shopping Mall. Europäische Identität und Osterweiterung.“, in: Podnar, Gregor (2001) *VULGATA. Kunst aus Slowenien* 12.Mai - 24.Juni 2001, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, S.55-57
- Buden, Boris (2003) *Kaptolski kolodvor. Politicki Eseji*. Vesela Nauka, CSU, Beograd
- Bugarski, Ranko (2001) *Lica Jezika*. Biblioteka XX Vek, Beograd
- Bugarski, Ranko (1997) *Jezik od Mira do Rata*. Cigoja Stampa, Zemun [Serbien]
- Bukal, Snezana (2000) „Pismo Beogradskom Prijatelju“ [Maastricht, 8. 10. 2000], in: *Republika*, Nr. 251, [http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2000/251/251\\_25.html](http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2000/251/251_25.html)
- Bunuel, Luis (1988) *Mein letzter Seufzer*. Verlag Volk und Welt, Berlin [DDR]
- Burgess, J. Peter (1998) „European Borders: History of Space / Space of History.“, [http://www.ctheory.com/a-european\\_borders.html](http://www.ctheory.com/a-european_borders.html)
- Cale Feldman, Lada et al / Hg. (1993) *Fear, Death and Resistance: An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*. Institute of Ethnology and Folklore Research, Matica Hrvatska, X Press, Zagreb
- Cassirer, Ernst (1998) „Die ‚Tragödie der Kultur‘“, in: Konersmann, Ralf / Hg. (1998) *Kulturphilosophie*. Reclam Verlag, Leipzig
- Cassirer, Ernst (2002) *Vom Mythos des Staates*. Felix Meiner Verlag, Hamburg
- Cavalli-Sforza, Luigi Luca (1996) *Gene, Völker und Sprachen*. Carl Hanser Verlag, München/Wien
- Czelinsky, Michael und Stenzel, Jürgen / Hg. (2004) *Krieg. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Certeau, Michel de (1988) *Kunst des Handelns*. Merve Verlag, Berlin
- Cerutti, Herbert (2002) „Die schwere Geburt der Null“, <http://www-x.nzz.ch/folio/archiv/2002/02/articles/cerutti.html>
- Cigar, Norman (1995) *Genocide in Bosnia: the Policy of „Ethnic Cleansing“*. Texas A&M University Press, College Station
- Ciampi, Luc (1999) „Affektlogische Reflexionen – oder 51% Liebe.“, in: Heinz V.A. und Pfister M. / Hg. (1999) *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*. Museum für Gestaltung Zürich, S.58-69
- Colovic, Ivan (1999) *Diolja Knjizevnost*. Biblioteka XX Vek, Beograd
- Colovic, Ivan (2000a) *Bordel Ratnika*. Biblioteka XX Vek, Beograd
- Colovic, Ivan (2000b) *Politika simbola*. Biblioteka XX Vek, Beograd
- Colovic, Ivan (2001) „Svestenici Jezika“, in: *Revija slobodne misli*, Sarajevo, No.31, godina VII, Asocijacija nezavisnih intelektualaca, Krug 99, 2001
- Copley, Gregory (1992) *The Balkan Conflict: The Psychological Strategy Aspects*, Defense & Foreign Affairs Strategic Policy, Volume XX, Number 12, 31. Dezember 1992, S. 4-9
- Corax – alias Predrag Koraksic (1998) *Sta je tu je*. Radio B92, Beograd
- Corax (1999) *Slobodan Pad*. KVS, Beograd
- Cosic, Dobrica (1988) *Stvarno i moguće. Clanci i ogledi*. Cankarajeva Zalozba, Ljubljana-Zagreb
- Cosic, Dobrica (1991) „Prostor duhovnog bivstvovanja“, in: *NIN*, Beograd, 8.März 1991, S.32-33
- Covic, Bore (1991) *Uzori Velikosrpske Agresije. Raspravi, Dokumenti*. August Cesarec/Skolska Knjiga, Zagreb
- Cues, Nikolaus von (1963) *Gespräch über das Seinkönnen*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Cubrilo, Jasmina (1998) *Beogradska umetnicka scena devedestih*. Radio B92 (Hg.), Beograd
- Culic Marinko (1999) *Tudjman. Anatomija neprosvijecenog apsolutisma*. Biblioteka Feral Tribune d.o.o., Split
- Cvijeticanin, Biserka / Hg. (1996) „Dynamics of Communication and Cultural Change. The Role of Networks“, in: *Culturelink - special issue. Institute for International Relations*, Zagreb, 1996
- Daboul, Aleksander D. (1995) *Die artistische Ausnutzung des Nihilismus. Zum Kunstdenken von Benn und Nietzsche*. Haag und Herchen KG, Frankfurt/Main
- Damasio, Antonio R. (1997) *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Dasalkovski, Zidras (2000) „Five Flavors of Brain“, in: *Central Europe Review*, Vol.2, No.5, 2000, <http://www.ce-review.org/00/5/daskalovski5.htm> (11.Dezember 2000)
- Davidson, Donald (1993) *Der Mythos des Subjektiven*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Debeljak, Ales (2000) *Varieties of National Experience: Resistance and Accommodation in Contemporary Slovenian Identity*. [Konferenz: On divided societies: concepts and institutions in comparative perspective.] Manuskript, Interuniversity Center, April 2000, Dubrovnik
- Deleuze, Gilles und Guattari, Felix (1969) „Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.[Auszug]“, in: Barner, Wilfried et al /Hg. (2003) *Texte zur modernen Mythentheorie*. Reclamverlag, Stuttgart, S.178-191
- Demandt, Alexander (2001) „Vandalismus. Kultur im Krieg“, in: Liessmann, Konrad Paul (2001) *Der Vater aller Dinge. Nachdenken über den Krieg*. Philosophicum Lech, Paul Zsolnay Verlag, Wien, S.44-65
- Denegri, Jesa (1999) *Devedesete: Teme srpske umetnosti (1990 - 1999)*. Svetovi, Novi Sad
- Denitch, Bogdan (1994) *Ethnic Nationalism: the Tragic Death of Yugoslavia*. University of Minnesota, Minneapolis

- Derrida, Jacques (2003) *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Merve Verlag, Berlin
- Derrida, Jacques (1998) *Monolingualism of the Other; or, the Prosthesis of Origin*. Stanford University Press, Stanford, California
- Derrida, Jacques (1999) „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“, in: Engelmann, Peter / Hg. (1999) *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Reclam Verlag, Stuttgart, S.114-140
- Deschner, Karlheinz und Petrovic, Milan (1999) *Krieg der Religionen. Der ewige Kreuzzug auf dem Balkan*. Heyne Verlag, München
- Dimitrijevic, Branislav (2001) „The Grand Compromise: On examples of the Use of Political References in Serbian Art of the 90's, and its Historical Background.“, [http://www.ljudmila.org/scca/worldofart/english/0001/tekst\\_branko\\_ang.htm](http://www.ljudmila.org/scca/worldofart/english/0001/tekst_branko_ang.htm) ( 12. März 2004)
- Dinges, Martin (1998) „Formenwandel der Gewalt in der Neuzeit. Zur Kritik der Zivilisationstheorie von Norbert Elias.“, in: Siefert, Rolf Peter und Breuninger, Helga / Hg. (1998) *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*. Campus Verlag, Frankfurt/New York
- Dinkic, Mladzan (2000) *Ekonomija Destrukcije – Velika Pljacka Naroda*. Stubovi Kulture, Beograd
- Djilas, Aleksa (1995) *Raspad i nada. Eseji, clanci i intervjui, 1991-1994*. Princip, Beograd
- Djilas, Aleksa (1999) *Previsoka cena prava*. Notiertes Dokument eines Interviews mit Aleksa Djilas, <http://www.svetlost.co.yu/arhiva/99/191/191-1.htm> ( 8.April 2001)
- Djordjevic, Mirko (2001) *Legenda o trulom zapadu*. Kulturni Centar Damad, Plina, Ulcinj [Serbien]
- Djukic, Slavoljub (1994) *Izmedju slave i anateme. Politicka bibliografija Slobodana Milosevica*. Filip Visnic, Beograd
- Donia, Robert and John V. A. Fine, Jr. (1997) *Bosnia and Hercegovina: a Tradition Betrayed*. Hurst, London
- Dragicevic-Sesic, Milena (1997) *Kulturoloski aspekti gradjanskih protesta u Beogradu. Ulica kao politicki prostor - grafiti i karnevalizacija grada*. Manuskript der Autorin
- Dragicevic-Sesic, Milena (1997) *Street as a Political Space: The Space of Carnivalization*. Manuskript der Autorin
- Dragicevic-Sesic, Milena (1999a) *Urban provocations*. Manuskript der Autorin
- Dragicevic-Sesic, Milena (1999b) *Borders and Maps – Artist's Response to the Zeitgeist*. Manuskript der Autorin
- Dragovic-Soso, Jasna (2002) *'Saviours of the Nation'. Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*. Hurst, London
- Duerr, Hans Peter (1988-1996) *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. 4 Bände, Frankfurt/Main
- Dürrenmatt, Friedrich (1996) *Essays, Gedichte [Band 7]. Gesammelte Werke in 7 Bänden*. Diogenes Verlag, Zürich
- Dzaja, Srecko M. (2005) „Bosnian historical reality and its reflection in myth“, in: Kolstø, Pål / Hg. (2005) *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. Hurst, London, S.106-129
- Echternkamp, J. (1998) *Der Aufstieg des deutschen Nationalismus, 1770-1840*. Frankfurt / Main
- Eder, Jürgen (2004) „Die Geburt des ‚Zauberbergs‘ aus dem Geiste der Verwirrung. Thomas Mann und der erste Weltkrieg“, in: Schneider, Uwe und Schumann, Andreas / Hg. (2000) *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2000. S. 171-187, [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=7312&ausgabe=200408](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7312&ausgabe=200408)
- Eisenstadt, Shmuel Noah (1991) „Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive“, in: Giesen, Bernhard / Hg. (1991) *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, S.21-38
- Elias, Norbert (1980/1983) *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 Bände, Frankfurt/ Main
- Engelmann, Peter / Hg. (1999) *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Ercegovac, Peter Anthony (1999) *Competing National Ideologies, Cyclical Responses: The Mobilisation of the Irish, Basque and Croat National Movements to Rebellion against the State, Department of Government and Public Administration*. University of Sydney, Australia, <http://www.wisc.edu/nationalism/articles/Pero/title.html> ( 11.März 2001)
- Eriksen, Thomas Hylland (1992) *Us and Them in Modern Societies. Ethnicity and Nationalism in Mauritius, Trinidad and Beyond*. Scandinavian University Press, Oslo
- Eriksen, Thomas Hylland (1993) „The epistemological status of the concept of ethnicity.“, Konferenzpapier zu „The Anthropology of Ethnicity“, Amsterdam, Dezember 1993, [http://www.uio.no/~geirthe/Status\\_of\\_ethnicity.html](http://www.uio.no/~geirthe/Status_of_ethnicity.html) ( 13.März 2001)
- Ernst, Wolfgang (1991) „Unges(ch)ehene M-u-s-e-e-n (Bomben, Verschwinden)“, in: Stingelin, Scherer / Hg. (1991) *Hard War / Soft War*. Fink Verlag, München,
- Farias, Victor / Hg. (1994) *Der unsichtbare Fluss*. Luchterhand, Hamburg
- Feyerabend, Paul (1983) *Wider den Methodenzwang*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Feyerabend, Paul (2000) *Wissenschaft als Kunst*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Finkelkraut, Alain (1992) *Kako se to moze biti Hrvat?* CERES, Zagreb
- Finkelkraut, Alain (1994) *Einheit in der Vielheit*. Edition Weimarer Klassik und DG Bank, Weimar
- Fischer, Jens Malte (2000) *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt/ Main
- Fischer, Jens Malte (2001) „Polemos-Polemik. Überlegungen zu Literatur und Krieg“, in: Liessmann, Konrad Paul / Hg. (2001) *Der Vater aller Dinge. Nachdenken über den Krieg*. Philosophicum Lech, Paul Zsolnay Verlag, Wien, S.65-93
- Fishman, Joshua / Hg. (1993) *The earliest stage of Language Planning: The „First Congress“ Phenomenon*. Mouton de Gruyter, Berlin/New York
- Flacke, Monika (1998) *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Deutsches Historisches Museum, Berlin
- Flood, Christopher (1996) „Politischer Mythos. Eine theoretische Einführung.“, in: Barner, Wilfried et al /Hg. (2003) *Texte zur modernen Mythen Theorie*. Reclamverlag, Stuttgart, S.304-315
- Flusser, Vilem (1994) *Gesten*. Fischer, Frankfurt
- Flusser, Vilem (1995a) *Bodenlos*. Bollmann, Mannheim
- Flusser, Vilem (1995b) *Lob der Oberflächlichkeit*. Bollmann, Mannheim
- Flusser, Vilem (1995c) *Kommunikologie*. Bollmann, Mannheim

- Flusser, Vilem (1997) *Nachgeschichte*. Fischer, Frankfurt
- Fond za kulturu / Hg. (1991) „Za obranu i obnovu Hrvatske“, Umjetnicki Paviljon Zagreb
- Ford Jr., Curtis (2001) „Bosnian: (Re-)birth of a Language?“, Konferenzpapier, ASN Annual Conference, Columbia University, New York
- Foucault, Michel (1986) *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*. Merve Verlag, Berlin
- Freud, Sigmund (2004) *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main
- Friedell, Egon (1997) *Die Kulturgeschichte der Neuzeit [1927-1931]*, 2 Bände. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Friedländer, Saul und Rösen, Jörn / Hg. (2000) *Richard Wagner im Dritten Reich*. Symposium Schloss Elmau, Verlag C.H.Beck, München
- Friedman, Jonathan (1994) *Cultural Identity and Global Process*. SAGE Publications, London / Thousand Oaks / New Delhi
- Fuchs, Stephan und Marshall, Douglas A.(1998) „Across the Great (and Small) Divides“, in: *Soziale Systeme* 4, H.1, S.5-31, <http://www.uni-bielefeld.de/sozsys/deutsch/leseproben.htm> (10.September 2002)
- Fuhrmann, Manfred (1982) Nachwort zur *Poetik* des Aristoteles, in: Aristoteles (1982) *Poetik* [peri poietike]. Griechisch/Deutsch. Reclam Verlag, Stuttgart, S.144-178
- Gauntlett, David (2002) *Media, Gender and Identity: An Introduction*. Routledge, London / New York
- Gabler, Neal (2000) *Life: The Movie*. Vintage Books, New York
- Gadamer, Hans Georg (2000) *Die Aktualität des Schönen*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Garde, Paul (1996) „Langue et Nation.“, in: *Cahiers de l'ILSL*, Nr.8, S. 123-148.
- Gasset, José Ortega y (1996) *Gesammelte Werke [Bd. II]*. Bechtermünz Verlag, Augsburg
- Gay, Peter (1993) *The Cultivation of Hatred. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. W.W.Norton & Company, New York / London
- Gellner, Ernest (1999) *Nationalismus – Kultur und Macht*. Siedler Verlag, Berlin
- Gernet, Louis (1981) „Anthropology in Greek Religion.“ in: Nagy, Blaise / Hg., *The Anthropology of Ancient Greece*. Johns Hopkins, Baltimore, S.1-13.
- Giddens, Anthony (1997) „Interview mit Jörg Lau“, Zeit Archive, <http://www.archiv.zeit.de> (12.März 2000)
- Giesen, Bernhard / Hg. (1991) *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Ginzburg, Carlo (1979) „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli - Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst [1979]“, in: Ginzburg, Carlo (1995) *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Wagenbach Verlag, Berlin, S. 7-44.
- Ginzburg, Carlo (1995) *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Wagenbach Verlag, Berlin, S. 7-44.
- Glucksman, André (2002) „Wir müssen uns dem Bösen stellen“, Interview in: *Der Spiegel*, Nr.21, 18.Mai 2002, S.178-182
- Glucksman, André (1996) *Krieg um den Frieden*. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart
- Gitelman, Zvi et al / Hg. (2000) *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe: Essays in Honor of Roman Szporluk*. Harvard Ukrainian Research Institute, Cambridge
- Golubovic, Zagorka (1999) *Ja i drugi. Antropoloska iztrazivanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Republika, Beograd
- Graf, Friedrich Wilhelm (2004) *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*. Verlag C.H. Beck, München
- Gramley, H. (2001) *Propheten des deutschen Nationalismus: Historiker, Theologen, Nationalökonomien in Deutschland 1830-1880*. Frankfurt/Main
- Greenberg, Clement (1967) *Art and Culture*. Beacon Press, Boston
- Grimonprez, Johan / Hg. (2001) *Inflight Magazine*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit
- Groys, Boris und Müller-Funk, Wolfgang (1993) „Über das Archiv der Werte. Kulturökonomische Spekulationen. Ein Streitgespräch“, in: Müller-Funk, Wolfgang / Hg. (1993) *Die berechnende Vernunft*. Wien. S.170-194
- Grzanic, Marina (1997) „Myths about the Global World“, in: *OTOK / Symposium*, Visual Arts Library, Soros Center for Contemporary Art, Zagreb
- Gudzevic, Sinan (2001) „Srpska Slika Hrvatski Ton“, in: *AIM Press*, Zagreb, 1.November 2001, <http://www.aimpress.org>
- Habermas, Jürgen (1998) *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Habermas, Tilmann (1996) *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Walter de Gruyter, Berlin/New York
- Hacker, P.M.S. (1999) *Wittgenstein*. Routledge, New York
- Hässler, Kauffmann / Hg. (1986) *Kultur gegen Krieg*. Verlag Pahl-Rugenstein, Köln
- Haffner, Sebastian (1992) *Anmerkungen zu Hitler*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main
- Halpern, Joel M. und Kideckel, David A. / Hg. (2000) *Neighbors at War. Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture and History*. PennsylvaniaUniversity Press
- Handke, Peter (1996) *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina – oder: Eine Gerechtigkeit für Serbien*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Handler, Richard (1988) „Nationalism and the Politics of Culture in Quebec. New Directions in Antropological Writing“, in: Marcus, James / Hg. (1988) *History, Poetics, Cultural Criticism*. The University of Wisconsin Press, Madison, S. 6-8.
- Hansen-Löve, Aage (2004) „Die Kunst ist nicht gestürzt! Das suprematistische Jahrzehnt.“, in: Malevic, Kasimir (2004) *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst Kirche, Fabrik*. Carl Hanser Verlag, München/Wien
- Harris, Marvin (1968) *The Rise of Anthropological Theory. A History of Theories of Culture*. Thomas Y. Crowell Company, New York
- Harth, Dietrich (1990) „Literatur und Terror“, in: Assmann, Jan und Harth, Dietrich / Hg. (1990) *Kultur und Konflikt*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, S.345-372

- Harrison, Charles und Wood, Paul / Hg. (2003) *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* [2 Bände] Hatje Cantz
- Hartwig, Ina et al (2002) *Kursbuch Gewalt*, Nr. 147, Rowohlt Verlag, Berlin
- Hauskeller, Michael (1994) *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*. Deutscher Taschenbuch Verlag
- Haviv, Ron (2000) *Blood and Honey. A Balkan War Journal*. Umbrage Editions Book, New York
- Hechter, Michael (2000) *Containing Nationalism*. Oxford University Press, Oxford/New York
- Hedges, Chris (1997) „Tito on Internet: Yearning for Socialism's ‚Good Old Days‘“, in: *The New York Times*, 2. Dezember 1997, <http://www.titoville.com/tito-nytimes.html> ( 12. März 2000)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807) *Phenomenology of the Spirit* (1807 – VI B 3), translated by J.B. Baillie, <http://www.class.uidaho.edu/mickelsen/ToC/Hegel%20Phen%20ToC.htm> ( 12. Juni 2002)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1987) *Phänomenologie des Geistes [1807]*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1985) *Wissenschaft der Logik [1832]. Gesammelte Werke (Erster Band: Die Lehre vom Sein)*. Felix Meiner Verlag, Hamburg
- Hegemann, Carl / Hg. (2003) *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*. Alexander Verlag, Berlin
- Heidegger, Martin (2000) *Identität und Differenz* [1956]. Neske, Stuttgart
- Heidegger, Martin (1995) *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1960]. Reclam Verlag, Stuttgart
- Heidegger, Martin (1994) *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (Gesamtausgabe Bd. 20). Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main
- Heidegger, Martin (1993) *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen
- Heidegger, Martin (1992) *Der Satz vom Grund* [1957]. Neske, Stuttgart
- Heinz V.A. und Pfister M. / Hg. (1999) *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*. Museum für Gestaltung Zürich
- Hekman, Jelena / Hg. (1997) *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika. Gradja za povijest Deklaracije. Treće izmijenjeno i dopunjeno izdanje*. Matica Hrvatska, Zagreb
- Hillebrand, Bruno (1991) *Ästhetik des Nihilismus: Von der Romantik zum Modernismus*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart
- Hlewnjak, B. / Hg. (1998) *Akademija likovnih umjetnosti u domovinskom ratu*. Sveuciliste Zagreb
- Hobsbawm, Eric und Ranger, Terence / Hg. (1993) *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge
- Hobsbawm, Eric (1993) „Mass-Producing Traditions: Europe, 1870 – 1914“, in: Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence / Hg. (1993) *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge
- Hobsbawm, Eric (2001) *Wieviel Geschichte braucht Zukunft?* Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Hobsbawm, Eric (1991) *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Campus Verlag, Frankfurt/New York
- Hockenos, Paul (2003) *Homeland Calling. Exile Patriotism & the Balkan Wars*. Cornell University Press, Itaha/London
- Hoffmann, Justin (1995) *Destruktionskunst*. Verlag Silke Schreiber, München
- Hodge, Carole und Grbin, Mladen / Hg. (2000) *Europa i nacionalizam*. Durieux, Zagreb
- Hösle, Vittorio (1999) *Die Philosophie und die Wissenschaften*. C.H.Beck, München
- Hoff, Joan Whitman (1999) „Crisis of Canadian Identity as explored through Canadian Philosophy“, <http://www.lhup.edu/library/InternationalReview/canadian.htm> ( 23. März 2001)
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1986) „Das Kreuz mit dem Frieden: Kriegsdenkmäler“, in: Hässler, Kauffmann / Hg. (1986) *Kultur gegen Krieg*. Verlag Pahl-Rugenstein, Köln
- Holbrooke, Richard (1999) *To End a War*. Random House Inc., New York
- Holl, Adolf (2001) „Religion ist Krieg. Formen heiliger Militanz in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Liessmann, Konrad Paul / Hg. (2001) *Der Vater aller Dinge. Nachdenken über den Krieg*. Philosophicum Lech, PaulZsolnay Verlag, Wien, [S.178-194]
- Hollert, Tom und Terkessidis, Mark (2003) *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Kiepenheuer & Witsch, Köln
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1993) *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*. Fischer Verlag, Frankfurt/Main
- Horn, Christine (1997) „Neue Ethik als Maulkorb? Die Auseinandersetzung um gefälschte Fernsehbilder des Bosnienkriegs wirft auch Fragen zum Selbstverständnis des Journalismus auf“, in: *agenda*, Jg. 20/1997, Nr. 30, S. 51-52
- Husserl, Edmund (1980) *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), Husserliana - Gesammelte Werke, Band XXIII*. Martinus Nijhoff Publishers, Den Haag/Boston/London
- Husserl, Edmund (1980) *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen
- Hroch, Miroslav (1996) „From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe“, in: Balakrishnan, Gopal / Hg. (1996) *Mapping the Nation*. Verso, New York/London, S. 78-97.
- Imbusch, Peter (2005) *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden
- Izetbegovic, Alija (1990) *Islamska Deklaracija*. Bosna, Sarajevo, [http://www.balkanarchive.org.yu/politics/papers/Islamic\\_Declaration\\_1990\\_reprint\\_Serbian.pdf](http://www.balkanarchive.org.yu/politics/papers/Islamic_Declaration_1990_reprint_Serbian.pdf) ( 1.12.2003)
- Jaksic, Bozidar (2000) *Balkanski Paradoksi*. Beogradski Krug, Biblioteka Krug, Beograd
- Jaksic, Bozidar (1997) „Nationalism and Language: A Balkan Experience“, <http://www.greekhelsinki.gr/english/articles/Jaksic-nationalism.html>
- Jaksic, Bozidar (1998) „Nacionalizam i Jezik“, in: Hodge, Carole und Grbin, Mladen / Hg. (1998) *Europa i Nacionalizam. Nacionalni identitet naspram nacionalnoj netrpeljivosti*. Medjunarodni Simposij, Korcula, 21.-28. September 1998, Durieux, Zagreb, S.234 -239
- Jandl, Paul (2003) „Enzyklopädische Weltflucht. Der ‚genialische Dilettant‘ Egon Friedell“, in: „Neue Zürcher Zeitung“, 15. März 2003, <http://www.nzz.ch/2003/03/15/li/page-article8PZXG.html>
- Jeismann, M. (1992) *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918*. Stuttgart



- Jevtic-Slobo, Slobodan (1990) *Likovno Stvaralstvo Srba u Svetu*. Narodni Muzej, Beograd
- Jovanovic, Gordana (1995) „ ‚Intervju‘, Arkan i Arkanovci. Mihajlo Ulemek, etnicki cistac. ‚Srbin sam, tim se dicim.‘“, in: *Srpska Anarchisticka Mreza*, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_1/0009.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_1/0009.html) ( 12.September 2000)
- Judah, Tim (2000) *The Serbs. History, Myth and the Destruction of Yugoslavia*. Yale Nota Bene, Yale University Press, New Haven and London
- Kalajic, Dragos (1996a) „Partnership for Racket“, in: Duga, Belgrad, 8. Juni 1996, <http://www.ex-yupress.com/duga>
- Kalajic, Dragos (1996b) „Really Nice Country“, in: Duga, Belgrad, 28.September 1996, <http://www.ex-yupress.com/duga>
- Kalajic, Dragos (1994) „Sweet Living in Sarajevo“, in: Duga, Belgrad, 10.Dezember 1994, <http://www.ex-yupress.com/duga/duga2.html>
- Kale, Eduard (1994) „Kulturni Identitet Hrvatske“, in: Matica Hrvatska / Hg.(1994) *Prilozi za Hrvatski Nacionalni Program. Promisljanje Identiteta*. Matica Hrvatska, Zagreb
- Kangrga, Milan (2001) „Divljenje i divljanje. Talibanska subraca po duhu. Zasto je spomenik ustaskom koljaku Juri Franceticu jos netaknut?“ in: *Zarez*, Nr. 55, 10. Mai 2001, <http://www.zarez.hr/55/zariste6.htm> ( 12. Januar 2003)
- Kant, Immanuel (1995) *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik (2)*. Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt/Main
- Kant, Immanuel (1993) *Kritik der reinen Vernunft*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Kapetanovic, Amira / Hg. (1995) *Sarajevski Memento*. Ministarstvo kulture i sporta Kantona Sarajevo, Sarajevo
- Kapor, Momo (2001) *Smrt ne boli. Price iz poslednjeg rata*. Marso, Beograd
- Karahasan, Dzevad (2003) „Drei Schritte zum Teufel. Der Fall Balkan oder: Das Ende der politischen Gesellschaft“, in: *Lettre International*, Nr. 63, 2003
- Kaufmann, Stefan (1996) *Kommunikationstechnik und Kriegführung 1815-1945*. Wilhelm Fink Verlag, München
- Keegan, John (1999) *Die Kultur des Krieges*. Rowohlt, Frankfurt/Main
- Kierkegaard, Sören (1996) *Entweder – Oder [1843]*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Knox, Bernard M. W. (1964) „The Sophoclean Hero 2.“, in: *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California, Berkeley, S. 28-61; in: [http://www.ancientearth.org/grk\\_drama.htm#Vidal-Naquet](http://www.ancientearth.org/grk_drama.htm#Vidal-Naquet)
- Körtner, Ulrich (2003) „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“, in: [http://religion.orf.at/projekt02/religionen/christentum/fachartikel/re\\_ch\\_fa\\_meingott\\_warum2-98.htm](http://religion.orf.at/projekt02/religionen/christentum/fachartikel/re_ch_fa_meingott_warum2-98.htm)
- Kolstø, Pål / Hg. (2005) *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. Hurst, London
- Koljevic, Nikola (1995) *Otadzbinske Teme*. Export Public ITAKA, Beograd
- Konersmann, Ralf / Hg. (1998) *Kulturphilosophie*. Reclam Verlag, Leipzig
- Konersmann, Ralf (1998a) „Aspekte der Kulturphilosophie“, in: Konersmann, Ralf / Hg. (1998) *Kulturphilosophie*. Reclam Verlag, Leipzig
- Konersmann, Ralf (1998b) „Kultur als Metapher“, in: (ebd.)
- Koselleck, Reinhart (2003) *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Kovacevic, Slobodanka – Dajic, Putnik (1994) *Hronologija Jugoslovenske Krize 1942 - 1993*. IES, Institut za evropske studije, Beograd
- Krenzlin, Norbert (1979) *Das Werk „rein für sich“. Zur geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*. Akademie-Verlag, Berlin (Ost)
- Krestic, Vasilije (1994) *Iz istorije Srba i Srpsko-Hrvatskih odnosa (Studije, clanci, rasprave i eseji)*. Beogradski izdavacko-graficki zavod, Beograd
- Kroeber, A.L. / Kluckhohn, Clyde (1978) *Culture. A critical review of concepts and definitions [1952]*. Kraus Reprint Co., Millwood
- Krumeich, Gerd und Brandt, Susanne (2003) *Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung*. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien
- Kube Ventura, Holger (2002) *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*. Edition Selene, Wien
- Kuljic, Todor (2003) *Da li je Tito bio poslednji Habzburg? – Prilog oceni Titove uloge u istoriji Balkana*. Unveröffentlichtes Manuskript, Belgrad
- Kumar, Nitin (2001) „Shiva as Nataraja - Dance and Destruction In Indian Art“, <http://www.exoticindiaart.com/article/nataraja> ( 3.Dezember 2003)
- Kundera, Milan (1990) *Unsterblichkeit*. Hanser Verlag, München/Wien
- Kushner, David (1995) „Scent of War – Bottling the Bosnia Crisis“, in: *Hotwired*, <http://hotwired.wired.com/dispatch/95/41/index5a.html> ( 28.November 2003)
- Langer, Michael (1984) *Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms
- Lauer, Reinhard (1995) „Das Wüten der Mythen. Kritische Anmerkungen zur serbischen heroischen Dichtung.“, in: Lauer, Reinhard/Lehfeldt, Werner / Hg. (1995): *Das jugoslawische Desaster*. Wiesbaden, S.107-149
- Lukac, Dragan (2000) „Ratni zlocini u Bosanskoj posavini“ [2.Srpska agresija na Bosansku posavinu], Hrvatski Informativni Centar, <http://www.hic.hr/books/lukac/dio201.htm#4>
- Lekic, Bojana (1996) „Gubitnik godine - Dr. Radovan Karadzic. Sve se pretvorilo u nista“, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_3/0010.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_3/0010.html) ( 22.Februar 2001)
- Lemberg, Eugen (1967) *Nationalismus. Psychologie und Geschichte / Band 1*. Rowohlt Verlag, Hamburg
- Liessmann, Konrad Paul / Hg. (2001) *Der Vater aller Dinge. Nachdenken über den Krieg*. Philosophicum Lech, PaulZsolnay Verlag, Wien
- Ljubanovic, Nandor und Boric, Drago (1999) *Od Velike Srbije do SAO Riblje Corbe*. Kulturbunt, Pancevo [Serbien]
- Lovink, Geert (1995) „Civil Society, Fanaticism and Digital Reality: A Conversation with Slavoj Zizek“, Interview in Linz am 20.Juni 1995, [http://www.ctheory.com/a37-society\\_fan.html](http://www.ctheory.com/a37-society_fan.html) (22.Februar 2001)
- Latour, Bruno (1998) *Wir sind nie modern gewesen*. Fischer Verlag, Frankfurt/Main
- Lippard, Lucy / Hg. (1970) *Surrealists on Art*. Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey

- Lützenkirchen, H.- Georg (2003) „Wahre Bilder vom Krieg.“, in: literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2003, [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5941&ausgabe=200305](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5941&ausgabe=200305)
- Luhmann, Niklas (1995) „Kausalität im Süden“, in: Soziale Systeme 1, H.1, S.7-28, <http://www.unibielefeld.de/sozsys/deutsch/leseproben.htm> (12 September 2001)
- Liotard, Jean-François (1993) *Die Phänomenologie*. Junius Verlag, Hamburg
- Maase, Kaspar (1997) *Grenzenloses Vergnügen*. Fischer Verlag, Frankfurt/Main
- Macho, Thomas et al / Hg. (1998) *Ästhetik. Arbeitstexte für den Unterricht*. Philip Reclam jun., Stuttgart
- Malcolm, Noel (1998) *Kosovo - a Short History*. MacMillan, London
- Malevic, Kasimir (2004) *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst Kirche, Fabrik*. Carl Hanser Verlag, München/Wien
- Mandic, O. Dominik (1971) *Hrvati i Srbi – Dva stara razlicita naroda*. Knjiznica hrvatske revije, München/Barcelona
- Maras, Mate / Hg. (1994) *Hrvatski Nacionalni Program - Promisljanje Identiteta*. Matica Hrvatska, Zagreb
- Marcuse, Herbert (1998) *Der eindimensionale Mensch*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Maric, Milomir (1996) „U kandzama istorije. Jugoslavija je bila osudjena na propast. Uspon i pad Bore Jovica“, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/0007.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/0007.html) (22. Februar 2001)
- Markovic, Aleksandra (1995) „Rade Serbedzija. Dvostruki Izdajnik. ‚Nisam sudjelovao u zlu.‘“, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_1/0017.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_1/0017.html) (22. Februar 2001)
- Markovic, Ivana (1996) „Pogled kroz klucaonicu. Kako Zagreb danas ludjuje. Dnevnik jedne ljubavi“, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_4/0000.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_4/0000.html) (22. Februar 2001)
- Markovic, Marko (2000) „Alija bi trebao podici spomenik Tudznanu!“ [Interview mit Slobodan Praljak, 28. Oktober 2000], in: *Svehrvatski Narodni Sabor*, <http://www.referendum.8k.com/rekli%20su%20o%20bih%204.htm> (22. September 2002)
- Markovic, Predrag (1999b) „Civilizational Characteristics - Choice of Fate: Rethinking Huntington“, in: *Association for Social History*, <http://www.udi.org.yu> (8. Oktober 2002)
- Marquard, Odo (2000) *Abschied vom Prinzipiellen*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Marquard, Odo (1997) *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Marquard, Odo und Stierle, Karlheinz / Hg. (1979) *Identität*. W. Fink Verlag, München
- Martschukat, Jürgen (2000) *Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Berlin
- Matic, Veran / Hg. (1997) *Setnja u mestu/Walking on the Spot. Gradjanski Protest u Srbiji/Civil Protest in Serbia*. Radio B92, Beograd
- Mazower, Mark (2000) *The Balkans. A short history*. Modern Library Edition, New York
- McCracken, Grant (1990) *Culture and Consumption*. Indiana University Press, Indiana and Bloomington
- Medakovic, Dejan (1999) *Oci u Oci*, BIGZ, Beograd, in: <http://saintstevens.org/culture/library/Oci/index.html>
- Meier, Viktor (2000) *Yugoslavia - a history of its demise*. Routledge, London/New York
- Menick, John (2003) *The Susan Sontag Effect*, in: The Thing (bbs.thing.net), 26.05.2003, <http://www.16beavergroup.org/journalisms/archives/000149.php> (8. Oktober 2003)
- Merenik, Lidija (1998) „The Yugoslav Experience or What Happened to Socialist Realism“, in: *Moscow Art Magazine* Nr. 22, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2218.HTM> (21. Februar 2001)
- Meyer, Thomas (2003) *Identitätspolitik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Meyer, Thomas (1993) *Die Inszenierung des Scheins*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Mihailovic, Kostja und Krestic, Vasilije / Hg. (1996) *Memorandum der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Stellungnahmen zu Kritiken*. SANU Press, Belgrad
- Milutinovic, Milovan (1998) *Kako sam vodio medijski rat*. Narodna Knjiga, Beograd
- Mitrovic, Andrej (1999) „Between the Archives and the Field. ‚Questions of an inquisitive Man‘“, in: *Association for Social History*, <http://www.udi.org.yu> (8. Februar 2001)
- Mommsen, Wolfgang J. / Hg. (1996) *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Kolloquium/Schriften des Historischen Kollegs, Oldenbourg, München
- Monroe, Alexei (2001) *Culture instead of a State, Culture as a State - Art, Regime and Transcendence in the work of Laibach and NSK*. CD version 2 of the PhD Thesis, edited by the author, London
- Montaigne, Michel de (1999) *Die Essais*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Mühlmann, Heiner (1998) *Kunst und Krieg – Heiner Mühlmann über Bazon Brock. Das säuische Behagen in der Kultur*. Salon Verlag, Köln
- Mühlmann, Heiner (1996a) *Die Natur der Kulturen - Entwurf einer kulturgenetischen Theorie*. Springer, Wien, New York
- Mühlmann, Heiner (1996b) „Über das Behagen in der Kultur. Ein Interview mit Heiner Mühlmann.“, <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Schrifte/Habil/InterVMu.html> (22. Februar 2001)
- Mucalo, Marina (1993) *S Domobraskih Bojista*. Nakladni Zavod Matice Hrvatske, Zagreb
- Nagy, Blaise / Hg. (1981) *The Anthropology of Ancient Greece*. Johns Hopkins, Baltimore
- Neumann, Erich (2004) *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Walter Verlag, Düsseldorf/Zürich
- Nietzsche, Friedrich (2000) *Die fröhliche Wissenschaft*. Insel Verlag, Frankfurt/Main und Leipzig
- Nietzsche, Friedrich (1996) *Die nachgelassenen Fragmente*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Nietzsche, Friedrich (1988) *Menschliches, Allzumenschliches* [I und II]. kritische Studienausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, Köln
- Nietzsche, Friedrich (1965) *Die Unschuld des Werdens*. Der Nachlass, Band X / Erster Teil, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
- Nikolic, Milan / Hg. (1995) *Sta je stvarno rekao Dobrica Cosic*. Izdavacka agencija „Draganic“, Beograd
- Otasevic, Anja (1999) „Kultura i Rat. Ko je prvi poceo.“, in: *NIN*, Nr. 2531, 1. Juli 1999, Beograd, <http://www.nin.co.yu/arhiva/2531/11.html> (20. Februar 2001)
- Palm, Goedart (2003) „Das Format des Unfasslichen – Zur historischen Koexistenz von Krieg und Kunst.“, in: *Kunstforum International* (2003) *Kunst und Krieg*. Band 165, Juni/Juli 2003, S.64-97
- Pantelic, Milan (2000) *Mali pravoslavni podsetnik*. Ars Libri, Beograd/Banja Luka

- Pantic, Mihailo (2001) *Changes in the Social Function of Literature in Serbia, 1988-2000*. [Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript]
- Pantelic, Milan (2000) *Mali Pravoslavni Podsetnik*. Ars Libri, Beograd
- Paret, Peter (1996) „Betrachtungen über deutsche Kunst und Künstler im Ersten Weltkrieg“, in: Mommsen, Wolfgang J. / Hg. (1996) *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Kolloquium/Schriften des Historischen Kollegs, Oldenbourg, München, S.155-165
- Pavkovic, Aleksandar (1997). *The Fragmentation of Yugoslavia: Nationalism in a Multinational State*. Macmillan, Basingstoke
- Pavlovic, Momcilo (1990) „Creating the Homeland“, in: Jevtic-Slobo, Slobodan / Hg. (1990) *Likovno Stvaralstvo Srba u Svetu*. Narodni Muzej, Beograd
- Pavlovic, Srdja (2000) „Understanding Balkan Nationalism: The wrong people, in the wrong place, at the wrong time“, in: *Southeast European Politics* Vol. 1, Nr. 2, Dezember 2000, S.115-124
- Perica, Vjekoslav (2005) „The sanctification of enmity“, in: Kolstø, Pål / Hg. (2005) *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. Hurst, London, S.130-157
- Petricic, Dusan (1990) *Jos ludja kuca*. Satirikon, Rad, Beograd
- Petritsch, Wolfgang (2000) „Balkan will keiner mehr sein. Südosteuropa und die EU nach dem Abkommen von Dayton“, in: *Die Zeit*, Nr.36, 31.August 2000
- Petrovic, Momcilo (1995) „Junaci naseg doba. Veselin Slivancanin – Vitez za jednodratnu upotrebu“, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_1/0016.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_1/0016.html) ( 22.Februar 2001)
- Pirjevec, Joze (1998) „Muslim, Serbs and Croats in Bosnia-Herzegovina. The Burden of a tragic history.“, in: Bianchini, Stefano und Dogo, Marco / Hg. (1998) *The Balkans. National Identities in a Historical Perspective*. Longo Editore, Ravenna
- Poe, Edgar Allen (1845) *The Purloined Letter*. [Http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/p\\_letter.html](http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/p_letter.html) ( 17.Februar 2003)
- Politi, Adolf (1997) *Eine Philosophie der Narrativität: Zur Funktion der »Synthesis des Heterogenen« bei Paul Ricoeur*. Ruhr-Universität, Bochum [Dissertationsmanuskript, pdf-Version]
- Popov, Nebojsa (1990) *Sukobi. Drustveni Sukobi / Izazov Sociologiji*. Centar za filozofiju i drustvenu teoriju, Beograd
- Popov, Nebojsa (1989) *Contra Fatum. Slucaj grupe profesora filozofskog fakulteta 1968 / 1988*. Mladost, Beograd
- Popov, Nebojsa / Hg. (1996) *Srpska strana rata – Trauma i katarza u istorijskom pamcenju*. REPUBLIKA, Beograd
- Poric, Ivo et al (1967) „Ljubi, rode, jezik iznad svega.“ [Buenos Aires 1967], in: <http://www.studiacroatica.com/jezik/jezik.htm> ( 7. Dezember 2003)
- Privitera, Francesco (1998) „Between Yugoslavism and Separatism, The Role of the Intellectuals in Yugoslavia.“, in: Bianchini, Stefano und Dogo, Marco / Hg. (1998) *The Balkans. National Identities in a Historical Perspective*. Longo Editore, Ravenna
- Puhovski, Zarko (2001) „Die Intellektuellen als Vordenker des Krieges“, in: Liessmann, Konrad Paul / Hg. (2001) *Der Vater aller Dinge. Nachdenken über den Krieg*. Philosophicum Lech, Paul Zsolnay Verlag, Wien
- Rader, Olaf B. (2003) *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin*. Verlag C.H. Beck, München
- Radovanovic, Stevan und Batinica, Dusan / Hg. (1990) *Srpski Manastiri i Poetska Rec*. Biblioteka „Jovan Popovic“, Zemun
- Ramet, Sabrina Petra (1992a) *Balkan Babel – Politics, Culture and Religion in Yugoslavia*. Westview Press, Boulder-San Francisco-Oxford
- Ramet, Sabrina Petra (1992b) *Nationalism and Federalism in Yugoslavia, 1962-1991*. Indiana University Press, Bloomington
- Raskovic, Jovan (1990) *Luda Zemlja*. Biblioteka „Misterije Politike“, Akvarijus, Beograd
- Rasuo, Borivoj (1996) *Cemu vise Jugoslavija*. Tercit, Biblioteka Raskrsta, Beograd
- Ratko, Vince et al / Hg. (1996) *Cudo Hrvatske Naive*. Amalteja i Hrvatski Muzej Naivne Umjetnosti, Zagreb
- Renan, Ernest (1996) „What is a Nation?“, in: Eley, Geoff und Suny, Ronald Grigor / Hg. (1996) *Becoming National: A Reader*. Oxford University Press, New York/Oxford, S. 41-55
- Riha, Karl / Hg. (1994) *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- Ristic, Milan (1999) „‘The Birth of Southeastern Europe’ and the ‘Death of the Balkans’“, in: Association for Social History, <http://www.udi.org.yu> ( 20 März 2001)
- Ritter, Joachim / Hg. (1972) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Schwabe & Co. Verlag, Basel/Stuttgart
- Robertson, Roland und Holzner, Burkart / Hg. (1980) *Identity and Authority. Explorations in the Theory of Society*. St.Martin's Press, New York
- Rocker, Rudolf (1976a) *Nationalismus und Kultur*. Band I, Vita Nova Verlag, Zürich
- Rocker, Rudolf (1976b) *Nationalismus und Kultur*. Band II, Vita Nova Verlag, Zürich
- Rocker, Rudolf (o.J./ca. 1970) *Nationalismus und Kultur*. Impuls Verlag, Bremen
- Rogic, Ivan Nehajev (1996) „Sve legitimacije Hrvatske Naive“, in: Ratko, Vince et al. / Hg. (1996) *Cudo Hrvatske Naive*. Amalteja i Hrvatski Muzej Naivne Umjetnosti, Zagreb
- Rotman, Brian (1993) *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*. Stanford University Press, Stanford, California
- Rotterdam, Erasmus von (1987) „*Süss scheint der Krieg den Unerfahrenen*“ [1515]. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Brigitte Hannemann, Kaiser traktate, Chr. Kaiser Verlag, München
- Sacco, Joe (2000) *Safe Area Gorazde: The War In Eastern Bosnia 1992-1995*. Fantagraphics Books, Seattle
- Senjkovic, Reana (1995) „The Use, Interpretation and Symbolization of the National: Croatia 1990/1992“, in: *Ethnologia Europaea*, Nr. 25, 1995, S.69 - 79
- Schacter, D.L. (1996) *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. Basic Books, New York
- Scheler, Max (1922) „Die Deutsche Philosophie der Gegenwart“ [1922], in: <http://www.gutenberg.org/files/16264/16264-h/16264-h.htm#phi> (aus: Witkopp, Philipp (1922) *Deutsches Leben der Gegenwart*, Wegweiser Verlag, Berlin [ebook])
- Schelling, Friedrich Joseph Wilhelm (1962) *System des transzendentalen Idealismus* [1800], Felix Meiner Verlag, Hamburg

- Schmitt, Carl (1934) *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*. Hamburg
- Schmitt, Carl (1993) *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Duncker & Humblot Verlag, Berlin
- Schmitt, Carl (1968) *Legalität und Legitimität*. Berlin
- Schneider, Manfred (2002) „Die Gabe des Krieges“, in: Hartwig, Ina et al (2002) *Kursbuch Gewalt*, Nr. 147, März 2002, S.9-22
- Schneider, Norbert (1997) *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung zur Postmoderne*. Reclam Verlag, Stuttgart
- Schneider, Wolfgang / Hg. (1997) *Bei Andruck Mord: Die deutsche Propaganda und der Balkankrieg*. KVV Konkret, Hamburg
- Schöpflin, George & Hosking, Geoffrey (1997) *Myths and Nationhood*. New York
- Schopenhauer, Arthur [1850] „Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen“, in: Schopenhauer (1988 : 201-224)
- Schopenhauer, Arthur (1988) *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer*. Erster Band. Haffmanns Verlag, Zürich
- Schubert, Dietrich (1996) „Otto Dix zeichnet im Ersten Weltkrieg“, in: Mommsen, Wolfgang J. / Hg. (1996) *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Kolloquium/Schriften des Historischen Kollegs, Oldenbourg, München, S.179-193
- Secor, Laura (1999) „Testaments Betrayed - Yugoslavian Intellectuals and the Road to War“, *Lingua Franca*, Volume 9, No. 6 - September 1999
- Segal, Joes (1996) „Krieg als erlösende Perspektive für die Kunst“, in: Mommsen, Wolfgang J. / Hg. (1996) *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Kolloquium/Schriften des Historischen Kollegs, Oldenbourg, München, S.165-170
- Senjkovic, Reana (1993) „In the beginning there were a coat of arms, a flag and a ‚pleter‘“, in: Feldman, Lada Cale et al / Hg. (1993) *Fear, Death and Resistance. An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*. Institute of Ethnology and Folklore Research, Matica Hrvatska, X Press, Zagreb, S.24-43.
- Seroka, Jim und Pavlovic, Vukasin / Hg. (1992) *The Tragedy of Yugoslavia. The Failure of Democratic Transformation*. M.E.Sharpe, Armonk (NY) / London
- Seubold, Günter (2003) *Das Barbarische der Kultur. Kulturtheoretische Analysen von Platon bis Adorno*. Denkmals Verlag, Bonn
- Shapir, Michael (1999a) „The New Ethnocracy. Radical politics in East-Central Europe“, in: *East European Perspectives*, PART III: X-Raying Post-Communist ‚Radical Minds‘, Volume 1, Number 3, 1. Dezember 1999
- Shapir, Michael (1999b) „Radicalism and the Intellectuals“, in: *East European Perspectives*, PART III: X-Raying Post-Communist ‚Radical Minds‘, Volume 1, Nr. 4, 15. Dezember 1999
- Shapir, Michael (2000a) „Conspiracy Theories and Anti-Semitism I“, in: *East European Perspectives*, PART III: X-Raying Post-Communist ‚Radical Minds‘, Volume 2, Number 11, 2. Januar 2000
- Shapir, Michael (2000b) „Conspiracy Theories and Anti-Semitism II“, in: *East European Perspectives*, PART III: X-Raying Post-Communist ‚Radical Minds‘, Volume 2, Nr. 22, 6. Januar 2000,
- Shoup, Paul (1968) *Communism and the Yugoslav National Question*. Columbia University Press, New York/London
- Sieferle, Rolf Peter und Breuninger, Helga / Hg. (1998) *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*. Campus Verlag, Frankfurt/New York
- Silber, Laura und A. Little (1996) *Yugoslavia: Death of a Nation*. Penguin, Harmondsworth
- Simmel, Georg (1910) „Philosophie des Abenteuers“, in: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, Nr. 283, Morgenblatt vom 7. Juni 1910, Illustrierter Teil Nr. 130, S. 1-3 und Nr. 284, Morgenblatt vom 8. Juni 1910, Illustrierter Teil Nr. 131, S. 1-3, Berlin; <http://socio.ch/sim/abe10.htm>
- Simmons, Cynthia (2001) „Bosnian War Literature (1992-1996) and the prose of Alma Lazarevska“, in: *South Slav Journal*, South Slav Research & Study Centre London, Volume 22, Nr.3-4, Herbst/Winter 2001, S.56-70
- Sipovac, Neco (1998) *Duhovna Topografija Republike Srpske: 1992-1996*. SRNA, Bjelina
- Skvorc, Boris (1995) „The Question of Yugoslav Cultural Identity: An Artificial Problem“, <http://www.dalmatia.net/croatia/history/skvorc.htm>
- Slapsak, Svetlana (1997) *Ratni kandidat*. Edicija rat i mir, Radio B92, Beograd
- Slapsak, Svetlana (1992) „Gibt es überhaupt serbische Alternativen?“, in: Suhrkamp Verlag / Hg. (1992) *Europa im Krieg – Die Debatte über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, S.73-80
- Sloterdijk, Peter (1999) *Globen. Sphären [Band II]*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Sloterdijk, Peter (2003) *Kritik der zynischen Vernunft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Smith, Anthony D. (1993) *The ethnic origins of nations*. Blackwell, Cambridge 1993
- Smith, Anthony D. (1991) *National Identity*. University of Nevada Press, Reno/London
- Sofsky, Wolfgang (2002) „Kriegsbilder“, in: Hartwig, Ina et al (2002) *Kursbuch Gewalt*, Nr. 147, März 2002, S.149-160
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux, New York
- Sowards, Steven W. (1996) „The Balkans in the Age of Nationalism“, <http://www.lib.mcu.edu/sowards/balkan/lect25.htm> ( 9.Mai 2001)
- Spengler, Oswald (2003) *Der Untergang des Abendlandes [1923]*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Spinoza, Benedictus de [Baruch] (1976) *Die Ethik. Schriften und Briefe*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
- Sretenovic, Dejan (1996) „Art in a Closed Society“, in: Fund for an Open Society (1996) *Art in Yugoslavia 1992-1995*. Fund for an Open Society, Belgrade
- Stankovic, Milic [od Macve] (1987) *Povjesnica Milica od Macve (- treci deo: od potonule atlantide do jos zivih soraba)*. Izdanje autora, Beograd
- Stankovic, Milic [od Macve] (1989a) *Prvo vencanje leptice ukletog slikara. Drugo izdanje*. IRO Sloboda, Beograd
- Stankovic, Milic [od Macve] (1989b) *Kosovski Boj u Gerasimovom Letopisu*. IRO Sloboda, Beograd
- Störig, Hans Joachim (1993) *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Fischer Verlag, Frankfurt/Main
- Stojanovic, Dubravka (1999a) „The Balkans, Wars and Text-Books. The Case of Serbia“, in: Association for Social History, in: <http://www.udi.org.yu> ( 19.Mai 2002)

- Stojanovic, Dubravka (1999b) „Die Zivilgesellschaft in Serbien zwischen ‚Stambulooverbe‘ und der Postmoderne“, in: Association for Social History, <http://www.udi.org.yu> ( 19.Mai 2002)
- Stojanovic, Dubravka (1999c) „Construction of Historical Consciousness“, in: Association for Social History, in: <http://www.udi.org.yu> ( 19.Mai 2002)
- Stojic, Mile (1998) „Intelektualci i rat – Gozba u vremenu kuge“, in: *Dani*, Sarajevo, Nr. 81, 3. August 1998, <http://www.bhdani.com/arhiva/81/tekst481.htm> [Online-Archiv] ( 27. November 2003)
- Stratmann, Nicole (1995) *Bazon Brock. Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens*. Verlag für Geisteswissenschaften, Weimar
- Stiegler, James *et al* / Hg. (1990) *Cultural Psychology. Essays on comparative human development*. Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts
- Subotic, Irina (2000) „Od Avangarde do Arkadije“, *Clio*, Beograd, „Projekat Rastko“, <http://www.rastko.org.yu/o/imenski/s.html> ( 19.Mai 2002)
- Sundhaussen, Holm (1995) „Das Ustascha-Syndrom. Ideologie – historische Tatsachen – Folgen.“, in: Lauer, Reinhard/Lehfeldt, Werner / Hg. (1995): *Das jugoslawische Desaster*. Wiesbaden, S.149-188
- Tax, Meredith (1993) „The Five Croatian ‚Witches‘: A casebook on ‚trial by public opinion‘ as a form of censorship and intimidation“ [1.Juli 1993], *Women’s World - Organization for Rights, Literature and Development, USA*, <http://www.wworld.org/archive/archive.asp?ID=157> ( 20.Juni 2004)
- Tomac, Zdravko (1991) „Ozivotvorenje Memorandumskih Ciljeva“, in: Covic, Bore (1991) *Uzori Velikosrpske Agresije. Raspravi, Dokumenti*. August Cesarec/Skolska Knjiga, Zagreb, S.301-326
- Treanor, Paul (2001b) „Serb Rape and Feminist Armies: The Logic of Bosnia“, <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/bosnia.html> ( 24.Januar 2001)
- Treanor, Paul (2001d) „Neoliberalism“, <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/neoliberalism.html> ( 24.Januar 2001)
- Treanor, Paul (2001g) „Memory as ideology“, <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/memory.tp.html> ( 24.Januar 2001)
- Trgovcevic, Ljubinka (1999a) „The Enlightenment and the Beginning of Modern Serbian National Culture“, in: Association for Social History, <http://www.udi.org.yu> ( 2.Januar 2001)
- Trgovcevic, Ljubinka (1999b) „The Kosovo Myth in the First World War“, in: Association for Social History, <http://www.udi.org.yu>
- Trollope, Anthony (1999) *The West Indies and the Spanish Main*. Carol & Graf Publishers, New York
- Tudjman, Franjo (1989) *Bespuca povijesne zbiljnosti*. Nakladni Zavod Matice Hrvatske, Zagreb
- Tudjman, Franjo (1997) *Das Historische Schicksal des Volkes. Ausgewählte Aufsätze*. Verlagsbuchhandlung Sulek, Bad-Kissingen-Köln
- Tupanjac, Vlada (1999) „U potrazi za porukama ili slepi vodic kroz beogradske galerije“, <http://www.cyberrex.org/vizuelne2.html> ( 3.Oktober 2000)
- Ugresic, Dubravka (1994) *Kultur der Lüge*. Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Ugresic, Dubravka (ca.1999?) „Zukunft“, <http://www.house-salon.net/verlag/dis/dis005.htm>
- Valery, Paul (1998) „Die Krise des Geistes“, in: Ralf Konersmann / Hg. (1998) *Kulturphilosophie*. Reclam Verlag, Leipzig
- Valery, Paul (1991) *Zur Theorie der Dichtkunst und gesammelte Schriften*. Gesammelte Werke V., Insel Verlag, Frankfurt/Main
- Virillo, Paul und Lotringer Sylvere (1984) *Der reine Krieg*. Merve Verlag, Berlin
- Volf, Miroslav (2001) „How Can You Be Croatian? - Why national identities are worth preserving“, <http://www.christianitytoday.com> ( 24.Januar 2001)
- Voss, Dietmar (2001) *Dialektik der Grenze. Aufsätze zu Literatur und Ästhetik einer unverantwortlichen Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg
- Vrancic, Vjekoslav (1985) *Branili smo drzavu. Uspomene, osorti, dozivljaji*. Knjiznica hrvatske revije, München/Barcelona
- Vujacic, Veljko (1995) „Serbian Nationalism, Slobodan Milosevic and the Origins of the Yugoslav War“, in: *The Harriman Review*, Volume 8, Nr.4, December 1995
- Vukic, Radivoj / Hg. (1994) *Svastalice - kronika ideoloske konjunktore 1991-1994*. Gradjanska Citaonica, Zrenjanin – Banat
- Vukovic, Stevan (1999) *Kultura kao ogled tela nacije*. Manuskript des Autors, Belgrad
- Vukovic, Stevan (2000) „Politika, umetnost i problem sa stvarnoscu.“, in: *Balkan Umbrella – Magazin za dijalog kulturnih centara u regionu*, <http://www.remont.co.yu/publishing/umbrella/stevan.htm> ( 12.März 2003)
- Vukovic, Zeljko (1994) „Kriegslorbeeren“, in: Bittermann, Klaus / Hg. (1994) *Serbien muß sterbien. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*. Edition TIAMAT, Berlin, S. 145-152.
- Vyse, Stuart A. (1999) *Die Psychologie des Aberglaubens*. Birkhäuser Verlag, Basel/Boston/Berlin
- Wachtel, Andrew Baruch (1998) *Making a nation, breaking a nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford University Press, Stanford
- Wagner, Richard (1850) *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig
- Warhol, Andy (1977) *The Philosophy of Andy Warhol*. Harvest Edition, Harcourt Brace & Company, San Diego/London/New York
- Watanabe, Shinya (2003) „The Influence of the Nation-State on Art – The Case of the Former Yugoslavian Countries.“ <http://spikyart.org/nationstate/nationstateintroduction.htm>
- Weber, Max (1989) *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Konfuzianismus und Taoismus. Schriften 1915-1920 [Max Weber Gesamtausgabe, Bd.1/19]*. Mohr, Tübingen
- Wehler, Hans-Ulrich (2001) *Nationalismus: Geschichte, Formen, Folgen*. Verlag C.H.Beck, München
- Welzer, Harald (2002) *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. Verlag C.H.Beck, München
- Werthheimer, Jürgen und Zima, Peter V. / Hg. (2001) *Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft*. Verlag C.H. Beck, München

- Weschler, Lawrence (1997) „Aristotle in Belgrade“, <http://www.bosnet.org/archive/bosnet.w3archive/9702/msg00047.html> ( 24.Januar 2001)
- Whitman, Cedric H. (1982) *The Heroic Paradox. Essays on Homer, Sophocles, and Aristophanes*. [Ed. Charles Segal]. Cornell University, Ithaca
- Whorf, B. L. (1956) *Language, Thought and Reality*. MIT Press, Harvard
- Winkler, H.A. / Hg. (1982) *Nationalismus in der Welt von heute*. Göttingen
- Wittgenstein, Ludwig (1994) *Über Gewissheit. [Werkausgabe Bd. 8]* Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
- Wittgenstein, Ludwig (1996) *Wiener Ausgabe [Studien Texte Bde. 1-5]* Zweitausendeins, Frankfurt/Main
- Wolff, Janet (1983) *Aesthetics and the Sociology of Art*. George Allen & Unwin, London
- Woodward, Susan (1995) *Balkan Tragedy: Chaos and Dissolution after the Cold War*. Brookings Institution Press, Washington DC
- Zanic, Ivo (1998) *Prevarena povijest. Goslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990-1995*. Durieux, Zagreb
- Zanic, Ivo (2005) „The symbolic identity of Croatia“, in: Kolstø, Pål / Hg. (2005) *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*. Hurst, London, S. 35-76
- Zarkov, Dubravka (1999) *From Media War to Ethnic War. The Female Body and the Production of Ethnicity in Former Yugoslavia*. Dissertationsmanuskript, Universität Nijmegen [Niederlande]
- Zelinsky, Hartmut (2000) „Verfall, Entrückung, Weltvernichtung. Richard Wagners antisemitische Werk-Idee als Kunstreligion und Zivilisationskritik und ihre Verbreitung bis 1933.“, in: Friedländer, Saul und Rösen, Jörn (2000) *Richard Wagner im Dritten Reich*. Symposium Schloss Elmau. Verlag C.H.Beck, München, S.309-341
- Zgonik, Nadja (1998) „The role of national identity research in theories of display in Slovenia: between past and present.“, <http://www.ljudmila.org/scca/worldofart/english/98/98zgon2.htm> ( 22.Januar 2003)
- Zimmermann, Warren (1999) *Origins of a catastrophe. Yugoslavia and its destroyers*, Times Books. Random House Inc., New York
- Zivotic, Miladin (1997) *Contra bellum*. Beogradski krug i AKAPIT, Beograd
- Zizek, Slavoj (1993a) „Es gibt keinen Staat in Europa, Ljubljana 1993“, <http://www.lois.kudfp.si/~lukap/embassy/1a/staat.htm>
- Zizek, Slavoj (1998) „A Leftist Plea for ‚Eurocentrism‘“, in: *Critical Inquiry*, Volume24, Nr.4, Sommer 1998, <http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/v24/v24n4.zizek.html>
- Zizek, Slavoj (1999a) „Liebe deinen Nächsten? Nein, danke!“ – *Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*. Verlag Volk und Welt, Berlin
- Zizek, Slavoj (1999b) „Die NATO. Die linke Hand Gottes?“, *Die Zeit*, Nr.26, 1999, <http://www.zeit.de>
- Zizek, Slavoj (2000a) *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Duke University Press, Durham
- Zizek, Slavoj (2000b) „Gewalt des Augenblicks“, *Die Zeit*, Nr.42, 2000, <http://www.zeit.de>
- Zizek, Slavoj (2000c) „Das Trauma der Subjektivität“, in: *Der Blaue Reiter*. Journal für Philosophie, 2000/1, Omega Verlag, Stuttgart, S.76-81
- Zizek, Slavoj (2001) „Willkommen in der Wüste des Realen“, *Die Zeit*, Nr.38, 2001, <http://www.zeit.de>
- Zlatar, Andrea (2001) „Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj“, in: *Rec*, Samizdat B92, Beograd, No.61.7, März 2001, S.59-74
- Zunec, Ozren (1998) *Rat i društvo: ogledi iz sociologije vojske i rata*. Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko Sociolosko Društvo, Zagreb

## Internetarchive, Zeitschriften, Kataloge und Sonderhefte, usw.:

- AIM (Alternatives Informationsnetzwerk für Ex-Jugoslawien), 1994 - 2002, Paris, <http://www.aimpress.org>
- (1994 a) *Ekstremizam u krilu vlasti* (10.2.), Jelena Lovric
  - (1994 b) *Lazar Stojanovic o filmu „Srpska Epika“* (17.4.)
  - (1994 c) *Od jezika rata ka jeziku mira* (7.6.), Slavica Miletic
  - (1994 d) *Interview Zoran Kostic Cane* (28.6.), Miroslav Galonja
  - (1994 e) *Projekti - Beba Universum* (25.7.), Nada Salo
  - (1994 f) *Primitivizam gusi Sarajevo* (16.9.), Mladen Paunovic
  - (1994 g) *Mediji i Rat* (20.10.), Milan Milosevic
  - (1994 h) *Posljedni voz za Evropu* (25.10.), Branka Kaljevic
  - (1994 i) *Milosevici intelektualci* (30.10.), Ivan Radovanovic
  - (1994 j) *Nema vise „Tudje necemo - svoje nedamo“* (30.11.), Igor Mestrovic
  - (1994 k) *Ponizavanje Patriotizma* (28.12.), Meri Stajduhar
  - (1995 a) *Polaganje Racuna* (5.2.), Gordana Igric
  - (1995b) *Društveni i politicki neokonservativizam u Hrvatskoj* (6.3.), Alen Anic
  - (1995c) *Kultura i kako je steci* (1.4.), Sead Fetahagic
  - (1995d) *Neka nova povijest* (17.4.), Alen Anic
  - (1995e) *Hrvatska himna – svakodneвно u svim skolama* (2.10.), Drago Hedl
  - (1995f) *Pisci u ratu* (24.10.), Fatmir Alispahic
  - (1995g) *Dossier: Pisci, rat & vlast* (11.11.), A.Anic (Hg.)
  - (1996a) *Zaljubljenici u Gusle* (10.12.), Mirko Mircetic
  - (1998a) *Prodavanje cigle na aukciji slika* (8.2.), Milenko Jegovic
  - (1998b) *Gde se zagubio nebeski narod* (17.2.), Olga Nikolic
  - (1998c) *Obnavljanje govora rata* (11.5.), Slobodan Kostic

– (2000a) *Sveuciliste u blatu* (22.10.), Milivoj Djilas

- Akademie der Künste Berlin / Hg. (2000) *Dossier Serbien. Wirklichkeit der 90er Jahre*. Katalog, Berlin
- Akademie der Künste Berlin / Hg. (1994) *Kunst im Krieg*. Katalog zur Ausstellung, Kulturstiftung Haus Europa
- Andjelkovic, Branislava und Dimitrijevic, Branislav / Hg. (1997) *2nd Annual Exhibition, Belgrade 1997*. Edicija Pogled 6, Fund for an Open Society / Center for Contemporary Arts, Belgrade
- AWA [Anti War Action Foundation] (1994) *Signed by War*. [Katalog der gleichnamigen Wanderausstellung mit Comics], Het Raadsel Distributers, Amsterdam
- Bellwinkel, Wolfgang und Schäfer, Peter Maria (1994) *Bosnia. Krieg in Europa*. Ex Pose Verlag, Berlin
- Bosnjak, Kruno (1992) *Die Menschen für alle kroatische Zeiten*. [Ausstellungskatalog] Außenministerium der Republik Kroatien, Zagreb
- Centar za iztrazivanje i razvoj demokratije / Hg. (1996) *Buka u Modi. Studentski Protest*. Beograd
- Center for Contemporary Arts / Hg. (1995) *Rijeci i Slike*. Ausstellungskatalog, Center for Contemporary Arts, Zagreb
- Center for Contemporary Arts / Hg. (1996a) *Otok/Island*. Ausstellungskatalog, Center for Contemporary Arts, Zagreb
- Center for Contemporary Arts / Hg. (1995) *Checkpoint*, Exhibition Catalogue, Center for Contemporary Arts, Zagreb
- Center for Contemporary Arts / Hg. (1997) *Second Annual Exhibition*, Exhibition Catalogue, Soros Center for Contemporary Arts, Belgrade
- Center for Contemporary Arts/ Hg. (1996b) *Art in Yugoslavia 1992-1995*. Fund for an Open Society, Belgrade
- Fond za kulturu (1991) *Za obranu i obnovu Hrvatske*. Grad Zagreb
- Galerija Studenskog Centra / Hg. (1975) Katalog, Studentski Centar Sveucilista u Zagrebu
- Gallery of Contemporary Art Zagreb / Hg. (1978) *The new art practice in Yugoslavia 1966-1978*. Gallery of Contemporary Art Zagreb, Zagreb
- Green, Gregory (1999) *MANUAL II, A Selection of Works 1986-1996*, courtesy of FEIGEN Contemporary (New York-Chicago), Locus+, Newcastle upon Tyne
- Grimonprez, Johan / Hg. (2001) *Inflight Magazine*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit
- Institut für Auslandsbeziehungen e.V. / Hg. (1995) *Sanjin Lukic*. IfA, Berlin
- Institut für Auslandsbeziehungen e.V. / Hg. (2003) *Visa – Über die Verhinderung des Reisens*. Edgar Endress, Tanja Ostojic, Marcos Lora Read, Emeka Udemba. IfA, Berlin
- Institut für Auslandsbeziehungen e.V. / Hg. (1998) *Fokus Belgrad*. IfA, Berlin
- Kapetanovic, Amira / Hg. (1995) *Sarajevski Memento 1992-1995*. Katalog, Ministarstvo kulture i sporta Kantona Sarajevo
- Kunstforum International (2003) *Kunst und Krieg*. Band 165, Juni/Juli 2003
- Lettre International, Deutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 18, 1992
- Lettre International, Deutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 31, 1995
- Naskovski, Zoran (2001) *Ljuljaska - The Swing*, Katalog, REX, Beograd
- Neuer Berliner Kunstverein / Hg. (2001) *VULGATA: Kunst aus Slowenien*. 12.Mai - 24.Juni 2001, Ausstellungskatalog, NBK, Berlin
- Nezavisno Udruzenje Novinara Srbije / Hg. (2000) *Dosije o Represiji #5. Mediji u Srbiji*. Nezavisno Udruzenje Novinara Srbije, Beograd
- Nikitovic, Spomenka (1998) *Mladen Stilinovic*. SCCA, Zagreb
- Podnar, Gregor (2001) *VULGATA. Kunst aus Slowenien*. 12.Mai - 24.Juni 2001, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
- Svetlost (1999) „Quotes of the Week“, Nr. 216, Belgrade, 1999, <http://www.svetlost.co.yu/arhiva/99/216/216-7.htm> (20.Mai 2002)
- Testcard Nr. 1 (1995) *Destruktion*. Ventil Verlag, Mainz
- Testcard Nr. 9 (2000) *Pop und Krieg - Beiträge zur Popgeschichte*. Ventil Verlag, Mainz
- Zentrum Zagreb (1990) *Skulptur in Kroatien 1950 - 1990*. Ausstellungskatalog, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Europäisches Zentrum Moderner Skulptur

## BILDNACHWEISE

Sofern der/die Urheber/in eines Fotos bzw. eines Dokumentes bekannt war, wurde er/sie angegeben. Abbildungen ohne Angaben stammen aus nicht mehr zu ermittelnden Quellen bzw. von nicht mehr zu ermittelnden Urhebern/Fotografen.

- Abb. (1) © Vlado Martek, Fond za kulturu (1991)
- Abb. (2) Ljubanovic (1999 : 123)
- Abb. (3) Oben: © Gregory Green (1999), Feigen Contemporary, New York; Unten: © rtmark, in: Grimonprez (2001 : 100f)
- Abb. (4) Oben: N.N. Unten: © Stilinovic, in: Nikitovic (1998 : 34f)
- Abb. (5) Oben: N.N. Unten: [www.scca.ba/exhibitions/izaogledala/main.htm](http://www.scca.ba/exhibitions/izaogledala/main.htm) (2001)
- Abb. (6) © Trenc, in: AWA (1994 : 30)
- Abb. (7) Oben: Senjkovic (1993) Unten: Blazanovic (1999), © Kapor 2001
- Abb. (8) Oben: N.N. Unten: <http://kumanovo.tripod.com/august/id28.html>
- Abb. (9) Pantelic (2000 : 79)
- Abb. (10) © Kara Wild (ca. 1993) <http://www.the-wildone.com/artwork/cartoons.html>
- Abb. (11) © Stankovic, in: Stankovic (1987 : 301)
- Abb. (12) Raskovic (1991 : 132)
- Abb. (13) AWA (1994 : 50)

- Abb. (14) Raskovic (1990 : 130ff)  
 Abb. (15) Links: Colovic (2000a : 106) Rechts: Postkartenmotiv, Belgrad (ca. 2000)  
 Abb. (16) TVNS, 4. August 1991  
 Abb. (17) Oben: <http://dialnsa.edu/iat97/Venice/FPP/abram.html> (2005) Unten: Matic (1997)  
 Abb. (18) <http://www.ready.gov>  
 Abb. (19) Feral Tribune, 830/2001, Split  
 Abb. (20) Oben: Milic od Macve 1999 Unten: © Zoran Terzic, 2001  
 Abb. (21) © Croatian Art Forces, N.N.  
 Abb. (22) Boban (1992)  
 Abb. (23) <http://www.kamenko.com> (2002)  
 Abb. (24) [http://www.hartware-projekte.de/programm/no\\_link/imp.htm](http://www.hartware-projekte.de/programm/no_link/imp.htm)  
 Abb. (25) <http://www.sejlakameric.com>  
 Abb. (26) Sacco (2000 : 172)  
 Abb. (27) © Zoran Terzic (2002)  
 Abb. (28) Milchsokolade „Vukovar“, Candid (1999)  
 Abb. (29) © Benetton, 1994  
 Abb. (30) Links: © Foto Reuters / ARCHIVE PHOTOS (1994)  
 Rechts: [http://www.stoessel.ch/images/europe/sarajevo\\_souvenir.jpg](http://www.stoessel.ch/images/europe/sarajevo_souvenir.jpg)  
 Abb. (31) <http://www.tridentmilitary.com>  
 Abb. (32) Oben: Fotoarchiv / Knut Müller (aus: Schneider 1997) Unten: N.N.  
 Abb. (33) <http://www.nato.org> (2002)  
 Abb. (34) © Zoran Terzic, 2003  
 Abb. (35) © Zoran Terzic, 2003  
 Abb. (36) © Zoran Terzic, 2002  
 Abb. (37) © Corax (1999 : 16)  
 Abb. (38) © Nancy Davenport 2001, <http://www.villagevoice.com> (2001)  
 Abb. (39) Oben: CD Veröffentlichung (wenige Monate vor dem Anschlag), gestempelte Briefmarke vom 9.11.2001. Mitte: CD Veröffentlichung einer Hiphop Band, 20-Dollar-Note. Unten: Zeitungsausschnitt (N.N.), Bildzeitung vom 13. März 2004  
 Abb. (40) © S. Lukic, Institut für Auslandsbeziehungen (1995)  
 Abb. (41) © N. Seric-Soba, 2000  
 Abb. (42) N.N., 1999  
 Abb. (43) © Politika, 1989  
 Abb. (44) © Thomas Demand, 2000  
 Abb. (45) TVNS Nachrichtensendung, 1991  
 Abb. (46) Oben: <http://www.heute.de> (2005) Unten: <http://www.nsdap.info> (2005)  
 Abb. (47) Oben: © Zoran Terzic, 2001. Unten: Adanic (1996)  
 Abb. (48) Akademie der Künste (2000 : 61)  
 Abb. (49) Merkur-SV, Belgrad, 2001  
 Abb. (50) © Ron Haviv, <http://photoarts.com/haviv/bloodandhoney/>  
 Abb. (51) <http://www.absolutearts.com/portfolios/a/azdejkovic/> (2004)  
 Abb. (52) <http://projects.pnca.edu/kosovo>  
 Abb. (53) Stankovic (1987 : 301)  
 Abb. (54) <http://www.croatia2000.com>  
 Abb. (55) Bosnjak (1992)  
 Abb. (56) Oben: RTS (ca. 1998) Unten: Franjo Tudjman (Zagreb, 1990).  
 Abb. (57) Oben: N.N. Unten: © Zoran Terzic 2004  
 Abb. (58) Links: Colovic (2000a : 78) - Rechts: Ausschnitt aus einem Poster, Zagreb 1991, Fond za kulturu (1991)  
 Abb. (59) Bosnjak (1992)  
 Abb. (60) Oben: Colovic (2000a : 141) Unten: Adanic (1996)  
 Abb. (61) © Zoran Filipovic (ca. 1992)  
 Abb. (62) Fond za kulturu (1991)  
 Abb. (63) ebd.  
 Abb. (64) Oben: ebd. Unten: Adanic (1996)  
 Abb. (65) Fond za kulturu (1991)  
 Abb. (66) Koljevic (1995)  
 Abb. (67) Center for Contemporary Arts (1996b)  
 Abb. (68) [http://www.currency\\_den.tripod.com/War\\_Counterfeits/war.html](http://www.currency_den.tripod.com/War_Counterfeits/war.html)  
 Abb. (69) © C. Vasic 1997, Akademie der Künste Berlin (2000)  
 Abb. (70) <http://www.juga.com>  
 Abb. (71) <http://www.ohr.int/ohr-info/maps/>  
 Abb. (72) © Branimir Prijak 2005, in: <http://www.projekt-relations.de/en/explore/deconstruction/start.php?&lang=en>  
 Abb. (73) © Vesna Pavlovic, 1993  
 Abb. (74) © Sasa Markovic, 1996  
 Abb. (75) Oben: © Laibach 1987, in: Monroe (1999 : 47) Unten: © IRWIN 2001, in: Arns (2002)  
 Abb. (76) Oben: © Rasa Todosijevic 1994. Unten: © Rasa Todosijevic 1997, in: Cubrilo (1998)  
 Abb. (77) © Zoran Naskovski 1999, in: <http://rex.b92.net/z/index.html> Unten: © Mirjana Djordjevic 1999, in: Akademie der Künste (2000 : 36)  
 Abb. (78) <http://aaart.tripod.com>  
 Abb. (79) Oben: © Dragan Malesevic Tapi (ca. 1998) Unten: <http://www.royalsignals.army.org.uk/shop.htm>



## DANKSAGUNG

Ich bedanke mich für logistische Unterstützung, Kritik oder Anregungen – kurz: Hilfe – bei :

- Janka Vukmir, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Zagreb
- Dejan Sretenovic, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Belgrad
- Vladimir Karlic, Psychologe, Zemun
- Enisa Karlic, Musikschulleiterin, Zemun
- Braca Zulfirkapasic, Schriftsteller, Journalist, Belgrad
- Zoran Naskovski, Künstler, Belgrad
- Nebojsa Popov, Soziologe und Verleger, Belgrad
- Ivan Colovic, Ethnologe, Belgrad
- Ariane Beyn, Kuratorin, Berlin
- Stefanie Neubeck, Theaterpädagogin, Berlin
- schliesslich bei der Südosteuropagesellschaft München für die Gewährung eines Forschungsstipendiums 2002 und bei der Graduiertenförderung Nordrhein-Westfalen für die Gewährung eines Doktorandenstipendiums.