11 2007

Pessimismus des Intellekts, Optimismus des Willens

Institutionelle Kritik in Serbien und ihr Mangel an organischen Bezügen

Stevan Vuković

Übersetzt von Tom Waibel

Kulturelle Einsperrungen – Unter der Knute des Waldaufsehers

In einer der zentralen Arbeiten der Belgrader Konzeptkunst Mitte der Siebziger befand sich, wenn auch noch immer unterbewertet, Raša Todosijevićs *Edinburgh statement* mit dem Paralleltitel: *Wer macht Profite mit Kunst und wer verdient ehrlich daran.*[1] Die Arbeit wurde am 21. April 1975 als Poster publiziert und zählt alle *Kunstprofiteure* auf, einschließlich verschiedener sozialer Parasiten und der *roten Bourgeoisie*. Unter anderem nennt es die Folgenden: „Die Fabriken, die für KünstlerInnen erforderliches Material produzieren, die Betriebe, die für KünstlerInnen notwendiges Material verkaufen, deren ArbeiterInnen, Angestellten, Verkaufspersonal, Vertreter, etc., [...] Verkaufsgalerien und deren Beschäftigte, nicht gewinnorientierte Galerien, GalerieinhaberInnen, Galerieverwaltung, GaleriekuratorInnen und ihre persönlichen SekretärInnen und FreundInnen, der geförderte Galerierat, der freiwillige Galerierat, der Gelder sammeln muss, weil er nicht bezahlt wird, [...] die FotographInnen, die Fotos für den Katalog machen, die KatalogproduzentInnen, die KatalogherausgeberInnen, die Druckerei, die mit dem Druck des Katalogs und der Einladungen betraut ist, die ArbeiterInnen, die den Druck herstellen und den Katalog und die Einladungen binden, [...] die Versicherungsgesellschaften und deren Angestellte, die NachtwächterInnen der Museen, Galerien, Sammlungen und dieser oder jener Art von Zusammenstellungen oder Nachlässen, die OrganisatorInnen von Symposien, Meetings und Kunstfestivals, [...] die OrganisatorInnen, die Stipendien für Auslandsstudien vergeben, die üblicherweise den Kindern der hohen Regierungsbeamten, den Kindern der maskierten und versteckten Bourgeoisie des Sozialismus vorbehalten sind, [...] die getarnten IdeologInnen und Reaktionäre in den Institutionen, höheren Schulen, Universitäten und Akademien, die größeres Interesse an Macht und Einfluss in der Kunstwelt haben als an Erziehung und Kultur, die keinerlei Art von Profit abwirft, und all diejenigen, die ihre dekadenten, veralteten, reaktionären, chauvinistischen und bourgeoisen Modelle von Kunst und Kultur mit Verballiberalismus zudecken, um Positionen außerhalb der Kunstwelt zu erringen, außerhalb der Kultur, die darum über und jenseits von Kunst und Kultur sind [...].“ Es befanden sich rund zweihundert Punkte auf der Liste, den Autor des Texts selbst eingeschlossen mit der Erklärung, dass „der Autor diesen Text geschrieben hat, um von allem Guten und Schlechten in der Kunst zu profitieren.“

Drei Jahrzehnte später erschien derselbe Text als Anhang eines Buches mit dem Titel *Kunstmanagement unter turbulenten Umständen*[2], herausgegeben von Milena Dragićević-Šešić und Sanjin Dragojević, UniversitätslektorInnen und BeraterInnen im Bereich Kulturpolitik, Kulturmanagement und institutionelle Verbesserungen im Europarat, der UNESCO und der europäischen Kulturstiftung. Er wurde in voller Länge abgedruckt, das sind etwa zehn Seiten, und er wurde als Beweis gedeutet für die „vielfältigen Abhängigkeiten der Beteiligungen im Kunstfeld als eine grundlegende Frage von dessen Bedeutung und der Überlebensmöglichkeit all seiner sichtbaren und weniger sichtbaren Proponenten“[3]. Mit anderen Worten, er wurde verwendet als offensichtliche Illustration eines holistischen Verständnisses der institutionellen Struktur und der Taktiken, mit denen man sich darin bewegt, indem das Argument des Künstlers gegen sich selbst gewandt und festgestellt wurde, dass, wenn alle diese Faktoren tatsächlich vom symbolischen und finanziellen Kapital abhängen, das in der Kunst versammelt wird, dann *gibt es* da ein funktionelles System, und es kommt

nur darauf an, wie es in ein *adaptierbares Qualitätsmanagement* gebracht, und wie von dem, was zwischen seinen konstituierenden Teilen und Segmenten zirkuliert, am meisten abgeschöpft werden kann.

Wenn wir Robert Smithsons Begrifflichkeiten aus einem Essay von 1972[4] gebrauchen, lässt sich sagen, dass das, was Raša Todosijević widerfahren ist, einer Art von *kultureller Einsperrung* entspricht – eine Neutralisierung der Arbeit, die sie „uneffektiv, abstrakt, sicher und politisch lobotomisiert" wiedergibt, um leicht konsumierbar und verständlich zu werden, oder sie in diesem bestimmten Fall zu einer simplen positiven Aussage verflacht, beinahe zu einer Einkaufsliste von institutionellen Segmenten, die ein Kunstsystem ausmachen. Smithson zufolge ist eine solche Aufgabe, die in diesem Fall von RatgeberInnen des Kulturmanagements ausgeübt wurde, diejenige eines/r AufseherIn-KuratorIn, der/die die Kunst auf sichere Distanz zum Politischen hält, gerade so wie der Waldaufseher in Gramscis Gefängnistagebüchern, in denen historische Futuristen als „eine Gruppe von kleinen Schulbuben" dargestellt werden, „die aus einem Jesuitenkolleg entwischt sind, im benachbarten Wald einen kleinen Krawall verursacht haben, und unter der Knute des Waldaufsehers zurückgebracht wurden."[5]

Transformismo als die lokale institutionelle Logik

Das ganze Thema ist nicht nur für die gegenwärtige Lage der Dinge typisch. Die institutionelle Logik der Sozialistischen Bundesrepublik Jugoslawien, insbesondere in jenem Sektor, der die Rolle der *Zivilgesellschaft* spielte (die, dem Jargon der sozialistischen Selbstverwaltung entsprechend, aus *sozio-politischen Organisationen* und *sozio-politischen Gemeinschaften* besteht), basierte auf dem Prinzip das Gramsci (von Croce entlehnt) *transformismo* nannte, in dem tatsächliche und potenzielle AnführerInnen und Initiativen, die von untergeordneten Gruppierungen kommen, fortwährend ins dominante Projekt eingegliedert wurden, um die Bildung einer Gegen-Hegemonie zu verhindern. Das galt für die Jugendorganisationen, StudentInnenorganisationen, Gewerkschaften von KünstlerInnen, AutorInnen und anderen KulturproduzentInnen, kulturelle Gemeinschaften auf gemeinsamer ethnischer, religiöser oder anderer Grundlage ebenso, wie für unterschiedliche selbstorganisierte subkulturelle Gruppierungen. Sogar die so genannten *dissidenten* Intellektuellen wurden tatsächlich mit Möglichkeiten ausgestattet, die sie in ihren Tätigkeiten absicherten (ohne auf irgendeinen Gulag geschickt zu werden), was auch die Differenz zwischen dem politischen System, das sie in Frage stellten, und dem eigentlich stalinistischen System zeigte.

Zu Zeiten des ehemaligen Jugoslawiens gab es kein *außerhalb* des Systems. Alle Initiativen wurden früher oder später in offizielle Institutionen eingegliedert, und jene Räume, die wie kleine autonome Zonen jenseits des Zugriffs der dominanten sozialen und kulturellen Paradigmen erschienen, waren tatsächlich Rekrutierungszonen für zukünftige AnführerInnen der gemeinsamen jugoslawischen Gesellschaft. Im Jargon der Lacanschen Begrifflichkeit war es klar, dass „die Strukturen der Institutionen nicht eigentlich auf die ansonsten frei existierenden Praktiken übergestülpt wurden", sondern dass „alle Praktiken immer schon Teil irgend einer institutionellen Struktur sind, jenseits derer keine Praxis, keine Kritik und kein Sprechen möglich ist."[6]

In diesem Sinne weist Todosijevićs Akt, sich selbst durch die Kritik derer, die von der Kunst profitieren, unter diejenigen zu reihen, die von ihr profitieren, auf ein äußerst interessantes Thema seiner Arbeiten hin, die Wege für die folgenden Wellen der lokalen Institutionskritik eröffnet haben. Namentlich sein *Standpunkt des aktiven Zynismus,* wie es Ješa Denegri genannt hat,[7] unterscheidet immer zwischen dem aussagenden Subjekt und dem Subjekt der Aussage[8], und ein höchst illustratives Beispiel dafür könnte jener Text sein, der Teil seiner Arbeit von 1996 ist, sein Selbstporträt in nachgeahmtem Picasso-Stil zeigt und in einer für Zeitungsillustrationen typischen Anordnung sagt: „Nein, Madame, ich bin kein serbischer Künstler, ich bin nur Teil eines Konzeptkunstwerks, das *Ein serbischer Künstler* heißt."[9] Was auch immer er in seiner Arbeit macht, er macht es, indem er die Souveränität der Position des Künstlers als Produzent, als einzigartige

kreative Quelle seiner Arbeit verlässt und sich selbst in die Position versetzt, das Begehren jenes Systems kritisch zu reflektieren, in das er selbst verwickelt ist.

In demselben Sinne behauptet Pavle Ćosić, einer *der Illegalen Zuckerbäcker (Illegal Confectioners)*, einer Gruppe zynischer Sozial- und Medienaktivisten, die in der letzten Zeit in der lokalen Szene aktiv geworden sind, dass, nachdem die Leute im allgemeinen das glauben, was sie als Wahrheit begehren, seine Rolle und die seiner Gruppe (die anderen Mitglieder sind Ivan Tobić, Aleksandar Belćević und Miloš Trajović) darin besteht, ihnen einfach das zu liefern, was sie begehren. Beispielsweise wurde ihre erste Intervention in Form einer weit verbreiteten Abbildung eines Briefes verwirklicht, der aus dem traditionellen lokalen Jugendmagazin namens *Politikin Zabavnik* kopiert war und in dem ein zwölf Jahre alter Junge fragt, wie er es schaffen könne, mit dem Wachsen aufzuhören, denn für sein Alter sei er bereits viel zu groß. Der Punkt war der, dass die Unterschrift unter dem Brief in die von Vlade Divac geändert wurde, eines Basketballspielers serbischer Herkunft, der derzeit in der *NBA* spielt und öffentlich als eine Art von *geborenem Spieler* präsentiert wurde. Ihre zweite Intervention zielte auf die US-Botschaft mittels gefakter Nachrichten ab, die von *BBC, CNN, Independent* und *Observer* in viele entfernte Weltgegenden verbreitet wurden. Die Nachricht handelte von einer Café-Bar namens *Osama*, was auf Serbisch einfach *Einsamkeit* bedeuten würde und die aufgrund einer Intervention der US-Botschaft geschlossen wurde, wegen der Mutmaßung, dass sie irgendetwas mit dem Vornamen von Bin Laden zu tun hätte. Die folgenden Nachrichten, ein großer Hit in Kroatien, handelten von gefakten kroatischen Autokennzeichen, die angeblich an serbische TouristInnen, die mit ihren Autos an die kroatischen Küsten reisten, verkauft wurden, um deren Wägen zu beschützen ...
Diese und andere verfälschte Nachrichten wurden über den gefakten B92-Blog (www.be92.mojblog.co.yu) in einer wünschenswerten Weise verbreitet, in der es keine Spendenkontrolle oder Zensurierungen gibt wie auf der „wirklichen" B92 Site. Nachdem ihre Aktivitäten auf dem B92-Blog behindert wurden, der für Beiträge geschlossen worden war, die die Werte der Zivilgesellschaft oder die Legitimität internationaler Institutionen wie den *Den Haager Gerichtshof* in Frage stellten, machten sie einfach einen besseren.

Spendeninterventionen in die Zivilgesellschaft und die neue Hegemonie

Die kontextuelle Differenz zwischen den Aktionen der KünstlerInnen der Todosijević Generation und denen der *Illegalen Zuckerbäcker* liegt im Verzicht auf die Idee des souveränen und sich selbst erhaltenden Wohlfahrtstaates, wodurch die Situation, in der die letzteren gehandelt haben, deutlich von der aggressiven Präsenz unterschiedlicher internationaler Institutionen beeinflusst war, die durch die Dominanz über den zivilen Sektor selbst die Rolle der ehemals staatlichen Institutionen eingenommen haben. Cox hat argumentiert, dass deren hegemonialer Einfluss auf dem Folgenden gründet:

(1) Sie verkörpern die Gesetze, die die Ausbreitung der hegemonialen Weltordnungen ermöglichen;
(2) sie sind selbst das Produkt der hegemonialen Weltordnung;
(3) sie legitimieren ideologisch die Normen der Weltordnung;
(4) sie kooptieren die Eliten der peripheren Länder und
(5) sie absorbieren gegen-hegemoniale Ideen.[10]

Tatsächlich ist die Zivilgesellschaft in den späten 1980ern und 1990ern generell zum bevorzugten Ziel der politischen Vorhaben der größten Kredit- und Entwicklungsagenturen geworden, angeblich nur um Pluralismus und demokratische politische Auswahl zu ermöglichen, tatsächlich aber, um die für fehlgeleitet gehaltenen Regierungen zu hinterfragen, was letztlich zu einer reglementierten Form von Demokratie mit unvermeidlich neoliberalen Wirtschaftspolitiken geführt hat. Es verhält sich noch immer so, dass der jüngste *Weltentwicklungsreport 2002* der *Weltbank,* der sich unter dem Titel *Schaffung von Institutionen für Märkte* mit der Herausbildung von Institutionen und "verantwortlichem Regieren" („good governance") beschäftigte,

Schöpfung, Schutz und Stärkung der Eigentumsrechte, Ausbreitung der Konkurrenz, Eliminierung der Korruption und Einsatz der Kräfte des zivilen Sektors zur Befestigung der Legitimität von öffentlichen, den Markt unterstützenden Institutionen bedeuten sollte.[11]

Besonders in der Region des ehemaligen Jugoslawien erhielt eine große Zahl von Nicht-Regierungsorganisationen (NGOs) und Grassroots-Organisationen (GROs) Unterstützung, solange sie Einsatz in der Verbreitung von liberaler Demokratie und ökonomischem Liberalismus zeigten. Das *Radio,* und später *TV B92*, das nicht nur aus diesem Sektor entstanden ist, sondern in den frühen 1990ern sogar von vielen anfänglich als eine Art von *organischen Intellektuellen* der urbanen Belgrader Jugend in ihren Protesten gegen die hegemoniale Elite angesehen wurde, ist später stark kompromittiert worden, als Umfang und Verhältnis der finanziellen Unterstützung für regionale elektronische Medien, die durch *B92* verteilt wurden, zugenommen haben, und *B92* in die Position eines gewinnbringenden Unternehmens und einer regional führenden Gesellschaft im Mediengeschäft gebracht wurde.

Andererseits wurde das, was in den frühen 1990ern aus dem Protest gegen den bestehenden institutionellen Rahmen als so genannte unabhängige Belgrader Kunstgemeinschaft entstand und hauptsächlich auf persönlichen und kollektiven menschlichen und materiellen Ressourcen gründete, bald vom lokalen *Soros Zentrum für zeitgenössische Kunst (SCCA)* vereinnahmt, der wichtigsten Artikulationsmacht visueller Kunst im Nicht-Regierungssektor, und von *B92* als Exekutivproduzent aller Events im Ausstellungsformat und aller Publikationen im Druckformat, die von lokalen *SCCA*-Stiftungen im Bereich der visuellen Kunst hergestellt wurden. Wenn wir dazu den Umstand hinzufügen, dass *B92* auch der größte Mediensponsor dieser Kunstereignisse war, lässt sich leicht verstehen, dass es, in ein Privatunternehmen umgewandelt, den Diskurs der unabhängigen Kunstszene in Geiselhaft nahm und völlig von Inhalten und Zugängen säuberte, die nicht zu seiner Ideologie passten.

Aufgetaucht nach dem schrittweisen Rückzug der *Soros*-Stiftungen und der Verschiebung der kulturellen Politiken in Serbien meist in Richtung einer Einverleibung des früheren NGO-Sektors in die öffentliche Verwaltung (das markanteste Beispiel war der kollektive Transfer des *SCCA* Personals zum *Museum für zeitgenössische Kunst*), bauten die *Illegalen Zuckerbäcker* ihre Strategien weder auf eine Kritik in Bezug auf das (kaum vorhandene) lokale Kunstsystem (was bei Todosijević der Fall war), noch in Bezug auf die von den ethno-nationalistischen Ideologien korrumpierte staatliche Verwaltung (wie es die KünstlerInnen der 1990er taten). Das wichtigste Ziel ihrer Kritik war die vollständige Dominanz einer ent-ästhetisierten und völlig ent-politisierten urbanen Kultur, die von *B92* verbreitet wurde, das derzeit etwa die *Big Brother* Reality Show auf lokaler Ebene produziert. Es schien ihnen, dass *B92* die Regeln festlegte, die die Modelle für soziales Verhalten und Interaktion in der lokalen urbanen Kultur festschrieben, in dem es „Information darüber anbot/produzierte, welches Verhalten von (akkulturierten) Leuten in bestimmten Situationen erwartet wurde“, kulturelle Wahlmöglichkeiten für die Jugend strukturierte und die Arten und Weisen instituierte, durch die man „von denen, die Mitglieder der relevanten Gruppierung sind, aufgrund von Regeln anerkannt wird, denen sich andere in diesen Situationen anpassen.“[12]

Politik der Reparatur oder Entschädigung

In dem, was in der visuellen Kunst üblicherweise als *Institutionskritik* bezeichnet wird, werden die Institutionen meist für Ausstellungsräume gehalten, etwa Museen und Galerien oder Ausstellungsevents, wie Festivals und Biennalen. Aber in einem allgemeineren Feld kann der Begriff *Institution* mit „einem System von Regeln, Glaubensvorstellungen, Normen und Organisationen“ in Verbindung gebracht werden, „die gemeinsam eine Regularität des (sozialen) Verhaltens hervorbringen“[13], wodurch diese Orte und Ereignisse nur als materielle Überreste ihrer institutionellen Praktiken verstanden werden können. Andererseits beinhalten die Institutionen neben ihrem generativen Potenzial auch „jede Form von Zwang, den die

Menschen entwickeln, um menschliche Interaktion zu gestalten."[14] Ob sie aber für mehr endogen-erscheinend und selbst-verstärkend, oder für exogen Verhaltensbeschränkungen angebend angesehen werden, ob sie entweder im öffentlichen Sektor, im privaten Sektor oder in der Zivilgesellschaft operieren, sie bestimmen und bestärken die Regierungsform.

Der Plan zur Transformation Serbiens in eine liberal-demokratische Gesellschaft, die Freiheit und Effizienz, Gerechtigkeit und Wohlstand als zentrale soziale Tugenden festlegt, hatte als eines seiner transitorischen Ziele auch die Zerstörung aller Grundtugenden, Glaubensvorstellungen und sozialen Normen des ehemaligen sozialistischen Staates.[15] Dieser Prozess erfolgte sowohl auf der Ebene von Veränderungen in der inneren Verwaltung der anfänglich Nicht-Regierungs- und später auch Regierungsorganisationen als auch auf der Ebene von umfassenden sozialen Veränderungen. So wie uns „die soziale Welt zunächst als bestehendes Gefüge von sozialen Praktiken dargestellt wird, die unbesehen akzeptiert werden, ohne die Gründungsakte ihrer Institutionen zu hinterfragen"[16], wurde die soziale Welt des Staatssozialismus auch nicht so sehr in ihrem instituierenden Aspekt bedacht. Der Effekt dieser fehlenden Aufmerksamkeit war, dass die emanzipatorischen Aspekte vernachlässigt wurden und nicht darauf Rücksicht genommen wurde, dass, wenn Freiheit als Freiheit von öffentlichen Zwängen bestimmt wird, wenn die Vorstellung von Effizienz unternehmerisch wird, wenn das Streben nach dem Wert der Gerechtigkeit hauptsächlich auf das Management von ethnischen Konflikten bezogen wird und Wohlstand als solcher außerhalb des sozialen Kontexts bevorzugt wird, bedeutende Teile der Bevölkerung deutlich unterprivilegiert und auf das unausgeglichene Niveau ihrer sozialen und physischen Fähigkeiten beschränkt werden.

Dieses Vorhaben wurde von PolitikwissenschafterInnen und ÖkonomInnen der Region festgelegt, die, wie Erich W. Streissler betont, in der Periode unmittelbar nach 1989 stark „von den frühesten Kritiken am Sozialismus inspiriert waren, von Ludwig von Mises und Friedrich von Hayek, die glaubten, der ‚Sozialismus hätte tatsächlich niemals beginnen dürfen, da er von Anfang an hätte scheitern müssen'".[17] Die meisten dieser PolitikwissenschafterInnen und ÖkonomInnen der Region, die säkulare, nicht-nationalistische Ansichten teilten, wurden in die Vorstände jener Stiftungen eingeladen, die in die Region unter dem Aushängeschild einer Vision zu investieren begannen, in der die Zivilgesellschaft als autonomer, von staatlichem Einfluss unabhängiger Bereich des gemeinschaftlichen Lebens dargestellt wurde, und in der all die in der Zeit des Staatssozialismus vernachlässigten unterschiedlichen Interessen sozialer Gruppierungen frei verwirklicht werden könnten. Das wichtigste Ziel der NGOs war es, die institutionellen Rahmenbedingungen dafür anzubieten, und so konnten sie in Begriffen von demokratischer Assistenz zu privilegierten zivilgesellschaftlichen AkteurInnen werden.

Das war spürbar gegenwärtig in der Art, in der mit dem zivilen Sektor in jenen Saaten verfahren wurde, die sich auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawien in einem Entstehungsprozess befanden (und sich zum Teil noch immer befinden). Nachdem dort im letzten Jahrzehnt ein blutiger Krieg stattgefunden hatte, erhielt der zivile Sektor von internationalen SpenderInnen insbesondere im Kulturbereich hauptsächlich Unterstützung für die Beteiligung an einer ganzen Bandbreite von Aktivitäten, die eine Form von Politik der Reparatur oder Entschädigung verfolgten. Von ihr wurde angenommen, dass sie den Geschädigten zu symbolischer Zuflucht verhelfe und damit sowohl die Unfähigkeit des Staates als auch die Werte der kulturellen Humanität des liberalen Westens demonstriere. Tatsächlich verschmolzen die meisten dieser Agenten des zivilen Sektors am Ende des Krieges mit den staatlichen Institutionen, oder sie verwandelten sich einfach in Unternehmen.

„Der Balkankrieg hat nicht nur die alten Grenzen am Balkan zerstört," schrieb Leon Trotzky im März 1913, damals Kriegsberichterstatter an der Balkanfront, und fügte hinzu, „er hat auch das Gleichgewicht der kapitalistischen Staaten Europas nachhaltig gestört."[18] Dieses Gleichgewicht, zerstört zu einer Zeit, in der die politischen Reiche auf europäischem Territorium balkanisiert wurden, ist am Ende des Jahrhunderts als Effekt des so genannten „Neuen Balkankrieges" zurückerobert worden. Das System des Staatssozialismus war

zerstört, und diese Reiche wurden im ökonomischen Sinn wiederhergestellt, während der ehemalige jugoslawische Staat balkanisiert wurde.

Organische Intellektuelle ohne organischen Bezugspunkt

Vor einiger Zeit schrieb Stuart Hall ein paar Zeilen, die auch zur Beschreibung der Position von manchen der Akteure im Bereich der kritischen Kulturproduktion der letzten fünfzehn Jahre in Serbien verwendet werden könnten. „Wir versuchten eine institutionelle Praxis zu entdecken [...], die einen organischen Intellektuellen hervorbringen könnte", reflektiert er über die Zeit der 1970er, „wir waren organische Intellektuelle ohne jeden organischen Bezugspunkt [...] wir waren darauf vorbereitet, so einen Bezug in seiner Abwesenheit zu imaginieren, zu modellieren oder zu simulieren: ‚Pessimismus des Intellekts, Optimismus des Willens'."[19]

Für all jene, die gleich zu Kriegsbeginn und in der abschließenden Auflösung des jugoslawischen Staates Dissidenz gegenüber den Politiken der neuen politischen Parteien in Serbien zeigten, war die Etablierung des *Anti-Kriegs-Aktionszentrums* die logischste und absehbarste instituierende Praxis mit dem Ziel, organische Intellektuelle zu schaffen. Sie fand am 15. Juli 1991 statt, als eine Anzahl von *alternativen Organisationen*, wie sie damals auf lokaler Ebene genannt wurden, institutionelle Rahmenbedingungen schufen, von denen angenommen wurde, dass sie „all jene, die keinerlei Anteil am Krieg haben wollten", repräsentierten.[20] Die Liste der Organisationen war folgende: *Europäische Bewegung in Jugoslawien, Vereinigung der Jugoslawischen Demokratischen Initiativen, Frauenparlament, Frauenpartei, Helsinki Komitee in Jugoslawien, Helsinki Bürgerparlament* und das *Forum für Ethnische Beziehungen.* Sie stellten den politischen AktivistInnen auch Raum zur Verfügung und initiierten rund ein Jahr nach der Gründung das erste einer ganzen Reihe von Anti-Kriegs-Kulturevents, ein Konzert mit dem Titel: *Zählt nicht auf uns.* Der Event wurde vom *unabhängigen Radio B92* mitproduziert, das seine Repräsentationsrolle allmählich mit Hilfe der städtischen Jugend und während der studentischen Proteste 1991 und 1992 mit Hilfe einer großen Zahl von StudentInnen übernahm. Im Unterschied etwa zum *Republika*-Magazin oder dem *Magazin Belgrad Zirkel* und dem *Intellektuellenzirkel Belgrad,* dem damaligen Magazingründer und Initiator von Debatten über soziale und politische Fragen, die hauptsächlich auf während dem Krieg im Land gebliebene nicht-nationalistische Intellektuelle ausgerichtet waren (die damals eine fast unbedeutende Zahl ausmachten), hat *B92* von allem Anfang an verschiedene populistische Strategien angewandt, die sich als mehr als erfolgreich erwiesen. Zur gleichen Zeit, in der eines der Führungsmitglieder der Leitung des *Republika*-Magazins ein Buch mit dem Titel *Serbischer Populismus – vom marginalen zum dominanten Phänomen* veröffentlichte, in dem dieses Phänomen ausschließlich mit dem Bereich rechter Politik und folkoristischer Kultur in Verbindung gebracht wurde (Frühling 2003), begann *B92* das *Urbazona* Projekt. Unter Verwendung von Mitteln der *Soros-Open-Society-Stiftung* mobilisierte das Projekt die urbane Jugend durch unterschiedliche populärkulturelle Aktionen an verschiedenen Orten, erwarb sich sogar von den oppositionellen politischen Parteien ein positives Feed-Back, und erhielt die Chance, das *Rex*, ein ehemaliges jüdisches Gemeinschaftszentrum, für ähnliche Aktionen zu benützen. Wenig später erhielt der *Belgrad Zirkel* 2005 ebenfalls einen solchen Raum und nannte ihn *Zentrum für kulturelle Dekontamination,* aber er war hauptsächlich auf elitäre Kultur beschränkt und erreichte niemals einen vergleichbaren Einfluss.
Zur Zeit der massiven zivilen Proteste in Belgrad 1996 wurde *B92* für die Stimme der rebellierenden urbanen Leute der Stadt Belgrad angesehen, die damals über mehrere Jahre von einer Anti-Milošević-Koalition aus sogenannten oppositionellen politischen Parteien regiert wurde. *B92* etablierte eine Videoproduktion, organisierte massive Rave-Parties und wurde zum Exekutivproduzent aller Ausstellungsprojekte des lokalen *Soros Zentrum für zeitgenössische Kunst*. Während der Proteste, die bis zu 700.000 Leute gleichzeitig mobilisierten, und nach dem erzwungenen Abbruch der Ausstrahlungen am 3. Dezember wurde *B92* zum dominanten elektronischen Nicht-Regierungsmedium und sollte bald in der regionalen elektronischen Ausstrahlung führend und zu einem Unternehmen in Privatbesitz werden.

Als in den 1990ern die Elemente der neuen Zivilgesellschaft in Serbien in einem Rahmen geschaffen wurden, der vollständig vom neoliberalen politischen Imaginären kontaminiert war, fühlten sich die meisten KulturarbeiterInnen, die noch immer einige radikale emanzipatorische Ideen teilten, von den tatsächlich bestehenden institutionellen Praxen immer mehr ausgeschlossen. Dieses Gefühl hat sich in der Mehrzahl der Fälle als richtig erwiesen, da die meisten NGOs zu Unternehmen wurden, beispielsweise der *Belgrad Zirkel*, der jetzt als Verlagshaus operiert, und der die Herausgebersignatur des Magazins von „Belgrad Zirkel: Journal der Nicht-Regierungs- und Nicht-Profitorientierten Organisation Belgrad Zirkel" (N° 0/1994) hin zu „Belgrad Zirkel: Journal der Nicht-Regierungs-, Nicht-Profitorientierten und Nicht-Politischen Organisation Belgrad Zirkel" (N° 1-4/2003) veränderte.

I love you as I love B92

Das Profil der KulturproduzentInnen, die *B92* von Beginn an unterstützten, kann leicht anhand der Beschreibung von einer der (Gruppen-)TeilnehmerInnen begriffen werden, die eine Reihe von Ausstellungen an die Wände jenes Büros hängten, das sich der Chefredakteur von *Radio B92* Veran Matić und der Direktor Saša Mirković zu dieser Zeit teilten (die Ausstellung fand von 1994 bis 1996 statt). Darka Radosavljević, der in den 1990ern die meisten Projekte visueller Kunst für das *B92* durchführte, schrieb im Text über *Bumpkins in Pudding,* die Kulturproduzenten bestehen aus einer Gruppe von „jungen Männern, die mitten im Stadtzentrum aufgewachsen sind [...], sie sind regelmäßige Besucher von Kino, Konzerten klassischer Musik, dem Kalmegdan Park und mit den sehr urbanen Geheimnissen des Dorćol vertraut."[21]

Mit anderen Worten, diese netten urbanen Jungs verfügten aufgrund ihrer Herkunft und ihrer sozialen Angewohnheiten bereits über jene kulturellen Kompetenzen, die sie dafür qualifizierten, in jenen Produktionsbereich einzudringen, der dann über das machtvolle *B92*-Netzwerk an alle jene verbreitet wurde, die auf diese Weise akkulturalisiert werden wollten. Es gibt nichts weiter vom Ranciere'schen Projekt der Archive proletarischer Träume Entferntes, das den Träumen und Gedanken von Männern und Frauen nachgeht, die um die theoretische Konzeptualisierung oder den literarischen Ausdruck der moralischen, intellektuellen, sozialen, ästhetischen und politischen Erfahrungen der Ausgebeuteten bemüht waren, und die sowohl für Abtrünnige ihrer eigenen proletarischen Klasse als auch für Eindringlinge in Tätigkeiten galten, die der Bourgeoisie vorbehalten waren.

Es gibt auch keine größere Distanz als die der kulturellen Produktion von *B92* sowohl zur Sphäre der Erfahrungen der Arbeiterklasse als auch zur Sphäre der nicht in den urbanen Stadtzentren konzentrierten Jugendlichen. Tatsächlich war die Politik von *B92* niemals auf die Produktion von solidarischen Verbindungen oder Äquivalenzverkettungen zwischen marginalisierten Gruppen ausgerichtet, sondern vielmehr darauf, ein paralleles System zur Oligarchie rund um Milošević[22] in einer Weise auszubilden, die deren Strategien widerspiegelte. *B92* nahm einfach an dem Machtblock teil, der das so genannte *Zweite Serbien*[23] in der Erwartung anstrebte, dass das gegenwärtige System in eine von ausländischen Militärs, ökonomischem und diplomatischem Druck verstärkte organische Krise geraten würde, um dann einfach alles zu übernehmen, was übernommen werden konnte.

Die fortwährende Präsenz und der Einfluss der Produktion von *B92* etablierte ein kulturelles Paradigma, das als Werkzeug zur Kulturalisierung und Ästhetisierung, oder eher zur Ent-Ästhetisierung des öffentlichen Dissenses verwendet wurde und noch immer verwendet wird. Darum fuhren die folgenden Generationen von AktivistInnen im Bereich von Kunst und Kultur, wie die *Illegalen Zuckerbäcker* fort, *B92* als *die* politisierende Kraft anzugreifen, die den Aktivitäten konstant im Weg steht, die den lokalen, kulturellen, sozialen und politischen Status Quo ernsthaft in Frage stellen. Deshalb spiegeln die zynischen Strophen eines jener Lieder, die Tobićtobić von den *Illegalen Zuckerbäckern* veröffentlicht hat *(I love you as I love B92)*[24] tatsächlich jenes Gebot des Systems kritisch wider, das ein endgültiges Modell urbaner Kultur vorschreibt (das von *B92*

exklusiv verbreitet wird), und das das Versprechen einer bestimmten, nicht-problematischen urbanen Identität in sich birgt.

„Die emotionale Funktion der unabhängigen Medien", der Titel eines Kapitels von Eric D. Gordys 1996 veröffentlichten Buchs *Die Kultur der Macht in Serbien*, zeigt unbeabsichtigt den Konservativismus der Emotionen, der dazu geführt hatte, dass sich ziemlich viele Gegner des von Milošević geführten Machtblocks solchen Medien wie *B92* libidinös zuwandten: „Mehr noch als die Information, die diese Medien anboten, wollten die ZuhörerInnen das Gefühl bekommen, Zugang zu einer Vielfalt von Quellen zu haben."[25] Viele von ihnen strebten einfach danach, in der Lage zu sein, ihren Musikgeschmack oder ihren Hang zu medialem Auftritt präsentieren zu können und *B92* war so sehr viel anziehender in seinem Verkauf von modernerem Lebensstil. Das gab den ZuhörerInnen ein Gefühl von Besonderheit, nicht-lokal, nicht-provinziell zu sein und nicht dem Durchschnitt anzugehören. Aber sogar das ist jetzt vorbei. *B92* ist nur mehr ein kommerzielles Medienunternehmen, das Sitcoms, Quizshows und MTV-artige Musikvideos zeigt. Es ist sicher so, dass diejenigen, die an seiner Privatisierung beteiligt waren, keine finanziellen Probleme im Privatleben haben. Andererseits gehen sie immer noch von Zeit zu Zeit auf Konferenzen, um über die wackeren alten Zeiten der zivilen Kämpfe zu reden. Vermutlich funktioniert so der Kapitalismus. Das Problem ist, wie können wir uns ein anderes System vorstellen?

---

[1] In derselben Serie befand sich auch ein Poster von Zoran Popović, einem Künstler der gleichen Generation und Mitglied derselben informellen Gruppe von sechs experimentellen KünstlerInnen, die sich um die *SKC Galerie* gebildet hatte und zu dem, was Ješa Denegri *Die Andere Linie* genannt hat, zählte. Dieses ebenfalls auf Text basierende Poster trug den Titel *Für die Selbstverwaltungskunst* und sprach sich für die Politisierung der Kunst und gegen die rote Bourgeoisie und Staatsbürokratie aus, die Popović nach den Ereignissen von 1968 für „den Klassenfeind des Proletariats" ansah. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass diese Poster, ebenso wie das gesamte Projekt einer neuen politischen Kunst unter experimentellen Voraussetzungen einer Gesellschaft im Übergang zu einer horizontaleren Art von Selbstverwaltungspraktiken in allen Bereichen des sozialen Lebens im *SKC* von Dunja Blažević betreut wurden, einer Kunsthistorikerin und ehemaligen Kuratorin der *SKC Galerie,* die diese KünstlerInnen zusammengebracht und deren Zusammenarbeit gefördert hatte. Zwei Jahre vor diesem Projekt, das im Rahmen der Ausstellung *Oktober '75* in der *SKC Galerie* veröffentlicht wurde, erschien ein interessantes Buch, gedruckt vom *Publikationszentrum „Komunist"* in Belgrad, das eine auf den Kampf gegen *kapitalistische Restauration* und *bürokratische und technokratische Monopole* bezogene Textauswahl präsentiert, mit dem Ziel den Umstand zu überwinden, dass die *Arbeiterselbstverwaltung* in Jugoslawien von der *Liga der Kommunisten* instituiert wurde, und um einen Weg zu finden, sie wirklich zu einer Verwaltung von unten zu machen, damit die Arbeiterklasse sich die Bedingungen und Ergebnisse ihrer Arbeit tatsächlich aneignen kann. Der Titel des Buches war *Selbstverwaltung und Arbeiterbewegung* und bestand aus drei sehr weitläufigen Teilen, der Erste war betitelt *Theoretische Grundlagen und historische Erfahrungen,* der Zweite *Revolutionäre Abschaffung des Kapitalismus* und der Dritte *Sozialismus*. Wie Miloš Nikolić, der Herausgeber des Buches, selbst hervorhob, war es eine Art von Antwort auf die StudentInnenbewegungen von 1968, sowohl der Mai-Unruhen in Paris, als auch der Juni-Unruhen in Belgrad. Um sich an diese von aktiven linken Jugendlichen vorgebrachten Forderungen anzupassen, musste das System Lösungen anbieten, und eine davon war die Gründung des *SKC* selbst, das von einem ehemaligen Kulturzentrum der Polizei zu einem *StudentInnen-Kulturzentrum* für Experimente sowohl in der Kunst als auch in unterschiedlichen kulturellen und sozialen Praxen wurde. Ein weiteres noch ehrgeizigeres Projekt bestand darin, die theoretischen und ideologischen Grundlagen zur vollständigen Beteiligung aller progressiven und emanzipatorischen

Gruppierungen am Entscheidungsfindungsprozess im weiten Bereich des bestehenden sozialen Systems auszuarbeiten, auch wenn das bedeutende Veränderungen in der Funktionsweise des Systems erforderlich machen sollte. Texte von Marx bis Gramsci, von Rosa Luxemburg bis Bakunin usw., sollten dazu beitragen, eine Reihe von Werkzeugen vorzubereiten, um diese Aufgabe zu bewältigen, die Tito selbst, der lebenslange Staatspräsident, Präsident der *Liga der jugoslawischen Kommunisten* und oberster Befehlshaber der *jugoslawischen Volksarmee*, in einer seiner Ansprachen unterstützte.

[2] Dragićević-Šešić, M. und Dragojević, S: *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima, organizacioni pristup,* Beograd: Clio 2005, S. 226–235. Das Buch erschien mehrere Jahre nach ihrer BeraterInnentätigkeit im Bereich der Kreativindustrie in Südosteuropa und im Nahen und Fernen Osten.

[3] Ibid., S. 225.

[4] Smithson, R.: *The Writings of Robert Smithson,* Hg. von Nancy Holt, New York: New York University Press 1979. Insbesondere dieser Text Smithsons wurde von den KünstlerInnen selbst verwendet und er wurde später in Belgrad unter dem Titel: „Omedavanje kulture" in seinen ausgewählten Schriften, herausgegeben von Zoran Gavrić, vom *Museum für zeitgenössische Kunst* (MSUB) in Belgrad 1983 publiziert. Dejan Sretenović, Kurator der Retrospektive von Raša Todosijević im November-Dezember 2002 in demselben Museum, zitiert den Text auch in Bezug auf Rašas Gebrauch von Objekten und Situationen in einer Weise, die dazu tendiert, über die Repräsentation hinauszugehen, und er sieht das mit der Aussage von Smithson verbunden, „Ich bin für eine Kunst, die den direkten Effekt der Dinge einbezieht so wie sie von Tag zu Tag abseits der Repräsentation existieren." Sretenović, D: „Art as a Social Practice", Katalog zu *Thank You Raša Todosijević,* MSUB, 2. November – 22. Dezember 2002, Belgrad: MSUB, S. 115.

[5] Gramsci, A: *Prison Notebooks,* Hg. von Joseph Buttigieg, 5 Bde., New York 1992, Bd. 1, S. 211.

[6] Kopjec, J.: „Dossier on the Institutional Debate: An Introduction", in Lacan, J.: *Television: A Challenge to the Establishment,* London und New York: Norton 1990, S. 49–50.

[7] Dengri, J., unbetitelter Text in Todosijević, R.: *Great Southern Perfomances,* Katalog Belgrad: SKC, Jänner 1980, S. 7.

[8] Das macht sicherlich einen Unterschied innerhalb des Paradigmas der *Kunstpraxis in Erster Person,* das von Ješa Denegri im Katalogvorwort zur Ausstellung *Neue Kunst in Serbien 1970-1980,* veranstaltet von MSUB, Museum für zeitgenössische Kunst Zagreb und der Kunstgalerie in Priština 1983, beschrieben wird.

[9] Diese Arbeit ist im Katalog seiner Retrospektive im MCAB auf S. 19 wiedergegeben.

[10] Cox, R. „Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method" in Gill, S. (Hg.): *Gramsci, Hegemony and International Relations,* Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 62.

[11] World Bank 2002: *World Development Report 2002: Building Institutions for Markets,* New York: OUP, S. 99.

[12] Knight, J.: *Institutions and Social Conflict,* Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 54.

[13] Avner, G: *Institutions and the Path to the Modern Economy,* Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 30.

[14] North, D: *Institutions, Institutional Change and Economic Performance,* Cambridge: Cambridge University Press 1990, S. 3.

[15] Für diese waren politische Slogans beispielhaft wie „Brüderlichkeit und Einigkeit“, „sozialistische Selbstverwaltung“, „unangepasste Außenpolitik“ und „Souveränität und Unveränderlichkeit der staatlichen Außengrenzen“.

[16] Laclau, E.: „Introduction“, in Laclau, E. (Hg.): *The Making of Political Identities,* London: Verso 1994, S. 3.

[17] Streissler, E. W.: „What kind of economic liberalism may we expect in ‚Eastern Europe’?“ in: *Eastern European Politics and Societies,* No. 5, 1991, S. 197.

[18] Trotzky, L: *The Balkan Wars 1912–13,* New York: Monad Press 1980, S. 314.

[19] Hall, S.: „Cultural Studies and its Theoretical Legacies,“ in: Grossberg, Nelson und Treichler (Hg.): *Cultural Studies*, London: Routledge 1992, S. 281.

[20] Sowohl der Machtblock von Milošević, als auch die so genannte *Vereinte Opposition,* die von der *Serbischen Erneuerungsbewegung* und der *Demokratischen Partei* geleitet wurde, waren an den politischen Mobilisierungen für den Krieg im ehemaligen Jugoslawien beteiligt, und das war für andere politische Kräfte der Grund, sich aus der Parteipolitik herauszuhalten.

[21] Radosavljević, D.: *A Look at the Wall, 1994–1996. Artists and Critics,* Katalog, Belgrad: B92, 1996, S. 22.

[22] Die Oligarchie betrieb zwei der drei größten Tageszeitungen: *Politika* und *Novosti*, und das öffentliche Fernsehen *TV Belgrade,* später *TV Serbia.*

[23] Das *Zweite Serbien* war die phantasmatische Idee einer vereinten Opposition gegen die Hegemonie von Milošević und der Auschluss aller davon verschiedenen Lösungen.

[24] Ein dadaistisches Chanson, das bei vielen spontanen Treffen im Studio eines Künstlerfreunds mit akustischer Gitarre gespielt wurde, im *SKC* und im Klub der *Akademie der Bildenden Künste.* Es ist im Weblog der *Illegalen Zuckerbäcker* und dem des Künstlers gratis erhältlich, ebenso wie die meisten der anderen Produktionen und Aktivitäten.

[25] Gordy, E. D.: *The Culture of Power in Serbia,* University Park, PA: Pennsylvanian State University Press 1996, S. 99.