

DIESSEITS UND JENSEITS

SLOWENISCHE KUNST NACH DEN POLITISCHEN UMBRÜCHEN

1945 UND 1991. EINE REFLEXION

Jožef MUHOVIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, 1000 Ljubljana, Slovenija

jozef_muhovic@t-2.net

On This and on the Other Side. Slovenian Art after the Political Turns in 1945 and 1991. A Reflection

Abstract

Whereas the first, revolutionary turn in 1945 brought a “twilight of democracy” in the form of a longstanding monopoly of the communist party over the “authentic interests” of the population in today’s territory of Slovenia, the second, democratic turn in 1991 opened the dawn of democracy and brought forth the independent country of Slovenia. In the effectuation of the first turn, art was used mainly in the manner of agitation or propaganda. By contrast, art played an active, implicit, and explicitly subversive role in the democratic transition. The analysis of Slovenian art during the

Cold War (after 1948) shows that under the influence of interaction with Western art, significant transformations of formal and semantic types occurred. That happened in two directions. First, in the direction of the obvious “Westernization”, the agents of which were the informel and the new expressive figuration with its form-forming inventions. And, second, in the direction of a less noticeable increase in semantic relevance, that is, in the direction of a descent from the ideologically stylized semantics of the young socialism into the archetypal semantics of the life reality of the people on the Slovenian side of the Iron Curtain. This resulted in the thematization of the human tragedy of war in a nontoxic manner (Zoran Mušič with the cycle *We are not the last*) and a discussion of the Slovene “genocide trauma” of the postwar period, which was taboo in public discourse, but became manifest through a difficult-to-understand “discourse” of forms and colors that occurred spontaneously in the form of the so-called “dark modernism” in the case of various authors (M. Pregelj, J. Tisnikar, J. Bernik, A. Jemec). In contrast, art played an active role in the second turn of 1991. Among other things, in the dissident form of the (third) avant-garde or *the retro avant-garde*, which coagulated after 1980 in the movement *Neue slowenische Kunst – NSK*. Instead of new art forms, as invented by previous avant-gardes, the retro-vanguard NSK palimpsestically used traditional templates. For example, a Nazi poster, which was supposed to celebrate the communist “Youth Day” in 1987, but in its ambiguous cynical symbiosis showed how despite the diametrically contrary ideological “jargons of authenticity” different totalitarianisms demonstrate the same aesthetic fascinations and *a fortiori* almost identical authoritative aspirations. In the second part of the paper, the author attempts to follow the footsteps of the third Slovenian (retro) avant-garde and describe its forms, ideological concepts, and influences in the time before the second political turn. In the context of Slovenian social development and the implicit processes of globalization, he emphasizes the transformation of the retro-vanguard movements after the Second Turn. This transformation caused the change from “the culture of presence” to “the culture of meaning” in Slovenian art as well, that is, the (quantitative) dominance of the visual in the fine arts.

Key words: iron curtain, political turn, „westerization“, Kominform, informel, newspeak, retroavantgarde, overidentification.

Tostran in onstran. Slovenska umetnost po političnih prelomih v letih 1945 in 1991. Refleksija

Povzetek

Medtem ko je prvi, revolucionarni prelom v letu 1945 prinesel »zaton demokracije« v obliki dolgotrajnega monopola komunistične partije nad »avtentičnimi interesi« prebivalstva na območju današnje Slovenije, je drugi, demokratični prelom v letu 1991 razprl zoro demokracije in omogočil nastanek samostojne slovenske države. Pri prvem prelomu je bila umetnost uporabljana predvsem na način agitacije ali propagande. V nasprotju s tem je pri demokratičnem prehodu umetnost igrala aktivno, implicitno in eksplicitno subverzivno vlogo. Analiza slovenske umetnosti med hladno vojno (po letu 1948) kaže, da so se pod vplivom stikov z zahodno umetnostjo dogodile pomembne, formalne in semantične transformacije. In sicer v dveh smereh. Najprej, v smeri očitnega »pozahodenja«, kakršnega predstavljata informel in nova ekspresivna figurativnost z njunimi oblikotvornimi invencijami. In, nato, v smeri manj opaznega povečanja semantične relevance, tj. v smeri sestopa od ideološko stilizirane semantike mladega socializma k arhetipski semantiki življenjske resničnosti ljudi na slovenski strani železne zaves. Slednje je za posledico imelo tematizacijo človeške tragedije v vojni na netoksičen način (cikel *Nismo poslednji* Zorana Mušiča) in obravnavo slovenske »genocidne travme« povojnega obdobja, ki je bila tabuizirana v javnem diskurzu, a je prihajala na površje s težko razumljivim »diskurzom« oblik in barv, ki se spontano pojavil v podobi t. i. »temnega modernizma« pri različnih avtorjih (M. Pregelj, J. Tisnikar, J. Bernik, A. Jemec). V nasprotju s tem je umetnost igrala aktivno vlogo pri drugem prelomu v letu 1991. Med drugim, denimo, v disidentski obliki (tretje) avantgarde oziroma *retroavantgarde*, ki se je po letu 1980 pretopila v gibanje *Neue slowenische Kunst – NSK*. Namesto novih umetniških oblik, kakršne so iznašle predhodne avantgarde, je retroavantgardna

NSK palimpsestno uporabljala tradicionalne predloge. Na primer, nacistični plakat ob praznovanju komunističnega »dneva mladosti« leta 1987, ki je s svojo dvoumno cinično simbiozo pokazal, da različni totalitarizmi, kljub diametralno nasprotnemu »žargonu pravšnjosti«, izpričujejo podobne estetske ambicije in *a fortiori* skoraj identične avtoritativne aspiracije. V drugem delu razprave avtor skuša slediti stopinjam tretje slovenske (retro-)avantgarde in opisati njene oblike, ideološke koncepte in vplive v času pred drugim političnim prelomom. V kontekstu slovenskega družbenega razvoja in implicitnega procesa globalizacije poudari transformacijo retroavantgardnih gibanj po drugem prelomu, ki je obenem povzročila prehod od »kulture prisotnosti« h »kulturi pomena«, tj. (kvantitativno) prevladanje vizualnega znotraj likovne umetnosti.

Ključne besede: železna zavesa, politični prelom, učinki pozahodnjenja, Kominform, informel, novorek, retroavantgarda, nadidentifikacija.

Exposition: Membranen, Kulturen, Osmose

Als Voraussetzung für eine Osmose muss eine Membran vorhanden sein, und es muss einen Unterschied zwischen den Zuständen auf beiden Seiten der Membran geben, der das Wesen der osmotischen Kraft ausmacht. Wenn ich bezüglich der slowenischen Kunst nach 1945 und 1991 – metaphorisch – von Membranen spreche, habe ich zunächst den „Eisernen Vorhang“ und danach die Membrane der politischen (Nicht-)Demokratie im Sinn. Mit der osmotischen Kraft der Kultur meine ich die Interaktionen, die in der an der Membran bestehenden Realität früher oder später von der Differenz zwischen der „existenziellen Konzentration“ bzw. der Vitalität des Zeitgeistes auf der einen und auf der anderen Seite erzwungen werden, wobei die Seite mit der höheren Vitalitätsbewertung immer den Ausgangspunkt und die primäre Richtung der geschichtsmachenden Osmose darstellt.

Da ich im ersten Textteil das Geschehen am „Eisernen Kontakt“ zwischen der westlichen und östlichen Kunst in der Zeit des Kalten Krieges in Jugoslawien betrachten möchte, muss ich zuerst das „Aktionspotential“ (Konzepte, Produktionsarten, Innovationen, Realisierungen) der westlichen und östlichen kulturpolitischen Hemisphäre möglichst sachlich beschreiben, da das Verständnis dieser Ereignisse wesentlich von einer richtigen Einschätzung des Spannungsfeldes zwischen ihnen abhängt. Wenden wir unseren Blick daher zunächst zum Westen.

I.***Eiserner Vorhang und osmotische Kraft der Kultur. Verwestlichungseffekte in der slowenischen Kunst nach 1945 und ihre tiefgründigen Folgen******Der Zeitgeist auf der westlichen Seite des Eisernen Vorhangs******Das Lebensgefühl***

40 Im düsteren Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war das Leben in der westlichen Hemisphäre gekennzeichnet von Tragik und Prosaik. Der plötzliche „Ausfall“ von vierzig Millionen Menschenleben wandelte die Atmosphäre der Zeit in ein existenzielles Vibrieren hoher Instabilität, das in sensiblen Menschen das Gefühl intensivierte, dass die Zeit des menschlichen Lebens lediglich ein „bei der unerbittlichen Bank der Vergänglichkeit aufgenommener Kredit“ ist (Sloterdijk 2007, 320). Der Mensch fühlte eine Ungewissheit und Leere, da er spürte, dass das Leben im permanenten Sterben sinnlos ist. Und dieser Widersinn, der damals *Absurdität* genannt wurde, war nicht mehr zu ertragen.

Die Reaktion hierauf war eine zweifache. Einerseits mündete sie in Verzagtheit. Wenn das Leben nichts anderes als ein sinnloses Gewimmel von Ungeziefer ist, das sich gegenseitig frisst und tötet, dann ist eben alles erlaubt. Andererseits nahm die Reaktion eine konstruktive und aktivistische Note an. Und dies aus gutem Grund. In seinem Essay, den er zu Beginn des Zweiten Weltkriegs verfasste, sorgt sich Czesław Miłosz nicht so sehr um die Vielzahl der Opfer, die das globale Schlachten verursachen wird, als vielmehr um die Mentalität der Nachkriegsgeneration, die die Trümmer um sich herum als authentisches Weltbild – im Grunde als Kriterium, wie die Welt aussehen muss – akzeptieren wird. Die Künstler, die sich dessen bewusst waren, als die urbanen und menschlichen Trümmer bereits da waren, konnten sich keinem Defätismus überlassen.

Erst die späten 1950er Jahre konnten die Baupotentiale in größerem Maße aktivieren, da sie eine neue Solidität boten, die sich aus dem allmählichen Vergessen des Kriegsmordens und des stufenweisen Wiederaufbaus der

in Trümmern liegenden Welt verdichtete. In den 1960er Jahren zogen ein neues Sattsein und eine neue Selbstzufriedenheit ihre Fahne über dem sich erneuernden Westen auf und schufen die Grundlage für Demokratie und Wirtschaftswachstum.

Die Kunst

Die Kunst zwischen beiden Weltkriegen verfolgte das Ziel, die Welt des Scheins und Anscheins zu überwinden. Mit Abstraktionsverfahren wollte sich die modernistische Kunst von der aufdringlichen, konfusen und turbulenten Oberfläche der Dinge abwenden und auf den Flügeln eines aufklärerischen Optimismus das „Wesen“ der Dinge betrachten – deren „reine“ Formwerte, Strukturen und Beziehungen (geometrische Abstraktion, *de Stijl* usw.). All dies war das Werk von Künstlern, die noch an die Werte des klassischen europäischen Humanismus glaubten und versuchten, die „Ästhetik der Renaissance“ mit all ihrem Glauben an die Gesetzmäßigkeit der Welt und an die Wissenschaft, in die immanente Logik der bildnerischen Ausdrucksmittel, in die kreativen und metaphysischen Potentiale des Menschen lediglich in die nichtfigurative Kunst zu übertragen (näheres vgl. Muhovič 2014, 56–58).

Die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg stieß hingegen einen Dorn des radikalen Zweifels in das Fleisch der westlichen Kultur – dass es überhaupt möglich wäre, diese auf ihren alten Fundamenten zu erneuern. Nachdem der Mensch unter das Niveau der Animalität abgesunken war, schien die Berufung auf seine Vernunft, seine Absoluta und seine Humanität einfach abwegig. Ebenso unglaublich erschienen unter den neuen Umständen auch die Formen, die von der Kunst vor dem Kriegskataklysmus geschaffen worden waren. Das primäre Problem lag nicht darin, dass sich menschliche geopolitische Interessen in diesem Krieg von globalem Ausmaß verselbstständigt und von den humanistischen Idealen getrennt hatten, sondern darin, dass der Mensch selbst sich von seiner humanen Grundlage getrennt hatte. Dies aber bedeutet, dass die Glaubwürdigkeit des Menschen in der Nachkriegszeit nicht in erster Linie ein Thema der politischen Ethik sein konnte, sondern ein Problem einer neuen Anthropologie war.

In den späten 1940er und den 1950er Jahren begann die zweite Phase der abstrakten Kunst, d. h. die Kunst des *Informel* durch ihr radikales Abrücken von den schöpferischen Standards der Vorkriegszeit – Narrativität, rational kontrollierte Komposition, Farb- und Tonharmonie sowie übersichtliche und fokussierte Strukturiertheit – der neuen Anthropologie auf dem Gebiet der Kultur und Kunst den Weg zu bahnen. Der Begriff „Informel“ bezeichnet bekanntlich keinen einheitlichen Stil, sondern eher eine einheitliche formbildende Haltung, deren konstitutives Prinzip das Wirken im Spannungsfeld zwischen Auflösung der (alten) Form und Entstehung der (neuen) Form ist, also ein Prinzip, das gemäß der Derrida-Diktion auch als *Prinzip der Dekonstruktion* bezeichnet werden könnte. Der erkenntliche äußere Ausdruck dieser Haltung sind Gestualität und Texturologie, also Verwendung betonter Stofflichkeit und Tastbarkeit.

42

Zwei Aufgaben

Beide Ausgangspunkte kamen wie gerufen zum Eintritt in die Bedingungen der Nachkriegszeit, die den Künstler zwei Aufgaben stellten: die *kurzfristige* Aufgabe der erneuten Humanisierung der im Krieg zerstörten Materialität sowie die *langfristige* Aufgabe der Konsolidierung der menschlichen Individualität in postsozialistischen und postindustriellen Bedingungen.

1. *Die Re-humanisierung der weltweiten Materialität.* Im Zweiten Weltkrieg wurde der europäische urbane Raum zu einem ungeordneten und unartikulierten Stoff zertrümmert (Abb. 1).



Abb. 1: Die Stadt Dresden nach dem fast zwei Tage dauernden Bombeneinsatz; Photo: März 1945.

In den Konzentrationslagern der drei großen Totalitarismen wurde sogar der Mensch selbst zu einem „lebenden Stoff“ degradiert. Die erste Aufgabe beim Wiederaufbau des zerstörten Raums bestand darin, ihn wieder sinnvoll zu ordnen. Die bildenden Künstler entnahmen den Ruinen daher einzelne Teile (als bloße Substanz) und integrierten sie in ihre Kompositionen, in denen diese Teile der zerstörten Welt ihre Blöße verloren und eine neue, geistige Bedeutung bekamen, da sie in den künstlerischen Artefakten nach Maß des Menschen, nach Maß seines Körpers, seiner Gefühle, seines Geistes und seiner Kultur geordnet waren (Abb. 2).

Kunstbewegungen wie das Informel, die *Arte Povera*, der *Nouveau Réalisme* u. a. schufen aus dem Chaos der Ruinen und aus dem zertrümmerten Stoff eine neue, geistigen Sinngehalt tragende und daher humane Ordnung. Mit denselben seh- und fühlbaren Werten, die in den Kriegsrüinen Leid und Not verursachten, half die bildende Kunst ein neues Gefühl der innerlichen Verbundenheit zwischen Menschen und Materie zu schaffen.



44

Abb. 2: Alberto Burri, *Sacktuh und Rot*, 1954, Akril und Collage auf Leinwand, 86, 4 x 100, 3 cm; Perugia: Fondazione Pallazzo Albizzini, Collezione Burri.

2. *Die Konsolidierung der Individualität.* Parallel zu den beiden Humanisierungen kam auch der Bedarf an einer Emanzipation der Individualität des Menschen auf. Diese war unter den totalitären Regimen Opfer der Dominanz der Prinzipien über die Verhältnisse, da dort das ideologische Prinzip seine Inkarnation auf Kosten eines Verzichts auf jede Besonderheit und Individualität der Person diktierte; in der Zeit der Globalisierung hingegen ist sie der Dominanz der Verhältnisse über die Prinzipien zum Opfer gefallen, in denen die Individualität zwar eine Form von „persönlicher Wahl“ vermag, doch versinken diese Wahlmöglichkeiten stets in den Optionen, die dem Subjekt von anderen erstellt und vorgeschlagen werden (frei nach Sloterdijk 1989, 234–235).

Der Zeitgeist auf der slowenischen Seite des Eisernen Vorhangs

Aus anthropologischer Sicht war die Situation in Slowenien in vielen Aspekten ähnlich, denn sie entstand aus einer ähnlichen existenziellen Krise, die durch das Kriegsmorden und die Zerstörung verursacht wurde, in sozialer und politischer Hinsicht war sie jedoch völlig anders. Erstens deshalb, weil die in Trümmern liegende Welt auf der slowenischen Seite nicht nur wieder aufzubauen war, sondern dies auf eine radikal diskontinuierliche Weise geschehen musste, da der Krieg mit dem Sieg der sozialistischen Revolution endete, d. h. mit einer fundamentalen Änderung des vorigen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Systems und mit der Einführung eines langjährigen Monopols der kommunistischen Partei über die „authentischen Interessen“ der Bevölkerung. Zweitens deshalb, weil der Preis für die Herstellung und Festigung dieses Monopols mit Tränen und Blut in Mega-Einheiten bezahlt wurde – allein in Slowenien mit der Ermordung von mehr als 100.000 angeblichen Gegnern des Kommunismus. Junge Männer, Frauen und auch Kinder wurden nach Kriegsende ohne Gerichtsverfahren an mehr als 600 Hinrichtungsstätten, weit entfernt von den Augen der Öffentlichkeit und häufig auf bestialische Art getötet. Zur Illustration (Abb. 3): Im Jahre 2009 wurden in einem aufgegebenen Bergwerk in der Nähe von Celje mehrere hundert mumifizierte Leichen von Männern und Frauen gefunden, die in dem Stollen teils lebendig hinter 11 Betonmauern verschlossen wurden.

Die Änderung der gesellschaftlichen Ordnung geschah dabei im Zeichen eines befohlenen ideologischen Optimismus, der die Menschen auf Biegen und Brechen in den Aufbau einer „neuen Welt“ und eines „neuen sozialistischen Menschen“ eingliedern sollte, wobei der Nachkriegs-Holocaust bis heute im Zeichen eines Verschweigens, Schreckens und Traumas geblieben ist.

Die Einführung der sozialistischen Ordnung erfolgte nach der Partitur der sowjetischen Politik. Alles sah wie eine Mini-Reprise der Oktoberrevolution mit „roter“ und „weißer“ Garde aus, mit der führenden Rolle der unfehlbaren kommunistischen Partei, der „avantgardistischen Arbeiterklasse“ bäuerlicher Herkunft, mit Industrialisierung, Elektrifizierung, Kollektivierung und auch einer mächtigen politischen Polizei, Repressionen, Dissidenten, Arbeitslagern usw.



46

Abb. 3: Das Bergwerk in der Nähe von Celje, in dem mehrere hundert mumifizierte Leichen von Männern und Frauen hinter 11 Betonmauern gefunden wurden.

Die Intelligenzschicht, diese „opponierende Klasse“, wurde mit der neuen sozialistischen Moral, die Loyalität weit höher als Bildung schätzte, völlig zur Seite gedrängt, während das öffentliche Leben von vitalen Simulanten beherrscht wurde, die sich mit den Werten der neuen „wissenschaftlichen Weltanschauung“ zu direkten Bevollmächtigten der „historischen Notwendigkeit“ aufbliesen (frei nach Sloterdijk 1989, 230). Es schien, dass die Entwicklung geradlinig in diese Richtung gehen würde. Doch geschah dies nicht, da das sowjetische Patronat damals weder imstande noch bereit war, auch nur die geringste politische Eigenmächtigkeit zu tolerieren, die sich – zumindest was die Politik auf dem Balkan betrifft – Josip Broz an der Spitze der damaligen jugoslawischen kommunistischen Partei zu erlauben versuchte. Die Reaktion aus Moskau war heftig. Heute ist sie unter dem Namen „Kominform-Resolution“ bekannt, einer öffentlichen Erklärung des Kommunistischen

Informationsbüros¹ über die marxistisch-leninistische Deviation der Kommunistischen Partei Jugoslawiens und über ihren Ausschluss aus dieser Organisation. Die Resolution vom 28. Juni 1948 löste eine starke Erschütterung aus, da sogar eine Militärintervention der Ostblockstaaten in Jugoslawien nicht auszuschließen war (was 1956 in Ungarn und 1968 in der Tschechoslowakei geschah). Da einige jugoslawische Kommunisten Stalin unterstützten, begann die jugoslawische kommunistische Partei mit Festnahmen, Liquidationen und Internierungen sogenannter „Kominformisten“. Der Konflikt endete offiziell im Jahre 1955 mit der Unterzeichnung der Belgrader Deklaration zwischen Tito und dem damaligen Ministerpräsidenten der Sowjetunion Nikolai Alexandrowitsch Bulganin.

Hierbei ist hervorzuheben, dass es beim Konflikt zwischen Stalin und Tito nicht um eine kommunistische Häresie ging, die auf einen besonderen titoistischen „dritten Weg“ eines demokratischen Sozialismus (was immer dies auch bedeutet!) führen sollte, obwohl sich die Kommunisten sehr bemühten, dies so darzustellen und es auch vom Westen eine Zeit lang so aufgefasst wurde. Es handelte sich um einen wesentlich simpleren, harten und gefährlichen Streit um politische Überlegenheit und Dominanz zwischen zwei ungleichen, jedoch gleichermaßen kompromisslosen Diktatoren. Die Härte dieses Konflikts zwang Tito mit der Zeit dazu, kosmetische Änderungen des Parteiregimes (und seines eigenen politischen Marketings) vorzunehmen, was ihm angesichts der Isolation seitens der Ostblockstaaten eine lebenswichtige wirtschaftliche und finanzielle Anlehnung an den kapitalistischen Westen ermöglichte.

1 Das *Kominform* (Abkürzung für „Kommunistisches Informationsbüro“), das an die Stelle der 1943 aufgelösten Komintern treten sollte, wurde teils als sowjetische Reaktion auf den Marshallplan gegründet. Seine offizielle Aufgabe bestand darin, gegenseitige Fragen der kommunistischen Parteien zu lösen, in der Welt einheitlich im Namen des Kommunismus aufzutreten und die Öffentlichkeit über den Stand der kommunistischen Parteien zu informieren, insbesondere in Bezug auf grundsätzliche Fragen. Die Organisation stand unter unmittelbarer Führung Stalins.

Verwestlichungseffekte und ihre Folgen

48

Im Unterschied zur Situation im Westen erwartete die kommunistische Führung in Slowenien bzw. Jugoslawien von der Kunst nicht, „der Welt Sinn zu geben“, da diese Welt für sie bereits einen ideologischen Sinn bekommen hatte. Lieber war ihr und notwendiger erschien ihr eine Instrumentalisierung der Kunst, d. h. die Ausnutzung derjenigen Potenziale der Kunst, die eine Verbreitung und Festigung ihrer Ideologie ermöglichten. Und natürlich ihrer Macht. Die Kommunisten behaupteten zwar die ganze Zeit, dass sie „alles neu machen“, auch eine neue Kunst, doch meinten sie dies nicht ernsthaft. Ihre Vorstellungen von Kunst waren konservativ (der Sozialistische Realismus war lediglich eine motivisch und thematisch modifizierte Form des Bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts), neue Kunstformen waren ihnen gelinde gesagt fremd. Dies zeigte sich schon gleich nach der Oktoberrevolution, als einige Künstler (Majakowski, Malewitsch, El Lissitzky, Tatlin, Rodtschenko) den Appell zum Avantgardismus ernst nahmen und in ihren Bemühungen unverzüglich gestoppt wurden.

Die Bindungen der slowenischen und jugoslawischen Kunst zu ihrem natürlichen westlichen *Biotop* waren bis Anfang der 1960er Jahre unterbrochen, worauf es wegen der bitteren Erfahrung der Parteifunktionäre mit dem Kominform zu einem Wandel der Parteipolitik zur Realpolitik kam. Der erste äußere Vorbote pragmatischer Änderungen auf dem Gebiet der Kultur war die Grafikbiennale in Ljubljana, die im Jahr 1954 mit Zustimmung des Regimes ihre in die Welt gerichtete Sinuskurve nach oben lenkte und eine etwas „kosmopolitischere“ Kulturpolitik ankündigte, mit der auch die Welt des „neuen“, „sozialistischen Menschen“ ihre „Modernität“ zeigen und sich in ihr durchsetzen könnte.

Wie bereits erwähnt war mit der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg die Hoffnung zu Ende, dass eine Erneuerung der westlichen Kultur auf alten Fundamenten möglich ist. Man muss sie neu suchen und erforschen. Zur Welt und zum Menschen muss ein „realeres Verhältnis“ entwickelt werden, in dem – dies wird das Vorzeichen einer erträglichen künftigen Welt sein – das Urgente niemals mehr im Grundsätzlichen verschwindet (Sloterdijk 1989, 239). Informel war ein formbildender „Suchoperator“ solcher Bemühungen. Insbesondere der Bemühungen des westlichen „urbanen“ Menschen.

Kominform, Informel und die Slowenen

Als dieser „Operator“ die Küste Sloweniens erreichte, kam er nicht auf ein „urbanes“ Gelände, für das er entwickelt wurde, sondern auf das Gelände eines „sich erst urbanisierenden“ Menschen. Künstler empfanden seine von offizieller Seite genehmigte Ankunft als Segen,² obwohl er bei einigen kommunistischen „Kulturpolitikern“ offenen Widerstand des Typs „entartete bürgerliche Kunst“ hervorrief, doch gab ihnen die Spitze der kommunistischen Staatsmacht nicht nach. Nicht zuletzt war die Öffnung zum Westen sowohl auf außen- als auch innenpolitischem Gebiet für sie von Vorteil. Die Schwere des Alltags schliff mit der Zeit eben auch die scharfen Kanten des ideologischen Radikalismus und Exklusivismus ab.

Das „Hochdruckgebiet“ des Informel traf auf der slowenischen Kunstszene auf ein unterdrücktes Gefühl, „Nachzügler zu sein“, und ein, unter dem sozrealistischen Imaginarium sprudelnden Vitalismus der Künstler. Den Künstlern eröffneten sich viele neue Horizonte. Doch - analog zum slowenischen Impressionismus an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert³ auf der Ebene der formbildenden „Technik“ anfangs ungleich intensiver als auf der Ebene der Ideen und Inhalte. Von diesem Standpunkt betrachtet ist zu bemerken, dass die slowenische Applikation des Informel „technisch“ stellenweise sogar „perfektionierter“ und sophistizierter als die westlichen Originale ist, mit einem – wie soll ich sagen – kultivierten Gefühl für Maß, Ordnung und innere Konsistenz der Komposition, doch mit einem ungleich weniger vehementen, offenen und gewagten formbildenden Forschen, das seinen Ursprung stets im intensivierten Gefühl des Künstlers, dass er selbst einmalig ist, hat. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass das formbildende „Messen des Unermesslichen“ in Slowenien sehr häufig ästhetisierter und kultivierter als im Westen endet, „respektvoller“, mehr „in Furcht und Zittern“, „zaghafter“. Was aber auch seine Vorteile haben kann.

2 Denn die westliche Kunst war von jeher das natürliche „Biotop“ der jugoslawischen und slowenischen Kunst.

3 Der im Grunde nur ein in expressionistische Technik gehüllter expressiver Symbolismus war.

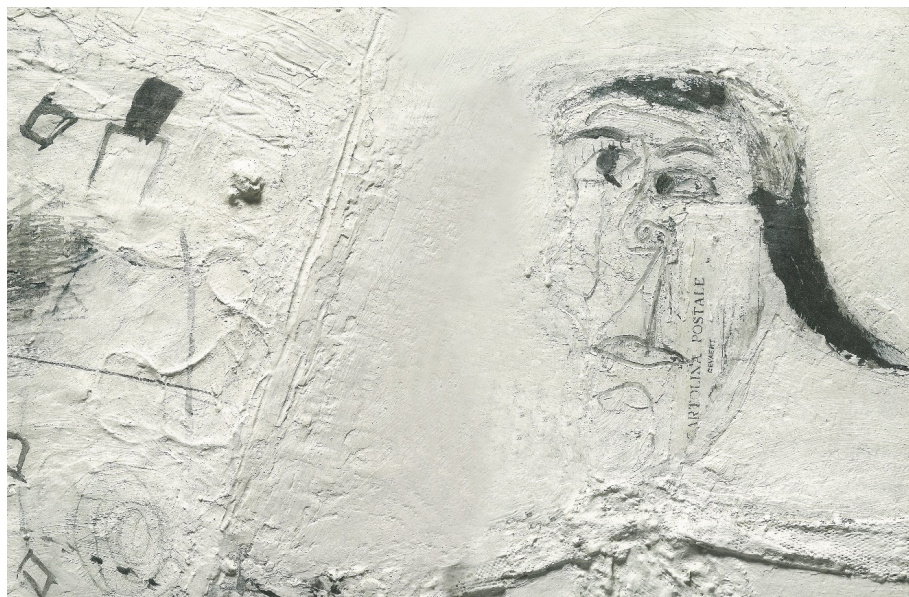
Das Informel ist nach Slowenien zunächst in drei Formen aufgetreten. In Form der dubuffetschen *Art brut*, in Form der tapiesschen *Texturologie* (Wedewer 2007, 10) und in Form einer spontanen Gestualität.

Die dubuffetsche *Art brut* griff der Malerei-Protagonist jener Zeit Gabrijel Stupica (1913–1990) Ende der 1950er Jahre auf seine – auf den ersten Blick völlig Paradoxe – kontemplierende und intimistische Weise auf. Er fühlte sich vom Primären und Elementaren angezogen, die das Milieu der „rohen Kunst“ mit seinem betonten und schwierigen Verlangen nach Schönheit und Kultiviertheit „zweiten Grades“ bot. Zu derartigen Bemühungen Stupicas zählen Werke wie zum Beispiel *Flora* aus dem Jahre 1958 und aus dem Jahre 1961 (Abb. 4), *Triumph der Flora* von 1965, der Zyklus der sogenannten *Bräute* aus den 1960er und 1970er Jahren usw.

50



Abb. 4: Gabrijel Stupica, *Flora*, 1962, Tempera und Collage auf Leinwand, 72, 5 x 102 cm, Ljubljana: Kunstsammlung der Nova Ljubljanska banka.



51

Abb. 5: Gabrijel Stupica, *Mädchen beim Tisch mit dem Spielzeug*, Detailansicht.

Von der tàpiesschen Texturologie angesprochen fühlten sich Lojze Spacal (1907–2000), der versengtes Holz und Texturen verschiedener Materialien auf seine Bilder zu applizieren begann, sowie der „malerischer Existenzialist“ Marij Pregelj (1913–1967) in Werken wie *Kreuzigung* (1958), *Unbekannter Held* (1966) und *Diptychon* (1967; Abb. 6).



52 Abb. 6: Marij Pregelj, *Dyptichon I, II*, 1967, Öl auf Leinwand, 2 (176 x 150 cm), Berograd: Muzej savremene umetnosti.

Am direktesten und ergebnstesten griff der damals junge Janez Bernik (1933–2017) die tàpiessche Texturologie auf; nach allgemeiner Überzeugung gilt er überhaupt als zentraler Vertreter des Informel in Slowenien. Seine Ausstellung in der Kleinen Galerie in Ljubljana 1960 war die erste Ausstellung des slowenischen Informel. Charakteristisch für die vom Informel geprägte Zeit seines Schaffens waren Werke aus den Jahren 1960 bis 1980, zum Beispiel *Bild XXIII* (1962), *Das Magma* (1962; Abb. 7), *Niederschrift 92b* (1965), *Harakiri* (1972), *Stein statt Brot* (1975), *Brot* (1971-1987) u. a. Die tàpiesschen formbildenden Horizonte verliehen Berniks Artikulation Flügel und Vehemenz, in dem noch nicht ganz reifen Umfeld ermutigten sie sie „in europäischem Sinne“ und setzten sie in Bewegung. Bernik brachte – ähnlich wie Stupica auf seine Weise – sozusagen das „typisch slowenische“ Gefühl für Maß, Ordnung, subtile Kultivierung und intensive Vertiefung in sie ein, was aus der heutigen Zeitperspektive gut erkennbar ist.



Abb. 7: Janez Bernik, *Das Magma*, 1962, Mischtechnik auf Leinwand, Ljubljana: Moderna galerija.

Spontane Gestualität, dieser initiale Auslöser der informellen Artikulation, trat als Begleitung der betonten Textuierung bereits in die Umgebung von Berniks – insbesondere graphischer – Kreativität und in direkter Form gewiss in das Opus keines slowenischen Malers stärker als in die schöpferischen Anstrengungen des Andrej Jemec (geb. 1934) ein. Und zwar von seinen frühen abstrakt-gestischen „Landschaften“, die in den Jahren 1960 bis

1965 Aufmerksamkeit im In- und Ausland erregten, sowie erneut nach 1984, als die gestische Energie und gestische Aussagekraft bei ihm zurückkehrten, wiedergeboren in einer reifen Seismografie existenzieller „Erschütterungen“, die im Autor von der Welt, in der er lebt, hervorgerufen werden: Vibrationen des Mittelmeerraums, wenn sie von mediterraner Hitze und mediterranem Kolorit ausgelöst werden, Vibrationen des blauen Himmels, der Nacht, der Heimat, aber auch Vibrationen des „Tages, als Menschen vom Himmel fielen“, Vibrationen der „unschuldigen, doch wirklichen Welt“, Vibrationen des „blutigen XX. Jahrhunderts“ (Abb. 8) usw., wie die Titel seiner Werke lauten.

54



Abb. 8: Andrej Jemec, *Das blutige XX. Jahrhundert*, 2011, Akril auf Leinwand, 220 x 300 cm.

Slowenische Traumen und der slowenische „dunkle Modernismus“

Die informelschen Anregungen – Spontaneität, Expression, Experiment und Improvisation – haben in der slowenischen Kunst nach 1955 nicht nur die formbildende Technik modernisiert und das Gefühl für die *Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Künstlers* verstärkt, das vom kollektivistischen Geist des jungen Sozialismus schlechtgemacht und unterdrückt wurde. Durch das Interesse für das Primäre, Elementare und Faktische der Welt haben diese Anregungen immer mehr auch die den Künstlern angeborene persönliche Beziehung zur Welt – eine Beziehung, die wie ein Nachbar der Dinge ihrem Flüstern lauschen und es berücksichtigen kann – aus dem Käfig der ideologisch stilisierten Welteinstellung in die Freiheit geführt (vgl. Sloterdijk 1983/I, 267–270). *Die Künstler wurden unmerklich, ohne sich dessen selbst richtig bewusst zu sein, erneut zu für die unstilisierte Realität „empfindlichen Menschen“.* Dies aber hat den Inhalt ihrer Artikulationen im Kern verändert.

55

Unter informelschen Artikulation begannen nämlich unmerklich auch unstilisierte „Sedimente“ der ideologisch stilisierten Welt an den Tag zu dringen und sie diskret zu ergänzen. Mit anderen Worten: Verschiedene Autoren nahmen die existenzielle Not der Kriegszeit, die zumindest teilweise bereits der Vergangenheit angehörte, aber auch das streng verheimlichte Trauma des Nachkriegsholocaust, die auf ausgesprochen tiefer Ebene die „jetzige Zeit“ der damaligen und auch der heutigen Slowenen betraf, wahr und drückten sie in ihren Werken spontan aus.⁴ Dies verlieh der slowenischen Kunst in den 1960er, 1970er und noch in späteren Jahren des 20. Jahrhunderts eine besondere Prägung, die der Kunsthistoriker Tomaž Brejc im Titel einer Monographie über diesen Zeitraum der slowenischen Malerei spontan mit dem bedeutungsträchtigen, jedoch nicht explizierten Syntagma „dunkler Modernismus“ ausdrückte (vgl. Brejc 1991).

4 Schlicht deshalb, weil wir Slowenen uns mit dem „Kambodscha unter slowenischem Boden“ bis in die heutige Zeit leider nicht offen und gründlich auseinanderzusetzen wussten.

Verständlicherweise war die Thematisierung des slowenischen „Genozid-Traumas“ der Nachkriegszeit im öffentlichen Diskurs streng tabuisiert („feindliche Propaganda“) und sanktioniert. Durch einen schwerer zu verstehenden „Diskurs“ von Formen und Farben jedoch konnten und durften die slowenischen „Schatten auf der Seele“ an den Tag kommen. Dies *durften* sie, weil sie im Diskurs der Kunst nicht allen ersichtlich waren, und dies *konnten* sie, weil die Kunst den edlen Wein der Katharsis auch aus dem zu pressen vermag, was der Mensch verwirft, was er fürchtet und was ihn außen und innen gefährdet. Die Folge der ersten Tatsache ist, dass künstlerische Thematisierungen traumatischer Inhalte in Kunstwerken bis zur heutigen Zeit mehr am Rande der Aufmerksamkeit der breiten wie auch der Fachöffentlichkeit geblieben sind. Die Folge der zweiten Tatsache ist, dass bereits ein flüchtiger Überblick über den Kunstfonds des „dunklen Modernismus“ einige Autorennamen anschwemmt, deren Werke explizit oder implizit das Blutbad der Kriegs- und Nachkriegszeit sowie das damit verbundene tragische bzw. zynische Lebensgefühl seismografieren. Solche Namen sind zum Beispiel Zoran Mušič, Marij Pregelj, Stane Kregar, Janez Bernik, Bogdan Borčič, Jože Tisnikar, Andrej Jemec und Marijan Tršar. Wie eine Ausstellung in den einstigen Gefängniszellen der kommunistischen Geheimpolizei (UDBA) in Ljubljana unter dem Titel „*Worüber denkst du nach, Antigone?*“ von meist jüngeren Künstlern gezeigt hat, sind dies noch lange nicht alle Namen, die in diesem Zusammenhang zu erwähnen wären.

Die Matrix des „dunklen Modernismus“ sei kurz an drei Beispielen illustriert:

Zoran Mušič (1909–2005) – Wir sind nicht die Letzten

Zu den bekanntesten slowenischen Künstlern, in deren Werken explizit ein Echo des Kriegsgrausens und des mit ihm verbundenen Traumas zu erkennen ist, zählt zweifellos Zoran Mušič mit seinem erschütternden und verblüffend prophetischen Zyklus *Wir sind nicht die Letzten* (Abb. 9).

Dieser Zyklus von Zeichnungen, Gemälden und Graphiken entstand Mitte der 1980er Jahre. Er basiert auf dem persönlichen Erlebnis und einigen Originalskizzen aus der Hölle von Dachau. Doch ist er in erster Linie nicht eine Darstellung der Dachauer Realität und auch nicht eine Erinnerung an sie,

sondern eher eine *Ab-erinnerung* im Sinne einer kathartischen Verinnerlichung, die sich nach außen als Artikulation eines Urbilds jedes gewaltsamen und tragischen Todes zeigt. Es geht um das Gedächtnis des Malers, das eine Form von *Gemahnung* an alles Böse, jede Vernichtung im Schrecken des Leidens und Todes ist. Der Maler selbst sagte einmal, dass er dieses Thema ein viertel Jahrhundert lang aufschob, weil er wegen dessen Traumatik nicht genug „Energie“ für die Artikulation vermochte. Obwohl er das Bedürfnis verspürte, durch Malerei nicht nur sein persönliches Trauma abzulegen, sondern auch *zu zeigen*, wie jedes Böse sichtbare Folgen hat und dass gerade die suggestive Darstellung solcher Folgen die Humanität des Menschen wachrütteln und seine Starre überwinden kann. Selbst wenn sie in Form von Leichenstapeln auftritt.



Abb 9: Zoran Mušič, aus dem Zyklus *Wir sind nicht die Letzten*, 1987, Akрил auf Leinwand, 114 x 145, 5 cm.

Marij Pregelj (1913–1967) – Zusammengespresster Mensch

Von einem ähnlichen KZ-Golgota wie Mušič war auch Marij Pregelj gezeichnet, doch kommen das „Lebensgefühl“ und der Kontakt mit dem verheimlichten Grauen in seinem Opus auf völlig andere Weise zum Ausdruck. Bis 1958 herrschten in seiner Malerei Landschaften, idealisierte Genrebilder (Wäscherinnen, 1958) und Illustrationen (Ilias 1949–1950, Odyssee 1951) vor. Alles änderte sich aber, als er in seiner eigenen Familie mit Todesahnung und drohendem Tod konfrontiert war. Sein Vater, der Schriftsteller Ivan Pregelj, erkrankte im Jahre 1957 unheilbar. Diese indirekte „Berührung des Todes“ riss nach eineinhalb Jahrzehnten die Barrieren der Idealisierungen und Illustrierungen im Opus des Malers ein und ließ Bilder mit ganz anderem spezifischem Gewicht auf seine Leinwände kommen, denen die Betrachter und Kritiker damals als „grauenerregend“ bezeichneten (vgl. Zgonik 2010,

54–67). Es handelt sich um figurale Kompositionen, die von den üblichen Vorstellungen von figuraler Kunst ungeniert abweichen. Die Konkretheit der Figur siedelt über in die betonte Konkretheit der Malermaterie (alla prima, impasto), so auch die Materie der figuralen Körperlichkeit in die farbliche „Fleischlichkeit“, die sich unmittelbar vor dem Betrachter entfaltet und vor ihm abläuft. Die Transposition dieses Typs ist auf dem Bild *Zusammengepresster Mensch* aus dem Jahre 1966 (Abb. 10) und noch potenziert auf dem Bild *Der unbekannte Held* aus demselben Jahr zu sehen, bei dem man das Gefühl hat, dass hier ein „Drama, ähnlich wie in einer Metzgereidem bei der Kreuzigung“ abläuft (Sylvester 1985, 47; Abb. 11).



Abb. 10: Marij Pregelj, *Der zusammengesetzte Mensch*, 1966, Öl auf Leinwand, 133 x 184 cm, Ljubljana: Moderna galerija.



60

Abb. 11: Marij Pregelj, *Der unbekannte Held*, 1966, Mischtechnik auf Leinwand, 149, 5 x 179, 5 cm, Ljubljana: Moderna galerija.

Die Brutalität der bildlichen Tatsachen war ein äußerer Ausdruck des Gefühls der Brutalität des menschlichen Lebens unter verschärften Bedingungen von Not und Gewalt; ein Ausdruck des Gefühls der Zerbrechlichkeit des Menschen, die sich manchmal auch in „Macht“ kleidet, und der unerträglichen Vergänglichkeit, von der am Ende nur 7 Kilogramm Knochen übrig bleiben. Es ist dies ein Ausdruck dessen, was der Mensch instinktiv ablehnt, obwohl es unausweichlich ist. In dieser Hinsicht ist schwer zu glauben, dass Pregeljs *Zusammengepresster Mensch* und *Unbekannter Held* in ihrer fleischlichen Eschatologie in keinem Zusammenhang mit der überindividuellen Realität der „slowenischen Unterwelt der Nachkriegszeit“ stehen, die der Autor zweifellos ahnte, wenn er schon nicht explizit von ihr wusste oder wissen wollte. Beide Werke lassen den Betrachter innehalten. Nicht wegen dessen, was sie offenbaren, sondern weil beide aus

dem „Schimmel“ des Immanentismus und Defätismus auf wirksame Weise ein Penizillin des (Selbst-)Bewusstseins und einer besonderen Selbstgewissheit synthetisieren, das entsteht, wenn ein existenziell „zusammengepresster Mensch“ mithilfe von Formen, die der Maler schafft, seine Lebensrealität erfahrungsmäßig und emotional akzeptieren und ihr durch das Bild, sozusagen „in zweiter Lesung“, offen in die Augen schauen kann.

Wenn Pregeljs erwähnte Werke die Zeit der späten 1950er und frühen 1960er in Slowenien schon nicht in einen Begriff umgesetzt haben, so doch gewiss deren „Atmosphäre“, d. h. das subliminale Gefühl von Bodenlosigkeit, das durch die Dominanz ideologischer Prinzipien über die Verhältnisse und noch stärker durch das absurde und verheimlichte Sterben von mythischen Ausmaßen generiert wurde.

Janez Bernik (geb. 1933) – Schatten auf der Seele⁵

Eine Resonanz auf die slowenische traumatische Geschichte offenbart auch das Opus des Zeichners, Malers, Graphikers und Dichters Janez Bernik. Und zwar nach 1980, als er sich in seinen Gemälden allmählich von seiner informelschen „Star-Vergangenheit“ verabschiedet und selbstständige schöpferische Wege einschlägt. In dieser Hinsicht stellen der Zyklus mit dem mehrdeutigen Titel *Schatten auf der Seele* aus dem Jahre 1980 sowie als Fortsetzung und Vertiefung der Zyklus *Anagoge* (gr. *anagogos* – ungebildet, ungeübt; ungewohnt) die Markierung eines Umbruchs dar. Ersterer ist noch in der expressiven geometrischen Abstraktion verankert, wenn man dieses ungeschickte, jedoch adäquate Syntagma verwenden will, Letzterer ist in gewisser Weise die Eröffnungsfigur einer neuen figuralen Kunst Berniks; beide Zyklen stellen eine offensichtliche Beugung der früheren einwandfreien Ästhetisiertheit hin zu einer verinnerlichten künstlerischen Essenzialität und Ernsthaftigkeit dar, die auf die Archetypik der Welt und des Menschen lauschen.

Es scheint, als seien sie ein spätes, keinesfalls aber zu spätes Echo von den slowenischen Hinrichtungsstätten und Massengräbern. Davon, dass dies keine motivierte Interpretation ist, zeugen die aussagestarken Wachslasierungen und

5 Vgl. Mikuž 1985, 11–17.

„Zeichen“ in Form eines Kreuzes in den Zeichnungen des Zyklus *Schatten auf der Seele*, hiervon sprechen auch die leichenähnlichen figuralen Diagonalen im Zyklus *Anagoge* (Abb. 12), die überhaupt nicht „ungeschickt“, sondern dank der unaufdringlichen Ästhetisiertheit in ihrer verblüffenden Schönheit „jenseits des Grabes“ archätypisch bedeutungsträchtig sind.

62



Abb. 12: Janez Bernik, *11. VI. 1982, 1982*, olje na platnu, 150 x 190 cm, Ljubljana: Moderna galerija.

Kurzum: Durch den slowenischen „dunklen Modernismus“ werden auch die Vergänglichkeit und das „tragische Lebensgefühl“ (Unamuno) zu Bestandteilen der vollen Realität des Menschen, welcher der existenziell „zusammengepresste Mensch“ in der künstlerischen „zweiten Lesung“ offen in die Augen sehen kann. Oder wie der Dichter sagt: „Aus den Schatten auf der Seele spülen junge Gewitter riesige Weiten der Inbrunst und des Grauens

heraus, so dass reine Tropfen in die Augen und ins Herz schlagen.“ (Bernik 2008, 43)

Und tun, wozu sie gesandt wurden.

Coda

Eine Analyse der slowenischen Kunst in Zeiten des Kalten Krieges zeigt, dass sich unter dem Einfluss der Interaktion mit der westlichen Kunst erhebliche Transformationen formalen und semantischen Typs in ihr ereigneten. Und zwar in zwei Richtungen. In Richtung der augenfälligen „Verwestlichung“ der slowenischen bildenden Kunst, deren Agenzien das Informel und die neue expressive Figuration mit ihren formbildenden Inventionen waren. Und zweitens in Richtung einer weniger bemerkbaren Steigerung der semantischen Relevanz, das heißt in Richtung eines Abstiegs von der ideologisch stilisierten Semantik des jungen Sozialismus in die archetypische Semantik der Lebensrealität der Menschen auf der slowenischen Seite des Eisernen Vorhangs, was zur Thematisierung der menschlichen Tragik der Kriegszeit in unpathetischer Ausgabe (Zoran Mušič mit dem Zyklus *Wir sind nicht die Letzten*) und zur Thematisierung des slowenischen „Genozid-Traumas“ der Nachkriegszeit führte, das im öffentlichen Diskurs tabuisiert war, jedoch durch einen schwerer verständlichen „Diskurs“ von Formen und Farben bei verschiedenen Autoren (Marij Pregelj, Jože Tisnikar, Janez Bernik, Andrej Jemec, Marijan Tršar) spontan in Form des sogenannten „dunklen Modernismus“ an den Tag trat.

63

II.

Diesseits und jenseits der Demokratie. Slowenische Kunst kurz vor der zweiten Wende 1991 und danach

Wenn die erste, revolutionäre Wende im Jahre 1945 eine „Abenddämmerung der Demokratie“ in Form langjährigen Monopols der kommunistischen Partei über die „authentischen Interessen“ der Bevölkerung in das heutige Gebiet Sloweniens brachte, so eröffnete die zweite, demokratische Wende im Jahre 1991 das Morgenrot der Demokratie und brachte den unabhängigen Staat

Slowenien hervor.⁶ Bei der Durchführung der ersten Wende wurde der Kunst von offizieller Seite ausschließlich eine Agitations- und Propagandafunktion zugeordnet. Demgegenüber spielte die Kunst bei der demokratischen Wende eine aktive, implizit und explizit subversive Rolle. Um zu veranschaulichen, wie die Umsetzung dieser Rolle verlief und in was sie sich in der slowenischen Kultur entfaltete, muss zunächst der „Zeitgeist“ nach dem Jahr 1980 erläutert werden. Zuerst aus der westlichen Makro- und dann aus der slowenischen Mikroperspektive.

Die Spektralanalyse des Zeitgeistes nach dem Jahr 1980

Die westliche Makroperspektive

In den 1960er Jahren zogen ein neues Sattsein und eine neue Selbstzufriedenheit ihre Fahne über dem sich erneuernden Westen auf. Beides verdichtete sich aus dem allmählichen Vergessen des Kriegsmordens und schuf mit der Zeit die existenzielle Grundlage für Demokratie und Wirtschaftswachstum. Durch die Demokratie und den Wachstumsoptimismus wurde allerdings der Neoutopismus und die moralische Ungeduld der westlichen Studenten beunruhigt, bis diese Irritation im Mai 1968 in einem Vulkan studentischer Unzufriedenheit ausbrach und ihre Lava auch auf den kommunistischen Osten überschwappte (Prager Frühling, Studentendemonstrationen in Belgrad u. Ä.).

Als sich die Dinge beruhigten, tauchte in den 1980ern ein neuer Begriff am Horizont des Westens auf – *quality of life*, Lebensqualität. Dieser Begriff, so Peter Sloterdijk, schwebte wie eine riesige Werbung über dem politischen Raum und einen Moment lang schien es, als hätten die Politiker damit ihre Siegesformel für die Wahlen gefunden. So wie der Vulkan der Studentenunruhen schwappte auch das Phänomen „Lebensqualität“ nach Osten und ließ allmählich beiderseits des Eisernen Vorhangs eine neue Einstellung zur Vergangenheit und zur Welt aufkommen (vgl. Sloterdijk 2007, 320–321).

6 Selbstverständlich wurde die Wiedergeburt der Demokratie in Slowenien von verschiedenen postkommunistischen Idealisierungen, Rationalisierungen und Sophismen begleitet.

Der Bruch mit der Vergangenheit ist in etwa so, als wäre Herbert Marcuse plötzlich ein Zeitgenosse von Platon, Paulus und Spartakus; als würden Simone de Beauvoir und Galla Placidia gegenseitige Sympathien entdecken und als würde Mark Rothko regelmäßig Andrei Rubljow im Atelier besuchen (vgl. Sloterdijk 2007, 321). Es handelt sich um eine Geste der „traumhaften Gleichzeitigkeit“, mit der die Vergangenheit dimensionslos wurde und die Geschichte „ohne Fahrplan“ blieb; als ob beide in einen Punkt stürzen würden, den Punkt der Allgegenwart (Sloterdijk 1989, 266). Kurzum: Ein neuer Zeitgeist begann Form anzunehmen, ein „Zeitvernichtungsgeist“, den man in den 1970er Jahren vielleicht errahnen konnte und der in den 80er und 90er Jahren sozusagen greifbar wurde. Auch dieser Geist ist mit einer Bodenlosigkeit imprägniert, jedoch nicht mit der Bodenlosigkeit der Absurdität, sondern mit der Bodenlosigkeit, die die Absurdität mit der des Konsums überspielt hat.

Das Schlüsselwort der Zeit heißt nicht mehr „Entscheidung“ (Wille), sondern „Erlebnis“ (Empfindung, *aísthesis*). Die Welt fordert uns heute zum Konsum auf, nicht etwa zum Zweifel – und hierin liegt unsere *conditio postmoderna*. Man hat nur ein Leben, fülle also deinen Teller und lebe, konsumiere, lass dir nichts entgehen, die Reste landen ohnehin nur noch in einem schwarzen Plastikbeutel. Im Ozean der Appetite und der allgemeinen Bereitschaft zu neuen Erlebnissen ist die Welt grenzenlos und auch fundamentlos geworden. Es verbleiben zwar einige letzte Konservative, Stoiker, wie es z. B. die Christen sind, die im Glauben an den Geist noch Reste von ernsthaften Missionen und objektiven Aufgaben bewahrt haben, doch selbst ein Großteil von diesen ist zu einer breiten Internationale ungläubiger Verbraucher konvertiert. Der Mensch des neuen Jahrtausends erlebt seine Fundamentlosigkeit als Verbraucher. Er ist nicht mehr zur Freiheit, sondern zur *Frivolität* verdammt. Frivol ist, wer sich ohne wahren Grund für das eine oder das andere entscheiden muss. Die neue Entscheidung und die neue Entschiedenheit, so Sloterdijk, entspringt nicht so sehr – wie die Vitalisten nach Nietzsche dachten – aus einem energiegeladenen Willen zur Macht, sondern wächst aus kleinen, instabilen Unterschieden in der Erlebnisspannung. Das regulative Entscheidungsprinzip ist eher ein „Wille zum Vergnügen“ als ein „Wille zur Macht“. Und was in diesem Zusammenhang *Wille* genannt wird, ist nicht mehr Wille im konventionellen Sinn, da in der Kultur des Vergnügens das Bild des Menschen, der tatsächlich noch etwas

zu wollen vermag und nicht nur zwischen dem Angebotenen wählt, einfach verschwunden ist. Wenn aber die Welt zu einer Verkörperung von Optionen wird, bedeutet dies für ihre Bewohner stets, dass sie ihre Entscheidungen auf der Basis der *vorliegenden* Angebote und ihr Verhalten auf der Basis schwacher, frivoler Entscheidungsgründe formen müssen (frei nach Sloterdijk 2007, 323–324).

Diese Überlegungen können eine Grundlage für die Thematisierung einer gewissen Verlegenheit der heutigen Zeit sein, einer Verlegenheit, die sich nach außen im grotesken Binom Kosmetik-Ökologie kundtut. Kosmetik ist – mit allem, was zur heutigen Industrie der Ästhetisierung gehört – ein Phänomen einer *Welt der schwachen Gründe*. Dementgegen ist Ökologie in der Form der ökologischen Krise zweifelsohne eine Repräsentantin eines *Systems ernsthafter Gründe*, welches im Hintergrund einer optionalen Gestaltung der Wirklichkeit steht. Auf diese Weise verbindet sich das Leichte unmittelbar mit dem Ernstesten. Und gerade das ist es, was auf normalem Wege nicht erreichbar ist (Sloterdijk 2007, 323–324).

66

Die slowenische Mikroperspektive

Ein wesentliches Merkmal des jugoslawischen Kommunismus nach dem Jahr 1980, d. h. nach dem Tod seiner Führer (J. Broz, E. Kardelj) bestand darin, dass er auf die Situationen in einem System immer schwerwiegenderer Gründe (Wirtschaftskrise, Überschuldung, niedrige Wertschöpfung u. a.) weiterhin mit schwachen, heroisch gefälschten Gründen aus der Schatzkammer der ideologischen Romantik (apriorische führende Rolle der Partei, Volksdemokratie, Gesellschaftseigentum, Selbstverwaltung usw.) antworten wollte. Unter diesen Umständen begann der Aufstieg der Wörter „Alternative“ und „Praxis der Alternative“, da von Tag zu Tag klarer wurde, dass dort, wo die „Fiktion an Tatsachen scheitert“, die Verteidigung der Identität nirgendwohin führt (Sloterdijk 2006, 292).

Kurzum: Das Verlangen der Menschen nach etwas Anderem begann mehr oder weniger offensichtlich seinen eigensinnigen Kopf zu heben. Und was früher, in der befehlerischen Praxis der autokratischen Ideologie, als „unumstritten“ und „fortschrittlich“ galt, begann sich in der Supervision der Alternative nur noch als ein verfehltes Verhältnis zur Sache zu enthüllen (Jerovšek 2017, 44–49).

Widmete sich die Parteipolitik nach 1985 auf der expliziten Ebene intensiv der Aufgabe, den Kollaps des sozialistischen Systems so lang wie möglich hinauszuzögern, und befasste sie sich auf impliziter Ebene der Geheimdienste mit dem frühzeitigen Durchspielen der Möglichkeiten einer programmierten Machtübergabe („Abstieg von der Macht“, wie dies damals genannt wurde), so analysierte die Alternative „vollzeitlich“ den Stand der Dinge und suchte Spielraum für Erwägungen, Konzepte und mögliche Welten, die über die Horizonte sozialistischer Fiktionen weisen sollten.

In all den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war die einzige wirkliche Alternative zum Regime, die auch vom Regime selbst als solche empfunden wurde, in der Katholischen Kirche konzentriert. Eine konkrete öffentliche Form dieser Alternative in Slowenien waren die berühmten „Theologiekurse“ in den 1960er und 1970er Jahren mit aktuellen Themen, die außerordentlich stark besucht waren und eine alternative intellektuelle Tribüne darstellten, deren Einfluss zu groß und zu breit war, als dass das Regime sie hätte verbieten können. Einen Quantensprung der „zivilen Alternative“ stellt zweifellos die Nummer 57 der *Nova revija* (*Neue Zeitschrift*) mit dem Untertitel „Beiträge zum slowenischen Nationalprogramm“ dar, die im Februar 1987 erschien. In ihr analysierten 16 Autoren mit zukunftsgerichtetem Blick die aktuelle politisch-kulturellen Lage der Slowenen in der jugoslawischen Föderation, legitimierten erneut das Recht des slowenischen Volkes auf Selbstbestimmung und konzeptualisierten die Programmleitlinien zur Unabhängigkeit Sloweniens. Die Reaktion der Partei auf diese häretischen Thesen war erwartungsgemäß scharf. Auch Festnahmen der Autoren waren wahrscheinlich, doch kam es dazu nicht, weil die slowenische Partielite in den damaligen unsicheren, von ideologisch-wirtschaftlicher Agonie geprägten Zeiten sehr vorsichtig sein musste. Einerseits traute sie sich nicht mehr, einen offenen Frontalangriff gegen den Zorn der slowenischen Öffentlichkeit zu wagen, die den Ansichten in diesen „Thesen“ mehrheitlich gewogen war (mehr slowenische Selbstständigkeit; auch ein unabhängiger slowenischer Staat außerhalb Jugoslawiens sollte zulässig sein), andererseits durfte sie nicht das Zentrum der Parteibürokratie in Belgrad verärgern, das in dieser Situation selbst die kleinste politische Konkurrenz verhindern wollte und herrschsüchtig sogar eine Unitarisierung des Staates (die Umwandlung des Bundesstaates in einen einheitlichen Staat ohne föderale Glieder) verlangte.

Obwohl es unglaublich scheint, dass eine einzige Ausgabe einer „Monatsschrift für Kultur“ überhaupt irgendwelchereale gesellschaftlichen Konsequenzen haben könnte, ist gerade aus ihr die konzeptuelle Plattform hervorgegangen, die sich verhältnismäßig schnell zu einer realen Unabhängigkeitsplattform entwickelte,⁷ auf deren Grundlage sich in gut drei Jahren der unabhängige Staat Slowenien bildete, der im Jahr 2004 EU-Mitglied wurde.

68

Mit dem neuen *after*-Staat wendete sich vieles in Slowenien. Jedoch nicht so stark, wie es nach außen schien bzw. noch heute scheint. Die wesentlichste Änderung im funktionellen Sinn war die Ersetzung des *Mediums Ideologie* durch das *Medium Kapital*. Die Umwandlung ereignete sich allerdings nicht einfach durch Umwandlung des Systems der gescheiterten Planwirtschaft in ein System der kompetitiven Marktwirtschaft. Auf dem rivalisierenden politischen Parkett der jungen und noch ungelenten Demokratie eignete sich die „neue Klasse“ (Đilas 1957), die gezwungenermaßen auf Marx' *Kapital* verzichten musste, listig dessen „Zinsen“ an, das heißt das reale Kapital – nämlich das ehemals „gesellschaftliche Eigentum“, das schon die ganze Zeit unter ihrer Kontrolle stand. Dieser Prozess wurde „Privatisierung“ genannt. In ihm gingen gewöhnliche Menschen, die sich in Bezug auf Finanztransaktionen mit den sogenannten „Eigentumszertifikaten“ nicht auskannten,⁸ größtenteils leer aus, während viele ehemalige Mitglieder der kommunistischen Partei mithilfe von Insiderinformationen, durch Kauf von staatlichen Unternehmen mit ungedeckten Krediten staatlicher Banken und durch betrügerisch geplante Konkurse zu Kapitaleignern konvertierten – zur neuen postsozialistischen „Elite der Gier“, um an dieser Stelle Sloterdijks Syntagma zu verwenden (Sloterdijk 2006, 310). Diese Elite benötigte die sozialistische Vergangenheit im Grunde nur noch dazu, sie hinter sich zu lassen. „Man muss nach vorn, nicht nach hinten schauen“, lautete der damalige Slogan, bis die „späten Sozialisten“ mit dem

7 Damit sind die im Plebiszit getroffene Entscheidung der Slowenen für die Unabhängigkeit, die Annahme der neuen Verfassung, die Übernahme der effektiven Herrschaft über die Grenzen und das Territorium u. Ä. gemeint.

8 In dieser Form begann der Staat Slowenien im Jahr 1993 das ehemals „gesellschaftliche Vermögen“ an seine Bewohner zu verteilen.

erfolgreich privatisierten (das heißt: bei sich behaltenen) Kapital, mit dem sie Medien und Menschen beherrschten, die Opposition völlig geschwächt und erneut – diesmal mit demokratischer Form – die Macht übernahmen.

Die Kultur in der Zeit des auslaufenden Sozialismus

Die Absurdität und Verdorbenheit des „Realsozialismus“ waren für einen aufmerksameren Beobachter schon seit Erscheinen des Buches *Die neue Klasse* von Milovan Djilas im Jahre 1957 kein Geheimnis mehr. Doch war im Zeitraum, in dem der verdorbene und absurde Komplex dauerte, bei vielen Menschen noch die Vorstellung lebendig, dass für seine gerechtfertigten Motive dennoch eine nicht absurde und nicht perverse Verwirklichung zu finden sei. Die Vorstellung, dass „auch eine andere Welt möglich ist“, musste damals natürlich tief im illegalen Verborgenen bleiben. Was sich nach 1960 allmählich den Weg ins Licht bahnte, war die Forderung nach – wenigstens – einer „anderen Gleichheit“, wenn schon eine „andere Andersheit“ lebensgefährlich war. Eine der Grundlektionen der 1970er und 1980er Jahre bestand darin, dass der messianische „Universalismus von oben“ verfällt und dass man dieser Evidenz praktisch nicht mehr entkommen kann. Die daraus hervorgegangenen Änderungen nagten nach und nach an den moralischen, rhetorischen und doktrinen Grundlagen der kommunistischen Linken. Mit der Änderung der alltäglichen Evidenzen wurden sogar ihre früher sehr erfolgreichen rhetorischen Figuren (Fortschrittlichkeit, Selbstverwaltung, assoziierte Arbeit) unplausibel.

69

Der kommunistische Neusprech und seine poetischen Sprachspiele

Eine ungewöhnliche Koinzidenz und Interferenz von Ideologie und Kunst ereignete sich 1960 auf einem überraschenden Terrain: im Spannungsfeld zwischen ideologischen Sprachtricks der Partei und poetischen Sprachspielen.

Wie aus den Erfahrungen der Menschen jener Zeit und aus Djilas' Buch *Die neue Klasse* hervorgeht, war die damalige gesellschaftliche Realität sprachlich auf vielerlei Weise durch den ideologischen *Neusprech* der

Partei verschlüsselt (Young 1991). *Gesellschaftliches Kapital* war z. B. ein Deckwort für die tatsächliche Eigentümerschaft des Kapitals seitens der kommunistischen Partei; *sozialistische Moral* war das Deckwort für die völlige Hingabe an die Amoral des Typs „der Zweck heiligt die Mittel“; *Selbstverwaltung* war das Deckwort für die vollkommene Beherrschung der Arbeiterschaft und die ungehinderte Ausbeutung der Wirtschaft seitens der privilegierten Bürokratie und der politischen Geheimpolizei; *Sozialismus* war das Deckwort für eine Bewegung, deren Ziel die Umwandlung der Gesellschaft durch Tyrannei seitens einer politischen Kaste war; *ein schöneres Leben im Kommunismus* war das Deckwort für eine permanente Hinausschiebung der Verwirklichung unrealistischer ideologischer Verheißungen; *Wahlen* waren das Deckwort für eine deklaratorische Bestätigung der Parteikader auf deren Führungspositionen; *gesellschaftlich nützliche Arbeit* war das Deckwort für Gefängnis und ideologische Umerziehung u. Ä. Da es nicht erlaubt, vor allem aber auch nicht opportun war, die Realität mit den richtigen Worten zu benennen, produzierte der Kommunismus die ganze Zeit Lügen⁹ und Halbwahrheiten und versuchte, sie in einer akzeptablen Form des perversen Neusprechs zu platzieren. Dies besonders nach 1960, weil ihm auf der Ebene der Tatsachen so manches nicht gelang und weil revolutionäre Skrupellosigkeit und Gehirnwäsche für die Partei unter den Bedingungen des „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ in der Öffentlichkeit, auf die sie in jener Zeit schon etwas Rücksicht nehmen musste, nicht mehr nützlich waren.

Die Menschen fanden sich so in einem Feld terminologischer Täuschungen, listiger Begriffswechsel, sophistischer „politischer Korrektheit“ und einer allgemeinen sprachlichen Krypto-Expression vor. Eine ironische Wiedergabe dieses Zustands artikulierte auf Ebene der poetischen Alternative der Dichter Tomaž Šalamun (1941–2014), indem er dem Wort im dichterischen Gebrauch absichtlich jegliche Benennungsfunktion entzog, es von jeder Verbindung mit der Realität befreite und es zu einem autarken und beliebig austauschbaren Faktor

9 Leszek Kołakowski: „Lying is the immortal soul of Communism“ (zit. nach Hannes 2017).

unendlicher Sprachspiele machte. Šalamuns erste Gedichtsammlung *Poker* aus dem Jahre 1966 hatte in den Anfangsgedichten noch einen Bezug zur Poesie vorangegangener Dichter, besonders zur ekstatischen Vision von Dane Zajc (1929–2005), die das tragische Schicksal des Menschen in der Zeit der Revolution und die Verdüsterung der Welt in der Zeit des Nihilismus behandelt. Doch schon im mittleren Teil der Gedichtsammlung befreit sich Šalamuns Poesie von diesen Bindungen und wandelt sich zu einer spielerischen, humorvollen, legeren, stellenweise ironischen und sogar zynischen Stimmung, die bereit ist, Wortbeziehungen aufzunehmen, die völlig unabhängig von den alltäglichen Relationen zwischen Sprache und Realität sind. Die Reaktion auf die perverse und performative Rolle der Sprache, die diese in der Praxis der kommunistischen Ideologie hatte, bekam in Šalamuns Poesie die Form einer neuen, zugleich einfallsreichen und subversiven Poetik. Und obwohl sich diese Poesie später in eine Perpetuierung ein und derselben Geste verschloss, was sie an einem Übergang in neue poetische Welten und auf andere poetische Ebenen hinderte, wies sie mit ihrer ludistischen Poetik die Menschen dennoch auf die tatsächliche *Derealität* und *Manipulativität* des Neusprechs der Partei hin, von dem die Lebensrealität und „Zuverlässigkeit“ gewöhnlicher Leute jedoch sehr wohl abhängig war.

Dies war auch die letzte Stufe des geistigen Aufschwungs, den die slowenische freidenkende Nachkriegsliteratur vermochte. Ihre Kraft erschöpfte sich um 1980, als sie in sich selbst zurückzog und ihr kritisches Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit verlor.

Im Spannungsfeld zwischen politischem und künstlerischem Avantgardismus

Die kommunistische Partei fasste sich selbst von Anfang an als *Avantgarde* „mit höherem Bewusstsein“ auf, als Vorreiter der Arbeiterklasse und *ipso facto* der ganzen „fortschrittlichen“ Welt, wie sie zu verkünden pflegte. Daher ist es in gewisser Weise ironisch, dass ihre tiefgründige Natur im Sinne von „vorausgehen“ in der Endphase des jugo-slowenischen Sozialismus am exemplarischsten und schmerzlichsten gerade durch eine

Avantgarde, nämlich eine künstlerische, demaskiert wurde.

Der Glaube der ersten „historischen“ künstlerischen Avantgarden, das gesellschaftliche Leben durch eine Kunstrevolution verändern zu können, war von vornherein schwach, daher versuchten sie sich mit der politischen Avantgarde zu verbinden. Der Futurismus in Italien näherte sich dem Faschismus, die russische Avantgarde dem Bolschewismus, der Surrealismus in den 1930er Jahren den französischen Kommunisten u. Ä. Diese Verbindungen waren unsicher, manchmal freundschaftlich, manchmal abstoßend. Sowohl der Faschismus als auch der Kommunismus stellten mit ihrer autokratischen Ordnung einen Gegensatz zur anarchischen Art dar, mit der die künstlerischen Avantgarden die Kunst und Realität verändern wollten. Trotz allem war die politische Avantgarde eine willkommene Stütze für sie. Als der italienische Faschismus zusammenbrach, war dies das Ende des Futurismus; als der kommunistische Sozialismus scheiterte, verloren die „linken“ künstlerischen Avantgarden den Boden unter den Füßen (Kos 2015, 9).

72

All dies gilt auch für das slowenische Umfeld. Die ersten künstlerischen Avantgarden entstanden in den 1920er Jahren mit Anton Podbevšek, Ferdo Delak und Avgust Černigoj. Sie suchten nach Unterstützung im Anarchismus und Kommunismus, waren unsicher und verschwanden bald. In den 1960er Jahren kam mit der Gruppe OHO (1966–1971) eine »Neo-Avantgarde« auf, für die der Einsatz von Readymade-Objekten charakteristisch war. Ähnlich wie alle anderen Avantgarden formte sie sich aus einem Widerstand gegen die etablierte Realität, allerdings mehr gegen den „Geist“ der mittleren Schichten, die unter der kommunistischen Herrschaft entstanden, als gegen den Sozialismus selbst. Dieser war ideologisch entleert, weshalb es keine richtige Grundlage für eine künstlerische Avantgarde gab. OHO war nur noch eine „demütig ästhetische“ Bewegung (Kos *ibidem*).

Die „Neue slowenische Kunst“ (NSK)¹⁰ entstand nach 1980, als das Ende des jugoslawischen Kommunismus nahte. Statt als Avantgarde bezeichnet

10 Die Originalbezeichnung in deutscher Sprache war provokativ, da sich der jugoslawische – internationale – Sozialismus seit dem Scheitern des Paktes Ribbentrop-Molotow (22. Juni 1941) symbolisch in strengem Antagonismus zur Ideologie des Nationalsozialismus konstituierte.

zu werden, nannte sie sich lieber *Retro-Avantgarde* bzw. *Retrogarde*, sah sich also nicht mehr als Vorreiterin von etwas Fortschrittlichem, sondern als „Nachhut“ von etwas Vergehendem. Hier entspringt der trübselig trauernde, drohend pathetische Ton ihrer Auftritte, der gerade darum ästhetisch gefällig war. Anstelle neuer Kunstformen, wie sie von historischen Avantgarden erfunden wurden, nutzte die retroavantgardistische NSK traditionelle Formen und bereits bestehende Artikulationen palimpsestisch aus. Ein Beispiel dieser Strategie zeigt sich in der Abwandlung des nationalsozialistischen Plakats „*Das dritte Reich*“¹¹ (*Lichtbringer*, 1938) von Richard Klein (1890–1967) zu einem „sozialistischen“ Plakat, das ein halbes Jahrhundert später, nämlich 1987, den kommunistischen Feiertag „Tag der Jugend“ (25. Mai, der einstige deklarierte Geburtstag Titos) verherrlichen sollte.

Die Tradition des „Staffellaufs der Jugend“ und der abschließenden Parade- und Sportveranstaltung mit Tausenden Mitwirkender im Zentralstadion von Belgrad wurde auch nach Titos Tod weitergeführt. Den Staffelstab übernahm anstelle von Josip Broz Tito der Vorsitzende des Bundes der sozialistischen Jugend Jugoslawiens. Auf der öffentlichen Ausschreibung für die Gestaltung des Plakates und des Staffelstabes im Februar 1987 wurde der Entwurf des Studios *Neuer Kollektivismus* (NSK) ausgewählt (Abb. 13).

11 Richard Klein, *Das Dritte Reich* (*Lichtbringer*), Titelbild der Zeitschrift *Jugend*, 1. Juli 1938.



Abb. 13: Studio Neuer Kollektivismus, *Tag der Jugend*, 1987, Plakat.

Eine gemischte politisch-künstlerische Kommission wählte, ohne (genau) zu wissen, worum es sich handelt, eine Variation von Kleins NS-Plakat aus, die sich nur in einigen Details vom Original unterschied (Abb. 14):

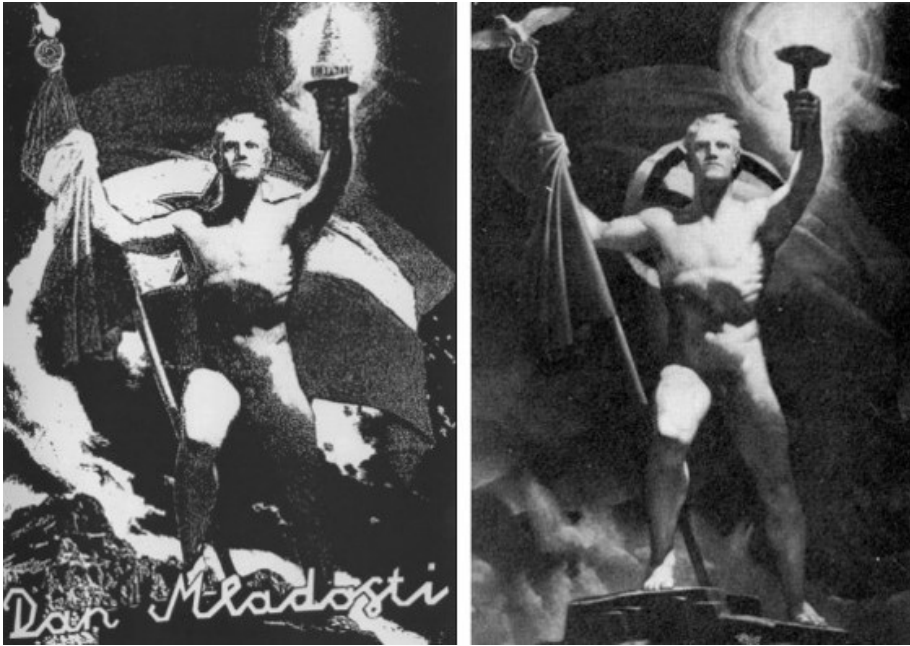


Abb. 14: Links: Studio Neuer Kollektivismus, *Tag der Jugend*, 1987; rechts: Richard Klein (1890–1967), *Lichtbringer*, 1938.

Die NS-Flagge wurde durch die jugoslawische ausgetauscht, der deutsche Adler durch die Friedenstaube und die Fackel durch einen Staffelnstab mit einem Miniaturbild von Jože Plečniks „Kathedrale der Freiheit“ auf der Spitze.¹² Nach der Enthüllung brach ein Skandal von gesamtjugoslawischem Ausmaß aus. Gegen die Autoren des strittigen Plakats wurde Anzeige erstattet. Außer den Mitgliedern des Neuen Kollektivismus wurden auch die slowenischen Mitglieder der Ausschreibungskommission zu Polizeiverhören

¹² Die „Kathedrale der Freiheit“ (1947) ist einer von zwei Entwürfen des Architekten Jože Plečnik für das slowenische Parlament.

geladen. Einen gerichtlichen Epilog gab es nicht, da die Autoren und die Kommissionsmitglieder „bewiesen“, dass es sich lediglich um eine „künstlerische Ausdrucksform“ handelte, ein Jahr später stimmte das Gericht dem zu. Vor allem deswegen, weil die Regierenden nicht an einer Fortsetzung der Affäre interessiert waren. Die Auswahl des Plakates im Rahmen einer öffentlichen Ausschreibung – der Entwurf ging *glatt* durch alle offiziellen Entscheidungsstufen – enthüllte nämlich in dessen zweideutig-parodischen Symbiose auf absolut allzu direkte Weise die unangenehme Wahrheit. Nämlich, dass unter dem diametralen ideologischen *Jargon der Eigentlichkeit* im Jugo-Internationalsozialismus dieselben ästhetischen Faszinationen zum Vorschein kommen wie im Nationalsozialismus und dass diese Faszinationen in ihrem Kern nichts anderes sind als ein äußerer Ausdruck sozusagen identischer innerer – totalitärer – Aspirationen und Verhaltensweisen.

76

Grundlage dieser künstlerischen Strategie war der Begriff der Über-Identifikation (Butler 1995, 166).¹³ Also eine Form der politischen Kommunikation, die durch „subversive Affirmation“ dem Regime den Spiegel derart hinhält, dass sie mit übertriebenem Konformismus das „Ernstnehmen“ seiner Postulate und Konventionen simuliert, was zur Enthüllung seiner sonst sorgsam verschleierte totalitären und autokratischen Natur führt. Neben dem abgewandelten Plakat des Neuen Kollektivismus ist als weitere anschauliche Illustration dieser Methode Slavoj Žižeks Beschreibung – eines angeblich wahren – Ereignisses zu erwähnen, wonach die Opposition in den 1980er Jahren am Vorabend der Wahlen eine Zeitung herausgab, die auf ihrer Titelseite den Sieg des Bundes der Kommunisten Sloweniens *ankündigte* (es gelang mir nicht, die Zeitung und die primäre Quelle zu finden).¹⁴ Žižek und seine Kollegen wurden angeblich zu einer Polizeivernehmung vorgeführt. Dies obwohl sie nichts Rechtswidriges getan hatten. Die Geste, mit der sie öffentlich

13 „Wo die Einheitlichkeit des Subjekts erwartet wird, wo die Verhaltenskonformität des Subjekts befohlen wird, könnte die Ablehnung des Gesetzes in Form einer parodistischen Ausfüllung der Konformität erzeugt werden, die die Legitimität des Befehls subtil fragwürdig macht, eine Wiederholung, die das Gesetz in die Übertreibung hineinzieht, eine Neuformulierung des Gesetzes gegen die Autorität desjenigen, der es hervorbringt.“

14 Vgl. Parker 2004.

auf die jedermann bekannte Tatsache aufmerksam machten, das heißt die *implizite* Wahrheit *explizierten*, dass es im kommunistischen Wahlsystem nicht möglich ist, dass die Kommunisten die Wahlen nicht gewinnen, schien der Polizei nämlich gefährlich.

Im Zusammenhang mit der Strategie der Überidentifikation und Kunst ist relevant zweierlei zu bemerken, was sich auch durch die Kunst der NSK bestätigt.

Erstens, dass eine Kunst, die die Logik der Überidentifikation verwendet, hervorragend gedeiht, solange das autoritäre System zu stark ist, um sich gefahrlos in Form eines offenen Opponierens mit ihm zu konfrontieren. Nicht zuletzt wurde die Methode der Überidentifikation genau für solche Umstände entwickelt. Gewiss aber verliert eine Kunst, die in erster Linie auf Überidentifikation setzt, logischerweise viel von ihrer Aktualität, wenn die Wirkungen dieser Haltung nicht mehr erforderlich sind. Wenn sie nichts „anderes“ enthält, das überleben könnte, gerät sie früher oder später in Vergessenheit. Ein solches Beispiel ist das „NS-Plakat“ aus der Plakataffäre, das noch heute als kulturell-politische Geste *etwas Besonderes* ist, im Sinne der formativen Invention und der künstlerischen Intensität hingegen *nichts Besonderes*.

Und zweitens, das Perpetuieren ein und derselben Haltung unter posttotalitären Umständen läuft ständig Gefahr, aus der Pose der Überidentifikation in die Realität der *Identifikation*, d. h. in die Fortsetzung der Machtstrategien und Präntionen mit anderen Mitteln abzugleiten bzw. herabzusteigen. Ein Künstler rückt dabei vom „Staatsfeind“ sehr leicht zum „Staatskünstler“ auf (im übertragenen und wortwörtlichen Sinne), wie Slavoj Žižek die Protagonisten der NSK-Bewegung charakterisierte.¹⁵ Das Ergebnis dieses Abstiegs erweckt den Eindruck, dass es sich um eine ästhetische Simulation und postmodernistische Verspieltheit handelt, denen

15 „Laut *Spiegel* galt Laibach im Jahr 1983 als staatsfeindlich, während Slavoj Žižek sie heute als Staatskünstler bezeichnet und sie in einer gewissen Borat-Weise völlig mit Kim Jong-un übereinstimmen, der in Nordkorea des Jahres 2015 ebenfalls seinen Disney-Totalitarismus hegt. Laibach soll begonnen haben, sich mit seiner eigenen Pose zu verwechseln, und soll seinen eigenen Tod überlebt haben, was für Künstler insbesondere tragisch ist.“ (STA 2017)

nichts mehr „heilig“ und nichts mehr „wahr“ ist. So mündet die (Retro-) Avantgarde in eine galeristische Sehenswürdigkeit für seltene feinere Kenner oder in Estradenshows für ein Publikum, das nach avantgardistischen Aufputzmitteln in einer politisch und kulturell entleerten Zeit dürstet. In beiden Fällen soll der Staat sie mit Geldern der Steuerzahler unterstützen (Kos 2015, 9).

Slowenische Kunst in der Post-Zeit

Mit der Beschreibung der De-Überidentifikation und ihrer Folgen sind wir unbemerkt in die Zeit nach der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens (1991–2017) übergegangen.

Der unüberschreitbare Horizont der Gegenwart ...

78

Die Kunst der Avantgardisten und Retroavantgardisten konnte nie massenweise in die Lebenspraxis der Menschen eindringen, sie blieb im engen Kreis der Avantgardisten und ihrer Anhänger. Wirklich entscheidend wirkten sich Wissenschaft und Technologie auf das Alltagsleben in der zweiten Hälfte des 20. und besonders intensiv im 21. Jahrhundert aus. Anstelle von visionären Dichtern, von denen Arthur Rimbaud (1854–1891) erwartete, dass sie das Leben verändern würden, wird diese Aufgabe effizient von Technologen verrichtet, gestützt auf Naturwissenschaft und Mathematik. Ihre Überlegenheit über die kommunistische Politik und die künstlerische Avantgarde zeigte sich, als der kommunistische Sozialismus im Wettbewerb mit der westlichen Welt der Wissenschaft und Technologie scheiterte. Ganz besonders aber, als die Kunst Zuflucht zur wissenschaftlichen Technologie nahm, um mit ihrer Hilfe eine Art „wissenschaftliche“ Erforschung von Wörtern, Bewegungen und Tönen, Raum und Zeit, Materie und Weltall in Form von multimedialen Konzepten, Experimenten und Projekten zu unternehmen. „Indem sie vergeblich versucht zur Wissenschaft zu werden, hört sie auf, Kunst zu sein.“ (Kos 2015, 9)

Für die Kultur in der Zeit nach der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens ist – ähnlich wie für die etwas ältere Dekonstruktion – diese „diensthabende Statthalterin der radikalen Kritik“ (Sloterdijk 2006, 291) – charakteristisch, dass sie nicht mehr erwägt, sich in die äußersten Tiefen existenzieller

Situationen und gesellschaftlicher Verhältnisse, bestehender Institutionen und Zeichenartikulationen herabzulassen sowie an deren Fundamenten kritischen „Sprengstoff“ anzubringen. Sie bevorzugt, sorgsam und haarspalterisch auf die Labilität und Unschärfe der festesten binären Gegensätze hinzuweisen (Text – Kontext, Autor – Publikum, Mann – Frau, Wirklichkeit – Fiktion, Ideologie – Demokratie, Hochkultur – Popkultur usw.). Kurzum: Mit großer Geste widmet sie sich der Aufgabe, „vorläufig alles zu lassen, wie es ist“. Übrigens, so Sloterdijk, kann man hieraus auf ein verborgenes Bündnis mit der amerikanischen Massenkultur und der Globalisierungskultur schließen, die ebenfalls der „Mission“ verpflichtet sind, „das Bestehende nicht anzutasten“ (Sloterdijk 2006, 292).

... und seine kulturliberalistischen Folgen

In einer Welt, in welcher alles käuflich ist, in welcher der Wert der Preis ist und der Preis der Wert ist, in der die Gefühle austauschbar und sentimentale Nachbildungen nicht mehr von echter Ware zu unterscheiden sind (Scruton 2000, 68), treten Künstler in eine Zeit des globalisierten Kulturliberalismus. In ihm sind ernsthafte Missionen, objektive Aufgaben, eine kritische Einstellung gegenüber den Dingen und Radikalität – im Unterschied zur Zeit vor der Unabhängigkeitserklärung – nur noch als ästhetische Haltungen oder philosophische Habitus erwähnenswert, nicht aber mehr als operative politische und kreative Ausrichtung (frei nach Sloterdijk 2006, 284).

Der Kulturliberalismus ist der Grundidee des Liberalismus treu, einer Idee, die völlige Schaffensfreiheit in Kultur, Kunst und Wissenschaft fordert, frei von allen externen – ideologischen, religiösen, moralischen oder nationalen – Einflüssen. Die Kultur ist somit in einen freien Wettbewerb um Erfolg auf einem von Angebot und Nachfrage bestimmten Markt oder um staatliche Mittel gesetzt. In einem solchen Kulturwettbewerb sind massenweise, unterhaltsame, kurzweilige und kurzfristige Formen oder aber skandalöse und provokative Angebote im Vorteil. Dies eben im Namen der Gleichwertigkeit von allem Möglichen. Die Freiheit schlägt in eine Ungleichheit zwischen Stärkeren und Schwächeren auf dem Markt um.

Was die Kunst betrifft, ist die augenscheinlichste Folge einer solchen Entwicklung von Ereignissen (nicht nur in Slowenien) die „posthistorische“ Verlagerung von der ästhetischen zur populärerem funktionalen Wahrnehmung, von der bildenden zur visuellen Kunst und von der bildenden zur visuellen Hermeneutik; obwohl die bildende Kunst auch weiterhin ein wichtiger Bereich des Schaffens und paralleler Kultur bleibt. Die Logik dieser Verlagerung ist aus dem immanenten *Unterschied* zwischen bildender und visueller Kunst ersichtlich, der permanent vorhanden ist, doch größtenteils unreflektiert bleibt. Er zeigt sich im Verhältnis der einen und der anderen Modalität der Kunst zum visuellen Kontext der Realität (Freljeh und Muhovič 2012, 27–58).

80

Die bildende Kunst hat im Verhältnis zur visuellen Realität von jeher referentielle, mimetische und transformierende Appetite, d. h. die Intention, das Visuelle nachzuahmen, zu erforschen, zu erweitern, zu verfeinern, vor allem aber in einer dem Schein übergeordneten *artefakten Form*, zu der eine künstlerisch-ästhetische Wahrnehmung und Denkweise und eine ihnen entsprechende Kreativität führen, über das Visuelle hinauszugehen. Ihre Stärke liegt im Drama der Formbildung, d. h. im *In-formieren der (bildenden) Materie* bzw. im gleichzeitigen „*Forma-lisieren der Seele*“. Dies bedeutet, dass die bildende Kunst spontan zur Gestaltung und Umgestaltung der visuellen Gegebenheiten aufruft, dass sie den schöpferischen *Eros* aktiviert, das kreative Risiko hervorhebt und eine besondere schöpferische und hermeneutische Kompetenz fordert.

Eine entgegengesetzte Haltung gegenüber dem visuellen Kontext der Realität hat die visuelle Kunst, für die das Visuelle kein Bereich der Erforschung, der Fortsetzung, der Erweiterung, der Transzendierung und des Risikos ist, sondern ein *Medium* der Ausbeutung, des gesellschaftlichen Konstruierens, des Provozierens, Semantisierens, Mobilisierens und der Kritik. Ihr *Agens* sind die funktionale Wahrnehmung und der „allegorische Impuls“ (Benjamin 1982, 223ff und 466ff), die den Menschen aus den bildnerisch-künstlerischen Transformationen, Idealisierungen und Mystifizierungen des Visuellen, die dem postmodernen Menschen über den Kopf gewachsen sind und denen er nicht mehr glaubt, erneut in eine nüchterne, konkrete und – natürlich – konfuse *reale visuelle* Welt führen (näher Muhovič 2014, 47–65). Ein allegorischer Denker glaubt nicht mehr an die intentionale Bedeutung dessen, was sich seinem Blick

bietet, und sucht sie nicht, vielmehr ist er sich bewusst, dass es von seiner Art der Fragestellung abhängt, welche Einsichten sich ihm bei bestimmten Artefakten und ihren Konstellationen eröffnen. Er ist sich auch der Begrenztheit, Fraglichkeit und Willkür dieses Fragens wie auch des dogmatischen Charakters seiner Antworten bewusst. Der Allegoriker, sagt Walter Benjamin, verwendet Fakten in gewissem Maße wie *Indexe* (Anzeiger, Hinweise), die nicht von selbst reden, sondern den Menschen auf Gegebenheiten in der – vor allem gesellschaftlichen – Realität lenken. Was er mit diesen Hinweisen tut, hängt von ihm selbst ab. Vor allem aber ist Folgendes wichtig: der Allegoriker fragt die Welt – und nicht intentional fixierte Aussagen. Die Welt ist es, die ihn zum Nachdenken anregt; künstlerisch aufgestellte Objekte sind nur Katalysatoren seiner Fragestellungen (Benjamin 1982, 466ff). Der allegorische Impuls, der die Spätmoderne prägt, lenkt unsere Kunsterfahrung immer mehr von der ästhetischen zur funktionalen Wahrnehmung (Benjamin 1982, 223).

Kurzum: Die bildende Kunst ist von der alltäglichen Welt auf das Epizentrum der *vergeistigten, künstlerisch transformierten und erweiterten Visualität* orientiert, die visuelle Kunst hingegen von der exklusiven und manchmal mythisierten bildnerisch-künstlerischen Verinnerlichung auf die *funktionalisierte Visualität*, die in ihrem Rahmen zum „Material“ einer konzeptualisierenden Vernunft in erster Person wird.

81

Der Unterschied zwischen bildnerisch-künstlerischer und visueller Hermeneutik

So wie sich die bildende und die visuelle Kunst in ihrem Verhältnis zum visuellen Kontext der Realität unterscheiden, unterscheiden sich auch die Hermeneutik der bildenden und die der visuellen Kunst. Die Hermeneutik der visuellen Kunst enthält, genauso wie die Artefakte der visuellen Kunst, in ihrem Kern eine funktionelle Wahrnehmung, ein *allegorisches Denken* und eine Metapher, die bildende Kunst hingegen, genauso wie ihre Artefakte, eine ästhetische, also bildende Wahrnehmung, ein formenerzeugendes Denken, eine Form und eine formelle Analyse.

Wenn jemand sagt, „es nähern sich dunkle Wolken“, können wir diese Aussage zunächst realistisch auffassen, als meteorologische Prognose, dass „es regnen wird“. Man kann sie historisch oder sozial als eine Ankündigung

„schwerer Zeiten“ verstehen. Möglich ist auch, dass diese Feststellung den psychischen Zustand des Sprechenden ausdrückt, d. h. seinen Pessimismus bzw. seine *böse Vorahnung*, deren Anlass noch nicht ganz klar ist. All diese Bedeutungen – die realistische, die gesellschaftliche, die psychische – fordern von demjenigen, der die Aussage zu verstehen versucht, eine Entscheidung und die Bestimmung des wahrscheinlichsten und im gegebenen Augenblick sinnvollsten Interpretationstyps.

Ähnlich verhält es sich bei Teilen der visuellen Kunst, z. B. bei Installationen, Projekten des Sozialaktivismus, konzeptuellen und postkonzeptuellen Praxen oder beim „Gesamtkunstwerk als Spektakel“ – dem so beliebten Milieu des Wirkens der NSK.

Nehmen wir hier – als *Pars pro Toto* – das Beispiel der visuellen Hermeneutik des folgenden „Gesamtkunstwerks“: des Auftritts der Band *Laibach* im Theater Pongwha in Pjöngjang (Abb. 15).¹⁶

82

16 Der Auftritt fand am 19. August 2015 im Kontext der nordkoreanischen Feier des 70. Jahrestags der Befreiung der Koreanischen Halbinsel von der japanischen Besatzung. Vgl. Dokumentarfilm *Liberation Day* (2017).



83

Abb. 15: Laibach, *Liberation Day*, Theater Pongwha in Pjöngjang, Nord-Korea, 19. August 2015 (im Kontext der nordkoreanischen Feier des 70. Jahrestags der Befreiung der Koreanischen Halbinsel von der japanischen Besatzung); vorige Seite: Detail; oben: auf der Bühne.

Das Gesamtkunstwerk-Spektakel *Liberation Day* kann man zunächst *prosaisch* und *pragmatisch*, als heißen Marketing-Zug betrachten, mit dem diese avantgardistische Musikband mit sinkendem Rating auf der internationalen Szene erneut Aufmerksamkeit mit ihrem „unmöglichen“ Gastspiel in einer der verschlossensten, totalitärsten und repressivsten Staaten der Welt erwecken will, um daraus ein „mediales Business“ zu machen. Die Estradenshow mit totalitaristischer Ikonografie und heroischer Inszenierung in einem marxistisch-leninistisch fundierten politischen Umfeld kann als verspäteter Überidentifikationsflirt mit der obszönen Dimension des stalinistischen

Totalitarismus¹⁷ verstanden werden und in ihm, wenn man möchte, mit S. Žižek das „faszinierendste kulturelle, ideologische und politische Ereignis des 21. Jahrhunderts“ sehen (Žižek 2017). Ferner kann man den etwas sentimentaler gestimmten Auftritt wohlwollend als Ausdruck einer vorsichtigen „Sprache der Besorgtheit“ auffassen, die „ein gesellschaftliches Engagement“ bezüglich des nordkoreanischen „gesellschaftlichen Experiments“ verlangt, ein Engagement, zu dem Intellektuelle des Westens und Ostens *per definitionem* berufen sind. Das Spektakel, das für die jüngere nordkoreanische Partielite (*Partei der Arbeit Koreas*) inszeniert wurde, kann auch als eine Gelegenheit zur Reflexion der Band Laibach verstanden werden, d. h. zur kritischen Betrachtung des Aktionsradius ihrer kulturpolitischen und ideologischen Prämissen, da gerade eine Reflexion dieser Prämissen die Grundlage für die Beurteilung der Relevanz der Laibachschen Thematisierung wirklicher gesellschaftlicher und kultureller Dilemmas ist (Abb. 15). Und so weiter. So wie bei einer metaphorischen Sprache muss sich der Interpret auch bei Teilen der visuellen Kunst selbst entscheiden, welcher möglichen Interpretation er folgt und warum. Mehr noch. Die Interpretationen kann er auch selbstständig relativieren, erweitern und neue „erfinden“.

84

17 Žižeks Ausdruck lautet im Original „Flirt mit der obszönen Dimension des Faschismus“ (Spiegel Online 2017). Zur Beschreibung von Totalitarismen und repressiven Systemen verwenden die Mitglieder der NSK und ihre Mediensprecher in der Regel die Bezeichnung „Faschismus“ und nur ausnahmsweise analoge Begriffe wie „Nazismus“, „Kommunismus“, „Stalinismus“, „Maoismus“, »Titoismus«, was vielsagend scheint (vgl. Turk 2017).

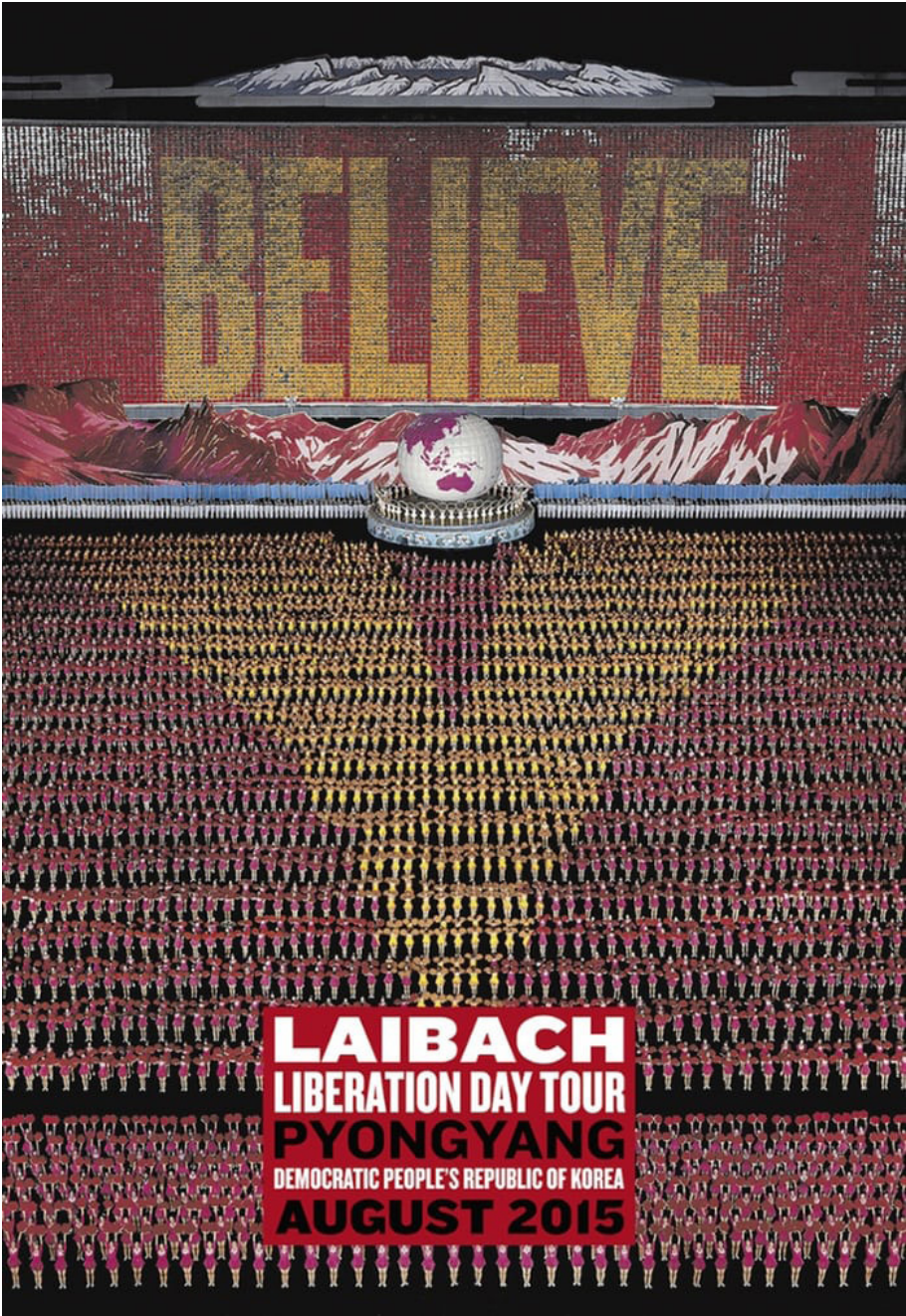


Abb. 15: Laibach's Pyongyang Konzertplakat; Photo: Laibach/AP.

Bei der bildenden Kunst ist es genau umgekehrt. Wenn ich eine bildende Kunstform betrachte, mich in sie vertiefe und sie mir erkläre, bleibe ich nicht frei. Sie verlangt von mir, das zu erkennen, was in ihr in-formiert ist. Mehr noch, nicht nur erkenne ich ihre, d. h. des Autors Logik und Denkweise, die in ihr artikuliert sind, sondern ich nehme sie auch an. Darin ähnelt die Kunstform mehr einem rationalen Begriff, der zur richtigen Benutzung Erkenntnis, Erforschung und rationale Bestrebung fordert, während das (Arte-)Fakt der visuellen Kunst eher einer Metapher gleicht, die uns zur eigenen freien Auslegung einlädt.

Diese formale und hermeneutische *differentia specifica* muss man kennen und beachten, sonst kommen Missverständnisse auf, wenn man in der visuellen Kunst bildnerische Qualitäten (formenerzeugende Invention, formale Originalität usw.) sucht, die *per definitionem* dort nicht zu finden sind, nicht aber das findet, was in ihr vorhanden ist (z. B. ernüchternde Unmittelbarkeit der Faktizität, beschleunigte Kommunikation, kritisches Potential usw.). Und wenn man in der bildenden Kunst nicht mehr das zu schätzen weiß, was in ihr enthalten ist, sondern in ihr sozialkonjunkturelle informationelle und diskursive Qualitäten sucht, die es in ihr nicht gibt.

86

Epilogik

Das Imaginarium des einstigen „wissenschaftlichen Sozialismus“, das nur auf eine einzige „richtige“, „aufgeklärte“ Ideologie der „objektiven Gesellschaftswissenschaft“ und ihren Entwicklungsgesätze setzt und alle konkurrierenden Ideologien als pervers und falsch ansieht und sie verbietet, kann uns heute daran erinnern, dass selbst die reifste Auffassung der Kultur und Kunst nicht über der Ideologie steht, dass sowohl die relevantesten Interpretationen noch immer *Interpretationen* sind und dass kulturelle und künstlerische Artikulationen nicht im Diskurs dieser oder jener gesellschaftlicher und medialer Über-Macht verifiziert, sondern sich nur durch „Beständigkeit in der Zeit“ behaupten können.

Der optimistische postmoderne Vorschlag, die kalorische metaphysische „Flucht ins Beständige“ künftig aus unserem kulturellen und künstlerischen Speiseplan zu streichen und sie durch eine kalorienarme postmetaphysische

„Flucht ins Flüchtige“ zu ersetzen,¹⁸ ist nicht so unproblematisch wie es scheinen mag. Sein elegantes Dogma nämlich wirft neben dem berausenden futuristischen Licht auch einen Schatten der Vorahnung, dass es weder in Slowenien noch weltweit möglich sein wird, die existenzielle Überzeugungskraft des Künftigen endlos mit konzeptuellen Legenden wie z. B. Kontext, Projekt, Event, erweiterter Kunstbegriff, Technologisierung u. Ä. zu nähren. Auch wenn dies alles momentan noch so zufrieden mit sich selbst ist.

Womöglich wird sich die Kunst in Zukunft bei der Konfrontation mit der realen Realität des Menschen in archaische Redeweisen zurückziehen müssen, um erneut die existenziell notwendigen Dinge aussprechen zu können, für die es keine brauchbaren postmodernen Ausdrücke gibt. Wer weiß.

Bibliography | Bibliografija

Benjamin, Walter. 1982. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. V/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernik, Janez. 2008. *Nikogar ni k večerji [Niemand kommt zum Abendessen]*. Ljubljana: Založba Nova revija.

Brejc, Tomaž. 1991. *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije [Dunkler Modernismus. Bilder, Theorien, Interpretationen]*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Butler, Judith. 1995. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag.

Đilas, Milovan. 1957. *The New Class. An Analysis of the Communist System*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Frelj, Črtomir, und Jožef Muhovič (Hrsg.). 2012. *LIKOVNO / VIZUALNO. Eseji o likovni in vizualni umetnosti [DAS BILDNERISCHE / DAS VISUELLE. Essays über bildende und visuelle Kunst]*. Ljubljana: Universität Ljubljana, Pädagogische Fakultät.

Hannes, Pavel. 2017. *Residual Marxism or the Need for Demarxisation in Eastern Europe*. Abgerufen im März 2017. <https://goo.gl/AbniEh>.

18 Syntagmen „Flucht ins Beständige“ und „Flucht ins Flüchtige“ sind paraphrasiert nach Sloterdijk 1989, 145.

Jerovšek, Janez. 2017. „Francoska in slovenska revolucija [Die Französische und die slowenische Revolution].“ *Demokracija* XXII (12): 44–49.

Klein, Richard. 2017. *Das Dritte Reich (Lichtbringer)*. Abgerufen im März 2017. <https://goo.gl/H4w7l7>.

Kos, Janko. 2015. „Konec avantgard [Ende der Avantgarden].“ *Demokracija* XX (35): 9.

Lehmann, Harry. 2018. „Perceptual Comparison as the Foundation for Art Philosophy.“ *Phainomena* 27 (104-105): 167–186.

Liberation Day. A self-fulfilling promise. 2017. Regie: Morten Traavik, Ugis Olte. Koproduktion: Traavik.info und Norsk Fjernsyn (Norwegen), VFS Films (Latwien), Staragara (Slowenien) und Mute Records (Großbritannien).

Mikuž, Jure. 1985. „Sence na duši in Anagoge ... problem figure v moderni umetnosti [Schatten auf der Seele und Anagoge ... das Problem der Figur in der modernen Kunst].“ In *Razstava 1985 [Ausstellung 1985]*, Janez Bernik. Ljubljana: Moderna Galerija.

88

Muhovič, Jožef. „Modernism as the Mobilization and Critical Period of Secular Metaphysics. The Case of Fine/Plastic Art.“ *Filozofski vestnik* XXXV (2): 47–65.

Parker, Ian. 2004. *Slavoj Zizek. A Critical Introduction*. London: Pluto Press. <https://goo.gl/dqTXLw> (abgerufen im März 2017).

Scruton, Roger. 2000. *Modern Culture*. London, etc.: Bloomsbury.

Sloterdijk, Peter. 1983. *Kritik der zynischen Vernunft. Bd. I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

---. 1989. *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

---. 2006. *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

---. 2007. *Der ästhetische Imperativ*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts.

Spiegel Online. 2017. „Wer sind Laibach?“ Abgerufen im April 2017. <https://goo.gl/1Cc025>.

STA [Slowenische Presseagentur]. 2017. „Demokracija: Spiegel raztrgal obisk skupine Laibach v Severni Koreji.“ Abgerufen im März 2017. <https://goo.gl/ywph5S>.

Sylvester, David. 1985. *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. London: Thames & Hudson.

Turk, Žiga. 2017. „Čedalje več fašizma? [Immer mehr Faschismus?].“ *Casnik.si*. Abgerufen im April 2017. <https://goo.gl/GiPeLB>.

Wedewer, Rolf. 2007. *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Young, John Wesley. 1991. *Totalitarian Language. Orwell's Newspeak and its Nazi and Communist Antecedents*. Charlottesville, Virginia: University Press of Virginia.

Zgonik, Nadja. 2010. *Študije iz slovenskega modernizma po letu 1945 [Studien des slowenischen Modernismus nach 1945]*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje.

Žižek, Slavoj. 2017a. *The Freedom of a Forced Choice* [Einleitung zum Dokumentarmusical *Liberation Day* (veröffentlicht am 27. November 2016)]. Abgerufen im April 2017. <https://goo.gl/c1LwCG>.