

TopographieForschung Bd. 3
(LiteraturForschung Bd. 11)
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch (Hg.)

Jugoslawien – Libanon

Verhandlung von Zugehörigkeit
in den Künsten fragmentierter Kulturen

Mit Beiträgen von

Monique Bellan, Jan Dutoit, Lotte Fasshauer, Miranda Jakiša,
Anne Cornelia Kenneweg, Katja Kobolt, Matthias Meindl,
Riccardo Nicolosi, Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Boris Previšić,
Manfred Sing, Peter Stankovič, Zoran Terzić, Ines Weinrich,
Miriam Younes und Tanja Zimmermann

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Ziad Antar *Tuna*, Nebojša Šerić *Spomenik*

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Standartu Spaustuve

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-149-1

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-149-2

Politischer als die Politik Mediale Aspekte jugoslawischer Identitätsdebatten seit den 1980er Jahren

ZORAN TERZIĆ

I.

»Heute ist es auf den Tag genau vier Jahre her, dass sich die sozialistische föderative Republik in ein West- und ein Ost-Jugoslawien aufgeteilt hat.«¹



Abb. 1

Das, was wir Kulturproduktion nennen, ist nicht per se antithetisch zur Macht. Der ›bösen‹ Realität der Politik steht nicht die ›gute‹ Fiktion der Künstler gegenüber. Wer Literatur produziert, Bilder in die Welt setzt oder vor einer Kamera agiert, ist nicht automatisch ›gut‹. Wie z. B. der amerikanische Performancekünstler Vito Acconci betont, besteht vielmehr ein vorgängiges Verhältnis zwischen der Realität der Macht und ihrer Fiktionalität,² und die übliche Verwunderung darüber,

¹ Nachrichten aus der Zukunft. TV-Comedy Top Lista Nadrealista, 1991.

² Ich erinnere mich lebhaft an eine Vorlesung Acconcis an der School of Visual Arts, New York, Ende der 1990er Jahre, in der er die normative Umkleidung der Begriffe Kunst und Kultur radikal in Frage stellte. Kulturproduktion würde demnach stets mit einem bürgerlich verbrämten positiven Werturteil einhergehen – wer Kunst macht, könne kein schlechter Mensch sein. Künstler seien aber die ersten, welche diese ethische Vereinnahmung der Künste negieren würden.

wie Metaphern, Witze, oder überhaupt Fiktion zu Wirklichkeit werden, wird weiter bestehen, wenn man hier eine Demarkationslinie zieht. Wie Adorno betont, entscheidet sich gesellschaftlich an den Kunstwerken, »was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht.«³

Es ist genau dieser Aspekt ästhetischer Wirksamkeit, der Regis Debray dazu brachte, zu behaupten, dass »der Mai 68 der Studenten wie auch die Revolutionen des 19. Jahrhunderts vom italienischen Theater gestaltet wurden, mit seinen Holzbühnen, szenischen Posen, emphatischen Gesten und klangvollen Slogans.« Wie Debray betont, war dies »die letzte große Theateraufführung der Geschichte«.⁴

Meine These ist nun, dass sich an diesem vorgängigen Verhältnis zwischen der Fiktion der Macht und der Realität der Macht vor allem die politischen Identitätsdiskurse der letzten Dekaden – insbesondere diejenigen seit 1989 – festmachen lassen. Um es anders zu formulieren: Dort, wo Identität behauptet, demonstriert oder zelebriert wird, fiktionalisiert sich die Politik – bzw. umgekehrt: Dort, wo Politik theatralisch wird, ist auch ein Identitätsdiskurs nicht fern. Wie aber merkt man nun, ob Politik theatralisch wird? Man merkt es dadurch, dass die Kunst real wird, dass Fiktion wirksam wird, dass Metaphern zu politischen Programmen werden, dass Lyrik die innere Logik eines politischen Systems vorwegnimmt. Man muss sich z. B. nur an das »Neue Reich« des George-Kreises und seine Vorwegnahme einer ›NS-Esoterik‹ erinnern, um eine Ahnung von der Wirksamkeit von Kunst zu erheischen, oder man kann an die zahlreichen Schriftsteller und Intellektuellen denken, die im ehemaligen Jugoslawien dem Nationalismus der 1990er Jahre erst seine Sprache gaben.⁵ Die visionäre Normierung gilt aber auch für den Bereich der Politik selbst: Man macht Versprechungen, entwirft Ziele, erschafft neue Symbole. Diese Proklamationen sind notwendige bzw. nützliche Fiktionen, die, indem sie die Zukunft voraussagen, sie in einem gewissen Sinne auch erschaffen.⁶ Im 19. Jahrhundert hat

³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1972, S. 342.

⁴ Regis Debray: *Jenseits der Bilder*, Berlin (Avinus) 2007, S. 337.

⁵ »Die ahnherrschaft [sic] der neuen nationalen bewegung [sic] leugne ich durchaus nicht ab und schiebe auch meine geistige mitwirkung [sic] nicht beiseite. Was ich dafür tun konnte, habe ich getan.« Stefan George, 1933, zit. nach Gerd Langguth: *Die Intellektuellen und die nationale Frage* Frankfurt/M./New York (Campus) 1997, S. 34. Vgl. Michael Petrow: *Der Dichter als Führer? Zur Wirkung Stefan Georges im »Dritten Reich«*, Marburg (Tectum) 1995; Michael Fahlbusch: *German scholars and ethnic cleansing (1920–1945)*, New York (Berghahn Books) 2005; Zoran Terzić: *Kunst des Nationalismus*, Berlin (Kadmos) 2007; Andrew Wachtel: *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford (Stanford Univ. Press) 1998.

⁶ In diesem Sinne ist es nicht die Kunst, die etwas visionär erscheinen lässt, sondern es ist die Vision, die etwas zur Kunst macht. Und die Fiktion ist dann visionär, wenn sie in der Performanz der Kunst einen Realitätsanspruch begründet. Seit dem 20. Jahrhundert

sich für diese Kohärenz von Ästhetik, Wirklichkeitsanspruch und der Überwindung der geschichtlichen Kontingenzen der Begriff *Kultur* herausgebildet. Insofern lassen sich kunst- bzw. literaturphilosophische, kulturtheoretische, medientheoretische und sozio-politische Fragen nicht voneinander trennen.

Ich möchte im Folgenden daher die jugoslawischen Identitätspolitiken auf ihre mediale Reflexionsfläche hin hinterfragen und dies am Beispiel einer TV-Satire darstellen.

II.

»Der Friede bedroht ernsthaft unseren brüderlichen und harmonischen Krieg.«⁷

Seit den 1960er Jahren waren nationalistische Tendenzen in Jugoslawien vor allem unter Künstlern und Intellektuellen auszumachen.⁸ Dies überrascht nicht, da, wie z. B. Eisenstadt betont, die Konstruktion nationaler Identität in der Moderne stets von besonderen Trägergruppen begründet wird: kulturellen und politischen ›Entrepreneurs‹, die in ununterbrochener Auseinandersetzung mit ihrem kulturellen und sozialen Umfeld wirken.⁹ Man benötigt ein ästhetisches Feld (Artefakte, Gedichte, Geschichten usw.), das so etwas wie eine gemeinschaftliche Kulturvorstellung vermittelt, mit der man sich identifizieren und einen etwaigen Machtanspruch verbinden kann. Je größer dieses ästhetische Feld ist, desto eher wird sich eines Tages der eine oder andere Realitätsbezug darin unterbringen lassen, der dieses Feld ›konkretisiert‹ (traditionell oftmals ein Territorium).

Ab Mitte der 1980er Jahre konkretisierten sich in Jugoslawien entsprechend die Kulturdiskurse, die an zahlreiche Tabus des sozialistischen Nachkriegssystems rührten – in Form von Verfassungsfragen, sozio-

genügt es nicht mehr, nur fiktiv zu sein, man muss via Fiktion objektivieren wollen, um Künstler zu sein. Der Autonomieanspruch der Modernen ging ja gerade mit einer Objektivierungsstrategie einher: Die künstlerische Beliebigkeit der Futuristen, Suprematisten, Bauhäusler, Surrealisten usw. sollte gesellschaftliche Notwendigkeit werden im Sinne der später von Adorno ausgemachten gesellschaftlichen Nicht-Rolle der Kunst.

⁷ »Ein Krieg, für den wir uns etwas mehr als 20 Jahre vorbereitet haben. Ein Krieg, dem wir alle bei den ersten demokratischen Wahlen unsere Stimme gegeben haben.« TV-Comedy Top Lista Nadrealista, 1991.

⁸ Paul Shoup: *Communism and the Yugoslav National Question*, New York/London (Columbia University Press) 1968, S. 189.

⁹ Shmuel Noah Eisenstadt: »Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive«, in: Bernhard Giesen (Hg.): *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, S. 21–38, S. 21f.

ökonomischen Problemen, Geschichtsdebatten, Historienromanen oder nationalen Programmen.¹⁰

Die wohl paradigmatischste mediale Reflexionsfläche für diese Identitätsdebatten ist die TV-Comedy *Top Lista Nadrealista* (Top Liste der Surrealisten, TLN), die zwischen 1984 und 1991 bei TV Sarajevo ausgestrahlt wurde und zu einer der populärsten Satiresendungen Jugoslawiens wurde. Die meisten Protagonisten dieser Serie entstammen der jugoslawischen Pop & Rock Szene, wie z. B. der Band *Zabranjeno Pušenje*, die als Motor der *New Primitivism*-Bewegung wesentliche Elemente anarchischen Humors beisteuerte.¹¹ Die meisten der auch von *Monty Python's Flying Circus* beeinflussten Sketche von TLN beschäftigten sich mit dem politischen System und der Nationalitätenpolitik Jugoslawiens und nahmen mit ihren fiktionalen Charakteren und Geschichten viele der realen Ereignisse der 1990er Jahre vorweg. Sie nahmen sie vorweg in dem Sinne, dass sie die inhärente Logik nationalistischer Begründungsansprüche präzise und in letzter Konsequenz zur Darstellung brachten und damit deren politische Verwirklichung als kontingente Möglichkeiten des politischen Ereignisraums entwarfen.¹²

In einer der ersten TV-Episoden Mitte der 1980er Jahre geht beispielsweise der bosnische Kung-Fu-Fighter *Fu Do* gegen die Gangsterbande von Mahir M. vor, die Restaurants, Cafes und den lokalen Schwarzmarkt beherrscht. In den 1990er Jahren kehrt dieses Motiv realiter wieder, als z. B. die ersten organisierten Banden beginnen, oftmals mit Unterstützung von Lokalpolitikern, das öffentliche Leben zu korrumpieren.¹³

Ende der 1980er Jahre handelt eine TLN-Episode (datiert auf das Jahr 2007) von Spannungen zwischen Eskimos und Pinguinen in ›Nord-Schweden‹, welches nach Autonomie strebt und sich dem arktischen ›Kernland‹ anzuschließen gedenkt. Wie es heißt, »fielen den bewaffneten Konflikten bislang 25 Menschen und 18 Pinguine zum Opfer.« Erste

¹⁰ Jasna Dragović-Soso: »Saviours of the nation«. *Serbia's intellectual opposition and the revival of nationalism*, London (Hurst) 2002, S. 64–195. Wachtel, *Making a Nation* (Anm. 5).

¹¹ Der *New Primitivism* war die bosnische Antwort der Jugendkultur auf die Punk- und New Wave Szene der späten 1970er Jahre. Lokalkolorit und bewusste Verweigerung gegenüber mondänen Trends beherrschten die Ausdruckssprache dieser inhomogenen Bewegung. Vgl. Dubravka Djurić/Miško Šuvaković: *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, neo-Avant-gardes, and post-Avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge (MIT Press) 2003, S. 460–461. Pavle Levi: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav Cinema*, Stanford (Stanford University Press) 2007, S. 62–64.

¹² Ich halte mich im Folgenden an die Darstellung in: Amir Telićević: »Realni Nadrealizam« (2003), in: <http://www.sarajevo-x.com/bih/clanak/030721007>, an die inzwischen zahlreich im Internet distribuierten Episoden von TLN und an den Dokumentarfilm *Burek u Svemiru* (2005, BHT).

¹³ Jasminka Udovički: *Burn this House. The Making and Unmaking of Yugoslavia*, Durham (Duke University Press) 2000, S. 187.

schwedische Flüchtlinge landen in Jugoslawien und finden z. B. bei der albanischen Bäckerei *Mitleid* Asyl und Arbeit. Das Ganze ist zu verstehen entweder als Hinweis auf den Kosovokonflikt seit 1981 oder generell die zunehmende Dominanz des Ethno-Themas in den jugoslawischen Medien seit Mitte der 1980er Jahre. Dass die Flüchtlingsproblematik politisch aktuell werden würde, haben wohl damals auch die Macher von TLN nicht vermutet.¹⁴

Eine weitere Episode (ca. 1991) bringt erstmals UN-Repräsentanten ins politische Spiel: Zwei internationale *Peacekeeper* in Sarajevo überlegen sich, wie sie die Geschichte der ›Ancient Hatreds‹ zwischen den Balkanvölkern am effektivsten der UN-Zentrale vermitteln könnten. Also entschließen sie sich, in eine Kneipe zu gehen, wo sie einen bosnischen Serben und seinen bosniakischen Kumpel beim Billardspiel gegeneinander aufbringen, indem sie den beiden die These vom Jahrhunderte währenden Hass zwischen den Völkern einreden. Wenige Augenblicke später prügeln sich die Bosnier, und die Peacekeeper ziehen mit einem neuen Bericht über ›zwischenethnische Spannungen‹ ab. Hier ist also nicht nur die Rolle der internationalen Gemeinschaft angesprochen, sondern auch der Effekt der sich selbst erfüllenden Prophezeiung intellektueller Konstrukte von Historikern und Romanautoren.¹⁵

Aus dem gleichen Sendezeitraum stammt auch eine Folge, in der erstmals von bosnischen Kantonen die Rede ist – einige Jahre bevor sie politische Wirklichkeit werden sollten.¹⁶



Abb. 2 *Teilungen* – Links: »Ihre Republik«, »Unsere Republik« (ca. 1989) Rechts: »West-Sarajevo«, »Ost-Sarajevo« (1991).

¹⁴ Vgl. Telibećirović: »Realni Nadrealizam« (Anm. 12).

¹⁵ Vgl. Norman Naimark: *Yugoslavia and its Historians. Understanding the Balkan Wars of the 1990s*, Stanford (Stanford Univ. Press) 2003; Wachtel: *Making a Nation* (Anm. 5).

¹⁶ Telibećirović: »Realni Nadrealizam« (Anm. 12).

Den Aspekt des ökonomischen Nationalismus,¹⁷ der einer der Gründe für den jugoslawischen Zerfall war, behandelt eine Episode, in der ein Kongress des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens via ›falscher‹ Synchronisierung zu einem Streit über eine Kneipenzeche wird und darüber debattiert wird, wer wie viel getrunken hat und entsprechend in die Kasse bezahlen müsste.

Ein anderer Sketch aus dem Jahr 1991, der sich (wie viele andere auch) als *Nachrichten aus der Zukunft* ausgibt, stellt die Aufteilung Jugoslawiens 1995 in einen Ost- und einen West-Teil dar. Paradigmatisch wird hier – gewissermaßen als negative Spiegelung der Ereignisse von 1989 – die neu erbaute ›Sarajevo Mauer‹ gezeigt, welche die spätere reale Teilung der Stadt vorwegnimmt.

Eine weitere Folge stellt den späteren Krieg in vorausahnender Präzision als soziologischen Mikrokosmos dar: Aufgrund von ideologischen Meinungsverschiedenheiten bricht in einer Wohnung ein ›militärischer Konflikt‹ zwischen den Familienmitgliedern aus. Sohn und Vater bringen einen Teil der Wohnung unter ihre Kontrolle, während der andere Teil von der Mutter und dem anderen Sohn gehalten wird. Reporter, UN-Blauhelme und politische Akteure sind vor Ort (im ›Korridor‹), aber in den anhaltenden Gefechten scheitern jegliche Vermittlungsbemühungen. Dass diese Farce an die Wirklichkeit rührt, wird deutlich, wenn man sich daran erinnert, dass im Zuge der Implementierung des Dayton-Abkommens in einem Stadtteil Sarajevos der Grenzverlauf zwischen der Republika Srpska und dem Föderationsteil einzelne Wohnungen durchlief oder dass ideologische Driften auch viele, so genannte ›ethnisch gemischte‹ Familien spalteten.

In der Episode mit einem ›National-Detektor‹ entpuppen sich TLN erneut als scharfsichtige politische Analytisten: Ein ›Mad Doctor‹ fuchelt mit einer Art Geigerzähler herum, der nationalistische Kontamination anzeigen kann. Typische Volksvertreter aller jugoslawischen Nationalitäten stellen sich nun in Reih, Glied und Tracht an, um gemessen zu werden. Wie zu erwarten schlägt bei allen das Gerät an (auch beim schüchtern dreinblickenden Bosniaken, allerdings mit einiger Verzögerung). Da tritt ein Parteifunktionär an die Gruppe heran, und plötzlich schlägt das Gerät wieder an. Der Funktionär kann sich dies nicht erklären, also entleert er seine Taschen und zückt schließlich sein Parteibuch. Aber gerade dieses erweist sich als nationalistisch ›kontaminiert‹. TLN haben bereits damals erkannt, dass der Nationalismus ein endemisches

¹⁷ Vgl. Paul Shoup: *Communism and the Yugoslav National Question*, New York/London (Columbia University Press) 1968.

Problem der jugoslawischen Föderation ist und sich nicht durch formale Konstrukte, Uniformierungen oder Rhetoriken übertünchen lässt.

Schließlich wäre noch auf eine Folge zu verweisen, welche die späteren Bildungspolitiken thematisiert: Im Kindergarten *Vereinte Brüder* findet die Segregation des Unterrichts je nach ethnischer Herkunft der Kinder statt – eine Situation, wie sie den Stand der heutigen Kultur- und Bildungspolitik in den Nachfolgestaaten beschreibt.¹⁸

Einer der Höhepunkte der analytischen Spitzfindigkeit von TLN ist die Einspielung, die als regulärer Abspann in einigen Folgen zwischen 1989 und 1991 zu sehen ist. Im Stile eines Pac-Man Videospiele durchlaufen hier die TLN-Akteure wie Spielfiguren einen imaginären labyrinthartigen Spielgrund – zunächst eine in Weiß gekleidete Figur (Pac-Man), die von anderen, dunkel gekleideten Figuren gefolgt wird, die der Zuschauer schnell als die Repräsentanten der verschiedenen jugoslawischen Nationalitäten erkennt – im echten Videospiele sind hierzu analog die ›Geister‹ *Blinky, Pinky, Inky* und *Clyde*.¹⁹ Bald beginnen, wie von einem Joystick gesteuert, die dunklen Figuren auf die weiße Figur einzudreschen und dabei kurze Siegeszeichen von sich zu geben (›Punktgewinn‹). Aber wie auch im Videospiele sorgt kurz darauf eine ›Kraftpille‹ dafür, dass sich Pac-Man erholt und schließlich all seine Widersacher niedermacht.

Gehen hier in symbolischer Form die ›bösen partikulären Geister‹ des Nationalismus die universelle Vernunft an? Ist Geschichte letztlich nur (wie) ein überdimensioniertes Spiel? Wer ist dann der Spieler, der den Joystick in der Hand hält? Und wer hat das Spiel programmiert? Die Darstellung ist vielschichtig, denn die weiße Figur, die auch Tito sein könnte, ein TLN-Surrealist oder ein weißer Clown, ist Teil dieser vorgegebenen Spiellandschaft. Die Akteure durchlaufen vorbestimmte Wege, beide Seiten sind gesteuert, und auch die universelle Vernunft ist hier partikulär, selbst wenn die Voraussetzung eines jeglichen vernünftigen Wesens universell sein *muss*.²⁰ Das Scheitern des Weißen Clowns besteht ja in der Hochnäsigkeit der Vernunft, dem jämmerlichen Versagen im Angesicht des Widerstands der Dinge (mit denen ihn der Dumme August konfrontiert). Aber gerade in diesem Scheitern (so das TLN-Videospiel) zeigt sich auch der Triumph der Vernunft, auf deren Basis – der Hintergrund ist nun weiß gefärbt – Sieg oder Niederlage

¹⁸ Eric Stover/Harvey M. Weinstein: *My Neighbor, my Enemy. Justice and Community in the Aftermath of Mass Atrocity*, New York (Cambridge University Press) 2004, S. 156f.

¹⁹ Das sind die Namen der ›Geister‹, mit denen es Pac-Man im Spiel zu tun hat. Das erste japanische Videospiele kam im selben Monat heraus, in dem Tito starb (Mai 1980).

²⁰ Vgl. Donald Davidson: *Der Mythos des Subjektiven*, Stuttgart (Reclam) 1993.

überhaupt erst verhandelbar sind. Der Nationalismus kann nur politisch gewinnen, aber nicht ›logisch‹.

Wahrscheinlich ist die Dialektik von Partikularismus und Universalismus im jugoslawischen Zusammenhang selten treffender und in derart kurzer Form zur Darstellung gebracht worden als in dieser intelligenten Blödelei von Satirikern, welche den damals waltenden Ethos der jugoslawischen Eliten der Lächerlichkeit preisgeben.

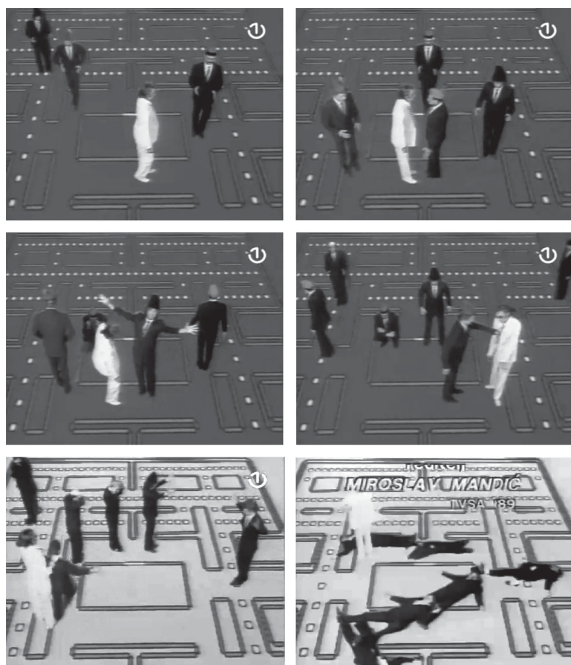


Abb. 3 Der Kampf einer ›universal-surrealen‹ Vernunft gegen den nationalen Chauvinismus? Bei TLN siegt zum Sendeschluss der weiße Clown gegen die Dummen Auguste.

III.

»Wir wünschen Ihnen ein konvertibles neues Jahr.«²¹

All diese Beispiele sollen verdeutlichen, wie satirische Vermittlung den Wirklichkeitsgehalt von politischen Situationen ›präzisiert‹, indem sie deren ureigensten fiktiven Gehalt zur Darstellung bringt bzw. ›überhöht‹, was in der ästhetischen Analyse als eine der Hauptstrategien von Kunst

²¹ TV-Comedy Top Lista Nadrealista, 1990.

gesehen wird.²² Diese Überhöhung und ihr Widerspiel mit der Realpolitik beschreibt ein Artikel im deutschen Nachrichtenmagazin *Spiegel* treffend, wenn sein Autor behauptet, dass sich die Fiktion weniger herausnehmen könne als die Realität, denn die Fiktion müsse wahrscheinlich wirken, und das müsse die Realität nicht.²³

Allein die Tatsache, dass zahlreiche relevante politische Motive auftauchen, und generell die Popularität von TLN in Jugoslawien deuten auf einen impliziten Verständniskodex, eine Injunktion, zwischen Aufführung und Zuschauer hin. Der Humor ist deshalb lustig, weil sein Ernst verstanden wird. Die Parodie ist real, ihr Inhalt ist surreal. Und an den Inhalten ändert die politische Wirklichkeit nichts, wenn sie von ihnen bestimmt wird. Daher fungieren dieselben »Gags« in den 1990er Jahren nunmehr als Realpolitik.²⁴

So schöpft der kroatische Akademiker und Vizevorsitzender der HDZ Dalibor Brozović 1991 aus diesem Fundus, wenn er sagt, dass »keine ernstzunehmende Tatsache einer historischen, linguistischen, folkloristischen, ethnologischen, literarischen [und] geistigen [...] Gemeinsamkeit [existiert], welche die vier Nationen der Slowenen, Kroaten, Serben und Mazedonen verbinden könnte«. Dies sei eine »unumgängliche und unumstößliche Tatsache«.²⁵

Ein weiteres Beispiel aus TLN macht diesen Aspekt besonders deutlich: In einem Sketch Mitte der 1980er Jahre persiflieren die Spaßmacher die Sprachdebatte in Jugoslawien, indem sie den linguistischen Narzissmus des kleinen Unterschieds im Serbischen, Bosnischen, Kroatischen usw. anhand eines einschläfernden Vortrags eines Sprachwissenschaftlers vorführen. Anhand ein und desselben Satzes, *Ja čitam* (ich lese), arbeitet der Gelehrte in nicht enden wollenden Lektionen den kategorialen Unterschied zwischen diesen Sprachen heraus, auch wenn der Beispielsatz in all diesen Sprachen identisch ist. In dieser Episode werden sogar neue Sprachen erfunden, wie das »Crnski« und das »Gorski« (hergeleitet aus *crnogorski*, montenegrinisch) und dann in Alltagsszenen eine gekünstelte Verständigungsproblematik dargestellt. Beispielsweise

²² Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 3), S. 218ff.

²³ Dirk Kurbjuweit: »Das Schauspiel Politik«, in: *Der Spiegel*, 34/09, 17. Aug. 2009, S. 126.

²⁴ »Die langandauernde und sich verschärfende Frustration über die Nichterreichung der »nationalen Ziele« und der dadurch ausgelöste Aggressionsstau führten zu einer allmählichen Radikalisierung des kroatischen Nationalismus (auch und gerade in der Auseinandersetzung mit der serbischen Dominanz).« Holm Sundhaussen: (1995) »Das Ustascha-Syndrom. Ideologie – historische Tatsachen – Folgen«, in: Reinhard Lauer/Werner Lehfeldt (Hg.): *Das jugoslawische Desaster*, Wiesbaden 1995, S. 149–188, S. 176f.

²⁵ Dalibor Brozović, Vizevorsitzender der HDZ in: *Borba*, 7. Sept. 1991. Zit. nach Radivoj Vukić (Hg.): *Svastalice – kronika ideoloske konjunktore 1991–1994*, Gradjanska Citaonica, Zrenjanin – Banat, 21, 1994.

geht eine Bosnierin in einen Laden und verlangt auf Bosnisch nach Tee (*čaj*). Da der Ladenbesitzer nur ›Crnski‹ spricht, versteht er sie nicht und will ihr eine Packung Eier reichen. Sie winkt ab. Schließlich wird ein Wörterbuch bemüht, und Erleichterung macht sich breit – »Ah, Tee (*čaj*)! Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?«

Die Identitätsdebatte wird hier ad absurdum geführt, indem im obigen Fall der abstrakte, alltagsferne Umweg eines intellektuellen Spielers im politischen Gefüge bloßgelegt und ridikulisiert wird und im Alltag der Griff zum externen Hilfsmittel (Wörterbuch) von Nöten ist, um eine Verständigung gerade eben *jenseits* der alltäglichen Verständigung zu ermöglichen. Man kann sich also nicht mehr zwischenmenschlich, sondern nur noch interkulturell verstehen – als entindividualisierte individuelle Vertreter von Ethnien, Kulturen, Religionen usw.

Man würde diesen Sketch als unterhaltsame Spinnerei von Komödianten abtun, wenn nicht ein Jahrzehnt später exakt dieselbe Begründungslogik nunmehr in wissenschaftlichem Rahmen zutage tritt, als ein kroatischer Linguist in einem Aufsatz behauptet, wenn ein Kroat *majka* (Mutter) sage, sei dies etwas fundamental anderes, als wenn ein Serbe *majka* (Mutter) sage.²⁶ Und er impliziert damit, dass dies auch dann gelte, wenn beide dieselbe Mutter hätten.

Der Nationalismus bzw. Kulturalismus ist seit Herders und Humboldts Zeiten universell darin, dass er die Differenz zwischen Kulturen als eine allgemeine, allen Kulturen zukommende Meta-Eigenschaft versteht.²⁷ Die Differenz wird nicht ›gedacht‹, sondern ›gefühl‹, sie ist wie ein Gott, ein Gedicht oder ein Gemälde, das sich nicht erklären lässt und das man nicht hinterfragen sollte. Statt also die Kontingenz dieser Universalität zu denken, wird diese Kluft zwischen den Kulturen primordialisert und zum Götzenbild verklärt. Jacques Derrida verweist auf die Zentralität der Sprache, wenn er schreibt, dass jede Kultur »durch die einseitige Auferlegung einer ›Politik‹« der Sprache eingesetzt [wird]. [...] Sie folgt der Kultur immer oder geht ihr voraus wie ihr Schatten.«²⁸ Und dabei spielt die *ontische* Differenz der Sprachformen

²⁶ Mirko Peti: »Nerazlikovnost razlika«, in: *Rasprave Zavoda za hrvatski jezik* 20 (1994), S. 245–272, S. 269f. Zit. nach Snježana Kordić: »Sprache und Nationalismus in Kroatien«, in: Bernhard Symanzik (Hg.): *Studia Philologica Slavica*, Berlin 2006, S. 337–348, S. 345. Vgl. Boris Buden: »Tragovi nestalog društva. Naše je društvo strašno zatvoreno i zato je naša elita tako glupa.« Interview mit Antonija Letinić, 15. Dez. 2008; <http://www.kulturpunkt.hr/i/kulturoskop/243/>.

²⁷ Vgl. Christian Jansen: *Nation, Nationalität, Nationalismus*, Frankfurt/M./ New York (Campus) 2007, S. 137, und Jörg Echternkamp: *Der Aufstieg des deutschen Nationalismus (1770–1840)*, Frankfurt/M. (Campus) 1998.

²⁸ Jacques Derrida: *Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, München (Fink) 2003, S. 67.

eine untergeordnete Rolle, denn in der jeweiligen Sprache ist das So-Sein angesprochen, das eine eigenständige kulturell fundierte Ontologie sicherstellen soll. Insofern macht das Mutterbeispiel des Linguisten Sinn, indem es eben Sinn *macht*. *Mutter* und *Vater* sind Grundmetaphern für den kulturellen Eingang in die Welt (Vaterland, Muttersprache). Diese familiären Grundworte sollen die kategoriale Differenz zwischen den Kulturen markieren.

Die Intelligenzija – und hier insbesondere die Geschichts- und Sprachwissenschaften – hat eine Stellvertreterfunktion der Macht, die ihrerseits auf Objektivität aus ist – Tatsachen schaffen nicht im Terrain, sondern im Bewusstsein und Archiven. Der Grundimpuls der meisten Sketche von TLN besteht in einer ständigen Abwehr dieser politischen und ontologischen Objektivierung von Kultur. Er besteht im ständigen Lavieren im ›Terrain‹ (Archiv, Medien usw.), auf dem ansonsten die Tatsachen zu Tatsachen sprechen und man von außen nur gebannt zuhören kann. Die satirische Abwehr besteht in der intellektuellen Einmischung, in der Überhöhung (wie bei der Karikatur des Wissenschaftlers) oder in der simplen Ridikulisierung, im Auslachen. Tatsachen werden imaginiert, Fiktionen objektiviert.

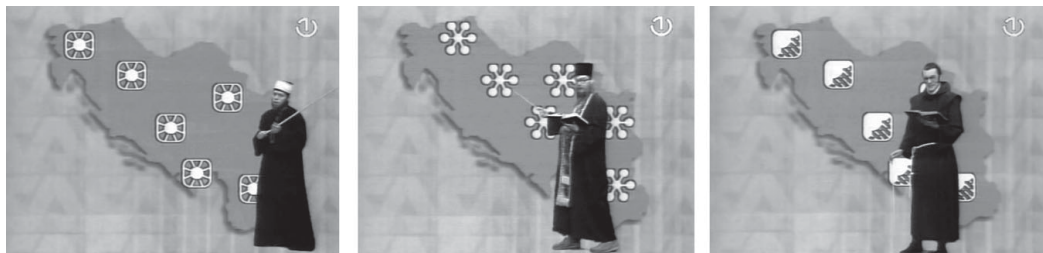


Abb. 4 Naturpolitik – ›Wettervorhersage‹ eines bosniakischen Imams, eines serbisch-orthodoxen Priesters und eines kroatisch-katholischen Mönchs (ca. 1991): Jede Nationalreligion besteht auf ihr ›eigenes‹ Wetter, auch wenn es sich um denselben Tag handelt.

IV.

»Fabrik zur Erzeugung von Nichts.«²⁹

Auch die verbale Sprache ist nur ein Träger für vorgängige Bilder, die nach Jacques Rancière für die Aufteilung des Sinnlichen, also die Konstitution von Wahrnehmungsbedingungen innerhalb eines Gesellschafts-

²⁹ TV-Comedy Top Lista Nadrealista, ca. 1990.

raumes zum Tragen kommen.³⁰ Es geht in diesem Gesamtzusammenhang nicht um Politik (z. B. Personen, Institutionen), sondern um die politische Form, die ›Politizität‹. Dazu schreibt Craig Saper: »Political form illuminates how formal practices change the possible ways of understanding and seeing an artwork.«³¹

In diesem Sinne gilt: »neither cultural studies, which examines how contexts determine aesthetic production, nor semiotics, which studies the structures of texts, enables us to focus on a third possibility: social situations that function as part of an artwork or poem (that is, socio-poetic works).«³²

Es geht also innerhalb der Kulturproduktion nicht vornehmlich um die Darstellung von ›Haltungen‹ in Bezug zur Identität. Es geht vielmehr um ›Bildspiele‹ (als Pendant der Wittgensteinschen Sprachspiele), die zwischen der Fiktion des Fiktiven und der Fiktion der Politik stattfinden. »Die Immanenz der Gesellschaft im Werk«, betont Adorno, »ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis von Kunst.«³³

Das Beispiel der Surrealisten als künstlerische Akteure erklärt uns in dieser Hinsicht den Realismus von Situationen, deren Verwirklichung kontingent, aber nicht kategorial bedingt ist. Denn wie Slavoj Žižek betont, ist die Fiktion ein Fenster zur Realität.³⁴ Sie ist nicht optional, sondern notwendig, um überhaupt real sein zu können. Dadurch erklärt sich z. B., dass die Fiktionen der Realsatire, d. h. die Identitätspolitiken der heutigen Nationalstaaten, die TV-Surrealisten inzwischen nicht nur besiegt, sondern auch überflüssig gemacht haben.³⁵ Denn die Barbarei, die einst mit den *New Primitives* zur Kunstform erhoben wurde, wurde in den 1990ern zur Realpolitik. Was einst legitimes Ausdrucksmittel war, wurde zum illegitimen Politikum: Plötzlich fanden sich Freizeitkriminelle, verquere Intellektuelle und politische Witzfiguren zu den besten Sendezeiten an der Front der medialen Beeinflussungsmaschinerie, wie sie sie einst nur die Surrealisten hätten entwerfen können. In einem

³⁰ Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin (b_books) 2006.

³¹ Craig J. Saper: *Networked Art*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2001, S. 5–6.

³² Ebd.

³³ Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 3), S. 345.

³⁴ Vgl. Tony Myers, (NN): »Reading Notes to the ›Pervert's Guide to Cinema.‹ http://www.thepervertsguide.com/extras_myers_notes.html (12. Feb. 2010).

³⁵ Der Verwirklichungsaspekt betrifft auch die persönliche Geschichte der TLN-Protagonisten, da sie sich nach Beginn des Bosnienkrieges mehr oder minder entlang ethnischer Grenzen aufteilten. Es ist in diesem Sinne visionär, dass sich die ursprüngliche Gründungsformation Zabranjeno Pušenje inzwischen in eine West- und eine Ostvariante aufgeteilt hat – eine selbst erfüllte selbst erfüllende Prophezeiung. Das Scheitern von TLN als Gruppe beweist zugleich den Triumph ihrer Vorstellungskraft.

ähnlichen Sinne lässt sich behaupten, dass auch andere Formationen, wie z. B. *Neue Slowenische Kunst*, mit der Realisierung der nationalen Programme in den 1990er Jahre ihren Auftrag beendet haben, denn die Überidentifizierung mit ideologischen Regimes ist gerade das Hauptmerkmal der postsozialistischen Realpolitiken. Dafür benötigt man keine ›totalitäre Kunst‹ mehr.³⁶

Bei der Frage zur Wirksamkeit der Kulturproduktion geht es also um mehr als um das bloße Widerspiel von Metaphern oder Formen, die man dann vor eine gesellschaftliche Matrix hielte. Vielmehr geht es darum, dass Kunst und Gesellschaft im Gehalt konvergieren »und nicht in Einem dem Kunstwerk Äußerlichen«. ³⁷ Das heißt, es geht um die Erfassung einer inneren Logik von Situationen, Gegebenheiten, Geschichten usw., die weder politisch noch künstlerisch ist. Und diese Ebene ermöglicht erst sinnvolle semantische Verknüpfungen von Kunst, Medien und Politik. Jeglicher Forderung nach einer politischen Manifestation geht daher eine Vorstellung einer ideellen Gesamtheit voraus, die ›politischer‹, d. h. wirksamer ist als die Politik selbst.

³⁶ Vgl. Alexei Monroe: *Interrogation Machine: Laibach and NSK (Short Circuits)*, Cambridge (MIT Press) 2005.

³⁷ Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 3), S. 339.