

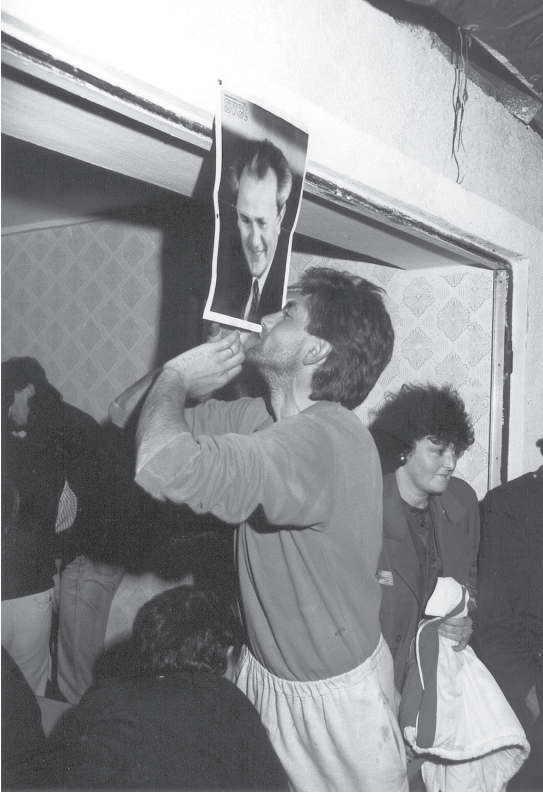
Anna Schober

## Bilderhuldigung, Parodie und Bilderzerstörung in Serbien in den 1990er Jahren

Manche behaupten, Parodie und Ironie hätten Ende des 20. Jahrhunderts ihre Wirksamkeit als Formen des politischen Sprechens und Zeigens verloren, da sie zu einer gesellschaftlich dominanten Rede- und Zeigeweise geworden seien. Parodie und Ironie seien entleerte Formen, denen keine politische Sprengkraft mehr zukomme.<sup>1</sup> Dieser Meinung tritt dieser Text mit einer historischen Studie eines Milieus entgegen, in dem Ende der 1990er Jahre, in einer Zeit der sozialen Krise und des politischen Umbruchs, ironische und parodistische Formen von ganz unterschiedlichen Akteuren euphorisch aufgegriffen, mit politischen Ansprüchen verbunden und in eine Art »Bilderstreit« eingebracht worden sind.<sup>2</sup> Die im Serbien der 1990er Jahre wieder erstehende Bilderhuldigung sowie die erneuerte Bemühung des Bildes und der Medien für politische Zwecke hat vielfältige ästhetische Antworten provoziert, die mit- und gegeneinander in ein Ringen um Anerkennung eingetreten sind. Das ästhetische Vokabular der Avantgarde stellt sich in diesem »Bilderstreit« als Tradition dar, die von ganz unterschiedlicher Seite aufgegriffen und verwendet, immer wieder aktualisiert und mit neuen Ansprüchen versehen werden kann, wobei es, milieuspezifisch, zu vollkommen unvorhergesehen Bezügen und Artikulationen kommt.

### Drei Fotos: 1990 – 1980 – 1999

Serbien 1990. Auf einem Foto, aufgenommen bei einer nicht weiter identifizierbaren Zusammenkunft (Abbildung 1), ist eine Schwelle zu sehen, ein von vielen Körpern bevölkerter Durchgangsraum, in einem vom Anstrich und den Ausfransungen der Decke her etwas schäbig wirkenden Gebäude. Aus der Menschenmenge heraus windet sich der kräftige Körper eines jungen Mannes, der sich elastisch nach oben bewegt und im Begriff ist, ein vom Türbalken herunter hängendes Plakat mit dem Bildnis von Slobodan Milošević zu küssen. Sowohl die betont sportliche, fast schon



*Abb. 1: Spontane  
Bilderhuldigung,  
Dragan Petrović, 1990  
© Dragan Petrović*

»abgerissen« wirkende Aufmachung des unrasierten jungen Mannes in heller Trainingshose und türkischem Sweatshirt als auch die dynamisch sich nach oben drehende Bewegung sowie das einfach am Türrahmen befestigte, auf dünnem Papier gedruckte Porträt des Politikers verleihen dieser Szene den Anschein einer spontanen Bilderhuldigung. Die Augen fast schon geschlossen und beide Hände sowie den Mund behutsam an das Bildnis heranführend, ist der junge Mann in einer andächtigen Handlung gefangen. Seine sportliche Aufmachung, seine Unrasiertheit und seine befleckten Kleider stehen allerdings zu dieser Geste der Huldigung in starkem Kontrast. Vor allem jedoch setzt sich seine Erscheinung von jener des Slobodan Milošević ab, der auf diesem Brustporträt glatt rasiert und frisiert, in schwarzem Anzug, weißem Hemd und schmaler Krawatte zu sehen ist. Trotz dieses Kontrasts in der Aufmachung der beiden beteiligten Personen sind sie miteinander zu einer das Bild längs durchschneidenden dynamischen Figur verbunden: Der hochschnellende Körper, die Hände sowie das versunkene Gesicht des Huldigenden bilden gemeinsam mit dem lächelnd nach unten geneigten Gesicht des Geküssten eine Einheit. Das Spontane und Beiläufige der Handlung wird dadurch unterstrichen, dass die in

diesem Durchgangsraum anwesenden Personen keinerlei Notiz von ihr nehmen; sie bewegen sich seitlich an ihr vorbei, ohne auch nur irgendwie mit ihr in Beziehung zu treten. Nur für den Fotografen Dragan Petrović scheint die Szene etwas so Bedeutsames gehabt zu haben, dass er sie mit der Kamera festgehalten und einer Serie von Fotos hinzugefügt hat, die im Serbien der 1990er Jahre quasi nebenbei, als eine Art Seitenraum-Produktion zu seiner regulären Arbeit entstanden ist. Denn offiziell tingelte er in diesen Jahren durch diverse Etablissements, um bei öffentlichen Veranstaltungen, Weihnachtsfeiern, großen Familienfesten oder privaten Zusammenkünften der neu entstehenden Oberschicht in dieser Zeit der Krise einen auch nur halbwegs ausreichenden Lebensunterhalt als Fotograf zu verdienen. Und parallel dazu sind Bilder entstanden, die von solchen Bekenntnissen, vom Entstehen neuer Machtgefüge, dem Erstarken alter Ordnungen und Glaubensgefüge, aber auch von merkwürdigen Identifikationen und Selbstinszenierungen erzählen. Mit Bildern wie diesem mutiert Dragan Petrović vom Auftragsfotografen zum Dokumentaristen und Ethnologen. Und wir als Betrachter und Betrachterinnen können diese Fotografien nun als Zeugnisse für Formen der Inszenierung sowohl des Selbst als auch von politischer Macht lesen. Zu diesem Zweck können wir sie in der Folge mit anderen Dokumenten und Informationen zusammenbringen, etwa dem Hinweis eines Eingeweihten, der darauf aufmerksam macht, dass das in den elastischen Hosenbund gestopfte Sweatshirt des jungen Mannes in Serbien Anfang der 1990er Jahre generell als Indiz für eine Zustimmung zum damaligen Präsidenten betrachtet wurde.

Dieses Foto dokumentiert einen Akt der Huldigung gegenüber einem Politiker, wie er im Serbien der 1990er Jahre zu beobachten war. Ein Jahrzehnt früher ist eine weitere Fotoserie entstanden, die ebenfalls eine Politikerverehrung dokumentiert, die zugleich aber auch eine Differenz zum Bild von Dragan Petrović aufmacht. Die Bilderserie *Days of Grief and Pride* von Goranka Matić, die 1980 während der drei offiziellen Trauertage entstand, hält die später berühmt gewordenen, nach dem Tod Titos erfolgten Trauerinszenierungen in den Geschäftsauslagen der Einkaufsstraßen Belgrads fest (Abbildung 2). In jedem Schaufenster und in manchen der Verkaufsräumlichkeiten wurde ein Porträt des Marschalls in Zivil oder in Militäruniform platziert, über dessen rechte Ecke eine schwarze Trauerschleife gezogen worden war. In manchen Fällen wurden Gestecke aus roten Nelken vor dem Porträt aufgestellt sowie roter Stoff und/oder die jugoslawische Fahne fantasievoll herum drapiert. Diese stets ähnliche Trauerinszenierung in immer anderen Geschäften führte zum Teil zu surreal anmutenden Kombinationen: Titos Porträt blitzte etwa zwischen kunstvoll übereinander geschichteten Schuhen oder zwischen rot-weißen Sportdressen hervor, es dominierte von einer Ecke aus ein ganzes Arsenal von in kleinen Schächtelchen ausgelegten Juwelen, wurde von einer Fülle von Bräuten mit weißen Schleiern und Hüten umtanzt, war von Schneideraccessoires, Schreibmaschinen, Kerzenhaltern, Tortenstü-



*Abb. 2: Tage der Trauer  
und des Stolzes,  
Goranka Matić, 1980  
© Goranka Matić*

cken, Südfrüchten, Lampenschirmen, Fleischstücken oder Kosmetikartikeln umringt oder konkurrierte mit den Bildnissen von Damen, die für Lippenstifte warben.

Im Unterschied zu dem, was sich auf dem Foto von Dragan Petrović ereignet, scheint es sich hier jedoch um eine offiziell verordnete Huldigung zu handeln. Das Bildnis des verstorbenen Vaters der Nation ist an unzähligen Orten auf vielfältige Weise mittels Sockeln, Drapierungen und Kunstgriffen der Inszenierung erhöht, nirgends aber scheint es zu einer solch spontanen, von Seiten der Passanten ausgehenden Huldigung des Politikerbildnisses zu kommen, wie sie auf dem »Kuss-Foto« zu sehen ist. Ganz im Gegenteil: Die auf den Fotos sichtbar werdenden Passanten spazieren an den mit dem Tito-Bildnis geschmückten Auslagen eiligen Schrittes vorbei, und auch die manchmal im Inneren der Geschäfte sichtbaren Angestellten beziehen sich in keiner Weise auf das Bildnis des Betrauten. Dies impliziert jedoch nicht, dass es nicht mehr oder minder spontane Trauerbezeugungen anderer Art gegeben hätte: So hört man immer wieder die Geschichte, dass nach Bekanntwerden von Titos Tod manche Bürger und Bürgerinnen drei Tage lang geweint hätten. Dennoch scheinen diese Bilder eine Kluft zu dokumentieren: zwischen dem ange-

ordneten Diskurs der Macht und den Erfahrungen, welche die Menschen sich von ihrer eigenen Situation machen.

Das Bildnis Titos ist anlässlich der Trauerfeierlichkeiten zu seinem Tod im öffentlichen Raum in gesteigerter Weise omnipräsent, ganz egal, ob und wie sich die real existierenden Mitglieder der Gemeinschaft zu diesem Bild verhalten. In dieser Repräsentation Titos ist, wie in all den anderen öffentlich präsenten Bildern des Ego-kraten, jene der Partei, des Volkes als Einheit und des Proletariats aufgehoben – er borgt diesen Körpern seinen Körper und seinen Kopf und hält diese Identifikationen zusammen.<sup>3</sup> Mit dem Zusammenbrechen des ideologischen Konsenses der Parteielite hinsichtlich der Neutralisierung der Antagonismen zwischen den verschiedenen Nationalitäten in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre<sup>4</sup> sowie mit der Auflösung der Partei und der Einführung eines Mehrparteiensystems 1990 verschwand ein solcher »alles zusammenhaltende Kopf und Körper« endgültig von der politischen Bühne. Damit wurde Platz frei – zunächst nicht für einen anderen Kopf und einen anderen Körper, sondern für eine Auseinandersetzung zwischen miteinander in Wettbewerb tretenden Repräsentanten, die politische Macht stets nur temporär einnehmen können und auf (sich u. a. in Wahlen äußernde) Zustimmung angewiesen sind. Der Diskurs der Macht kann nun von den Erfahrungen, die sich die Menschen von ihrer Situation machen, nicht mehr in der bis dahin üblichen Weise abgespalten werden, sondern er bedarf der Anerkennung, Faszination muss sich einstellen, aber auch Identifikation und politische Zustimmung. Damit kehren – und davon erzählt die von Dragan Petrović festgehaltene Kuss-Szene – alte Formen des Glaubens an Bilder und der politischen Huldigung in neuen Artikulationen wieder. Potenziell, so legt dieses Foto nahe, könnte Milošević vielleicht genug faszinieren, um Titos Stelle einzunehmen. Im Unterschied zum früheren Regime der Macht benötigt der Politiker nun jedoch Bezeugungen und Huldigungen, wie sie der Küssende ausführt; eine solche Huldigung muss er sich jedoch in Konkurrenz mit anderen Repräsentanten erstreiten. Er ist nicht, wie Tito, über eine Identifikationslogik an der Spitze des Staates platziert, die als einzige Unterscheidung jene zwischen dem Volk als Ganzem (das zugleich Partei, Proletariat und Egokrat ist) auf der einen Seite und dessen Feinden (den Bürokraten, Technokraten, Kapitalisten, Imperialisten etc.) auf der anderen Seite zulässt. Und die Repräsentierten müssen nun, wie es der Küssende auf dem Foto vorführt, ein Verhältnis zu den Repräsentanten finden, Zustimmung oder Ablehnung äußern und Urteile fällen, die sich auch in Wahlentscheidungen manifestieren. Sowohl im Fall von Tito als auch im Fall von Slobodan Milošević ist es jedoch der Körper des Politikers, sind es seine Gesichtszüge, seine Körperhaltung, seine Gesten sowie seine Redefertigkeit und all die Geschichten und Fantasien über seine Handlungen, Fehlleistungen und Gefühlsregungen, die zwischen den Repräsentierten und dem Repräsentanten vermitteln.

Neben solchen Bildern und den Akten der Zustimmung (und Ablehnung: aber dazu später), die sie provozierten, waren im öffentlichen Raum Serbiens der 1990er Jahre noch Bilderhuldigungen anderer Art präsent. Zunächst eroberte *MTV*, bald aber auch *Fashion-TV* oder *Eurosport* die Bars, Kantinen, Cafés, Wartesäle, Einkaufspassagen und Shops. Zunächst sind diese Bilder auf Video aufgenommen und als Endlosband abgespielt zu sehen, bald aber, mit der Einführung des Kabelfernsehens, auch als ständig zugängliches Programm. In der Pause zwischen den Arbeitsschichten, beim Einkaufen, beim Warten auf einen Zug oder Bus, beim Kaffeetrinken, neben dem Plaudern oder Zeitunglesen kann man in diesen steten Fluss von Bildern, Geschichten, Körpern und Musik einsteigen, für eine oder zwei, drei Programmeinheiten dabei verweilen und die hier gefundenen Geschichten, Bilder, Klänge und Gesichter ein Stück weit mit in den Alltag nehmen. Speziell *MTV* faszinierte im Serbien der 1990er Jahre, und hier insbesondere in den größeren Städten, ganz besonders.<sup>5</sup>

Davon zeugt ein urbanes Fundstück, das der Künstler Zoran Naskovski (Abbildung 3) 1999 mit der Kamera eingefangen hat. Inmitten eines grauen Gassenlabyrinths an einem trüben Wintertag blitzt auf diesem Foto eine mit heftiger Gestik angebrachte rot-orange-gelbe Liebesbezeugung an den Sender auf. Auf der weißen, rückseitig abschließenden, etwas ramponierten Tafel eines Basketball-Reifen-Ständers ist in leuchtenden Farben eine Malerei angebracht: Das Quadrat, das wie auf solchen Tafeln üblich, anzeigt, wo der Ball zu deponieren ist, wurde mittels Schriftzug in einen *MTV*-Bildschirm umfunktioniert, der von einem heftigen, gestisch bewegten, gelb-roten »feuerartigen« Gekritzel umrahmt ist, wobei dieses Gekritzel, das weder als Zeichnung noch als Inschrift gelesen werden kann, dazu auffordert, so gesehen zu werden, als sei es unvermittelt dem »Selbst« eines Akteurs oder einer Akteurin entsprungen. Ein dicker, gemalter, roter Pfeil, der auf das Tor/den *MTV*-Bildschirm hinzeigt und der Mini-Schrift-Zug »YO!«<sup>6</sup> betonen die schon durch diese starken gestischen Spuren im Farbauftrag sichtbar gemachte identifikatorische Bezugnahme. Die in Serbien so häufig anzutreffende Inszenierung von Basketball als nationalem Sport und als positiv konnotiertem Kennzeichen jugoslawischer Identität<sup>7</sup> wird hier mit einer expressiven Aneignung von *MTV* verschmolzen. Die kleine, aber durch die wilde Gestik und die leuchtenden Farben hervorstechende Malerei auf der Basketball-Tafel ist demnach Manifestation einer Selbstkultur, die eng mit einer bestimmten Sportart und der Rezeption spezifischer Bilderwelten verbunden ist und sich sichtbar in den urbanen Raum einschreibt. Das Foto entziffert und birgt dieses kleine Bruchstück einer Selbst-Klassifizierung als Basketball-*MTV*-Kultur.<sup>8</sup> Es konfrontiert uns damit, dass Selbst und Bilderwelten sowie die sportliche, körperliche Aktivität des Basketball-Spiels in Serbien (wie früher in Jugoslawien) eng miteinander verquickt sind. *MTV* wird hier isoliert, mit bewegten, lauten Farben umgeben



Abb. 3: Basketball-MTV-Kultur, Zoran Naskovski, 1990, © Zoran Naskovski

und erhöht zu einem Gebilde verarbeitet Passanten und Passantinnen angeboten, sodass auch diese sich dazu (zustimmend/ablehnend) verhalten können. Damit tritt dieses Gekritzel in Auseinandersetzung mit anderen in diesem sozialen Raum präsenten Statements, Bekenntnissen, Plänen und Projekten, die ebenfalls versuchen, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Das Foto, das die spontane Huldigung an Milošević festhält, sowie die expressive Würdigung *MTVs* auf dem Basketball-Reifenständer erzählen davon, dass hier Momente der Konfrontation mit visuellen Welten in einer Zeit der politischen und sozialen Krise äußerst bedeutsam geworden sind und die Erscheinungsweisen des Selbst in enormem Ausmaß informieren. Dabei sind die mit *MTV*, westlichen Filmen, westlicher Musik und den Medien verwobenen Güter für einen Großteil der Bevölkerung Serbiens zu jenem Zeitpunkt, als das Kuss-Foto entstand, also 1990, unerreichbarer als zuvor. Was Anfang der 1990er Jahre, und hier vor allem in den serbischen Regionen des ehemaligen Jugoslawien, noch lapidar als Krise bezeichnet worden war, führte in den folgenden Jahren, speziell nach den 1992 auferlegten Wirtschaftssanktionen zu einer rasanten Inflation, die 1994 ihren Höhepunkt erreichte. Mit ihr ging eine Verarmung weiter Bevölkerungsschichten sowie ein gleichzeitiges Reich-Werden einer kleinen (halb-)kriminellen Elite einher und der mit westlichen Demokratien assoziierte Wohlstand rückte in immer weitere Ferne.<sup>9</sup> Zur ökonomischen Verunsicherung gesellte sich am Beginn des serbisch-kroatischen Krieges 1991 und angesichts einer unüberblickbar gewordenen Zahl an neuen Parteien und religiösen Gemeinschaften die politische und weltanschauliche Krise. Dazu kam die Auswanderung von etwa 400.000 meist jungen, gut ausgebildeten Menschen sowie die Ankunft von etwa 600.000 serbischen Flüchtlingen aus anderen Regionen des ehemaligen Jugoslawien, speziell aus Kroatien und Bosnien. Angesichts der Gefahr einer Ausweitung des Kriegs, von Massenwanderung, Armut und einem unüberschaubaren Spektrum von sich mehr oder weniger unterscheidenden politischen und spirituellen Alternativen erschien Demokratie einer großen Anzahl von Menschen zunehmend als »reine Form«,<sup>10</sup> die nicht unmittelbar den ersehnten und so eng mit ihr verbundenen Effekt, nämlich materiellen Wohlstand, politische Stabilität und soziale Sicherheit, mit sich führte. Sie involvierten sich in diverse Suchbewegungen auf dem neu entstandenen Markt politischer und religiöser Angebote oder zogen sich von politischen Urteilen überhaupt zurück.

## Glaube und Bilderkult in einer fragmentierten Welt

Ende des 20. Jahrhundert zeigt sich in Jugoslawien eine besondere Ausformung des Zerbrechens von Welt. Ist schon das moderne In-der-Welt-Sein generell von ei-



nem Bruch überkommener Ordnungen und mit diesen verbundener Autorität und Tradition geprägt, so sind solche Brüche hier in multiplizierter Form präsent, wozu zudem noch der Zerfall des Landes selbst kommt. Zugleich taucht eine Reihe unterschiedlicher Gruppen auf, die darum konkurrieren, wie in den Fragmenten noch Sinn gesehen oder wie sie neu miteinander verbunden werden könnten. In Ost und West impliziert die Moderne Beunruhigung, Auflösung von Gewissheit, unendliche Erfragung, aber auch neue Formen des Sich-Verbindens und der Sicherungsarbeit. Im Gefolge der Revolutionen des 19. Jahrhunderts (und beginnend schon im 16. Jahrhundert, als es erste Erschütterungen der Kirche sowie erste Anzeichen einer Reflexion über Religion und Politik gab), gewinnt – wie u. a. Hannah Arendt<sup>11</sup> darlegt – ein Sich-Verbinden und Sich-Trennen durch Sich-Zeigen und Gesehen-Werden, Sprechen und Hören gesteigerte Bedeutung, weil andere traditionelle Formen eines Sich-Verbindens und Sich-Unterscheidens, wie sie etwa von den sozialen Einheiten der Familien und Dörfer, der Macht der Könige und den überkommenen Religionen garantiert waren, zerrissen sind. Dabei verschwinden das Religiöse und das Heilige aber nicht, sondern treten in traditioneller Gestalt sowie in erweiterten, neuartigen Erscheinungen wieder an die Oberfläche. Glaube sowie religiöse Haltungen und Vorstellungen implizieren also nicht notwendigerweise die Treue zu einer Kirche – selbst militanter Atheismus kann von religiöser Sensibilität zeugen. Beide speisen auch moderne Rituale und können daher – wie es beispielsweise auch der niederländische Schriftsteller Cees Nooteboom macht – als Abwandlungen früherer religiöser Rituale beschrieben werden:

Menschen können auf dieser Welt nicht allein sein. Kaum hatten sie den elenden Gott der Juden und Christen zu Grabe getragen, da zogen sie schon mit roten Fahnen oder in orangefarbenen Schlampenkleidern durch die Straßen. Offensichtlich konnte das Mittelalter kein Ende finden.<sup>12</sup>

Nooteboom streicht hier heraus, dass der »Tod Gottes« Glaube und religiöse Rituale nicht eliminiert, sondern eine neuartige Wiederkunft von Glaubensformen, Ekstase, Mystik und Religion mit sich bringt. Details der irdischen Welt – bei Nooteboom sind es die roten Fahnen und die orangefarbenen Mönchskleider der Hari Krishna, darüber hinaus aber auch Bilder, ein Gesicht, Gesten oder jedes andere, selbst noch so kleine Bruchstück aus der Welt der Erscheinungen – können zu einer »Passage« werden, die den Glauben mobilisiert oder das Heilige adressiert. Charakteristisch für das moderne Erleben ist jedoch, dass für den Glauben und das Heilige nun Objekte, Bilder oder andere Details der Erscheinungswelt nötig sind: Nur über den Zusammenstoß mit einem Ding, einem Körper oder mit der Passage eines Musikstücks kann dieses Erlebnis eintreten. Die Moderne bietet demnach weiterhin Zeichen und

Symbole an, die den Glauben und das Heilige mobilisieren, doch sind sie nun für eine Fülle miteinander konkurrierender Interpretationen offen. Cees Nooteboom: »Was war die Menschheit doch für eine merkwürdige Spezies, dass sie, wie auch immer, Gegenstände benötigte, selbst gefertigte Dinge, die den Durchgang zu den zwielichtigen Gefilden des Erhabenen ermöglichen sollten.«<sup>13</sup>

In Jugoslawien sind, wie in anderen realsozialistischen Ländern, zudem staatlicherseits gezielte Anstrengungen unternommen worden, traditionelle, den gesellschaftlichen Zusammenhang garantierende Institutionen sowie den Einfluss der Religion und der traditionellen Familien und Clans – zeitweise heftiger, dann wieder zurückhaltender – zurückzudrängen. Vor allem zwischen 1945 und 1953 gab es diesbezüglich strikte Maßnahmen. So wurde eine ganze Reihe von Zeitungen und Zeitschriften eingestellt, kirchliche Spitäler, Waisenhäuser, Altenheime und Schulen wurden geschlossen oder verstaatlicht, Priester wurden eingekerkert, theologische Fakultäten geschlossen usw. Zudem wurde die Obsorge des Staates auf Kinder und Jugendliche in der Freizeit durch die »Beitrittspflicht« zu unterschiedlichen »Klubs« ausgedehnt; die Alten- und Krankenversorgung wurde vom Staat übernommen.<sup>14</sup> Nach dem Bruch mit dem sowjetischen Block 1953 lockerte das Regime die Maßnahmen gegen Gläubige jedoch bald wieder, was sich unter anderem daran zeigte, dass bereits 1970 wieder uneingeschränkte diplomatische Beziehungen zwischen Jugoslawien und dem Vatikan aufgenommen wurden. Dennoch haben eine Vielzahl von stetig schwelenden Konflikten weiterhin das Verhältnis zwischen Kirche und Staat bestimmt.

Religiöser Glaube und religiöse Sensibilitäten sowie religiöse Konflikte dauerten in der Zeit des Titoismus fort, gleichzeitig mit den demokratischen Bestrebungen wurden sie wieder stärker, d.h. sie traten in erneuerter und erweiterter Form auf und waren schließlich, wie in anderen sozialistischen Ländern, entscheidend an den auf das Jahr 1989 folgenden Ereignissen beteiligt. Der Bruch mit der UDSSR sowie die Einbeziehung der Gesamtbevölkerung in Einheiten kollektiver Selbstverwaltung verlieh der kommunistischen Partei in Jugoslawien aber eine sehr lang anhaltende Legitimität, weswegen – wenn auch wieder von starken Ungleichzeitigkeiten zwischen den einzelnen Republiken und vor allem zwischen Stadt und Land gekennzeichnet – traditionelle Erscheinungen von Religiosität (etwa die Partizipation an religiösen Ritualen, die religiöse Erziehung der Kinder etc.) mit der Machtübernahme der Kommunisten zunächst stark zurückgingen.<sup>15</sup> Dennoch bestanden auch in dieser Zeit religiöse Konflikte weiter und wurden vor allem seit dem Aufbruch kroatischer Nationalisten 1971 wieder von einem nationalen Konflikt überlagert. Allerdings liegen religiöser und nationaler Konflikt, wie Krzysztof Pomian<sup>16</sup> gezeigt hat, nicht genau übereinander. Nationale Tradition hatte stets zwei Gesichter: ein religiöses und ein zweites, anti-klerikales bzw. atheistisches. Bei den Serben, Moslems

und Kroaten etwa ist eine unterschiedlich stark ausgeprägte national anti-klerikale Tradition festzustellen, was in der Folge zu einer Reihe unterschiedlicher Artikulationen zwischen Nationalismus und religiösem Glauben sowie zu diversen Reformwünschen geführt hat.

Der Körper und das Gesicht Titos haben dieses bewegliche, von Auseinandersetzungen geprägte Gebilde über lange Zeit hinweg zusammengehalten: durch ein von ihm *in persona* dominiertes Machtsystem, das auf einer komplexen Verteilung von Macht zwischen den verschiedenen ethnischen Gemeinschaften beruhte, sowie durch die religiös durchwachsene Repräsentation seines Bildnisses als jenes des Volkes. Das Machtsystem erwies sich als brüchiger, schon in den nationalistischen Erhebungen Ende der 1960er Jahre und schließlich 1971, und dies führte 1974 zur Adaption einer neuen Verfassung, in der den Republiken mehr Autorität und Autonomie zugesichert wurde. Die Repräsentation seines Bildnisses aber war, bis zu seinem Tod, relativ stabil. Am augenfälligsten zeigt sich die gleichsam religiös aufgeladene Repräsentation seines Bildnisses als jenes des Volkes wohl in der Inszenierung jenes »Partisanenschreins«, der Anfang der 1970er Jahre im Zuge der Ausgestaltung des *Sutjeska*-Nationalparks zu einem Gesamtkunstwerk und einem der größten (17.000 m<sup>2</sup>) Gedenkplätze für die im Zweiten Weltkrieg ausgefochtenen Schlachten entstanden war.<sup>17</sup> Der Schrein besteht aus einem 13-teiligen Freskenzyklus, in dem das Bild Titos den Platz eines zentralen Altarbildes einnimmt. Während des Krieges in Bosnien-Herzowina in den 1990er Jahren wurde der Schrein mit Graffiti überzogen und von Kugeln beschädigt. Bereits davor kehrten jedoch mit den nationalistischen (und demokratischen) Bestrebungen bereits überholt geglaubte Huldigungsgesten wieder: neue Artikulationen des Katholizismus, des orthodoxen Glaubens und des Islams sowie neuartige Formen der Bilderhuldigung, von denen das bereits besprochene Foto von Dragan Petrović Zeugnis ablegt. Die Auseinandersetzung um die Macht wurde großteils wieder über Bilder und Bild-Medien geführt.

Obwohl die 1990 als eine der Nachfolgeparteien der Kommunisten gegründete, von Milošević geführte SPS (Sozialistische Partei Serbiens)<sup>18</sup> weder bei der ersten, 1990 durchgeführten Mehrparteien-Wahl, noch bei einer der folgenden Wahlen eine absolute Mehrheit der Stimmen erhalten hatte, konnte ihre Macht effektiv über Koalitionen abgesichert werden. Milošević und die SPS kooperierten sowohl mit der erstarkten nationalistischen *Serbian Resistance Movement* (SPO) als auch mit der alten Garde der Kommunisten und des Militärs, die durch die ökonomischen und politischen Reformen stark verunsichert waren. Auf diese Weise erhielt sich die SPS die politische Macht, die Kontrolle der Polizei und der wichtigsten Massenmedien. Dennoch war das Regime nun auf Zustimmung angewiesen, wodurch die Einflussnahme auf Fernsehen, Radio und die Zeitungen sowie das öffentliche Zelebrieren des Bildnisses des neuen Führers enorm an Bedeutung gewann.

## Die Wahlen von 1990 und die Auseinandersetzung mit dem Mehrparteiensystem

In den letzten Jahren des Einparteien-Systems war bereits eine Reihe kultureller Institutionen, Organisationen und spontaner Gruppierungen entstanden, die alternative politische Positionen artikulierten und die nationale Frage häufig mit der Forderung nach Demokratie verknüpften. 1990 wurden die ersten oppositionellen Parteien gegründet, aber erst im Juli dieses Jahres beschloss das Ein-Parteien-System dann ein Gesetz, das (die bereits existierenden) oppositionellen Parteien legitimierte und eine neue Verfassung vorsah. Nach Konflikten mit den Oppositionsparteien über das Wahlgesetz wurde dieses nur zwei Wochen vor den Wahlen geändert. Zugleich schien unsicher, ob die Oppositionsparteien an der Wahl teilnehmen würden, denn in nur einer Woche erklärte die Opposition einen Wahlboykott, begann eine Anti-Wahl-Kampagne und gab diese Kampagne schließlich wieder auf. Im Unterschied zur SPS waren die Oppositionsparteien zu diesem Zeitpunkt nicht sehr straff organisiert und vertraten zudem nur vage definierte ideologische Positionen.

Die SPS präsentierte sich in den staatlichen Massenmedien gleichzeitig als moderat, erfahren und im Einklang mit dem serbischen Volk, unter anderem mit dem Slogan »Mit uns gibt es keine Ungewissheit!« (*s nama nema neizvesnosti*).<sup>19</sup> Sie nutzte geschickt die »alten Vermittlungskanäle« sowie die Kader-Strukturen der kommunistischen Partei. An die in den staatlichen Massenmedien arbeitenden Journalisten und Journalistinnen gab sie Instruktionen aus, die bereits seit 1988 stattfindenden »Wahrheitstreffen« (*truth meetings*), die überall in Serbien von der SPO (Serbian Resistance Movement) organisiert worden waren und die Milošević' Aufstieg zur Macht sicherten, im staatlichen Fernsehen (RTS) wohlwollend zu präsentieren. Die frühere Nachrichtendirektorin von RTS berichtet zum Beispiel, dass sie Anweisungen erhalten habe, diesen Meetings in den Abendnachrichten einen speziellen Platz einzuräumen, die Zahl der Teilnehmenden hochzuschrauben, den »heroischen Status« und die Popularität von Milošević hervorzuheben sowie nationalistische Symbole wie Četnic-Symbole und die alte serbische Flagge zu entfernen.<sup>20</sup>

Parallel setzte die SPS eine Nähe zur serbisch-orthodoxen Kirche in Szene, indem sie öffentlich die Rolle der Religion für die Nationalgeschichte betonte und dabei versuchte, ihre eigene Integration in diese Geschichte für die Zukunft auszuformulieren. So war etwa am 2. September 1990 in der Zeitung *Politika* zu lesen, die orthodoxe Kirche sei »the spiritual basis for and the most essential component of the national identity (of Serbs)«. <sup>21</sup> Umgekehrt wurde bei kirchlichen Feierlichkeiten das Bild von Milošević in die huldigenden Handlungen einbezogen. So konnten die Teilnehmer und Teilnehmerinnen am orthodoxen Messdienst, der anlässlich des

600. Jahrestages der Schlacht im Kosovo am 28. Juni 1989 gefeiert wurde, zwischen den religiösen Ikonen Bilder von Milošević sehen.<sup>22</sup> (Die Koexistenz von Heiligen und dem Bildnis von Milošević dokumentiert auch Abbildung 4)

Bei den am 9. Dezember 1990 durchgeführten Wahlen erhielt die SPS dann zwar die größte Stimmenanzahl, aber nicht die absolute Mehrheit (46,1 %), jedoch – aufgrund des neuen Wahlgesetzes – die größte Anzahl von Sitzen im Parlament (194 Sitze, 77 % der Sitze).<sup>23</sup> Die Opposition sowie die Studierenden organisierten wenige Wochen nach endgültiger Bekanntgabe dieses Ergebnisses ab 9. März 1991 Demonstrationen gegen diese Machtverteilung. Erstmals setzte das neu formierte Regime Militär gegen Zivilisten ein. Die Demonstrierenden konnten zwar das Fehlen der Legitimität der politischen Macht aufzeigen, aber ihre öffentliche Sichtbarkeit nicht zur Herstellung einer neuen Machtbalance zwischen den politischen Kräften nutzen. Milošević sicherte in der Folge die Macht der SPS über die bereits beschriebenen Koalitionen sowie über einen Austausch früherer Entscheidungsträger mit regimetreuen Personen in allen relevanten Institutionen ab.

Die Demonstrationen vom 9. März 1991 richteten sich aber nicht nur gegen die als ungerechtfertigt empfundene Machtverteilung im Parlament, sondern rückten auch die Bild-Politik des neuen Regimes ins Zentrum der Aufmerksamkeit: das monatelange Tod-Schweigen bzw. die Diffamierung der Oppositionsparteien in den Nachrichten des staatlichen Fernsehens sowie die Rolle, die das Fernsehen bei der



Abb. 4: Slobodan Milošević und andere serbische Heilige, Dushan Drakulich, 1989  
© Dushan Drakulich

Berichterstattung über die nationalistischen Konflikte im ehemaligen Jugoslawien spielte. Auf den Demonstrationen wurde der Rücktritt der Direktoren der staatlichen Fernsehstationen gefordert.<sup>24</sup>

Der Unmut der Opposition wurde vor allem durch das anhaltende Medienmonopol der SPS geschürt. In Serbien gab es zwar 1990/1991 eine Vielzahl an Massenmedien, die wichtigsten von ihnen galten aber weiterhin als »regimetreu«: so die drei staatlichen Fernsehkanäle (RTS Radio-Televizija Srbije 1, 2 und 3), das staatliche Radio, die Zeitung *Politika* sowie das Wochenmagazin NIN. Daneben gab es zwar eine Vielzahl weiterer Medienkanäle, die zeitweise protegiert bzw. ignoriert und dann wiederum mit Polizeigewalt eliminiert wurden,<sup>25</sup> doch nur das staatliche Fernsehprogramm RTS 1 und das staatliche Radionetzwerk konnten überall in Serbien empfangen werden. Unabhängige Massenmedien (Radio, Fernsehen, Zeitungen und Zeitschriften) konnten außerhalb der großen Städte kaum, und wenn, dann nur unregelmäßig konsumiert werden.<sup>26</sup> Darüberhinaus wirkten aber auch noch andere Massenmedien in den öffentlichen Raum. Hier kreuzten sich verschiedenste Musikstile (*Turbofolk* und Rock), Warenwerbung, Propaganda, Reden, Versammlungen und Demonstrationen, und in diesem Zu- und Gegeneinander von Stimmen spielten die Bildnisse von Politikern, Politikerinnen und Militärs – und herausgehoben jenes von Slobodan Milošević – eine wichtige Vermittlungsrolle.

Bei diesen ersten Demonstrationen des Jahres 1991 zeigte der Umgang mit der Opposition deutlich, dass die neue Regierung der demokratischen Herausforderung mit einer totalitären Tendenz begegnete: Die beiden in Belgrad agierenden unabhängigen Kanäle *Studio B* (lokales Fernsehen) und *Radio B 92* wurden nach den Demonstrationen mit Polizeigewalt ausgeschaltet. Erstmals wurde ein Verfahren angewandt, das später noch mehrmals wiederholt werden sollte: 1996 während der zweiten Welle großer Demonstrationen, 1999 während der Nato-Bombardierungen sowie im Mai 2000.<sup>27</sup>

Der 1990 greifbar nahen demokratischen Herausforderung wurde also von Seite des Regimes, aber auch anderer nationalistischer politischer Gruppen und deren Anhängerschaft sowie militärischer Kampfeinheiten auf eine Weise begegnet, die politische Macht und Gesellschaft noch einmal miteinander verschweißen wollte und die mit den demokratischen Prozessen einhergehende Unsicherheit bannen wollte, indem sie nochmals zwischen einem (ungeteilten, undifferenzierten) »Volk« und seinen »Feinden« unterschied. Zugleich hielt das Regime jedoch an der neuen Verfassung fest, die ein Mehrparteiensystem mit demokratischer Ausrichtung vorschrieb, was es den Oppositionsparteien und anderen politischen Kräften ermöglichte, ihr Recht auf politische Teilnahme einzufordern. Das politische System Serbiens kann daher für die Zeit zwischen 1990 und 2000 nicht als totalitär bezeichnet werden, selbst wenn ein demokratischer Wettbewerb um die Macht zum Teil mittels

polizeilicher Gewalt ausgeschaltet worden ist. Am ehesten kann es als *predominant-party-system* oder als *Demokratatur* beschrieben werden.<sup>28</sup>

Der in den Jahren von 1989 bis 1992 im ehemaligen Jugoslawien vollzogene Bruch der auch vorher schon fragilen Balance politischer Kräfte warf für alle politischen Akteure eine Vielzahl von Fragen auf: von der Organisation des Alltags über den Umgang mit nationalen Konflikten bis zur Ordnung von Welt, Fragen, auf die nun jenseits der alten ideologischen Rahmenwerke Antworten gefunden werden mussten. Bei der Suche nach Sinn und nach Erklärung der aktuellen Zustände wurde die Welt, wiederum von unterschiedlichen Standpunkten aus, neu organisiert, wobei bereits Vorhandenes erneuert, ausgeweitet und reinstitutionalisiert wurde: Nationalismus, Religion, aber auch ein Anti-Feminismus und ein Feiern von Männlichkeit. Daneben gab es aber weiterhin politische Handlungen, die demokratische Verfahrensweisen im öffentlichen Raum präsent hielten und von ihrem Gegenüber einforderten. Die Verunsicherung wurde durch die Herausforderung gesteigert, zwischen einer Vielzahl an alten und neuen Parteien<sup>29</sup> sowie zwischen alten und neuen Kirchen und Glaubensvereinigungen eine Wahl treffen zu müssen, was den inneren Zustand der Gläubigen/Überzeugten in der Vordergrund rückte. Die Entscheidung für das eine oder das andere Angebot beruhte nun in gesteigertem Ausmaß auf individuellem Glauben und je eigener Überzeugung und weniger auf alten Traditionen oder auf staatlicher Verordnung.<sup>30</sup> Und umgekehrt konnten die Ergebnisse politischer Interventionen nun nicht mehr »von oben« erzwungen werden, sondern sie hingen zunehmend von den Reaktionen der Bürger und Bürgerinnen ab, wobei es zu ganz unterschiedlichen Artikulationen kam, in denen neue politische Angebote mit bereits verfügbaren Vorstellungen von Glaube, Zugehörigkeit, Geschichte, richtig und falsch, eigen und fremd, wir und sie, Nationalität, Autorität, Moralität, Raum und Zeit verquickt wurden. Wie die Knochen toter Helden waren auch die Bilder lebender Politiker<sup>31</sup> ein sehr effizientes Vehikel, um in einer solchen Situation Bedeutungswelten zu rekonfigurieren und Sinn wieder festzumachen.

Vor allem das Bildnis von Slobodan Milošević erheischte nun von ganz unterschiedlicher Seite ausgehende huldigende Anerkennung im Ritual. Öffentliche Rituale wie Messdienste, Reden, nationale Feierlichkeiten, »Wahrheits-Treffen« oder Fernsehübertragungen gaben dem Bild des Politikers gleichsam religiöse sowie nationalistische Autorität. Das Bildnis wurde mit einer Reihe von Stimmungen und Motivationen verbunden und zu einem Modell »von«, »für« und »gegen« etwas; es beschwor eine »bessere«, »gesichertere«, »friedlichere«, »nationale« Zukunft und wies den atheistischen und bürokratischen Kommunismus<sup>32</sup> sowie anti-serbische Haltungen zurück. Der Körper des Politikers, seine Autorität, wurde auf diese Weise mit ganz spezifischen mythischen Weltansichten verbunden. Die Repräsentation dieses »natürlichen nationalen« Körpers trat als Vermittler zwischen dem Kosmischen einer

bestimmten Weltdeutung und dem Menschlichen auf und provozierte Zustimmungsrитуale. Bei öffentlichen Kundgebungen konnte es so zu einer gleichsam fleischlichen Vereinigung zwischen dem großen Individuum und der Masse seiner Anhänger und Anhängerinnen kommen. So war auf den vom Regime veranstalteten »Gegenprotesten« zu den großen Studentendemonstrationen am 24. Dezember 1996 in Belgrad jener später berühmt gewordene Wortwechsel zwischen der Menge und ihrem gefeierten Führer zu hören: »Wir lieben dich Slobodan!« – »Ich liebe euch auch.«<sup>33</sup>

## Bilderstreit: Parodien aus einer Schule der Avantgarde

Mitte der 1990er Jahre tauchen Gruppen auf, die Milošević' Bild nicht huldigen den Ritualen, sondern einer ganz anderen Behandlung unterzogen. So führte die Gruppe *Magnet* (Miroslav Nune Popović, Ivan Pravdić, Jelena Marjanov u. a.) am 29. April 1996 in der zentralen Einkaufsstraße Belgrads, der Knez Mihajlova, die Performance *Faluserbia* durch (Abbildung 5).<sup>34</sup> Auf einen Schubkarren legten sie ein Brett, darauf wurde eine rot bemalte Skulptur platziert und durch die Straße geschoben – ein Riesenpenis in hoch aufgerichteter, erigierter Form, auf dem ein Foto von Slobodan Milošević befestigt war. Vorne am Schubkarren war eine Tafel mit der Aufschrift »Projekat Faluserbia« gut sichtbar angebracht. Nune Popović, der den



Abb. 5: *Faluserbia*, Aktion der Gruppe *Magnet*, 29. April 1996, © *Magnet*



Schubkarren schob, und Ivan Pravdić, der mit einem Megafon die Passanten zum Nähertreten und zu Huldigungshandlungen einlud und anfeuerte, trugen weiße T-Shirts, auf denen der schwarze Schriftzug »Famulus« (Diener) prangte. Während Ivan Pravdić rief: »Bürger, das ist die einzigartige Gelegenheit, das Symbol kreativer Macht Serbiens zu fühlen, zu berühren und zu küssen. Kommt näher! Werdet zu mächtigen eigenen Kreationen!«, tanzte Jelena, das einzige weibliche Mitglied der Gruppe, um den Penis, berührte ihn, küsste und streichelte ihn. In ihr T-Shirt hatte sie zwei Löcher geschnitten, sodass die Brüste sichtbar wurden, am Kopf trug sie eine Henkerskapuze, die ihr Gesicht unkenntlich machte, jedoch ihren Körper, dessen geschmeidige Bewegungen sowie die nackte Haut nur noch mehr in den Vordergrund treten ließ. Vorne aus ihrer Hose und unter ihrem T-Shirt heraus baumelte ein penisartiges Gebilde, was den grotesken Charakter der Gestalt noch steigerte. Ein weiteres Mitglied der Gruppe begleitete trommelnd den Zug, auch er trug eine Henkerskapuze und auf seinem T-Shirt prangte, wie auf dem der meisten anderen, die serbische rot-blau-weiße Fahne.

Mit dem Megafon und der rhythmischen Trommelmusik erinnerte die ganze Aktion an Marktschreier, die Waren oder Dienste anpreisen. Zu Beginn waren die Mitglieder der Gruppe eher für sich, manche der Passanten blieben stehen, blickten überrascht, einige schlossen sich dem Geschehen an, doch nur wenige kamen herbei, küssten den Penis, streichelten ihn oder führten Masturbationsgesten aus. Langsam bildete sich ein anschwellender Zug, wobei sich allerdings kaum noch Einzelne aus ihm lösten und selbst aktiv wurden. Die ganze Zeit über waren sehr viele Fotografierende anwesend, was dazu beigetragen haben mag, das Publikum auf Distanz zu halten. Nach etwa einer halben Stunde wurde die Aktion von der Polizei abgebrochen. Sie verhaftete die Beteiligten und lud alle »Beweisstücke« ins Auto.

*Magnet* hat mit dieser Aktion nicht nur das Bild von Milošević parodistisch verarbeitet bzw. verspottet, sondern auch die Huldigungsgesten seiner Anhänger. Die jedem Feiern von Macht implizite Erotik wird hier in Szene gesetzt und damit explizit gemacht. Als Motivation für diese Aktion wird von einem der Aktivisten allerdings eher die allgemeine soziale Situation genannt und kein konkretes politisches Anliegen:

»I was not angry. It was more like a challenge (...) it made me angry to see that people get beaten in the streets. It made me angry (...) to have friends that had drug-addictions. Because when the war started you could buy drugs in school. And people who don't go to school went to school in order to buy drugs. You had a black market in weaponry, I could buy a bomb in my classroom.«<sup>35</sup>

Mit dieser Aktion traten aber neben *Magnet* noch andere Gruppen in eine gesellschaftliche Auseinandersetzung ein. *Magnet* selbst war aus der *Schule der Avant-*

garde hervorgegangen, die 1993 im Rahmen eines humanitären Netzwerks (*The children's embassy*) und der *Soros Foundation* ins Leben gerufen worden war und deren Anliegen es war, Jugendlichen zwischen 13 und 21 Jahren »kritisches Denken« zu vermitteln. Initiiert wurde diese »Schule«, getarnt als »Resozialisierungsprojekt«, von Literaturkritikern und ehemaligen Mitgliedern des Zentralkomitees der kommunistischen Partei, die das Projekt als »good opportunity in a bad time« sahen, als eine Möglichkeit, dem für sie miteinander verkoppelten Nationalismus und Traditionalismus im Schulunterricht entgegenzuwirken:

At that time the school programmes were darkening consciousness, using phrases insisting on nationalism, in 1993, even before (...) we wanted to promote more openness, a more critic view (...) the step was to tear the nationalistic programme out of the heads of the children, because that was like a road towards war.<sup>36</sup>

Avantgardistische Kunstgriffe wurden als besonders effizient für die angestrebte Bewusstseinsveränderung gesehen: wegen ihrer »Offenheit« und ihrer Assoziation mit »Freiheit«, wegen der oppositionellen Rolle, welche die historische Avantgarde wiederholt in der Geschichte eingenommen hat, aber auch wegen der Verankerung avantgardistischer Kunst als offiziell anerkannte Kunst im sozialistischen Jugoslawien etwa ab den 1960er Jahren:

From the 1960s on Yugoslavia was very open to art-tendencies from other countries, specially in the field of the avant-garde, that was something very distinctive for Yugoslavia among other socialist countries. When Milošević came to power, that communication network was sealed and this information could not come in.<sup>37</sup>

Gegen die Ende der 1980er Jahre wieder erstehenden »alten« Formen der Herrscher-Huldigung mobilisierte diese Gruppe also den Glauben an die Macht des Zerbrechens von Bildern mittels ästhetischer Kunstgriffe – avantgardistische Kunstgriffe wurden so zu einem politischen Vorhaben. Der »Lehrplan« der *Schule der Avantgarde*, in der zwischen 1993 und 1996 halbjährlich etwa je 20 bis 30 Schülerinnen und Schüler aufgenommen wurden, sah neben den Kursen *Contradictorium* und *Tradition der Avantgarde von Aristophanes bis heute* auch das öffentliche Praktizieren avantgardistischer Aktionen vor. Die während der Kurse entwickelten Performances im öffentlichen Raum zogen ein zunehmend großes Publikum an. Auch die ausländische bzw. die regimeunabhängige Presse wurde dazu eingeladen, was den Events eine starke Medienpräsenz verlieh. Die Aktionen waren demnach nicht nur an ein serbisches

Publikum gerichtet, sondern ebenso an ein internationales, was auch daran deutlich wird, dass viele der die Interventionen begleitenden Materialien (Flugblätter, Aufschriften, Transparente, Magazine etc.) zweisprachig (serbisch und englisch) verfasst waren. *Faluserbia* ging aus diesen Strukturen hervor, in denen sich die Ansprüche und Wünsche ganz unterschiedlicher Gruppen miteinander vernetzt hatten: jene der sich als »progressiv« und »avantgardistisch« verstehenden Lehrer und Lehrerinnen der *Schule für Avantgarde*, jene der *Soros Foundation*, jene der humanitären Netzwerke und jene der Schülerinnen und Schüler, die selbst wiederum aus ganz unterschiedlichen Motiven an diesem Programm teilnahmen – um eine Basis für die eigene künstlerische Arbeit zu schaffen und/oder um der Perspektivlosigkeit und Armut, die im Serbien dieser Zeit herrschte, zumindest ein Stück weit zu entgehen.

Parodie zeigt sich hier als eine gelehrte und gelernte Form und nicht als spontane und populäre Unternehmung. Mit ihr sollte zwar das Bild des in diesem Kreis ungeliebten Slobodan Milošević in Erinnerung gerufen werden, aber nur, um es zu disfigurieren und etwas anderes erahnbar zu machen. Die beiden unkontrollierbaren ästhetischen Formen Ironie und Parodie<sup>38</sup> werden wieder – wie so oft im 20. Jahrhundert<sup>39</sup> – zu einem Programm »eingefroren«, einem »Studium« unterzogen und mit spezifischen politischen Zielsetzungen verschmolzen. Dennoch können die an der Aktion *Faluserbia* Beteiligten die Effekte dieser Aktion nicht vollständig kontrollieren, sondern nur einen Anfang setzen. In dieser Aktion bündeln sich plurale, miteinander streitende Gefühle, Wünsche und Geschichten, wobei keine einzige Erzählung eine andere, die von hier aus ihren Ausgang nimmt, ausschließen kann, sondern in einen offenen Streit um Anerkennung verwickelt wird. In diesem Bilderstreit zeigt sich die Aktion als grundsätzlich zwiespältig: Einmal werden das Bild von Milošević sowie die huldigenden Gesten seiner Anhängerinnen und Anhänger durch eine Wiederholung, die wie jede Wieder-Holung etwas anderes aus dem Wiederholten herausholt, problematisiert. Als Zuschauer kann man dann zwei verschiedene Bewusstseinsformen gleichzeitig am Werk sehen – das prä-existierende Bild wird zugleich in Erinnerung gerufen, dabei allerdings auch dis-figuriert und verspottet. Das andere Mal weist diese Re-Figuration des Bildes von Milošević jedoch in Richtung einer Überwachung der Grenzen des Sagbaren: Der neue, sich gegenüber dem ehemaligen kommunistischen als »innovativ« darstellende Diskurs der Macht wird auch im Interesse derer verspottet, die wollen, dass nur das gesagt und gemacht werden darf, was immer schon (vom kommunistischen Regime) gesagt worden ist. In paradoxer Weise bewahrt die Parodie zudem das Bild, das sie zu dis-figurieren versucht, allerdings nur als Problematisierung, was die Fülle möglicher Anknüpfungspunkte und Involvierungen darüber hinaus sehr breit hält. Diese Intervention kann so völlig unterschiedliche Artikulationen provozieren und bestehende Faszinationen wie auch Abwehrhaltungen in vielfältiger Weise sowohl unterstützen als auch problematisieren.

## Weitere Parodien, Zerstörungsakte und eine neue Ästhetik der Armut

Schon wenige Monate später, bei den im Winter 1996/97 stattfindenden und fast vier Monate dauernden Studentenprotesten, bekannt auch als die Stadt in täglicher Regelmäßigkeit durchziehende »walks«, setzte sich dieser Bilderstreit in aufgeheizter Form fort.<sup>40</sup> Dabei wurden parodistische Formen, wie sie schon mit *Faluserbia* sowie mit anderen Aktionen von Künstlergruppen wie *Led Art* oder *Škart* präsent waren, aufgegriffen. Beispielsweise wurde eine Riesenpuppe mit den Zügen des Slobodan Milošević mitgeführt, gekleidet in einen Sträflingsanzug und mit einer Sträflingsnummer, die dem Datum der Demonstration – »17111996« – entsprach. Eine andere Aktion bestand darin, eine Papp-Attrappe in Gestalt von Milošević in einem die Form des Parteizeichens (eines roten Pfeils) der SPS darstellenden Sarg einzuschließen und diesen in der Donau zu versenken. Die Figur von Milošević wurde zudem auf einer Vielzahl anderer Transparente und Plakate verspottet, der rote Pfeil wurde auch als Punk-Frisur verhöhnt. Trillerpfeifen- und Kochgeschirr-Konzerte sowie lautes Trommeln begleiteten diese Aktionen und wurden so zu einem Kennzeichen der Demonstrationen. Als sich zum Jahreswechsel Polizei-Kordons und Demonstrierende wochenlang gegenüberstanden, provozierten Demonstranten und Demonstrantinnen die Polizisten, indem sie ihnen Riesenspiegel entgegen hielten und sie so mit ihrem eigenen Bild konfrontierten (Abbildung 6), sie als Modell für Spott-Zeichnungen verwendeten oder vor ihnen Paraden als »Parteibuchträger« durch-



Abb. 6: *Spiegeln und Protestieren, Belgrad 1996/97, © Vesna Pavlović*

führten. Wieder wurden avantgardistische ästhetische Verfahren programmatisch aufgegriffen. So stellt Jovan Čekić, der damals für die Marketingagentur *Saatchi & Saatchi* sowie als Herausgeber des Magazins *New Moments* in Belgrad arbeitete und von den Studierenden als »PR-Berater« angeheuert worden war, fest:

My approach was that we need some kind of Dadaism or surrealist approach (...) some kind of joke (...) this was my strategy, don't explain anything, just request: we want passports, we want to go to Europe, we want democracy (...) We had a very strong experience with the avant-garde, with Dadaism and Surrealism, the first Dadaists and Surrealists here in Belgrade had strong connections with Paris and in my opinion it was our experience, our culture (...) people knew about that even when they were not so educated (...) And in my opinion it was a good strategy, because all strong nationalists were very angry, because of that kind of joke, because of that kind of surrealist approach.<sup>41</sup>

Trotz einer ähnlichen Beanspruchung avantgardistischer Verfahren zur Problematisierung des Milošević-Regimes haben sich die Mitglieder von *Magnet* und der *Schule der Avantgarde* später von dieser Verwendung der auch von ihnen forcierten Formensprache während der Studentenproteste verbal distanziert. Sie kritisierten die »Walks« als ein »Auspumpen von Energie« und als »Manipulationen bestimmter Politiker«. Im öffentlichen Raum sind diese verschiedenen Aktionen jedoch zu einem ununterscheidbaren »Karneval der Straße« verschmolzen, den zudem noch eine Reihe anderer Künstlergruppen, NGOs und Theaterkollektive mit bunten Interventionen gespeist haben – *Women in Black*, *Led Art*, *DAH-Theater*, *Škart* etc. Auf diese Weise bildete sich eine Formation des Protests, die Raum einnahm, die sich eine Stimme verlieh und sich über die Verbreitung ästhetischer Formen Sichtbarkeit verschaffte. Die avantgardistischen ästhetischen Formen dienten den oppositionellen Gruppen dazu, eine Differenz gegenüber den Anderen, den »Parteibuchträgern« und »Nationalisten«, sichtbar und provokativ auszustellen. Zugleich konnten sie mit diesen Formen eine vereinheitlichende, wieder erkennbare Oberfläche über die selbst wiederum sehr gespaltenen Forderungen und Haltungen ziehen. Avantgardistische, parodistische Formen verkörperten hier von ganz unterschiedlicher Seite her kommende Forderungen, Wünsche, Projekte und Ängste, was zu einer Äquivalenzbeziehung zwischen den diversen ästhetischen Statements führte, sodass diese Formen zu einem symbolischen »Dach« für die gegen das Milošević-Regime gerichtete Opposition werden konnten.

Auf diese Präsenz einer in sich widersprüchlichen, jedoch unter einer ästhetischen Form »geeint« auftretenden oppositionellen Kultur antwortete das Milošević-

Regime mit der Organisation von Gegenkundgebungen, auf denen folkloristische Topoi und Formen sowie Flaggen und Führer-Plakate dominierten. Zum Jahreswechsel 1996/1997 erschien die Situation festgefahren: Auf der einen Seite gab es die Studierenden und die Opposition mit ihren avantgardistisch-parodistischen, karnevalesken Formen, auf der anderen Seite die »Gegendemonstrationen« der Milošević-Anhänger, auf denen unter anderem der Wortwechsel »Wir lieben dich Sloba!« – »Ich liebe euch auch« zu hören war. Zu den »Walks« versammelten sich vor allem Jugendliche sowie »Städter«, »Belgrader«, zu den »Gegenkundgebungen« traf sich die ältere Generation der Städter mit Bewohnern der ländlichen Regionen, die mit Autobussen angereist waren. Diese Pattstellung kommt auch in einer Parole zum Ausdruck, die von den Demonstrierenden zur Verbreitung einer neuen Taktik ausgegeben worden war: »Ein Kordon gegenüber einem Kordon.«

Zwar waren Mitte März 1997 die Ziele der Demonstrationen erreicht und die Wahlergebnisse der Opposition anerkannt, für viele Aktivistinnen und Aktivisten endeten die Walks dennoch mit der Enttäuschung, nur einer sehr uneinigen lokalen Opposition zum Sieg verholfen zu haben, die an der Gesamtsituation wenig ändern konnte und wollte. Die lange Dauer dieser Pattstellung sowie die starke Ritualisierung des Protests weisen darauf hin, dass sich diese beiden »Macht-Blöcke« auch gegenseitig stützten. Die Anwendung parodistischer, avantgardistischer Formen auf Seiten der Studierenden und der Belgrader Opposition hat die schon während des Sozialismus präsenste, in der Milošević-Zeit dann jedoch verstärkt aufgerissene (und vom neuen Regime zeitweise auch sehr stark geförderte) Kluft zwischen »abgehobener«, »dekadenter«, »urbaner Elite« auf der einen Seite und »bodenständiger«, »populistischer« Kultur des »einfachen, ländlichen Volkes« auf der anderen Seite noch zementiert. Während die Opposition die »Anderen«, die Regime-Befürworter, mit diesen Formen provozieren sowie eigene Projekte und Wünsche sichtbar machen konnte, wurden von diesen »Anderen« solche Formen als Hinweis auf die »anti-serbische Haltung«, »Manipuliertheit« oder sogar »Radikalität« und »faschistische Gesinnung« der Oppositionellen gelesen. Diese unterschiedlichen Wahrnehmungen sind durch die bereits genannten ästhetischen Formen aneinander gebunden. Indem solche Formen von vielen Schauenden in solch antagonistischer Weise rezipiert werden, verwandeln sie sich in bedeutsame, hervorgehobene Punkte der Wahrnehmung, die sich gegenseitig stützen.<sup>42</sup>

Erst nach der Bombardierung Belgrads 1999 durch die *NATO* tauchte schließlich eine neue Gruppe in der Öffentlichkeit auf, die Symbole in den öffentlichen Raum einschleusen und eine Taktik anwenden sollte, mit denen sie die zwischen Opposition und Regime-Anhängern entstandene Pattstellung aufbrechen konnte: *Otpor*<sup>43</sup> ging zum Teil aus der Studentenbewegung 1996/97 hervor, übernahm einige ihrer Verfahrensweisen, änderte die gegen das Milošević-Regime angewandte Taktik je-

doch nachdrücklich. Zwar wurden parodistische Verfahren weiter verwendet,<sup>44</sup> doch setzten die Aktivistinnen und Aktivisten nun vor allem auf die Verbreitung eines einzigen, einfach zu lesenden Symbols: die geballte schwarze Faust im »Techno-Stil« auf weißem Hintergrund. Überdies wiederholten sie permanent Parolen wie »Er ist am Ende!« (*Gotov Je*). Hingegen wurde das Bildnis von Milošević nun überhaupt nicht mehr in den eigenen Äußerungen der Oppositionellen verwendet. Der entscheidende Schachzug war jedoch, die Aktionen zunächst nicht auf Belgrad zu fokussieren und die Bewegung ganz bewusst von den Provinzstädten her aufzubauen, wodurch die blockierende Assoziation Belgrads mit der »elitären, urbanen Opposition« abgeschüttelt wurde. *Otpor* operierte auf offensive Weise integrativ, indem Wählerinnen und Wähler in ganz Serbien unter Vermeidung jedes Eindrucks von »Belgrader Zentralismus« mittels provokativer Marketingmethoden angesprochen wurden. Der Erfolg der Bewegung bestand darin, dass ihre Symbol- und Formensprache in einer Zeit wachsender Unzufriedenheit mit dem Regime immer mehr unterschiedliche Wünsche und Forderungen von diversen Gruppen (NGOs, Arbeitervereinigungen, Gewerkschaften, Rentnern, Frauengruppen) auffangen, verkörpern und miteinander verketteten konnte. *Otpor* verstand sich als »progressiv«,<sup>45</sup> vertrat darüber hinaus allerdings kein spezifisches politisches Programm, weshalb es die Bewegung auch nicht geschafft hat, nach dem Sturz des Regimes als Partei bei Wahlen eine signifikante Stimmenanzahl zu gewinnen, während ihre aus verschiedensten Richtungen kommende Anhängerschar dann wieder in eine nur wenig veränderte politische Unsicherheit entlassen wurde.

Im Laufe der bis zum Sturz von Milošević am 5. Oktober 2000 dauernden Auseinandersetzungen kam es immer öfter zur rituellen Zerstörung seines Bildnisses sowie der Bildnisse seiner Verbündeten und seiner Familie sowie von mit dem Regime verbundenen Repräsentationsorten. Auf den Straßen und Plätzen Serbiens wurden immer häufiger verstümmelte Bilder sichtbar: Das von den Plakatwänden herab strahlende Porträt von Milošević wurde etwa mit schwarzer Farbe beworfen oder blau überschmiert, ihm, seiner Frau und anderen SPS- und JUL-Politikern wurden die Augen ausgekratzt, ihre Bildnisse mit Schmähschriften überzogen oder mit der Parole »Er ist am Ende« oder mit dem Bild der schwarzen Faust überklebt (Abbildung 7). Die Bilder wurden hier gleichsam für die Verfehlungen der in ihnen dargestellten Personen und Gruppen bestraft. Auch andere Repräsentationskanäle und -bauten wurden teils triumphal, zerstört und geschmäht: Auf Transparenten und Stadtmauern war »Switch off the television, switch on your brain« oder »I think, so I don't watch RTS« zu lesen.<sup>46</sup> Am 5. Oktober, dem Tag des Sturzes des Regimes, nahmen Demonstrantinnen und Demonstranten schließlich eine Luxus-Parfümerie aus dem umfangreichen Besitz des Sohnes von Milošević auseinander, die zum Symbol für den neuen Glamour-Kapitalismus einer über illegale Geschäfte entstandenen Neurei-

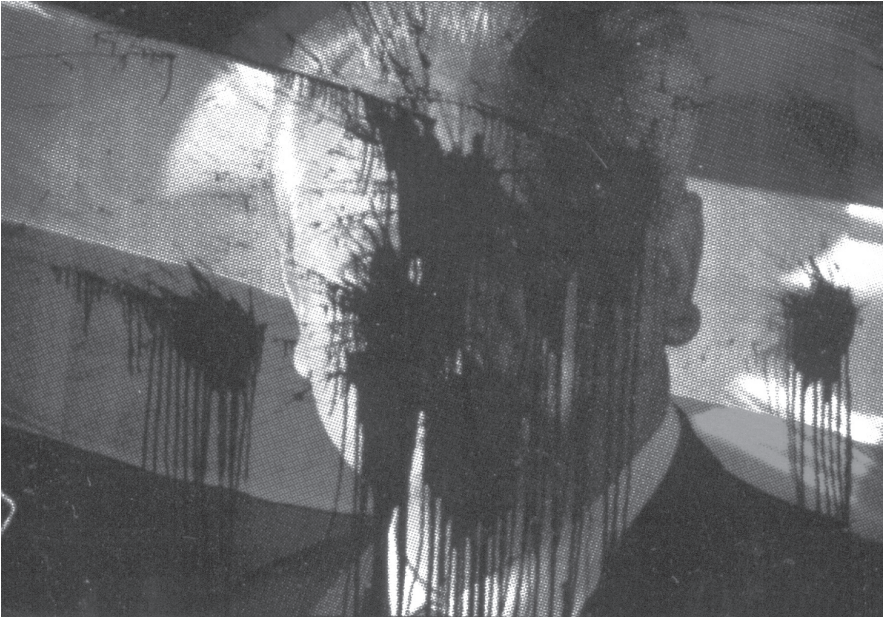


Abb. 7: *Clear Face of Serbia (Detail)*, Branimir Karanović, Belgrad 1997–2003  
© Branimir Karanović

chen-Klasse geworden war. Die Menge demolierte zudem das Parlament – langsam, ihren Triumph auskostend – und transportierte Teile seiner Einrichtung ab.

So differenziert, wie Bilder von Seiten des Regimes verwendet wurden, so vielfältig waren also auch die Formen des Widerstands gegen diese Bilder. Bildinitiative und Bildersturm<sup>47</sup> bedingen einander und gehen eine offene Auseinandersetzung ein. Die oppositionellen Gruppen operierten jedoch nicht nur mit unterschiedlichen Formen der Bild-Destruktion, sie setzten nicht nur Parodie, Spott sowie rituelle Zerstörung und Bild-Verstümmelungen gegen den im Serbien der 1990er Jahre neu entstandenen Bilderglauben und Bilderkult ein, sondern sie boten überdies einen eigenen ästhetischen Stil gegen die verabscheute Präsenz des Bildes im öffentlichen Raum auf: eine »Ästhetik der Armut«, für die vielleicht das Design der Gruppe *Škart* am charakteristischsten ist.

*Škart*<sup>48</sup> gestaltete seit 1992/1993 einen Großteil der PR-Materialien der verschiedensten Oppositionsgruppen – Bücher, Folder, Einladungskarten, Begleithefte, Plakate etc. Darüber hinaus entwarf die Gruppe zum Teil sehr provokative, zum Teil versöhnliche Interventionen im Raum Belgrad. All diese Interventionen und Produktionen sind von einer spezifischen Ästhetik gekennzeichnet: Die Gruppe verwendete ausschließlich ärmliche Materialien und einfache Herstellungsverfahren (graues oder braunes Recyclingpapier, alte Druckerpressen), es wurden nur ganz



einfache Formen miteinander kombiniert, die manchmal an den Bauhaus-Stil angelehnt waren, manchmal aber auch witzige Zeichen der Alltagswelt (wie ein Haus im Kinderzeichnungsstil, sich paarende Frösche etc.) übernommen. Sofern überhaupt Farbe eingesetzt wurde, herrschten simple und plakative Farben vor: Weiß, Schwarz und Rot dominierten, manchmal wurde aber auch in Grün-Schwarz auf rosa Recycling-Papier gedruckt. Die ästhetischen Interventionen der Gruppe im öffentlichen Raum reichten von »It does not have to be anything for the start« 1992, wo sie öffentlich auf grauen Karton gedruckte Gedichte wie »the sadness of potential consumers« oder »the sadness of potential travellers« an Passanten und Passantinnen verteilten, bis zur Arbeit mit Flüchtlingsfrauen im Jahr 2000, deren Wünsche auf die traditionellen weißen, sonst meist nostalgische Sprüche zeigenden Wandbezüge gestickt und öffentlich präsentiert wurden.

Nach dem Herbst 2000 wurde das »Lumpenorchester Škart« (Abbildung 8) gegründet: Die Gruppe hüllte sich buchstäblich in Lumpen und begann auf eine »konstruktivere« und »unterhaltsamere« Weise am Wiederaufbau nach dem Krieg teilzunehmen. Am *Lumpenorchester Škart* beteiligten sich eine größere Anzahl von (über einen öffentlichen Aufruf motivierten) Jugendlichen sowie Musiker der populären Belgrader Rock-Band *Jarboli*. Sie probten wöchentlich und traten mit kleinen Musik-Performances in Belgrad auf, reisten aber auch durch die Regionen, auch nach Kroatien. Mit ihrer Lumpen-Ästhetik wandte sich *Škart* gegen einen in den



Abb. 8: Das Lumpenorchester Škart, 2003, © Škart

Straßen der Innenstadt Belgrads präsenten opulenten Neo-Kapitalismus und dessen laute, grelle Glamour-Ästhetik, die den Sturz des Milošević-Regimes überlebt hatten. Zugleich traten die Sänger und Sängerinnen des *Lumpenorchesters* mit ihren kreativen, selbst gebastelten Outfits und einer sichtbar ausgestellten Zurückweisung gängiger Selbstinszenierungs-Konventionen auch als Avantgarde einer gesteigerten Individualisierung auf, die den gesellschaftlichen Wandel nach der post-sozialistischen Wende generell begleitet.

Auch an *Škart* zeigt sich also, dass ästhetische Formen in zwiespältiger Weise daran beteiligt sind, wie Menschen sich – auch politisch – miteinander verbinden und voneinander trennen. Auch wenn die genannten Beispiele recht spektakulär sind, kann von ihnen die allgemeinere Schlussfolgerung abgeleitet werden, dass wir über das Ausüben von vielen kleinen den Alltag bestimmenden Akten ein manchmal von herausragenden Ereignissen durchbrochenes Referenzsystem aufrecht erhalten, in das wir leidenschaftlich involviert sind, selbst wenn der Glaube an dieses Referenzsystem, ähnlich wie der Glaube an einen bestimmten Gott, ohne Begründung an sich ist. Bildmedien und ästhetische Traditionen sind wie unsere Wahrnehmung in die Perpetuierung und in die Transformation dieses Referenzsystems involviert. Wir sind bei unserem Tun in Bildern gefangen, können diese Bilder aber, wie der Bilderstreit im Belgrad der 1990er Jahre zeigt, auch dazu verwenden, die Mauern dieser virtuellen Gefängnisse des Denkens und Fühlens zu verschieben und zu problematisieren. Auch durch eine ästhetische Provokation kann eine Auseinandersetzung begonnen werden, deren Ausgang dann allerdings von den Reaktionen anderer Akteure abhängen wird. Wie *Škart* mit der öffentlichen Verteilung der »Sorrow«-Gedichte vorgeführt hat: »It does not have to be anything for the start.«

## Anmerkungen

- 1 Die prominenteste diesbezügliche Position wurde formuliert in Frederic Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, in: *New Left Review* 146 (1984), 53-92.
- 2 Non-german-speaking readers can find an English translation of this article at/ nicht-deutschsprachige Leserinnen und Leser können eine englischsprachige Übersetzung dieses Artikels finden auf: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/ASchober1.pdf>. Der Artikel fasst Ergebnisse des Forschungsprojekts *Aesthetic tricks as a means of political emancipation* zusammen, das derzeit vom *FWF Austrian Science Fund* gefördert wird. Bei folgenden Personen und Gruppen möchte ich mich für anregende Hinweise und Diskussionen zu den in diesem Text aufgeworfenen Fragestellungen bedanken: Jasmina Čubrilo, Wladimir Fischer, Johann Kneih, Mirjana Boksan, Saša Marković, Raša Todosijević und *Škart*.
- 3 Dazu auch Claude Lefort, *The Image of the Body and Totalitarianism*, in: ders., *The Political Forms of Modern Society. Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, Cambridge / Mass. 1986, 292-306, 298 f.
- 4 Es ist nicht möglich, hier die ausufernde Literatur zum Zusammenbruch des ehemaligen Jugoslawien zu zitieren. An Stelle dessen möchte ich die Aufmerksamkeit auf zwei kürzlich fertig gestellte Dissertationen lenken, die beide ideologische Diskurse in Jugoslawien seit den 1950er Jahren im

Detail und unter Verwendung diskursanalytischer Methoden untersuchen. Beide zeigen, dass sowohl die Partei-Elite als auch Zusammenschlüsse wie etwa die *Praxis*-Gruppe sehr einflussreich in der Definition dessen waren, was Titoismus sein sollte, auch wenn beide zugleich die auf direkter Entscheidungsfindung der Arbeiter beruhende Selbstverwaltung zum wichtigsten Ziel des jugoslawischen sozialistischen Weges erklärten. Zu Veränderungen in Diskursen der Elite in Jugoslawien von einem marxistischen Humanismus, der die nationalistischen Differenzen innerhalb eines kommunistischen Rahmens neutralisieren konnte, hin zu einer steigenden Artikulation der nationalen Frage in sozialistischen Diskursen Mitte der 1980er Jahre vgl. Dejan Jovic, *Jugoslavija – drzava koja je odumrla*, Belgrad u. Zagreb 2003; und Rei Shigeno, *From the Dialectics of the Universal to the Politics of Exclusion: The Philosophy, Politics and Nationalism of the Praxis Group from the 1950s to the 1990s*, unveröffentlichte phil. Diss, Essex University, Colchester 2004.

- 5 Das »unabhängige« Radio B 92 etwa lehnte sein Programm an MTV an und erhielt 1998 den *Free Your Mind free-speech prize* bei den MTV-Awards.
- 6 »YO« meint »YOU«, »Hey You!«, kommt aus der HIP-HOP Kultur, man kann dieses »YO« auf MTV hören.
- 7 Basketball war und ist Volkssport Nummer eins in Jugoslawien wie auch im heutigen Serbien, weswegen Belgrad auch mit Basketball-Netzen übersät ist. Die Wichtigkeit, die Basketball in Jugoslawien hatte und immer noch hat, drückt sich auch in Erfolgen des nationalen Basketball-Teams aus: Das jugoslawische Basketball-Team gewann beispielsweise die Silbermedaillen der Weltmeisterschaften von 1963 und 1967, 1970 gewann es schließlich die Goldmedaille und 1995 gewann das Nationalteam des »dritten Jugoslawien« wieder die Europameisterschaften von Athen.
- 8 Das Foto ist Teil einer umfangreichen Serie, für die der Künstler verschiedenste, an unterschiedlichen Orten in den Städten und Dörfern Serbiens angebrachte, mal professioneller, mal ganz »zusammengebastelt« aussehende Basketball-Hooks mit der Kamera eingefangen und für die Betrachterinnen und Betrachter zu einem Querlesen von mit aktueller Selbstkultur verbundenen Mythen bereitgestellt hat.
- 9 Die Inflation betrug am Höhepunkt 1994 313.563.558,0 Prozent, was bedeutet, dass die Inflationsrate täglich durchschnittlich 62,02 Prozent betrug und die stündliche Inflationsrate durchschnittlich 2,03 Prozent. Aus dem Grund wurde in Serbien dann auch vor allem in »Deutsch-Marks« gerechnet und gespart, der Tausch von Währungen und die fintenreiche »Organisation« von Gütern waren an der Tagesordnung und involvierten fast die gesamte Bevölkerung.
- 10 Dazu auch Renata Salecl, *National Identity and Socialist Moral Majority*, in: Geoff Eley u. a., *Becoming National. A Reader*, New York u. Oxford 1996, 417-424, 420.
- 11 Hannah Arendt, Walter Benjamin, Berthold Brecht. *Zwei Essays*, München 1971, 49.
- 12 Cees Nooteboom, *Rituale*, Frankfurt am Main 1985, 186.
- 13 Nooteboom, *Rituale*, wie Anm. 12, 194.
- 14 Krzysztof Pomian, *Religion and Politics in a Time of Glasnost*, in: Ronald J. Hill u. a., *Restructuring Eastern Europe. Towards a New European Order*, Worcester 1990, 113-129, 113 f.; und Sabrina Petra Ramet, *Balkan Babel. Politics, Culture & Religion in Yugoslavia*, Boulder, San Francisco u. Oxford 1992, 132 f.
- 15 Ramet, *Babel*, wie Anm. 14, 140 f.
- 16 Pomian, *Religion*, wie Anm. 14, 118.
- 17 Parallel dazu wurde der Film *Sutjeska* gedreht, ein sozialistischer Blockbuster, in dem Richard Burton die Rolle von Marschall Tito spielte.
- 18 Die zweite Partei, die der kommunistischen Partei nachfolgte, war die ebenfalls 1990 gegründete *League of Communists-Movement for Yugoslavia* (SK-PJ), der Mirjana Marković, die Frau von Milošević vorstand. 1995 wurde dann die Koalitionspartei *United Yugoslav Left* (JUL) gegründet, mit Mirjana Marković' SK-PJ als stärkstem Mitglied. JUL war von Nähe zur Milošević-Partei gekennzeichnet (es gab einige gemeinsame Mitglieder), hatte Zugang zu staatlichen Medien und Regierungspositionen, obwohl sie faktisch nie an einer Wahl teilgenommen hat. Alle Parteien, die JUL gebildet hatten, erhielten viel weniger Stimmen als für eine parlamentarische Repräsentation nötig waren. Andere stärkere Parteien zwischen 1990 und 1998 waren: die *Serbian Radical Party* (SRS), die *Serbian Renewal Movement* (SPO), die *Democratic Party* (DS) und die *Democratic Party of Serbia* (DSS). Zwischen 1990 und 1998 gab es fast 200 registrierte politische Parteien, die allerdings

- meist weniger als vier Prozent der Stimmen erhielten, aber wichtig für die Bildung von Koalitionen bzw. ein Abziehen von Stimmen waren. Dazu Milan Milošević, *Political Guide to Serbia 2000. Directory of Yugoslavia*, Belgrad 2000, 83 ff, und Eric D. Gordy, *The Culture of Power in Serbia. Nationalism and the Destruction of Alternatives*, Pennsylvania 1999, 25 f.
- 19 Gordy, *Culture*, wie Anm. 18, 32 f. und 35 f.
  - 20 Mark Thompson, *Proizvodnja rata: Mediji u Srbiji, Hrvatskoj, i Bosni i Hercegovini*, Belgrad 1995, 88.
  - 21 Ramet, *Babel*, wie Anm. 14, 18.
  - 22 Ebd., 161.
  - 23 Die SPO (*Serbian Renewal Movement*) 15,8 Prozent (19 Sitze), die DS 7,4 Prozent (sieben Sitze), unabhängige Kandidaten 9,1 Prozent (acht Sitze) etc. Siehe: Gordy, *Culture of Power*, wie Anm. 18, 36.
  - 24 Die Demonstrierenden forderten den Rücktritt des Direktors von *Belgrad-Radio-Television* (RTB) sowie des Direktors von *TV Belgrad*.
  - 25 Dazu Gordy, *Culture*, wie Anm. 18, 63 ff.
  - 26 In Belgrad selbst erreichte allerdings der unabhängige Sender *N TV Studio B* zeitweise mehr Publikum (36 Prozent) als RTS 1 (26,4 Prozent), was wiederum von der Kluft zwischen Belgrad und dem umliegenden Land zeugt. Ebd., 68.
  - 27 Siehe auch Interview mit Gordan Paunović, in: Katja Eydel, Katja Diefenbach, *Belgrad Interviews. Gespräche und Texte*, Berlin 2000, 31-38, 35.
  - 28 Der erste Begriff stammt von Zoran Slavujević. Siehe Zoran Slavujević, *Borba za vlast u Srbiji kroz prizmu izbornih kampanja*, in: Vladimir Goati u. a., *Izborne borbe u Jugoslaviji, 1990-1992*, Belgrad 1993, 103. Der Schriftsteller Pedrag Matvejević nannte diese Form des politischen Systems »Demokratatur«. Siehe Pedrag Matvejević, *Die Welt »ex«*. Bekenntnisse, Zürich 1997, 40.
  - 29 Etwa 200 Parteien waren 1994 registriert, siehe Anm. 18.
  - 30 Zum religiösen Markt in ehemaligen sozialistischen Ländern seit 1989 Katherine Verdery, *The political lives of death bodies. Reburial and postsocialist change*, New York 1999, 79 f. und 50 f.
  - 31 Die neue Politikerverehrung ging mit einem erneuerten Reliquienkult einher.
  - 32 Milošević nannte sein Programm »anti-bürokratische Revolution«, was sowohl einen Kampf gegen den ehemaligen kommunistischen Apparat beinhaltete als auch gegen die »Bürokratien« der anderen Republiken und Provinzen, speziell gegen jene des Kosovo, die seiner Meinung nach bisher eine demokratische Reorganisation von Serbien (bzw. der jugoslawischen Föderation) verhindert hatten. Das »serbische Volk« wurde in diesem Diskurs immer wieder mit einer universaleren und demokratischeren Orientierung gleichgesetzt und damit sein Führungsanspruch innerhalb einer Föderation begründet.
  - 33 Dazu auch Ivan Čolović, *Piano*, in: ders., *The Politics of Symbol in Serbia*, London 2002, 228-231.
  - 34 Die Aktion wurde auf einem Video aufgezeichnet, das der Verfasserin zur Verfügung stand.
  - 35 Interview mit Ivan Pravdić, *Magnet*, am 13.11.2003. Alle Interviews wurden auf Englisch geführt und werden hier im Originallaut zitiert.
  - 36 Interview mit Ostoja Kisić am 18.02.2004.
  - 37 Ebd.
  - 38 Es gibt keine Garantie für das »Gelingen« von Parodie und Ironie, beide sind aber permanente Möglichkeiten der Kommunikation. Jede soziale Handlung hat insofern eine parodistische Komponente, als dabei stets eine bestimmte prä-existente Bedeutung neu figuriert bzw. die ursprüngliche Bedeutung unterlaufen wird. Zur Parodie Ernesto Laclau, *Identity and Hegemony*, in: Judith Butler u. a., *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London und New York 2000, 44-89, 78.
  - 39 Dazu Anna Schober, *Politik der Form. Korrelationen und Brüche im lesbaren Text der Avantgarde*, in: Herbert Hrachovec u. a., Hg., *Kleine Erzählungen und ihre Medien*, Wien 2004, 180-197.
  - 40 Die Demonstrationen dauerten von Mitte November 1996 bis Mitte März 1997. Anlass war die Bekanntgabe der Ergebnisse der zweiten Runde der Lokalwahlen am 17. November 1996 in Belgrad, in der die Erfolge der Opposition nicht anerkannt worden sind. Die Forderung der Demonstrationen war die Einrichtung einer Wahlkommission, die den Stimmenklau verhindern sollten.
  - 41 Interview mit Jovan Ćekić am 17.02.2004.

- 42 Das Milošević-Regime hat kurz vor seinem Ende selbst begonnen, die ästhetische Formensprache der Opposition zu »covern«. Etwa mit der Übernahme von Radio B92 1999, vor allem aber während der Kundgebungen, die die Bombardierung Belgrads 1999 begleiteten, wo zum Teil Stilelemente der ästhetischen Sprache der Studentenproteste übernommen wurden und Designer aus dieser Bewegung für die Gestaltung der »eigenen« PR-Materialien angeheuert wurden.
- 43 »Otpor« bedeutet »Widerstand«. Heute ist es kein Geheimnis mehr, dass die Aktivitäten *Otpors* zur Gänze von der USA finanziert wurden und die Mitglieder auch Schulungen von CIA-Leuten erhielten. Aufgrund des großen Erfolges in Serbien wurde *Otpor* eingeladen, ihre Strategien in Form von »Schulungen« an andere Gruppen weiterzugeben: 2003 in Georgien, im Sommer 2004 in Venezuela, aber auch in den USA oder für No-Global-Aktivisten und -Aktivistinnen in Nordeuropa.
- 44 *Otpor* hat neben den bereits genannten plakativen Symbolen auch die parodistische Tradition der Studentenproteste fortgesetzt, weshalb viele ihrer Aktionen den im Serbien der 1990er Jahre in so vielfältiger Weise auftretenden »neo-avantgardistischen« Erscheinungen zugerechnet werden können.
- 45 »We wanted to be political, we wanted to have people coming from different parties and making *Otpor* really universal, we didn't want to be ›left‹ or ›right‹, we wanted to be ›progressive‹ (...) for us ›progressive‹ meant that you're not limited by left or right, to take the best from everything and just push for what was for us really important and that was to overthrow Milošević. For us that meant taking money from the Americans and funding our whole organisation almost completely on American funding, knowing, that it will be the hardest part to swallow for the Serbs especially since the bombing. That meant for us being completely rational, realistic.« Interview mit Milja Jovanović am 2.03.2004.
- 46 Diese Aufschriften waren recht häufig in englischer Sprache zu lesen. Schon zu Beginn und Mitte der 1990er Jahre wurden Eier auf das RTS-Gebäude geworfen und Fernsehapparate zerschellten auf der Straße.
- 47 Zur Geschichte von Bildinitiative und Bildersturm in der christlichen Kultur vgl. Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975.
- 48 Ständige Mitglieder sind Dragan Protić und Đorđe Balmazović, die Gruppe existiert seit Beginn der 1990er Jahre. »Škart« bedeutet »Bruchstücke« bzw. »Abfall«.