

# Da bumst der Wahnsinnige mit dem Verwirrten

Antoni Maznevski »Auf sich gestellt«, 1998, Courtesy Antoni Maznevski



## Die Ausstellung »Blut & Honig« versucht einmal mehr, die Metapher »Balkan« für kunstpolitische Fragen nutzbar zu machen

Boris Buden

Die Ausstellung »Blut & Honig. Zukunft ist am Balkan« ist ein schönes und durchaus gelungenes Missverständnis. Das kommt daher, dass ihr »Autor«, der legendäre Harald Szeemann, so hilflos in die Kunst und die KünstlerInnen verliebt ist. Seit Freud wissen wir aber, dass jede Verliebtheit auf einem Missverständnis beruht, nämlich auf der maßlosen Überschätzung des Liebesobjektes. So bewundert Szeemann an der Kunst jene Qualitäten, die objektive, postmodern abgekühlte BeobachterInnen an ihr schon längst nicht mehr vermissen: ihre vorreflexive, emanzipatorische Kraft, ihren sozialkritischen Instinkt, ihre Fähigkeit, der Realität zum Trotz eigene utopische Welten zu konstruieren und sogar unsere wirkliche Welt zu verbessern. In dieser blinden Liebe zur Kunst, dem unerschütterlichen Glauben Szeemanns an ihre Unschuld und Kreativität, ist das Hauptmotiv dieser Ausstellung zu suchen. Der Rest sind Kompromisse, Hilfskonstruktionen und wackelige ideologische Gerüste. Das gilt an erster Stelle für das eigentliche Thema dieser Ausstellung: für den Balkan und seine Kunst.

Nach dem Selbstverständnis des Kurators gehört »Blut & Honig« in eine Reihe mit seinen Themenausstellungen wie »Visionäre Schweiz« (1991), »Austria im Rosennetz« (1996) oder dem früheren Projekt »Monte Verità. Der Berg der Wahrheit«, mit denen Szeemann immer wieder versucht hat, in den symbolischen Blasen der Kunstaustellungen ein utopisches Zuhause für verworfene Ideen und exzentrische Lebensprojekte zu konstruieren, eine Art Alternative zu den offiziellen Geschichtsschreibungen und herrschenden Ideologien. Es ist also der alte Maulwurf der Counter-culture, der in Szeemanns Projekten noch immer durch das heutige Kunstfeld wühlt. Und der hat auch eine Mission zu erfüllen, genauer gesagt, einen Integrationsauftrag: »Es geht hier also nicht um das Aufzeigen von Exotik, sondern um die Integration einer Kulturlandschaft ins Bewusstsein der westlichen Sensibilität«, schreibt Szeemann im Vorwort zum Katalog. Damit erklärt er auch den Untertitel der Ausstellung: »Zukunft ist am Balkan«. Diese Zukunft soll ein neues Zusammenfinden von sprachlichen Ethnien, Religionen, Minderheiten und Mehrheiten des Balkans sein und ihre gemeinsame Einbindung in die westliche Welt. Und es ist Kunst, die diese Zukunft schon heute ankündigt und sie in Bewegung setzen soll.

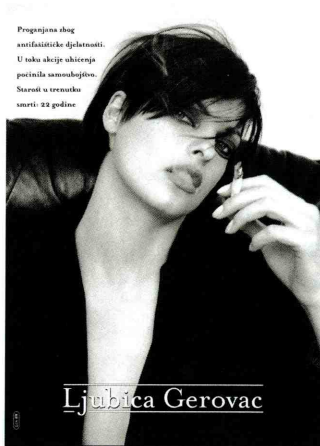
Unglücklicherweise existiert außerhalb der Kunstszene auch noch eine politische Realität, die eigene Vorstellungen von der Zukunft des Balkans und Europas hat. Schon im nächsten Text des Katalogs »Österreich und der Balkan«, verfasst vom österreichischen Politiker Erhard Busek, dem aktuellen Koordinator

des Stability Pact for South Eastern Europe, tritt das Realitätsprinzip entschlossen auf. Seine Stimme ist unerbittlich. Wer in das neue Europa integriert werden will, muss sich vom Wort »Balkan« sofort verabschieden und es mit »Südosteuropa« ersetzen. Warum? »Mit dem Begriff »Balkan« ist auch eine psychologische Abwertung verbunden, die zweifellos die Empfindlichkeit von Menschen berührt. »Balkanisch« werden Zustände genannt, die korrupt, ungeordnet und alles andere als sympathisch sind. Wer lässt sich schon gerne beschimpfen ...«, schreibt Busek.

Ist es nicht entmutigend? Kaum hat die Kunst eine neue Utopie in den Mund genommen, muss sie sie gleich um die Ecke schon wieder ausspucken. Das ist Erniedrigung, die offensichtlich jeder hinnehmen muss, der parallele Welten baut. Dafür wird man aber unverzüglich entschädigt. Der auf dem Boden der gesellschaftlichen Realität als widerlich verworfene Balkanbegriff wird auf der Ebene des ästhetischen Geschmacks erfolgreich integriert. Und der narzisstische Gewinn für die Kunst ist unermesslich. Je verworfener ihr Bewunderungsobjekt in der Realität ist, desto intensiver kann sie sich selbst in ihrer Subversivität bewundern. Sie ist nicht nur unwiderstehlich schön. Sie bricht sogar gesellschaftliche Tabus.

Szeemann ist fasziniert vom Motiv des Tabubruchs in der »balkanischen« Kunst. Er sieht es vor allem bei einigen albanischen und kosovarischen KünstlerInnen, die sich in ihren Arbeiten mit den versteinerten Wertestrukturen ihrer Gesellschaften auseinander setzen, deren Opfer an erster Stelle Frauen sind. So zeigt Erzen Shkololli, ein junger Künstler aus dem Kosovo, in seinen Videos den hoch ritualisierten und oft sehr dramatischen Abschied, den die neu vermählten Frauen von ihren Familien nehmen, bevor sie eine Ehe mit einem Mann eingehen, den sie selbst nicht ausgewählt haben. Adrian Paci, ein in Mailand lebender albanischer Künstler, subvertiert das Totenritual. In seinem Video »Vajtojca« zieht er sein Totengewand an, das üblicherweise während des Lebens eines Albaners im Schrank aufbewahrt wird und erst auf dem Totenbett getragen werden darf. Dazu bestellt Paci noch eine Klagefrau und lässt sich lebendig von ihr beklagen. Danach steht er auf, bezahlt die Frau und verlässt die Szene, auf der nur noch seine über das verdorbene Totenritual verzweifelte Mutter zurückbleibt.

Gesellschaftliche und kulturelle Tabus werden auch von den anderen »BalkankünstlerInnen« herausgefordert. So provoziert der in den USA lebende türkische Künstler Cem Aydogan die in seiner Heimat herrschende strenge Sexualmoral. In der gemütlichen Atmosphäre eines orientalischen Wohnzimmers zeigt er zwei junge, traditionell gekleidete Männer in homoerotischen Posen. Sein Video heißt »Haram 3«, was im Arabischen nicht nur auf etwas Verbotenes, sondern auch auf etwas Unreines hinweist. Seine Landsfrau Esra Ersen zeigt auf einem künstlich eingerichteten Fußballplatz drei Mädchen, die aus zwei deutschen Fahnen die schwarzen Streifen ausschneiden und mit den restlichen Farben eine Fahne des türkischen Fußballklubs Galatasaray machen. »Im Strafraum«, wie das Video heißt, werden die Identitätsverwandlungen als ikonoklastisches Spiel dargestellt.



**Sanja Iveković** »GEN XX, 1997 - 2001«,  
Ljubica Gerovac: Antifaschistischer Aktivitäten beschuldigt.  
Während ihrer Gefangennahme verübte sie Selbstmord.  
Gestorben im Alter von 22 Jahren.

Noch gröber wird das Heilige vom serbischen Künstler Vladimir Nikolić parodiert, der in seiner Videoarbeit »Rhythm« fünf junge Menschen sich im Techno-Rhythmus kreuzigen lässt. Auch die »East Art Map« von Irwin, die versucht, ein selbständiges Universum der osteuropäischen Kunst zu konstruieren, ist vor allem als eine Subversion der im Kunstfeld existierenden Machtverhältnisse zu verstehen. Es ist die absolute Dominanz westlicher Kunst, die Irwin mit ihrem Remapping herausfordern will.

Ist diese Subversivität wirklich das Hauptmerkmal der »balkanischen« Kunst, das, was sie essenziell von der westlichen Kunst unterscheidet? Szeemann ist davon fest überzeugt. So wird er nicht müde, in seinem Vorwort zum Katalog aus dem »Kanun des Lekë Dukagjini«, dem Kodex des albanischen Gewohnheitsrechts – dem grausamen Szenario der Blutrache und der widerlichsten Frauenunterdrückung –, zu zitieren. »Die künstlerische Form ist Dokumentation des Leidens und des Wunsches nach Emanzipation aus starren Regeln«, schreibt er. Auf diese Art entpuppt sich die ganze balkanische Kunstutopie als eine Projektion der westlichen Emanzipationsnostalgie, in der Kunst in ihrer eigenen Realität noch etwas zu sagen hat und wo sich ihre Wirkung nicht gleich auf die Effekte des Kunstmarktes reduzieren lässt. Der alte Dekadenz-Mythos steuert den Blick von Harald Szeemann: »Zukunft ist am Balkan, weil der ganze Westen doch wirklich ziemlich farblos geworden ist. Ich meine, da ist einfach keine Subversivität mehr«, sagte er in einem Interview mit dem Wochenmagazin »Profil«. Diese Zukunft, die »Blut & Honig« am Balkan heraufbeschwört, ist also nichts anderes als eine Erinnerung an die alten, guten Zeiten, als ein Tabubruch im Westen noch den doppelten Gewinn sichern konnte: den Schein gesellschaftlicher Relevanz und die kulturelle Anerkennung. Heute gibt es im Westen nichts mehr zu enthüllen. Das, weswegen sich die alte Kunst noch geschämt hat – ihre Abhängigkeit von den expansionistischen Interessen des Kapitals und der Machtpolitik –, zeigt die neue stolz her. Das gilt auch für das »Blut & Honig«-Projekt. Sein einziges gesellschaftlich relevantes Motto heißt deshalb: Tabus brechen die anderen. Tu Felix Austria verdiene daran!

Doch selbst wenn es auf dem Balkan tatsächlich eine Zukunft gäbe, würde sie ein solcher Blick nicht erkennen können. Das bestätigt am besten der Umgang mit der Vergangenheit, den uns »Blut & Honig« präsentiert. Um seinen Integrationsauftrag zu erfüllen, lässt Szeemann den Leichenwagen von Franz Ferdinand ausstellen. Die Idee ist klar. Bloß durch seine Referenzialität soll dieses Zitat das Gemeinsame der Vergangenheit evozieren und insbesondere auf eine Sonderstellung Österreichs in Bezug auf den Balkan hinweisen. Szeemann: »Die saßen ja lange genug da unten!«

Ganz anders gehen aber die »balkanischen« KünstlerInnen mit den Zitaten der Vergangenheit um. Das beste Beispiel ist das rote Hakenkreuz, das Raša Todosijević in seine Installation »Gott liebt die Serben« eingebaut hat. Er zeigt es in einer Schräglage, ja in einer Bewegung, Neigung, man könnte sagen, in einem Fall, und das heißt, in seiner Deklination. Hier wurde das Hakenkreuz zum Zeichen einer Sprache, die nicht das Vergangene aus der Vergessenheit erweckt, sondern es als unmittelbare Erfahrung artikuliert. Der Unterschied zu Szeemanns Leichenwagen könnte nicht größer sein: dort die Geschichte in ihrer toten, leichten tragenden Bewegung; hier die Bewegung einer tötenden, Leichen produzierenden Geschichte. Mit dem Hakenkreuz von Raša Todosijević hat die Sprache der Kunst nicht das Wort ergriffen, um einen toten Namen zu evozieren, sondern um den Namen des Todes zu deklinieren.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch das Integrationsmärchen als ein trauriges Missverständnis heraus. Die historische Erfahrung, von der Szeemann redet und in deren Horizont er die Ausstellung konstruiert, und jene historische Erfahrung, die seine »balkanischen« Künstlerinnen bearbeiten, gehen definitiv auseinander. Das bestätigen auch andere Arbeiten, die sich mit der Vergangenheit beschäftigen. Weder in der Installation von Sanja Iveković, die die Geschichte einer im Zweiten Weltkrieg von den Faschisten ermordeten kommunistischen Heldin nie – auch nicht im Postkommunismus – zu Ende bringen will, noch in der Aktion von Maja Bajević, welche die mit alten Tito-

Slogans bestickten Tücher von drei Srebrenica-Frauen tagelang auswaschen lässt, findet irgendeine, wie es Szeemann will, »poetische Vergangenheitsbewältigung« statt. Im Gegenteil. Diese Arbeiten zeigen, dass die Idee einer endgültigen Bewältigung des Vergangenen nichts als ein Symptom eines gefährlichen Größenwahns ist.

Das Klischee liegt im Blick. Glücklicherweise gibt es noch eine Kunst, die nicht ausschließlich durch die Identifikation mit diesem Blick entsteht, selbst wenn sie als »Balkankunst« auftreten muss. In dieser Hinsicht ist auch die rhetorische Frage des Politikers Busek leicht zu beantworten. Es sind die KünstlerInnen selbst, die sich auch gerne als »BalkankünstlerInnen« beschimpfen lassen, solange das als Kunst zu verkaufen ist. Sie sind nämlich alles andere als naiv. Sie wissen sehr wohl, dass der Balkan weder der Name für irgendeine Schicksals- bzw. Kulturgemeinschaft ist, welcher sie notwendigerweise angehören, noch das passende Etikett für die Kunst, die sie machen. Er ist der terminus technicus ihres Verhältnisses zum globalen (westlich dominierten) Kunstmarkt, der die aktuelle Bedingung bestimmt, unter der sie ihm ausgeliefert sind. Sonst ist »Balkan« nichts als ein Missverständnis, wie übrigens jede andere kulturelle Identität auch. Das genau weiß Erzen Shkololli. In seiner Arbeit »Transition« zeigt er drei Selbstporträts: als Kind im Beschneidungskostüm, als Titos Jungpionier und heute unter der Sternenaure der Europäischen Union.

Nirgendwo ist da ein Glaube zu sehen – und am wenigsten der an den westlichen Integrationsquatsch. Bevor im Zuge der postkommunistischen Reconquista – die man in der Sprache der liberaldemokratischen Apparatschiks auch »Osterweiterung« nennt – das Wort Balkan endgültig aus unserer kulturhistorischen Erfahrung verschwindet und mit ihm auch die schlechte Gewohnheit des Schimpfens, die man bloß noch als subversive Kunst in den europäischen White Cubes wird hören können, erlauben Sie uns noch einen letzten Akt balkanischer Unkultur. In einigen Teilen des Balkans kennt man nämlich einen Spruch, der zwar brutal, aber um so präziser die Urszene jedes menschlichen Missverständnisses beschreibt. In der serbokroatischen Sprache heißt es: »Jebe lud zbnunog«, was auf Deutsch etwa bedeutet: »Da bumst der Wahnsinnige mit dem Verwirrten.« Der Spruch will uns sagen, dass man ein Missverständnis auch als eine der intensivsten Formen zwischenmenschlicher Kommunikation verstehen kann, und zwar eine solche, die nach Lust strebt, sie oft bringt und gegebenenfalls auch ein neues Leben – eine Zukunft? – erzeugt. Lassen Sie uns »Blut & Honig« als so ein Missverständnis in Erinnerung behalten.



Maja Bajević »Frauen bei der Arbeit –Wegwaschen«, 2001, Courtesy Maja Bajević. Photo: Emanuel Licha



Erzen Shkololli »Transition«, 2001, Courtesy Erzen Shkololli

Alban Hajdinaj  
»Juni in Albanien bedeutet der Monat der Kirschen«, 2002, Courtesy Alban Hajdinaj

