

IRWIN

Wo denkst du hin?!



Was uns auch nach 32 Jahren noch an IRWIN interessiert

Anstelle einer Einführung durch die Kuratorinnen

Julia Draganović und Claudia Löffelholz

1983 haben sich die fünf slowenischen Künstler zusammengefunden, die seither alle ihre Arbeiten, auch wenn sie nur von einer einzigen Hand stammen, mit dem Namen IRWIN signieren. Sie gelten damit als das Künstlerkollektiv, das weltweit am längsten zusammenarbeitet — wenn man einmal von Paaren absieht, die auch jenseits der Kunst einen Lebensbund eingegangen sind, wie etwa seinerzeit Christo und Jeanne-Claude. Als Einzelkünstler treten Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savsky, Roman Uranjek und Borut Vogelnik nicht in Erscheinung. Das bedeutet, dass die fünf Herren alle ihrer künstlerischen Aktivitäten, mit denen sie an die Öffentlichkeit treten wollen, miteinander vereinbaren: Die Auswahl von Motiven und Materialien, mit denen gearbeitet werden soll, die Annahme von Ausstellungseinladungen und die Auswahl der Arbeiten, die gezeigt werden dürfen — alle diese Fragen werden in wöchentlichen Treffen diskutiert und gemeinsam entschieden. Man braucht vermutlich viel Geduld, muss warten, verhandeln und möglicherweise auf eigene Vorlieben verzichten können, so vermuteten wir, Claudia Löffelholz und Julia Draganović, als wir IRWIN fragten, ob sie interessiert wären, mit einem Ausstellungsprojekt an unserer Reihe *Click or Clash? Strategien der Zusammenarbeit* teilzunehmen.

Click or Clash? Passt es oder gibt es einen Zusammenstoß? Wie kann Zusammenarbeit dauerhaft gelingen? Das waren Fragen, die nicht nur uns

2

beide, sondern auch unsere Kolleginnen Maddalena Bonicelli, Elena Forin und

Federica Patti, mit denen wir uns zu einer Interessen- und Arbeitsgemeinschaft, die sich *LaRete Art Projects* nennt, zusammen geschlossen hatten. Mit *LaRete* (Italienisch für *das Netz*, aber auch *das Internet*) firmieren diese fünf Kolleginnen zum Teil bereits seit 2004 immer wieder Projekte, die sie gemeinsam entwickeln, um Fragen zum Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft zu beleuchten. Neben dem mehrjährigen, von *LaRete* im Auftrag der Gesetzgebenden Versammlung der italienischen Region Emilia-Romagna entwickelten und kuratierten *Internationalen Preis für Partizipatorische Kunst* ist *Click or Clash?* das zweite auf mehrere Jahre angelegte Projekt, das bereits seit 2011 mit jährlich mindestens einem Projekt von *LaRete* fortgesetzt wird.

Bei IRWIN hatte es also offenbar bereits vor langer Zeit und nachhaltig «geklickt». Und das mehr als einmal — denn kurz nachdem sich die fünf Künstler zusammengefunden hatten, gründeten sie mit verschiedenen Gruppen aus der kulturellen Untergrundszene in Ljubljana eine weitere Vereinigung: *NSK*, die *Neue Slowenische Kunst*. Die Partner kamen aus ganz anderen Sparten, nämlich Musik, Theater und grafische Gestaltung. Und gemeinsam mit IRWIN machten sie sich auf, den jugoslawischen Staat 200prozentig zu imitieren — aber davon wird in dieser Broschüre an anderen Stellen genauer berichtet werden (*siehe den Eintrag zu NSK → S. 18 und zur Über-Identifizierung → S. 23*). Und als es dann zum lange vorhergesehenen *Clash* kam und Jugoslawien zu Beginn der 1990er Jahre

auseinanderbrach, öffneten IRWIN und NSK ihre Strukturen abermals für neue Formen der Zusammenarbeit. Aus NSK wurde ein *Staat in der Zeit*, dem jeder beitreten kann. Darüber hinaus sucht IRWIN in Armeen und kirchlichen Gemeinden für zeitweilige Zusammenarbeiten Partner, die weltanschaulich nicht weiter auseinander liegen könnten.

Dass IRWIN unsere Einladung angenommen hat, ist uns nicht nur aus kuratorischer Sicht eine große Freude und Ehre, sondern gibt uns auch die Gelegenheit, die eigenen Erfahrungen noch einmal aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Claudia Löffelholz hat ihre Kindheit und Jugend in der DDR verbracht. Für sie sind Begriffe wie **Kollektiv** (→ S. 14) und **Kollaboration** (→ S. 15), *Staat* und *Gemeinschaft* ganz anders belegt als für Julia Draganović, die in der BRD aufgewachsen ist und einen engen Kontakt zum ehemaligen Jugoslawien hatte. Beide haben wir geraume Zeit in Italien verbracht, dem Land des ausgeprägten Familien- und des mangelnden Bürgersinns. IRWINs über Jahrzehnte hinweg wachsende und wechselnde Zusammenarbeit ist für uns eine Fundgrube für Anregungen zum Nachdenken über die sich ständig wiederholenden und nur scheinbar so einfachen Fragen des Lebens: Wir organisieren sich Gemeinschaften? Wie verständigen wir uns? Welche Scheuklappen verhindern unsere freie Sicht? Wie kann man lernen, die Welt aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten, damit «es mit dem Nachbarn klappt»?

Die Ausstellung in Osnabrück ist die zweite Etappe eines dreiteiligen Ausstellungsprojektes, das 2014 in der Galleria civica di Modena mit *IRWIN. Dreams and Conflicts* begonnen hat und 2016 im Łaźnia Center for Contemporary Art in Danzig abgeschlossen wird.

Wir haben diese zweite Etappe *IRWIN: Wo denkst du hin?!* genannt — und damit eine der Strategien IRWINs selbst aufgegriffen, nämlich diejenige, sich vorgefundenen Materials zu bedienen. «Wo denkst du hin?!» ist eine Redewendung, die dem Gesprächspartner klar machen soll, dass er sich auf dem Holzweg befindet (noch so ein sprachliches Bild, das Denken mit Raum verbindet). Es ist eine Aufforderung, das eigene Denken zu hinterfragen, die aber dennoch nicht vorschreibt, wo man denn «hindenken» solle. Eine typische IRWIN-Geste, die uns sehr gefällt, weil sie den Besucher zum Selbstdenken auffordert und ihm die Möglichkeit überlässt, eigene Antworten zu finden oder zu entwickeln.

In 32 Jahren Zusammenarbeit zu fünft ist ein umfangreiches Werk entstanden. IRWIN haben sich mit Kunst, Politik, Religion und deren Geschichte im Osten wie im Westen in jahrzehntelangem Studium auseinandergesetzt. Die Zitate, aus denen sie ihre Arbeiten kombinieren, sind oft komplex. Unser IRWIN-Glossar soll den Besuchern als erste Hilfe zur Entwirrung dieser zahlreichen Verstrickungen von Bildern, Zeichen, Symbolen und Geschichten dienen.

3

IRWIN von 1983 bis heute

Ein Schnelldurchgang durch 32 Jahre künstlerischen Schaffens fünf slowenischer Eigenbrötler

Julia Draganović und Claudia Löffelholz

Sie scheinen die magische Formel der funktionierenden Zusammenarbeit gefunden zu haben. Seit mehr als 30 Jahren agiert die Gruppe IRWIN vereint und erfolgreich, und das nach wie vor in der Originalbesetzung! Damit gilt IRWIN als eines der langlebigsten Künstlerkollektive (→ S. 14) und wird nur von Gilbert & George übertroffen, die jedoch als Künstlerpaar nur zwei Köpfe auf einen Nenner bringen müssen und dazu auch privat liiert sind (wobei letzteres es vielleicht nicht einfacher macht).

Die Geschichte von IRWIN beginnt in Slowenien im fernen 1983. Drei Jahre nach dem Tod von Marschall Tito, dem langjährigen Machthaber und Begründer des sozialistischen Jugoslawiens, ringt das Land um Stabilität und die politische Richtung des fragil gewordenen Staatengebildes. Dušan Mandić (1954), Miran Mohar (1958), Andrej Savski (1961), Roman Uranjek (1961) und Borut Vogeljik (1959), fünf junge Maler und Querdenker aus Ljublijanas Subkultur, schliessen sich zusammen, um gemeinsam das Zusammenspiel von Kunst und Ideologie zu hinterfragen.

Ursprünglich nennt sich das Kollektiv *Rrose Irwin Sélavý*, eine Referenz an Marcel Duchamps weibliches Alter Ego *Rose Sélavý*. Der Urvater des Readymades wählte das Pseudonym aufgrund des Klangs: *Eros, c'est la vie* (Eros, das ist das Leben). Später wird der Gruppenname auf *R Irwin S* abgekürzt und 1984 zu IRWIN.

Den Akzent ihrer Arbeit legen sie von Beginn an auf gemeinsame Praktiken. Einerseits setzen sie damit einen Kontrapunkt zu

einer zunehmenden Vereinzelung und Spezialisierung der Gesellschaft, andererseits nehmen sie mit der Kollektivstruktur die sozialistische Organisationsform jugoslawischer Betriebe auf. Die Bildsprache ihrer Werke, die neben Malerei diverse künstlerische Disziplinen wie Objekt- und Installationskunst, Fotografie und Video umfassen, beruht auf einer schonungslosen Analyse der west- und osteuropäischen Geschichte und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und der gezielten *Aneignung* (→ S. 6) von *Ikonen* (→ S. 10) wie von politisch oder religiös besetzten Symbolen. Die zitierten Bilder und Motive entstammen dem russischen Suprematismus, der christlichen Ikonographie, dem slowenischen Kulturerbe sowie der faschistischen und stalinistischen Ästhetik und Propaganda. Zitate aus den utopischen Avantgardebewegungen werden Zeichen totalitärer Ideologien in einem ambivalenten Mix gegenübergestellt. Hat man dieses oder jenes nicht schon mal im dunkelsten Kapitel der deutschen Geschichte gesehen? Und überhaupt — was soll diese ganze NS-Ästhetik?! Oder stammt das eine oder andere nicht doch aus der Propaganda des Widerstands? Der dazwischenliegende Graben ist weniger tief als angenommen und die Zeichen vermischen sich sowohl unter den Händen von IRWIN als auch in den Kapiteln der Geschichte. Die Kombinationen der (scheinbar) widersprüchlichen und entfremdeten Versatzstücke hinterfragen totalitäre Machtstrukturen und Absolutheitsansprüche. Das mag als Kunstkonzept provokant wirken, aber die fünf Slowenen ma-

chen nichts anderes, als vorhandenes Material in Hinblick auf die Konnotation und Wirksamkeit von Zeichen und Bild und die damit verbundenen Gesellschaftsentwürfe und -systeme ins Visier zu nehmen. Sichtbar wird ein immer wiederkehrender Kreislauf, dem die utopischen Bewegungen von totalitären Systemen sich anpassen werden. Sind die Künstler Fatalisten? Oder ist der Weltenlauf nur so lange unausweichlich, bis wir die ihm zugrundeliegenden Traumata erkennen und überwinden?

In IRWINs Arbeit liegt ein wichtiger Fokus auf der Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte der eigenen Nation und Osteuropas. Kritisch hinterfragen sie den vom Westen dominierten Kanon, der — wie jede Geschichtsschreibung — konstruiert, einseitig und unvollständig ist. Seit ihrer Gründung widmen sich IRWIN der Bestandsaufnahme der osteuropäischen Kunst, deren Existenz und breites Spektrum bis in die 1990er Jahre vom Westen quasi ignoriert und nur auf den sozialistischen Realismus reduziert wurde. Die Künstler gehören zu den Initiatoren von Publikationen wie *Transnacionala — Eine Reise vom Osten in den Westen* (1996) und *East Art Map* (2002), einem bahnbrechenden Projekt, das systematisch und kritisch die größtenteils zuvor unbekannte Kunst Osteuropas seit 1945 (re)konstruiert und im Zusammenhang darstellt.

Den Gemeinschaftsgedanken verfolgen IRWIN konsequent. Man entscheidet basisdemokratisch und signiert die Werke nicht als Arbeit einzelner Individuen, sondern mit dem Stempel des Kollektivs. Ihre gemeinsame Arbeitsweise setzt voraus, dass jedes Gruppenmitglied hinter den Kulissen seine eigene künstlerische Position und Sprache beibehält und gleichzeitig kreativer Raum für Kooperationen mit anderen Künstlern wie Marina Abramović, Andres Serrano, Joseph Beuys bleibt. Dicht verwoben mit ihrer Arbeit ist das Langzeitprojekt *Neue Slowenische Kunst* (→ S. 18), ein interdisziplinäres slowenisches Kunstkollektiv, zu dessen Mitbegründern und Triebkräften IRWIN zählt. Bereits ab Mitte der 1980er Jahre wurden IRWIN und NSK weit über die Grenzen ihrer Heimat bekannt und gehören mit ihren thematisch hochkomplexen Arbeiten zu den wichtigsten Künstlern Osteuropas. Vielleicht auch, weil ihre scharfen Analysen spannungsgeladen und ambivalent sind, neue Querverbindungen herstellen und unsere gewohnten Sichtweisen durcheinanderbringen. Sie verstören unsere Gedankenkonstrukte und zeigen auf, dass die Geschichte uns alle betrifft und wir genauer hinsehen müssen, um unsere blinden Flecken zu erkennen.

Aneignung / Appropriation

ODER: Ist doch alles nur geklaut!

Julia Draganović

Die Motive der IRWIN-Malereien kommen einem alle irgendwie bekannt vor: geometrische Figuren, die man schon auf vielen anderen Bildern gesehen hat, altbekannte und zum Teil verurteilte politische und religiöse Symbole, haargenau abgebildete Konterfeis von verstorbenen politischen Größen, aber auch Hirsche und Kaffeetassen und manchmal sogar scheinbar originalgetreue Abbilder von bekannten Kunstwerken der Moderne. Häufig handelt es sich dabei nicht einmal um selbst angefertigte Bilder, sondern um die Kombination von Fotografien oder gar von aufgeklebten Gegenständen. Ist das eigentlich erlaubt?

In der Tat haben IRWIN das Wiederverwenden, Kopieren und Zitieren zu ihrem künstlerischen Prinzip gemacht. Und selbst das ist nichts Neues: Die sogenannte Moderne wurde in der Geschichte der Kunst eingeläutet durch einen Künstler, der industriell hergestellte Gebrauchsartikel kaufte und sie als seine eigenen Werke ausstellte. Die Rede ist von Marcel Duchamp. Er legte zum Beispiel ein Urinal auf einen Tisch und taufte es *Fountain* (Springbrunnen). Das Bahnbrechende an dieser simplen Geste bestand darin, dass sie eine Diskussion über Fragen in Gang setzte, die uns noch heute beschäftigen: Muss ein Kunstobjekt unbedingt vom Künstler selbst hergestellt sein? Welche Rolle spielt der Raum, in dem etwas gezeigt wird für die Frage, ob es als Kunst wahrgenommen wird? Wer entscheidet, was als Kunst gilt? Duchamp bezeichnete die Objekte, die er wiederverwendete, als *Objets Trouvés* (Fundstücke)

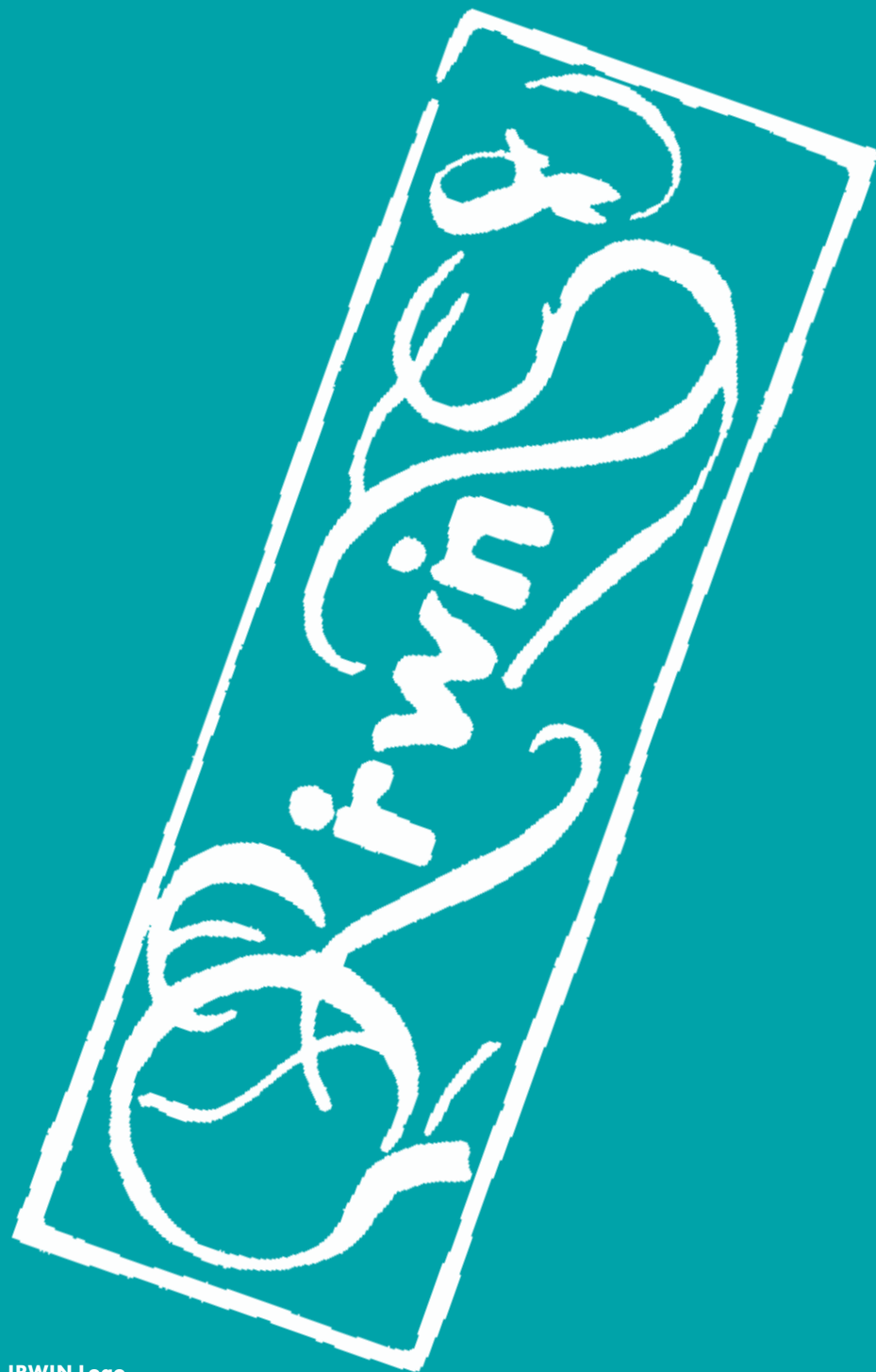
oder auf Englisch *Readymades* (Fertigprodukte). In den letzten hundert Jahren (die *Fountain* stammt von 1917) haben zahlreiche Künstler Marcel Duchamps Strategie für sich entdeckt und weiterentwickelt. Heute ist die Appropriation oder Aneignung von vorgefundenen Gegenständen, Filmen, Dokumenten, Sätzen oder was auch immer eine häufig zu findende künstlerische Praxis. Der amerikanische Kunsttheoretiker Bob Nickas deutet das überaus positiv: Sein Buch zur künstlerischen Aneignung heißt *Theft is Vision* — Diebstahl ist Vision.

Und was macht die Zitatechnik von IRWIN nun so besonders? Unserer Meinung nach zweierlei: Erstens entlehnen sie ihre Motive immer ideologischen Zusammenhängen. Durch die Art der Zusammenführung stellen sich die einzelnen Bildelemente allerdings gegenseitig in Frage und öffnen ganz neue Verständnishorizonte. Zweitens ist an IRWIN wirklich ALLES Zitat! Die Materialien und Medien, die sie verwenden, die Motive oder Bildgegenstände, die Titel der Arbeiten und Ausstellungen, ihr eigener Künstlername IRWIN, die Körperhaltungen und Gesten, in denen sie sich fotografieren lassen, selbst ihre Kleidung! Bei offiziellen Anlässen erscheinen sie immer in schwarzen Anzügen mit weißem Hemd und schwarzer Krawatte, wie sie Geschäftsmänner, aber auch Kellner in aller Herren Länder tragen. IRWIN bezeichnen ihr Outfit als IRWIN-Uniform — ein Begriff, der den schwarzen Zweiteiler plötzlich zum Kampfanzug macht.



IRWIN: *Procession, Skopje, 2008* (Ausschnitt).

Foto: Tomaž Gregorič, Courtesy Galerija Gregor Podnar.



IRWIN-Logo

Autorschaft

ODER: Von Stars und Sternchen und anonymen Serientätern

Julia Draganović

So ein Ölgemälde, das malt man ja nicht zu fünft, nicht wahr? Wie kann das denn sein, dass derjenige, der es gemalt hat, nicht seinen eigenen Namen drunter setzt, sondern wie bei IRWIN im Namen einer Gruppe unterschreibt? In der Tat ist die Signatur in der Kunst ja ein wichtiger Faktor zur Bestimmung von Echtheit und Marktwert.

Kaum zu glauben, dass die Frage danach, wer denn ein Werk geschaffen hat, nicht schon immer und nicht überall von Bedeutung ist. Mythen und Märchen haben beispielsweise keinen Autor: Wenn wir von *Grimms Märchen* sprechen, dann nur deshalb, weil die Brüder Grimm aufgeschrieben haben, was die Menschen sich seit Jahrhunderten erzählten. Und auch in der *Ikonomalerei* (→ S. 10) spielt der Name des Malers keine Rolle. Der Hype um den Autor hat eigentlich erst in der Renaissance so recht begonnen. Bilder und Skulpturen wurden ja bei Werkstätten in Auftrag gegeben. Ob ein Gemälde aus der Florentiner Werkstatt Andrea del Verrocchios nun vom Meister selber oder von seinem Schüler Leonardo da Vinci stammte, interessierte anfangs noch niemanden. Was für einen Drive die Frage nach dem Autor bekam, kann man in den Schriften des Philosophen René Descartes erkennen. Es begann damit, dass er ALLES in Frage stellte. Man könne eigentlich über NICHTS eine zweifelsfreie Aussage machen, außer über die Tatsache, dass man selbst denke. «Ich denke, also bin ich», war seine bahnbrechende Schlussfolgerung: Das Ich als Autor der Welt hatte Gott verdrängt. Das Ich — ein echter Star. Wichtiger

ist ein Autor nie wieder gewesen. Über Jahrhunderte hinweg wurde danach dem Kunstschaffenden in der Kultur des Abendlandes eine große Bedeutung beigemessen.

In den 1960er Jahren jedoch hatte die Idee, dass jemand selbständig etwas Großes schaffen könne, ihren Zenit überschritten: Man glaubte schlicht und einfach nicht mehr an die Unabhängigkeit des Einzelnen. Die sogenannten Dekonstruktivisten machten darauf aufmerksam, dass wir alle am Ende Produkte unserer Umwelt, unserer Zeit, unserer Kultur und unserer Sprache sind. Jedes Werk wurde als gemeinsame Hervorbringung einer Gesellschaft gesehen. Roland Barthes verkündete den «Tod des Autors.» Und der Philosoph Michel Foucault gab Interviews, die er ohne seinen Namen veröffentlichen ließ: Auf den Inhalt kam es an, nicht auf die Person.

Das Bewusstsein, dass wir nichts ganz alleine schaffen, ist trotz des ungebrochenen Popstarkults geblieben. Die sozialen Medien im Internet sorgen ja dafür, dass nicht mehr nur einige wenige Personen Inhalte produzieren und an eine Masse von Konsumenten verteilen, sondern dass jeder Informationen verbreiten kann. Aus dem einen Produzenten und den vielen Konsumenten wurde ein Heer von *Prosumenten*, die beides tun. Der marktwirtschaftlichen Tendenz, auf alles ein Patentrecht zu erheben, setzen immer mehr Menschen Widerstand entgegen, indem sie auf Copyrights verzichten und ihre Werke und ihr Wissen für alle offen zur Verfügung stellen.

Ikone

ODER: Jedem sein Heiligenbildchen, ist doch egal wer's gemalt hat!

Julia Draganović und Claudia Löffelholz

Ikone?! Die Beatles, die Rolling Stones, Britney Spears oder — Robin Schulz? Stimmt, Ikonen sind Kultfiguren — nur war, als die ersten davon aufkamen, «Kult» eben noch was ganz anderes. Die ursprünglichen Ikonen sind Heiligenabbildungen. Mit Tempera (einem Gemisch aus Eigelb, Pigmenten, Leinöl und Wasser) wurden die heilige Madonna, Christus und wundertätige Heilige direkt auf Holz gemalt. Ikonen gehörten nicht nur in die Gotteshäuser der Ostkirche, sondern fanden sich in fast jedem Haushalt eines orthodoxen Christen. Sie waren also die damalige Form der Popstarsammelbilder, sozusagen. Und so wie heute ein jeder versucht, ein Foto von seinem Helden zu schießen, so brauchte auch eine Ikone nicht von einem Künstler zu stammen. Es heißt, dass die Hand eines guten Ikonenmalers von Gott geführt wurde: Wer hätte da die Anmaßung gewagt, das Bild zu signieren? Die Autoren der Ikonen blieben unbekannt, dafür wurden die Bilder aber kirchlich geweiht. Der kirchliche Segen war der spirituelle Vorgänger der Prozedur, die zur Schaffung unserer modernen Idole dient. Heute erfolgt die «Weihe» durch Blogger, Journalisten und andere Meinungsmacher. Dieser Ruhm ist allerdings nicht für die Ewigkeit gemacht, da unser schnelllebiges Medienzeitalter die eben auserkorenen Stars schnell wieder demontiert oder einfach vergisst. (Arme Beatles, Stones, Britney und Robin ...)

Aber zurück zu den Anfängen der Heiligenbilder:

10 Sie verbreiteten sich seit dem 6. Jahrhundert und sollten als Fenster zur

geistlichen Welt bei den Gläubigen Spiritualität und Demut erwecken. Aber nicht allen passte die bildliche Darstellung und so entbrannte im 8. und 9. Jahrhundert der byzantinische Bilderstreit zwischen der orthodox-katholischen Kirche und dem byzantinischen Kaiserhaus. Das Gebot *Du sollst dir kein Bildnis machen* entzweite die Gottesverehrer in Ikonoklasten (Ikonenzerstörer) und Ikonodulen (Ikonenverehrer) und führte zur Vernichtung zahlreicher Bilder. Wenn man die klassischen Ikonen betrachtet, fällt sofort die zweidimensionale Darstellung auf: Die Ikone soll nur Abbild der Wirklichkeit und nicht die Wirklichkeit selbst sein. Die dargestellten Personen werden durch Schriftzüge identifiziert, damit der Bezug zur heiligen Person und zur repräsentierten christlichen Wahrheit erhalten bleibt. Es soll nicht um die Verehrung der Ikone selbst gehen, sondern um deren Botschaft. Und dass Ikonen bis heute nicht der Fixstern unserer Aufmerksamkeit sind, sondern auf anderes verweisen sollen, zeigen uns die *Icons*, die Piktogramme der Apps und Software, auf die wir im digitalen Zeitalter tagtäglich klicken, um in Verbindung mit der Welt dahinter zu treten.

Die IRWIN-Ikonen

ODER: Wer sagt denn, dass man sich nicht sein eigenes Original und Abbild schaffen kann?

Julia Draganović und Claudia Löffelholz

Auch die Mitglieder von IRWIN malen Ikonen — aber sie zeigen weder Popstars noch Heilige. Oder etwa doch? Was fasziniert IRWIN an diesem Kapitel der Kunstgeschichte? Die Frage der (nicht erkennbaren) *Autorschaft* (→ S. 8)? Das Bild als Repräsentanz eines größeren Ganzen? Die slowenischen Künstler wuchsen in Jugoslawien auf, einem sozialistischen Land, das fast vierzig Jahre von ein und demselben Staatschef regiert wurde. Marschall Titos Portraits waren allgegenwärtig und zwar serienmäßig in Ölgemälden verewigt und in den Kathedralen des öffentlichen Lebens aufgehängt, als Staatsikonen sozusagen.

Was ist Kunst? fragen die Mitglieder IRWINs, die allesamt an der Kunstakademie Malerei studierten, bereits seit 1984. Ein große Frage, die sich einer klaren Antwort entzieht. Aber IRWINs Ziel ist es auch nicht, uns das Denken abzunehmen. Diese grundsätzliche Frage als Titel wählend, begann IRWIN seinerzeit, einen neuen Kunstkanon zu erstellen, der verschiedene Ikonen in oft widersprüchlichen Collagen umfasst. IRWIN kopiert zum einen mit traditionellen Techniken religiöse Ikonen. Sie stürzen sich aber auch auf die Motive der slowenischen Kunstgeschichte und sammeln einen enormen Fundus an Bildern. Die fünf Maler erschaffen eine ambivalente Bildsprache, die aus der Aneignung der Versatzstücke totalitärer Ideologien und der Avantgarde besteht und deren Zitate gemixt, auf traditionelle Art gemalt und danach mit massiven Holzrahmen versehen und zu komplexen und vielschichtigen Montagen werden.

Nach dem *Retroprincip* (→ S. 22) kopieren und re-interpretieren sie existierende Zeichen aus dem Bildfundus des Faschismus, Stalinismus und sozialistischen Realismus, der verschiedenen politisch engagierten Avantgarde-Bewegungen (deutscher Dadaismus, italienischer Futurismus, russischer Konstruktivismus) bis hin zur eigenen Volkskultur und setzen diese zu einem neuen, oft widersprüchlich erscheinenden Ganzen. Aus dem Erbe der politisch engagierten Avantgardebewegungen destillieren die Künstler ideologiebeladene Motive heraus, die zentraler Bestandteil ihrer Arbeiten sind und als IRWIN-Ikonen deklariert werden.

Es sind vor allem sechs Leitmotive, die immer wiederkehren: der *Hirsch* (→ S. 11), der *Sämann* (→ S. 12), der *Trommler* (→ S. 12), die *Kaffeetasse* (→ S. 12), das *Schwarze Kreuz* (→ S. 13) Malewitschs und der *Ursula Noordnung* (→ S. 13) genannte Teddybär mit der Armbinde.

Hirsch

Ja, Sie haben richtig gelesen: IRWIN malen seit 31 Jahren Bilder von Hirschen. Dass es sich dabei um einen röhrenden Hirsch handelt, haben Sie jetzt sicher im Kopf ergänzt — denn das ist, woran man unweigerlich denkt: an das Emblem kleinbürgerlicher Spießigkeit. Aber der Hirsch ist der König der Wälder! Überall, wo er lebt, taucht das sagemumwobene Tier in den Vorstellungen und Zeugnissen des Menschen auf. Jedes Jahr wirft er aufs Neue sein einzigartiges Geweih ab, und stetig wächst es wieder nach. Das hat ihn zum Sinnbild für den ewigen 11

Kreislauf der Natur und zur Ikone des Neuanfangs erhoben. Gleichzeitig dient ihm sein Wunderwerkzeug als Waffe und als imponierender Schmuck in der Paarungszeit. Daher gilt es auch als Symbol der Männlichkeit. Und wo der Hirsch ist, ist der Jäger nicht fern. Der begehrte Kopfschmuck ist als Jagdtrophäe eine beliebte Zierde für Heim und Hof und macht den Hausherrn damit ein wenig unsterblich ...

Die Legende erzählt aber auch vom Hirschen, der den Jäger zur Besinnung brachte, indem er ihn in seinem Geweih ein christliches Kreuz entdecken ließ. Und in der Tat, wenn man genau hinschaut, so kreuzen sich auch die Geweih-Enden des IRWIN-Hirsches. Eine Ermahnung zum Frieden, bestimmt für den bürgerlichen Haushalt? Auf jeden Fall soll die Anzahl von röhrenden Hirschen über Wohnzimmersofas weltweit in ungefähr an die von christlichen Ikonen heranreichen.

Sämann

Der Sämann ist inzwischen zu einem archaischen Bild geworden: Der über den Acker schreitende Bauer mit seinem Samensackerl ist aus unseren Breitengraden längst verschwunden. Man kennt ihn nur noch aus den Museen oder aus dem heimischen Bildband über Vincent van Gogh. Und aus der Bibel. Denn von dort kommt unsere Redewendung, dass wir ernten, was wir säen. Das mag hoffnungsfroh klingen oder auch ein bisschen unheimlich. Denn wer weiß schon mit Sicherheit, was aus den unscheinbaren Körnern, die man auf den Boden wirft, einmal erwachsen mag? IRWIN ist Meister darin, uns zu darüber zum Nachdenken anzuregen, was woraus erwachsen sein könnte ... Über die Zukunft müssen wir dann weitere Vermutungen anstellen. Und sind im besten Falle ein wenig vorsichtiger. Übrigens: Das Porträt der fünf IRWIN-Mitglieder als Sämmänner ist Joseph Beuys gewidmet. Der soll nämlich den Künstlern vorgeschlagen haben, dass er als nackter Sämann

für sie posiere, aber zur Umsetzung dieser Idee hat seine Lebenszeit leider nicht mehr gereicht.

Trommler

Der junge Trommler ist ein personifizierter Weckruf. Er fordert Aufmerksamkeit: Wir sollen hinsehen, zuhören, uns mitreißen lassen und ihm folgen. Warum? Wohin? Das spielt keine Rolle, oder? Der reißt mit! Unvermeidlich denkt man an die gespenstische Sage des Rattenfängers von Hameln, der mit seiner Flöte erst die Ratten und später die Kinder der Stadt in den Abgrund führte. Wir kennen den Trommler aus Straßenumzügen und Militärparaden. Nicht zufällig wurde er zum Symbol der Hitlerjugend, der jungen Garde des dritten Reiches, in der Kinder und Jugendliche für Kampf und Heldentod begeistert und gedrillt wurden. Verführt, manipuliert und ideologisch verblendet zogen sie bis zum letzten Kriegstag in die Gefechte, aus denen die wenigsten von ihnen zurückkehrten.

Im Monumentalwerk *Die Blechtrommel*, in dem Günther Grass gegen das Verdrängen der Abgründe deutscher Geschichte anscrieb, begegnet uns der kleine Trommler in Form des Protagonisten Oskar Matzerath, der erbarmungslos gegen das Schweigen und das Vergessen der Diktaturen und Kriege trommelt.

Tasse Kaffee

Ljubljana, IRWINs Heimatstadt, lag seinerzeit an der Grenze zwischen verschiedenen Kaffeekulturen. Die Kaffeebohne war durch die Türken nach Europa gebracht worden. Als sie im 16. Jahrhundert über den Balkan in das Österreichisch-Ungarische Reich eindringen, wurden sie erst vor Wien auf ihrem Siegeszug aufgehalten. Die Legende will, dass sie nach erfolgloser Belagerung ein paar Kaffeesäcke zurück gelassen haben. Die Wiener, so die Legende weiter, öffneten daraufhin gleich die sogenannten Kaffeehäuser, die zu sagen- und klatschumwobenen Treffpunkten von Intellektuellen und

Künstlern wurden. Ljubljana gehörte damals zur Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie und frönte einer Kaffeekultur mit Filterkaffee und Espresso. In den vormals türkisch besetzten Gebieten der Südslawen hatte man sich allerdings an den Mokka gewöhnt. Kaffeepulver, Zucker und Wasser wurden im Kupferkännchen zusammen aufgekocht. Ost trifft West, auch in der scheinbar so harmlosen und oft kleinbürgerlich wirkenden Kaffeekranzgesellschaft tut sich ein Abgrund zwischen den Kulturen auf.

Heute ist die Tasse Kaffee wohl schon eine Universalikone – man trinkt ihn inzwischen auch in solchen Regionen, die man traditionell als Teeländer bezeichnen würde. Danke Starbucks.

Malewitsch zwischen zwei Kriegen

Nicht fehlen in der Ikonenreihe darf Kasimir Malewitsch, der Gründervater des legendären *Schwarzen Quadrats* (→ S. 17). Im IRWIN-Bild wird sein suprematistisches Kreuz auf weißem Grund mit zwei anderen Elementen gemixt. Im Vordergrund steht eine Skulptur, die zwei Männer in heroischer Pose darstellt. Wem kommt da nicht der Gedanke an die monumentale Ästhetik der 1930er Jahre, an Arno Breker, Adolf Hitlers Lieblingsbildhauer? Damit liegen wir epochenmäßig nicht ganz falsch, aber der Meister ist ein anderer: Es ist Georg Kolbe, der 1935 ein Denkmal für die Krieger des 1. Weltkriegs in Stralsund realisierte. Hinter dem Kreuz Malewitschs sieht man ein traditionell gemaltes Portrait eines blondbezopften Mädchens. Das ist doch ganz hübsch, oder? Der Bildtitel – *ZWEI Kriege* – gibt uns einen Wink zur Herkunft dieser heimeligen Ästhetik: Gezeigt wird ein Idealbild der Frau, das mehr als eine politische Richtung im vergangenen Jahrhundert verehrt hat. Die Wurzeln dieses Schönheitsideals liegen tief. Und treiben vermutlich noch heute so manches Pflänzchen hervor. Und was hat Malewitsch mit diesen beiden Bildern zu tun? Das schwarz-rote Kreuz auf

weißem Grund scheint mit den beiden Rahmenmotiven wenig zu tun zu haben. Werfen sich da nicht Fragen auf über das Verhältnis von Ästhetik und Gesellschaft, Kunst und Gewalt? Und darüber, was wir von Kunst und Ästhetik erwarten dürfen oder sollten? Und was wir fürchten müssen? Und wie wir uns wappnen können?

Ursula Noordung

Last but not least, der letzte und heimliche Liebling unter den IRWIN-Ikonen: Gestatten, Ursula Noordung. Ursula ... wer?!

Die Geschichte von Ursula, dem Teddybär, ist so legendenumwoben wie so viele der Stories aus dem IRWIN-Logbuch. Wissen Sie zum Beispiel, warum der Plüschbär bei uns *Teddy* heißt? In den USA erzählt man sich Folgendes: Anfang des letzten Jahrhunderts war der damalige US-Präsident Theodore Roosevelt, kurz *Teddy*, bei einer Bärenjagd tagelang erfolglos. Kein Tier kam ihm vor die Flinte. Schließlich setzte man dem mächtigsten Mann der Nation einen angebundenen Bären vor. Natürlich hat er nicht geschossen. Die Karikaturen des absurden Geschehens brachten der armen Kreatur den Namen *Teddybär* ein und führten zum späteren Verkaufsschlager. Der Teddy war natürlich auch in Ostzeiten ein Renner unter dem Kinderspielzeug, da selbst der Sozialismus diesen amerikanischen Erfolgsschlag nicht rückgängig machen konnte. Hier setzt IRWIN gemeinsam mit Novi Kolektivizem, dem Designteam von NSK, an und kreiert 1995 eine eigene Variante. Die kann natürlich nicht *Teddy* heißen! Sie muss das Gegenteil des amerikanischen Machismos verkörpern, erhält einen Frauenvornamen, der sich aus dem lateinischen Wort *ursus* (Bär) herleitet, und mit dem deutschen Pseudonym *Noordung* des slowenischen Raumfahrtvisionärs Hermann Potocnik einen Nachnamen, der zur *Neuen Slowenische Kunst* (→ S. 18) passt. An die Rettungsaktion des amerikanischen Präsidenten erinnert nur die Armbinde: Aber die zeigt natürlich kein Rotes Kreuz ...

Kollektiv

ODER: Vom Zusammenhalt einer mehr oder weniger beliebigen Gruppe

Claudia Löffelholz

Kollektiv — das klingt irgendwie politisch aufgeladen. Erinnerungen an die DDR und den Ostblock werden wach. Waren das nicht diese realsozialistischen Arbeitsgruppen? Genau! Darunter verstand man eine meist staatlich gelenkte Verbindungen von Personen oder Kollegen, die «gemeinsame Zielvorstellungen und Überzeugungen teilten und vereint an der Gestaltung der Gesellschaft arbeiteten». Also am gemeinsamen Aufbau des Sozialismus.

Die Mauer fiel, man verabschiedete sich in den neuen Bundesländern schnell von der sozialistisch geprägten Ostterminologie (und vielem mehr) und ersetzte in der Arbeitswelt *Kollektiv* durch den Anglizismus *Team*. So starb das Kollektiv als Synonym für eine Arbeitsgruppe fast aus, blieb aber im alltäglichen Sprachgebrauch, um Angehörige einer sozialen oder nationalen Gruppe (Familie, Volk, Organisationen) zu bezeichnen. Es zählt die Gruppe, wenn wir von Kollektivschuld und -verantwortung oder dem Kollektivbewusstsein, also den Werten und geistigen Koordinaten einer Gesellschaft, reden.

Jedoch kehrte der Begriff *Kollektiv* unter weniger abstrakten Vorzeichen in unseren Alltag zurück: als alternatives soziales Gebilde, in dem verschiedene Menschen in einer frei gewählten Gemeinschaft zusammen leben oder arbeiten. In der heutigen Konsumgesellschaft besteht einerseits ein Trend zu extremem Individualismus, andererseits glauben immer mehr Einzelkämpfer an das Potenzial einer Gruppe, in der man gemeinsam und gleichberechtigt arbeitet, Dinge bewegt und Wissen teilt

und immer wieder neu verhandeln muss, um verschiedene Vorstellungen unter einen Hut zu bringen. Auf Grundlage der vereinten Interessen entscheidet man in Selbstverwaltung und ohne hierarchische Strukturen.

Auch wenn es von Dada bis Fluxus im Laufe der Kunstgeschichte schon diverse Künstlerkollektive gab, so spielte doch Anfang der 1980er Jahre bei der Gründung von IRWIN und der **Neuen Slowenischen Kunst** (→ S. 18) der sozio-kulturelle und politische Kontext der Heimat eine zentrale Rolle. Im sozialistischen Jugoslawien, das mit seiner oft als *Dritter Weg* bezeichneten Politik sowohl den kapitalistischen Gesellschaftsentwurf als auch das sowjetische Modell der Zentralplanung ablehnte, waren die Kollektive die Säulen der Wirtschaft und Gemeinschaft.

Den allseits präsenten Kollektivgedanken nahmen die jungen Künstler in Ljubljana auf und übertrugen die staatlich vorgegebene Organisationsform auf eine alternative Verbindung von kreativen Köpfen. Eine subversive Denk- und Aktionsfabrik, um Machtstrukturen zu hinterfragen und die Interaktion von Kunst und Ideologie zu beleuchten: IRWIN als Gruppe und das kurz darauf entstandene Kollektiv NSK. Und die einzelnen Künstlerindividuen? Die wurden freiwillig zugunsten der gemeinsamen Ziele in das Kunstprojekt integriert, eine äußerliche Einheit, hinter der verschiedene Triebkräfte agieren, um vom kleinen Slowenien aus die festgefahrenen Koordinaten von Geschichte und Gesellschaft aufzubrechen.

Kollaboration / Zusammenarbeit

ODER: Zusammen schaffe — oder sich mit dem Feind verbünden?

Julia Draganović

Schon beim Anschließen einer Lampe fängt es an: Jeder weiß, man braucht entweder drei Hände oder man muss zu zweit arbeiten. Teamwork ist nicht allein eine praktische Erleichterung, sie gehört auch zu den notwendigen Schritten, um erwachsen zu werden. Entwicklungspsychologisch gesehen, ist Zusammenarbeit eine sehr frühe Notwendigkeit. Kein *Ich-Bewusstsein* ohne die Feststellung, dass es einen anderen gibt. Den man braucht. Auf den man reagieren oder den man zu einer Reaktion veranlassen muss. Kooperation ist also nützlich und macht im besten Falle auch Spaß. Denn zusammen schafft man ja viel mehr: Größer, schneller, weiter — Steigerung geht nur im Team. Das wissen auch Managementberater und Coaches.

Der deutsche Begriff *Zusammenarbeit* klingt dabei so schön unzweideutig und harmlos. *Kollaboration* hingegen, die Eindeutschung des englischen Begriffes, hat gleich einen Beigeschmack. Da schwant einem von Zugeständnissen an das Gegenüber, wenn nicht gar von Überläufen zu den feindlichen Linien. In der Tat hängen die Einstellungen zu Zusammenarbeit, auch auf künstlerischem Gebiet, sehr vom kulturellen und historisch-politischen Hintergrund der Beteiligten ab. Eingepägt hat sich mir ein mehrjähriges Ausstellungsprojekt mit dem Titel *Liminal Spaces*, im Rahmen dessen israelische und palästinensische Künstler gemeinsam arbeiten sollten. Das kam jedoch aufgrund massiver Einwände nicht zustande. Die verschiedenen Begründungen der Beteiligten zu ihren sorgsam abgewogenen Entscheidungen zeigen

allerdings die vielfältigen politischen Dimensionen von Zusammenarbeit und welche Konsequenzen sie für die Umgebung haben können: Zusammenarbeit täuscht über Konflikte hinweg und entschärft diese; wenn bestimmte Menschen zusammenarbeiten, brauchen andere die Konflikte nicht mehr zu verhandeln und so weiter.

Die IRWIN-Mitglieder kennen zweifellos beide Dimensionen: Die Freude und die Stärke, die Zusammenarbeit erzeugt, ebenso wie das Verhandlungsgeschick und die Kompromissbereitschaft, die vonnöten sind. Das Abrücken vom eigenen Standpunkt, um den anderen näher zu kommen. Das gilt nicht nur für die internen Strategien der Zusammenarbeit, sondern insbesondere für die Fälle, in denen IRWIN eine Zusammenarbeit mit Vertretern von nationalen Verteidigungstruppen oder religiösen Glaubensgemeinschaften anstreben. IRWINs ideologiekritischer Ansatz fordert sie natürlich zu einer Auseinandersetzung mit denen, die etwas glauben, die Überzeugungen haben und verteidigen, deren Leben durch Verpflichtung zur Glaubenstreue geprägt sind. Das Langzeitprojekt **NSK Garda** (→ S. 19), in dem Vertreter nationaler Armeen mit der NSK-Armbinde und unter der *NSK State in Time*-Flagge posieren, und die Prozessionen, in denen Glaubensvertreter sich mit IRWIN-Ikonen abbilden lassen, erwecken eine Ahnung davon, wie viel IRWIN in Anders-Denkende investiert und wie viel In-Frage-Stellung der eigenen Haltung vonnöten ist.



IRWIN: *The Mystery of the Black Square*, 1995.
Foto: Andres Serrano, Courtesy Galerija Gregor Podnar.

Malewitschs Schwarzes Quadrat ODER: Ein schwarzer Kasten auf weißem Grund und seine Folgen

Julia Draganović

Simpler geht es ja kaum: ein *Schwarzes Quadrat* auf weißem Hintergrund. Und doch, oder gerade deshalb, hat diese geometrische Grundform Geschichte gemacht. Zeit und Ort spielen wie immer eine entscheidende Rolle: Bevor Kasimir Malewitsch sein erstes ungegenständliches Bild in einer Ausstellung zeigte und zwar in der östlichen oberen Ecke, also an der Stelle, an der in russischen Häusern die *Ikonen* (→ S. 10) hingen, quollen die Museen vor figurativer Malerei über. Das Quadrat — das erste «abstrakte» Bild war eine Provokation und sprach allein schon durch den Ort seiner Präsentation Bände. Malewitsch nannte es «die ungerahmte Ikone meiner Zeit». Ein Heiligenbild war ersetzt worden, durch etwas, das sich nicht bestimmen oder festschreiben ließ. Was bedeutete denn schon ein schwarzes Quadrat? Oder nahm es etwa tatsächlich die Bedeutung der Ikone ein? Das war Gotteslästerung!

Malewitsch gründete in der Tat mit seiner *Suprematismus* genannten künstlerischen Theorie eine Bewegung, die der unbefangenen Wahrnehmung den Vorrang gab. Das bedeutete einen Verzicht auf Geschichte, Tradition, Religion und jegliche Art von Vorwissen. Gleichzeitig verhiess diese künstlerische Geste den Versuch, eine neue Welt aus klaren Formen zu schaffen, eine enorme Freiheit. Dennoch: Die suprematistischen Grundfiguren erscheinen im Werk IRWINs als Gegenstücke der bedeutungsbeladenen Symbole totalitärer Ideologien des 20. Jahrhunderts. Der Suprematismus erlebte seine

Blüte zwischen 1915 und 1930, also zwischen den beiden Weltkriegen. Er postulierte große Ideale. Die Fragen danach, welche historischen Konstellationen sein Entstehen motivierten und wohin seine Entwicklung führte, bleiben in IRWINs Werk immer latent.

Die geometrischen Grundformen Malewitschs tauchen bei IRWIN in vielfältiger Weise immer wieder auf: Man denke an das Schwarze Kreuz auf der Armbinde, die die *NSK Garda* (→ S. 19) ebenso trägt wie die IRWIN-Ikone *Ursula Noordung* (→ S. 13). Es ist auch Teil des *NSK-Wappens* (→ S. 20). In *The Mystery of the Black Square*, dem von Andres Serrano angefertigten Gruppenporträt von IRWIN, ist das schwarze Quadrat auf die Oberlippe des in der ersten Reihe befindlichen IRWIN-Mitglieds montiert worden. Alle fünf tragen es, in der exakt gleichen Größe, und doch wirkt es anders. «Es ist eine Arbeit über Perspektive», sagt Roman Urjanek, und das kann man nachvollziehen, denn aus dem schwarzen Quadrat an der Stelle, wo auch Adolf Hitler sein Bärtchen trug, wird bei den in der weiter hinter Stehenden ein Pflaster, das den Mund verschließt, eine Art Knebel. Der Geist des Suprematismus lebt fort: Die Wahrnehmung als Primat. Aber der Kontext der einfachen Formen belegt die Wahrnehmung doch immer wieder mit neuen Bedeutungen ...

NSK – Neue Slowenische Kunst

ODER: Ein seltsamer deutscher Name für einen Zusammenschluss von Kulturschaffenden in Jugoslawien, oder?

Claudia Löffelholz

Was für ein programmatischer Name! Unter *Neue Slowenische Kunst* vereinten sich 1984 in Ljubljana junge Musiker, Maler, Performer, Theaterleute und Philosophen aus der Untergrundszene als **Kollektiv** (→ S. 14). Verschiedene Triebkräfte waren hier am Werk. Präsentieren wir sie der Reihe nach. Die Industrialband *Laibach Kunst*, seit 1980 aktiv und über die Landesgrenzen hinaus bekannt, genoss dank ihrer wilden Verwendung totalitärer Rituale und Symbole schon den Ruf von streitbaren Provokateuren und hatte in ganz Jugoslawien Auftrittsverbot. Zwei weitere, seit 1983 existierende Gruppen machten das Team komplett: das Malerkollektiv IRWIN und das Theaterensemble *Gledališče Sester Scipion Nasice* (*Theater der Schwestern Scipion Nasicas*). Die *Neue Slowenische Kunst* erweiterte sich im Laufe der Zeit um Untergruppen wie das Grafik- und Designstudio *Novi Kolektivizem* (*Neuer Kollektivismus*) und die Abteilung für reine und angewandte Philosophie. Doch was bewegte die unterschiedlichen Querdenker der alternativen Kulturlandschaft zu diesem ungewöhnlichen Verbund? Schon der Ursprung des Namens zeigt, wo es langgehen sollte. *Eine Alternative zur slowenischen Kunst* war der Titel der ersten von *Laibach Kunst* initiierten Aktion im Jahr 1980, eine Kombination aus Ausstellung, Konzert und Filmprojektion, die jedoch schon im Vorfeld wegen «unangemessener Verwendung von Symbolen» verboten wurde.

Als künstlerisches Arbeitsprinzip der NSK wurde die Anfang der 1980er Jahre eingeführte *Retro-Avantgarde* eingesetzt. Das

Prinzip beruhte auf der freien Aneignung vorhandener Bilder, Symbole und Zeichen aus unterschiedlichen künstlerischen und politisch-historischen Kontexten, insbesondere der totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts. Anhand der Motive, die auf traumatische Erfahrungen der jüngsten Geschichte verweisen, exerzieren die Künstler auf ihre Art diese Traumata erneut und wiederholt durch. Diese Wiederholung soll zum ursprünglichen Konflikt zurück und zu einer Art Exorzismus führen, der von den furchtbaren geschichtlichen Erfahrungen befreit und Alternativen eröffnet.

Die Neue Slowenische Kunst präsentierte sich als streng strukturierte Gruppe. Wenn schon **Über-Identifizierung** (→ S. 23), dann richtig. Das offizielle Organigramm zeigte ein staatsähnliches Aufbauprinzip, dessen hierarchische Abteilungsstruktur selbst Stalin, Tito & Co. vor Neid erblassen lassen hätte.

Und die Kommunikation? Auch hier wurde das Modell der Diktaturen auf die Spitze getrieben. Man äußerte sich nur in Form vorgefertigter Manifeste und gelesener Statements. Die totalitäre Außenwirkung wurde durch die deutsche Sprache verstärkt.

Trotz provokanter und kontroverser Demonstage der Macht- und Propagandamechanismen verstand sich die NSK nicht als moralisch-kritische Instanz. Anklagen war nicht ihr Ding, genauso wenig wie Erklärungen oder Rechtfertigungen ihrer künstlerischen Strategien. Aber das, was irritiert, hat doch das beste Potenzial, uns zu aufzurütteln, oder?

NSK State in Time

ODER: Ein Staat in der Zeit – aber ohne Staatsgebiet?

Julia Draganović

Wiederverwenden, Kopieren, Zitieren — das waren und sind die Techniken von IRWIN, die sie mit den Kollegen der *NSK* (→ S. 18) in den 1980er Jahren teilten. NSK imitierte die Ästhetik der jugoslawischen Regierung und gab sich 200-prozentig konform. Mit dem deutschsprachigen Namen *Neue Slowenische Kunst* (der Slowenien hervorhob und eben nicht Jugoslawien) wurde allerdings schon eine gewisse Distanz zum süd-slawischen Staatenbund signalisiert.

Am 25. Juni 1991 erklärten Slowenien und Kroatien, die bis dahin zu Jugoslawien gehört hatten, ihre Unabhängigkeit. Am Tag darauf griff die jugoslawische Armee auf Geheiß der Regierung mit Sitz im serbischen Belgrad die Abtrünnigen an. Der Krieg in Slowenien dauerte nur 10 Tage, dann war das Land frei. Aber im Balkan war eine Lunte gezündet worden, die bis in das neue Jahrtausend hin brennen und das Land in unzählige Parzellen unterteilen sollte, die einander unter religiösen, ethnischen und politischen Vorwänden bekämpften, wenn nicht gar auszulöschen versuchten.

Der NSK kam von einem Tag auf den anderen der Bezugspunkt abhanden. Slowenien war aus dem totalitären System ausgeschieden und suchte nach einer neuen, eigenen Staatsform. Das Land produzierte neue Pässe. Und die NSK-Gruppe tat es dem neuen Vaterstaat nach, allerdings auf abweichende Art: Fassunglos angesichts der blutigen territorialen Machtkämpfe gründeten sie einen Staat, der all die Gründe, aus denen die Nachbarn stritten, negierte und auf ein Staatsgebiet verzichtete. Flugs kopierten

sie, in guter alter NSK-Manier, den neuen slowenischen Pass. Umschlag und Innenseite wurden von derselben Firma, die die slowenischen Pässe produzierte und aus demselben Material hergestellt. Die Grafik und die Inhalte aber wurden neu gemischt. Bedingungen zum Erwerb der *NSK State in Time* Staatsbürgerschaft gab es nicht: Aufgenommen wurde, wer die Staatsbürgerschaft beantragte.

Klar, dass manch ein Bosnier, Makedonier oder Kroat, der in einem Kriegsgebiet lebte und ohne einen gültigen Pass war, den *NSK State in Time Pass* zur Ausreise zu benutzen suchte. Und in diesen wirren Jahren, in denen auch die Grenzbeamten kaum wussten, welche Staaten noch immer, nicht mehr oder seit neuestem existierten, gingen die so sorgfältig erstellten *NSK State in Time*-Pässe häufig als Reisedokumente durch.

Irgendwann stellten die *NSK State in Time*-Gründer fest, dass ein Mitbürger eine Webseite erstellt hatte, mit Hilfe derer man sich über den *Staat in der Zeit* informieren und Pässe anfordern konnte. *NSK State in Time* hatte sich erfolgreich verselbständigt. Heute zählt *NSK State in Time* rund 15.000 Bürger. Ein hoher Anteil kommt aus Lagos. IRWINs Nachforschungen haben ergeben, dass viele Nigerianer sich von einer Coca-Cola-Werbeinitiative haben beeinflussen lassen, die das Getränk mit dem Slogan *Time for a New State. Some say you can find happiness there* in dem afrikanischen Land eingeführt hatte. Ohne es zu wissen, hatte Coca Cola offenbar Werbung für *NSK State in Time* gemacht.

NSK-Emblem

ODER: Was ist denn das für eine sonderbare Kombination von Symbolen?

Claudia Löffelholz

Seit dem Gründungsjahr 1984 ist das schwarz-weiße Logo der *Neuen Slowenischen Kunst* (→ S. 18), ein wilder Mix aus verschiedenen Versatzstücken, ein provokantes Markenzeichen. Bei der Umwandlung des Kollektivs in den virtuellen Staat *NSK State in Time* (→ S. 19) wurde 1992 der unter der Zeichencollage stehende Schriftzug *Neue Slowenische Kunst* durch *NSK* ersetzt. Seitdem ziert es als Wappen die Flagge wie den Pass der utopischen Nation.

Das Zentrum des sonderbaren Emblems bildet Malewitschs schwarzes Kreuz, in dem sich ein weiteres Kreuz befindet. Kenn' ich doch, sagt der Betrachter, ein Hakenkreuz! Doch beim genaueren Hinsehen wird deutlich, dass hier nicht das allseits bekannte Symbol des dritten Reichs eingefügt wurde, sondern ein aus vier blutigen Henkersbeilen gebautes Kreuz. Das Bild stammt aus den politischen Collagen des deutschen Dadaisten und Hitler-Gegners John Heartfield, die er 1934 für die kommunistische *Arbeiter Illustrierte Zeitung* realisierte.

Die Kreuze werden umrahmt von einem dreiteiligen Kranz. Das rechte obere Drittel besteht aus einem Dornenzweig, das linke aus einem industriellen Zahnrad. Beide Teile werden im unteren Drittel durch ein Hirschgeweih verbunden. Versatzstücke verschiedener Utopien und Ideologien, politisch oder religiös, die allesamt verbrannten Boden hinterlassen haben. Der Dornenzweig verweist einerseits auf Jesus' Dornenkrone, andererseits erinnert er unvermeidlich an den Stacheldrahtzaun der Konzentrationslager, Gulags und ande-

rer Zwangs- und Internierungslager. Das Zahnrad stammt aus der Industrialisierung, die die Entwicklung vieler politisch-totalitärer Systeme erst ermöglichte.

Am unteren Rand überlagern drei brennende Fackeln das Zentrum des Hirschgeweihs. Sie sind am Griff durch ein Atommodell verbunden. An was denken wir bei Feuer? An Zerstörung, aber auch an Leidenschaft. Die Fackel selbst gilt eigentlich als Symbol der Freiheit, Unabhängigkeit und des Fortschritts (und hat ihre prominenteste Darstellung in der amerikanischen Freiheitsstatue), gleichzeitig beschwört sie die Erinnerung an die Fackelzüge der Faschisten von gestern und heute herauf. Und das Atommodell? Genauso ambivalent. Ein Symbol der Erneuerung und des Fortschritts, das unter umgekehrten Vorzeichen für die Vernichtung durch die Nuklearwaffen und -industrie steht.

Auf der rechten Fackel stilisiert das Feuer den Gipfel des Triglav (Dreikopf), des höchsten Berges und eines der Nationalsymbole Sloweniens. Seit 1994 schmückt er das Nationalwappen des unabhängigen slowenischen Staates, eine Entwicklung, die bei Gründung der NSK ferne Zukunftsmusik war. Über den beiden äußeren Bergspitzen befinden sich jeweils die Buchstaben «R» und «G», die als Abkürzungen für die Arbeitsweise *Retrogarde* der Neuen Slowenischen Kunst stehen. 1992, bei der Umwandlung der *Neuen Slowenischen Kunst* in den *NSK State in Time*, wurden die Namen der NSK-Gründer durch das lateinische Motto *Ama nesciri* (Liebe es, unbekannt zu sein)



ersetzt. Das Symbol der Theatergruppe *Scipion Nasice*, drei ineinander verschobene Dreiecksformen, ist im oberen Teil des Kranzes eingefügt.

Die widersprüchliche Collage der Symbole und Versatzstücke steht exemplarisch für den reichen Materialfundus aus dem die slowenischen Künstler schöpfen. Mittels *Aneignung*

(→ S. 6) und Dekonstruktion werden die bedeutungs- und ideologieladenen Zeichen aufgebrochen und untersucht. Und das Resultat? In neue Kontexte übersetzt eröffnen die Bildmontagen in Auge und Kopf des Betrachters widersprüchliche Assoziationen und unerwartete Querverbindungen zwischen den Fragmenten der Geschichte. 21

Retroprinzip

ODER: Na was denn nun: vor oder zurück?

Claudia Löffelholz

Ein seltsames Wort, das, wie sollte es anders sein, eine Eigenkreation von IRWIN ist. Ursprünglich gab es drei «Retro»-Begriffe: *Retrogarde*, *Retro-Avantgarde*, *Retroprinzip*. Alle stehen für eine einzige Methode, die in den frühen 1980ern aus der Taufe gehoben und dann weiterentwickelt wurde.

Die multimediale Gruppe *Laibach Kunst*, die ja eine Art Vorreiter der *Neuen Slowenischen Kunst* (→ S. 18) ist, gab den Startschuss. 1980 begann sie den Bildfundus der totalitären Ideologien und historischen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts zu durchforsten und schonungslos auseinanderzunehmen, um bedeutungsgeladene Symbole und Rituale zu zitieren, widersprüchlich zu vermischen, zu verdichten und bis an die Schmerzgrenze zu überspannen. Das Verfahren nannten sie *Retrogarde: Retro* — programmatisch für die freie und explizite *Aneignung* (→ S. 6) von vorhandenen Elementen, *Garde* — Verband der Akteure. Mit dem Namen grenzte man sich klar von den Avantgarde (auf die Zukunft gerichteten) Bewegungen ab. Denn im Gegensatz zu diesen wollte man nicht etwas Neues erschaffen, sondern die Zeichen der totalitären Ideologien, die im Laufe der Geschichte in unser kollektives Bewusstsein eingegangen sind, durchleuchten. Dabei wurde weder vor tabulastigen Kapiteln wie Faschismus, Stalinismus noch vor Titos Sozialismus haltgemacht. Das ganze wurde kontrovers gemischt, verzerrt und überspitzt und fertig war das totalitäre Spektakel. Die darauffolgenden Skandale und Verbote waren natürlich absehbar

und Teil des Plans, denn man wollte ja mit der *Über-Identifizierung* (→ S. 23) das autoritäre System Jugoslawiens herausfordern. Dieses Arbeitsprinzip nahmen IRWIN wie auch die NSK auf und entwickelten es als *Retro-Avantgarde* und *Retroprinzip* weiter. Nach über 30 Jahren könnte man sich fragen, ob das nach wie vor spannend ist. Ist es. Ein Blick auf die IRWIN-Ikonen oder das NSK Logo genügen, um sich davon zu überzeugen, dass der widersprüchliche Mix der entfremdeten Zeichen auf ein immer noch minenbestücktes Terrain führt. IRWIN will der Ursache auf den Grund gehen. Es gilt, den Moment zu erfassen, an dem die (Avantgarde)bewegungen scheiterten. Alleamt strebten nach radikaler Erneuerung, Fortschritt und der Überwindung der existierenden ästhetischen und politischen Koordinaten, und wurden ausnahmslos von totalitären Ideologien geschluckt. Für IRWIN sind dies Traumata, die wir alle teilen. Wir können von diesen Ängsten und Vorurteilen nur geheilt werden, wenn wir zu den ursprünglichen Konflikten zurückkehren. Doch wie kommen wir dahin? Das Zerpflücken der Zeichen und Rituale, ihrer Bedeutungen und Kontexte sowie ihre maßlose Zuspitzung führen nicht nur zu einem skandalträchtigen Mix, sondern zur Infragestellung der Symbole und ihrer (un)bewussten Wirkung auf uns. Und ganz nach Freud und Lacan und ihrer Psychoanalyse kommt es dann zu einer Art Exorzismus, bei dem wir, wie der slowenische Philosoph Slavoj Žižek sagt, «das Phantasma durchqueren».

Über-Identifizierung

ODER: Na, jetzt übertreiben sie es aber

Julia Draganović

«Das ist so ein 150-Prozentiger», pflegte meine Mutter zu sagen, wenn sie von jemandem dachte, dass er seine eigene politische Meinung zu ernst nahm, sich nicht von ihr distanzieren konnte. Penibel und übergenu — ein Glaubenstreuer. Über-Identifizierer sind nur auf den ersten Blick genauso. Erst beim zweiten Blick merkt man: Das sind 200-Prozentige. Die schießen über das Ziel hinaus. Die haben also eine Distanz — und was für eine: Sie sind ja schon auf der anderen Seite der Ziellinie, sie haben die Politik überholt.

Überidentifikation, so schreiben Fachleute wie der slowenische Philosoph Slavoj Žižek oder die amerikanische Philosophin Judith Butler, hält den Machthabern einen Spiegel vor, der alle hässlichen und grotesken Dinge zum Vorschein bringt. In totalitären Systemen ist Über-Identifizierung wirksamer als Gegnerschaft. Gegner stehen den Machthabern gegenüber und können eingezirkelt und isoliert werden. Über-Identifizierer stehen auf derselben Seite der Machthaber und lassen diese schlecht aussehen. Klingt das kompliziert? Na gut, dann erzählen wir mal ein Beispiel.

Winter 1987. In Jugoslawien naht der *Tag der Jugend*, der auch noch sieben Jahre nach dem Tod von Marschall Tito, der Jugoslawien seit Endes des 2. Weltkriegs geführt hat, noch immer im Belgrader Stadium zu Titos Geburtstag ausgerichtet wird. Es ist eine Nachahmung der olympischen Spiele in Miniatur, mit Fackellauf durch alle (jugoslawischen) Staaten und allem Drum und Dran. Wie immer soll das Ereignis in

ganz Jugoslawien beworben werden. Schon ein Jahr zuvor hatte man einen Plakatwettbewerb ausgeschrieben. Unter den Bewerbern befindet sich auch *Novi Kolektivizem*, die Grafikergruppe, die NSK mitgegründet hat und der einige IRWIN-Mitglieder angehören. Sie reichen einen Vorschlag ein, der einen blonden Athleten zeigt, die Fackel in der erhobenen Linken, die jugoslawischen Staatsinsignien in der erhobenen Rechten. *Novi Kolektivizem* erhält den ersten Preis, weil ihr Plakat «die höchsten Ideale des jugoslawischen Staates ausdrückt». Kurz darauf veröffentlicht die Zeitung *Politika* die Vorlage für das Plakat: Es handelt sich um ein Bild von einem deutschen Künstler aus dem Berliner Olympiajahr 1936 mit dem Titel *Das Dritte Reich — Allegorie des Heldentums*. *Novi Kolektivizem* hat nur die Nazisymbole durch jugoslawische ersetzt. Die Empörung ist groß, man fordert, *Novi Kolektivizem* zur Rechenschaft zu ziehen. Slowenische Intellektuelle verteidigen die Grafiker aus Ljubljana gegenüber der Zentralregierung. Und es bricht eine Diskussion über Sinn und Unsinn des Tags der Jugend aus.

Im Folgejahr findet der Tag der Jugend zum letzten Mal statt, nach einem Fackellauf, der nur noch durch Serbien, aber nicht mehr durch die übrigen Teilstaaten führt. Mit der fragwürdigen Ästhetik des zunächst so gepriesenen Plakates wurde das gesamte Event einschließlich seiner politischen Botschaft in Frage gestellt und letztendlich abgeschafft. Nachwirkungen einer erfolgreichen Über-Identifizierung. 23

Hasemauer 1

D – 49074 Osnabrück

Di 13 – 18 Uhr

Mi, Do, Fr 11 – 18 Uhr

am 2. Do im Monat 11 – 20 Uhr

Sa + So 10 – 18 Uhr

Ausstellung

27.09.2015 bis 10.01.2016

Kuratiert von Julia Draganović
und Claudia Löffelholz,
LaRete Art Projects

Ein Ausstellungsprojekt in
Zusammenarbeit mit der
Galleria Civica di Modena (Ita-
lien) und dem Łaźnia Centre for
Contemporary Art Danzig (Polen)

In Zusammenarbeit mit:



Gefördert von:



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur

Die Freunde der Kunsthalle
Dominikanerkirche wurden gefördert durch:



kunsthalle.osnabrueck.de

Titelbild:

IRWIN: Sower, 1996.

Foto: Bojan Breclj, Courtesy Galerija Gregor Podnar.

Literaturempfehlungen und Websites

ODER:

Für den, der noch mehr wissen möchte

Appropriation. Herausgegeben von David Evans.
Documents of Contemporary Art. Whitechapel / The
MIT Press, Massachusetts 2009. (in englischer Sprache)

NSK from Kapital to Capital.
The MIT Press, Massachusetts 2015.
(in englischer Sprache)

Inke Arns: *NSK — Eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien.* Herausgegeben von Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2002.

Inke Arns (Hrsg.): *IRWIN RETROPRINCIP*
(Ausstellungskatalog). Revolver/Archiv für aktuelle
Kunst, Frankfurt 2003.

Richard Sennet: *Zusammenarbeit: Was unsere
Gesellschaft zusammenhält.* Hanser, Berlin 2012.

Joost Smiers, Marieke van Schijndel: *No Copyright.
Vom Machtkampf der Kulturkonzerne um das
Urheberrecht.* 2009.

State in Time. Herausgegeben von IRWIN.
Minor Compositions 2014. (in englischer Sprache)

→ www.follow-irwin.net

→ www.irwin.si