



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ideotopie. Das Spiel mit Ideologie und Utopie der
,Laibach-Kunst‘“

Verfasserin

Eva-Maria Hanser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, MA

Ich möchte mich bei Max, Brigitte und Hannes bedanken, die mir die Liebe, Kraft und Geborgenheit gegeben haben, die ich brauchte, mich immer aufgebaut haben, wenn ich das Gefühl hatte mich in einer ausweglosen Situation zu befinden und bei meinen Vorhaben stets hinter mir gestanden haben, auch wenn sie nicht immer derselben Ansicht waren. Ich liebe euch!

Herzlichen Dank an meine liebste Freundin Cori, die mich zu diesem Thema gebracht, alle Phasen dieser Arbeit mit durchlebt und stundenlang mit mir diskutiert hat. Cheers!

Bedanken möchte ich mich weiters bei Daniela, Daniel, Markus, Ivan N., meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte und allen die in irgendeiner Form daran Anteil genommen haben.

INHALT

1. EINLEITUNG	5
2. DIE STRATEGIE DER ÜBERIDENTIFIZIERUNG.....	9
2.1. DEPERSONALISATION	16
2.2. VIDEOS	24
2.2.1. <i>Država (1986)</i>	26
2.2.2. <i>Opus Dei (1987)</i>	29
2.2.3. <i>Sympathy for the Devil (1988)</i>	31
2.2.4. <i>Wirtschaft ist tot (1992)</i>	34
2.2.5. <i>Final Countdown (1993)</i>	37
2.2.6. <i>God is God (1996)</i>	38
2.2.7. <i>Tanz mit Laibach (2003)</i>	39
2.2.8. <i>Anglia (2006)</i>	41
2.3. EXORCISM AND HONEY + GOLD	44
3. UMGANG MIT DEM MATERIAL.....	50
3.1. EXKURS: MUSIK UND MANIPULATION	57
3.2. SYMBOLE.....	63
3.3. LYRICS	68
3.4. GESAMTKUNSTWERK.....	74
4. UTOPIE	76
4.1. NSK-STAAT - KONZEPT	76
4.2. DER NSK - STAAT ALS MEDIUM	79
4.3. IDEOTOPIE - UTOPIE UND IDEOLOGIE	84
5. SCHLUSS	86
6. BIBLIOGRAPHIE	88

1. Einleitung

„Am Anfang war das Wort. Der Name ‚Laibach‘, die deutsche Bezeichnung für die slowenische Hauptstadt Ljubljana, wurde sowohl während der Nazi-Herrschaft benutzt als auch während der 1000 Jahre währenden Herrschaft der Habsburger.“¹ Laibach wurde 1980 nach dem Tod Titos gegründet. Sie setzten sich als Aufgabe die Beziehung zwischen Kunst und Ideologie zu untersuchen. Die Wahl des Namens war eine Provokation, da der Staat „auf dem zum Mythos verklärten Grundstein des Partisanenwiderstandes gegen die faschistische Okkupation aufgebaut war.“² Ungefähr zwei Jahre später wurde ein Auftrittsverbot ausgesprochen, das mit der Wahl des Namens begründet wurde, obwohl es keine juristische Legitimation dafür gab.

Sogar diejenigen, die bisweilen Laibachs Motive in Frage stellten, sahen sich genötigt, sie aus Gründen der Meinungsfreiheit zu verteidigen. Nachdem eine Reihe von Themen angesprochen worden war, begann die Debatte – und plötzlich wurde Ideologie wieder wichtig. Durch ihren Einsatz von ein paar jugoslawischen Uniformen, eines Feedback-Krischens und einer gebellten Version einer Mussolini-Rede wurde die Gruppe schließlich zum Katalysator. Die ‚Retroavantgarde‘-Strategie der NSK wurde 1982 auf dem Novi-Rock-Festival in Ljubljana geboren, in einem Regen aus verspritzten Bier, zerbrochenem Glas und Tropfen von Blut, weil eine Flaschen den Lead’sänger’ Tomaž Hostnik am Kinn getroffen hatte. Obwohl man es leicht überbewerten könnte, war Laibachs erster Auftritt in der Tat ein bedeutendes Ereignis – nicht nur in der slowenischen, sondern auch in der jugoslawischen Geschichte.³

1984 schlossen sich Laibach mit dem Malerkollektiv *Irwin* und der Theatergruppe *Gledališče Sester Scipion Nasice* (heute Noordung) zur Organisation *Neue Slowenische Kunst* (NSK) zusammen. „Laibach verkörperte das Feld der Ideologie; das Theater verkörperte das Feld der Religion und Irwin verkörperte das Feld der Kultur. Jede Gruppe hatte ihre eigene Strategie.“⁴ Neben diesen drei Gruppen, gab bzw. gibt es noch einige Untergruppen wie die *Abteilung für reine, praktische Philosophie und Rhetorik* und der *Neue Kollektivismus*.

Ihre Strategie der Über-Identifizierung, der eklektizistische Gebrauch von Zitaten aus der Propagandakunst totalitärer Systeme, aus nationalsozialistischer Ästhetik und Sozialistischem Realismus, die Verwertung von Heimatsymbolik und religiösen Symbolen sowie die Koppelung

¹ Benson, Michael: Neue Slowenische Kunst: Der Staat in der Zeit. In: Arns, Inke (Hg.): *Irwin Retroprincip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 188.

² Ebda.

³ Ebda. S. 189.

⁴ Richardson, Joanne; Čufer, Eda; Irwin: Interview. Ljubljana, Januar 2000. In: Arns, Inke (Hg.): *Irwin Retroprincip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 240.

mit der Ikonographie der Avantgarde ließen ein verwirrendes Ensemble von bedeutungsgeladenen Zeichen entstehen.⁵

Nachdem Slowenien unabhängig geworden war, wandelte sich die Organisation NSK 1992 in den Staat NSK um. Der NSK-Staat ist ein so genannter virtueller Staat, dessen einzige Dimension die Zeit ist.

Anne von der Heiden spricht der NSK die Wirkmächtigkeit ihrer Strategien in der Zeit des Postkommunismus aufgrund veränderter struktureller und natürlich politischer Bedingungen ab:

Die erfolgreichen politischen Gesten der ‚NSK‘ sind heute nicht mehr denkbar. Vielleicht waren ihre Aktionen und Werke damals noch möglich, da ihre Gesten auf den politisch-ideologischen Gegner zielten oder diese Opposition zumindest gedacht werden konnte. Zu Zeiten des ‚fortgeschrittenen‘ Postkommunismus existiert diese Art des Anderen nicht mehr, gegen die zu kämpfen sich lohnte, zumindest ist sie nicht mehr zentral. Kapitalismus und Neoliberalismus haben andere strukturelle Bezüge zur Kunst, finanzieren sie, schaffen eine Art Betriebssystem; der Markt, den es in Osteuropa in diesem Sinne nicht gegeben hat, fördert oder bedroht die Künstler auf ganz besondere, für sie neue Weise. Sie müssen sich positionieren, Identitäten bilden, um wahrgenommen zu werden, ihre Kunst muss sich von der anderen unterscheiden – nicht von der Staatskunst – sondern den vielen kleinen Projekten.⁶

In einem Interview geht *Irwin* auf diese oftmals gestellte „Diagnose“ ein:

In den 1980er Jahren lebten wir noch innerhalb eines ideologischen Blocks. In einem Einparteiensystem. Die NSK war ein Gebilde innerhalb dieses Systems und wurde im Rahmen dieser politischen Realität definiert. Nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens und des gesamten Ostblocks befanden wir uns in einer anderen Situation. Einige Leute dachten, dass die NSK nun tot sei, weil sie auf die politischen Bedingungen Jugoslawiens angewiesen sei. Was diese Leute übersahen, war, dass unsere Logik nicht in der Opposition gegen das System oder in seiner Dekonstruktion bestand, sondern dass wir uns als Gruppe bildeten in Bezug auf unsere Kunst, unsere Methoden usw. Wir schufen eine soziale Basis, die von bestehenden Institutionen unabhängig war. In diesem Sinn unterschieden wir uns von der Soz-Art, die durch ihre politische Realität überwältigt wurde. Anfang der 1990er Jahre gründeten wir unseren eigenen Staat, NSK, um uns mit diesem in andere Territorien zu begeben, wie beispielsweise mit dem Projekt *NSK Moscow Embassy*. Wir veränderten nicht die NSK, sondern gingen von der Organisation der NSK zum *NSK Staat in der Zeit* über, der begann, sich an verschiedenen Orten zu bewegen, und in dieser Bewegung zu entstehen.⁷

Es ist leicht vorstellbar, dass auch eingefleischte *Laibach*-Fans durch die Entwicklung der letzten Jahre etwas stutzig werden mussten. Immer wieder werden unter diesen Stimmen laut, die *Laibach* eine Assimilierung durch die Pop-Industrie unterstellen. Auch wenn es im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit nicht gerne gesehen ist,

⁵ Arns, Inke: Neue Slowenische Kunst. NSK. Eine Analyse ihrer Künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien. Regensburg: Ostdeutsche Galerie, 2002. S. 7.

⁶ Heiden, Anne von der: Postcommunist ergo sum. In: Groys, Boris [Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 30.

⁷ Richardson; Čufer; Irwin (2003), S. 241.

muss die Autorin, also ich, an genau dieser Stelle, den persönlichen Erfahrungshorizont kundtun, der auf die Problematik dieses Unterfangens, nämlich des Schreibens einer wissenschaftlichen Arbeit über Laibach, hinweist: Als ich geboren wurde, war Laibach schon ca. sechs Jahre aktiv. Geboren und aufgewachsen bin ich im so genannten „kapitalistischen Westen“. Aus diesen Gründen wird mir vieles in Bezug auf Laibach verschlossen bleiben und bestimmte Einschätzungen oder Erfahrungen werde ich nicht verifizieren können. In diesem Sinn ist es mir nahezu unmöglich ihre damalige Wirkungskraft oder ihren Effekt einzuschätzen. Ob diese gegen Laibach erhobenen Vorwürfe gerechtfertigt sind, kann ich nicht beurteilen, aber die Welt hat sich verändert und Laibach mit ihr.⁸

Die von Inke Arns im Anschluss an Slavoj Žižek beschriebenen Strategien der Überidentifizierung und der Dekonstruktion bilden die Hauptblöcke dieser Arbeit. Diese werden erklärt, veranschaulicht und darüber hinaus wird der Versuch unternommen einen Vergleich zwischen frühen und späten Arbeiten zu geben. In einem ersten Schritt wird das Konzept der Überidentifizierung und das sozio-psychoanalytische Theoriengebäude, auf dem es basiert, erklärt. Das Unterkapitel „Depersonalisation“ untersucht eine bestimmte Komponente bzw. Dimension der Überidentifizierung, nämlich den absoluten Gehorsam einer fiktiven Macht gegenüber, der in Räumen oder Situationen praktiziert wird, die man im ersten Moment nicht direkt als Räume des Performativen einschätzen würde, wie beispielsweise eine Interviewsituation. Diese Praxis der Depersonalisation lässt Laibachs Auftritt umso befremdlicher erscheinen. Das nächste Unterkapitel gilt Laibachs Umgang mit dem Medium Musikvideo und den darin enthaltenen Themen bzw. Schwerpunkten der Überidentifizierung. Darüber hinaus wird dieses Kapitel benutzt um einen ungefähren Überblick auf die Arbeit Laibachs zu geben. „Exorcism and Honey + Gold“ versucht die Konzertsituation, ihre Wirkung und auch die

⁸ Als ich sie das erste Mal hörte, das war im Sommer 2006 und der Titel *Sympathy for the Devil*, war ich irritiert und reagierte mit einem hysterischen und zugleich zynischen Lachen darauf. Eine gute Freundin redete ca. ein Jahr auf mich ein, ihnen nochmals eine Chance zu geben und irgendwann gab ich nach, begab mich zu *Youtube* und wählte den ersten Treffer *Tanz mit Laibach* aus. Ich sah mir das Video an und meine Aversion gegen Laibach verwandelte sich innerhalb dieser drei oder vier Minuten in Faszination. Erst durch *Tanz mit Laibach* konnte ich einen Zugang zu *Sympathy for the Devil* finden. Was war passiert? Manche behaupten, dass mir die 80er per se schon befremdlich vorkommen müssen und Laibach dieses Befremdliche noch zusätzlich verstärkt hat. Es ist auch möglich, dass ich der Strategie der Überidentifizierung zum Opfer gefallen bin. Bei *Tanz mit Laibach* hatte ich trotzdem noch ein ungutes Gefühl, aber es war etwas Vertrautes vorhanden, das es mir leichter machte.

Intention Laibachs darzulegen. Der bereits genannte andere Block wurde statt „Dekonstruktion“ lapidar mit dem Titel „Umgang mit dem Material“ versehen. Zuerst wird erklärt was Žižek mit dem Begriff der Dekonstruktion meint. Weiters wird NSKs eigene Position bzw. die Methode der „Retrogarde“ erläutert und es werden weitere Einflüsse behandelt. In den Unterkapiteln wird versucht in groben Zügen den Bestandteilen des Materials auf den Grund zu gehen: Musik wird in einem Exkurs behandelt, der sich mit Musik und Manipulation bzw. Macht beschäftigt. Es geht hier vor allem darum einen Wissenshintergrund zu schaffen, der bei Laibach immer mitgedacht werden muss. Der nächste Punkt gibt einen Abriss über die von Laibach verwendeten Symbole und über den Umgang mit diesen. Weiters sind die Songtexte wichtig, deren Entstehen und Wirken anhand von drei bzw. vier Beispielen vorgeführt wird. Zuletzt wird der Versuch unternommen dem Gesamtkunstwerk Laibach auf die Spur zu kommen.

Das dritte Kapitel „Utopie“ befasst sich mit dem NSK-Staat an sich, dem NSK-Staat als Auslöser und zugleich Medium von Diskussionen, in welchen die Frage nach Utopie, Ideologie und die Rolle der Avantgarde gestellt wird, und schließlich mit Ideotopie, dem wechselseitigen Verhältnis von Utopie und Ideologie in der Arbeit Laibachs.

2. Die Strategie der Überidentifizierung

Slavoj Žižek fragt im Anschluss an Peter Sloterdijk, inwiefern kritisches Zergliedern und Ironisieren überhaupt noch als Werkzeug der Ideologiekritik dient und ob nicht gerade die zynische Distanzierung die (zeitgenössische) Ideologie unterstützt. In diesem Fall würde eine Strategie der Überidentifizierung eine Lösung darstellen, eine Strategie der sich Laibach bedient.⁹

Das „falsche Bewusstsein“ im Sinne von Marx – „Sie wissen das nicht, aber sie tun es“¹⁰ – soll sich mit Wissen oder Aufklärung bekämpfen lassen. Sloterdijks Begriff des „aufgeklärten falschen Bewusstseins“ bezeichnet einen Zustand in welchem die traditionelle Ideologiekritik aber versagen muss, weil in der postmodernen Gesellschaft alle viel zu „gerissen“ sind, um auf die offizielle Rhetorik hineinzufallen. Trotzdem verändern sie ihre Handlungen nicht oder orientieren diese nicht an ihrem Wissen. Diese Struktur lässt sich also auf folgende Formel bringen: Sie wissen sehr gut, was sie tun; aber sie tun so, als wüssten sie es nicht bzw. sie tun es trotzdem.¹¹ Žižek knüpft daran an und warnt davor sich durch ironisch-distanziertes Lachen in Sicherheit zu wiegen, denn „in contemporary societies, democratic or totalitarian, that cynical distance, laughter, irony, are, so to speak, part of the game. The ruling ideology is not meant to be taken seriously or literally.“¹² Er schlägt aber eine Änderung in Sloterdijks Formel vor: Sie wissen, dass sich ihre Handlungen an einer Illusion orientieren, aber trotzdem machen sie so weiter.¹³ Der Zyniker zieht den falschen Schluss, dass „der große Andere nicht funktioniert“, wenn „die symbolische Ordnung eine Fiktion ist“. Weil

er nicht bemerkt, wie die symbolische Fiktion nichtsdestoweniger seine Beziehung zur Wirklichkeit reguliert, bleibt er um so mehr dem symbolischen Kontext verklavt, der seinen Zugang zum Dingen-Genuß definiert, und gefangen in dem symbolischen Ritual, das er nach außen hin verspottet.¹⁴

Žižek fasst die soziale Realität als ein Exil auf, einen Ort an dem es möglich ist den traumatischen und realen Kern, der sich im Traum ankündigt, zu verdrängen.¹⁵ Diese

⁹ Vgl.: Žižek, Slavoj: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. Wien: Passagen Verlag, 1996. S. 163.

¹⁰ Marx, Karl: zit. nach: Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology. London; New York: Verso, 2008. S. 24.

¹¹ Vgl.: Eagleton, Terry: Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2000. S. 50 – 51.

¹² Žižek (2008a), S. 24.

¹³ Vgl.: Ebda. S. 30.

¹⁴ Žižek (1996), S. 141.

¹⁵ Vgl.: Žižek (2008a), S. 45.

Realität wird durch drei miteinander verbundenen Ebenen hervorgebracht: das Symbolische, das Imaginäre und das Reale.¹⁶ Im Imaginären vollzieht sich die Identifikation des Subjekts. Illusionen von Ganzheit, Identität, „Autonomie und der erfolgreichen Synthese“ werden generiert.¹⁷ Das Symbolische entsteht im Ödipuskomplex: Das Kind bemerkt, dass ihm und seiner Mutter etwas fehlt, dass beide ein Mangel auszeichnet und sich ihr Begehren auf (irgend) ein Objekt richtet, von dem erwartet wird, dass es diesen Mangel behebt. Die Mutter begehrt ihr Kind als Mangelüberwindung und umgekehrt.¹⁸

So gilt es hier zu bemerken, daß der Anspruch der Mutter an das Kind, ihr Begehren zu erfüllen, dem das Kind vollkommen entsprechen will, zugleich von diesem erlebt wird als eine Zerstörung seiner ohnehin noch äußerst fragilen Subjektgrenzen. Die Mutter wird mithin auch erfahren als eine verschlingende, zerstörende Präsenz, so daß der Ödipuskomplex in dieser Hinsicht durchaus eine Befreiung von der mütterlichen Aggression darstellt.¹⁹

Der (imaginäre) Vater wird dann zum Befreier des Kindes, indem er den Zugang zwischen ihnen unterbindet und somit Rivale „im Kampf um das Begehren der Mutter“ wird. Schließlich kastriert der Vater das Kind, indem er ihm klar macht, dass es nicht der Phallus der Mutter sein kann, bietet ihm aber einen Ausweg an, insofern er das Kind in die symbolische Ordnung einführt, indem „die Struktur der Sprache zur Struktur seines Begehrens“ gemacht wird. Es geht hier um das Gesetz der symbolischen Ordnung und die symbolische Kompetenz.²⁰ Das Reale ist das, was sich jeder Imagination und Symbolisierung entzieht, es ist das Unmögliche und somit auch nicht definierbar:

Das Reale ist der unerreichbare traumatische Kern, die Leere, die blendende Sonne, in die man unmöglich direkt blicken kann und die man nur dann sehen kann, wenn man sie von der Seite, d.h. perspektivisch verzerrt betrachtet. Sobald wir ihr direkt ins Antlitz sehen, werden wir ‚von der Sonne verbrannt‘. Durch das befriedende symbolische Netzwerk erhält das Reale die Struktur/ die Entstellung einer ‚Grimasse‘ namens Realität, ein wenig wie das kantische Ding an sich durch das transzendente Netzwerk eine Struktur erhält, die wir als objektive Realität erfahren.²¹

Aber zurück zum Symbolischen bzw. zum Begehren: Durch die Sprache soll das Begehren in die symbolische Ordnung integriert werden, jedoch vollzieht sich dieser Prozess nicht zur Gänze. Ein unsymbolisierter Rest bleibt. Das Kleinkind ist abhängig von einem Anderen (z.B. der Mutter), der seine Bedürfnisse befriedigen soll, aber

¹⁶ Vgl.: Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S. 18.

¹⁷ Vgl.: Hammermeister, Kai: Jacques Lacan. München: Beck, 2008. S. 42 – 43.

¹⁸ Vgl.: Ebda. S.53.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Vgl.: Ebda. S. 54.

²¹ Žižek, Slavoj: Der Mut, den ersten Stein zu werfen. Das Genießen innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Wien: Turia + Kant, 2008. S. 31.

nicht immer anwesend ist, was zu Frustrationen führen kann. Es erlebt die An- oder Abwesenheit als frustrierende oder belohnende Aktionen. Es geht nicht (nur) um die Erfüllung des Bedürfnisses, sondern auch darum den Andern zu einem Ausdruck seiner Liebe zu zwingen. Also trotz der Befriedigung des Bedürfnisses bleibt ein Rest oder eine Differenz bestehen und eben das was nicht befriedigt werden kann ist das Begehren.²² Schlimmer als die Nichterlangung des begehrten Objekts ist die Vorstellung der Erlangung, welche dem Begehren ein Ende setzen würde.²³

Weiters ist der Begriff der „jouissance“ bedeutsam, welcher sowohl ein unspezifisches Genießen, als auch das Genießen des Orgasmus bezeichnet.²⁴ Lust wird als Abbau unangenehmer Spannungen gefasst und wird normalerweise durch die Befriedigung von Bedürfnissen aufgelöst:

Freud selbst spekuliert nun allerdings über eine Möglichkeit des Genießens, die über die Lust hinausgeht, also über ein Jenseits des Lustprinzips. Lacan schließt an diese Überlegung an, wenn er postuliert, daß das Subjekt selbst immer schon danach strebt, die Grenzen des Lustprinzips zu überschreiten. Diese Transgression ist die jouissance, die aber gerade nicht in einer Intensivierung der Lust besteht, da diese als ein quantitatives Prinzip alsbald an ihre ökonomischen Grenzen stößt, sondern in einer Auflösung der Lust. Da nur ein bestimmtes Quantum an Lust erlebbar ist, kommt all dem, was das gesetzte Maß übersteigt, eine neue, andersartige Qualität zu. Jenseits der Lust liegt die jouissance als genußvoller Schmerz. Als solcher aber ist sie eng verwandt mit dem Todestrieb, der für Lacan jene Tendenz des Subjekts bezeichnet, die vom Lustprinzip gesetzten Grenzen zu durchbrechen. Dieser Exzeß des Genießens scheint den Untergang des Subjekts nicht nur in Kauf zu nehmen, sondern zu ersehnen.²⁵

Mit der jouissance ist folglich die Überschreitung des Lustprinzips gemeint, eine Überschreitung die aufgrund des Lustprinzips keine Lust, sondern Schmerz in sich birgt, weil das Subjekt nur einen gewissen Anteil von Lust erleben kann. Bündiger definiert Žižek jouissance, wenn er schreibt: „Wir haben es nicht mit einfacher Lust zu tun, sondern mit einem gewalttätigen Eindringen, das mehr Schmerz als Lust verursacht.“²⁶

Im Anschluss an Lacan stellt Žižek eine Verbindung zwischen dem Genießen und dem Über-Ich her, indem er das Genießen „als eine Art sonderbare und verdrehte ethische Pflicht“ versteht.²⁷ In Bezug auf die vorher besprochene Triade RSI gibt es verschiedene Instanzen, in denen das Ethische geregelt wird: Auf der imaginären Ebene ist es das Ideal-Ich, also das „idealisierte Selbstbild“ oder Spiegelbild des

²² Vgl.: Hammermeister (2008), S. 66.

²³ Vgl.: Ebda. S. 67.

²⁴ Vgl.: Ebda. S. 76.

²⁵ Vgl.: Ebda. S. 77.

²⁶ Žižek (2008b), S. 107.

²⁷ Vgl.: Ebda.

Subjekts. Das Ichideal agiert im Symbolischen und ist die Instanz die das Subjekt beeindrucken möchte, der „Ort im großen Anderen“ von dem aus das Subjekt sich beobachtet und beurteilt. Die Kehrseite dieses Ichideals ist das Über-Ich, welches im Realen agiert und die „grausame und unersättliche Instanz“ darstellt, die das Subjekt „mit unmöglichen Forderungen bombardiert“.²⁸ Die „sich dann über meine vermurksten Versuche lustig macht, ihnen zu genügen, diejenige Instanz, in deren Augen ich um so schuldiger werde, je mehr ich mein ‚sündiges‘ Streben zu unterdrücken und ihren Anforderungen zu genügen versuche.“²⁹ Diese Schuldigkeit resultiert aus einem Zwiespalt zwischen dem Ichideal und dem was Lacan das Gesetz des Begehrens nennt, eine Instanz die dazu auffordert im Einklang mit seinem Begehren zu handeln. Durch die Unterdrückung des Begehrens, zu welcher das Ichideal aufgrund „moralischen Wachstums“ quasi zwingt, wird das Gesetz des Begehrens verraten und aus diesem Grund macht sich das Subjekt (vom Standpunkt des Über-Ichs aus) schuldig.³⁰

Žižek konstatiert, dass jede Herrschaft von einem phantasmatischen Genießen getragen wird.³¹ Das Über-Ich fungiert als Kehrseite des öffentlichen, symbolischen Gesetzes (des Ichideals) und unterstützt dieses, wenn es an seine Grenzen gerät, durch ein illegales Genießen. Es handelt sich hierbei also um ein obszönes Geheimgesetz, welches das öffentliche aber unvollständige Gesetz ergänzt und „das diejenigen treffen soll, die sich – obwohl sie gegen kein öffentliches Gesetz verstoßen – eine Art innere Distanz bewahren und sich nicht wahrhaft mit dem ‚Geist der Gemeinschaft‘ identifizieren.“³² Geregelt wird der gesellschaftliche Zusammenhalt dann durch die Identifikation mit der Überschreitung des öffentlichen Gesetzes.³³ (Jeder weiß davon, aber offiziell war niemand dabei, und sie tun als ob sie nichts davon wüssten.) Für den Aspekt der Ideologie mag es dann heißen, dass die offizielle Ideologie durch ein Genießen getragen wird, das mit der ideologischen Bedeutung möglicherweise nicht vereinbar erscheint, aber tatsächlich als „unerkannte Stütze“ dieser Bedeutung fungiert.³⁴ Der Zyniker zieht den falschen Schluss, dass er sich durch die nicht-identifizierende Teilnahme an den öffentlich-ideologischen Ritualen und durch sein

²⁸ Vgl.: Ebda. S. 108.

²⁹ Ebda.

³⁰ Vgl.: Ebda. S. 109.

³¹ Vgl.: Žižek (1996), S. 12.

³² Ebda. S. 146.

³³ Ebda.

³⁴ Vgl.: Ebda. S. 148.

Wissen um deren Stumpfsinnigkeit in Sicherheit wiegt. Er vollzieht diese Handlungen ohne zu glauben im Namen von irgendwelchen Gründen. Žižek behauptet sogar, dass der direkte Glaube eine „bedrückende Last“ ist, die „man durch die Praxis eines Rituals loswerden kann“. Der Fundamentalist hingegen erscheint als barbarisch oder rückschrittlich und gefährlich, weil er seinen Glauben (noch) ernst nimmt.³⁵ Also nochmals, der Zyniker glaubt nicht an die Ideologie, das Gesetz oder an die Rituale, aber er erkennt nicht, dass es kein neben der Ideologie gibt, dass diese auf sein Genießen zugreift bzw. dieses zu bedienen versucht, und der Zyniker ist nach Lacan gerade die Person, die „nur an das Genießen glaubt“³⁶:

Die bloße Unterordnung unter die sozialistische Ordnung brachte ein spezifisches Genießen hervor, nicht nur eines, das vom Bewußtsein herrührte, daß das Volk in einer Welt lebte, die von der Unsicherheit befreit war, da das System eine Antwort auf alles besaß (oder zu besitzen vorgab), sondern vor allem das Genießen gerade der Dummheit des Systems – ein Gefallen an der Leere der öffentlichen Rituale, den abgenutzten stilistischen Figuren des vorherrschenden ideologischen Diskurses (Es mag genügen, daran zu erinnern, wie sehr einige stalinistische Kernsätze zu Elementen der ironischen Sprachfiguren sogar unter westlichen Intellektuellen wurden: „objektive Verantwortung“ usw.).³⁷

Um dem obszönen Über-Ich den Wind aus den Segeln zu nehmen ist eine Strategie gefordert, die diese geheime Seite durch eine Identifizierung mit derselben ans Tageslicht bringt, weil die Kehrseite als Stütze des öffentlichen Gesetzes nur wirksam ist, solange sie unerkannt bleibt. Als das Phänomen Laibach mit „einem unberechenbaren Gemisch aus Stalinismus, Nazismus und Blut-und-Boden-Ideologie“ auftauchte, waren die Reaktionen darauf von einer Unsicherheit geprägt: Handelt es sich um Rechtsradikale? Meinen sie es ernst? Was wäre, wenn sie es nicht ernst meinen, dafür aber das Publikum, also wenn sie unbeabsichtigt einen schädlichen Einfluss ausüben? Imitieren sie die totalitären Rituale auf ironische Weise? Wie oben bereits erwähnt stellt eine zynische Distanz keinen Schutz dar, weil das System gerade diese fordert. Was Laibach nach Žižek also leistet, ist die Überidentifizierung mit dieser Über-Ich-Kehrseite, mit der Folge, dass dadurch das System frustriert und somit dessen Macht außer Kraft gesetzt wird.³⁸

Um zu verdeutlichen, wie dieses Bloßstellen, dieses öffentliche Inszenieren des obszönen phantasmatischen Kerns eines ideologischen Gebäudes seine normale Wirkung außer Kraft setzt, wollen wir an ein gewissermaßen homologes Phänomen aus der Sphäre der privaten Erfahrung erinnern: Ein jeder von uns hat ein privates Ritual, Wort (Spitzname usw.) oder eine private Geste,

³⁵ Vgl.: Žižek (2008b), S. 46.

³⁶ Vgl.: Žižek (1996), S. 149.

³⁷ Ebda. S. 153 – 154.

³⁸ Vgl.: Ebda. S. 163 – 164.

die nur im intimsten Kreis der engsten Freunde oder Verwandten verwendet wird; wenn diese Rituale öffentlich gemacht werden, so ist die Wirkung notwendig eine von extremer Peinlichkeit oder Scham – man wünscht sich, in die Erde zu versinken . . .³⁹

Die erwähnten Unsicherheiten, die Laibach dadurch auslöst, deutet Žižek als eine geschickte Manipulation der Übertragung, die am Anfang der psychoanalytischen Behandlung steht: Der Therapeut, der als großer Anderer fungiert, scheint das Begehren des Analysanden zu kennen. Der Analysand muss nur noch die Wahrheit über sein Begehren, das „im großen Anderen registriert“ ist, herausfinden. Das Ende der psychoanalytischen Behandlung, besteht in der Auflösung der Übertragung, nämlich wenn der Analysand erkennt, dass nicht einmal der große Andere über sein Begehren Bescheid weiß. Dadurch wird der Analysand zum Analytiker und muss erkennen, „daß die Rechtfertigung seines Begehrens nur von ihm selbst kommen kann.“⁴⁰ Der Analytiker fungiert also letztlich als Fragezeichen und nicht als Antwort. Laibach nimmt, folgt man Žižek, die Rolle des Analytikers ein: Das Publikum tritt mit einer Frage an sie heran (z.B. Sind sie rechts?), aber anstatt einer Antwort wird die Frage zurückgeworfen. Die Zuseher sollen sich selbst über ihr eigenes Begehren klar werden.⁴¹ Laibach wirft nicht nur Fragen zurück, sondern eröffnet auch ein komplexes Feld von solchen: Sie befragen das System und seine verdeckte Kehrseite⁴², die Beziehung zwischen Ideologie und Kunst, und politische, ökonomische, historische und kulturelle Themen⁴³.

Laibach legt demnach die geheime Stütze von Ideologie, nämlich das Genießen, frei: Sie schaffen eine Distanzierung von grundlegenden Phantasmen, durch die verfremdende Inszenierung derselben, wie durch „Montage unterschiedlicher, inkompatibler Konstrukte; Wiederholung des phantasmatischen Konstrukts in seiner sprichwörtlichen Schwachsinnigkeit, in entblößter Form, die im Alltag verborgen bleiben muss, usw.“⁴⁴

Monroe erweitert in seiner Analyse über die NSK den Begriff der Überidentifizierung um die Nichtidentifizierung unter der Bezeichnung „Systemic Dissociation“: NSKs

³⁹ Ebda. S. 225.

⁴⁰ Ebda. S. 165.

⁴¹ Vgl.: Ebda. S. 164 – 165.

⁴² Vgl.: Monroe, Alexei: Interrogation Machine. Laibach and NSK. Cambridge: The MIT Press, 2005. S. 13.

⁴³ Vgl.: Ebda. S. 47.

⁴⁴ Žižek, Slavoj: Ein Brief aus der Ferne. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 65.

operations are based on a paradoxical process of overidentification and disidentification – creating distance by approaching too closely the intimate conceptual space of a dominant ‘thing’.⁴⁵ Sie vollzogen demnach eine Nichtidentifikation über die Überidentifizierung. Das Material wird nie eindimensional verwendet, sondern in eine widersprüchliche Form gebracht, die es dem Betrachter nahezu unmöglich macht sie und ihre Arbeiten eindeutig einzuordnen.

Erjavec erklärt Laibachs Vorgehen in Zusammenhang mit den totalitären Systemen des Spätsozialismus als ein raffiniertes und neues Mittel die Inkonsistenz der Ideologie zu enthüllen:

Dieser künstlerische Ansatz (oder diese Methode) bestand darin, einen Diskurs zweiter Ordnung in Form eines originären ideologischen Diskurses zur Sprache zu bringen. In den vormals sozialistischen Ländern wurde diese Methode von zahlreichen Künstlern eingesetzt: Man gebrauchte das Mittel der Mimikry, der bewussten und völligen, künstlerisch verwirklichten Identifikation des Diskurses zweiter Ordnung mit den ideologischen Diskursen.⁴⁶

Dadurch wurde es möglich das System zu kritisieren, ohne dass dieses die Möglichkeit hatte etwas entgegenzusetzen. Als Laibach in den Achtzigern verlautbarte, dass die Politik die höchste Kunst sei und sie sich selbst als Politiker betrachten, setzten sie die Ideologie eigentlich Schachmatt: „Wie hätte die politische Ideologie des Kommunismus auf solch eine Aussage antworten oder vielmehr ihr begegnen sollen, ohne ihrem eigenen Credo einer allumfassenden Politisierung der Gesellschaft zu widersprechen?“⁴⁷

⁴⁵ Ebda. S. 48.

⁴⁶ Erjavec, Aleš: Die neuen Vorzeichen der Kunst. Eine Fallstudie zu Mittel- und Osteuropa. In: Groys, Boris [Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 513 – 514.

⁴⁷ Ebda.

2.1. Depersonalisation

Depersonalization. The music of power no longer conveys information within a code. It is, like the ideology of the period, without meaning. The modern musician says nothing, signifies nothing if not the insignificance of his age, the impossibility of communication in repetition. He no longer claims to communicate with the listener by means of a message, although his void sometimes leaves room for a message, because the listener can make associations or try to create his own order in the void.⁴⁸

Verfolgt man ein Interview mit einem Popstar, wird in diesem suggeriert, dass man es mit der tatsächlichen Person zu tun hat, die über ihre Persönlichkeit und ihre Bühnenrolle spricht, welche mit ersterer nicht unbedingt viel zu tun haben muss. Dadurch dass über die Inszenierung auf der Bühne gesprochen wird, gewinnt man den Eindruck, dass sich im Interview die wahre Person offenbart. Tatsächlich muss aber davon ausgegangen werden, dass auch die scheinbar wahre Person nur eine Maske ist, da es schließlich um die Vermarktung geht. Das folgende Zitat kann als Kritik am den Individualismus zelebrierenden Pop-Regime bzw. an der Bewusstseinsindustrie gelesen werden: „LAIBACH KUNST is the principle of conscious rejection of personal tastes, judgments, convictions (...); free depersonalization, voluntary acceptance of the role of ideology, demasking and recapitulation of the regime ‚ultramodernism‘...“.⁴⁹ Durch diese Überidentifizierung wird die brutale und diktatorische Seite der Kulturindustrie hervorgekehrt, die sowohl die Mitarbeiter als auch die Konsumenten beherrschen mag. Dass sich dieses Vorgehen auch gegen andere Totalitarismen richtet, ist evident und wichtig.

Laibachs erstes Fernsehinterview⁵⁰, das am 23. Juni 1983 gegeben wurde und auf das einen Monat später ein Auftrittsverbot folgte, welches durch die illegale Verwendung des Namens „Laibach“ begründet wurde, war ein Skandal: Ihr Auftreten erschien militant, die Wahl des Bandnamens faschistisch. Sie trugen militärische Uniformen, die sie unterschiedlich kombinierten und weiße Armbinden auf denen das schwarze Kreuz abgebildet war. Alle saßen regungslos mit überschlagenen Beinen, verschränkten Armen und apathischem Blick, ausgenommen des Sprechers, der

⁴⁸ Attali, Jacques: Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2006. S. 114.

⁴⁹ Neue Slowenische Kunst: Neue Slowenische Kunst. Los Angeles: Amok Books, 1991. S. 21.

⁵⁰ Vgl.: First TV appearance: <http://www.nskstate.com/laibach/interviews/laibach-interviews.php> Zugriff: 08.03.2009. Diese Abschrift des Interviews auf der offiziellen NSK- Homepage korreliert nicht vollständig mit dem Video von dem Interview, das kursiert. Manches das in der schriftlichen Form erwähnt wird, findet sich im Video nicht und umgekehrt. Laibach – Interview Bravo Retrovision: <http://www.youtube.com/watch?v=DPE7EePHfWM> Zugriff: 08.03.2009

seinen Text ablas, da. Ihr damals jugendliches Aussehen sorgte zusätzlich für ein depersonalisiertes und gleichsam fanatisch wirkendes Erscheinungsbild. Als Pengov, der Interviewer, fragte, ob sie keine Angst davor hätten zusammengeschlagen zu werden, lächelte der Sprecher plötzlich auf eine schwer zu definierende Weise, die vieles aussagen konnte: Machte er sich darüber lustig? Hatte er diese Frage nicht erwartet? Fiel er durch dieses Lächeln aus der Rolle oder war es geplant? Dieses Lächeln wirkt wie ein Fehler und kommt völlig unerwartet. Mit seiner Antwort kommt der ernste und professionelle Ausdruck wieder zurück. Auf die Fragen wurden vorgefertigte Statements verlesen. So wurden sie beispielsweise nach ihrer ‚wahren‘ Identität gefragt, also Alter, Beruf und auch wie viele Mitglieder es tatsächlich gibt und antworteten:

LAIBACH: We are the children of spirit and the brothers of strength,
Whose promises are unfulfilled.
We are the black phantoms of this world,
We sing the mad image of woe.
We are The First TV Generation.⁵¹

Sie zitieren hier eine Strophe, mit Ausnahme der letzten Zeile, aus „Apologia Laibach“⁵², also die Verteidigungsrede von Laibach. Diese Form der Antwort bezeichnet Monroe im Anschluss an Scott Shane als „totalitarian ‚mono declarations““, die eigentlich nur eine Bedeutung zulassen, aber tatsächlich mehr Verwirrung als Gewissheit stiften.⁵³ „The use of this mode actually attempted to demask and recapitulate totalitarian linguistic strategies.“⁵⁴ Er erklärt Laibachs Verwendung von Paradoxien und Tautologien als Mittel um eine Faszination auf das Publikum auszuüben, welches dann Spekulationen über die wahre Bedeutung anstellt. Sie erzeugen also den Eindruck, dass es eine geheime Bedeutung oder Lösung geben muss, und darin sieht Monroe einen notwendigen Schritt zur Simulation einer totalitären Maschinerie.⁵⁵ Einer solchen, die künstlich aufgeblasen ist und möglicherweise Autorität vermittelt, aber eigentlich leer ist, wodurch das Subjekt vielleicht denken mag, dass es einfach zu dumm ist, um es zu verstehen und sich eingeschüchtert ausliefert. Ihre Sprache soll die Sprache der politischen Manipulation sprechen, um der politischen Manipulation nicht unterworfen zu sein. „All art is

⁵¹ Ebda.

⁵² Vgl.: Neue Slowenische Kunst (1991), S. 84.

⁵³ Vgl.: Monroe (2005), S. 65.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Vgl.: Ebda.

subject to political manipulation (indirectly – consciousness; directly), except for that which speaks the language of this same manipulation.“⁵⁶ Hier trifft man wieder auf die Nichtidentifikation durch die Überidentifizierung.

In einem Interview mit ‚NME‘ wurden sie auf das Fernsehinterview angesprochen und gefragt, was dort geschehen war, aufgrund der problematischen Konsequenzen, die es nach sich zog. Laibach erklärte, dass sie durch diesen Auftritt das Medium ausgebeutet, die unterdrückende Macht von Informationen getestet und das Vergnügen an der Selbstaufopferung gekostet haben. Die nervösen Reaktionen erklären sie sich als eine Konsequenz der ideologischen Instabilität.⁵⁷ Mit Žižek gesprochen, haben sie das System erfolgreich frustriert, wodurch die scheinbare ideologische Kohärenz aufgebrochen wurde. Von der Zeitschrift ‚Rock‘ nach diesem Ereignis befragt, ging Laibach auf das Medium Fernsehen ein: Um eine Gesellschaft zu realisieren, in der sich das Individuum einem höheren System von Werten (wie das Kollektiv oder die Ideologie) unterordnet, bedarf es Massenmedien, wie das Fernsehen eines ist. Nach einer Erläuterung des Konzepts Fernsehen als Distributionsapparat, gehen sie auf die damit verbundenen Folgen ein:

The television message by its nature demands a thorough involvement of all senses, which causes supersaturation. Such an overload of the sensory paths (complete focusing on the perceptual region) successfully produces defense reactions of the organism: hypnotic apathy, lack of critical awareness... The collective and in-depth experience of TV message gives rise to an automatic resistance to the details of cognitive analysis and calls for generalizations of emotional experience; the television personality (TV sub/object) becomes spatially and temporally shortsighted, incapable of analytically foreseeing the consequences or causes, and completely incorporated only in the television's 'present moment.' Television thus functionally decreases analytical and emotional response, causes apathy and insensitivity, and as such, psychologically edifies and fortifies the consumer.

LAIBACH, through television perception, by provoking collective emotions and automatic associations, serves as a reorganizational spiritual principle and as a means of work incentive: by destroying every trace of individuality (critical judgment) it blends individuals into a mass and the mass into a single humble collective, responsible to its won status in the system of production.⁵⁸

Man könnte davon sprechen, dass sich Laibach einerseits in diesem Fernsehauftritt als apathische, unkritische, reizüberflutete und depersonalisierte Opfer des Fernsehens inszenieren, andererseits aber auch den diktatorischen und monopolistischen Distributionscharakter hervorzukehren versuchen: Nämlich der Sprecher selbst, der die Informationen in einer monotonen Weise verteilt, der inmitten einer apathischen

⁵⁶ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 18.

⁵⁷ Ebda. S. 50.

⁵⁸ Ebda. S. 50 – 51.

„Masse“ sitzt, die nicht reagiert und der gleichzeitig mit dem Interviewer nicht wirklich interagiert, sondern vorgefertigte Statements über dessen Kopf hinweg abliest. Demnach macht die Antwort „We are the first TV Generation“, statt „Ich bin Milan“ Sinn, wenn von der Prämisse ausgegangen wird, dass dieses Medium jede Spur von Individualität zermürbt und den Konsumenten in weiterer Folge zu einer „television personality“ macht.

Das Verlesen von vorgefertigten Statements, das damals ausgeübt wurde, korreliert mit dem ersten Paragraphen ihres Manifestes: „Laibach works as a team (the collective spirit), according to the principle of industrial production and totalitarianism, which means that the individual does not speak. Our work is industrial, our language political.“⁵⁹ Weiters weckt dieses Vorgehen aber auch Assoziationen zum Vortragsstil des stalinistischer Herrschers, der „mit monotoner Stimme, ohne korrekte Betonung oder rhetorischem Effekt, als würde er selbst nicht verstehen, was er gerade sagt“⁶⁰, abliest. Im Gegensatz zum faschistischen, wird der stalinistische Herrscher als ein Sekretär inszeniert, „der den objektiven und wissenschaftlich verbürgten Lauf der Geschichte umsetzt, der bescheidene Soldat im Dienst des Anderen“ und der nicht in seinem eigenen, „sondern im Namen des Proletariats, des Fortschritts, der Weltrevolution und so weiter“⁶¹, handelt.

Interviews wurden früher (fast) nur über den schriftlichen Weg geführt. Als sie 1999 auf diese depersonalisierte Form der Interviewführung angesprochen wurden, antworteten sie: „This is the way we are – very depersonalized. And – if asked, we like to think twice, before we shoot.“⁶² Diese Form ermöglichte ihnen also vor allem das gemeinsame Verfassen von Statements.

Im vierten Paragraphen heißt es weiter:

The triumph of anonymity and facelessness has been intensified to the absolute through a technological process. All individual differences of the authors are annulled, every trace of individuality erased. [...] LAIBACH adopts the organizational system of industrial production and the identification with the ideology as its work method. In accordance with this, each member personally rejects his individuality, thereby expressing the relationship between the particular form of production system and ideology and the individual.⁶³

⁵⁹ Ebda. S. 18.

⁶⁰ Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 160.

⁶¹ Vgl.: Ebda. S. 161.

⁶² Excerpts from interviews given between 1999-2004:

<http://www.nskstate.com/laibach/interviews/excerpts-99-04.php> Zugriff: 20.03.2009

⁶³ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 18.

Zum Ausdruck kommen hier Verweise auf die postfeudale industrielle Gesellschaft, die in ihrer Struktur durch Produktionsverhältnisse und innovative Technologien beeinflusst und verändert wird bzw. in Veränderung begriffen ist. Die industrielle Produktionsweise, in der jeder Arbeitsschritt effektiv zergliedert wird, jeder Arbeiter in serieller Weise mit der Fertigung oder Anbringung eines einzigen Elements in einem Produktionsprozess beschäftigt ist, führt zur Konstitution einer radikal entfremdeten Masse von Individuen. Individuen, die von sich selbst, untereinander und natürlich von den Produkten, die sie herstellen, entfremdet sind. Diese Situation ermöglicht die Instrumentalisierung dieser Massen im Namen einer Utopie, die es radikal zu verwirklichen gilt und zur Ideologie sich wandelt. Das Individuum wird von diesen Aspekten bedroht und läuft Gefahr in einer Masse von Gleichen unterzugehen bzw. gleichgeschaltet zu werden, wodurch der Weg zum Totalitarismus geebnet wird. „Totale Herrschaft ist ohne Massenbewegung und ohne Unterstützung durch die von ihr terrorisierten Massen nicht möglich.“⁶⁴ In totalitären Gesellschaften ist die Auslöschung der individuellen Identität programmatisch. Das Individuum existierte beispielsweise in der sowjetischen Ideologie überhaupt nicht, außer „im Appell, es sollte sich dem Willen des ‚Volkes‘ beugen, das unter sowjetischen Bedingungen mit dem Staat identisch ist [...]“⁶⁵ Als Laibach einmal nach ihrer Definition des Individuums gefragt wurden, antworteten sie: „A multitude of one million divided by one million.“⁶⁶

In der Auseinandersetzung mit Laibach dürfen die Bezüge zu den Avantgardebewegungen nicht übersehen werden. Sie erschienen auf der Bildfläche, als sich die Auflösung des sozialistischen Systems oder zumindest das Ende einer Ära durch Titos Tod ankündigte.

Die Arbeit der Gruppe ‚Irwin‘ (und der gesamten Bewegung der ‚NSK‘) in den achtziger Jahren dekonstruierte das etablierte Verständnis der Beziehungen, zwischen Ost und West, zwischen Moderne und sozialistischem Realismus (wie auch der Nazi-Kunst), zwischen Modernität und Totalitarismus etc.⁶⁷

⁶⁴ Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München: Piper, 2008. S. 658.

⁶⁵ Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München: Hanser, 1996. S. 85.

⁶⁶ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 54.

⁶⁷ Zabel, Igor: Intimität und Gesellschaft. Die slowenische Kunst und der Osten. In: Groys, Boris [Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 490 – 491.

Die Avantgarde markiert gewissermaßen den Punkt vor oder den Übergang zu der Katastrophe. Folgt man Irwin und Eda Čufer ist mit dieser Bewegung ein Trauma verbunden, dass die Kunst nicht überwinden kann, weshalb man dorthin zurückkehren muss.⁶⁸ Genauer ihre direkte oder indirekte Beteiligung an der Errichtung einer totalitären Gesellschaft. Sie richtete sich gegen die Verwendung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, die zwar im Kunstwerk eine Utopie entwickeln mag und damit gegen das schlechte Bestehende protestiert, jedoch „indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte.“⁶⁹ Demgegenüber wollte die Avantgarde „die Distanz zwischen Kunst und Lebenspraxis“ aufheben.⁷⁰ Dem individuellen Schöpferum des bürgerlichen Künstlers, versuchte sie „die radikale Negation der Kategorie der individuellen Produktion“ entgegenzusetzen⁷¹, womit die Autorschaft unerheblich wurde bzw. gemacht werden sollte. Nach einer umstrittenen These Groys verwirklichte der Stalinismus in gewisser Hinsicht das Begehren der sowjetischen Avantgarde: Der Suprematismus beispielsweise akzeptierte quasi das Ende der Einheit durch die technischen Entwicklungen, wollte die Harmonie von einem Fluchtpunkt aus, dem Irreduziblen das nach der Zerstörung bleibt, wieder herstellen. Der Nullpunkt realisierte sich für die Avantgarde mit der erfolgreichen Revolution und den damit verbundenen Folgen.⁷² Das avantgardistische Projekt war ein totales, nämlich die Errichtung einer neuen Welt, welche politische Macht erforderte, weshalb sich viele Künstler den Bolschewiki anschlossen.

Folglich brauchte er zu dessen Realisierung die totale Macht über die Welt – und vor allem die totale politische Macht, die ihm die Möglichkeit gibt, sich die ganze Menschheit oder zumindest die Bevölkerung eines Landes zur Erfüllung seines Vorhabens zu verpflichten. [...] Die Forderung nach der Macht des Künstlers über das künstlerische Material, die der modernen Auffassung der Kunst zugrunde liegt, impliziert die Forderung nach der Macht über die Welt, wenn sie die Welt selbst als Material betrachtet. Notwendigerweise ist die Macht des Künstlers dabei keinerlei Beschränkungen unterworfen und wird von keiner anderen, nicht-künstlerischen Instanz in Frage gestellt, denn der Mensch selbst, sein ganzes Denken, seine Wissenschaften, Traditionen und Statuten usw. gelten als unbewußt oder, anders gesagt, als materiell determiniert und unterliegen daher der Umgestaltung nach einem umfassenden künstlerischen Plan.⁷³

⁶⁸ Vgl.: Neue Slowenische Kunst: NSK Embassy Mocow. How the East Sees the East. Koper: Obalne Galerije Piran/ Loža Gallery, 1992. S.15.

⁶⁹ Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. S. 68.

⁷⁰ Vgl.: Ebda.

⁷¹ Vgl.: Ebda. S. 70.

⁷² Vgl.: Groys (1996), S. 20 – 25.

⁷³ Ebda. S. 26 – 27.

Jedoch wurde die Macht der Bolschewiki unterschätzt und nur als eine Übergangszeit betrachtet. Schon in den zwanziger Jahren begann der Niedergang der Avantgarde durch ihre Assimilation. Groys macht auch Malewitsch für die Auflösung dieser Kunstrichtung verantwortlich, insofern dieser den Künstler von einem Beobachter in einen Machthaber verwandelte.⁷⁴ Das offensichtlich problematische ist, dass die Kunst den Prototyp des totalitären Machthabers hervorbrachte:

Die Welt, wie sie die Macht, die sich in Rußland mit der Oktoberrevolution durchgesetzt hatte, zu schaffen versprach, sollte nicht nur gerechter werden oder den Menschen eine größere ökonomische Sicherheit bieten, sie sollte auch, und das war vielleicht noch wichtiger, schöner werden; die Unordnung und das Chaos früherer Zeiten sollten einem harmonischen, künstlerisch durchorganisierten Leben weichen. Die totale Unterordnung des gesamten ökonomischen, sozialen und schlicht alltäglichen Lebens unter eine einzige Planungsinstanz, die antrat, um selbst die kleinsten Details zu regeln, zu harmonisieren und zu einem Ganzen zu verschmelzen, machte diese Instanz – die Parteiführung – zu einer Art Künstler, dem die ganze Welt als Material dient und dessen Ziel es ist, den ‚Widerstand des Materials zu brechen‘ es sich gefügig zu machen und ihm jede gewünschte Form zu geben.⁷⁵

Laibach oszilliert als harmonisches Ganzes, das auf die Beziehung von Moderne und Totalitarismus verweist, zwischen dem schaffenden, die Individualität negierendem Künstlerkollektiv und der Position des widerstandslosen Materials.

Die Depersonalisation so wie sie sich beim ersten Fernsehinterview zeigte, löst etwas Befremdendes aus, mit dem man schwer umgehen kann, möglicherweise weil sich kein zynisches Element oder kein Indiz für einen Widerstand zeigte. In einer weniger radikalen Form rekurriert diese auch auf das flexible Annehmen und Wechseln von Rollen sowohl in der Unterhaltungsindustrie, der Politik, der darstellenden Kunst aber auch im Alltag. Ihre Anonymität hat neben den bereits besprochenen Funktionen auch eine praktische Seite: da das Kollektiv selbst keinen Personenkult aufgebaut hat, wie beispielsweise die Rolling Stones von Mick Jagger abhängig sind, kann es theoretisch ewig existieren. „The flexibility of anonymity of the members prevents possible individual deviations and allows a permanent revitalization of the internal juices of life.“⁷⁶ Ob diese Strategie tatsächlich aufgeht, wird sich zeigen, da es fraglich ist, ob sie einem Personenkult unter den Fans überhaupt entgegenwirken können.

„Laibachs Verwendung der Überidentifizierung war am totalsten. Bis 1986/87 übten sie ihre Rolle überall aus, in Cafés, in sozialen Räumen. Sie waren immer

⁷⁴ Vgl.: Ebda. S. 38.

⁷⁵ Ebda. S. 7.

⁷⁶ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 18.

uniformiert.⁷⁷ Es scheint aber, dass sie in den letzten Jahren an Strenge verloren haben und lockerer geworden sind.⁷⁸ Die Namen der Mitglieder sind bekannt und werden bei Interviews genannt, wenn auch nicht gerade von Laibach selbst, die diese Situation eher hinzunehmen scheinen. Sie versuchen aber trotzdem interne Angelegenheiten nicht nach außen dringen zu lassen und ihre Anonymität zu schützen, wie hier:

While Laibach has always been a combined group effort, the quartet that many remember has since changed, with Ervin Markosek apparently departing once again, as well as Dejan Knez, who had been in the group the longest next to Ivan Novak. What were the reasons for Dejan's departure from Laibach?

Laibach: Laibach members always were and still are Eber, Saliger, Dachauer, and Eber. These are official names; all other names are wrong and irrelevant. Laibach works as a quadruple principle and therefore there are only four members all the time, although membership of the group is flexible. Each member name can unite many identities and collaborators within itself. 'Real' Laibach members don't use their 'private' names (and sometimes not even bodies), and their public presence and action can be very or completely anonymous. People are constantly asking us why that is so, but they are not ready to accept and understand our answer and they keep on disrespecting our decision to stay anonymous, attributing us with names which are not even correct. [...]⁷⁹

Im Internet entwickelt sich eine eigene Dynamik, der sie nicht entgegenwirken können. Machten früher Gerüchte in mündlicher Form die Runde werden sie nun auf diversen Seiten archiviert. Auf Youtube beispielsweise stellt ein User Videos hinein, die er mit „uploaded with permission given by Milan Fras“ kennzeichnet.⁸⁰

Diese Fälle dürfen aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass das Mittel der Depersonalisation immer noch eingesetzt wird und funktioniert. Das hier Ausgeführte richtet sich vor allem auf die Kommunikation mit der Öffentlichkeit, eine Situation die Laibach selbst wieder zum Schauplatz eines theatralen Ereignisses machen.

⁷⁷ Richardson; Čufer; Irwin (2003), S. 140.

⁷⁸ Vgl.: Laibach in Toronto: <http://www.theslovenian.com/articles/ferfolja.htm> Zugriff: 20.03.2009

⁷⁹ Laibach – We the people: <http://www.regenmag.com/Interviews-171-Laibach.html> Zugriff: 20.03.2009

⁸⁰ Vgl.: LAIBACH – Across The Universe: <http://www.youtube.com/watch?v=YH3jIqmMJy4> Zugriff: 20.03.2009

2.2. Videos

Musikvideos werden vorrangig produziert um neue Singles bzw. Alben zu vermarkten, aber auch um dem Künstler Medienpräsenz zu verleihen und seinen Bekanntheitsgrad zu steigern. Im Internetzeitalter haben Musikvideos durch Portale wie Youtube oder Myspace, die zu einem wichtigen Umschlagplatz für die Akquise potentieller Konsumenten geworden sind, noch zusätzlich an Bedeutung zugenommen. Durch das Medium Musikvideo wird dem Künstler aber auch vermehrt die Möglichkeit geboten sich selbst in einem bestimmten Kontext oder einer virtuellen Welt zu inszenieren und den Song mit bestimmten Bedeutungsinhalten, Narrativen, Bildern und Assoziationen zu überlagern.

Nicht zu vergessen sind MTV oder andere Musiksender, die vor allem vor Youtube eine wichtige Distributionsquelle von Musikvideos darstellten. MTV und Co. vermitteln auf aggressive Weise einen Lifestyle (oder mehrere) der Jugendkultur, insofern diese Sender als Schmelztiegel fungieren, bestehend aus für Jugendliche zugeschnittene Werbung für Mode, Musik, Elektronik etc. und neoliberalistischen Werten. Es wird Jugendlichen auf brutale Art durch Formate wie „Made“ suggeriert, wie sie sich zu entwickeln haben, wie sie es zu Erfolg, Beliebtheit und zu einer damit einhergehenden totalen Veränderung ihrer Persönlichkeit bringen. Kurz, es handelt sich um die pure Vermittlung von neoliberalistischen Werten. Durch Formate wie „My super sweet 16“ wird eine Welt oder ein Wohlstand vermittelt, der den meisten Jugendlichen auf dieser Welt im eigenen Leben fremd ist, aber in dieser Sendung wie etwas ganz normales dargestellt wird, also das Schüren von Sehnsüchten. Darüber hinaus ist MTV in den letzten Jahren zu einer Anstalt von großartiger Verblödung avanciert, da anscheinend zum großen Teil nur noch Dating-Shows in verschiedenen Variationen gezeigt werden, in welchen scheinbar jedes Mal der selbe Ablauf, mit den immergleichen Aussagen gezeigt wird. Mit Attali gesprochen, werden Botschaften banalisiert, verlieren ihre Bedeutungen und sorgen sprichwörtlich durch die Wiederholung von Immergleichem für das Ruhigstellen der Massen.⁸¹ Das Interessante an MTV ist jedoch, dass sich verschiedene Jugendkulturen mit den Inhalten identifizieren können, weil mehrere Genres bedient werden. Attali spricht von einer Konstitution der Jugend als einer eigenen Gesellschaft, durch die Musikindustrie: Es geht um Abgrenzung von der Erwachsenenwelt, der

⁸¹ Vgl. hierzu 3.1. Exkurs: Musik und Macht.

Implementierung von der Sehnsucht nach einem „Pop-Leben“, welche als Zufluchtsstätte vor der unkontrollierbaren Welt fungieren soll⁸², und der Bekräftigung von der Gleichheit der Individuen, wie auch von der kollektiven Ohnmacht die Welt zu verändern. Er spricht weiters von der Rolle der Musik, welche den jugendlichen Konsumenten durch die Identifikation mit Anderen, durch das Bild von Glück und Erfolg, formt.⁸³ Folgen wir den Gedankengängen Žižeks zur Interpassivität so können die Pseudo-Revolten der Musikindustrie mit dem Dosenlachen verglichen werden: Dadurch, dass in Sitcoms ein Lachen eingespielt wird, muss ich selbst nicht mehr lachen, weil es mir abgenommen wurde. Ergo, dadurch, dass für mich „revolziert“ wird, muss ich es nicht tun.⁸⁴

Laibach sprach schon in den 90ern von der verblödenden und manipulierenden Wirkung von MTV:

Through the channels of cable and satellite television, rivers of the uninterrupted programs of world television stations flow (like MTV), radically brainwashing millions of young people, altering - in substance and essence - their psychosomatic structures in the direction of monstrous mutations, thus implementing the totality of rock'n'roll music and the TOTALITARIANISM of its determinants. In this way the psychosomatic structure becomes the outermost extension of the network of rock'n'roll communication, a kind of bottomless box in which its contents are poured, creating and satisfying needs, exhausting and seemingly regenerating its energies.

The system of rock'n'roll moronisation by means of TV programs like MTV lowers the intelligence level of its devotees below the indispensable level of sound judgement.

To those with more distance MTV is of course nothing but chewing gum for the eyes, and Maiken Wexo stretches it for us with great dexterity.⁸⁵

Nach Monroe stellt das Medium Musikvideo für Laibach, aufgrund seiner Wirkung ein geniales Medium dar, um die totalitaristischen Motive Laibachs um den Erdball zu schicken.⁸⁶ Ein totalitaristisches Instrument also für die Auseinandersetzung mit Totalitarismus und Ideologie. Im Folgenden soll gezeigt werden, auf welche Weise Laibach mit diesem Medium umgeht.

⁸² Obwohl irgendwie verrückt, weil vor allem die Musikindustrie als unberechenbar erscheint.

⁸³ Vgl.: Attali (2006), S. 110.

⁸⁴ Vgl.: Žižek (2008b), S. 37 – 39.

⁸⁵ Excerpts from Interviews given between 1991-1995: <http://www.laibach.nsk.si/l31.htm> Zugriff: 27.07.2008

⁸⁶ Vgl.: Monroe (2005), S. 234.

2.2.1. *Država* (1986)

Die früheste Version von *Država* (dt.: der Staat) wurde 1982 produziert.⁸⁷ Das Video⁸⁸ dazu entstand 1986, im internationalen Jahr des Friedens, in Kooperation mit dem Tänzer Michael Clark und war Teil der Performance „No Fire Escape In Hell“⁸⁹, deren Intention es war das Publikum zu schockieren.⁹⁰ Die Musik ist monumental, erdrückend und erinnert an den Soundtrack des Films „Where Eagles Dare“⁹¹. Gedreht wurde schwarz-weiß und interessanterweise wurde hier aber der Text von *Cari Amici* verwendet: „Cari amici soldati i tempi della pace sono passati!“ Gezeigt werden zwei Ebenen, die im Verlauf miteinander verschmelzen bzw. gemeinsam ins Bild kommen: Die Ebene der beleuchteten Bühne, auf der Laibach die Konzertsituation wiedergibt und die Ebene der in Body Stockings bekleideten Tänzer. Laibach steht vor einem Emblem, auf welchem das schwarze Kreuz auf weißem Grund abgebildet ist. Alle sind uniformiert. Der Sänger steht in der Mitte, er trägt einen Anzug. Seine Haltung ist steif, sein Ausdruck autoritär und gleichsam konzentriert, verbissen, wenn er ins Mikrofon brüllt. Er wirkt Angst einflößend und aufgrund der Anstrengung gleichsam lächerlich. Neben ihm sind die Trommler positioniert, die aufgekrempelte Hemden mit Krawatte, auf welcher das NSK-Symbol abgebildet ist, tragen. Sie erscheinen fanatisch, gefährlich und gewissenlos. Da dieses Video zumindest auf Seiten Laibachs eine Konzertsituation wiedergibt, ist die treffende Beschreibung der Trommler von Monroe hier passend:

The two drummers to either side act as depersonalized automata. Their deadpan robotic actions suggest lobotomized Nazi recruits rather than rock drummers thrashing under the weight of their own egos. [...] Whether ‚playing‘ (the sounds are often openly mimed) trumpets or hunting horns or beating military drums, they stare straight ahead at all times with rigid posture and (fanatically) emotionless expressions, absolutely indifferent to the audience. Their actions are absolutely mechanical and synchronized, suggesting highly drilled military drummers apparently incapable of independent thought or gesture.⁹²

Hinter dem Sänger ist nur undeutlich ein Schlagwerk zu erkennen. Links daneben steht der Gitarrist, der aufgrund seines Instruments überhaupt nicht ins Bild passt, er stört die gängige Vorstellung eines totalitären Spektakels. Laibach hat die Stimme, die

⁸⁷ Vgl.: Monroe (2005), S. 242.

⁸⁸ *Država*. Regie: Daniel Landin. GB: Complete Music Ltd., 1986. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

⁸⁹ Vgl.: Laibach's Video Films: <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/films.html> Zugriff: 16.04.2009

⁹⁰ Vgl.: Michael Clark: <http://encyclopedia.stateuniversity.com/pages/15014/Michael-Clark.html> Zugriff: 16.04.2009

⁹¹ Vgl.: Monroe (2005), S. 219.

⁹² Ebda. S. 191.

Befehlsgewalt und gibt den Takt vor, nach welchem sich die Tänzer, die Masse, das „Volk“ bewegen soll. Insgesamt gibt Laibach den Text vier Mal wieder, also vier Anrufungen oder Schlachtrufe: Vor der ersten Anrufung existiert nur Laibach auf seiner beleuchteten Bühne, die von dem Nichts umgeben ist. Mit der Anrufung erscheint das Individuum (Michael Clarke) kurz, das mehr Körper als Person ist und drehende Bewegungen macht, als ob es hin und her gewirbelt würde. Es ist aber noch im Nichts. Der Sänger wartet und lässt seinen Willen mit Pauken und Trompeten verkünden. Die zweite Anrufung ist von einer Rede Titos begleitet, in welcher die Brüderlichkeit und Gleichheit der Nation beschworen wird. Das Individuum erscheint wieder, diesmal länger, und springt in drehenden Bewegungen von einem Punkt zum nächsten. Die Bühne erscheint hierbei kurzzeitig im Hintergrund und lässt sich darüber hinaus durch das blinkende Licht erahnen. Mit der dritten läuft die Menschenmenge in Richtung Bühne und versucht unter dem strengen Blick Laibachs eine geordnete Choreographie zu bewerkstelligen. In dem Moment wo die Tänzer eine Position gefunden haben, in welcher sie mit dem linken Arm den rechten abgewinkelt hoch halten ist die Anwesenheit Laibachs nicht mehr notwendig, weil nun alles von selbst geschieht. Im Nichts schlängelt oder kriecht ein Körper den Boden entlang. Mit der letzten Anrufung zerfällt ein sich drehender Organismus in zwei Teile, die sich aus dem Bild drehen. Die Bühne scheint zu erzittern, einer Erschütterung zu erliegen, die sich jedoch beruhigt. Man sieht wieder Laibach auf der beleuchteten Bühne stehen umgeben vom Nichts.

Aufgrund der viermaligen Anrufung und dem Titel *Država* drängt es sich auf diese Arbeit mit Althusser zu lesen. Althusser entwickelt in seinem Text „Ideologie und ideologische Staatsapparate“ eine Theorie der ideologischen Anrufung: Ein vierfaches System der Anrufung gewährleistet das reibungslose Funktionieren der Masse:

1. the interpellation of 'individuals' as subjects; 2. their subjection to the Subject; 3. the mutual recognition of subjects and Subject, the subjects' recognition of each other, and finally the subject's recognition of himself; 4. the absolute guarantee that everything really is so, and that on the condition that the subjects recognize what they are and behave accordingly, everything will be all right: Amen – 'so be it'.⁹³

Das Individuum, das eigentlich immer schon Subjekt war, wird als freies Subjekt angerufen und erhält somit Anerkennung. Es wird auf seine gesellschaftliche Teilhabe, seinen Platz in der Gesellschaft hingewiesen. Laibach ruft hier das

⁹³ Althusser, Louis: Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In: Žižek, Slavoj (Hg.): Mapping Ideology. London, NY: Verso, 1994. S. 135.

Individuum als Subjekt an: „Liebe Freunde, Soldaten [...]!“ Der Ruf wird vom Tänzer-Individuum erhört, es fühlt sich angerufen bzw. angesprochen und zeigt sich. Diese Anrufung setzt aber ein absolutes SUBJEKT⁹⁴ voraus, von welchem die Anrufung ausgeht und unter welches sich das Subjekt unterwirft. Laibach verstärkt hier die nächste Anrufung mit der Rede Titos – einer akusmatischen Stimme⁹⁵, deren Quelle nicht sichtbar, von überall herkommen könnte und deshalb allmächtig ist oder erscheint. Tito wird als das absolute SUBJEKT gesetzt und Laibach fungiert hier als dessen Verdoppelung, als Garantie, dass ES existiert, als Apparat der durch eine rituelle Praxis den Glauben daran regelt. Das mit der Bühne bildlich in Kontext gesetzte Tänzer-Subjekt unterwirft sich aufgrund der Anrufung freiwillig, das SUBJEKT ist Teil seiner Welt geworden. Mit der dritten Anrufung vollzieht sich die gegenseitige Anerkennung der Subjekte und des SUBJEKTS, der Subjekte untereinander und des Subjekts selbst. Die Subjekte, die das SUBJEKT anerkennen, müssen auch von diesem anerkannt werden als Garantie, dass sie zu ihm gehören. Die Tänzer kommen gemeinsam, tanzen unterhalb der Bühne für diese, bilden einen Kreis und heben synchron ihre Arme. Die gemeinsame Teilnahme am Ritual verweist auch auf die gegenseitige Anerkennung untereinander, dass sie alle Subjekte dieses SUBJEKTS sind. Mit dem kriechenden Körper im Nichts könnte zweierlei gemeint sein: Einerseits, dass sich das Subjekt selbst als ein solches anerkennt und es mit dieser erniedrigenden Position akzentuiert. Andererseits scheint es aber, als ob dieser Körper versuchen würde sich heimlich fortzustehlen, aber dadurch droht im Nichts zu enden, in der Bedeutungslosigkeit zu versinken, also seinen Platz in der Gesellschaft zu verlieren. Die Geschehnisse nach der letzten Anrufung können als Verweis auf die Garantie gelesen werden: das SUBJEKT bleibt auch nach der Erschütterung bestehen und erkennen sich die Subjekte als das was sie sind bleibt alles in Ordnung, wenn sie es jedoch nicht tun (der Tänzer-Organismus löst sich auf) droht die Ordnung zu kippen, was durch die Erschütterung gezeigt wird.

Laibach inszeniert sich hier als (totalitärer) Staat und verweist damit auch auf das Konzert als einen ideologischen Staatsapparat, als eine rituelle Veranstaltung der Anrufung durch welche Ideologien transportiert werden. Gleichzeitig machen sie in

⁹⁴ Das in Großbuchstaben geschriebene SUBJEKT unterstreicht das Absolute des absoluten SUBJEKTS desselben im Vergleich zum Subjekt. Im Englischen wurde der Unterschied durch die Großschreibung des Anfangsbuchstaben erzielt. In deutschen Übersetzungen wurde es auch ganzheitlich in Großbuchstaben gesetzt.

⁹⁵ Vgl.: Dolar (2007), S. 91 – 93.

ihrer Darstellung auch den repressiven Staatsapparat deutlich, der auf Gewalt beruht, nämlich mit der Gewalt der Stimme, dem autoritären Auftreten und der Gewalttätigkeit mit welcher die Trommler auf ihr Instrument einschlagen, ein Akt der an das Niederknüpfeln von (widerspenstigen) Individuen erinnert.

2.2.2. *Opus Dei* (1987)

1987 erschien *Opus Dei*, das erste Album, das nach dem Ende des Auftrittsverbots in Jugoslawien veröffentlicht werden konnte.⁹⁶ Der Sound ist bombastisch und monumental mit einem wagnerianischen Einschlag. Es finden sich darauf zwei Coverversionen: Aus *Queens One Vision* wurde *Geburt einer Nation* und der Sommerhit *Live is Life* von *Opus* wurde zu *Opus Dei*. Zu beiden Titeln wurden Musikvideos produziert, in welchen der Fokus auf die Thematik Nation bzw. Nationalismus gelegt ist.

*Opus Dei*⁹⁷ ist in seiner Bildsprache stark an den Heimatfilm angelehnt. Als Kulisse wurde die alpine Landschaft um Bohinj, der Savica-Wasserfall und eine Kapelle, die zum Gedenken verstorbener russischer Gefangener errichtet wurde, verwendet.⁹⁸ Zu diesem Wasserfall wurde von France Prešeren ein Gedicht unter dem Titel „Krst pri Savici“ (die Taufe am Savica Wasserfall) verfasst, in welchem die Christianisierung der Karantanier im 8. Jahrhundert thematisiert wird. Die Theatergruppe *Scipion Nasice* verwendete diesen Topos 1986 als Basis für die Arbeit „Krst pod Triglavom“ (die Taufe am Fuße des Bergs Triglav), an welcher auch Laibach und Irwin partizipierten. „Krst reconfigures drama as a national stage for an attempted exorcism of national-historical wounds, such as the subjugation of the pagan Slovenes and the suppression of the historical avantgarde.“⁹⁹ Kulissen und Ausschnitte dieser Arbeit bildeten wiederum die Szenerie zu dem Video *Geburt einer Nation*.

Der manipulierte Text von *Live is Life* scheint als Hymne zu fungieren, mit welcher auf übertriebene Weise das Land gepriesen wird. Diese Übertreibung hat etwas Lächerliches beinahe Komisches an sich. Jedoch wird diese nicht immer durchgehalten – es sind Momente eingefügt, die das Lesen dieser Arbeit als eine Ironische unhaltbar machen und die ein Authentisches oder eine natürliche

⁹⁶ Vgl.: Arns (2002), S. 38.

⁹⁷ *Opus Dei*. Regie: Daniel Landin. GB: EMI Music Publishing Ltd., 1987. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

⁹⁸ Vgl.: Monroe (2005), S. 231.

⁹⁹ Ebda. S. 90.

Verwurzeltheit ausdrücken. Dadurch wird die Verunsicherung des Konsumenten gesteigert. Die lächerliche Übertreibung lässt sich eher mit dem bereits erwähnten Ausspruch Žižeks lesen, dass Ironie und Gelächter in zeitgenössischen Gesellschaften Bestandteil des Machtmechanismus ist. Dieser Effekt wurde auch in den Videos *Geburt einer Nation* und *Sympathy for the Devil* eingesetzt, darüber hinaus scheint dieser, folgt man den Berichten und Photos, auch den Konzerten dieser Phase inhärent gewesen zu sein. Zum Teil ist sicher auch das damalige Erscheinungsbild des Sängers dafür verantwortlich, der mit seinem Oberlippenbart, seinem leptosomen Körperbau und seinen starren, abgehakten Bewegungen wie die Karikatur eines Diktators wirkt. „The militant-irony paradigm both describes the polemical/ critical aspects of NSK interventions, and explains the almost indistinguishably fine line between parody and paean.“¹⁰⁰

Laibach manipulieren in ihrer Performance zu *Opus Dei* das stereotypische Bild der slowenischen Identität auf zweifache Weise: Zum einen wird diese mit einem unterschwelligem Militarismus überlagert, welcher mit der gängigen Vorstellung nicht zu korrelieren scheint. Dieser Aspekt kann aber in Zusammenhang mit der slowenischen Partisanenbewegung gelesen werden. Zum anderen wird hier „das Deutsche“ in der slowenischen Identität hervorgekehrt oder gezeichnet. Einerseits standen diese nahezu tausend Jahre unter deutsch (-österreichischer) Herrschaft und waren daher im breiten Maße einer „Germanisierung“ ausgesetzt. Andererseits wurden sie von den anderen Völkern Jugoslawiens verächtlich als „Deutsche“ bezeichnet:

The Slovenes' self-image contains some feelings of superiority (love of order, efficiency at work, and cleanliness) and of inferiority (principally in connection with their lack of a historical tradition of independent statehood). The Slovenes also have a tendency to look down on other Yugoslavs for their inefficiency and alleged irrational use of resources. The Slovenes themselves are viewed by other Yugoslavs as unsociable, unfriendly, 'Germans'.¹⁰¹

Diese Manipulation kann aber auch als Setzung oder Zurschaustellung „nationaler Traumata“ und/ oder als Verweis auf zeitgenössische Ereignisse, in welchen der nationalistische Grundtenor immer stärker wurde, gelesen werden: 1986 wurde Slobodan Milošević Präsident des Bundes der Kommunisten Serbiens und ein Jahr später Präsident der Republik Serbien.¹⁰² Die ethischen Konflikte spitzen sich damals

¹⁰⁰ Ebda. S. 52.

¹⁰¹ Ramet, Sabrina P.: Zitiert nach: Ebda. S.133.

¹⁰² Vgl.: Arns (2002), S. 121.

zu: Serbien wollte, dass das 1974 eingeführte System der Dezentralisierung wieder rückgängig gemacht werde, wogegen sich die Republik Slowenien heftig wehrte. Zudem forderten sie beispielsweise eine Reform der Bundesversammlung, in welcher nicht mehr mit einer Stimme pro Republik abgestimmt werden sollte, sondern jede Republik einen Stimmanteil proportional zur Einwohnerzahl erhalten sollte, womit Serbien die stimmenstärkste Republik gewesen wäre.¹⁰³ 1986 wurde zudem ein skandalöses Memorandum publik, welches von Mitgliedern der serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste verfasst wurde, und in welchem behauptet wurde, dass

das kommunistische Jugoslawien ein Resultat einseitiger Absprachen zwischen Kroaten und Slowenen sei und dass die Serben in den entscheidenden historischen Momenten seiner Entstehung von den Hebeln der Macht weggedrängt und vorsätzlich benachteiligt worden sein. Darauf würden die wirtschaftliche Rückständigkeit und die Aufteilung der Republik Serbien auf drei Teile (Vojvodina, Zentral Serbien und Kosovo) klar hinweisen. Mit der Wirtschaftskrise und der politischen Krise, die vor allem ein Resultat der Verfassung aus dem Jahre 1974 und der ‚föderativen‘ staatlichen Organisation seien, seien die Serben in den achtziger Jahren in eine katastrophale Lage geraten.¹⁰⁴

Aber auch die Spannungen im Kosovo wurden stärker. Im April 1987 hielt Milošević eine populistische Rede an die serbische Minderheit und spornte sie darin zum Durchhalten an und verwies darauf, dass es ihr Land sei, für das sie kämpfen. Wenn Laibach den Savica-Wasserfall in seine Arbeit integriert, integrieren sie damit zugleich einen slowenischen Mythos und zeigen auf welche Weise solche Mythen politisch aufgeladen und instrumentalisiert werden, so wie die Schlacht am Amselfeld als Legitimationsgrundlage dient den Kosovo als Eigentum oder sogar als ein Heiligtum der serbischen Nationalität zu verstehen, deren Mythos Ende der 80er Jahre zunehmend agitatorisch eingesetzt wurde.

2.2.3. *Sympathy for the Devil* (1988)

In dem Video¹⁰⁵ zu dem *Rolling Stones* Cover *Sympathy for the Devil* setzt Laibach die Vorstellungen und Vorurteile über den Osten in Szene. Der Song selbst handelt vom Teufel, der sich vorstellt und von sich erzählt. Die Originalversion beginnt mit Rhythmen und Lauten, die mit indigenen Kulturen assoziiert werden können, also ein

¹⁰³ Vgl.: Ebda.

¹⁰⁴ Štih, Peter; Simoniti, Vasko; Vodopivec, Peter: Slowenische Geschichte. Gesellschaft – Politik – Kultur. Graz: Leykam, 2008. S. 476.

¹⁰⁵ *Sympathy for the Devil*. Regie: Peter Vezjak. GB: Westminster Music, 1988. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Moment in welchem der Teufel mit dem ‚Unzivilisierten‘ in Kontext gesetzt wird. Laibach greift dieses Element auf und transformiert es auf einer visuellen Ebene, in welcher der Teufel und das wofür er steht in den Osten hineinprojiziert wird.

Der Beginn spielt mit dem Horrorfilmklischee: Eine von Wäldern umgebene und Nebelschwaden verdeckte Burg im Dunkel der Nacht wird gezeigt. Diese Bilder werden von einer akustischen Untermalung, die an jene von Geisterbahnen erinnert, und einer höhnischen Stimme mit einem slawischen Akzent aus dem Off, begleitet. Laibach setzt diese Kulisse auf billige und kitschige Art in Szene, so dass diese von Hollywood immer wieder produzierte Vorstellung der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Die vermutlich einprägsamste Szene ist jene des Gastmahls, zu welchem sich die sich als archaisch-barbarische Herren gebärdenden Laibach-Mitglieder in der Burg zusammengefunden haben: Der Fokus ist dezidiert auf das Zu-sich-nehmen von Speis und Trank gelegt. Das Beisammensein wird durch Anstoßen und Zuprosten zelebriert und dem Schäferhund werden gönnerhaft Fleischstücke zugeworfen. Die Einrichtung oszilliert zwischen Luxus und Kitsch, vor allem aufgrund der ausgestopften Tiere, wie der Wildschweinkopf, dessen Zunge fast heraushängt, oder der riesige Bär, der sich seitlich bewegt. Monroe liest diese Szene mit Žižeks Theorie des Genießens im Nationalismus, nach welcher dem Anderen stets ein obszönes Genießen oder ein Exzess, das Stehlen des eigenen Genießens beispielsweise durch die Zerstörung des „genuinen way of life“, aber auch ein exklusiver oder geheimer Zugang zum Genießen unterstellt wird¹⁰⁶:

In Žižek's account, the cause of hatred is hatred of enjoyment in the Other. In this video, as in much of their symbolism, Laibach present a spectral, ritualized form of Eastern enjoyment, which others may envy but never fully participate in or comprehend. The luxuriousness of the feast scenes confirms and denies Western stereotypes of impoverished, oppressed Europeans who can access only premodern forms of enjoyment. To the Western eye, these activities are both highly archaic and strangely fascinating.¹⁰⁷

Zu diesem fiktiven Bild des Ostens scheint auch Gewalt, Willkür und Chaos zu gehören: In einer kurzen Episode reiten Männer in eine fiktive Stadt ein. Von einem Pferd stürzt sich ein Mann, der offensichtlich entführt wurde, und reißt damit zugleich das Pferd und den Reiter zu Boden. Er will flüchten, aber der Reiter schießt zuerst auf sein Pferd (um es vom Leid zu erlösen?) und dann auf ihn. Den Passanten scheinen solche Momente nicht unbekannt zu sein und sie versuchen sich in Sicherheit zu

¹⁰⁶ Vgl.: Žižek, Slavoj: Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur. Wien: Turia und Kant, 1997. S. 92.

¹⁰⁷ Monroe (2005), S. 234 – 235.

bringen. Darin ist jedoch keine wirkliche Panik zu sehen, sondern eher eine Routinehandlung. Die Stadt selbst scheint einer anderen Welt anzugehören.

Eine weitere Szene zeigt eine blonde Schönheit, die auf einem Laibach-Emblem kniend zu einer (Marien-)Statue betet und ihren kalten Blick langsam in die Kamera richtet. Dieses Bild irritiert. Von Interesse ist nicht nur, dass sie möglicherweise, doch Laibach oder ein System ‚anbetet‘, sondern dass sie diese Handlung überhaupt ausführt, dass sie gläubig ist, was nach Žižek den Zyniker zutiefst irritieren muss, der nur an sein eigenes Genießen glaubt und den Gläubigen, spitz formuliert, eigentlich als barbarisch betrachtet. Irritierend ist aber vielleicht weiter, insofern wir den Zuseher mit dem westlichen Betrachter gleichsetzen, dass dieser möglicherweise davon ausgeht, dass diese Frau aus dieser brutalen Umwelt gerettet werden möchte, aber genau das scheint sie nicht zu wollen, sie gehört einfach dorthin. Ihr Blick scheint den Zuseher eher auszulachen. Die Kränkung für den Zuseher, muss sich nach dieser Lesart, in der letzten Szene einstellen, wenn sich der Sänger als Pater familias schützend zu seiner Familie stellt, zu welcher auch diese Frau gehört, was dann auszusagen scheint, dass man die Hilfe des fremden Betrachters auf keinen Fall benötigt.

Monroe bringt im Kontext zu dieser Arbeit ein treffendes Zitat von Elka Tschernokoshewa, die 1993 vor einer Gefahr warnt, die zu Missverständnissen zwischen Ost- und Westeuropa führen kann, nämlich:

the tendency to conclude that daily reality for the people living in a system corresponds to one's own images, ideas and knowledge of this system. That means that the characteristics of the political system are intertwined with the people living there – if the system is brutal, barbaric and totalitarian, than the people living there must also be totalitarian, barbaric and brutal.¹⁰⁸

Dieses Video wertet Monroe als exemplarisch für Laibachs Vorgehen der Rekapitulation des westlichen Rocks: „Laibach simultaneously manipulated Western preconceptions, presenting ritualistic images of primitive ‚Balkanism‘ while applying a highly sophisticated retrogarde methodology.“¹⁰⁹ Als der Balkan Krieg begann, war es genau diese Fantasie des „primitiven Balkanismus“, der in den Medien propagiert wurde:

The western media, public even, thought that they got a glimpse of some kind of primitive, original, barbaric Balkan ritual or whatever. But what Laibach returned to them was precisely... They staged for them their own fantasy image simply. And here Laibach were a kind of premonitory. What is

¹⁰⁸ Monroe (2005), S. 235.

¹⁰⁹ Ebda. S. 234.

extremely important is that you may remember when political troubles began in Yugoslavia, serious troubles, two or three years ago, what was the first reaction of the west? It was an of ironic, mocking attitude. As if ,Primitive Balkan, your 19thC nation-state ethnic conflicts...’ Now I think it’s becoming clearer and clearer that we in the Balkans, we are the future. Even your future, the future of the west.¹¹⁰

2.2.4. *Wirtschaft ist tot* (1992)

Das 1992 erschienene Album *Kapital* markiert einen Bruch. Der Sound ist elektronischer, metallischer geworden und aus disparaten Elementen zusammengesetzt, weshalb es auch chaotischer wirkt. „The sounds were still monumental, but structured by far greater sonic complexity and ambiguity, and there seemed to be a need to conceal and qualify impressions and moods that had predominated.“¹¹¹ Das Chaos überlagert aber auch die unterschiedlichen Albumformate, wo jedes Format andere Sequenzen und alternative Mixes beinhaltet. Die Lyrics sind nur fragmentarisch im Booklet abgedruckt. Die Themen sind vielfältig und reichen von Astrophysik bis zu Hip Hop.¹¹²

Diese Zeit wurde von radikalen gesellschaftspolitischen Umbrüchen überschattet, wie dem weitgehenden Niedergang des real existierenden Sozialismus, dem Zerfall der Sowjetunion, dem Zerfall Jugoslawiens, der die Unabhängigkeit Sloweniens, aber auch den Beginn der Jugoslawienkriege mit sich brachte. Slowenien geriet zu Beginn der Neunziger in große wirtschaftliche Schwierigkeiten: das BIP ging um mehr als ein Viertel zurück, die Banken waren am Rande der Liquidität, die Inflation betrug 1992 mehr als 200% und zwischen 1989-1993 verloren mehr als 100.000 Personen ihren Arbeitsplatz.¹¹³ Der Kapitalismus hatte „gesiegt“.

Auf die Frage, warum als Titel *Kapital* gewählt wurde, antwortete Laibach:

Kapital is the fundamental law of civilization and communication. Its different interpretations in the 20th century divided Europe and the whole world into two poles, two prevailing systems of ideology, the East and the West. In Western (capitalist) Europe and USA the definition of capital as "the means of appropriating the surplus value", set up a pragmatically-economic social system, based on the logic of market and competition, and the ideology of profit as a vital force of reproduction, while outwardly it projected Non-Order as a utopian ideology of freedom, typical examples of which are the pop industry, Hollywood and the pre-election circus of presidential candidates. The Eastern (communist) systems translated the power of capital as the definition of Non-Freedom into a utopian ideological Order, which through actual production relations in fact created economic disorder. The consequence of this is saturation of the market in the West and its scarcity in the East. The adjustment of spiritual capital to the standards of the market (the translation

¹¹⁰ A film from Slovenia. Regie: Daniel Landin, Peter Vezjak. Drehbuch: Chris Bohn. SLO, GB: A TV Slovenija, Mute Records Production, 1993. Fassung: DVD. Mute Records, 2004. 33’56’’ – 34’44’’.

¹¹¹ Ebda. S. 236.

¹¹² Vgl.: Ebda. S. 236.

¹¹³ Vgl.: Štih,; Simoniti; Vodopivec (2008), S. 508.

of the spirit into material value) resulted, in the West, in a cynical view of the world, while in the spiritual production of the East the non-existence of real market relationships triggered the process of a "naive vision of the world" (naive imitation of Western fashion trends etc.). The East collapsed because it had blindly believed in the Western utopian definition of freedom of the individual, and the West survived because through its corporative economic logic it discretely introduced a system of unconscious collective non-freedom. In other words, the ideological, formalistic totalitarianism disintegrated in the East due to its utopian criteria, and it actually (including Japan and Korea). The wide gap in the communication between the East and the West is based on this essential difference and not on the level of economic development. The point in question is totalitarianism.¹¹⁴

Nach Laibach kollabierte der Osten, weil er der Ideologie der Freiheit, welche als eine Nicht-Ordnung propagiert wird, verfiel oder vertraute, wobei der Westen ein System von unbewusster Nicht-Freiheit installiert hatte. Nach Iyaylo Dichev hatte der real existierende Sozialismus „Individualismus statt Kollektivismus zur Folge“¹¹⁵, weil das System durch bestimmte Strategien ein Begehren nach Konsumgütern produzierte. Die von Laibach erwähnte unbewusst installierte Unfreiheit könnte man beispielsweise mit Foucaults Theorie des Panoptismus¹¹⁶, Althussers Theorie der Anrufung oder mit den Analysen Žižeks zu lesen versuchen.

Mit *Kapital* wird auch ein radikaler Bruch auf der visuellen Ebene sichtbar: das bei den vorigen Videos beschriebene Element der Lächerlichkeit, dem nie völlig zu vertrauen war, weil es durch andere Elemente wieder gekippt wurde, scheint verschwunden, in den Hintergrund geraten oder zumindest verschoben worden zu sein. Genauer gesagt, kann im Gegensatz zu den vorher besprochenen Arbeiten, hier das Gegenteil behauptet werden: Praktiziert wird der Vollzug einer Überidentifizierung, welcher nahezu nicht durch Lächerlichkeit gekippt wird.

Das zu dem auf diesem Album sich befindenden Song *Wirtschaft ist tot* produzierte Video¹¹⁷ präsentiert einen in kalten Farben gehaltenen Produktionsbetrieb oder Maschinenraum. Laibach spielt hier mit der *Kraftwerk*-Ästhetik. Zu diesem Betrieb gehören auch Frauen, die an eine futuristische Vision der 20er und 30er Jahre erinnern. Sie sind mehr Maschine als Mensch und praktizieren einen ästhetisierten Taylorismus. Laibach erscheinen zuerst als androide Wesen, die von einer Maschine zum Vorschein gebracht und von einem Zahnrad transportiert werden. Sie tragen

¹¹⁴ Excerpts from Interviews given between 1991 – 1995: <http://www.laibach.nsk.si/l31.htm> Zugriff: 19. 09. 2009

¹¹⁵ Dichev, Iyaylo: Die Konsumentenschmiede. Versuch über das kommunistische Begehren. In: Groys, Boris [Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 278.

¹¹⁶ Vgl.: Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 251 – 292.

¹¹⁷ *Wirtschaft ist tot*. Regie: Peter Vezjak. GB: Mute Song, 1992. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Flügelhelme, haben vergoldete Gesichter und verharren in starren Posen. Im Kontrollraum, von welchem aus die gesamte Maschinerie gesteuert wird, werden sie plötzlich menschlich, lebendig, nahezu „casual“¹¹⁸. In diesem Raum existiert ein Element, das eine visuelle Verbindungslinie zu der Ästhetik der früheren Videos herstellt: kitschige Bauernstühle, welche in dieser Umgebung dezidiert deplaziert wirken. Sie scheinen sagen zu wollen, dass das Organische ins Abseits gedrängt wurde, aber dass ein autonomes Agieren nur von diesem aus möglich ist. *Wirtschaft ist tot* evoziert eine Reihe von Interpretationsansätzen und möglichen Botschaften: Der Titel bzw. der Refrain kann zum einen auf die damalige Wirtschaftslage in Slowenien rekurrieren, welche man durchaus als „tot“ bezeichnen könnte. In Bezug auf die Maschinenmenschen oder Menschmaschinen könnte es als Verweis auf das „Produzieren von Totem“ verstanden werden, also monotone Arbeitsprozesse, welche den Menschen (bewusst) auf das Maschinenhafte hin reduzieren, aber auch die Utopie oder Dystopie der synthetischen Reproduktion von Menschen. Setzt man das Video zu dem Interview in Kontext, so könnte man es als das Deutlichmachen der unbewussten Unfreiheit verstehen. Die Flügelhelme (die eigentlich als Symbol für Merkur stehen), welche mit dem Nordischen assoziiert werden können, in Kombination mit dem Kapitalismus und den Maschinen, laden dazu ein Pepperštejn hier zu Wort kommen zu lassen:

In diesen Filmen [*Terminator 3* und *The Matrix Revolutions*] versucht der Kapitalismus die Rettung der Menschheit als hoffnungslose Sache hinzustellen. Das entspricht der germanisch-skandinavischen pessimistischen Lesart der Eschatologie. Die Götter sind (anders als im Buddhismus und Christentum) nicht dazu da, die Menschen und alle Kreaturen zu retten, sondern umgekehrt, alles in einer heroischen Raserei zugrunde zu richten, die eine göttliche Manifestation der alten, blindwütigen germanischen und skandinavischen Tradition ist.¹¹⁹

Versucht *Wirtschaft ist tot*, um mit Pepperštejn zu sprechen, den Traum des Kapitalismus von der Zerstörung des Lebenden durch den Menschen¹²⁰ hervorzukehren? Das Charakteristische dieser Arbeit ist auf jeden Fall, dass enorm viel hineingelesen werden kann, dass der Rezipient zu wenig bekommt um die darin enthaltene geheime Botschaft zu entschlüsseln, die es möglicherweise überhaupt nicht gibt, und auf diese Weise einerseits eine totalitäre Maschinerie simuliert, andererseits

¹¹⁸ „Why your military style on stage?“ – „You can’t play militant classical music and slouch casually around the stage.“ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 57.

¹¹⁹ Pepperštejn, Pavel: Postkosmos. Träume und Kapitalismus. In: Groys, Boris [/Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 778.

¹²⁰ Vgl.: Ebda. S. 773. und Ebda. S. 777.

aber auch als eine Fläche fungiert, die ein Nachdenken über gesellschaftspolitische Thematiken evoziert.

2.2.5. *Final Countdown* (1993)

1994 erschien das Album NATO, das versuchte eine Verbindungslinie zwischen dem Nordatlantiktakt und der kapitalistischen Kulturindustrie herzustellen. Vor allem in Bezug auf die neue weltpolitische Situation und den Umgang mit dem Osten.

In 1994, Laibach presented a more aggressive and militaristic image than NATO itself, but suggested through parasitic attachment that NATO wanted to impose the Western system across the Balkans and beyond. In this period, NATO was engaged in a dual process of territorial expansion and the demilitarization of its public image. The type of music covered on NATO is the background soundtrack to reality in the NATO states, and the album drew a link between the territorial expansion of NATO as the military agency of ‚real capitalism‘ and the related territorial expansion of Western popular music. In other words, the advent or increased presence of pop realism predicted the territorial expansion of its parent military-political regime.¹²¹

Laibach operiert hier mit Originalen, die mit Disco-Musik assoziiert werden bzw. bekannt sind. Zum Vorschein gebracht, wird ein Militärisches, das diesen Songs anscheinend immer schon inhärent gewesen war.

Im computeranimierten Video¹²² zu *Final Countdown* wird der NATO durch den virtuellen Staat NSK ein Gegengewicht entgegengesetzt: NSK als ein Staat, der sich nicht nur auf die Erde beschränkt, sondern ins gesamte Universum expandiert. Momente von *Wirtschaft ist tot* werden hier fortgesetzt: aus einem wirtschaftlichen Betrieb wurde eine mobile Staatsmaschine, in welcher jegliches Organisches verschwunden ist. Handelte es sich in der vorher besprochenen Arbeit noch um Maschinen-Menschen, gehen Laibach hier, verstärkt durch den animierten Effekt, als Androiden in der totalen Depersonalisation auf. Wurde die Steuerung der Maschine im vorigen Video noch von einem verglasten Kontrollraum aus vollzogen, sind sie hier im Mittelpunkt, Bestandteil der Maschine, und kontrollieren diese durch ein Kreuzschachbrett. Interessant ist, dass nur der Sänger mit einem Gesicht ausgestattet wurde, wohingegen die restlichen drei Bandmitglieder nicht voneinander zu unterscheiden und als metallene Statuen gezeichnet sind. Obwohl sie alle zusammen an den Enden des Schachbretts stehen, verfügt nur der Sänger über die Handlungskompetenz.

¹²¹ Monroe (2005), S. 240-241.

¹²² *Final Countdown*. Regie: Laibach@Arxel. GB: EMI Music Publishing Ltd., 1994. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Laibach ließ sich in ihrem Video von *Europes* Albumcover zu *Final Countdown* inspirieren, auf welchem Karten mit Fotos der Bandmitglieder von der Erde aus, ins All fliegen: Gezeigt wird der auf der Erde sich befindende Parlamentsentwurf Plečniks mit der Aufschrift *NSK*, in welchem NSK-Pässe gedruckt werden, welche dann durch eine Schleuse ins All geschlossen werden und in Richtung Mars fliegen, wo sich dann das selbe Parlament mit der Aufschrift *NSK Embassy Mars* findet. Es wird der Eindruck erweckt, als ob die Parlamente mit einander „kommunizieren“ würden bzw. sich austauschen, oder als ob es sich von einem Ort zum anderen bewegen würde, wie der Monolith aus *2001: Odyssee im Weltall*.

2.2.6. God is God (1996)

Das Album *Jesus Christ Superstar* „befasst sich mit Gott und Religion am Ende unseres Jahrhunderts.“¹²³ Fokussiert wurde vor allem die Rolle der Kulturindustrie und der Medien, aber auch die damit einhergehende permanente Präsenz von Religion. In den Lyrics von *God is God* wird in übertragenem Sinne die (künstlich) produzierte Furcht bzw. Ambivalenz zwischen Hoffnung und Furcht thematisiert. In dem Video¹²⁴ geben sich Laibach als moderne Propheten, die in einer felsigen, teilweise schneebedeckten Landschaft entlang marschieren. Die Stimmung erinnert ein wenig an jene von Endzeitfilmen, in denen die Kirche als zwiespältig dargestellt und die (priesterlichen) Protagonisten als Superhelden gezeichnet werden. Der Sänger scheint in seinen Gesten immer wieder Jesusdarstellungen zu zitieren: Beispielsweise wird eine Großaufnahme der Handfläche seines erhobenen Armes gezeigt, die im Bewusstsein christliche Bezüge evoziert. Oder seine Performance auf einem schmalen metallenen Gerüstturm, auf welchem er hinter einer dünnen Absperrungskette eine Mischung aus Beschwörung, aggressiver Predigt und ein vielleicht leidendes oder ertragendes Innehalten vollzieht. Der Turm verweist auf die Ähnlichkeit bzw. Komplizenschaft zwischen Predigt, politischer Ansprache und Unterhaltungsindustrie.

Von Interesse ist der Einsatz ihres Symbols, dem Kreuz, das auf einer großen Reklametafel im Nirgendwo hängt: Es fungiert als Fläche zur Projektion von Wörtern, wie „hell“, die im Rahmen der Lyrics erwähnt wurden. Oder in einem

¹²³ Der Papst ist der größte Popstar aller Zeiten:

<http://www.discover.de/interstory2.php?wer=interviews&id=64> Zugriff: 09.07.2009

¹²⁴ *God is God*. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Song, 1996. In: Laibach. *The Videos + WAT EPK*. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

kurzen Moment sind darauf leuchtende sich bewegende Sternchen drauf, die durch ein leuchtendes „=“ getrennt werden, also * = * (God is God?). Durch diesen Effekt wird das Reklamehafte gesteigert, was einerseits auf die Vermarktung und andererseits auf die permanente mediale Präsenz von Religion verweist. Das Kreuz wird im Video aber auch von Laibach betrachtet. Es handelt sich um eine Situation die vieles auszudrücken vermag, da nicht klar ist, ob es wohlwollend, kritisch, verblüfft oder mit Desinteresse aufgefasst wird. Verwendet wird es aber auch als Hintergrund, vor allem um Bilder der Kreuzigung zu simulieren, wenn der Sänger mit ausgebreiteten Armen direkt davor steht.

God is God ist auf den ersten Blick im Vergleich zu den früheren Videos relativ uninteressant. Es scheint sich nicht von anderen Musikvideos zu unterscheiden. Man hat den Eindruck diese Bilder irgendwo anders schon gesehen zu haben. Besteht das ganze Video möglicherweise aus bewussten Zitaten? Verweist es auf den Flirt den Rock- und Popstars zu Jesus unterhalten, nämlich der Übernahme von Gestik und Mimik (durch visuelle Medien) tradierter Jesusdarstellungen? Verweist es in diesem Zusammenhang auch auf das ständige Oszillieren zwischen Ablehnung und Aneignung von Religion und Kirche?

2.2.7. *Tanz mit Laibach (2003)*

„You shall see hell clear in the sky, You shall see darkness, You shall see good and evil, You shall see city walls crumble and towers fall.“ Diese Worte aus *God is God* werden im Nachhinein öfter als eine Prophezeiung des 11. Septembers, seiner Folgen und Ursachen gedeutet. Nach *Jesus Christ Superstar* wurde es ziemlich still um Laibach bis sie sich 2003, als die Welt nach wie vor unter großem Einfluss der Ereignisse des 11. Septembers stand, mit dem Album *WAT* zurückmeldeten. Nach eigener Aussage handelt es unter anderem von Zeit, Ewigkeit, der Angst des Westens vor Einwanderern bzw. Barbaren, Gott, der Anziehungskraft von Gegensätzen, dem Guten und dem Bösen und dessen Missbrauch, wie auch die Bestimmung von Recht und Unrecht, dem Aufruf zur Revolution, dem Konzept des Antisemitismus, und der Apokalypse, die es möglicherweise niemals geben wird.¹²⁵ „WAT is more overtly militant in tone than any release since Kapital, with a stricter, darker electronic sound.

¹²⁵ A film about WAT. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Song, 2003. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

It also demonstrates the way in which Laibach has begun to historicize it's own myth, and contains many samples and lyrical references to previous releases.¹²⁶ Die eigene Historisierung ist vor allem im Song *WAT (We are time)* und im Video zu *Tanz mit Laibach* offensichtlich, wenn sich bei ersteren Zeilen finden wie „from Kapital to NATO, Akropolis to Opus Dei“¹²⁷ und bei letzterem eigenes Bildmaterial zitiert wird. Geplant war ursprünglich eine Coverversion des DAF-Songs *der Mussolini*. Da es aber zu rechtlichen Problemen kam¹²⁸ wurde der Text verändert und erschien daher unter dem Titel *Tanz mit Laibach* mit dem Hinweis, dass DAF als Inspiration diente:

Die Inspiration für diesen Song lieferte die Deutsch-Amerikanische-Freundschaft. Wir glauben, dass eine gute Beziehung zwischen Deutschland und Amerika extrem wichtig ist in diesen schwierigen und kritischen Zeiten. Ihre Freundschaft entstand während und nach dem Zweiten Weltkrieg, als Amerika Deutschland so großzügig half, sich selbst zu erkennen und neu zu schaffen. So wurde Deutschland zu eine der wohlhabendsten und mächtigsten Nationen der Gegenwart. Vielleicht hat Deutschland, das letztendlich eine zentrale Rolle in Europa spielen wird, nun bald die Gelegenheit Amerika auf die gleiche Weise zu helfen in seinem unendlichen und erschöpfenden Kampf gegen das Böse in der Welt. Dies ist also ein Song über die Probleme dieser großartigen Freundschaft und wie man sie lösen kann. Aber es ist auch ein Song über Laibach, über die Freude und das Glück, das wir als Botschafter der Freiheit und Missionare der Wahrheit empfinden. Wir glauben, wir können diese beiden und andere große Staaten zusammenbringen, wenn sie nur genau zuhören, was wir ihnen zu sagen haben. Gelingt es uns, können wir alle glücklich bin in alle Ewigkeit tanzen. Gelingt es uns nicht, wird dieser Tanz wesentlich früher enden.¹²⁹

Laibach spielt mit dem Namen DAF und verweist auf das gespannte Verhältnis zwischen den USA und Deutschland, das sich damals vor allem aufgrund der Uneinigkeit in der Frage des Irakkrieges ergab. Es schien, als ob sich die Rollen in der Geschichte verkehrt hätten, dass ein friedliches Deutschland gegen eine aggressive USA Position bezog. Den USA helfen könnte also heißen Truppen bereitzustellen oder auch Hilfe in Form eines Hinweis darauf, dass das Böse nicht unbedingt auf einem anderen Kontinent liegt, sondern in der eigenen politisch-fundamentalistischen Entwicklung, in welcher Sündenböcke konstruiert werden, um eine Aggressionspolitik zu rechtfertigen.

In dem Video zu *Tanz mit Laibach* marschiert der Sänger auf tänzelnde Weise ohne sich jedoch vom Fleck zu bewegen frontal zur Kamera, vor dem Hintergrund diverser Projektionen, die unter anderem Momente aus früheren Arbeiten zitieren.

¹²⁶ Monroe (2005), S. 267.

¹²⁷ WAT lyrics: <http://www.metrolyrics.com/wat-lyrics-laibach.html> Zugriff: 14.11.2009

¹²⁸ Vgl.: Chain D.L.K.: <http://www.chaindlk.com/interviews/index.php?interview=Laibach> Zugriff: 27.07.2009

¹²⁹ A film about WAT. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Song, 2003. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004. 18'38'' – 21'33''.

Eingeblendet werden zwischendurch Aufnahmen seiner in Bewegung gesetzten Stiefel. Man erhält zum Teil den Eindruck als ob der Sänger als Projektionsfläche dient, in welche verschiedene Positionen hineingelesen werden können, wie die der USA, Deutschlands, der Hörer oder auch Laibachs selbst, wobei sich diese gleichzeitig überlagern können, wie beispielsweise hier: „Amerikano Freunde, Und deutscher Kamerad, Wir tanzen gut zusammen, Wir tanzen nach Badgdad.“ Oder auf deutlichere Weise: „Wir tanzen Ado Hinkel, Bezino Napoloni, Wir tanzen Schielkelgruber, Und tanzen mit Maitreya, Mit Totalitarismus, Und mit Demokratie, Wir tanzen mit Faschismus, Und roter Anarchie.“

Der Sänger erscheint hier im Gegensatz zu den 80ern als eine erotische, ernsthafte und in gewisser Hinsicht auch charismatische Führungspersönlichkeit. An seiner Uniform sind Abzeichen, die ihn wichtiger oder ranghöher wirken lassen. Das Karikierende in seiner Erscheinung ist komplett verschwunden und es fehlt an Elementen die ein Groteskes hervorkehren. Die Verunsicherung des Konsumenten wird nicht durch ein anderes Mitglied erzeugt, sondern alleine durch seine Präsenz in Kombination mit Reizwörtern wie „Faschismus“ oder „Demokratie“ und der Projektion einer animierten Armee von tanzenden Skeletten. Dieser Umstand ist wie ein Aufruf, sich nicht vom äußeren Schein trügen zu lassen und stattdessen zu kombinieren bzw. den Wolf im Schafspelz zu erkennen. Zum Ausdruck kommt, dass das, was als „Böses“ propagiert wird in dieser Form nicht vorhanden und mit der Vorstellung einer grotesken Fratze (aus beispielsweise dem mittleren Osten) nicht kompatibel ist, sondern in einer Expansionspolitik steckt, die eine amerikanische Uniform trägt. Der Tanz mit der Armee von Skeletten gibt die Kriegsbegeisterung und Propaganda wieder, in welcher Krieg wie eine Party dargestellt wird, und enthält darüber hinaus den Verweis auf den althusserianischen Pascal: Tanz mit uns und der Glaube wird von selbst kommen!

2.2.8. Anglia (2006)

2006 erschien das Album *Volk*, in welchem (National-) Hymnen bearbeitet wurden. Es enthält 14 Titel, die sich je einem Staat widmen: *Germania, America, Anglia, Rossiya, Francia, España, Yisrā'el, Türkiye, Zhōnghuá, Nippon, Slovenia, Vaticanae*, und *NSK*. Aus einer musikalischen Perspektive unterscheidet es sich wesentlich von den anderen Arbeiten: *Volk* ist weniger brachial, sondern eher konsumfreundlich, von filigranem Sound und zeichnet sich durch eine gut strukturierten Komposition aus.

Die Vocals oszillieren zwischen klassischem Gesang und einem prophetischen, kommentierenden oder mahnenden Sprachgestus. Auf der instrumentalen Ebene treffen Klänge klassischer Instrumente (wie Violine, Klavier, etc.) mit (elektronischen) Synthesizern und Alltagsgeräuschen (wie z.B. Regen, Zwitschern von Vögeln, etc.) aber auch mit synthetisch erzeugten „Störgeräuschen“ zusammen. Nach eigener Aussage behandelt *Volk* die Analogie und Dichotomie von Pop- Songs und Nationalhymnen:

This record is first of all dealing with pop/folk culture. Songs on *Volk* are not anthems themselves; they are 'pop' songs based on national anthems, which already are in fact sort of pop(ulistic) songs themselves. Laibach was always interested in pop culture and specifically in the complexity of the relation between culture and politics. For many years we were fascinated with the idea of an anthem, a song which people of the whole nation stand up, hearing it and singing it from the heart. Originally, the anthem was a composition to an English religious text. The term has evolved to mean a song of celebration, usually acting as a symbol for a certain group of people or entire nation. Today, national anthems are, by definition, songs the majority of a nation identifies with on an emotional basis. They are generally patriotic musical compositions that are evoking and eulogizing the history, traditions, and struggles of its people, recognized either by a nation's governments as the official national songs and trademarks, or by convention—through use by the people. In a way, these are all basic characteristics of a pop song as well, and this is what we do on *Volk*, showing the analogy and dichotomy between the two.¹³⁰

Anglia greift die Hymne *God Save the Queen* auf, die ihrerseits schon öfter als Grundlage bzw. Inspiration, wie beispielsweise den *Sex Pistols*, diente.

Das beklemmende Video¹³¹ zu *Anglia* zeigt eine abgewrackte, ältere Lady die angekettete Gefangene mit British Breakfast füttert, um ihnen Blut abzapfen, mit welchem sie Kreuze auf ihre Körper pinselt. Diese selbstgefällige und gestrenge Lady oder Queen wurde in eine Umwelt gepflanzt, die alles andere als repräsentativ oder majestätisch ist. Stattdessen herrscht sie über einen Gebäudekomplex, der einen verfliesten Schlachtraum und eine kleine schmutzige Küche beherbergt. Ihrer Kleidung nach, ein abgetragenes Kleid mit Spitzenkragen und –Ärmeln, scheint sie einem anderen Jahrhundert zu entstammen, doch bedient sich „moderner Technologien“ wie einer elektronischen Grillplatte, auf welcher sie den Speck anbrät. Es herrscht eine Diskrepanz zwischen Schein und Zeit, welche durch die Worte „ So you still believe you are ruling the world, Using all your tricks to keep the picture blurred“ oder „So you still belief you're superior, And all other nations are inferior“ untermauert wird.

¹³⁰ We the people: <http://www.regenmag.com/Interviews-171-Laibach.html> Zugriff: 22.07.2009

¹³¹ *Anglia*. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Records, 2006. In: Laibach *Volk*. Dead in Trbovlje-videos – sreens - bonus material. Fassung: DVD, GB: Mute Records, 2008.

Die nackten Gefangenen ketten sich selbst an, verschließen ihre Köpfe selbst unter Gesichtskäfigen, warten auf die Lady, die sie füttern und präzise mit einem Skalpell ein Kreuz in die Oberkörper schneiden wird. Das Blut sammelt sie in einer weißen Schüssel. Vor dem Hintergrund einer Andeutung eines (christlichen) Kreuzes, blickt die Lady in Richtung Kamera und versucht sich schön zu machen, indem sie ihr Haar richtet. Bevor sie geht, lacht sie höhnisch. Dieses Bild bzw. dieser Handlungsstrang symbolisiert den Imperialismus, in welchem Ethnien in die Unselbständigkeit und Abhängigkeit hineingedrängt, ausgebeutet und unterjocht wurden. Heutzutage findet sich der Imperialismus vor allem in einer indirekten Form vor, wie Verschuldung, Ausbildung der Oberschicht auf westlichen Eliteuniversitäten, und/ oder durch den Import westlicher Werte durch die Kulturindustrie.

Das Kreuz, das auf die Körper gemalt wird, verweist auf Missionierung als Hilfsmittel zum Imperialismus, zudem verstärkt es zugleich die Zeile „God save your gracious queen“, andererseits kann es auch als die Flagge Englands gelesen werden, würde es gedreht werden. Wenn es zugleich als britisches und religiöses Symbol betrachtet wird, kommt man zu der ursprünglichen Form und Funktion von Hymnen: eine Komposition zu einem religiösen englischen Text. Zusätzlich erinnert es an das rote Kreuz der Kreuzzüge.

Laibach steht in diesem Video nicht im Mittelpunkt und hat eher eine begleitende, beobachtende und kommentierende Rolle inne. Boris Benko (*Silence*), der in einer düsteren Ecke steht, singt in klassischer Manier den verfremdeten Text von *God save the Queen*. Er trägt einen Kollar, womit wieder auf die Ursprungsform der Hymne und die Missionierung verwiesen wird. Benko wird in einem Moment mit der Handlung verknüpft, wenn die Lady ihn im Vorbeigehen durch das Fenster beobachtet. Der Laibach-Sänger hingegen ist visuell stärker im Kontext zu der Handlung: Er steht hinter einem silbernen Mikrofon, während die schwer sichtbare Silhouette der Lady hinter ihm vorbei geht. In einem anderen Bild steht er mit den Gefangenen in einer Reihe. Wenn die Kamera dann von Angekettetem zu Angekettetem schweift, bleibt sie als letztes bei ihm stehen, was ziemlich überraschend kommt. Nach dem Aufmalen des Kreuzes wiederholt sich diese Kameraführung, wobei statt Sänger mit Mikrofon, ein auf die Wand gemaltes Kreuz zu finden ist, das eher Laibach zuzuordnen ist. Am Schluss geht er der Alten nach und während sie nach links abbiegt, geht er geradeaus weiter. Bezieht man die oben zitierte Selbstaussage zu *Volk* und die Tatsache, dass dem Album die Single *Anglia*

vorausging mit ein, so könnte das Video in erster Linie als Versuch gelesen werden das Thema des Albums vorzustellen: die Analogie und Dichotomie von Hymne und Pop in Gestalt von Boris Benko und Laibach, und dass die Auswahl der Nationen aufgrund ihres imperialistischen Charakters getroffen wurde¹³², wobei England hierbei die Paraderolle schlechthin zukommt, wie im Video auf symbolische Weise dargestellt wurde.

¹³² Anthemic Electronica. Interview with Laibach: <http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/anthemic-electronica-an-interview-with-laibach/4096359> Zugriff: 27.07.2009

2.3. Exorcism and Honey + Gold

Laibachs Auftritt soll nach eigener Aussage eine therapeutische Wirkung auf das Publikum ausüben:

Our appearance has a purifying (EXORCISM!) and regenerative (HONEY + GOLD) function. With a mystical erotic audiovisual constitution of the ambivalence of fear and fascination (which acts on the consciousness in a primeval way), with a ritualized demonstration of political force, and with other manipulative approaches, LAIBACH practices sound/force in the form of a systematic (psychophysical) terror as therapy and as a principle of social organization.

Purpose: to provoke maximum collective emotions and release the automatic response of masses;
Consequence: the effective disciplining of the revolted and alienated audience; awakening the feeling of total belonging and commitment to the Higher Order;
Result: by obscuring his intellect, the consumer is reduced to a state of humble remorse, which is a state of collective aphasia, which in turn is the principle of social organization.¹³³

Diesem Statement nach versucht Laibach so etwas wie einen kathartischen Effekt zu erzielen. Durch eine konzentrierte Form von Terror soll das Publikum dem versteckten Terror, dem es alltäglich ausgeliefert ist, gewahr werden, damit es sich möglicherweise in weiterer Folge davon emanzipieren kann bzw. scheint der Kunst eine impfende Funktion zugeschrieben zu werden, die als ein homöopathisches Mittel zu fungieren scheint. Die Depersonalisation Laibachs soll im Rahmen des Konzerts auf das Publikum übergehen. Es geht darum dem Konsumenten zu zeigen oder ihn wahrnehmen zu lassen, dass er in der Gesellschaft eigentlich „nichts“ bzw. sprachlos und somit machtlos ist. Durch den Zynismus, der (so etwas wie) Autonomie suggeriert, wird diese Macht- bzw. Sprachlosigkeit verschleiert. Der Konzertbesuch soll folglich einen desillusionierenden Effekt erzielen, hervorgerufen durch die systematische Simulation von Terror. Monroe bezeichnet die(se) Konzertsituation treffend als totalitäres Spektakel, in welchem auch der dem Rockkonzert inhärente totalitäre Charakter hervorgekehrt wird.¹³⁴

Auf welche Weise erzeugt Laibach nun diese konzentrierte Form von Terror? Die Konsumenten werden schon vor dem Konzert in eine erdrückende Atmosphäre eingelassen: Es wurde beispielsweise deutscher Schlager und Walzer oder in frühen Zeiten Lärm oder Hundegebell abgespielt.¹³⁵ „The turning of powerful lights on the audience (a technique pioneered by Throbbing Gristle) and the sounds created a threatening, interrogatory atmosphere intended to destabilize and excite the audience,

¹³³ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 44.

¹³⁴ Vgl.: Monroe (2005), S. 184.

¹³⁵ Vgl.: Monroe (2005), S. 188.

instilling anticipation and a sense of approaching menace.“¹³⁶ Bei dem Konzert „Kunst der Fuge“ 2008 in Wien wurde vorher Bach abgespielt, das Publikum musste relativ lang auf die Bühnenpräsenz von Laibach warten. Durch die barocke Musik und die Unmöglichkeit sich hinzusetzen, ergab sich eine unterschwellige Anspannung und Irritation. Laibach setzt aber auch andere Mittel ein, wie einen Uniformierten der auf der Bühne Holz hackt oder es erklärte der Sänger von Laibach, dessen Gesicht mit Gold und Honig bedeckt war, einem Hasen, dass Joseph Beuys tot ist.¹³⁷ Seit 1987 hält Peter Mlakar, der in der Neuen Slowenischen Kunst die *Abteilung für reine, praktische Philosophie und Rhetorik* vertritt, Reden vor Konzerten.¹³⁸ Seine Ansprachen sind irritierend, erschreckend und bedienen sich einer archaisch anmutenden Sprache. Folgende wurde beispielsweise 1988 in Wien gegeben:

Österreicher! Ihr seid Deutsche. Doch gibt es auch unseren Samen in euch und wir sind deshalb hier, daß ihr nicht in die Höhlen gejagt werdet. Von den Deutschen habt ihr den Wohlstand, von uns, die wir die Elite sind, den Geist. Doch horcht und merkt euch: der Geist ist das Gesetz, wovor der Knecht das Knie beugt, wenn er um den Segen für sein Land bittet.

Wir hörten sagen, daß ihr euch fürchtet. So ist es recht. Doch obwohl wir Schänder eurer Gräber sind, streben wir nicht nach Irdischem. Denn das, was euer ist, ist auch unser. Das Reich, das euch gehörte, gehört jetzt uns. Euer Blut ist unser Blut. Und der Geist trinkt es, um seinen Durst zu stillen, nachdem er die Arbeit des Henkers verrichtet hat. Darum sind wir hier.

Wir wissen, ihr habt den Glauben. Doch ihr verhaltet euch ihm gegenüber eigennützig. Darum setzt die Nachsicht des Höchsten uns ein zu euren Schergen. Und wenn wir sagen, ihr seid Deutsche, dann sind wir Slowenen zu Treibern des Wildes in euren Wäldern auserwählt. Darum sind wir also hier. Und wehe dem Volk, das die Zeichen an unserer Haut nicht erkennt: es wird mit dem eigenen Wild ersticken und ihm eigenen Blut verdorren.¹³⁹

Durch diese Reden wird das Publikum in eine paradoxe Situation gebracht: Einerseits muss es jubeln und klatschen, weil das nun mal, wie merkwürdig und banal es auch klingen mag, teil des Rituals ist. Als Fan klatscht man, wenn ein Bandmitglied etwas zum Publikum sagt. Andererseits muss in diesem ein Zweifel aufkommen: Habe ich überhaupt verstanden was hier gesagt wird? Bin auch ich damit gemeint? Gefällt mir was er sagt oder gibt er nur Blödsinn von sich? Er muss sicher jene meinen, die nicht hier sind, oder? Er ist sicher verrückt, aber es ist Teil des Spiels, also mach ich mit, um kein Spielverderber zu sein, oder? Mich erschreckt was ich hier höre, will ich überhaupt hier sein? Stimmt, was er sagt? Die anderen klatschen, also ist es sicher in

¹³⁶ Ebda.

¹³⁷ Diese Information habe ich von Laibach bekommen. Ein Hinweis darauf findet sich in einem Interview: „What did you do with the rabbit that you had on stage after the concert?“ – „We ate it“ - Neue Slowenische Kunst (1991), S. 56. Die Referenz auf Laibach, Beuys und den Hasen findet sich bei Monroe (2005), S. 54.

¹³⁸ Vgl.: Ebda. S. 188 – 189.

¹³⁹ Mlakar, Peter: Reden and die deutsche Nation. Abteilung für reine und praktische Philosophie der Neuen Slowenischen Kunst. Wien: Turia und Kant, 1993. S. 10.

Ordnung, wenn ich das auch tue, oder? usw... . Laibach testet damit die Grenzen des Publikums aus und eröffnet mit dieser Situation einen totalitären Diskurs: „Just as Hitler or Stalin was preceded by warm-up speeches from trusted lieutenants, so Laibach were preceded by the Department, heightening still further the association between a Laibach concert and a totalitarian rally.“¹⁴⁰

Laibach's Bewegungen auf der Bühne werden von Monroe als kalt, maschinenhaft und langsam beschrieben.¹⁴¹ Der Sänger wirkt im Vergleich zu Rock-Sängern eher ungerührt und teilnahmslos. Seine Bewegungen entsprechen einem diktatorischen Gestus, der sich durch eine starre Körperhaltung und Bewegungen wie einer zusammengeballten Faust oder einer dominanten Armbewegung auszeichnet.¹⁴²

These gestures resemble the quasi-dictatorial gestures of Freddie Mercury. This solemnity contrasts with the frenzied movements of Kraftwerk, Gilbert and George, and Joy Division's Ian Curtis. The vocalist rarely reacts either to the violence of music or to the audience, short-circuiting the feedback of audience-band response. He seems to defy anyone to display more emotion than he does himself, while at the same time he is the focal point of a performance that deliberately whips up the audience. At his most severe he could be seen as embodying prohibition, or even as an overdramatized manifestation of a collective superego. In instrumental passages he simply stands motionless, looking straight ahead, indifferent even to the other performers, violently challenging all preconceptions of a rock performance, stripped of all expressiveness. The entire 'classic' mode of rock performance is subjected to demonic parody. Rather than a charismatic 'rock God' onto whom to project their fantasies, audiences are confronted by a cold Inquisitor figure embodying a calm eye of a storm.¹⁴³

In den letzten Jahren aber ist seine ganze Bühnenpräsenz sanfter und väterlicher geworden. „Only on the 2003 'WAT' tour was this stance slightly relaxed.“¹⁴⁴ Das Diktatorische wich einem Prophetischen, das von weichen und fließenden Bewegungen geprägt ist. Er spielt mit einer eher charismatischen Erotik. Obwohl er nach wie vor distanziert wirkt, ist die Aura der Angst, die er erzeugt, minimaler geworden. Dass ihm eine verstörende Wirkung abhanden gekommen ist, muss aber negiert werden, da seiner Erscheinung nach wie vor ein unbestimmbares, in gewisser Weise widerständiges Element inhärent ist. Die depersonalisierten Trommler auf der Seite sind unabdinglich für das Laibach'sche totalitäre Spektakel. Benson spricht vom

¹⁴⁰ Monroe (2005), S. 189.

¹⁴¹ Vgl.: Ebda. S. 190.

¹⁴² Vgl.: Ebda. S. 190 – 191.

¹⁴³ Ebda. S. 191.

¹⁴⁴ Ebda. S. 198.

Nazi-Trommlerjungen auf dem Cover der *Joy Division* Platte *An Ideal for Living* als dem Leitmotiv Laibachs.¹⁴⁵

The relentless, repetitious movements create a fascinating militant spectacle, combining with the force of the sound and the other elements to create an atmosphere of intimidation and dynamic energy. Sometimes strobe lights are used to produce a distorted visual effect, accentuating the violence of the drummers' actions.¹⁴⁶

Seit der *WAT*-Tour haben zwei Frauen (aus der Band *Makeup2*) diese Rolle übernommen. „This reintroduced some of the coldly fanatical totalitarian choreography reminiscent of Laibach's classic phase.“¹⁴⁷

Monroe spricht davon, dass durch die Kälte und die Ungerührtheit von Seiten Laibachs, das Publikum symbolisch diszipliniert wird.¹⁴⁸ „Audiences are forced to compensate for this lack of animation, and respond with hostility, confusion, nervous laughter, or increased enthusiasm.“¹⁴⁹ Beim Konzert *Kunst der Fuge* in Wien gab es beispielsweise überhaupt keine Interaktion mit dem Publikum, keine Anrufung, kein Danke, keine Zugabe, etc, es wurde schlicht ignoriert. Dies erzeugte eine gewisse Art von Verunsicherung im Publikum. Ihm war nicht ganz klar, wie es sich nun verhalten sollte, welche sicherlich auch durch das Wissen über Laibach und der Frage wie man sich verhalten kann um Laibach nicht zum Opfer zu fallen, erzeugt wurde. Zwei Besucher schriegen damals in Richtung Bühne: „Spielt *Tanz mit Laibach!*“ Diese wurden dann von einem anderen Teil des Publikums, aufgrund ihrer Unwissenheit belächelt. Es ist nicht nur so, dass Laibach das Publikum durch ihre Depersonalisation diszipliniert, sondern eigentlich sogar dafür sorgt, dass es sich untereinander diszipliniert.

Handlungen des Publikums, wie Begrüßungsrituale, werden symbolisch Teil der Performance und kehren das Totalitäre (vor allem in Kontext mit dem Bühnengeschehen) hervor.¹⁵⁰ Jene Fans, die auf der Suche nach einer Führungsperson sind, werden aufgrund der Nicht-Interaktion des Sängers enttäuscht. „However, his impassive but severe surveillance of the audience deflects the desires of those constantly searching for a leader/star who is absent, replaced by a vacuum instead of a

¹⁴⁵ Vgl.: Benson, Michael: *Neue Slowenische Kunst: Der Staat in der Zeit*. In: Arns, Inke (Hg.): *Irwin Retroprincip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 188.

¹⁴⁶ Monroe (2005), S. 191.

¹⁴⁷ Ebda. S. 183.

¹⁴⁸ Vgl.: Ebda. S. 191.

¹⁴⁹ Ebda. 198.

¹⁵⁰ Vgl.: Ebda. S. 189 – 199.

new certainty.¹⁵¹ Nach Monroe ist es für jene Individuen, die sich versuchen mit dem leeren Spektakel zu identifizieren und eine Antwort zu finden, schmerzvoller, wenn sie herausfinden, dass sie durch ein leeres Spektakel mobilisiert wurden.¹⁵² Obwohl die Besucher eines Konzerts nicht homogen sind, finden sich dort auch Neo-Nazis, die der Ansicht sind, dass ihre Interpretation von Laibach die richtige ist. Doch auch sie sind mit ihrer Aneignung von Laibach mit Problemen konfrontiert:

As Adorno suggests, even the most unreflective skinheads (‘unstable individuals’) live at a level of enlightenment sufficient to suggest to them that there may be something ridiculous about identifying with a man singing trashy pop songs as if they were masterpieces of Wagnerian opera, while wearing gold face paint and surrounded by antlers.¹⁵³

Nicht uninteressant ist die Wirkung von Laibach Konzerten in verschiedenen Regionen. Die Annahme, dass ein anderes Publikum als das Ex-Jugoslawische immun gegen das laibach'sche Geschehen ist, kann nicht bestätigt werden. „For the majority of foreign audiences, who could only speculate about their meaning, these images are simply another aspect of brutalization process, and might be perceived as a glorification of brutality.“¹⁵⁴ Die Möglichkeit an einem Trauma zu rühren, ist überall gegeben: Sei es dass traumatische historische Erfahrungen, die nach wie vor in die Gegenwart hineinwirken reaktiviert werden, oder dass die verdrängten obszönen Kehrseiten, welche die Gesellschaft funktionieren lassen, hervorgekehrt werden.

¹⁵¹ Ebda. S. 201.

¹⁵² Vgl.: Ebda.

¹⁵³ Ebda. S. 199.

¹⁵⁴ Ebda. S. 192.

3. Umgang mit dem Material

Arns bezeichnet Laibachs Umgang mit dem Material als Dekonstruktion. Die Dekonstruktion ist nach Derrida keine Methode, sondern eine Praxis, in welcher sich jedoch einige wiederkehrende Motive finden. Sie richtet sich vor allem gegen Dichotomien, also Gegensätze, in welchen eine Hierarchisierung zum Ausdruck kommt, und versucht in zwei Schritten mit diesen zu verfahren¹⁵⁵: „erstens durch die Umkehrung der Gegensätze, indem aufgezeigt wird, dass der für bedeutender gedachte Term eigentlich von dem zweiten Term abhängt; zweitens ergibt sich daraus eine Verschiebung der ganzen Logik.“¹⁵⁶ Der erste Term wird durch den zweiten supplementiert, er erhält seine Bedeutung erst durch den zweiten. Beispielsweise bekommt der Begriff „Mann“ seine Stärke durch den der „Frau“. Der Term wird durch das supplementiert, wogegen er sich abgrenzt. Da diese Dichotomien gesellschaftlich konstruiert sind, muss man diese auch de-konstruieren können. Es geht um den Ausbruch aus der binären Logik und dem Aufspüren des Marginalisierten, das aber selbst wiederum einer Dekonstruktion ausgesetzt wird. Die Suche nach einem „Ursprünglichen“ oder „Absoluten“ ist nicht das Ziel dieser Operation.¹⁵⁷

Die versuchte Anwendung der Dekonstruktion findet sich auch in anderen Disziplinen, wie beispielsweise in einer dekonstruktivistischen Architektur:

Die dekonstruktiven Bauten haben oftmals gesplitterte, fragmentierte, auf- und übereinander gelagerte Formen und Verschiebungen, wirken widersinnig, unentscheidbar und zerlegt. Wahrnehmungs-Identitäten werden durch Brüche konterkariert. Es geht hierbei um Irritierungen, Verunsicherungen, um die Absage an Geschlossenheit und funktionale Zweckmäßigkeit. Ebenso kommt der Zitatcharakter bzw. die Iterabilität zum Tragen.¹⁵⁸

Auch Laibachs Umgang mit dem Material weckt Irritationen und Verunsicherungen. Ihre Arbeiten sind ebenso durch einen Zitatcharakter, oder genauer, durch die Iterabilität¹⁵⁹ gekennzeichnet: Sie verwenden und manipulieren Versatzstücke aus diversen Kontexten, wie beispielsweise der Kulturindustrie, Nazi-Kunst, etc. Einerseits kommen Symbole zum Einsatz, die per se multidimensional sind und daher selbst schon eine Reihe von Kontexten in sich bergen. Symbole die eher

¹⁵⁵ Vgl.: Moebius, Stephan; Wetzel, Dietmar J. (Hg.): absolute. Jacques Derrida. Freiburg: Orange-Press, 2005. S. 126.

¹⁵⁶ Ebda. S. 126 – 127.

¹⁵⁷ Vgl.: Ebda. S. 128.

¹⁵⁸ Ebda. S. 132.

¹⁵⁹ Iterabilität meint nicht nur Wiederholung, sondern auch eine Differenz die jeder Wiederholung innewohnt. Die Iterabilität birgt die Möglichkeit der Resignifizierung von Begriffen.

eindimensional zu betrachten sind, erfahren eine Manipulation, welche wiederum Irritationen auslöst. Andererseits werden scheinbar widersprüchliche Zeichen kombiniert und zu einander in Kontext gesetzt. In einem Interview erläutert Žižek diese Operation:

It may appear that Laibach refers to a lot of typically Slovene symbols, but I think here things are not more ambiguous, but slightly different than it may appear. First, every national tradition is in itself inconsistent, and what Laibach basically accomplishes, I think, is the following. They refer not only to Slovene national symbols, but at the same time they refer to Slovene national symbols, to some non-explicit Slavic Balkan symbols, to elements of fascist symbolics, at the same time to elements of Stalinist symbolics. And I think what works perfectly with Laibach is that they put all these totally inconsistent elements together. What I found so subversive is precisely this inconsistent mixture. You think you are being offered a point of national identification, but what you get is an inconsistent bric-a-brac, an inconsistent mixture, so that again the decision is relegated, referred upon you.¹⁶⁰

Nach Arns bzw. Žižek versucht Laibach durch die Erschaffung einer Pseudoideologie, oder, wie es Arns nennt, einer dysfunktionalen Ideologie, die Funktionsweise von Ideologie frei zu legen: In einem ersten Schritt werden bestimmte Elemente eines Kontextes, die Phänomenen eine Bedeutung verleihen, aus dem Kontext gerissen und anschließend in einem zweiten Schritt in einer Pseudoideologie rekontextualisiert.¹⁶¹ Damit Ideologie funktionieren kann bedarf sie sowohl eines befriedenden symbolischen Netzes, als auch dem Genießen. Es kann sowohl behauptet werden, dass Laibach ein Genießen produziert und dabei das symbolische Netz ad absurdum führt, als auch, dass durch die Zerstörung des symbolischen Netzes das blanke Genießen erst frei gelegt wird. Zentral ist aber, die Konfrontation des Zusehers mit seinem eigenen Genießen und seiner eigenen Verführbarkeit:

Jener innerste Kern des Genießens, der wertvolle Schatz, agalma, wird auf einmal zu einem abstoßenden, klebrigen Kern, zu einem ‚unsäglichen Alptraum‘, zum verkörperten Mehr-Genießen wie – um mit Cankar zu sprechen – die Datteln, die sich auf einmal in einen ekelhaften Auswurf verwandeln. Die NSK macht also die ‚vor-ideologische‘ beziehungsweise die ‚unter-ideologische‘ Stütze der Ideologie, die Ökonomie des Genießens, auf der die Ideologie gründet, sichtbar, und zwar gerade indem sie aus dem ideologischen Bau seine grundlegenden phantasmatischen Konstrukte, die ‚Mythen‘, ausschließt und sie, ihrem sozio-symbolischen Kontext entrissen, in ihrer ganzen Dummheit frei schweben lässt, so dass sie als Fragmente, auf dies sich unser soziales Genießen stützt, in einem Leerraum kreisen.¹⁶²

¹⁶⁰ A film from Slovenia. Regie: Daniel Landin, Peter Vezjak. Drehbuch: Chris Bohn. Slovenien: A TV Slovenija, Mute Records Production, Peter Vezjak, 1993. Fassung: DVD. Mute Records, 2004. 28'29'' – 29'29''.

¹⁶¹ Vgl.: Ebda. S. 166.

¹⁶² Žižek, Slavoj: Ein Brief aus der Ferne. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S.65.

Alle Gruppen der NSK verwenden die Methode der Retrogarde, deren Ziel es ist, kollektive Traumata bzw. Punkte in der Geschichte, in welchen ein Umschlag von „utopischen Ansätzen“ in eine „traumatische Erfahrung“ stattgefunden hat, zu benennen und zu verarbeiten.¹⁶³ „Laibach benutzte den Ausdruck ‚Retroavantgarde‘, Irwin den Ausdruck ‚Retroprinzip‘; die Theatergruppe verwandte ‚Retrogarde‘.“¹⁶⁴ Einer dieser Punkte ist das „Trauma der Avantgardebewegung“, genauer ihre „Assimilation in die totalitären politischen Regime“.¹⁶⁵ Die Retrogarde ist keine Bewegung, „sondern eher eine retrospektiv konstruierte Avantgarde“.¹⁶⁶ Dieses Vorhaben lässt sich aber nicht durch die Erfindung einer neuen Sprache, sondern durch den Rückgriff auf Inhalte, „die retrospektiv zum Erkennungszeichen bestimmter künstlerischer, politischer, religiöser oder technologischer Erlösungsutopien im 20. Jahrhundert geworden sind“, verwirklichen. Das Hauptmotiv liegt im Versuch der Ideologie einen Teil ihrer Macht durch das Bewusstmachen ihrer „ästhetischen Fundamente“ zu nehmen. Durch die Verwendung und das Sampeln von Inhalten unterschiedlicher Kontexte sollen die dahinter „liegenden Bedeutungsebenen einander gegenübergestellt und bewusst“ gemacht werden.¹⁶⁷ Eben dieses Verfahren wird von der NSK als *emphatischer Eklektizismus* bezeichnet. Angeregt durch Joseph Schillingers Verortung der Kunst in fünf verschiedenen Ebenen, nämlich auf der prä-ästhetischen (Nachahmung), traditionell-ästhetischen (magische, rational-religiöse Kunst), emotional-ästhetischen (individueller Ausdruck, Kunst um der Kunst willen), rational-ästhetischen (Empirismus, experimentelle Kunst) und der wissenschaftlichen bzw. post-ästhetischen Ebene (die Fusion künstlerischer Formen, die Fusion und Auflösung der Kunst), formulierte Irwin als sechste Ebene die emphatisch-elektische¹⁶⁸: „allumfassend ästhetisch, eine Heraufbeschwörung historischer Arbeiten, Integration von individuell homogenen Schöpfungen, die inzwischen als

¹⁶³ Vgl.: Arns, Inke: *Mobile Staaten /Bewegliche Grenzen /Wandernde Einheiten. Das slowenische Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK)*. In: Arns Inke (Hg.): *Irwin Retroprinzip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 22.

¹⁶⁴ Richardson, Joanne; Čufer, Eda; Irwin: Interview. Ljubljana, Januar 2000. In: Arns, Inke (Hg.): *Irwin Retroprinzip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 240.

¹⁶⁵ Vgl.: Ebda.

¹⁶⁶ Arns, Inke; Irwin: Interview. (Echtzeitprojekte). Ljubljana, 19. März 2000. In: Arns Inke (Hg.): *Irwin Retroprinzip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 236.

¹⁶⁷ Vgl.: Arns, Inke: *Mobile Staaten /Bewegliche Grenzen /Wandernde Einheiten. Das slowenische Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK)*. In: Arns Inke (Hg.): *Irwin Retroprinzip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 22.

¹⁶⁸ Vgl.: Irwin. *Retroprinzip. Das Prinzip der Manipulation mittels des Gedächtnisses des sichtbar gemachten Eklektizismus – Die Plattform für nationale Authentizität*. In: Arns Inke (Hg.): *Irwin Retroprinzip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 150.

Retroprinzip bezeichnet wird und die fünf oben genannten Ebenen beinhaltet.¹⁶⁹ Irwin sieht in dieser Ebene, weniger einen bestimmten Stil, als „ein Denkprinzip, eine bestimmte Verhaltens- oder Handlungsweise“¹⁷⁰, das auf „Re-Interpretation, Re-Kreation früherer Modelle bei gleichzeitiger Distanzierung zu anderen Strömungen“¹⁷¹ basiert. „The process both allowed access to the dissonant energies generated by combinations and introduced destabilizing, mystifying elements to problemize and deliteralize the tendencies it quoted.“¹⁷²

Igor Zabel erläutert die Methoden der NSK anhand der Auseinandersetzung mit der Ost-West-Problematik bzw. den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Moderne und sozialistischem Realismus:

Zuerst verwies man auf die Wechselseitigkeit von Moderne und sozialistischem Realismus. Es wurde nicht nur die Parallelität ihrer Funktionen innerhalb der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Konfrontationen und Kämpfe aufgezeigt, sondern auch die Spiegelbildlichkeit der beiden universalen und totalen künstlerischen (und ideologischen) Perspektiven. Daraus folgt die wichtige Erkenntnis, dass die Moderne wie auch der sozialistische Realismus verstanden werden konnten als zwei Formen der Modernität oder sogar als Manifestation zweier verschiedener, gleichwohl korrespondierender Modernitäten. In ihrer Arbeit haben ‚Irwin‘ und ‚NSK‘ gezeigt, dass die vermeintlich apolitische Moderne nicht nur (manchmal sehr unmittelbare) politische Funktionen für unterschiedliche politische Systeme ausüben konnte. Gleichartige abstrakte Formen können unterschiedliche Bedeutungen haben, je nach den politischen Kontexten, in denen sie verwendet werden. Darin ähneln sie den Werken totalitärer Propaganda-Kunst. Wenn wir die Symbole in solch einem Werk durch andere ersetzen, können wir seine Aussage völlig verändern. Die Gruppe ‚Irwin‘ gab sich jedoch mit der bloßen Darstellung der grundlegenden Parallelität dieser beiden künstlerischen Systeme nicht zufrieden. Sie wollte vielmehr eine Spannung zwischen der politischen und der künstlerischen Bewegung aufbauen. In einer Art Kreisbewegung demonstriert sie die politische Funktion der Kunst, befreit sie davon und führt sie so in die Kunst zurück.¹⁷³

Demnach untersucht die NSK zwei Systeme, stellt sie einander gegenüber, findet Gemeinsamkeiten, demonstriert die politische Funktion von Kunst, wodurch diese dann in einem kathartischen Akt von dem Politischen befreit und in die Kunst zurückgeführt werden kann.

Da sich Laibach mit Industrial-Bands wie *Throbbing Gristle* und *Psychic TV* auseinandergesetzt hat, d.h. einiges, bei gleichzeitiger Kritik, übernommen hat, wäre es nicht abwegig William S. Burroughs’ Cut-Up-Technik zu erwähnen, die Einfluß auf

¹⁶⁹ Ebda.

¹⁷⁰ Ebda.

¹⁷¹ Ebda.

¹⁷² Monroe (2005), S. 53.

¹⁷³ Zabel, Igor: Intimität und Gesellschaft. Die slowenische Kunst und der Osten. In: Groys, Boris [Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 491 – 492.

die bereits erwähnten frühen Industrial-Bands ausübte. Im Prinzip geht es um die Manipulation und den Einsatz von aufgenommenem Material, eine Technik, die nach Burroughs ungeahnte Möglichkeiten bietet: Aufnahmen können in erster Linie ermöglichen Sachverhalte, Menschen, Geräusche etc. zu verstehen oder zu imitieren. Sie können weiters auf eine störende Weise eingesetzt werden, also zur Entstehung von Krawallen beitragen: „Geräuscheffekte von Krawallen können einen tatsächlichen Krawall auslösen, wenn eine Krawallsituation gegeben ist. Trillerpfeifen vom Tonband werden Bullen auf den Plan rufen, Schüsse vom Tonband, und sie ziehen ihre Waffen.“¹⁷⁴ Diese Aufnahmen können darüber hinaus auch manipuliert werden: Sei es, dass der Ton zu einer Bilderreihe durch einen anderen ersetzt wird, dass auf ein Band gesprochen und anschließend zwischendurch willkürliche Pausen oder Wörter darüber aufgenommen werden, etc. Burroughs geht es hierbei um das Durchbrechen von gewohnten Assoziationsreihen, das eine Befreiung des Denkens hervorrufen soll. Er hat unzählige Phantasien über Anwendungsbereiche dieser Techniken zusammengetragen, die sowohl das Individuum als auch die Gesellschaft betreffen, weshalb eine systematisierende Darstellung hier zu weit führen würde.¹⁷⁵

Another later influence on Laibach, and source for these methods, was William Burroughs's cut-up technique. Early Laibach texts paraphrased Soviet and Nazi statements blended with quotations from Tito, Kardelj, and other Yugoslav leaders. [...] Discontinuities between Laibach statements actually represent consistency, and are informed by a pragmatic principle of structural contradiction that allows the totality ‚Laibach‘ to appear monolithic, while generating this appearance from diverse and heterogeneous elements.¹⁷⁶

Weiters wichtig ist das Ready-made: „Laibach apply neo-Duchampian techniques based on the manipulation of discursive ‘ready-mades’ taken from diverse and contradictory sources, which in combination generate paradox and ambiguity [...]“¹⁷⁷

„Das fertige Industrieprodukt wird von Marcel Duchamp zumeist bearbeitet, manchmal aber auch in seiner industriellen Form aufgenommen und als Fertigteil, als

¹⁷⁴ Burroughs, William S.: Die elektronische Revolution. Bonn: Expanded Media Editions, 2001. S. 25.

¹⁷⁵ „Viele der Industrial Bands unternehmen den Versuch, in ihrer Musik Brion Gysin's Cut-Up Theorie umzusetzen, die vor allem William Burroughs literarischen Stil prägt. Burroughs zerlegt Tonbänder mit unterschiedlichen Aufnahmen in kleinste Fragmente, um sie wieder willkürlich zusammenzusetzen. Er beschreibt Waffen und Techniken des Kriegsspiels. Die Cutup Collage benutzt Time Axis Manipulation, d.h., daß z.B. bei der Aufnahme die Töne um einen Halbton abgesenkt werden, um bei der Wiedergabe wieder angehoben zu werden. Der Schnitt verselbständigt sich, er ist nicht mehr Verschönerung oder Korrektur, sondern wird zum musikalischen und künstlerischen Stilmittel.“ Richard, Birgit: Die Industrial Culture-Szene. <http://www.birgitrichard.de/goth/texte/industrial.htm> Zugriff: 14.11.2009

¹⁷⁶ Monroe (2005), S. 68.

¹⁷⁷ Ebda.

Ready-made, nur noch im Zusammenhang einer Kunstrezeption überführt.“¹⁷⁸ Ein Ready-made ist ein Objekt, dem bewusst eine Zweckentfremdung widerfährt. „Ein Fahrradsattel bleibt Fahrradsattel, aber er wird, bei Picassos Kunstwerk des Stierschädels als Imagination zum Stierkopf.“¹⁷⁹ Ein alltägliches Objekt wird dem profanen Raum entnommen und „in den Kontext der valorisierten Kunst gestellt“.¹⁸⁰ „Duchamp verzichtete auf die äußere Transformation des profanen Gegenstandes, den er benutzte, um zu zeigen, dass die kulturelle Valorisierung dieses Gegenstandes ein anderer Vorgang ist als diese seine künstlerische Transformation.“¹⁸¹ Zum Ausdruck kommt eine Kritik am Kulturbetrieb, an der Valorisierung und der damit verbundenen Frage nach der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst. Bei Laibach geht das Ready-made in eine andere Richtung: Alles dient als potentiell Objekt zur Verfremdung, wie Texte, Symbole, Bilder, Gegenstände (Uniform), usw. Verfremdet wird einerseits durch die Einbettung des Objekts in einen anderen Rahmen, aber auch durch die Manipulation desselben, wie durch die Kombination mit anderen Objekten oder Zeichen, bzw. durch die Einbettung in einen anderen thematischen Kontext. Dadurch vollzieht sich eine Bewegung, die einerseits auf die Ursprungsquelle und auf den damit verbundenen (historischen, sozialen, kulturellen, etc.) Hintergrund verweist und andererseits bzw. gleichzeitig wird dadurch eine Verbindung zwischen den Objekten generiert und/ oder offengelegt.

Die neue Kunst nach Duchamp beschäftigt sich mit dem sozialen, politischen, semiotischen oder medialen Umfeld der Kunst, der früher nicht beachtet worden war. Die Auswahl der Objekte wird demzufolge nicht wegen der persönlichen Vorlieben des Künstlers gewählt, sondern wiederum der kulturökonomischen Logik unterworfen: diese Auswahl soll auf die Kontexte aufmerksam machen, die früher hinter den Bildern oder in ihrem Schatten zwar gesehen oder vermutet, aber nicht als wertvoll oder als kunstwürdig angesehen wurden.¹⁸²

Bei Beuys beispielsweise werden die profanen Dinge mit symbolischer, magischer oder erotischer Bedeutung versehen. Bei russischen Soz-Art-Künstlern oder bei Jeff Koons erscheint das Ready-made als Sozialkritik und dient zugleich auch als Schaffung eines eigenen Mythos, „da hier der eigenen Mythos aus dem Material der sozialen Mythen geschaffen wird“.¹⁸³ Auch Laibach überlädt die Objekte mit

¹⁷⁸ Möbius, Hanno: Montage und Collage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. S. 118.

¹⁷⁹ Straub, Sara: Was ist ein Readymade? Marcel Duchamp gilt als Erfinder der Readymades.

http://kunst-gesellschaft.suite101.de/article.cfm/was_ist_ein_readymade Zugriff: 14.11.2009

¹⁸⁰ Vgl.: Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 75.

¹⁸¹ Ebda. S. 74.

¹⁸² Ebda. S. 83.

¹⁸³ Vgl.: Ebda. S. 81.

Bedeutungen oder Stimmungen, greift das Mythenhafte auf und generiert ein Mythisches bzw. erzeugt eine mystische Aura, die gleichzeitig wieder auf die eigentlich leere, totalitäre Maschinerie verweist.

3.1. Exkurs: Musik und Manipulation

Music creates order out of chaos: rythm imposes unanimity upon the divergent, melody continuity upon the disjointed, and harmony compatibilty upon the incongruous. Music ist the law of Nature. So is LAIBACH.¹⁸⁴

Schon in Platons Staat wird Musik unter einem sozial-orientierten Gesichtspunkt besprochen: Es soll vor allem solche Musik gespielt werden, die einen kriegerischen und heldenmutigen Pathos befördert. So werden klagende und weiche Tonarten, sowie die Flöte und vielseitige Zupfinstrumente als eine potentielle Gefahr bewertet.¹⁸⁵ „Der Platonische Staat ist nicht die Utopie, als welche die offizielle Philosophiegeschichte ihn bezeichnet. Er diszipliniert seine Bürger um seines Bestehens und des Bestehenden willen auch in der Musik, [...].“¹⁸⁶ Musik wird als ein Mittel zur Macht begriffen, mit welchem es möglich ist das Bewusstsein von Menschen zu beeinflussen.

Den totalitären Regimes ist die Verbannung von Dissonanzen gemein: „Offenbar lösten Dissonanzen beim Hörer ein kritischen Unbehagen aus, das dem Streben der Nazis nach Harmonie und Volksgemeinschaft entgegengesetzt war.“¹⁸⁷

They have all explained, indistinctly, that it is necessary to ban subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy, support for differences or marginality: a concern for maintaining tonalism, the primacy of melody, a distrust in new languages, codes, or instruments, a refusal of the abnormal – these characteristics are common to all regimes of that nature.¹⁸⁸

Im Nationalsozialismus beispielsweise, wurde bevorzugt Musik verwendet um eine fanatische Unwissenheit zu erzeugen, weil sie eher ein unscharfes Denken in Analogien ermöglichte. Aus diesem Grund wandte man sich offiziell gegen Musik die ein Nachdenken erfordert und ordnete Musik stattdessen der Sphäre des Gefühls zu.¹⁸⁹ „Um den reflektierenden Verstand beim Musikhören zurückzudrängen, um Musik ganz als Ausdruck eines ‚Natürlichen‘, ‚Ewigen‘ und eines kollektiv

¹⁸⁴ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 56.

¹⁸⁵ Vgl.: Adorno W., Theodor: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991. S. 11.

¹⁸⁶ Ebda.

¹⁸⁷ Dümling, Albrecht: Entartete Musik. In: Dümling, Albrecht [/Gierth, Peter] (Hg.[g.]): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Düsseldorf: DKV, 1993. S. 16.

¹⁸⁸ Attali (2006), S. 7.

¹⁸⁹ Vgl.: Dümling (1993), S. 16 – 17.

Volkhaften wahrnehmen zu lassen, hatten sie 1936 die Kunstkritik verboten [...].¹⁹⁰ Musik hatte die Funktion Gefühle von Heroismus, Andacht und Schicksalsglauben zu intensivieren.¹⁹¹

Nach Adorno ist vor allem das Ohr, aufgrund seiner Passivität, besonders gut geeignet ideologische Reize zu empfangen. Das Auge kann geschlossen werden, aber das Ohr kann sich nicht schützen, es ist ausgeliefert und muss so die „Dressur des Unbewussten“ (durch Musik) über sich ergehen lassen.¹⁹² Er attestiert ihr, als Funktionsmusik, eine Reihe von Rollen: unter anderem Ablenkung, Trost, Freudenbringer, Versprechen von Glück, Rausch, Utopie, Unvermitteltheit, triebdynamischer Abwehrmechanismus und Ersatzsphäre der physischen Motorik. Musik wird vermittelt als etwas Funktionsloses und dadurch erniedrigt „zum Sinnlosen und Beziehungslosen.“¹⁹³ Als Ablenkung versucht sie den Menschen vom nachdenken abzuhalten und suggeriert eine heile Welt. Im Trost erzeugt sie „eine Stimme des Kollektivs, das seine Zwangsglieder nicht alleine lässt.“¹⁹⁴ In ihrer Rauschfunktion wendet sie sich dem Unbewussten zu indem sie Ersatzbefriedigung verspricht. Die scheinbare Unvermitteltheit überdeckt, dass alles vermittelt ist und sich die Menschen eigentlich als voneinander entfremdet gegenüberstehen. Adorno sieht im Rhythmus die Funktion der Vorspiegelung im Besitz seines Körpers zu sein, der eigentlich schon von den Maschinen übernommen wurde. Dieser Rhythmus aber und die Musik, die zugleich Irrationalität und Unkontrolliertheit suggeriert, „sind selber, in der mechanischen Starrheit ihrer Wiederholung, identisch mit denen der Produktionsprozesse, die das Individuum der Körperfunktionen beraubten.“¹⁹⁵

Attali, welcher von Laibach stark rezipiert wurde, hat sich in seinem Buch „Noise“, auf eine eher eigenwillige Art, ausführlich mit Musik und Macht auseinandergesetzt. Er findet drei Phasen, Modi, bzw. Funktionen im Zusammenspiel von Musik und Macht vor, welche er Ritual, Repräsentation und Wiederholung nennt. In einer kurzen Zusammenfassung soll diese Theorie bzw. dieses Konzept erläutert werden:

¹⁹⁰ Ebda. S. 17.

¹⁹¹ Dümling, Albrecht: Arisierung der Gefühle. In: Dümling, Albrecht [/Gierth, Peter] (Hg.[g].): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Düsseldorf: DKV, 1993. S. 48.

¹⁹² Vgl.: Adorno W., Theodor: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 70.

¹⁹³ Ebda. S.58.

¹⁹⁴ Ebda. S.59.

¹⁹⁵ Ebda. S.70.

Im Ritual wird die Gewaltsamkeit von „Noise“¹⁹⁶ durch die Transformation in Musik gebändigt, sublimiert bzw. werden die Noises der Welt geordnet, wodurch die Gewaltsamkeit vergessen gemacht wird.¹⁹⁷ „Noise is a weapon and music, primordially, is the formation, domestication, and ritualization of that weapon as a simulacrum of ritual murder.“¹⁹⁸ Noise wird mit Unordnung, Verschmutzung, Gewalt usw. assoziiert und kann Schmerzen verursachen.¹⁹⁹ „To make noise is to interrupt a transmission, to disconnect, to kill. It is a simulacrum of murder.“²⁰⁰ Da Noise ein Simulacrum für Gewalt ist und Musik durch eine Ordnung der Töne diese Gewalt bekämpft, steht Musik im weiteren Sinne dafür, dass eine (geordnete) Gesellschaft möglich ist.²⁰¹ Die ursprüngliche Funktion von Musik ist es demnach Ordnung zu erschaffen, zu legitimieren und aufrechtzuerhalten.²⁰² Ab dem Moment in welchem Musik aber zur Ware wird, geht diese Bedeutung verloren.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wandelt sich der Modus des Rituals zu einem solchen der Repräsentation. In der Repräsentation geht es darum die Leute an eine übereinstimmende Repräsentation der Welt glauben zu machen, an eine Harmonie in der Ordnung.²⁰³ Dies findet seinen Ausdruck in der harmonischen Musik und der repräsentativen Darstellung derselben im Orchester, ein Zustand in welchem eine strikte Trennung von Musiker und Zuschauer herrscht. Die herrschende Klasse identifizierte sich mit dem Orchesterführer, der in den immer größer werdenden Orchestern die Ordnung garantierte.²⁰⁴ Attali sieht darin eine Verbindung zum aufkommenden Kapitalismus: „Thus delimited, music became the locus of the theatrical representation of a world order, an affirmation of the possibility of harmony in exchange.“²⁰⁵ Die musikalische Repräsentation wird zunehmend zu einem käuflichen Produkt und die Musiker sehen sich immer mehr dem Wettbewerb des Marktes ausgeliefert. Mit dem Aufkommen von Aufnahmemöglichkeiten Ende des 19. Jahrhunderts verliert die Repräsentation zunehmend ihre Funktion und wird immer mehr zu einem Beiwerk der Aufnahmen, d.h. zur Bewerbung von neuen

¹⁹⁶ Es soll der englische Begriff „Noise“ beibehalten werden, da kein deutsches Wort die Kraft dieses Ausdrucks zu wiedergeben im Stande zu sein scheint.

¹⁹⁷ Vgl: Attali (2006), S.23.

¹⁹⁸ Ebda. S.24.

¹⁹⁹ Vgl.: Ebda. S. 27.

²⁰⁰ Ebda. S. 26.

²⁰¹ Vgl.: Ebda. S. 29.

²⁰² Vgl.: Ebda. S. 30.

²⁰³ Vgl.: Ebda. S. 46.

²⁰⁴ Vgl.: Ebda. S. 67.

²⁰⁵ Ebda. S. 57.

Aufnahmen eingesetzt oder wird zu einem Simulacrum von Aufnahmen, weil das Publikum das Aufgenommene live hören bzw. miterleben möchte.²⁰⁶

Der Modus der Wiederholung, eingeleitet durch die Massenproduktion von Musik, hat nach Attali die Funktion den Hörer ruhig zu stellen: Sei es, dass Musik alleine zu Hause konsumiert wird oder mit anderen in einer Disko, in welcher die Lautstärke aber zu hoch ist um Gespräche führen zu können.²⁰⁷ Zusätzlich entspricht es der Wesenheit der Massenproduktion Stille zu erzeugen:

First, it must be stated that mass production compels silence. A programmed, anonymous, depersonalized workplace, it imposes a silence, a domination of men by organization. The people who manufacture mass-produced commodities have neither the means nor the time to speak to one another or experience what they produce. [...] Today, neither the musician nor the worker who produces the record on an automatic machine have the time to experience the music. Mass production is programming, the monotonous and repeated noise of machines imposing silence on the workers.²⁰⁸

Mit der Massenproduktion von Musik ging die Entstehung von Jugendkultur einher, also die Jugend als eine eigene Gesellschaft, mit eigenen Helden, die sich von der Erwachsenenwelt abgrenzt.²⁰⁹ Wichtig ist die damit einhergehende Erzeugung von Uniformität unter den Konsumenten: „What counts now is the difference of the group as a whole from what it was the day before, and no longer differences within the group.“²¹⁰ Mit der Wiederholung geht auch das Original verloren: „Reproduction, in a certain sense, is the death of the original, the triumph of copy, and the forgetting of the represented foundation [...].“²¹¹ Die Musiker selbst werden immer unwichtiger und sind Teil eines komplexen Arbeitsprozesses geworden, in welchem es vor allem darum geht mit aller technischen Perfektion Noise zu verhindern.²¹² Attali beobachtete in seinen Analysen eine gewisse Art von Stillstand in der Musik, hervorgerufen durch das ständige Aufgreifen von bekannten Themen unter minimaler Modifikation derselben. Zugleich empfindet er die Rhythmen der populären Musik den militärischen Rhythmen als nahe stehend.²¹³

²⁰⁶ Vgl.: Ebda. S. 85.

²⁰⁷ Vgl.: Ebda. S. 118.

²⁰⁸ Ebda. S. 121.

²⁰⁹ Vgl.: Ebda. S. 110

²¹⁰ Ebda.

²¹¹ Ebda. S. 89.

²¹² Vgl.: Ebda. S. 106, 112 – 113 und 115.

²¹³ Vgl.: Ebda. S. 109.

Im Sozialismus gab es eine natürliche Präsenz des Staates in Kunst und Musik, wohingegen im Westen der Staat in diesen Bereichen als etwas Fremdes aufgefasst wurde. So stellt sich zumindest die Idealvorstellung dar:

Young Slovenes experienced the state as an alien, intrusive presence in the music sphere, and sought to exorcize it by bringing it into audibility. The absence of such an overt state presence in most Western music scenes only mask the pervasive presence of market-state ideologies that are far more diffuse and less easily dislodged than ‚Eastern‘ totalitarian ideologies. Ideology was both the background and foreground music (both regulating score and systemic din / noise) of the old socialist states, whereas in both the successor states and the West, music (as a symbol of commodity hedonism) is the soundtrack to neoliberal market ideology. Both conspire against autonomous thought and taste formation, albeit to varying degrees and in different ways. Laibach reflected a situation (throughout Europe) in which there was no consensus about the correct roles of the state and musicians in each other’s spheres.²¹⁴

Laibach erzeugte bombastische und monumentale Musik, die durchaus im Stande ist Gefühle von Heroismus und Gemeinschaftsglauben zu evozieren.²¹⁵ Vor allem die Unterlegung mit einem militärischen Spiel des Schlagwerks weckt instinktiv einen Drang welcher den Konsumenten zum Marschieren auffordert. Gleichzeitig erschwert oder stört Laibach diesen Drang durch die Setzung von Skurilem: sei es, dass dieses schon der Basis inhärent ist und von Laibach auf die Spitze getrieben wird, wie bei dem *Life is Life*- Cover, oder durch die eher verstörende Stimme des Sängers, welche von Zeit zu Zeit den Pathos durch Übertreibung zersetzt, oder durch das Einsetzen von Melodien usw., die den Konsumenten irritieren.²¹⁶ Von besonderem Interesse ist es, wenn Laibach in Anbetracht des historischen Hintergrundes den monumentalen, heroischen Sound mit Dissonanzen oder Noise versieht. Es erscheint einerseits wie eine Abwehrreaktion und andererseits aber auch wie ein Sichtbarmachen der ideologischen Diskontinuität, also jener dunklen bzw. unlogischen Stellen die vom Pathos immer übermalt wurden. Auch auf der Ebene der Musik können Žižeks Überlegungen daher angewendet werden, nämlich die Produktion von Genießen, durch Erzeugung des Dranges zu Marschieren, bei gleichzeitiger Zerstörung des symbolischen Netzes durch Noise und Skurilem.

Es scheint, als ob Laibach eine Überidentifizierung mit dem Kapitel „Repeating“ aus Attalis Buch betreiben würde: Da wäre zum einen die Depersonalisation, die bereits ausführlich besprochen wurde. Auffällig erscheint zudem der Tod des Originals, den

²¹⁴ Monroe (2005), S. 209.

²¹⁵ Ich denke hier vor allem an das Album *Opus Dei*.

²¹⁶ Im Queen- Cover *Geburt einer Nation* gibt es eine Melodie, genauer eine Kennmelodie, die an amerikanische Komödien aus den 80ern erinnert. Ich muss beispielsweise immer an *Police Academy* denken, wenn ich die Melodie höre.

Laibach, auch inspiriert durch andere Richtungen und Theorien, bis zum Exzess betreibt, also die andauernde Verwendung und Manipulation von vorgefundenem Sound, welches explizit in der ungeheuren Anzahl von Cover-Versionen sichtbar wird. Die laibach'sche Manipulation versieht diese Originale auf verstörende Weise mit anderen Kontexten bzw. bringt deren verdeckte Kehrseite zum Vorschein, wie beispielsweise die Militanz der Pop-Musik oder die Uniformität, welche durch die Kulturindustrie erzeugt wird. Vor allem in den frühen Alben wie *Nova Akropola* und *Rekapitulacija* findet sich die ruhig-stellende Wirkung der industriellen Arbeitsweise wieder, welche von Attali beschrieben wurde. Diese Arbeiten lassen sich am ehesten als bruitistisch beschreiben, sie erzeugen eine kalte, maschinenhafte und zugleich verstörende Atmosphäre, einen bedrohlichen, entfremdenden und imposanten Lärm (Noise) dem eine Aufforderung zu schweigen immanent ist. Laibach übernimmt die industrielle Arbeitsweise in ihr Manifest, doch während es nach Attali eigentlich darum geht Noise zu übertünchen oder vergessen zu machen, durch die akribische Vermeidung von solchem in der Musik, macht Laibach die Geräusche hörbar und bringt sie an die Oberfläche:

The principle of work is totally constructed and the compositional process is a dictated "ready-made." Industrial production is rationally developmental, but if we extract from this process the element of the moment and emphasize it, we also designate to it the mystical dimension of alienation, which reveals the magical component of the industrial process. Repression of the industrial ritual is transformed into a compositional dictate and the politicization of sound can become absolute tonality.²¹⁷

Attali spricht im ersten Kapitel von einer prophetischen Funktion von Musik, insofern durch sie, durch den Umgang mit Noise, der Produktionsweise etc. die gesellschaftliche Welt von morgen hörbar wird.²¹⁸ In der Auseinandersetzung mit Laibach wird der Eindruck erweckt, als ob ein Prophetisches im Gestus des Sängers immer stärker und das „diktatorische Gehabe“ immer schwächer würde. Nach *God is God* und dem 11. September wurde es in gewisser Weise legitim das Prophetische zu betonen.

²¹⁷ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 18 – 19.

²¹⁸ Vgl. Attali (2006), S. 4.

3.2. Symbole

Die Natur der Symbole ist veränderbar, wobei das verändernde Element das ist, was die Menschen auf sie projizieren. Symbole verändern sich mit der Zeit; das Symbol Lenins hat heute nicht mehr dieselbe Bedeutung wie vor fünf oder zehn Jahren, ganz zu schweigen von der unterschiedlichen Bedeutung dieses Symbols in den USA und in Jugoslawien.²¹⁹
(Irwin)

Es liegt nahe dieses Kapitel mit dem laibachschen Kreuz, einem multidimensionalen Symbol, einzuleiten. Dieses inkludiert einige Assoziationen, ohne sich jedoch auf eine einzige Referenz zu beziehen²²⁰. Als starke Parallele erscheint das suprematistische Kreuz Malewitschs, welches neben Quadrat und Kreis eines der drei Grundformen der suprematistischen Kunst ist. Das Quadrat ist die Grundform, aus welchem sich alle anderen Formen ergeben. Der Kreis entsteht durch die Drehung des Quadrats und das Kreuz durch die Teilung zweier Rechtecke. Malewitsch fasst das Kreuz als eine mystische, aus dem All strömende Quelle, als das Bindeglied zwischen Himmel und Erde auf.²²¹ Joseph Beuys verwendete ähnliche Kreuze in seinen Arbeiten. Des Weiteren waren solche auf den Fahrzeugen und den Luftfahrzeugen der Wehrmacht angebracht.²²² Das Kreuz selbst ist darüber hinaus ein uraltes Symbol, das mit vielen Bedeutungen überlagert ist und sich mit unterschiedlichsten Kontexten assoziieren lässt. Irwin erwähnt in Zusammenhang zu ihren eigenen Arbeiten eine weitere Bedeutung: „Allerdings nimmt das Kreuz für uns als Angehörige einer kleinen Nation noch eine andere, schicksalhafte Bedeutung an. Unsere Kultur nagelt uns in die Mitte des Kreuzes, an den Kreuzungspunkt der verrückten Ambitionen des Ostens und des Westens.“²²³ Monroe bezeichnet Laibachs Kreuz als kommunikatives Symbol, welches dem Monolithen aus *2001: Odyssee im Weltraum* sehr ähnlich ist:

The cross, as a mute but active symbol, is like the monolith in the way it resists interrogation while itself interrogating. In both cases people are confronted by manifested abstraction, and in both cases the symbol/ object generates a proliferation of theory, speculation, and response. [...] Just as in Clarke's cosmology every event and system seems to relate back to the monolith, everything in

²¹⁹ Viculin, Marina; Irwin: Interview. Ljubljana, 1990. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 245.

²²⁰ Vgl.: Monroe (2005), S. 3.

²²¹ Vgl.: Härtel, Elisabeth: Malewitsch – die gegenstandslose Welt: www.f5.htw-berlin.de/.../Malewitsch_die_%20gegenstandslose%20Welt.pdf Zugriff: 16.09.2009.

²²² Vgl.: Monroe (2005), S. 3.

²²³ Furlong, Bill; Archer, Mike; Irwin: Interview. London, August 1988. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 249.

Laibach relates back to the cross, and in different times and in different ways, Laibach relates to everything – art, politics, love, war, myth, religion, and beyond.²²⁴

Das Kreuz verhöhrt, widersteht selbst aber jedem Verhör – wie Laibach selbst. Laibach setzt es in seinen Arbeiten immer wieder ein, transformiert es und spielt mit der Fülle der Kontexte die es überlagern. Auf der Bühne als Banner oder auf einer Armbinde trägt es zu einer totalitären Ästhetik bei. Es mahnt an das Hakenkreuz der Nazis und ist diesem, aufgrund seiner simplen Gestalt, ähnlich. Im Video zu *God is God* spielen sie beispielsweise mit der religiösen Symbolik des Kreuzes auf einer Reklametafel. Im Video zu *Life is Life* wird ein Kreuztor durch den Schuss eines Pfeils geöffnet. Darin kommt auch ein Weg vor an dem vier Gedenkkreuze stehen. In *Anglia* kann das mit Blut gemalte Kreuz als Symbol der Kreuzzüge oder auch als Hinweis auf die britische Flagge (wenn es vertikal gewendet wird) gelesen werden. In seinen transformierten Formen erscheint es beispielsweise immer wieder als Kreuzschachbrett, das an die Schachallegorie erinnert, welche für die gesellschaftlichen Verhältnissen steht. Auf dem Cover vom *Let it be* – Album erscheint es als Krückenkreuz, erinnert dabei gleichzeitig wieder an Malewitsch, weil das Quadrat durch ein Kreuz geviertelt wird und sich in der Mitte des Kreuzes das Zahnrad (Kreis) befindet. Beim *NATO*- Album wurde das Kreuz durch das Symbol der NATO ersetzt, welches an sich wiederum ein Kreuz, jedoch mit anderen Kontexten, darstellt.

Der Sänger hat an seiner Kopfbedeckung meistens ein Symbol angebracht: In den Videos der achtziger Jahre war es Edelweiß, bei *Wirtschaft ist tot* eine digitale Uhr, in den Videos zur *NATO* ist es das NATO-Symbol, während der *WAT*-Tour das Zahnrad mit dem Kreuz, bei der *Volk*-Tour ein „V“ und im Video zu *God is God* scheint es sich ebenfalls um ein Zahnrad mit Kreuz zu handeln, jedoch ist das Kreuz nicht (gut) zu erkennen: Edelweiß wird nahezu immer mit der Atmosphäre und dem Kitsch von Heimatfilmen assoziiert und unterstrich auf diese Weise das ‚völkische‘ Moment innerhalb der Videos der achtziger Jahre. Dieses Symbol ist sowohl in Deutschland als auch in Österreich auf den Kappen der Gebirgstruppen des Bundesheeres angebracht. (Früher war es allgemein auf den Kappen des österreichischen Bundesheeres vertreten.) Laibach unterstreicht damit das militante Gehabe und

²²⁴ Ebda. S. 5 – 6.

rekapituliert gleichzeitig auch die Unterdrückung der Slowenen bzw. ist darin auch der Bezug auf den slowenischen Nationalismus enthalten, insofern im sozialistischen Slowenien Edelweiß als nationalistisches Symbol verwendet wurde. Die digitale Uhr in *Wirtschaft ist tot* scheint die Abkehr vom Analogen und Organischen zu affirmieren und könnte zudem als ein Hinweis auf die abgelaufene Zeit (tot) gelesen werden. Das Zahnrad mit dem Kreuz während der *WAT*-Tour deutet auf die eigene Historisierung hin. Das „V“ steht in erster Linie für „Volk“. Neben der deutschen Bedeutung die auf das Thema des Albums hinweist, ist es auch das slowenische Wort für Wolf. Laibach spielt mit der Metapher „Wölfe im Schafspelz“, insofern auf dem Albumcover gemalte Schafe abgebildet sind. Das Motiv ist eine Kombination aus einem „V“ und einem Bohrer und transportiert durch seine Form einen imperialistischen Gestus. Es weckt Assoziationen zu Legionsadlern, zum Merkurmotiv, aber auch zu dem Victory – Zeichen, welches sowohl als ein Friedenssymbol, aber auch als ein herrisches Statement, aufgrund des Wortes „Victory“ aufgefasst werden kann.

Es gibt ein weiteres Motiv, das in verschiedenen Gestalten bei Laibach auftaucht, wie beispielsweise in Form einer textuellen Referenz, eines Bildes oder als Bestandteil eines Outfits: Merkur, der Gott des Handels und auch der Kommunikation.²²⁵ Das Symbol dafür ist ein Flügelhelm, wie er im Video zu *Wirtschaft ist tot* von den Mitgliedern getragen wurde, oder in dem Bild *Spielturn* gezeigt wird. Als textuelle Referenz findet sich Merkur im Song *Decree*, wie später noch gezeigt wird. Vor allem mit dem Album *Kapital* tritt dieses Motiv verständlicherweise in den Vordergrund. Es wirft die Frage nach dem wechselseitigen Verhältnis von Handel und Kommunikation auf, denn um Handel betreiben zu können, muss kommuniziert, verhandelt werden, wodurch wiederum der Handel die Kommunikation beeinflusst. Wenn Musik oder Entertainment als Kommunikation begriffen oder zumindest als eine solche vorgestellt wird, kann die Kulturindustrie (oder auch Plattenindustrie) als Schmelztiegel von Handel und Kommunikation betrachtet werden. In diese Kerbe schlägt auch Laibach, insofern dieses Motiv darüber hinaus als Referenz auf Freddy Mercury gelesen werden kann.

Das NSK-Logo ist exemplarisch für das empathisch-eklektische Verfahren: In der Mitte ist das schwarze Kreuz. Darin befindet sich das Hakenkreuz des

²²⁵ Vgl.: Fink, Gerhard: *Who's who in der antiken Mythologie*. München: DTV, 1998. S. 203.

antifaschistischen Dadaisten John Heartfield, also ein Kreuz, welches von Äxten gebildet wird, die mit Seilen zusammengehalten werden. „Das Kreuz erinnert an den italienischen Faschismus und das antike Rom, muss aber auch als eine gewichtige Äußerung der immerwährenden Symbolik für Sühne und Opfer gesehen werden.“²²⁶ Links befindet sich ein Zahnrad, das die Industrialisierung symbolisiert und der Ikonographie der Arbeiterkultur entnommen wurde. Dieses wird von Laibach beansprucht, insofern sich das schwarze Kreuz oft inmitten des Zahnrads findet. Das Hirschgeweih, welches sich unten befindet, ist ebenfalls eher Laibach zuzuordnen. Der Hirsch bzw. das Geweih findet sich bei ihnen auf den Covers von den Alben *Nova Akropola* und *Neue Konservativ*, wie auch in den Videos zu *Geburt einer Nation* und *Opus Dei*, und diente lange als Bühnendekoration. Auch Beuys bediente sich diesem Symbol, das für den heidnischen Kult, Schamanismus oder einfach für Tradition und Volkskunst steht. Die Dornen auf der rechten Seite können einerseits als christliches Motiv, andererseits aber auch als Stacheldraht der Konzentrationslager und des Gulags interpretiert werden. Unten finden sich drei Fackeln, die durch ein Atommodell zusammengehalten werden, das für die Kräfte der Zerstörung und Erneuerung stehen soll. „Die Flamme ist ein zentrales Motiv, in den Werken der NSK und die Ambiguität ihres Potenzials fungiert als Metapher für ihre eigenen Absichten und ihre Auffassung vom Zustand der Welt, in der sie sich befinden.“²²⁷ Auf der rechten Fackel ist ein dreigipfelter Berg zu sehen, der für den höchsten Berg Sloweniens steht, also ein Nationalsymbol ist, aber auch von der slowenischen, kommunistischen Widerstandsbewegung *OF* im zweiten Weltkrieg verwendet wurde. Darüber stehen die Buchstaben „R“ und „G“ welches für die Arbeitsmethode *Retrogarde* steht, die von NSK angewandt wird. An der Spitze befindet sich das Symbol der Gruppe *Scipion Nasica* (welche ein Vorgänger von *Noordung* war).²²⁸ Stevens sieht in dieser Konzentration von Bildern die ‚Ideologie‘, die sich hinter der Oberfläche der NSK verbirgt:

Die Neue Slowenische Kunst befasst sich mit nichts geringerem als dem Schicksal der europäischen Seele. Kreuze, Äxte, Dornen, Zahnräder, Geweihe und Fackeln, in all der

²²⁶ Stevens, Charles: „Es fließt Blut aus der alten Wunde“: Die prophetische Vision der Neuen Slowenischen Kunst. In: Arns Inke (Hg.): *Irwin Retroprincip*. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 139.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ Für die folgende Beschreibung wurden Ausführungen von Arns (2002), S.15-16 und von Monroe (2005), S. 55-56 verwendet.

Verflochtenheit ihrer Symbolik und Ikonographie, sind Werkzeuge, die von der NSK benutzt werden, um ihrer prophetischen Vision Form zu geben.²²⁹

Arns versteht dieses Logo ebenfalls als eine allegorische Darstellung der europäischen und slowenischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, wobei ihr vor allem der utopische Gestus der einzelnen Symbole ins Auge sticht:

Die christliche Symbolik, das Erkennungszeichen des Suprematismus, die Arbeitersymbolik, die industrielle sowie die aus der Volks- bzw. Heimatkunst stammende Symbolik – alle sind auf äußerst unterschiedliche (christliche, künstlerische, politische, technologische, rückwärtsgewandte) ‚Erlösungsutopien‘ ausgerichtet.²³⁰

Der utopische Gehalt verweist auf die Vergangenheit und zugleich in eine mögliche Zukunft. Die Traumata die aus der vergangenen versuchten Realisierung der Utopien resultieren, müssen bearbeitet bzw. durchgearbeitet werden, um eine Zukunft zu ermöglichen. Monroe findet in diesem Logo eine Art Rückwärtsbewegung vor: „This is a typical retro movement, back/forward to mid-twentieth-century notions of scientific progress and forward/back to arcane national symbolism.“²³¹ In dem Logo sind die Widersprüche und Assoziationsketten nicht gelöst, unzählige Überlegungen wären möglich.

²²⁹ Stevens (2003), S. 139.

²³⁰ Arns (2002), S. 16.

²³¹ Monroe (2005), S. 56.

3.3. Lyrics

Bei den von Laibach verwendeten Lyrics ist nie sicher, ob es sich um Neuschöpfungen oder um die Transformation (cut-up) bzw. Übernahme (Ready-made) von bereits Vorgefundenem handelt:

A single statement can contain samples or paraphrases of diverse and contradictory texts, but because textual sources are at least frequently identified, it is possible to maintain the illusion that the texts are original statements rather than what Laibach term 'new originals' created from existing as well as new materials. As in other respects, the responsibility for decoding and identification of the text's sources is left to the audience. The two primary sources of NSK textual samples are spent political and theoretical texts – particularly ideological, psychological, and art-historical sources.²³²

Monroe demonstriert anhand der Lyrics zu *Decree* Laibachs Vorgehensweise: Die Originalquelle stammt aus dem Booklet zu *The Planets* von Gustav Holst, aus welchem einzelne Sätze oder Satzteile aus dem Zusammenhang gerissen und neu kombiniert wurden. Dieses Beispiel zeigt zum einen auf welche Weise Laibach Material auswählt, nämlich solches mit poetischen und geheimnisvollen Eigenschaften, welche die Erhabenheit und den geheimnisvollen Nimbus von Laibach noch verstärkt. Zudem handelt es sich um eine Quelle, auf welche man wahrscheinlich nur durch Zufall trifft. Weiters wird darin die Technik der Umbildung sichtbar, welche Laibach auch bei ihren Covers von Hits anwendet, um die darunter liegende Bedeutung freizulegen, während die elementare Struktur gleich bleibt. Als letzten Punkt findet Monroe die Wiederholung von Motiven vor, insofern hier das Merkur-Motiv im Text eingebracht wurde, das sich immer wieder bei Laibach finden wird.²³³

Wie geht Laibach nun an einen Pop- oder Rocksong heran? Als Beispiel soll *Geburt einer Nation* gebracht werden, das sich in einem ersten Schritt als eine deutsche Übersetzung des *Queen*-Songs *One Vision* artikulieren lässt:

Ein Mensch, ein Ziel und eine Weisung, / Ein Herz, ein Geist, nur eine Lösung, / Ein Brennen der
Glut. / Ein Gott, ein Leitbild. / Ein Fleisch, ein Blut, / ein wahrer Glaube. / Ein Ruf, ein Traum. /
Ein starker Wille. / Gebt mir ein Leitbild. / Nicht falsch, nicht recht. / Ich sag es dir: Das Schwarz
und Weiß ist kein Beweis. / Nicht Tod, nicht Not. / Wir brauchen bloß / ein Leitbild für die Welt. /
Ein Fleisch, ein Blut, / ein wahrer Glaube. / Eine Rasse und ein Traum, / Ein starker Wille.
So reicht mir Eure Hände / Und gebt mir Eure Herzen. / Ich warte. / Es gibt nur eine Richtung, /
Eine Erde und ein Volk. / Ein Leitbild. / Nicht Neid, nicht Streit. / Nur die Begeisterung. / Die
ganze Nacht. / Feiern wir Einigung. / Ein Fleisch, ein Blut, / ein wahrer Glaube. / Ein Ruf, ein
Traum. / Ein starker Wille. / Gebt mir ein Leitbild. / Gebt mir eine Nacht. / Gebt mir einen

²³² Monroe (2005), S. 62.

²³³ Vgl.: Ebda. S. 62 -63.

Traum. / Nichts als das: / Ein Mensch, / Ein Mann, / Ein Gedanke, / Eine Nacht, / Ein-mal. / (Jawohl.) / Nur gebt mir / Gebt mir / Gebt mir / Ein Leitbild!²³⁴

Das Deutsche wird von der NSK aufgrund einer bestimmten Qualität verwendet, welche für Nicht-Deutsch-Sprechende mit einem Trauma verbunden ist:

Die vielfache Verwendung der deutschen Sprache und deutscher Bezeichnungen in den Arbeiten der NSK ist auf die spezifische evokative Qualität dieser Sprache zurückzuführen, die auf Nicht-Muttersprachler entschieden, abgehakt, dominierend und beängstigend wirkt und automatisch tief in der Geschichte und im Unbewussten verankerte Traumata aktiviert. Mit der Aktivierung des germanischen Traumas wird auch der undifferenzierte, unidentifizierbare, passive und mit Alpträumen gefüllte Traum des Slawentums aktiviert.²³⁵

Bis auf wenige Ausnahmen stellt sich die Übersetzung als eine „Korrekte“ dar bzw. finden sich darin nur wenige Änderungen. So wurde aus „one flesh, one bone“ „ein Fleisch, ein Blut“ oder einmal aus „one voice, one hope, one real desicion“ „eine Rasse und ein Traum, ein starker Wille.“ Weggelassen wurde die mittlere Passage „I had a dream, [...], Look what they’ve done to my dream“ und „fried chicken“ am Ende. Von Interesse ist aber die Wahl der deutschen Wörter: Wie bereits erwähnt, kann der Großteil der Übersetzung nicht als eine „falsche“ bezeichnet werden, Laibach verändert aber den Sinn und damit auch die gesamte Bedeutung. Beispielsweise wurde aus „vision, give me your hands, give me your hearts, I’m ready, there’s only one direction, one world and one nation, yeah one vision“²³⁶ „So reicht mir eure Hände, und gebt mir eure Herzen. Ich warte. Es gibt nur eine Richtung, eine Erde und ein Volk. Ein Leitbild.“ Bei *Queen* hört es sich mehr nach Weltbürgertum, nach gegenseitiger Toleranz, etc. an. Bei Laibach bekommen diese Zeilen eher eine andere Konnotation, nämlich ein „Volk“, dass sich die anderen Ethnien untertänig macht, so dass oder bis es nur noch ein „Volk“ gibt. Verantwortlich dafür ist zum einen die deutsche Sprache, welche vor allem aufgrund der Ereignisse des 20. Jahrhunderts sehr schnell mit derartigen Assoziationen in Verbindung gebracht wird. Aber auch das Wort „Volk“ ist von solchen Assoziationen nicht frei, zumal es mit dem Wort „völkisch“ verwandt ist. Ihm fehlt der zivilisierte Klang des Wortes „Nation“ und ist mit einem (unbestimmten) „Mehrwert“ beladen, der mit „Blut und Boden“ verbunden ist. Zum anderen sorgen auch Worte wie „Rasse“, welche an anderer Stelle fallen, für eine solche Konnotation. Man erhält

²³⁴ Neue Slowenische Kunst (1991), S. 36.

²³⁵ Čufer, Eda; Irwin: Konzepte und Relationen. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 228.

²³⁶ Queen - One Vision Lyrics:

<http://www.lyrics007.com/Queen%20Lyrics/One%20Vision%20Lyrics.html> Zugriff: 18. 01. 2010

durch diese Operation aber den Eindruck, dass sich sowohl Laibach, als auch Queen auf einem schmalen Grat bewegen. Plötzlich könnten die Zeilen von Queen bedeuten, dass sich diese Toleranz oder das Weltbürgertum verwirklichen lassen, wenn auch alle die westlichen Werte und Moralvorstellungen annehmen. „After the exposure to Laibach’s intervention, Queen’s song loses its innocence and apoliticality.“²³⁷ Monroe sieht in diesem speziellen Fall aber keine versteckte Botschaft, welche von Laibach ans Tageslicht gebracht wird, sondern eine Verstärkung oder Verfremdung der Strukturen der unhinterfragten Verherrlichung, welche sich sowohl im westlichen Massenkonsum als auch in der totalitären Mobilisierung der Massen wieder findet.²³⁸ Nach Arns wird in diesem Text Laibachs Strategie der Wiederholung sichtbar, welche durch die „Adaption bestimmter rhetorischer Formeln“ „das ideologische Fundament autoritärer bzw. nationalistischer Politik offen“ legt und es gleichzeitiger ad absurdum führt. Durch die „permanente Wiederholung der Aussagen („Gebt mir ein Leitbild“), verlieren eben diese ihren Sinn und „werden zu Leerformeln, die nicht mehr auf den Inhalt sondern auf die Struktur und Funktionsweise bestimmter Ideologien verweisen.“²³⁹ Arns deutet diesen Text als den Ruf nach einem starken Mann, mit welchem möglicherweise Hitler oder Tito gemeint sein könnte. Sie sieht in diesem Text aber auch eine Anspielung auf die immer stärker werdenden Nationalismen im Jugoslawien der achtziger Jahre.²⁴⁰ Zu dieser Liste an möglichen Bedeutungen die sie vorbringt, muss die Referenz auf Freddy Mercury hinzugefügt werden, welcher an sich ebenfalls als eine Art Leitbild fungiert, an welchem sich die Massen orientieren.

Laibach bewegt sich in ihrer Auswahl und Manipulation auf gefährlichem Terrain, vor allem das Album *Volk* erscheint in dieser Hinsicht als heikler Balanceakt, obwohl es oberflächlich betrachtet harmloser, weil musikalisch sanfter, als andere Arbeiten erscheinen mag. Im Folgenden soll dieser Umstand anhand der Songs *Germania* und *Yisrā’el* demonstriert werden²⁴¹:

²³⁷ Monroe (2005), S. 229.

²³⁸ Vgl.: Ebda.

²³⁹ Vgl.: Arns (2002), S. 39.

²⁴⁰ Vgl.: Ebda.

²⁴¹ Für die darauf folgende Analyse wurde Wikipedia als Informationsquelle, sowohl für die Lyrics und deren Übersetzung der Originalen Hymnen, als auch für die Hintergrundinformation herangezogen. Laibach gab im Booklet zu *Volk* Wikipedia als Referenz an. Vgl.: English Wikipedia references for Nskstate.com: <http://whois.domaintools.com/enwikipedia/nskstate.com> Zugriff: 15.11.2009

Die erste Strophe aus *Germania* stammt aus dem Anfang der heutigen deutschen Nationalhymne, die nur noch aus der dritten Strophe des Deutschlandliedes besteht. Bei der zweiten Strophe Laibachs handelt es sich um eine englische Übersetzung der so genannten „Vierten Strophe“ des Deutschlandliedes, welche als Reaktion auf den verlorenen Ersten Weltkrieg geschrieben und vornehmlich von Deutschnationalen gesungen, jedoch nie offizieller Bestandteil der Nationalhymne war. Im Hintergrund werden Bestandteile der ersten Strophe des Deutschlandliedes gesungen. Nur diese erste Strophe wurde im Nationalsozialismus gesungen. Die letzte (längere) Passage scheint eine Konklusion und Reflexion Laibachs zu sein.

Einigkeit und Recht und Freiheit/ Für das deutsche Vaterland!/ Danach lasst uns alle streben/
Brüderlich mit Herz und Hand!
And in times of misfortune/ And in times of mistrust/ (Von der Maas bis and die Memel)/ Shall this
song continue/ (Von der Etsch bis an den Belt)/ From generation to generation, from present to
past/ (Deutschland, Deutschland über alles, Deutschland)/ Shall this song continue/ (Über alles in
der Welt)
More than ever/ In these times of mistrust
After the unspeakable/ After you have fallen as only angels can fall/ Go and find your peace again/
Get back home and grow your tree/ No victory/ No defeat/ No shame/ And fatherland/ No more/
Only unity/ Justice/ And freedom for all/ There will be no memory/ Or there will be no hope/ It is
the lesson you have to learn/ Now/ And in the future.
Do you think you can make it/ Deutschland?²⁴²

Im Hinblick auf die Manipulation ist vor allem die zweite Passage von Interesse. Wurde bei *Geburt einer Nation* durch die Übersetzung eine Radikalisierung eines (aus oberflächlicher Perspektive) eher harmlosen Textes vollzogen, so scheint es sich hier in gewisser Hinsicht um einen gegenteiligen Effekt zu handeln. Laibach nimmt dem Original sein „heldisches“ Pathos. Textuell wird einerseits auf die Vergangenheit verwiesen, nämlich durch die Referenz auf das Original und die erste Strophe des Deutschlandliedes im Hintergrund. Schon durch die Quelle wird ein Bezug auf den Ersten und den Zweiten Weltkrieg hergestellt, auch der Kausalnexus zwischen diesen kommt dadurch zum Ausdruck. Gleichzeitig verweist diese Passage auf die Gegenwart und die Zukunft, insofern sich die Zeile „Shall this song continue“ auf die erste Passage bezieht, nämlich die Werte Einigkeit, Recht und Freiheit auch in schlechten Zeiten nicht aufzugeben. Die letzte Passage rekapituliert diese Thematik und wirft die Frage nach der Verträglichkeit von Patriotismus und Schuld auf.

Yisrā'el wurde aus der *haTikwa* (israelische Hyme) und der *Biladi* (palästinensische Hymne) zusammengesetzt:

²⁴² Laibach. *Germania Lyrics*: <http://www.metrolyrics.com/germania-lyrics-laibach.html> Zugriff: 15.11.2009

As long as deep in the heart/ A Jewish soul still yearns/ And forward to the east/ To Zion, an eye still looks/ Our hope will not be lost/ The hope of two thousand years/ To be a free nation in our own home-land/ ('Od lo avdah tikvatenu/ Hatikvah bat shnot alpayim)/ The land of Zion and Jerusalem./ (Lihyot 'am chofshi be'artzeinu/ Eretz -tziyon vyrushalayim)

My country, my country, my land/ My ancestors!/ My country, my country, my nation/ In the land of struggle!/(?)

With determination, fire/ / And my volcanic revenge/ (Kol 'od balleivav penimah)/ I have climbed the mountains/ Crossed frontiers/ / And fought wars/ (Nefesh yehudi homiyah)

I've conquered the impossible/ With longing in my blood/ And the roar of guns/ (Ulfa'atei mizrach kadimah)/ For my country, my land, my home/ My ancestors. ('Ayin letziyon tzofiyah)²⁴³

Die erste Passage ist eine englische Übersetzung der *haTikwa*. Die darin enthaltenen hebräischen Zeilen im letzten Abschnitt dieser Passage sind in zweifacher Hinsicht collagenartig: „‘Od lo avdah tikvatenu/ Hatikvah bat shnot alpayim“ verstärkt die Zeilen „Our hope will not be lost,/ The hope of two thousand years“ insofern sie das hebräische sprachliche Äquivalent zu diesen darstellen. Simultan gesungen werden diese aber zu “To be a free nation in our home-land”. „Lihyot 'am chofshi be'artzeinu/ Eretz -tziyon vyrushalayim“ bedeutet in etwa „To be a free nation in our own home-land/ The land of Zion and Jerusalem“, wird aber gesungen zu „The land of Zion and Jerusalem“. Es gibt eine Verstärkung und zugleich auch eine Verzögerung, die mit dem Ende der Passage aufgehoben wird. Die nächste Passage ist eine englische Übersetzung des Refrains der *Biladi*, welche geringfügig verändert wurde und wozu im Hintergrund eine Stelle aus der *haTikwa* gesungen wird. Alles weitere ist eine Neuzusammensetzung der englischen Übersetzung der ersten und zweiten Strophe der *Biladi*, welches von der gesamten *haTikwa* begleitet wird. Um diese Neuzusammensetzung nachvollziehen zu können, wird die englische Übersetzung der ersten zwei Strophen der *Biladi* angeführt, wobei die von Laibch verwendeten Teile hervorgehoben wurden.

With my determination, my fire and the volcano of my revenge/ With the longing in my blood for my land and my home/ I have climbed the mountains and fought wars/ I have conquered the impossible, and crossed frontiers

With the resolve of the winds **and the fire of the guns**/ And the determination of my nation in the land of struggle/ Palestine is my home, Palestine is my fire,/ Palestine is my revenge and the land of endurance.

Die *haTikwa* handelt von der Hoffnung eine freie Nation im Land der Vorfahren, also Jerusalem zu werden. Die *Biladi* erscheint eindeutig als ein Kampflied oder genauer

²⁴³ Vgl.: Laibach. Yisrā'el Lyrics:

http://www.lyricsmania.com/lyrics/laibach_lyrics_6068/volk_lyrics_81823/yisrael_lyrics_809322.html
Zugriff: 15.11.2009.

als eine Reaktion auf die in der *haTikwa* genannte Hoffnung, was durch die Operationen Laibachs noch verstärkt wird: Denn in der ersten Passage von *Yisrā'el* steht diese Hoffnung im Vordergrund, wird durch den Originaltext untermalt und verstärkt. Mit der zweiten Passage aber wird sie gestört. Jemand anderer beansprucht das Land für sich und auch für seine Vorfahren. Dieses Land wird von Seiten der Palästinenser nicht kampflos aufgegeben, genauso wenig wie von der anderen Seite. Obwohl es sich bei der zweiten Passage um den Refrain der *Biladi* handelt gelten die Worte für Beide, denn Laibach bringt durch den Einsatz der Stimme den Hauch von etwas Kindischem mit ein. Im Endeffekt zeigt Laibach, dass beide Seiten dasselbe wollen und es beide Seiten mit demselben Anspruch tun.

3.4. Gesamtkunstwerk

Das Gesamtkunstwerk geht über eine „multimediale Verbindung zu einem einzigen Kunstwerk“ hinaus, insofern diesem auch der Anspruch auf eine „Verbindung von Kunst und Wirklichkeit“ inhärent ist.²⁴⁴ „Die Ermächtigung der Illusion wird gewissermaßen umgedreht: nicht mehr die Wirklichkeit selber ist das Kunstwerk, sondern das Kunstwerk seinerseits will die Wirklichkeit werden.“²⁴⁵ Die Avantgarde operierte an dieser Verbindungsstelle, wollte aus der Wirklichkeit ein Kunstwerk schaffen, das wirklich werden sollte. Dieser Impetus ist die Voraussetzung des Totalitarismus, dessen „künstlich-ästhetische“ Seite bzw. sinnbildliches Ideal, sich in einem monumentalen und „ästhetisierten“ Massenspektakel à la Albert Speer zeigt.

Schon aufgrund seiner Struktur, Organisation, Beschaffenheit und Thematik kann der NSK der Gesamtkunstwerk-Gedanke unterstellt werden.²⁴⁶ Vor allem bei Projekten, an denen die einzelnen Gruppen gemeinsam partizipieren, wird dieser Gedanke auf simple Weise legitimiert, wie beispielsweise der NSK-Staat oder die Produktion *Krst pod Triglavom*. „Foretić contends that Krst represents the pinnacle of NSK’s collective aesthetic, and although it contains no specific references to the state, it remains the most intensive manifestation of NSK as total(itarian) Gesamtkunstwerk.“²⁴⁷ *Krst* behandelt das Thema der Christianisierung der Slowenen durch die Deutschen im 9. Jahrhundert. Das Stück bestand aus 62 Bildern bzw. Szenen, bestehend aus heidnischen, ideologischen und avantgardistischen Motiven, inklusive einer Rekonstruktion von Tatlins Turm.²⁴⁸ Es war die dritte Produktion (und zugleich die vorletzte Produktion vor der Selbst-Auslöschung) der NSK-Theatergruppe Gledališče Sester Scipion Nasice. „Die Performance basierte sowohl auf Zitaten, als auch auf einer Neuinterpretation von Motiven und Themen der russischen Avantgarde: [...]“²⁴⁹ So orientierte sich die Theatergruppe an Meyerholds Biomechanik:

Die Choreographie des *Krst* sowie aller Produktionen von *Rdeči Pilot* zeichneten sich durch rituelle, mechanisch-repetitive Bewegungen der agierenden Schauspieler aus. Es handelte sich um

²⁴⁴ Vgl.: Schwandl, Karl: Das Gesamtkunstwerk – Vereinigung mit dem Kosmos – Verbrüderung der Menschheit. Wien: Dipl.-Arb., 1985. S. 62

²⁴⁵ Ebda.

²⁴⁶ Monroe verwendet in seiner Arbeit immer wieder den Ausdruck „NSK Gesamtkunstwerk“.

²⁴⁷ Monroe (2005), S. 90.

²⁴⁸ Vgl.: Ebda.

²⁴⁹ Arns (2002), S. 67.

eine Appropriation bzw. eine Neuinterpretation der utopischen bzw. idealisierten Vorstellungen der Avantgarde von der Maschine bzw. von der Mechanisierung des Menschen.²⁵⁰

Es war eine der größten theatralen Veranstaltungen, die je in Slowenien abgehalten wurde. Siebzig Schauspieler waren involviert.²⁵¹ Irwin übernahm die Bühnengestaltung, die sich neben Tatlin, auch auf Kandinsky und vergessene Künstler der slowenischen Avantgarde, wie Avgust Černigoj, bezog.²⁵² Laibach kümmerte sich um die Musik:

In dieser ‚Sampling-Oper‘ (Barber Keršovan) findet sich neben Zithermusik und ‚Ohm, Sweet Ohm‘ (Kraftwerk) auch viel Symphonisches von Wagner, Bruckner, Schostakowitsch und Prokofjew. Der bekannte Walzer aus ‚Wiener Blut‘ erfährt eine Verfremdung dadurch, dass er in russischer Sprache gesungen wird und so durch diesen kaum bemerkbaren Eingriff in das Original durchaus auf slowenische Verhältnisse bezogen werden kann: Der Walzer lässt sich – so Barber-Keršovan – als ‚Symbol für Jahrhunderte lange Vorherrschaft der K.u.K. Monarchie‘ deuten. Russisch erscheint als ‚bittere Erinnerung an das kurze Zwischenspiel der sowjetischen Obergewalt zwischen 1945 und 1948.‘²⁵³

Der Gesamtkunstwerkgedanke drückt sich neben der Fusion der Künste, neben der Arbeit des Kollektivs und neben den gigantischen Ausmaßen des Projekts auch in den Bezügen auf die Avantgarde und in gewisser Hinsicht auch in dem Aufgreifen eines nationalen Einheitsgedanken aus. NSK behandelt in *Krst* ein slowenisches Trauma und zugleich einen nationalen Mythos, wodurch auch die Rolle des Gesamtkunstwerks in der Repräsentation einer imaginären und nationalen Einheit thematisiert wird.

Inwiefern ist es aber möglich von einem Gesamtkunstwerk Laibach zu sprechen? Wenn Laibach Text, Musik, das Performative, Bilder und Visuals fusioniert, kann diesem dann ein Spiel mit dem Gesamtkunstwerk unterstellt werden? Würde dies nicht den Begriff des Gesamtkunstwerks verwässern? Oder verweist es vielleicht auf die Pop-Industrie, die möglicherweise versucht Gesamtkunstwerkcharakter zu erreichen? Laibach bläht sich auf, simuliert ein Gesamtkunstwerk und spielt damit, indem sie einerseits „Künste“ in einem monumentalen Modus fusionieren, auch wagnerianische Klänge produzieren bzw. Wagner zitieren und diesen sogar zum Mittelpunkt eines monumentalen Projektes machen (*Volkswagner*), und andererseits das Spiel umdrehen, indem sie in gewisser Weise versuchen aus dem Publikum eine formbare Masse zu machen, es zu disziplinieren.

²⁵⁰ Ebda. S. 70.

²⁵¹ Vgl.: Monroe (2005), S. 90.

²⁵² Ebda.

²⁵³ Arns (2002), S. 32.

4. Utopie

4.1. NSK-Staat - Konzept

Inspiziert durch die neu gewonnene Unabhängigkeit Sloweniens gegenüber Jugoslawien 1991 (aber auch durch den Zerfall der Sowjetunion) gründete die NSK im selben Jahr bzw. 1992 den virtuellen Staat NSK bzw. wurde die Organisation NSK in den Staat NSK umgewandelt. Dieser wird als ein Staat ohne Territorium, daher auch ohne Grenzen, dessen einzige Dimension die Zeit ist, und als erster globaler Staat des Universums gedacht. Der Verzicht auf ein reales Territorium hängt eng mit den jüngsten Ereignissen des Jugoslawienkrieges zusammen. Laibach zitiert in einem Interview eine Passage aus einem Artikel Žižeks, in welchem er die Ereignisse in Bosnien auf eine fehlende vereinende Staatsautorität, eine die über den ethnischen Streitereien steht, zurückführt:

today the concept of utopia has made an about-face turn - utopian energy is no longer directed towards a stateless community, but towards a state without a nation, a state which would no longer be founded on an ethnic community and its territory, therefore simultaneously towards a state without territory, towards a purely artificial structure of principles and authority which will have severed the umbilical chords of ethnic origin, indigenouness and rootedness.²⁵⁴

Die Utopie besteht demnach nicht mehr in der Abschaffung des Staates, sondern im Schaffen eines Staates der nicht auf „Blut und Boden“ bzw. Nation basiert. Žižek fordert von der Kunst, insofern er dieser eine subversive Funktion zubilligt, eine staatliche Kunst im Dienste eines noch nicht existierenden Landes zu sein.²⁵⁵ NSK hat einen Staat geschaffen, dem jeder unabhängig von Glauben, Geschlecht, Ethnie, Religion und Nationalität durch den Erwerb eines nicht-übertragbaren Passes beitreten kann.²⁵⁶ Die Inhaber entscheiden auf welche Weise sie dieses Dokument verwenden und tragen selbst die Verantwortung dafür. Sie können versuchen damit zu reisen oder diesen als eine Art Ersatzidentität verwenden, wenn sie sich beispielsweise nicht mit der Nation identifizieren können, in die sie hineingeboren

²⁵⁴ Excerpts from Interviews given between 1991-1995: <http://www.laibach.nsk.si/l31.htm> Zugriff: 15.11.2009

²⁵⁵ Vgl.: Žižek, Slavoj: Es gibt keinen Staat in Europa. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 51.

²⁵⁶ Das Problematische ist jedoch, dass ein Pass im Moment 50 Euro kostet und dadurch ein erheblicher Teil der Menschheit aufgrund mangelnder Liquidität ausgeschlossen ist. Vgl.: Laibach WTC: <http://wtc.laibach.org/en/product.cp2?guid=41428B1D-71D3-C1B1-3759-BA216BE5C888&linkid=15> Zugriff: 09.10.2009

wurden.²⁵⁷ Tatsächlich gelang es einigen Inhabern mit diesen Dokumenten die Grenzen zu überqueren, wie 1995 als die NSK im Rahmen der *NSK Država Sarajewo* Diplomatenpässe ausgeteilt wurden, mit welchen es Besuchern gelang aus Sarajewo heraus zu kommen. „The passports’ authentic appearance and their ‚diplomatic’ status proved a successful deterrent to close scrutiny by officials unfamiliar with the NSK State and its passports.“²⁵⁸ Um 2006 wurde die NSK aber aufgrund dessen mit einem Problem konfrontiert: Plötzlich gab es eine erhöhte Nachfrage nach den Pässen, ein Großteil davon aus der nigerianischen Stadt Ibadan.

Aufgrund der Annahme, dass diese große Nachfrage aus einem Land der ‚Dritten Welt’ auf Missverständnissen oder Missbrauch und Ausbeutung beruhen könne, richtete IRWIN im Jahr 2007 in London für einige Tage ein Passamt ein, um dort an rund 50 in London lebende nigerianische Antragsteller den Pass auszugeben. In auf Film dokumentierten Gesprächen mit den Bewerbern stellte sich tatsächlich heraus, dass für den Großteil von ihnen nicht klar war, dass NSK State in Time kein reales Territorium ist. Einige hatten die Vorstellung, ihre Ferien dort zu verbringen, Nachforschungen in Ibadan ergaben, dass viele darauf hofften, mit dem Pass nach Europa zu gelangen.²⁵⁹

Die Pässe werden als Dokumente subversiver Natur und einzigartigem Wert deklariert.²⁶⁰

They have several symbolic meanings. They are the final codification of NSK’s state aesthetic, and its artistic appropriation of processes normally served to state authorities. They also represent a materialization of the essence of all the NSK works the reprocess state motifs, and are both aesthetic artifacts and political documents. Their ‚subversiveness’ lies not just in their symbolic appropriation of state power, but in their potential uses.²⁶¹

Der NSK-Staat wird als Staat in der Zeit definiert und die Zeit als die Akkumulation von Erfahrung. Wenn es nun möglich ist Erfahrung zu vermehren, muss das auch für die Zeit gelten und dies findet durch Bewegung statt: Erfahrung (aber auch jene über NSK) ist im Bewusstsein der Bürger verankert und wenn sich diese mit einem anderen austauschen entsteht mehr Erfahrung und somit auch mehr Zeit. Dadurch sind die Grenzen von NSK ständig in Bewegung begriffen.

Wenn wir anstelle von Blut und Boden dem Denken den Status des ‚Vaterlandes’ verleihen, beginnt die Zeit über den Raum zu dominieren. In der Definition der Zeit, die ihnen gehört, sind Kunst und Künstler besser und effektiver als in der Definition des Territoriums. Das reale und nicht das imaginäre ‚Vaterland’ des Einzelnen beschränkt sich auf das Haus, in dem er geboren wurde, auf

²⁵⁷ Vgl.: Monroe (2005), S. 254.

²⁵⁸ Ebda. S. 255.

²⁵⁹ Kunsthalle Krems: Medieninformation. Irwin. State in Time:
<http://celum.noeku.at/pindownload/pindownload.do> Zugriff: 15.11.2009

²⁶⁰ Vgl.: Laibach WTC: <https://wtc.laibach.org/en/product.cp2?guid=41428B1D-71D3-C1B1-3759-BA216BE5C888&linkid=15> Zugriff: 15.11.2009

²⁶¹ Monroe (2005), S. 255.

das Schulzimmer oder die Bibliothek, in denen er sein Wissen erlangte, auf die Landschaften, die er durchwanderte, auf die Räume auf die hin er sich orientiert, auf den Kreis seiner eigenen, individuellen Erfahrung, auf das, was existiert, und nicht auf das, als was er geboren wurde. [...] Bewegung schafft Zeit. Durch die Bewegung von Bildern, Objekten und Materie wird die Dimension der Bewegung des Raumes durch den Raum sichtbar. Das Ziel von Irwin und der NSK ist, der Zeit Sichtbarkeit zu verleihen, d.h. die Bewegung der Zeit durch die Zeit zu erlangen, wobei die Zeit nicht mehr das Medium des Raumes ist, sondern der Raum das Medium der Zeit sein wird.²⁶²

Angetrieben wird dieser Prozess unter anderem auch durch die Materialisierung des NSK - Staates in Form von Botschaften oder Konsulaten bzw. Events, die für einen gewissen Zeitraum an einem jeweils anderen Ort eröffnet werden, bei welchem Diskussionen, Performances (Noordung), Ausstellungen (Irwin und Neo Kollektivism), Konzerte (Laibach) und Lesungen (Peter Mlakar) stattfinden.

Was ist die Grundlage einer Botschaft? Nun, wir wissen, dass sie, von ihrer materiellen Basis einmal abgesehen, eine Art metaphorisches Konstrukt ist, eine nationale/ ideologische Insel im Meer einer anderen Kultur. Offiziell ist eine Botschaft das Territorium des Landes zu dem sie gehört. Daher kann dort die entsprechende Flagge gehisst werden, militärische Zeremonien dürfen stattfinden, um politisches Asyl kann gebeten werden usw. Die Botschaft ist ein Mikrokosmos eines weit entfernten Makrokosmos; eine Art Fragment eines Hologramms, das alle wesentlichen Züge des Mutterlandes enthält. Während des Kalten Kriegs war die Gemeinschaft der westlichen Botschaften in Moskau eine Art umgekehrter Gulag, ein Archipel der Privilegien – aber auch eine Reihe goldener Käfige, die unter ständiger Überwachung standen und von Ländern beliefert wurden, die nur harte Währung akzeptierten.²⁶³

Nach Irwin wurden die Begriffe Botschaft oder Konsulat vor allem gewählt um „ein einfacheres und leichteres Verständnis und eine Identifizierung mit dem NSK Staat als Idee“²⁶⁴ zu ermöglichen. Die Bewegung liegt nicht nur in einer Akkumulation von Erfahrung begründet, sondern ist auch ein Memento Mori an die Avantgardebewegung:

Alle Avantgarden waren an bestimmte Orte gebunden. Dada Berlin, Dada Zürich, französischer Surrealismus. Es gab nie Gruppen, die von einem Ort zum anderen zogen, was für Ketzler typisch war. All diese Bewegungen lösten sich auf, wenn sie umzogen; der Surrealismus löste sich auf, als einige Surrealisten nach New York gingen. Die Festlegung der Avantgarden durch ihren Raum ist sehr interessant. Im Gegensatz dazu beschlossen wir, uns mit diesem Gebilde zu bewegen, [...].²⁶⁵

Das erste Event dieser Art fand 1992 in Moskau statt: Russische Künstler luden ein zum Thema Apt-Art (Kunst die in privaten Räumlichkeiten ausgestellt wird, um der staatlichen Zensur zu entgehen) diverse Projekte zu veranstalten. NSK bekam einen

²⁶² Čufer, Eda; Irwin: Konzepte und Relationen. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 228 – 229.

²⁶³ Benson, Michael: The Future is now. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 195.

²⁶⁴ Arns, Inke; Irwin: Interview. (Echtzeitprojekte). Ljubljana, 19. März 2000. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 238.

²⁶⁵ Richardson, Joanne; Čufer, Eda; Irwin: Interview. Ljubljana, Januar 2000. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 241.

Monat lang ein Appartement zugewiesen, in welchem vor allem der Status des östlichen bzw. postkommunistischen Künstlers bzw. der Kunst diskutiert wurde. Hier wurde auch die „Moskauer Deklaration“ verfasst und unterschrieben. Von Interesse ist auch das Konsulat in Umag 1994, das in einer privaten Küche eröffnet wurde. Die Wahl dieses Ortes, erinnert einerseits daran, dass das Private politisch ist, andererseits wird hier auch mit der Idee gebrochen, dass „diplomatische“ Veranstaltungen nur an öffentlichen Orten stattfinden. Weiters verweist dieser Ort darauf, dass NSK keinen bestimmten Ort hat, sondern eigentlich im Bewusstsein verortet ist.²⁶⁶ Botschaften und Konsulate wurden auch in Hotelzimmern, Theatern, und Akademien installiert. Darüber hinaus wurde eine Botschaft symbolischen Wertes geschaffen, die im Musikvideo *Final Countdown* als *NSK Embassy Mars* erscheint und deren fiktive Existenz auf die potentielle Grenzenlosigkeit des NSK-Staates verweist bzw. den Aufruf Bürger des ersten globalen Staates zu werden unterstreicht. 2010 wird in Berlin der erste *NSK Citizen Congress* stattfinden, bei welchem die Bürger und NSK Mitglieder die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, aber auch Visionen und unterschiedliche Interpretationen diskutieren werden.²⁶⁷

4.2. Der NSK - Staat als Medium

Der NSK-Staat erscheint als ein Medium durch welches Themen artikuliert und besprochen werden: In erster Linie erscheint dieser als ein Metadiskurs über Utopie. Seine Unbestimmtheit (wie das Fehlen von Gesetzen) legen nahe diesen als die Abstraktion von Utopie zu begreifen. Žižek fasst Utopie als die Konstruktion eines gesellschaftlichen Raumes außerhalb der existierenden Parameter, also jene Parameter, welche im bestehenden gesellschaftlichen Universum als möglich erscheinen, auf.²⁶⁸

Dies bedeutet einmal mehr, daß Utopie nichts mit dem vom wirklichen Leben abstrahierenden Traum von einer idealen Gesellschaft zu tun hat: ‚Utopie‘ ist eine Sache höchster Dringlichkeit, etwas, in das wir um unseres Überlebens willen hineingestoßen werden, wenn es nicht mehr möglich ist, innerhalb der Parameter des ‚Möglichen‘ weiterzumachen.²⁶⁹

²⁶⁶ Vgl.: Monroe (2005), S. 251.

²⁶⁷ Vgl.: First NSK Citizen Congress: <http://congress.nskstate.com/> Zugriff: 12.10. 2009

²⁶⁸ Vgl.: Žižek, Slavoj: Die politische Suspension des Ethnischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 198 – 199.

²⁶⁹ Ebda. S. 199.

Es geht darum das Un-Mögliche zu denken, dieses in sein Handeln zu integrieren und das Un-Mögliche möglich zu machen. Jedoch darf es nicht erzwungen werden. (Möglicherweise darf es nicht einmal bestimmt werden, da es dadurch begrenzt wird.) Vielleicht lässt sich dieser utopische Raum, aber auch als ein solcher auffassen, indem es möglich wird das Un-Mögliche zu Denken, weil das Mögliche außer Kraft gesetzt wird und sich Grenzen erweitern lassen bzw. diese fallen müssen, also der utopische Raum als ein Ort, wohin man sich begeben muss, um neue Impulse, Sichtweisen und Möglichkeiten zu erhalten, weil man in diesem außerhalb der Parameter des Möglichen ist. Der NSK-Staat erscheint als eine Hülle in welche Hoffnungen und Träume hineingelegt werden können, aber mehr noch ist er eine Erweiterung des Raumes, durch welchen es wortwörtlich möglich ist Grenzen zu überschreiten. Er zeigt darüber hinaus die Funktionsweise von Utopie, dass Utopie in erster Linie in der Zeit existiert bevor sie vielleicht auf den Raum übergreift, dass Utopie durch Erfahrung weitergegeben wird und Erfahrung in irgendeiner Weise immer einen Einfluss auf die gesellschaftliche Realität ausübt, dass Utopie eines Kollektivs bedarf um Realität zu werden, dass diese nicht erzwungen werden darf und möglicherweise auch, dass man sich kein konkretes Bild einer ‚besseren Welt‘ machen sollte, weil man Utopie dadurch zerstören würde.

Im NSK-Staat kommt aber auch eine Reflexion über die biopolitischen Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck:

The state project and NSK's work as a whole represent a utopian attempt to transcend alienation using the codes of alienation itself. The clearest parallel to this is the utopianism of the Russian avant-garde, and its lesser known Slovene and Yugoslav counterparts whose work NSK have quoted. The state virtualizes and transforms avant-garde desires for total control into the artistic conquest of space and a state in time.²⁷⁰

Um die Opfer und Verluste der Revolution und des Bürgerkrieges zu rechtfertigen, aber auch den inneren Widerspruch der sozialistischen Lehren zu lösen, bedurfte es einer höheren Rechtfertigung, nämlich ewiges Leben für alle zu ermöglichen. Der Widerspruch bestand in der Ungerechtigkeit, dass jene die für den Sozialismus kämpfen, ihn ermöglichen, die Früchte ihrer Anstrengung, also die soziale Gerechtigkeit, nicht genießen werden können.²⁷¹ Die Schlagwörter dieser Utopie(n)

²⁷⁰ Monroe (2005), S. 262.

²⁷¹ Vgl.: Groys, Boris: Unsterbliche Körper. In: Groys, Boris [Hagemester, Michael] (Hg[g].): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 9 – 10.

waren Immortalismus und Interplanetarismus. Die aufgeweckten Väter sollten auf verwandelten Himmelskörpern ihre Wohnorte erhalten.²⁷² Es ging um das Aufheben der Begrenzung von Zeit und Raum wodurch maximale Freiheit erreicht werden sollte.²⁷³ In der Auseinandersetzung mit NSK stechen vor allem vier Punkte ins Auge: Erstens findet sich bei Murav'ev der (konkrete) Gedanke von einer Schaffung von Zeit, der ebenfalls mit dem Faktor Bewegung operiert:

Zeit, so Murav'ev, ist keine absolute Realität, sondern stets an Materie gebunden, sie ist Bewegung und Veränderung in der Welt der Dinge. Ein isolierter, unveränderlicher Körper oder ein statisches System sind zeitlos. Jede Handlung, die eine Veränderung bewirkt, ‚schafft‘ Zeit. Geschieht diese Veränderung bewusst und zielgerichtet, so wird der dadurch ‚geschaffene‘ Zeitablauf beherrscht: Die beliebige Umkehrung und Wiederholung eines Vorgangs, z.B. die Analyse und Synthese chemischer Verbindungen, bedeutet auch die beliebige Umkehrung und Wiederholung – und damit die Beherrschung – eines Zeitablaufs, wenn auch zunächst nur innerhalb eines engen, abgeschlossenen Systems.²⁷⁴

Zweitens operiert auch NSK mit einem Interplanetarismus, insofern sie vom ersten globalen Staat des Universums sprechen und dies mit der *NSK Embassy Mars* noch bildlich untermalen. Drittens wurde in diesen Utopien auch die Rolle der Kunst für dieses Unterfangen bestimmt: Der Staat sollte bei Fedorov als gigantisches Museum fungieren, in welchem Zeit akkumuliert wird, so wie es für ein Museum typisch ist. „Sie muss auf die Menschen selbst angewandt werden, damit sie zur Vollkommenheit gelangt. Alle Menschen, die je gelebt haben, müssen als Kunstwerke auferstehen und museal aufbewahrt werden. Die Technik in ihrem Ganzen muss zur Kunsttechnik werden.“²⁷⁵ Bei Murav'ev soll die Kunst „antizipatorisch und mobilisierend wirken“, also statt der Produktion von toten Abbildern, soll sie lebendige Bilder einer künftigen Welt geben, welche die Massen begeistern sollen.²⁷⁶

Riesige ‚sich bewegende Bilder‘ sollen, als Vorzeichen kosmischer Konstruktionen auf den Himmel projiziert, den Horizont der Menschen erweitern, während Spährenklänge die Massen in rhythmische Bewegung versetzen und sie in ihrem kollektiven Handeln beflügeln und harmonisieren.²⁷⁷

Der letzte und wahrscheinlich wichtigste Punkt ist die Auseinandersetzung mit Totalitarismus und Utopie: Bei Fedorov sollen alle das Recht auf Unsterblichkeit

²⁷² Vgl.: Ebda. S. 16.

²⁷³ Vgl.: Hagemeister, Michael: „Unser Körper muss unser Werk sein“. In: Groys, Boris [/Hagemeister, Michael] (Hg[g.]): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 25.

²⁷⁴ Ebda. S. 49.

²⁷⁵ Groys (2005), S. 12 – 13.

²⁷⁶ Vgl.: Hagermeister (2005), S. 52.

²⁷⁷ Ebda. S. 53.

erhalten.²⁷⁸ Ciolkovskij hingegen schweben Visionen vor, die dezidiert als totalitär bezeichnet werden können. Sein Projekt sieht die künstliche Selektion der Besten und die Liquidation der „Minderwertigen“ vor. Übermenschen sollen gezüchtet werden, die im Laufe der Entwicklung ihre Körper verlieren und Strahlen werden sollen. Alles Nutzlose, Schädliche und Unvollkommene soll vom Menschen beseitigt werden, wozu er auch alle Tiere und die meisten Pflanzen zählt.²⁷⁹ Kunst, Staat, Totalitarismus und Utopie: Die Kunst im Dienste der Schaffung eines totalitären Staates bzw. der Staat als Kunstwerk, als die dystopische Kehrseite des NSK-Staates oder auch als eine gewisse Form von Überidentifizierung mit der Vergangenheit der Avantgarde und den russischen Utopien.

Anstelle einer Utopie produzieren sie eine frei schwebende Dystopie – eine Dystopie in Codeform. In ihrer dialektischen Sicht von Kunst, die sich politische Macht aneignet, billigten sie offensichtlich den Staat als Werkzeug im Dienste von etwas, das ein bisschen mehrdeutig ist. Dass aber ihre Arbeit scheinbar ohne Ironie ist, bedeutet nicht, dass man sie für bare Münze nehmen sollte.²⁸⁰

Wenn gewisse NSK-Artefakte in den NSK-Staat hineingelegt bzw. hineinassoziert werden, so kann dieser auch als totalitärer Staat erscheinen. Das 1986 ersonnene Organigramm der NSK kann theoretisch auch als Organisationsprinzip des NSK-Staats betrachtet werden, insofern die Organisation NSK in den NSK-Staat umgewandelt wurde. Monroe bezeichnet den Staat in den Arbeiten von Laibach und NSK als ein mächtiges Ready-Made Objekt:

The state is the most dramatic materialization and symbol of the regimes with which NSK interacts (totalitarianism, national and artistic history, spiritual and political authority, ‚real capitalism‘, the music industry). Whether in the form of statement, Tito samples, references to heavy industry and propaganda, the NSK State, or Laibach’s spectral double of the NATO state machine, the state is one of the dominant NSK paradigms, and the most spectacular and traumatic, utopian/ dystopian example of the power mechanisms that structure its work.²⁸¹

Das Organigramm symbolisiert die traumatische Wiederkehr des unmenschlichen, die Massen organisierenden und totalitären Staates.²⁸² Die darin enthaltenen Abteilungen sind zum Teil existent, nur vorübergehend aktiv oder fiktiv. Der ICS, der an der Spitze des Organigramms steht, entspricht einer Anlehnung an Hegels Weltgeist und wird als zentrale moralische Kraft, die alles zusammenhält, als kollektiver Geist und

²⁷⁸ Vgl.: Ebda. S. 43.

²⁷⁹ Vgl.: Ebda. S. 59 – 60.

²⁸⁰ Benson, Michael: Neue Slowenische Kunst: Der Staat in der Zeit. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprinzip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 187.

²⁸¹ Monroe (2005), S. 247.

²⁸² Vgl.: Ebda. S. 107.

essentielle Seinsgrundlage der Dynamik eines jeden Staates beschrieben.²⁸³ Das Organigramm ist ein Fantasiegebilde²⁸⁴, das auch die Funktion hat NSK mächtiger und stärker aussehen zu lassen, als es tatsächlich ist und somit auch auf die Strategie totalitärer Machtergreifung verweist.²⁸⁵

What Laibach did to produce such an effect was precisely to demonstrate (or suggest that they possessed) more power than they had (or wished to have), demonstrating that the state lacked but still coveted such power. Similarly, the Nazi SA (Stormtroopers) or the Bolsheviks had to embody more power than they yet (legally) possessed, acting as if they were already in possession of full state authority in order to present the actual government as illegitimate. Laibach have described their performances as ‚a ritualized demonstration of political force‘, and the NSK State structure represents the ultimate (abstract) embodiment of NSK’s symbolic power display (Laibach’s ‚systematic ideological offensive‘).²⁸⁶

Monroe spricht dem Organigramm eine Strategie der „complexification“²⁸⁷ zu, in welcher eine simple Struktur verkompliziert wird. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es beim Konsumenten oder Bürger liegt, ob er das Organigramm als Bestandteil des NSK-Staates wertet, oder ob er diesem utopische oder dystopische Energien zuspricht. Das Organigramm ist ein Objekt, welches in den NSK-Kosmos hineingeworfen wurde und die Funktion erfüllt eine ungewisse und verstörende Möglichkeit oder auch Energie oder Präsenz hervorzurufen.

Ein weiteres Artefakt ist die *NSK Garda*. Im Katalog „Irwin Retroprinzip“ sind sechs Bilder enthalten auf denen je vier Soldaten von sechs Ländern unter der NSK-Fahne und mit der laibach’schen Armbinde zu sehen sind.²⁸⁸ Einerseits irritiert es, insofern wiederum das Militärische in den NSK-Staat hineingebracht wird. Wie das Organigramm lässt es den NSK-Staat mächtiger erscheinen, als er tatsächlich ist. Andererseits aber werden Soldaten anderer Ländern damit zu NSK-Bürgern, womit die territorialen Grenzen aufgehoben sind, insofern diese auf einer abstrahierten Ebene nicht mehr geschützt sind. Der NSK- Staat schreibt sich über andere Nationen drüber, zirkuliert über ihnen, um sie womöglich irgendwann gänzlich zu überdecken. Seit 2006 hat der NSK-Staat auch eine Hymne, die sich auf dem *Volk*-Album befindet. Die ursprüngliche Version hatte den Titel *The Great Seal* und fand sich auf dem Album *Opus Dei*. Die Lyrics sind einer Rede Churchills, die unter dem Namen „We Shall Fight on the Beaches“ bekannt wurde, entnommen, die wortwörtlich bis

²⁸³ Vgl.: Ebda. S. 108.

²⁸⁴ Vgl.: Ebda. S. 112.

²⁸⁵ Vgl.: Ebda. S. 114.

²⁸⁶ Ebda. S. 114 – 115.

²⁸⁷ Vgl.: Ebda. S. 115.

²⁸⁸ Vgl.: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprinzip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 54 – 59.

auf die Auslassung „we shall fight in France“ verwendet wurde. Die Musik dazu stammt von einem Kriegs-Propaganda-Film.²⁸⁹ „It recalls a heroic, mobilizational mode of music rarely heard in postwar Europe, and the militant ‚lyrics‘ (‚We shall go on to the end‘) enhance the image of resolute action Laibach were attempting to construct.“²⁹⁰ Für die aktuelle Version, wurde die Reihenfolge des Textes verändert, ein Teil weggelassen und am Ende ein Zusatz gemacht, so dass sich folgendes Endprodukt ergibt:

We shall fight in France, we shall fight on the seas and oceans, we shall fight in the hills, we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall go on to the end, we shall defend our state, we shall never surrender.²⁹¹

Es bleibt für den Konsumenten wieder die Frage nach dem Umgang mit diesem Artefakt. Handelt es sich hierbei um ein pseudoheroisches Artefakt oder NSK als einzige Alternative für die gekämpft werden muss?

4.3. Ideotopie - Utopie und Ideologie

Laibach verwirrt den Konsumenten, indem in diesem ein (unspezifisches) Genießen ausgelöst wird und dieser damit dann eigentlich alleine gelassen wird. Ich behaupte, dass Laibach über dieses lacan'sche Genießen hinaus noch ein ideotopisches Genießen evoziert. Adorno schreibt, dass vor allem das Ohr geeignet ist ideologische Reize zu empfangen, aber sind es nicht nur ideologische, sondern auch utopische Reize, die durch Musik hervorgebracht wird. Denn Musik reißt mit und ist durchaus im Stande Gedanken und Gefühle an ein Anderes bzw. Unmögliches im Hörer auszulösen. So wird der Laibach-Konsument in einen Bereich eingelassen, der nicht nur im Bereich der Ideologie, sondern auch der Utopie operiert. Es ist ein gefährliches Spiel: Der Konsument kann natürlich die von Laibach bereitgestellten Impulse als Negativfolie verwenden, als Probleme auf dem Weg zum Anderen. Er/Sie hat die Möglichkeit seine eigene Verführbarkeit zu bemerken. Problematisch wird es aber, wenn der Konsument seine Verführbarkeit nicht bemerkt und in einer seltsamen Struktur von einem eigentlich Leeren verhaftet bleibt - ein Bereich der mehr einer leeren Ideologie, als einer unbestimmten Utopie entspricht und diese leere Ideologie als eine (unbestimmte) Utopie wahrgenommen wird. Mit der Involvierung des NSK-Staats wird dieser Prozess auf eine andere Ebene gelenkt bzw. wird eine neue

²⁸⁹ Vgl.: Monroe (2005), S. 230.

²⁹⁰ Ebda.

²⁹¹ Laibach NSK lyrics: http://www.lyricsmania.com/nsk_lyrics_laibach.html Zugriff: 18.01.2010

Dynamik in das Spiel eingelassen. Der Konsument bekommt nun etwas relativ Konkretes, auch wenn es sich eigentlich um eine Hülle handelt, in die alles Mögliche hineingelegt werden kann, in die Hand und kann sein utopisches oder ideotopisches Potential daraufhin ausrichten. Laibach opfert die utopische Unschuld des NSK-Staats zugunsten einer Auseinandersetzung mit einer blinden Ideologieglaubigkeit, die an das Genießen einer inhaltslosen Form mahnt.

Wenn Laibach bei einem Konzert die NSK-Hymne abspielt oder vorträgt und das Publikum mit Jubel darauf reagiert, reicht die Bandbreite vom NSK-Staat als unbestimmte Hoffnung bis hin zur Mobilisierung von Massen (bzw. auch als Simulakrum) im Namen des NSK-Staats.

5. Schluss

Sind die Strategien im Laufe der Zeit dieselben geblieben? Haben sich die Themen geändert? Das Brachiale in den Arbeiten Laibachs nahm immer mehr zugunsten eines Filigraneren ab. Die Themen, die Laibach aufgreift, sind im Wesentlichen dieselben geblieben, aber der Adressat, an den Laibach sich wendet, ist universaler geworden. Waren Anfang der 80er vor allem Slowenien und Jugoslawien im Fokus, so geht dieser nun über Europa hinaus. Nationalismus, der Staat, Totalitarismus, die Ost-West-Problematik bzw. die Stereotypen des fremden Barbaren, Kapitalismus, Krieg, Imperialismus, Ideologie etc. – alles Themen, die immer wieder aufgegriffen werden, aber ein weiteres Umfeld umfassen. In den letzten Jahren wurde auch die Musik bzw. der Musiker mehr zum Thema, was sich in den Reflexionen über Bach, Wagner – aber auch über Laibach selbst – zeigt.

Wird die Strategie der Überidentifizierung immer noch praktiziert bzw. ist das Mittel der Depersonalisation nach wie vor im Einsatz? Im Vergleich zu den 80ern ist die Depersonalisation schwächer bzw. anders geworden. Angestrebt wird sie nach wie vor, aber nach fast dreißig Jahren, ist auch die depersonalisierte Person in gewisser Weise zu einer Persönlichkeit geworden. Die Depersonalisation, so wie sie damals war, existiert in dieser Form nicht mehr. Vielleicht hat es etwas mit einem Verlust an Jugendlichkeit zu tun, die ein Apathisches und Formbares nach außen hin leichter transportiert. Vielleicht aber hat Laibach nach neuen Strategien gesucht, um diese zu vermitteln. Möglicherweise wirkt sie aber immer noch auf Personen, die sich mit Laibach nicht auf eine ähnlich intensive Weise, wie die Autorin auseinandergesetzt haben. Es ist nach wie vor schwierig von einem selbst produzierten Personenkult bei Laibach zu sprechen. Der Sänger erscheint nach wie vor als ein großer Unbekannter, von dem wenig Persönliches ausgeht. Einerseits wird dieser dem Publikum als eine Galionsfigur dargebracht, als der große Andere geopfert. Gleichzeitig bleibt er ein Mysterium: Er erfüllt diese spezielle Qualität des Pseudo-Vertrauten nicht. Bei *Kunst der Fuge* gab es überhaupt keine Interaktion mit dem Publikum: Sie betraten ihre „Arbeitsplätze“, arbeiteten und gingen wieder. Es ist nicht abzustreiten, dass dieser Vorgang ein unangenehmes Gefühl oder eine unangenehme Spannung im Zuschauer erzeugte.

We are no ordinary type of group, we are no ordinary pop musicians, we don't seduce with melodies, and we're not here to please you. We have no answers to your questions, yet we can question your demands, we don't intend to save your souls, suspense is our device. [...] We shall

give you nothing, and in return we'll take even less, but when the beat stopps, and the lights go out, and when we leave this place, you will be left here all alone, with a static scream locked on your face.²⁹²

Dies verkündete Laibach 2003 in ihrem Song *WAT*. Auch wenn es nach Übertreibung riecht, ist diesem Ausspruch ein Wahres inhärent. Ob Laibach sich aber noch mit Themen im selben Maß überidentifiziert, ist fraglich. Stärker als je zuvor, scheint Laibach als Laibach aufzutreten. Sie scheinen nun dezidiert aus der Position Laibachs zu sprechen (mit all seinen Implikationen) – Laibach als eine Institution – und überidentifizieren sich weniger mit bestimmten Rollenbildern, so wie es beispielsweise in *Sympathy for the Devil* geschehen ist.

Der Umgang mit dem Material ist im Wesentlichen gleich geblieben, wie vor allem in den Kapiteln zu den Symbolen und Lyrics gezeigt wurde. Es werden die gleichen Operationsschemata durchgeführt.

Neu ist der NSK-Staat, womit das Spiel, alleine schon im Denken, um eine Ebene erweitert und komplizierter wird. Mit dem NSK-Staat kommt eine neue Dynamik hinein. Trotzdem legt Laibach seinen Fokus nicht vordergründig auf diesen. Es war nicht so, dass ab 1991 der NSK-Staat plötzlich überpräsentiert wurde. Immer wieder wird dieser zum Thema gemacht, aber auf keine inflationäre Weise. Es steht in den Sternen, ob Laibach nach *Volk*, diesem Thema mehr Raum geben wird.

²⁹² WAT lyrics: <http://www.metrolyrics.com/wat-lyrics-laibach.html> Zugriff: 14.11.2009

6. Bibliographie

Selbstständige Literatur:

- Adorno W., Theodor: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.
- Adorno W., Theodor: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München: Piper, 2008.
- Arns, Inke: Neue Slowenische Kunst. NSK. Eine Analyse ihrer Künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien. Regensburg: Ostdeutsche Galerie, 2002.
- Attali, Jacques: Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2006.
- Burroughs, William S.: Die elektronische Revolution. Bonn: Expanded Media Editions, 2001.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Eagleton, Terry: Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2000.
- Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. München: DTV, 1998
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München: Hanser, 1996.
- Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.
- Hammermeister, Kai: Jacques Lacan. München: Beck, 2008.
- Mlakar, Peter: Reden and die deutsche Nation. Abteilung für reine und praktische Philosophie der Neuen Slowenischen Kunst. Wien: Turia und Kant, 1993.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.
- Moebius, Stephan; Wetzel, Dietmar J. (Hg.): absolute. Jacques Derrida. Freiburg: Orange-Press, 2005.

Monroe, Alexei: Interrogation Machine. Laibach and NSK. Cambridge: The MIT Press, 2005.

Neue Slowenische Kunst: Neue Slowenische Kunst. Los Angeles: Amok Books, 1991.

Neue Slowenische Kunst: NSK Embassy Mocow. How the East Sees the East. Koper: Obalne Galerije Piran/ Loža Gallery, 1992.

Schwandl, Karl: Das Gesamtkunstwerk – Vereinigung mit dem Kosmos – Verbrüderung der Menschheit. Wien: Dipl.-Arb., 1985.

Štih, Peter; Simoniti, Vasko; Vodopivec, Peter: Slowenische Geschichte. Gesellschaft – Politik – Kultur. Graz: Leykam, 2008.

Žižek, Slavoj: Der Mut, den ersten Stein zu werfen. Das Genießen innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Wien: Turia + Kant, 2008.

Žižek, Slavoj: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. Wien: Passagen Verlag, 1996.

Žižek, Slavoj: Die politische Suspension des Ethnischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung. Frankfurt am Main: Fischer, 2008b.

Žižek, Slavoj: Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur. Wien: Turia und Kant, 1997.

Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology. London; New York: Verso, 2008a.

Unselbstständige Literatur:

Althusser, Louis: Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In: Žižek, Slavoj (Hg.): Mapping Ideology. London, NY: Verso, 1994. S. 135.

Arns, Inke: Mobile Staaten /Bewegliche Grenzen /Wandernde Einheiten. Das slowenische Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK). In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 21 – 26.

Arns, Inke; Irwin: Interview. (Echtzeitprojekte). Ljubljana, 19. März 2000. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 236 – 238.

Benson, Michael: Neue Slowenische Kunst: Der Staat in der Zeit. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 187 – 189.

Benson, Michael: The Future is now. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. 195 – 196.

Čufer, Eda; Irwin: Konzepte und Relationen. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 228 – 229.

Ditchev, Ivaylo: Die Konsumentenschmiede. Versuch über das kommunistische Begehren. In: Groys, Boris [/Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 278 – 338.

Dümling, Albrecht: Arisierung der Gefühle. In: Dümling, Albrecht [/Gierth, Peter] (Hg.[g.]): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Düsseldorf: DKV, 1993.

Dümling, Albrecht: Entartete Musik. In: Dümling, Albrecht [/Gierth, Peter] (Hg.[g.]): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Düsseldorf: DKV, 1993.

Erjavec, Aleš: Die neuen Vorzeichen der Kunst. Eine Fallstudie zu Mittel- und Osteuropa. In: Groys, Boris [/Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 508 – 535.

Furlong, Bill; Archer, Mike; Irwin: Interview. London, August 1988. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S 248 – 249.

Groys, Boris: Unsterbliche Körper. In: Groys, Boris [/Hagemeister, Michael] (Hg[g.]): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 8 – 18.

Hagemeister, Michael: „Unser Körper muss unser Werk sein“. In: Groys, Boris [/Hagemeister, Michael] (Hg[g.]): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 19 – 67.

Heiden, Anne von der: Postcommunist ergo sum. In: Groys, Boris [/Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 11 – 48.

Irwin. Retroprinzip. Das Prinzip der Manipulation mittels des Gedächtnisses des sichtbar gemachten Eklektizismus – Die Plattform für nationale Authentizität. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 150.

Pepperštejn, Pavel: Postkosmos. Träume und Kapitalismus. In: Groys, Boris [/Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 771 – 787.

Richardson, Joanne; Čufer, Eda; Irwin: Interview. Ljubljana, Januar 2000. In: Arns, Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 239 – 244.

Stevens, Charles: „Es fließt Blut aus der alten Wunde“: Die prophetische Vision der Neuen Slowenischen Kunst. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 131 – 139.

Viculin, Marina; Irwin: Interview. Ljubljana, 1990. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 245 – 246.

Zabel, Igor: Intimität und Gesellschaft. Die slowenische Kunst und der Osten. In: Groys, Boris [Weibel, Peter/ von der Heiden, Anne] (Hg[g.]): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 472 – 507.

Žižek, Slavoj: Ein Brief aus der Ferne. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 64 – 65.

Žižek, Slavoj: Es gibt keinen Staat in Europa. In: Arns Inke (Hg.): Irwin Retroprincip. Frankfurt am Main: Revolver, 2003. S. 51.

Internetquellen:

Anthemic Electronica. Interview with Laibach:

<http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/anthemic-electronica-an-interview-with-laibach/4096359> Zugriff: 27.07.2009

Chain D.L.K: <http://www.chaindlk.com/interviews/index.php?interview=Laibach> Zugriff: 27.07.2009

Der Papst ist der größte Popstar aller Zeiten:

<http://www.discover.de/interstory2.php?wer=interviews&id=64> Zugriff: 09.07.2009

English Wikipedia references for Nskstate.com:

<http://whois.domaintools.com/enwikipedia/nskstate.com> Zugriff: 15.11.2009

Excerpts from interviews: <http://www.nskstate.com/laibach/interviews/excerpts-99-04.php> Zugriff: 20.03.2009

First NSK Citizen Congress: <http://congress.nskstate.com/> Zugriff: 12.10. 2009

First TV appearance: <http://www.nskstate.com/laibach/interviews/laibach-interviews.php> Zugriff: 08.03.2009

Härtel, Elisabeth: Malewitsch – die gegenstandslose Welt: www.f5.htw-berlin.de/.../Malewitsch_die_%20gegenstandslose%20Welt.pdf Zugriff: 16.09.2009

Kunsthalle Krems: Medieninformation. Irwin. State in Time:

<http://celum.noeku.at/pindownload/pindownload.do> Zugriff: 15.11.2009

LAIBACH – Across The Universe:

<http://www.youtube.com/watch?v=YH3jIqmMJy4> Zugriff: 20.03.2009

Laibach in Toronto: <http://www.theslovenian.com/articles/ferfolja.htm> Zugriff: 20.03.2009.

Laibach. Germania Lyrics: <http://www.metrolyrics.com/germania-lyrics-laibach.html> Zugriff: 15.11.2009

Laibach – Interview Bravo Retrovision:

<http://www.youtube.com/watch?v=DPE7EePHfWM> Zugriff: 08.03.2009

Laibach NSK lyrics: http://www.lyricsmania.com/nsk_lyrics_laibach.html Zugriff: 18.01.2010

Laibach's Video Films: <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/films.html> Zugriff: 16.04.2009

Laibach – We the people: <http://www.regenmag.com/Interviews-171-Laibach.html> Zugriff: 20.03. 2009

Laibach WTC: <http://wtc.laibach.org/en/product.cp2?guid=41428B1D-71D3-C1B1-3759-BA216BE5C888&linkid=15> Zugriff: 09.10.2009

Laibach. Yisrā'el Lyrics:

http://www.lyricsmania.com/lyrics/laibach_lyrics_6068/volk_lyrics_81823/yisrael_lyrics_809322.html Zugriff: 15.11.2009

Michael Clark: <http://encyclopedia.stateuniversity.com/pages/15014/Michael-Clark.html> Zugriff: 16.04.2009

Queen - One Vision Lyrics:

<http://www.lyrics007.com/Queen%20Lyrics/One%20Vision%20Lyrics.html> Zugriff: 18. 01. 2010

Richard, Birgit: Die Industrial Culture-Szene.

<http://www.birgitrichard.de/goth/texte/industrial.htm> Zugriff: 14.11.2009

Straub, Sara: Was ist ein Readymade? Marcel Duchamp gilt als Erfinder der Readymades. http://kunst-gesellschaft.suite101.de/article.cfm/was_ist_ein_readymade Zugriff: 14.11.2009

WAT lyrics: <http://www.metrolyrics.com/wat-lyrics-laibach.html> Zugriff: 14.11.2009

We the people: <http://www.regenmag.com/Interviews-171-Laibach.html> Zugriff: 22.07.2009

Film:

A film about WAT. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Song, 2003. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

A film from Slovenia. Regie: Daniel Landin, Peter Vezjak. Drehbuch: Chris Bohn. SLO, GB: A TV Slovenija, Mute Records Production, 1993. Fassung: DVD. Mute Records, 2004.

Anglia. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Records, 2006. In: Laibach Volk. Dead in Trbovlje-videos – sreens - bonus material. Fassung: DVD, GB: Mute Records, 2008.

Država. Regie: Daniel Landin. GB: Complete Music Ltd., 1986. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Final Countdown. Regie: Laibach@Arxel. GB: EMI Music Publishing Ltd., 1994. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

God is God. Regie: Sašo Podgoršek. GB: Mute Song, 1996. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Opus Dei. Regie: Daniel Landin. GB: EMI Music Publishing Ltd., 1987. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Sympathy for the Devil. Regie: Peter Vezjak. GB: Westminster Music, 1988. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Wirtschaft ist tot. Regie: Peter Vezjak. GB: Mute Song, 1992. In: Laibach. The Videos + WAT EPK. Fassung: DVD. GB: Mute Records, 2004.

Abstract

„Ideotopie. Das Spiel mit Ideologie und Utopie der ‚Laibach-Kunst‘“ versucht anhand der von Laibach verwendeten Strategien „Überidentifizierung“, „Dekonstruktion“ und „Utopie“ Laibach im Wandel der Zeit zu untersuchen. Es geht in gewisser Weise um den Versuch herauszufinden, ob Laibach ihre Strategien verändern oder ob sich nur die Welt verändert hat, die Strategien aber die gleichen geblieben sind. Diese Strategien dienen als Orientierungslinien um diese Vielfalt und geheuere Anzahl an Einflüssen und Wirkungen Laibachs zu bewältigen. Laibach ist eine slowenische Band bzw. ein Künstlerkollektiv und wurde 1980 gegründet. Mit ihrer totalitären Ästhetik sorgten sie für Aufruhr und erzeugen Unsicherheiten. „Sind sie rechts? Ist es Ironie? usw.“ Ihre Arbeiten und Auftritte sind mit derart vielen Bezügen und Assoziationen überladen, dass es dem Konsumenten schwer gemacht wird sie einzuordnen. Laibach hat sich zur Aufgabe gemacht die Verbindung von Ideologie und Kunst zu untersuchen. 1984 schlossen sie sich mit anderen Künstlergruppen zu der Organisation Neue Slowenische Kunst (NSK) zusammen, die 1992 in den (virtuellen) Staat NSK umgewandelt wurde.

Die Strategien „Überidentifizierung“ und „Dekonstruktion“ wurden von Slavoj Žižek benannt und ausformuliert. Bei ersterer geht es darum, die verdeckte Kehrseite von Ideologie bzw. die Stützen von Ideologie eben durch eine Überidentifizierung mit gewissen Inhalten und Machtstrukturen bzw. Dynamiken oder Verhaltensweisen ans Tageslicht zu bringen. Die andere Strategie erklärt Laibachs Umgang mit dem Material. Sie besteht darin, dass bedeutungstiftende Elemente aus ihrem Kontext herausgelöst und in einer Pseudoideologie neu kombiniert werden. Jedoch wurde die „Dekonstruktion“ als Erklärungsmodell nicht voll und ganz in die Diplomarbeit übernommen, sondern ist im Kapitel „Umgang mit dem Material“ enthalten, da sonst andere Einflüsse bzw. Erklärungsmodelle in den Hintergrund geraten wären. Diese zwei Strategien sind also stark am Thema der Ideologie orientiert. Das Kapitel „Utopie“ befasst sich mit dem 1992 gegründeten virtuellen Staat NSK – also eine eher neue Strategie – und versucht darüber hinaus, diesen als Medium zur Auseinandersetzung mit Utopie und Ideologie zu begreifen. Außerdem wird versucht die Dialektik von Utopie und Ideologie in der Arbeit Laibachs darzulegen.

Lebenslauf

geboren am 08.01.1986 in Wien

1992 – 1996 Volksschule Judenplatz

1996 – 2002 Gymnasium Theresianum

2002 – 2004 Realgymnasium Hegelgasse 14

SoSe 2005 Beginn des Studiums der Theater- Film- und Medienwissenschaft.

Abschluss im WS 2009

SoSe 2006 Beginn des Studiums der Philosophie