

Alenka Barber-Kersovan (Hamburg)

"LAIBACH" UND SEIN POSTMODERNES "GESAMTKUNSTWERK"

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, die Hypothese, Rock sei ein "Gesamtkunstwerk", am Beispiel der Skandalgruppe "Laibach" zu überprüfen. Diese aus der slowenischen Hauptstadt Ljubljana stammende Band bildet heute die Musikabteilung eines etwa 40köpfigen, international anerkannten Künstlerkollektivs, das sich in Deutsch "Neue Slowenische Kunst" nennt. Anfang der 80er Jahre dagegen fungierte der Urheber dieser umstrittenen künstlerischen "Retrogarde" als das Aushängeschild der dortigen Punkszene. Für den hier behandelten Zusammenhang ist von Bedeutung, daß der Punk nicht nur durch rockmusikalische Stilistiken wie Garagenpunk und Pub-Rock, sondern auch durch avantgardistische und neo-avantgardistische Strömungen unseres Jahrhunderts geprägt wurde (Frith & Horne, 1989; Skai, 1981). Bei seiner Klassifizierung des Phänomens "Gesamtkunstwerk" ging nämlich Marquard davon aus, daß es dem wagnerschen "direkten positiven Gesamtkunstwerk" darum ging, durch die Verbindung aller Künste die "Dignität der Wirklichkeit" zu erlangen (Marquard, 1983, S.44). Avantgarden hingegen versuchten in ihren "negativen direkten Gesamtkunstwerken" diese Gleichsetzung zwischen Kunst und Leben unter einem anderen Vorzeichen zu erreichen. Sie bemühten sich durch die "Zerstörung des bürgerlichen Paradigmas der Kunst und durch die Einbeziehung ästhetischer Elemente in das Leben selbst... die Dignität der Wirklichkeit zu erreichen" (Marquard, 1983, S.45).

Der Punk übernahm diese avantgardistische Haltung und verdichtete sie im Aufruf "destroy" im Sinne der künstlerischen De-Konstruktion des Bestehenden und der mit ihr verbundenen Montage einer neuen Wirklichkeit mit politisch gefärbter Schockwirkung. "Wir haben ein großes Zerstörungswerk zu verrichten", forderte einst Tristan Tzara (Rubin, 1968, S.8), und die Gruppe "Spur" kündigte ihren kulturellen Putsch mit den Worten an: "Wer Kultur schaffen will, muß Kultur zerstören" (Schrenk, 1984, S.180). "You must destroy to build", wiederholten diesen Gestus die "Einstürzenden Neubauten" (Buhrdorf, 1989, S.18), und auch "Laibach" verstand sich als das "Aids-Virus der Kunst", das das "Immunsystem" der (westlichen) Kultur zerstört (Laages, 1987).

Zum zweiten muß erwähnt werden, daß ähnlich avantgardistischen Strömungen auch der Punk mehr als eine musikalische Stilrichtung gewesen ist. Der Expressionismus z.B. war laut Gol "not the name of an artistic form, but that of a belief, of a conviction. It was much more a sense of world view than the object of artistic endeavour" (Gol, 1921, S.9). Eine ähnliche Eigenschaft schrieb Skai auch dem Punk zu, indem er diesen als die "künstlerische Realisierung einer bestimmten Lebenshaltung" definierte (Skai, 1981). Und ähnlich wie das Explosive der futuristischen und dadaistischen Ideen so etwas wie eine Strahlenwirkung in verschiedene Kunstzweige hinein besaß, fand auch der Punk einen Niederschlag in allen ästhetischen Medien. Im Wunsch, die Botschaft auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu transportieren, artikuliert sich dieser oft multimedial, wobei die Musik lediglich eine von mehreren Ausdrucksformen bildete, zwischen denen in der Regel eine Interaktion bestand. Vergleichbar arbeitet auch "Laibach", und so umfaßt die Produktion dieses Problemkinds der ehemaligen sozialistischen Selbstverwaltung Musik, Malerei, Poesie, Film, Photographie, Video, Plakatkunst, Coverdesign und die Erstellung von Fanzins. Die 1980 mit einem Skandal auf die Szene rollende Gruppe stürmte literarische Zeitschriften, veranstaltete provokante Ausstellungen, dubiose Konzeptabende, zu politischen Meetings ausartende Lärm-Konzerte und machte sich durch arrogante Pressemitteilungen verhaßt, in denen sie mit intellektualistischem Pleonasmus ihre angeblich politische Zielsetzung proklamierte.

Laibachsche Produktion läßt sich auf Anhieb in keine Schublade herkömmlicher kultureller Erscheinungsformen pressen, was die Kritiker verunsicherte. Einige begnügten sich mit deskriptiven Bezeichnungen wie "musikalisch textlich-szenisches Spektakel der Kraft, der Macht und des Totalitarismus" (Vidmar, 1984, S.42). Andere rückten die Wirkungsweise in den Vordergrund: So bezeichnete Lisica die Gruppe als "Terroristen" (1985, S.27), und Riedl umschrieb sie nicht weniger dramatisch als eine "Mischung aus Industrie-Katastrophe und dem Ende der Welt" (Riedl, 1987, S.9). Was die stilistische Zuordnung betrifft, reichte das Spektrum vom "Punk" über "faschistoiden Post-Punk", "New Wave", "Heavy Metal", "Hard Core", "rough elektro pop", "industrial", "atonal", und "Post-Industrie-Rock" bis zur "Pop-Avantgarde", "No-

Wave-Multi-Media", "postmodernistischen Avantgarde" und "hyperpräventiösen Kunst" (PBC, 1985, S.19). "Laibach" selbst nannte seine Krach-Massaker "Konzept-Multi-Media-Kunst-Projekt" oder "Gesamtkunstwerk" (Vergl. r.k., 1987, S.4; Riedl, 1987, S.12; Diederichsen, 1986, S.36). Die Gruppe machte auch explizite Referenzen an Wagner, indem sie in ihre bombastische Lärm-Collagen Zitate aus seinen Opern einwebte und den Meister aus Bayreuth mit einem Bild huldigte, auf dem sie den Geist ihrer Kunst aus dem Grabe Richard Wagners auferstehen ließ. Nicht zuletzt bedient sich "Laibach" sowohl innerhalb des eigenen Schaffens wie auch in Bezug auf andere Gruppierungen der "Neuen Slowenischen Kunst" eines Systems der leitmotivischen Verwendung von Symbolen wie Kreuz, Hirschgeweih oder die Gestalt des Sähers.

Obwohl bei Punk und Post-Punk anknüpfend, pflegt sich "Laibach" weniger auf musikalische Vorbilder als auf avantgardistische und neo-avantgardistische Künstler wie Kasimir Malewitsch, Marcel Duchamp, die Brüder Herzfelde, Joseph Beuys, Andy Warhol, Nam Jun Paik oder Anselm Kiefer zu berufen. Weitere Inspirationsquellen bilden eigenen Angaben nach "industrielle Nazi-Kunst, der Totalitarismus, der Taylorismus, der Bruitismus und Disco" (Laibach, 1983, S.1761). "Laibach" übernahm das 1913 verfaßte luzistisch-rayonistische Manifest und legitimierte damit die Verwendung aller Stilrichtungen, sowohl vergangener wie gegenwärtiger, für den Ausdruck seiner Kunst (Lisica, 1985). Aus diesem Verfahren entwickelte sich ein eigenwilliger und weitgehend umstrittener Ausdruckskanon im Sinne des postmodernen Eklektizismus, der in keinem seiner Teile originell ist und dennoch jedem laibachschen Produkt die unverwechselbare Identität verleiht.

Im musikalischen Bereich begann "Laibach" eine Karriere als "Industrial"-Band. Hiermit ist eine Anzahl von Gruppen aus den späten 70er und frühen 80er Jahren gemeint, die es mit ihrer Art der "Langeweile gegen die Langeweile" versuchten, die hochtechnologische Umwelt als lauten, sich ewig wiederholenden entpersönlichenden Lärm zu schildern. Ein derartiges Konzept verfolgen neben "Throbbing Gristle", "Cabaret Voltaire", "Art of Noise", "Test Department", "Psychic TV", "23 Skidoo" und anderen Bands auch die 1980 auf die Szene tretenden "Einstürzenden Neubauten", eine Gruppe, die mit Bohrmaschinen, Presslufthammern und äußerster körperlicher Anstrengung ohrenbetäubende Klanganarchie

erzeugte. Mit dieser radikalen Konsequenz, die aus dem Scheitern des Punks und seiner Lärmkonzerte gezogen wurde, versuchte Industrial-Rock nicht nur die bislang im Bereich der populären Musik herrschenden Hörgewohnheiten außer Kraft zu setzen, sondern die Musik als solche zu zerstören (Maeck, 1989).

Auch "Laibach" beschränkte sich auf seinen ersten LP's auf die Gestaltung von endlosen, durch percussive Monotonie gekennzeichnete Lärm-Collagen. Als Fundament dieser "Krach-Orgien" diente der dumpfe Taktschlag der Bass-Drum, oft verstärkt durch Militärtrommeln und industrial percussion: Referenzen an die Pop-Musik gibt es keine. Über diese Rhythmusdetonationen erstrecken sich in einer die physiologische Schmerzgrenze erreichenden Lautstärke monumentale akustische Schrottberge, die keine Entwicklung erfahren, auf keinen Höhepunkt zusteuern und keine Katharsis herbeiführen, sondern lediglich den stationären Lärm der industriellen Produktion wiederholen. Die finstere Grundstimmung wird vom spärlichen Einsatz heroisch-lichter Bläser, in erster Linie Trompeten, Fanfaren und Jagdhörnern erhellt. Ansonsten werden aber diese Montagen aus Tonfetzen, bombastische Streichermotiven, Geräuschen, maschinengewehrähnlichen Salven, Befehlen, Geschrei, Piepsen, undefinierbaren Clustern und schweren Soundblöcken, die die Zuhörer zu überrollen drohen, elektronisch erzeugt oder gesampelt.

Abgerundet wird das Bild durch die ekstatische und aggressiv verfremdete Stimme des Frontmanns. Statt zum Mikrofon greift dieser oft zum Megaphon und schreit wie ein Diktator seine Kampfreden und politischen Statements ins Publikum. "Cari amici soldati, dei tempi dei pace sono pasati", kündigte einst Mussolini das Ende des Friedens an, und denselben Text brüllt "Laibach" über den pulsierenden, in siegesbewußte Marschmusik mündenden Krach. Die Gruppe zitiert in einem Atem Hitler, Stalin, Mussolini, Reagan, Churchill und Tito und gibt pathetische Proklamationen von sich, die an agitatorische Kundgebungen aus unterschiedlichen Revolutionen anknüpfen. "Laibach" textet u.a. in Deutsch und singt in Slowenien mit Vorliebe in dieser Sprache, ebenso wie die Gruppe das deutsche Publikum mit Slowenisch zu bombardieren pflegt. Der genaue Wortlaut dieser Kanonaden ist irrelevant. Was zählt, sind der Tonfall und die brutale Schärfe der Diktion, mit der die Botschaften verkündet werden.

Ab etwa 1983 begann "Laibach" Zugeständnisse an die Rockmusik zu machen, obwohl die Gruppe weniger durch eigene Songs als durch eigenwillige Coverversionen Karriere machte. Zu den bekanntesten Parodien gehört die Nummer "Life is Life" (Umwandlung von "Live is Life") von der österreichischen Gruppe "Opus", wobei dieser unbekümmerte Sommer-Hit in laibachschen Händen erschreckende Dimensionen annimmt. Beziehen sich bei "Opus" die Zeilen "Live is Life" und "we all give the power, we all give the best" auf die Atmosphäre eines Rock-Konzertes (Hafen, 1988, S.43), bekommt das laibachsche ins Deutsche übersetzte "Leben heißt Leben" mit der Textzeile "wenn immer wir Kraft geben, geben wir das Beste" einen militanten Nebengeruch und weckt durch das aufgeblasen-schwerfällige, marschartig verlangsamte Arrangement faschistoide Assoziationen. Ihre Verwandlungskunst demonstrierte die Gruppe weiterhin mit ihren 6 Coverversionen von "The Sympathy for the Devil" von den "Rolling Stones", in denen sie dem Teufel 6 verschiedenartige musikalische Gesichter verlieh. Mit ihrem "Let it be" coverte "Laibach" die letzte LP der "Beatles" und verzerrte die einzelnen Titel z.T. bis zur Unkenntnis.

"Laibach" sampelt, "Laibach" zitiert, "Laibach" eignet sich Bestandteile existierender Musikstücke im Sinne der Ready-Mades von Duchamp an und setzt sie in neue Zusammenhänge. Die Gruppe plündert respektlos in der Musikgeschichte unterschiedlicher Stilrichtungen und montiert in ihre Klang-Collagen - wie etwa bei der Musik zu dem 1986 in Ljubljana aufgeführten Gesamtkunstwerk "Die Taufe unter dem Triglav" - scheinbar alles, was ihr unter die Finger kommt. In dieser "Sampling-Oper" findet sich neben Zithermusik und "Ohm, Sweet Ohm" ("Kraftwerk") auch viel Symphonisches von Wagner, Bruckner, Orff, Schostakowitsch und Prokofjew wieder. Der bekannte Walzer aus "Wiener Blut" erfährt eine Verfremdung dadurch, daß er in Russisch gesungen wird, wohl aber trotz dieses kaum bemerkbaren Eingriffes in das Original durchaus auf slowenische Verhältnisse bezogen werden kann. Der Walzer läßt sich als Symbol für die Jahrhunderte lange Vorherrschaft der K.u.K. Monarchie deuten, Russisch als bittere Erinnerung an das kurze Zwischenspiel der sowjetischen Obergewalt zwischen 1945 und 1948. Einen ähnlichen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Realität suggeriert das erste Bühnenbild, wo sich vor einem roten Hintergrund das Modell des "Denkmals der

Dritten Internationale" des russischen Konstruktivisten Tatlin zwecklos um die eigene Achse dreht. Dieses "Symbol der Revolution" wurde als das "totale Kommunikationszentrum des neuen Denkens und der neuen Weltordnung" konzipiert (A.M., 1983, S.331), wohl aber nie realisiert.

Doch nicht immer sind die Zusammenhänge derart deutlich. In der Musik zu dem ersten Bühnenbild überlagert nämlich "Laibach" das einführende Thema der "Dante-Symphonie" von Franz Liszt mit dem slowenischen Partisanenlied "Ein See ruht in der Stille". Falls man beim Partisanenlied noch eine Anknüpfung an die Thematik des nationalen Epos über die Befreiung des Volkes zu finden glaubt, sucht man jedoch vergeblich nach einem inneren Zusammenhang zwischen dem Bühnenbild, dem Partisanenlied und dem lisztischen Thema. Die laibachsche Technik bedient sich derselben Prinzipien wie die "Bricolage" subkultureller Stilbildung, die Cohen folgendermaßen schilderte: "Objekt und Bedeutung bilden zusammen ein Zeichen, und innerhalb einer jeden Kultur werden solche Zeichen wiederholt zu charakteristischen Diskursformen zusammengestellt. Wenn jedoch vom Bricoleur unter Benutzung des gleichen Gesamtrepertoires an Zeichen das bezeichnende Objekt innerhalb dieses Diskurses in eine völlig andere Zusammenstellung eingebracht wird, bildet sich ein neuer Diskurs heraus, eine neue Botschaft wird vermittelt" (Cohen, 1979, S.136).

Mit der Überlagerung von Symbolen unterschiedlicher Provenienz als Hauptmethode seiner gestalterischen Technik baut somit "Laibach" vorwiegend ambivalente Botschaften, wie etwa im Video mit der Coverversion des "Queen"-Hits "One Vision". Der Song heißt "Geburt einer Nation", und diesen Titel (The Birth of the Nation) trug auch eine 1915 von Griffith gedrehte Apotheose des amerikanischen Mythos mit rassistischen Anklängen (Kreft, 1989, S.93). Die Choreographie des Videos, eingeleitet durch eine Großaufnahme marschierender Militärstiefel, erinnert mit ihren pathetischen Gesten an den Film "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl - denselben Titel gab "Laibach" einem seiner Songs. Nicht weniger pathetisch klingt das "wagnerianische Heavy Metal", mit dem der scheinbar unmißverständlich nach einem "starken Mann" rufende Text unterlegt wurde:

LAIBACH: GEBURT EINER NATION

Ein Mensch, ein Ziel
und eine Weisung.
Ein Herz, ein Geist,
nur eine Lösung.
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 euere Hände
und gebt mir euere 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 eine Nacht.
Gebt mir einen Traum.

Nichts als das:
ein Mensch,
ein Mann,
ein Gedanke,
eine Nacht,
ein-mal,
(Jawohl),

Nur gebt mir,
gebt mir, gebt mir
ein Leitbild.

(Zit. nach "Opus Dei" Innencover).

Welche Botschaft wird hier vermittelt? Wer ist die Nation, die geboren wurde? Jene des Führers, der das tausendjährige Reich etablieren wollte? Oder ist es die slowenische Nation, die Mitte der 80er Jahre ihre kollektive Identität stärker zum Ausdruck zu bringen begann? (Die Tatsache, daß das Video die Szenographie der Theateraufführung "Die Taufe unter dem Triglav" benutzte, die sich mit dem Trauma des slowenischen Selbstverständnisses befaßt,

würde diese Hypothese unterstützen.) Oder ist es der serbisch-orthodoxe Panzer-Nationalismus, der sich die autonome Provinz Kosovo mit militärischer Gewalt unterjochte und brutale Massaker in Kroatien inszenierte? Ist es ein memento mori für den verstorbenen Präsidenten Tito, den "Laibach" wiederholt als Leitbild zitierte? Dadaistisches Nihil? Eine geschmacklose Provokation oder ernsthafter Aufschrei nach einem moralischen Leitbild, das in der Second-Hand-Wirklichkeit des die Grenzen zwischen Gut und Böse verwischenden Fernsehzeitalters abhanden gekommen ist? Oder handelt es sich um eine postmodernistische Manipulation ohne Aussage, die durch ihre Simulation von Kunst das Medium zur Botschaft im Sinne McLuhans macht?

Das Prinzip der Rekontextualisierung und der bewußte Eklektizismus gehören zu den wesentlichsten Merkmalen des Postmodernismus, wie diesen z.B. Jaques Derrida in seiner "Grammatologie" anwendete. In dieser Art des "Schreibens als Zitierens" gibt es keine "Originalität und keine Autorenschaft, sondern lediglich einen Neben-Text, einen Meta-Text", die "reine Theorie" (Novak, 1987, S.84). Eine derartige De-Konstruktion des Bestehenden und seine Remontage im Sinne der "Pastiche-Technik", in der unterschiedliche semantische Ebenen beziehungslos überlagert werden, negiert die historische Dimension der einzelnen Zeichen und stellt diese ohne Rücksicht auf ihren sozialen und kulturellen Kontext in die unmittelbare Gegenwart. Für Jameson (1984) ist dieser "eklektische Code" für ein Zeitalter charakteristisch, in dem stilistische Innovationen unmöglich erscheinen und deswegen dem Künstler nichts anderes übrig bleibt, als die "toten Stilrichtungen des imaginären Museums" - mit dem unser medienbestimmter Alltag gemeint ist - zu imitieren (Novak, 1987, S.84).

Die Gruppe "Laibach" bekennt sich zwar zum Postmodernismus, obwohl ihr Schaffen mehr als das zweckfreie Spiel mit Formen und Symbolen zu verfolgen scheint. Die Band bezeichnet sich nämlich als die "erste totalitäre Rock-Gruppe der Welt", und sie legte ihrem Schaffen das folgende Manifest zugrunde:

"Kunst und Totalitarismus schließen sich nicht aus... Totalitäre Regime schaffen die Illusion der revolutionären individuellen Freiheit ab. Laibach ist das Prinzip der bewußten Unterwerfung des persönlichen Geschmacks, der Beurteilung und der Überzeugung. Freie Entpersönlichung, freiwillige Übernahme

der Rolle der Ideologie, Demaskierung und Rekapitulation der Regime... Im Einklang mit dem totalitären Modell der industriellen Produktion ist unsere Arbeit industriell, unsere Sprache politisch. Das bedeutet: Es spricht nicht das Individuum, es spricht die Organisation... Laibach funktioniert als ein soziales Theater der populären Kultur mit einem zentralisierten Programm, daß nach dem Schema ein Sender, tausend Empfänger funktioniert. Laibachs musikalische Herangehensweise ist die reine Politisierung des Sounds als Mittel der Massenmanipulation. Es ist Kommunikation ohne Kommunikation" etc. (Laibach, 1983, S.1456).

Nach den Wurzeln dieser Haltung forschend muß daran erinnert werden, daß sich um 1983 der von den Punkbands verkündete Anarchismus als "Kraft der kulturellen Dissidenz" allmählich abzunutzen begann. Als ein neues Provokationsmittel wurde die von Diederichsen als "Pop-Stalinismus" bezeichnete "Strategie der Affirmation" eingesetzt: Beispielhaft kann hier "Red Crayola" mit Titeln wie "A Portrait of V.I.Lenin", "The Mistake of Troisky", "1917" und "The Principle of Party Organisation" angeführt werden. Auch die slowenische Punkszene übernahm diese "Strategie der Subversion durch Affirmation" (Diederichsen, 1989, S.6) und belegte sie mit dem Begriff "Staatsrock" (Vidmar, 1985, S.373). Hierdurch trat an Stelle der vorher gepflegten Gesellschaftskritik, die vordergründig bedingungslose Identifikation mit dem Staat, wodurch die Punkbands einem bereits weitgehend geschwächten System der sozialistischen Selbstverwaltung die politische Phraseologie des orthodoxen Marxismus gegenüber stellten. Auch "Laibach" machte Staatsrock, wie etwa im Titel "Jaruzelski". Hier wird bereits 1982 die - in Jugoslawien nach wie vor aktuelle - Übernahme der Gewalt durch das Militär in einer Art und Weise thematisiert, die jegliche ironische Distanz vermissen läßt:

LAIBACH: JARUZELSKI

General Jaruzelski hat den 31.August zum Tag der Arbeit und des Friedens ernannt.

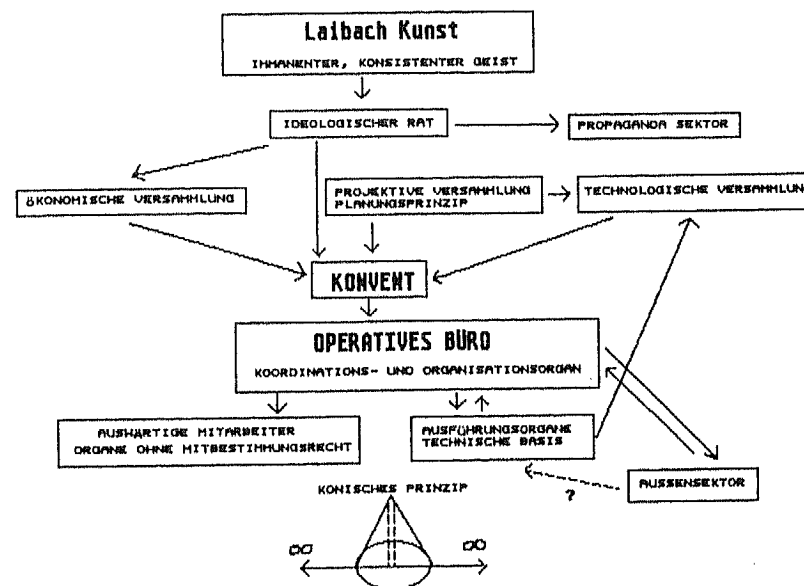
Er betont:

Die Macht mag vielleicht unsympatisch sein, sie ist jedoch der einzige Weg

des Friedens und der Stabilität.

(zit. nach Begleitheft zur 2 LP Box "Rekapitulacija", o.S.).

Was vom Punk eher fragmentarisch, diffus und nicht aufeinander bezogen aufgeworfen wurde, das hob "Laibach" auf eine Meta-Ebene und stellte in das Zentrum seiner Überlegungen den Totalitarismus. Vor dem Hintergrund eines weitgehend hermetischen theoretischen Überbaus, der sich mit einer Analyse der Funktionsmechanismen von Macht, Repression und Manipulation befaßt, zog die Gruppe praktische Konsequenzen. Sie konstituierte sich als namenloses, eine variable Zahl von Mitgliedern zählendes und angeblich höheren Zielen untergeordnetes Kollektiv mit der folgenden Organisationsstruktur:



Laibach: Organisations- und Funktionsschema, abgebildet nach Laibach, 1983, o.S.

Mit dieser Organisationsform wurde Anfang der 80er Jahre ein Regime, das auf der Ideologie der Kollektivität basierte, ein weiteres Kollektiv gegenübergestellt, das aus der Gesellschaft

ausgestiegen ist, eine autonome Sphäre außerhalb der staatlichen Kontrolle etablierte und sich dabei verhielt, als ob es eine soziale Bewegung oder politische Partei wäre (Kermauner, 1983, S.1487). Die Gruppe bildete also keine offene Opposition: Ihre Provokation bestand in der Überidentifikation mit dem bestehenden Regime durch die Übernahme seiner Rhetorik, der ideologischen Indoktrination und des hierarchischen Zentralismus. Ähnliche Parodien der gesellschaftlichen Macht und einer fingierten Öffentlichkeit praktizierte in Anlehnung an André Breton bereits die "Situanistische Internationale" mit ihren Büros, Ländergruppen und Forschungsstellen (vergl. Ohrt, 1990, S.77-78).

All dies muß vor dem Hintergrund einer Gesellschaftsordnung gesehen werden, in der die damals herrschende Gewalt ihre Legitimationsgrundlage einerseits aus dem direkten Kampf gegen den Nazismus und andererseits aus dem Kampf gegen den Stalinismus als Konsequenz des 1948 vollzogenen Bruchs mit Moskau schöpfte. Zu allem Überdruß nannte sich die Gruppe auch noch "Laibach", und dies ist der deutsche Name für Ljubljana, wie er u.a. auch während der deutschen Okkupation im 2. Weltkrieg benutzt wurde. In einem derartigen Kontext waren laibachsche "ironisch-provokante Hymnen an den Nazi-Stalinismus" (Kermauner, 1983, S.1466) kein marginales Faux Pax, sondern sie näherten sich gefährlich jenen Straftaten, die als "Verbaldelikt" im Sinne des Paragraphen 133 des "Jugoslawischen Strafgesetzes" geahndet werden konnten.

So bildete 1987 den größten Coup dieser Gruppe die Affäre um ein Plakat zum "Tag der Jugend", an dem man in Anlehnung an "gesamtkunstwerklerische" Massenveranstaltungen des dritten Reiches (vergl. Clair, 1983) auf dem Belgrader Sportstadion den Geburtstag des verstorbenen Präsidenten Tito zu feiern pflegte. Zum Wettbewerb für die graphische Gestaltung dieser Veranstaltung reichte die Gruppe ein Nazi-Plakat von Richard Klein aus dem Jahre 1936 ein, auf dem die flinken Verwandlungskünstler das Hakenkreuz durch den roten Stern ersetzten (Tvoj, 1987L; Rotar, 1987, S.12). Die weitgehend politisch besetzte Jury prämierte das Plakat und hatte den Spott: "Die Leute scheinen die faschistische Symbolik, die wir benutzen, wirklich zu mögen", verkündete "Laibach". Drei Maler wurden zwar zu kürzeren Haftstrafen verurteilt (Riedl, 1987, S.12), doch die auch von anderer Seite heftig kritisierte Veranstaltung fand nach diesem Skandal nicht mehr

statt. Paradox wie es scheinen mag, bildete somit der laibachsche "Totalitarismus" einen wesentlichen Beitrag zur Demokratisierung eines semi-totalitären Systems. Das sozialistische Regime verstand nämlich die pathetische Verhöhnung seines Verhaltens, war aber nicht im Stande, den Provokateur außer Gefecht zu setzen, da sich die liberal gebende Bürokratie durch die Anwendung von repressiven Maßnahmen auf eben jene Ebene begeben hätte, die ihr von "Laibach" vorgehalten wurde (vergl. auch Strajn, 1985, S.35).

"Laibach" bezeichnet seine Produktion als eine "retrospektive negative Utopie" (Laibach, 1983, S.1461): Anti-Utopien sind Staatsromane, wie z.B. "The Brave New World" von Aldous Huxley oder "My" von Evgenij Samjatin. Ihre Funktion besteht in der Warnung vor sozialen Fehlentwicklungen. "Geistige Terroristen" (Davenport, 1987, S.43) aus Ljubljana beriefen sich mehr oder weniger offen auf das in totalitären Regimen Ost-Europas bis vor kurzem verbotene Buch "1984" von George Orwell, in dem die Zielsetzung des Totalitarismus als unreflektierte, geradezu masochistische Ausübung brutaler Macht beschrieben wurde.

Um den Totalitarismus glaubhaft darzustellen, ist es durchaus folgerichtig, auf die Form des Gesamtkunstwerkes zurückzugreifen, wie dies z.B. Syberberg in seinem Streifen "Hitler, ein Film aus Deutschland" tat. Auch ein Gesamtkunstwerk ist in gewisser Hinsicht totalitär, da es alle Sinne in Anspruch nimmt und durch die totale Ausnutzung mehrerer Kommunikationsmedien dem Zuschauer keine Freiräume zur Ergänzung des Dargebotenen aus dem eigenen Erfahrungsrepertoire läßt. Von ähnlichen Voraussetzungen gehen auch laibachsche para-militärische Bühnenshows aus. Diese disziplinierten Spektakel zeichnen sich durch harte Choreographie und symbolträchtige Szenographie aus. Im Hintergrund der Bühne hängen weiße Flaggen mit dem laibachschen Logo als Symbole der Staatsgewalt. Auf dem Mikroständer wird ein Hirschgeweih befestigt, in dem ein Hasenkadaver plaziert ist. Beide Symbole lassen sich auf den "totalisierten Kunstbegriff" (Stachelhaus, 1987) von Joseph Beuys zurückführen: Sie stehen sowohl für die Macht als auch für die Erdgebundenheit, und in überspitztem Sinne für die "Blut- und Boden-Ideologie". Hinter dem Hirschgeweih posiert der Sänger mit einem Helm. Auf beiden Seiten der Bühne, symmetrisch angeordnet, befinden sich zwei Militärtrommler, die mit strengen Gesichtern, hypnotischen Blicken und mechanisch-schematischen Gesten an Hit-

lerjungen erinnern.

Doch der totalisierende Anspruch der Gruppe geht weit über die eigentliche Performance hinaus. Um die "Dignität der Wirklichkeit" (Marquard, 1983) zu erlangen bzw. im avantgardistischen Sinne die Kunst dem Leben gleichzusetzen, hat sich die Gruppe selbst zu einem "Gesamtkunstwerk" stilisiert. Die Gruppenmitglieder kleiden sich in Militär- oder Jägeruniformen und praktizieren auf Phototerminen die "Kunst des Posierens", wobei sie mit bedeutungsschwangeren Gebärden den dominierenden Gestus politischer Machtinhaber nachahmen. Kühnlich einer Institution besitzen sie einen "Pressesprecher", der mit seinen undurchschaubaren Quasi-Stellungnahmen über angebliche Zielsetzungen der Gruppe keine konkrete Aussagen macht. In der Regel aber kommuniziert "Laibach" mit der Öffentlichkeit schriftlich im Sinne einer "Kommunikation durch Nicht-Kommunikation". Jede verbale Mitteilung wird auf das "Niveau der ideologischen Phraseologie" reduziert (Neue Slowenische Kunst, 1985, S.35-36): "'Laibach' manipuliert, um nicht manipuliert zu werden".

Ebenso beginnt auch die "totale Manipulation" des Publikums bereits vor dem Konzert. "Laibach" läßt seine Fans bis zu einer Stunde lang auf sich warten und bringt vom Tonband Musik, die diese mit größter Wahrscheinlichkeit nicht mögen, wie z.B. volkstümliche Polkas. Weitere Intros bilden Reden aus dem "III.Reich", an Beuys anknüpfende Erklärungen über Schreie von Rehen und Hirschen, das Zerhacken eines Baumstammes etc., und Teile des Publikums ergreifen die Flucht, noch ehe die Gruppe auf die Bühne kommt. "Musik zum Weglaufen" (Rahl, 1987, o.S.) sind allerdings auch die sich auf dem "halben Wege zwischen Reichsparteitag und schwarzer Messe" (Kreissl, 1987, S.81) befindenden Veranstaltungen selbst. Sie werden in fast völliger Dunkelheit durchgeführt, lediglich durch schwarz-weiße Filmprojektionen erhellt: Angeboten werden Szenen aus dem Widerstand jugoslawischer Völker und dem sozialistischen Wiederaufbau, Graphiken von Käthe Kollwitz, durch Gehölz stolzierende Hirsche. Den Kontrast dazu bilden grelle weiße Scheinwerfer, die - ins Publikum gerichtet - wie beim Verhör Gesicht nach Gesicht abtasten: Mit Unterhaltung haben diese Spektakel nichts zu tun. "Die Aktion von 'Laibach'" - so "Laibach" über "Laibach" - "ist ein provokativer interdisziplinärer Akt, in dem durch Montage und Demontage von

assoziationsbeladenen Bedeutungen das kritische Bewußtsein der Empfänger geweckt wird" (Laibach, in: Autorengruppe, 1985, S.384). "Unsere Performances haben die Funktion der Reinigung und der Regeneration" (Neue Slowenische Kunst, 1985, S.9).

Auch die Tatsache, daß sich "Laibach" für diese Publikums-Torturen der Rockmusik bedient, ist durchaus folgerichtig. Rockmusikbezogene Subkulturen artikulieren sich nämlich nicht nur multimedial (Musik, Text, Plakat, Video, Fanzin, Performance), sondern sie besitzen in der Regel einen (impliziten oder expliziten) "ideologischen Überbau", anhand dessen sich die Fans zu pseudo-sozialen Gruppierungen wie "Punks", "Rastas" oder "Hippies" zusammenschließen. Die Musik - obwohl wesentlicher Bestandteil des subkulturellen "Stils" im Sinne von Brake, Clarke oder Hebdige - bildet deswegen kein Objekt sui generis, sondern ein nicht abzutrennendes Element der Gesamtheit aller Stilmerkmale, zwischen denen die mit dem Begriff "Homologie" belegte Stimmigkeit (Hebdige, in: Diederichsen, 1983, S.190) besteht. Jede Subkultur ist eine symbolische Totalität, ein symbolisches Universum mit eigenem moralischen Paradigma.

So wurde z.B. von der psychedelischen Bewegung der Versuch unternommen, eine auf Liebe, Frieden und Gewaltlosigkeit basierende Utopie in die Praxis umzusetzen. Multimediale Happenings - man denke an die von Ken Kesey veranstalteten "Acid Tests", an das "totale Theater" von Frank Zappa oder an Mixed-Media-Shows von "The Fugs", "Captain Beefheart", "The Doors" und "Jefferson Airplane" - also der Versuch, autonome Kunst im Sinne der bürgerlichen Ästhetik zu zerstören und der Glaube daran, die Kunst ließe sich im Sinne einer sozialen Revolution instrumentalisieren, führte zu einer Verbindung derartiger "gesamtkunstwerklerischer" Subkulturen mit (neo-)avantgardistischen Strömungen. Damit zugleich wird aber durch den Aufbau alternativer Infrastrukturen und Kommunikationsnetze eine der herrschenden Kultur entgegengesetzte Gegenwelt konstruiert, die im Rahmen ihres Zuständigkeitsbereiches starken Konformitätsdruck ausübt (was z.B. "Dead Kennedys" in ihrem Titel "California über alles" als "Hippie-Faschismus" bezeichnen).

Einen nicht zu vernachlässigenden Konformitätszwang übt aber auch die "Bewußtseinsindustrie" im Sinne von Enzensberger, Horkheimer

und Adorno aus. So läßt sich mit Kermauner der "Totalitarismus" nicht nur auf politische Gegebenheiten im Sinne einer "terroristisch-politischen Koordination der Gesellschaft", sondern auch auf die "nicht-terroristische, ökonomisch-technologische Koordination" beziehen, die "Bedürfnisse manipuliert und Interessen aufoktroziert" (Kermauner, 1983). In einem derartigen Zusammenhang wäre der Inbegriff des Totalitarismus die Massenkultur mit ihrem auf Gleichschaltung der Individuen ausgerichteten Konsumzwang: Man denke an das Syntagma "Diktat der Mode". Weiterhin ließe sich die Musikindustrie mit einer "zentralistischen Kommandozentrale" vergleichen, die mit ihrem System von Stars und Fans das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem "Führer" und den "Geführten" festigt. "Was ist totalitärer als ein lallendes, allgemein akzeptables Pop-Idol", fragt Riedl, "das mit dem Singen schablonhafter Liebeslieder das Publikum in Hysterie versetzt" (Riedl, 1987)? Aus dieser Perspektive heraus schrieb bereits Leukert der Rockmusik "faschistoide Züge" zu (Leukert, 1980).

Auch für "Laibach" bilden die perfiden Marktstrategien der Unterhaltungsindustrie eine "totalitäre Struktur" (Kopf, 1987, S.51), die nach dem Schema "ein Sender, tausend Empfänger" funktioniert. Ebenso die Medien, die - ähnlich der orwellischen Vision - aus einem "Machtzentrum" die Informationsgesellschaft steuern (Neue Slowenische Kunst, 1985). Nicht zuletzt dürfte auch das "totales Involvement" voraussetzende Rockkonzert als "totalitäres Ritual" (r.k., 1987, S.49) und somit als "kulturpolitisches Meeting" (Laibach, 1985, S.384) aufgefaßt werden. In der "Queen"-Vorlage zum Titel "Geburt einer Nation" ("One Vision") ist de facto von "one flash, one bone, one true religion, one race, one hope, one real decision" die Rede, was im laibachschen Sinne einer totalitären Synchronisation des Glaubensbekenntnisses gleichkommt. Ebenso ließe sich der Titel der LP "Opus dei" nicht als "das Werk Gottes" oder "das Werk der Gruppe 'Opus'", die den Hit "Live is Life" geschrieben hat, sondern als Anspielung an die rechts-katholische Kirchenorganisation "Opus dei" auslegen (Diederichsen, 1987): So mindestens wurde der erwähnte Titel von dieser militanten, streng hierarchisch strukturierten Gruppierung verstanden, die "Laibach" wegen des angeblichen Mißbrauchs ihres Namens auch prompt vor Gericht stellte. Von einer Reihe westlicher Kritiker wurde deswegen der

pompös-aufgeblasene Pathos der laibachschen Produktionen zumeist als Entlarvung des medieninduzierten geistigen Gleichschrittes, der Prinzipien des "Bühnentotalitarismus" bzw. der Musikindustrie als einem "Mikrokosmos der Kontrolle" (Kopf, 1987, S.51) gedeutet, d.h. als Demaskierung jenes "alltäglichen Totalitarismus", durch den in einem hochtechnologisierten Zeitalter alle Lebensbereiche bestimmt werden.

Quellen- und Literaturhinweise

- M.A.: Wladimir Ewgrafowitsch Tatlin. In: Der Hang, 1983
Autorengruppe: Punk pod Slovenci (Punk unter den Slowenen), Ljubljana 1985
M.Bonik: Laibach, 59 to 1, Januar/Februar 1989
U.Buhrdorf: Art Rock Festival, Jazzthetik, März 1989
S.Captain: Laibach ist Laibach, taz, 28.9.1987
J.Clair: "Das dritte Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes". In: Der Hang, 1983
P.Cohen: Territorial und Diskursregeln bei der Bildung von Peer-Groups unter Arbeiterjugendlichen. In: Clarke, J. et.al. (Hg.), Jugendkulturen als Widerstand, Frankfurt/M 1979
cs: Laibach, Let it be. Kursbuch, Nr.2 1989
H.Davenport: Partisan Performances, The Observer, 19.7.1987
- : Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Aarau, Frankfurt/M 1983
D.Diederichsen: 1500 Schallplatten 1979-1989, Köln 1989
- : Laibach, Opus Dei, Spex, Juni 1987
- : Laibach. Der erste östliche Kulturexport, der sich nicht mit der bereitwillig vom Westen angebotenen Dissidentenrolle zufrieden gibt. Spex, Mai 1986
D.Diederichsen & D.Hebdige & D.Dante-Marx: Schocker, Stile und Moden der Subkultur. Hamburg 1983
S.Frith & H.Horne: Art into Pop. London, New York 1989
I.Goll: Expressionism. Zenit. Vol.1, Nr.8 1921
B.Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. München, Wien 1988
R.Hafen: Zur Eskapismus-Funktion in der Rockmusik-Rezeption. Ergebnisse einer Befragung jugendlicher Rockkonzertbesucher. In: Rösing, H. (Hg.). Beiträge zur Populärmusikforschung, Nr.2 1988
W.Herzfelde et.al.: John Heartfield. Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938. o.A.
T.Hribar: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem: Neue Slowenische Kunst. (Postmodernismus, Transavantgarde und Retrogardismus: Neue Slowe-

- nische Kunst). Problemi/Literatura, Nr.3 1987
- F.Jameson: Post-modernism, New Left Review, Nr.146 1984
- T.Kermauner: X + (-) 11 = ? Premišljevanja o mlajši slovenski poeziji. (x + /- / 11 = ? Nachdenken über die jüngere slowenische Poesie). Nova revija, Nr.13/14 1983
- B.Kopf: Laibach and think of England. New Musical Express, 4.4.1987
- L.Kreft: Spopad na umetniški levici. (Der Kampf auf der künstlerischen Linken). Ljubljana 1989
- M.Kreissl: Das deutsche Feuilleton. Szene Laibach. Wiener, Juni 1987
- Kronbein: Ein Abend dumpfen Dröhnens, blutig und brutal. Hamburger Abendblatt, 7.9.1987
- M.Laages: Schräge Visionen aus der Provinz. Hamburger Abendblatt. 11.9.1987
- Laibach: Nastop na zagrebškem glasbenem bienalu. (Auftritt auf dem Musikbiennale von Zagreb). In: Autorengruppe, 1985
- : Totalitarizem. Akcija v imenu ideje. (Totalitarismus. Eine Aktion im Namen der Idee). Nova Revija, Nr.13/14 1983
- : Laibach: Krst pod Triglavom. (Laibach. die Taufe unter dem Triglav). taz, 22.10.1988
- : Laibach: Ljubljana bo center Europe. (Ljubljana wird zum Zentrum Europas). Teleks, 24.12.1987
- : Laibach in Europa. (Laibach und Europa). Mladina, 30.1.1987
- : Laibach: Die Liebe. New Musical Express. 25.1.1986
- : Laibach v Ljubljani. (Laibach in Ljubljana). Mladina, 19.9.1985
- : Laibach: Sila. (Laibach:Die Kraft). Sounds, 25.2.1984
- B.Leukert: Thema: Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument. Frankfurt/M 1980
- H.V.Lindken: Erläuterungen zu Georg Orwells Neunzehnhundertvierundachtzig. Hollfeld 1979
- G.Lisica: Laibach.Zeneljski ključ in pogovor z demoni. (Laibach. Der Schlüssel zur Erde und ein Gespräch mit Dämonen). Mladina, 5.9.1985
- K.Maeck: Einstürzende Neubauten. Hör mit Schmerzen. Bonn 1989
- O.Marquard: Gesamtkunstwerk und Identifikationssystem. In: Der Hang, 1983
- Neue Slowenische Kunst: Neue Slowenische Kunst. Problemi, Nr.6 1985
- : Neue Slowenische Kunst. Teleks, 24.12.1987
- L.Novak: Preskočimo postmodernizem (Überspringen wir den Postmodernismus). Problemi/Literatura. Nr.3 1987
- R.Ohrt: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg 1990
- J.Ostermann: Neue Slowenische Kunst. Mladina, 12.9.1985
- PBC: Laibach. Slovenska akropola. (Laibach. Slowenisches Akropolis). Glasbena mladina Nr.8 1987

- : Laibach v Ljubljani. (Laibach in Ljubljana). Glasbena Mladina, Nr.6 1987
- : Laibach. Prodor na zahod. (Laibach. Durchbruch im Westen). Glasbena Mladina.Jhg.XVII, Nr.7 1985
- : Laibach. Nova Akropola. (Laibach. Neues Akropolis), Glasbena Mladina, Nr.6 1985
- D.Poniž: Neue Slowenische Kunst? Problemi/Literatura, Nr.3 1987
- Rahl: Knüppeltanz. Laibach im Quartier Latin. Der Tagesspiegel, 7.10.1987
- J.Riedl: Macheth total. Zeitmagazin, Nr.13 1987
- r.k.: Laibach.Provokation total. Bremer Blatt, Oktober 1987
- B.Rotar: Ob prikrajšanju občudovalcev plkata. (über die Benachteiligung der Plakatvereherer), Mladina, 3.4.1987
- S.W.Rubin: Dada.Stuttgart 1968
- K.Schrenk: Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen, Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München. Köln 1984
- H.Skai: Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung. Hamburg 1981
- Spencer: Laibach. Die Liebe. Sounds, 14.12.1988
- G.Suhadolnik: Laibach, ti ki izzivaš (Laibach, Du, Herausforderer). Mladina, 7.2.1988
- H.Stachelhaus: Joseph Beuys. Düsseldorf 1987
- E.Stieg: Laibach. Ein Leitbild für die Welt. Schaumburger News, Oktober 1987
- D.Štrajn: Neue Slowenische Kunst. Značaj Laibacha kot izvajalca geste. (Neue Slowenische Kunst. Der Charakter Laibachs als Gestendarsteller). Mladina, 12.9.1985
- H.J.Syberberg: Die freudlose Gesellschaft. München, Wien 1981
- : Tvoj je vstajenja dan. Okrogla miza o plaktni aferi. (Dir gehört der Tag der Auferstehung. Ein Roundtable über die Plakat-Affäre). Mladina, 13.3.1987
- I.V.: Laibach v tujem in domačem tisku. (Laibach in der ausländischen und in der heimischen Presse). Mladina, 7.6.1984
- I.Vidmar: Punk v Sloveniji: od kod in kam. (Punk in Slowenien. Von wo und wohin). In: Autorengruppe, 1985
- : Laibach. Boji. (Laibach. Kämpfe), Mladina, 25.5.1984

Diskographie

- 1983 Laibach/Last Few Days; Kasette; ŠKUC, Ljubljana
World National Anthems (Sampler); Kasette; Trax international

- 1984 Panorama/Dekree; Single; East-West Trading Company, London
"48 - 84" (Sampler); LP; ZKP RTV LJ, Ljubljana
Boji; Single; L.A.Y.L.A.H., Bruxelles
Documents of Oppression; Kasette; Stall Tape, Amsterdam
Vstajenje v Berlinu; Kasette; ŠKUC, Ljubljana
- 1985 Neu Konservativ; LP; Walter Ulbricht Schallfolien, Hamburg
Laibach; LP ŠKUC/R.O.P.O.T., Ljubljana
Rekapitulacija 1980 - 1983; 2 LP Box; Walter Ulbricht Schallfolien,
Hamburg
Nova akropola; LP; Cherry Red, London
- 1986 Die Liebe; Single; Cherry Red, London
VHUTMAS (Sampler); LP; Side Effects, London
The Occupied Europe Tour 1983 - 85; LP; Side Effects, London
- 1987 Life is Life; LP; Mute, London
Geburt einer Nation; Single; Mute, London
Opus dei; LP; Mute/ZKP RTV LJ, London/Ljubljana
Klangniederschrift einer Taufe; 2 LP Box; Walter Ulbricht Schallfolien,
Hamburg
- 1988 Slovenska akropola; LP; ŠKUC, Ljubljana
Let it be; LP; Mute, London
Across the Universe; Single; Mute, London
Sympathy for the Devil; LP; Mute, London
- 1989 Macbeth; LP; ZKP RTV, Ljubljana