

2. *Unio mystica*. Leonid Šejka und die Wiederbelebung der Tradition der Malerei

Mediala. *Multimedialität in der Zeit der Gleichschaltung*

Wie schon in der Einleitung erwähnt, kann man die 1960-er Jahre in Jugoslawien als eine Epoche bezeichnen, die ihre künstlerische Eigenart in der scharfen Abgrenzung von der Tradition der klassischen Avantgarde suchte. Diese Periode der jugoslawischen Kulturgeschichte weist eine Entwicklung auf, die es tatsächlich erlaubt, sie als „long sixties“ im Sinne von Eric Hobsbawm zu bezeichnen. Ich werde versuchen, sie mit zwei Ereignissen oder, sogar besser, kulturellen Erscheinungen abzugrenzen, die im Bereich der bildenden Kunst liegen. 1953 wird im Belgrader „Dom omladine“³³ eine Ausstellung der Werke Le Corbusiers veranstaltet. Die Architekturstudenten Leonid Šejka und Siniša Vuković treffen zum ersten Mal aufeinander und entdecken Gemeinsamkeiten, die sie dazu führen, eine einstweilen namenlose Gruppe zu gründen. 1957 wird der Kern der Gruppe um etliche neue Mitglieder erweitert, und 1958 treten sie erstmals zusammen auf. Die von ihnen organisierte Ausstellung trägt den Titel *Medialna istraživanja* (Mediale Forschungen),³⁴ die Gruppe selbst erhält dann den Namen „Mediala“.³⁵ Sie entwickelt eine Strategie, die am treffendsten als eine der Absetzung zu bezeichnen ist: Sie trennt sich, wie gesagt, von der Ästhetik der bis dahin in Jugoslawien dominierenden klassischen Avantgarde, von Informel und Expressionismus, und

³³ Wortwörtlich übersetzt etwa „Haus der Jugend“ mit der Grundfunktion eines Kulturzentrums für Jugendliche. Solche Institutionen wurden zunehmend in Nachkriegsjugoslawien eröffnet, um die kulturellen Bedürfnisse der Jugend zu stillen. Sie sind das Pendant zu den analogen Einrichtungen für „Erwachsene“, die unter dem Namen „Dom kulture“, Heim der Kultur, zur Aufklärung der älteren Generationen dienen sollten.

³⁴ Es ist hier zu bemerken, dass die Bezeichnung „Mediala“ und von ihr abgeleitete grammatische Formen nicht dem Standard der serbokroatischen Rechtschreibung entsprechen. Die richtige Form wäre „Medijala“. Eine Erklärung dazu gibt Miro Glavurčić. Darauf komme ich später zurück. Etwas weniger poetisch, aber plausibler scheint mir die Ablehnung der phonologischen und die Akzeptanz der etymologischen Schreibweise, was nahe läge, dass die Künstler*innen der „Mediala“ eine Annäherung an den Westen wagen.

³⁵ Die Sekundärliteratur über die Mediala ist stetig gewachsen, obwohl die Gruppe innerhalb des künstlerischen Milieus Jugoslawiens eher eine marginale Rolle spielte. Ihre Neigung zum Mystizismus wurde, besonders in den 1990er-Jahren, von nationalistisch orientierten serbischen Kunsthistoriker*innen missbraucht. Ihre Texte sind zumindest deshalb *cum grano salis* zu lesen. Eine ausführliche Monographie über die Mediala wurde 2006, eine über Leonid Šejka 2007 veröffentlicht: Madžarević, Gradi-mir, *Mediala*. Belgrad 2006; Đorić, Dejan, *Leonid Šejka. Apokaliptičar i integrator*. Belgrad 2007.

versucht an ältere Traditionen anzuknüpfen, die durch den Druck des Modernismus anscheinend die allgemeine Wertschätzung verloren haben. Primär geht es um die intellektuellen Präferenzen von Leonid Šejka, der seine wichtigste poetologische Schrift in offenkundiger Anspielung auf Leonardo da Vinci *Traktat o slikarstvu*³⁶ nennt. Aber auch die anderen Künstler*innen der „Mediala“, so z. B. Dado Đurić oder Miro Glavurčić, widmen sich einer intensiven Erforschung der Techniken der Renaissancemalerei. Šejka selbst betonte stets, dass er unter dem Einfluss Vermeer van Delfts steht. Die Mediala ist nicht nur Zufluchtsort für bildende Künstler*innen, sie öffnet sich auch für Schriftsteller*innen (Danilo Kiš, Mirko Kovač) oder Musiker*innen (Vladan Radovanović). Es gibt daher eine multimediale Komponente, die tatsächlich in den langen 1960-er Jahren weitergeführt wird. Die Mediala ist als die erste Gruppe zu betrachten, die mit großer Selbstsicherheit einen Bruch mit der unmittelbaren ästhetischen Vergangenheit – mit der klassischen Avantgarde – forderte, und diesen Bruch zum Mittelpunkt ihrer Rebellion machte.

Nun möchte ich mich dem bedeutendsten Mitglied von Mediala widmen, Leonid Šejka. Ich werde versuchen, anhand seiner Schriften, aber auch etlicher Gemälde, eine Affinität aufzudecken, die ihn dicht an das Innovative der 1960er Jahre bringt. Auf den ersten Blick mag das wie eine unscharfe Formulierung wirken. Durch seine Neigung zu Mystik und Esoterik ist Šejka nicht unbedingt ein Befürworter der engagierten Kunst, die in Verbindung mit der linksgeprägten, studentischen Bewegung der 1960er steht. Wie kann er dann als ein Träger des Neuen, ein Zeichen des Wandels verstanden werden? Erstens wäre es nicht stichhaltig, die 1960-er Jahre einzig als Zeit einer offenen Politisierung der Kunst zu bezeichnen. Zu viele andersartige Versuche, die versteinerten Strukturen der jugoslawischen Kultur aufzubrechen, gibt es dort zu entdecken, sodass eine ausschließliche Konzentration auf das offensichtlich Politische zu kurz greift. Zweitens sind diese Jahre von einer vehementen Ablehnung der unmittelbaren Vergangenheit und der mit ihr verbundenen Tradition geprägt, die im Gegenzug mit der Akzeptanz, oder eher der Neu-entdeckung der älteren Tradition verbunden ist. Auf dieses Phänomen hat Aleksandar Flaker in seiner Studie über die Jeans-Prosa hingewiesen.³⁷ Hier

³⁶ Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*. Šejkas Text erscheint zum ersten Mal 1964, beim Belgrader Verlag Nolit, der seinen Ruhm in Zwischenkriegszeit durch die Publizierung von Werken der klassischen Avantgardisten erreicht hat. 1982 hat Dragoš Kalajić seine gesammelten Werke herausgegeben. (Šejka, 1982) Darin befindet sich auch *Traktat o slikarstvu*.

³⁷ Cf. Flaker (1983), wo er sich auf die Generation der sog. „krugovaši“ und ihre Wiederentdeckung der älteren kroatischen Literatur bezieht. Darüber wird später, in einem separaten Kapitel, das sich auf diese Gruppierung innerhalb der kroatischen Literatur konzentriert, die Rede sein. Trotzdem ist die Analogie mit der „Mediala“ kaum zu übersehen.

möchte ich auch die Poetik von Šejka positionieren. Seine Mystik ist kontemplativ, erscheint aber gleichzeitig befreit von Religiosität. Religiöse Mystik ist bei einem anderen Mitglied von Mediala, bei Miro Glavurtić, zu suchen. Deshalb gerät er schon in der frühen Phase der Gruppe in Auseinandersetzung mit Šejka, dessen Reflexivität der plakativen Aggression Glavurtićs schon aus prinzipiellen Gründen widerstrebt.³⁸ Aus dieser Situation kristallisiert sich der Ausgangspunkt für Šejkas Kunst: Er ist weit davon entfernt, die politische Aktion kategorisch abzulehnen. Vielmehr bezeichnet er sie als die Notwendigkeit, die aber am richtigen Ort ihren Anfang nehmen soll, nicht in manifestem Aktionismus, der zu Despotismus und Totalitarismus führt,³⁹ sondern im Inneren des freien Individuums.

³⁸ Dieses Zerwürfnis innerhalb der Gruppe ereignet sich schon 1959 und ist gut dokumentiert. Vgl. Marković 1993, 34f.: „Međutim ako se umesto suptilnog i vidovitog *dopuštanja* da se u našem životu obavlja ta nova renesansa, to novo društvo, ta nova misao, uvodi prebrzo i grubo insistiranje na ostvarenju tih ciljeva, dolazi se u opasnost da se za sve iznađe takva forma koja će nužno u sebi nositi druge sadržaje potpuno suprotne od onih koji se žele. Tu se pojavljuje ona kategorija koju sam nazvao ‚demoniskom obmanom‘. Kad sam rekao ‚dopuštanje‘ nisam mislio da isključim aktivnost, ali ta aktivnost mora da bude prvenstveno unutrašnja, duhovna i kao rezultat takve javiče se spoljašnja koja će imati kompaktnost, istinitost, pa prema tome nešto istinito od svega dosadašnjeg, nešto novo. Ta teza o udruživanju u jednu zajednicu visoko razvijenih ličnosti nazvana principom koindividue može da se ostvari i opstoji samo ako je sadržan princip *slobode izbora puta*, u njegovom najvišem i najdubljem značaju. Čim je unutrašnja sloboda ličnosti ugrožena svaki takav oblik pretvara se u već postojeće sisteme despotizma i totalitarizma. To i jeste tačka gde se razilazimo ja i Glavurtić.“ (Šejka, Manuskript, zitiert nach Marković, ebd.; Hervorhebung i. O.) [„Wenn jedoch statt eines subtilen und heilsichtigen *Zulassens*, dass diese neue Renaissance, diese neue Gesellschaft, dieses neue Denken in unserem Leben geschieht, ein zu schnelles und grobes Bestehen auf der Verwirklichung dieser Ziele erfolgt, dann läuft man Gefahr, dass für all das eine Form gefunden wird, die zwangsläufig Inhalte in sich trägt, die völlig entgegengesetzt zu den angestrebten sind. Hier tritt jene Kategorie auf, die ich als ‚dämonische Täuschung‘ bezeichnet habe. Wenn ich von ‚Zulassen‘ sprach, meinte ich nicht, Aktivität auszuschließen, aber diese Aktivität muss in erster Linie eine innere, geistige sein, und als Ergebnis einer solchen wird sich eine äußere zeigen, die Geschlossenheit und Wahrhaftigkeit besitzen wird – und damit etwas Wahres von allem bisherigen, etwas Neues. Diese These über die Vereinigung in eine Gemeinschaft hoch entwickelter Persönlichkeiten, genannt das Prinzip des Koindividiums, kann nur verwirklicht und aufrechterhalten werden, wenn sie den Grundsatz der *Freiheit der Wahl des Weges* in seinem höchsten und tiefsten Sinn enthält. Sobald die innere Freiheit der Persönlichkeit bedroht ist, verwandelt sich jede solche Form in bereits existierende Systeme des Despotismus und Totalitarismus. Das ist genau der Punkt, an dem Glavurtić und ich auseinandergehen.“]

³⁹ Die spätere Entwicklung Glavurtićs in Richtung des katholischen Mystizismus bestätigt seine Ablehnung Šejkas. Ein literarisches Monument der Mediala hat Mirko Kovač in seinem autobiographisch geprägten Roman *Kristalne rešetke* (*Die kristallinen Gitter*, 1994) geliefert. Eine der Hauptrollen in diesem Text spielt der unter dem Pseudonym „Gabrijel“ versteckte Miro Glavurtić. Als Insider deckt Kovač jene Eigenschaften Glavurtićs auf, die unbedingt zum Bruch mit Šejka führen müssten.

Hier befindet sich die Scheidelinie, die Leonid Šejka zu einem für Jugoslawien so typischen, inneren Dissidententum führen wird, und Glavurtić, aber auch andere Mediala-Mitglieder, zu einem mehr oder weniger offenen Nationalismus.⁴⁰ Im Folgenden will ich Šejkas Schaffen in drei Schritten betrachten. Zuerst werde ich seine theoretischen Texte lesen, die seine eigentliche Poetik entwickeln und ihn als Künstler-Maler zeigen, der die eigene Kunst reflektieren und sie ins Diskursive übersetzen kann. Danach werde ich mich kurz der Analyse einiger Gemälde und Zeichnungen widmen, die symbiotisch mit seiner Theorie verbunden sind. Am Schluss werde ich zeigen, warum Šejka zwar ein Teil der Mediala war, es ihm aber trotzdem immer wieder gelungen ist, sich von der Gruppe abzusetzen, und wie er gerade deshalb eine viel breitere Position innerhalb der jugoslawischen Kunst und Kultur der 1960er-Jahre einnehmen konnte.

Der Kunsttheoretiker Leonid Šejka

Sowohl das theoretische als auch das künstlerische Opus Leonid Šejkas ist nicht besonders groß. Sein einziges Buch ist das oben genannte *Traktat o slikarstvu*, während die restlichen kleineren Schriften zusammen mit *Traktat* in der zweibändigen Kollektion *Grad, đubrište, Zamak* (Stadt, Müllhalde, Schloss, 1982) gesammelt wurden. Diese Ausgabe sollte man als Fassung letzter Hand betrachten. Das offensichtliche Bedürfnis nach Autoreflexion ist schon in den Anfängen seines Schaffens sichtbar: Ab 1958 versuchte er, seine Ideen über bildende Kunst schriftlich festzuhalten, mehr oder weniger systematisch. Die ersten Texte wurden in der Studentenzeitschrift *Vidici* (Aussichten) veröffentlicht. 1964 erscheint *Traktat o slikarstvu* als ein diffuses Kompendium eigener poetologischer Postulate und Reflexionen zu ihrer Stellung im Kontext der Kunstgeschichte. Das ist insofern von Bedeutung, als Šejka hiermit seine endgültige Abkehr von der Avantgarde und des mit ihr verbundenen Informel⁴¹ manifestiert, und seine Zuneigung gegenüber der

⁴⁰ Šejka ist 1970 gestorben; jedes Nachdenken über seine zukünftige Entwicklung ist somit reine Spekulation. Trotzdem ist zu vermuten, dass er sich in eine andere Richtung als z. B. Milić Stanković (bekannter als Milić od Mačve) oder Olja Ivanjicki bewegt hätte. Diese durchaus plausible Annahme hat trotzdem die rechtsnationalen Forscher der Mediala (vor allem Dragoš Kalajić, aber auch den seinen Spuren folgenden Dejan Đorić) nicht gehindert, Šejka in die gleiche Reihe mit ihnen zu setzen. Dieser Text soll als ein Plädoyer für seine Rettung aus diesem kryptofaschistischen Interpretationszwang verstanden werden.

⁴¹ Interessanterweise hat der Präsident Jugoslawiens Josip Broz Tito, dessen Kunstgeschmack immer sehr zweifelhaft – milde gesagt konservativ – war, den einzigen dokumentierten Angriff auf die jugoslawische bildende Kunst gerade gegen das Informel gerichtet. Bis heute ist unklar, warum er auf einer dafür nicht geeigneten Versammlung (dem VII. Kongress der Volksjugend Jugoslawiens) auf die Abweichungen in der

Renaissance, dem Manierismus und dem Barock unterstreicht. Am klarsten ist das in dem *Traktat o slikarstvu* sichtbar. Deshalb ist es notwendig, mit einer kurzen Darstellung dieser Schrift zu beginnen.

Traktat bietet eine doppelte Perspektive, eine historische und eine theoretische. Die historische ist auf eine intime Geschichte der Malerei begrenzt. Sie dient dazu, die Präferenzen des Autors prägnant zu präsentieren. Šejka siedelt den Höhepunkt der Malerei im Zeitraum vom 15. bis 17. Jahrhundert an. Davor stand Vorbereitung, danach folgte ein langsamer Abstieg, vielleicht sogar Dekadenz. Die ersten Sätze stecken die Periode ab, die Šejka als Idealzustand sieht. Die große Epoche der Malerei, so der Autor, erstreckte sich von van Eyck und Leonardo bis Vermeer und Rembrandt, die eine große Malerfamilie bilden würden. (Šejka 1982, 2–9) Die Intimität weise auf eine Geistesverwandtschaft hin, die ein mystisches Bündnis aufbauen möchte.⁴² Diese *Unio mystica* war eine „Verbrüderung der Gesichter im All“, um den Klassiker der kroatischen Moderne, Tin Ujević, zu zitieren – er nahm nachweisbar Einfluss auf Mediala und die mit ihr verbündeten Künstler.⁴³ Sie übersteigt bei weitem „intertextuelle“ Verflechtungen, die darauf ausgerichtet wären, eine technische, formale oder inhaltliche Anbindung Šejkas an die Tradition zu beglaubigen. Vielmehr stellen diese Verflechtungen eine transzendente Beziehung dar, die die Welt der Kunst überspringen und eine pseudoreligiöse Gemeinschaft von Gleichgesinnten gründen möchte. Um diese Theorie zu bekräftigen, bedient er sich einer organizistischen Argumentation; jede Epoche hat demnach ihre Wachstumsphase und die Phase des Niedergangs. Aber nicht nur das: Jede Epoche hat auch ihre spezifischen Künste, die in ihr ihre Höhepunkte erreichen, um dann in der nächsten in die zweite Reihe zu geraten. So war die bildende Kunst in der Renaissance, dem Barock und dem Manierismus besonders stark vertreten, während in der Romantik die Literatur und die Musik den Primat erreichten. Eben deshalb fordert er, an die Zeit des 15. bis 17. Jahrhunderts anzuknüpfen, um wieder in die Wachstumspha-

Kunst zu sprechen kam. Im Januar 1963 hätte er vielmehr über die bevorstehende Verfassungsreform, die Jugoslawien in Richtung stärkerer Föderalisierung führen sollte, reden können, entschloss sich aber, die abstrakten Tendenzen in der modernen Kunst anzuprangern. Es ist offensichtlich, obwohl nicht bewiesen, dass jemand Tito ins Ohr geflüstert hatte, dass die feindlichen Tendenzen in der Kunst vom Staat durch unterschiedliche Preise belohnt worden waren und dass dies zu stoppen sei. Er hat sich das Thema zu eigen gemacht und es auf seine Art und Weise für die eigenen Zwecke genutzt. Eine Erzählung von Neid in Künstlerkreisen wanderte so in die höchste Politik. Ausführlicher darüber in Denegri 1995, 55–61.

⁴² Freilich ist die Frage, ob sich die oben genannten Maler tatsächlich als eine Familie gefühlt haben, und ob – ich kann mir hier eine Spur von Zynismus erlauben – sie auch Leonid Šejka als ein gleichwertiges Mitglied in ihre illustre Gesellschaft aufgenommen hätten.

⁴³ Über die Beziehung Danilo Kiš zu Ujević vgl. Beganović (2007, 65–71).

se der bildenden Kunst zu gelangen. Diese Aufgabe stellte sich Šejka, auch stellvertretend für seine Mitstreiter. Ihm war bewusst, dass er nicht mehr auf die gleiche Art und Weise wie die großen Meister malen konnte, weshalb er seine eigene Poetik entwickelte, die auf zwei Säulen ruhte: dem Müllhaufen und dem Schloss. Aber bis zu dieser Phase ist es noch ein langer Weg – zuerst definiert er, was diese Periode in der Kunstgeschichte zu ihren unübertrefflichen Leistungen führte.

An erster Stelle steht die Schaffung von Raumillusion, die Perspektive. „U stvarnosti celovite vizije perspektivni prostor je projekcija sveobuhvatnog prostora, odnosno perspektivna iluzija na slici je projekcija, jedno svojstvo stvarnih slikarskih površina na slici, tj. projekcija celovitog unutrašnjeg prostora u subjektu.“⁴⁴ (Šejka 1982 I, 22) Es wird sichtbar, dass das Subjekt von der Person des Malers untrennbar ist. Er ist derjenige, der das kreiert, was nur an der Oberfläche des Gemäldes sichtbar ist. Aber durch die Wirkung der Perspektive bzw. ihrer Fähigkeit, die Illusion von Mehrflächigkeit zu erzeugen, wird die ganze Komplexität seiner Persönlichkeit auf diese Fläche projiziert.⁴⁵ Nach Šejka hat die moderne Malerei die Polarisierung zwischen den entgegengesetzten Konzeptionen vom Bild einerseits als illusionistisch multidimensional und andererseits als „realistisch“ zweidimensional zugespitzt:

U celovitom slikarstvu renesanse i baroka ne postoji takva polarizacija. Slika je rađena korišćenjem iluzionističkog principa, ali se može posmatrati i kao potpuno dvodimenzionalna. Potrebno je da se sama percepcija oblika celovite iluzionističke slike upravi i podesi tako da iluzionistički momenat bude odstranjen [...]. Tu, na toj površini bez iluzije prostora, sve što je bilo rastavljeno sastaje se, udaljeno i blisko postaje jedna nedeljiva telesnost. Udaljene konture pejzaža ulivaju se u konture odeće, figura i predmeta u neposrednoj blizini. Tu na površini izjednačuje se blisko i udaljeno, unutrašnje i spoljašnje, figurativno i apstraktno, pojedinačno i opšte, izjednačuje se onako kako nikad ne bi moglo da se izjednači da iluzijom nije rastavljeno.⁴⁶ (Šejka 1982, I 25)

⁴⁴ „In Wirklichkeit ist der perspektivische Raum einer umfassenden Vision eine Projektion des allumfassenden Raums, das heißt, die perspektivische Illusion im Bild ist eine Projektion – eine Eigenschaft der realen malerischen Flächen im Bild, also eine Projektion des ganzheitlichen inneren Raums im Subjekt.“

⁴⁵ Šejka vertritt hier eine offenkundig anachronistische Position. Er interpoliert eine zumindest romantische Idee vom Autor als Subjekt, dessen Innerlichkeit durch diverse Kunstgriffe an der Oberfläche des Bildes erscheint. Das war keineswegs das Hauptanliegen der Renaissancemaler. Sie waren vielmehr damit beschäftigt, ihre komplexen und langwierigen Arbeiten bei zahlungskräftigen Kunden unterzubringen, während ihre Rolle als Subjekt grundsätzlich im Hintergrund blieb oder dorthin verdrängt wurde, wenn sie überhaupt vorhanden war.

⁴⁶ In der ganzheitlichen Malerei der Renaissance und des Barock existiert eine solche Polarisierung nicht. Das Bild wurde unter Anwendung des illusionistischen Prinzips

In dem Text klingen die schon erwähnten organizistischen Momente an: Das Bild erreicht seine Körperlichkeit, die in einer Einheit gipfelt. Der*Die Betrachter*in kann diese Einheit durch eine Intervention, die wiederum eine romantische Konzeption der Kunst hervorruft, kurz stören. Auch durch die Neigung zum Organischen setzt sich Šejka von der klassischen Avantgarde ab, die die jugoslawische Kunstszene in den 1950er-Jahren dominierte. Das Informel, das Abschaffen der Perspektive, alle Errungenschaften der Avantgarde werden verworfen. An ihre Stelle tritt die wiederentdeckte Mehrschichtigkeit des Bildes:

Slojevitost slike jeste organska slojevitost, jer ceo organizam slike kao ponovno stvoreni svet nastaje deljenjem celovite vizije sveta, nastaje kao posledica odnosa celovite slikarske ličnosti prema celovitosti prirode. Organizam slike je zbog toga isto toliko čovekov unutrašnji svet koliko i spoljašnji, svetovni svet prirode.⁴⁷ (Ebd., 27)

In diesem Absatz fließen die zwei Vorstellungen ineinander: Das Bild als Organismus und der Maler, der als Subjekt dazu fähig ist, diesem Organismus den letzten und wichtigsten Hauch des Lebens zu geben. Ab diesem Moment sind die beiden untrennbar, fast symbiotisch miteinander verbunden, bereit, die besagte *Unio mystica* zu realisieren.

Um dem Organizismus treu zu bleiben, muss Šejka in seiner provisorischen Kunstgeschichte eine Position entwickeln, die das Schema von Aufstieg und Fall weiterverfolgt und entwickelt. Nach dem Höhepunkt in Renaissance und Barock kommt der langsame Untergang: Zuerst im Klassizismus, dann verstärkt in der Romantik und letztlich auch in der Moderne, die zwar gegen die aufgedrängten Zwänge rebellierte, aber nicht dazu fähig ist, eine konsistente und logische eigene Poetik zu entwickeln. Sie entleert sich in Formen, die lediglich eine Illusion vermitteln. Aber diese Illusion ist weit davon

geschaffen, kann jedoch ebenso als vollkommen zweidimensional betrachtet werden. Die Wahrnehmung der Form des ganzheitlich illusionistischen Bildes muss so gelenkt und eingestellt werden, dass der illusionistische Moment beseitigt wird [...]. Dort, auf jener Fläche ohne Raumillusion, vereint sich alles, was zuvor auseinandergerissen war; Fernes und Nahes werden zu einer unteilbaren Körperlichkeit. Die fernen Konturen der Landschaft fließen in die Konturen der Kleidung, Figuren und Gegenstände in unmittelbarer Nähe ein. Dort, auf der Oberfläche, wird Nahes und Fernes, Inneres und Äußeres, Figürliches und Abstraktes, Individuelles und Allgemeines gleichgesetzt – gleichgesetzt auf eine Weise, wie es niemals möglich wäre, hätte nicht die Illusion zuvor eine Trennung bewirkt.

⁴⁷ Die Schichtung des Bildes ist eine organische Schichtung, denn der ganze Organismus des Bildes als neu geschaffene Welt entsteht durch die Teilung einer ganzheitlichen Vision der Welt, er entsteht als Folge der Beziehung der ganzheitlichen malerischen Persönlichkeit zur Ganzheit der Natur. Der Organismus des Bildes ist daher ebenso sehr die innere Welt des Menschen wie auch die äußere, weltliche Welt der Natur.

entfernt, dem Subjekt des Malers wieder zur verlorenen Vormacht zu verhelfen. Über die Nachfolger von Mondrian und Malewitsch stellt Šejka fest:

U geometrijske pokrete uvodi se iluzija pokreta, iluzija vibracija. I to je opet iluzija – prastaro, otrcano sredstvo slikarstva, naravno ne iluzija kao „varanje oka“ već iluzija kao zamaranje oka. Tako smo umesto spiritualnog sveta dobili najvulgarniju čulnost: pomicanje geometrijskih figura dalje od oka ne ide, zaustavlja se tu na čulu vida, ne dodirujući ni razum ni emociju, osim možda praznu radoznalost, ali prazna radoznalost je uvek kratkotrajna. Za ovu optičku presiju, međutim, nije bila dovoljna ni iluzija pokreta, ni klasičan slikarski materijal, platno i boje. Trebalo je konstruisati predmete koji se pokreću ručnim ili električnim pogonom. [...] Dakle umesto stare umetnosti, tj. umetnosti uopšte, umesto „stihija“ imali bismo prirodni, neorganski, mašinski red, imali bismo kibernetičke mašine za optičke, kinetičke, zvučne i druge nadražaje. Jasno se vidi – iz tih zvučnih kvazi-optimističnih fraza o humanizmu, šta bismo imali – umesto čoveka – imali bismo robota.⁴⁸ (Ebd., 39)

Die moderne Kunst ist nach einer kurzen Phase der Erneuerung in eine tiefe Krise geglitten, geprägt von ihrer Entfremdung von der Natur, vom Organismus, vom spirituellen Kern des Subjekts des Malers. All diese Umstände führten zu einer doppelten Hypertrophie: des Gegenständlichen und des Thematischen. Können die Maler im 20. Jahrhundert einen Ausweg aus dieser Sackgasse finden? Als Lösung bietet sich ein synthetischer Vorgang an, man dürfe nicht nur eine Richtung nehmen und die andere vernachlässigen. Die Synthese zeichne sich in einer harmonisierenden Beziehung zwischen Thema und Gegenstand ab, und darunter ist ein abstraktes Verständnis der Form zu lesen.

⁴⁸ In die geometrischen Bewegungen wird die Illusion von Bewegung, die Illusion von Vibration eingeführt. Und das ist wiederum eine Illusion – ein uraltes, abgenutztes Mittel der Malerei, freilich nicht eine Illusion im Sinne einer „Täuschung des Auges“, sondern eine Illusion als Ermüdung des Auges. So haben wir anstelle einer spirituellen Welt die vulgärste Sinnlichkeit erhalten: Die Bewegung geometrischer Figuren reicht nicht weiter als bis zum Auge, sie bleibt beim Sehsinn stehen, ohne weder den Verstand noch die Emotion zu berühren – höchstens eine leere Neugierde, aber leere Neugierde ist stets von kurzer Dauer. Für diesen optischen Druck reichte jedoch weder die Illusion der Bewegung noch das klassische malerische Material – Leinwand und Farben – aus. Es war nötig, Objekte zu konstruieren, die sich mit Hand- oder Elektromotor bewegen lassen. [...] Also anstelle der alten Kunst, bzw. der Kunst überhaupt, anstelle der „Fluten“, hätten wir eine natürliche, anorganische, maschinelle Ordnung, wir hätten kybernetische Maschinen für optische, kinetische, akustische und andere Reize. Es ist deutlich zu erkennen – aus diesen klangvollen, quasi-optimistischen Phrasen über den Humanismus –, was wir hätten: Anstelle des Menschen den Roboter.

Um diese Synthese zu erreichen, müsse sich der zeitgenössische Maler noch einmal dem Illusionismus widmen. Šejka nennt diese Tendenz oder Notwendigkeit „integralno iluzionističko slikarstvo“ („integrale illusionistische Malerei“, zusammengefasst unter dem Neologismus „Panrealismus“) und setzt fort:

Panrealizam, pri unošenju likovne teme, posmatra predmet-motiv kao dijalektičko tkanje odnosa u opštem kontinuitetu prostiranja materije, gde je predmet posledica dejstva integralne akcije, pod dejstvom velike množine jednosmernih i suprotnih uticaja; gde su predmeti uvek pod dejstvom određenih sila u prirodi, neka formacija na skali materijalnosti, i sa nekim odnosom prema životnoj funkciji; svaki predmet u prirodi na bilo koji način se uključuje svojom morfološkom i funkcionalnom posebnosti u integritet čovekovih životnih funkcija, a isto tako u integritet čovekovog saznanja.⁴⁹ (Ebd., 85f.)

In diesem Schritt wird der Maler zum Demiurg, der sich der panrealistischen oder integralistischen Bewegung die Natur unterwirft. Er *integriert* die Materie in sein eigenes Bild, das eine neue Konzeption der Wirklichkeit entwirft. In diesem Moment nähern wir uns der künstlerischen Praxis des Malers selbst,⁵⁰ denn es geht nicht so sehr um die theoretische Reflexion der Ma-

⁴⁹ Der Panrealismus betrachtet bei der Einführung eines bildnerischen Themas das Objekt/Motiv als ein dialektisches Geflecht von Beziehungen im allgemeinen Kontinuum der Ausbreitung der Materie. Das Objekt ist dabei das Ergebnis einer integralen Aktion, die unter dem Einfluss einer Vielzahl einseitiger und entgegengesetzter Wirkungen steht; Gegenstände stehen stets unter dem Einfluss bestimmter Naturkräfte, sie stellen eine Formation auf der Skala der Materialität dar und besitzen eine bestimmte Beziehung zur Lebensfunktion. Jeder Gegenstand in der Natur ist auf irgendeine Weise – durch seine morphologische und funktionale Besonderheit – in die Integrität der menschlichen Lebensfunktionen eingebunden, ebenso wie in die Integrität menschlicher Erkenntnis.

⁵⁰ Es ist vielleicht zu übermütig seitens des Forschers, diese theoretische Abhandlung Šejkas als eine sich andeutende jugoslawische Variante des Postmodernismus oder dessen Antizipation zu deuten. Deshalb belasse ich diese Interpretationsmöglichkeit lieber bei einer Fußnote, wobei nicht zu übersehen ist, dass solch eine poetologische Konstellation ihre Entsprechung in etlichen theoretischen aber auch literarischen Schriften Danilo Kišs findet. Wenn man auch die Freundschaft berücksichtigt, die Kiš und Šejka verband, kann man mit relativ großer Sicherheit davon ausgehen, dass die hier entwickelten Synergien kein Zufall sind. Auf die mögliche Verbindung Šejkas mit dem Postmodernismus weist auch Đorić hin. (2007, 57–60) Allerdings scheint mir eine Behauptung Igor Zidićs plausibler: „Polivalentne reference, ezoterijski simboli, sjećanje na talijanske quattrocentiste i majstore holandskog interieura (itd.) uzrok su da je Šejka razumljiviji danas, u postmoderno doba, nego je bio jučer, u dane dok je živio.“ (Zit. nach Đorić, 60) [Vielseitige Bezüge, esoterische Symbole, die Erinnerung an italienische Quattrocentisten und Meister der holländischen Interieurs (usw.) sind der Grund dafür, dass Šejka heute, im postmodernen Zeitalter, verständlicher ist als gestern, in den Tagen, als er noch lebte.] In diesem Sinne ist der Maler jemand, der die

lereigeschichte, auch nicht um deren Anpassung an die eigenen Postulate, als vielmehr um den Versuch, eine Praxis zu gestalten, die den theoretischen Entwürfen entspräche. Aus kohärenten theoretischen Überlegungen wächst eine Konzeption, die bis zu diesem Moment überhaupt nicht zu errahnen war, sondern als eine Überraschung auftritt, die nur *ex post facto* zu verstehen ist: Es handelt sich um die vorher beiläufig erwähnte Konstruktion der Müllhalde als *dem Ort*, an dem die bildende Kunst (aber nicht nur sie) entstehe oder sich zumindest kristallisiere. Die bildende Kunst – und hier kommt es zur entscheidenden Drehung – ist nämlich nicht von der Literatur zu unterscheiden. Die komplexen Themenverflechtungen bilden die Basis für eine Intermedialität, die die diversen Kunstarten zu ihrem verlorenen Universalismus zurückführt. Im Keim wird eine Poetik des Katalogs entwickelt, die versucht, das Unvereinbare zu vereinbaren, das Nichtzusammengehörige zueinanderzubringen, eine Enzyklopädie des Weggeworfenen oder Verworfenen zu etablieren:

[B]ezoblično đubrište; velika stovarišta, gomile kablova, šljunka, krpa, gvožđa, močvare i baruštine pokrivene beličastom skramom, preseći terena, gomile katanaca, flaša, zdruzganog stakla, groblje mehaničkih delova; trake, osovine, kolnice, gurtne, kolutovi, maljevi, bombe, pregače, fitilji, postolja, kosnici, kapsule, srpovi, brave, levkovi, štipaljke, kišobrani, čaklje, ključevi, vretena, zupčanici, ležišta, mreže...⁵¹ (Ebd., 92)

Die Grenze zwischen Traktat und literarischem Text wird verwischt. Das offensichtliche Ziel ist, eine allgemeine Wissenschaft neu zu begründen oder eine abhandengekommene wiederherzustellen. Der Rückgriff auf das goldene Zeitalter der Renaissance oder des Barocks wird in diesem Zusammenhang immer verständlicher. Die moderne, abstrakte Malerei kann auf die Fragen des Universalismus keine zufriedenstellenden Antworten geben. In ihrer „Konkretheit“, die sich auf aus dem Naturkontext herausgezogene, entfremdete Gegenstände bezieht, kann sie nicht mehr adäquat auf die Herausforderung der immer komplexeren Welt reagieren. Das Informel ist über-

Sensibilität des Postmodernismus, seine Präferenz für solch ein Verfahren in einem Milieu gezeigt hat, das selbst dafür keine Sensibilität hatte oder keine Mittel es zu deuten vorhanden waren oder darauf einfach noch nicht vorbereitet war. Die Kataloge, Aufzählungen und Zitate wurden in einem fast prophetischen Akt vorausgesagt, der aber gerade deshalb auch nicht richtig verstanden wurde.

⁵¹ Formlose Müllhalde; große Lagerplätze, Haufen von Kabeln, Kies, Lumpen, Eisen, Sümpfe und Morast, bedeckt mit einem weißlichen Belag, Geländeinschnitte, Haufen von Vorhängeschlössern, Flaschen, zersplittertem Glas, ein Friedhof mechanischer Teile; Riemen, Achsen, Fahrbahnen, Gurte, Spulen, Vorschlaghämmer, Bomben, Schürzen, Zünder, Sockel, Kästen, Kapseln, Sicheln, Schlösser, Trichter, Wäscheklammern, Regenschirme, Haken, Schlüssel, Spindeln, Zahnräder, Lager, Netze...

fordert und muss schlussendlich vor der neuen von *Mediala* entwickelten und praktizierten Poetik der Vielfältigkeit zurückweichen.

Konsequenterweise beendet Šejka *Traktat o slikarstvu* mit der Analyse zweier Gemälde – *Die Gesandten* von Holbein und *Die Malkunst* von Vermeer, zwei Schlüsselfiguren für den serbischen Maler. Diese fast autodidaktische Analyse spitzt all die zentralen Themen der theoretischen Diskussion zu: die Problematik der Perspektive, der Illusion, des integralen Bildes. Für die Beschäftigung mit der zentralen Thematik der Müllhalde muss man sich Šejkas anderen, im Nachlass zerstreuten, Schriften widmen. Es scheint notwendig, eine Verbindung zwischen Texten und Malerei herzustellen, die somit auch die Ideen Šejkas mitberücksichtigen würde. Um dieses Ziel zu erreichen, muss man seine konzeptualistisch anmutenden Aktionen in Betracht ziehen.

Die Müllhalde als verborgener Ort der Kunst

Šejka besuchte seit Ende der 1950er-Jahre systematisch Belgrader Müllhalden. Dort suchte er diverse Abfallprodukte aus, veränderte sie und stellte sie in einem komplett anderen Kontext aus.⁵² Diese Aktionen setzte er in Szene und hielt sie mit von Slobodan Mašić oder Olja Ivanjicki erstellten Fotodokumentation fest. Im Mittelpunkt standen dabei zufällig gefundene Objekte, die er auf diverse Weise entstellte. Diese Prozesse benannte er „Destruktion“, „Defunktionalisierung“ oder „Verkündung“. Am häufigsten handelte es sich dabei um leere Flaschen, die bemalt wurden. Ješa Denegri betont, dass in der *Mediala*, und besonders bei Šejka, Momente der Neoavantgarde sichtbar sind:

His assemblages of discarded objects collected from a garbage dump, from the real and symbolic ‘thrash of civilization’, acts of appropriation, and application of artist signature to the reality of encountered situations, as in the first actions and events, the personal and corporeal participation of the artist, all from the mid and late Fifties, reveal a familiarity with the legacy of Dada and Duchamp, as well as a coincidence with the phenomena of neo-Dada, new realism and Fluxus. (Denegri 2003, 193f.)

Dennoch lässt sich diese Behauptung nur teilweise akzeptieren. Šejka übernimmt zwar unumstritten gewisse Elemente vom Dada. Gleichzeitig aber bewegt er sich in eine andere Richtung: Er provoziert nicht, will nicht die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wecken, sondern sondert sich ab, zieht sich in eine eigene Welt zurück, die von tiefer Reflexivität und Fragen nach

⁵² In diesem Zusammenhang betont Stijn Vervaeke: „All these non-utilitarian actions he calls art, including the performances he is carrying out on the rubbish dump: he fences off a part of rubbish dump as a geometer, or he destroys entire series of his own drawings and paintings on the rubbish dump.“ (Vervaeke 2016, 293)



Abb. 1 Leonid Šejka: Ohne Titel, Foto Slobodan Mašić/Olja Ivanjicki. Aus: Šuvaković, Miško/Djurić, Dubravka: *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge, Mass. 2005.

dem Endsinn geprägt ist, etwas, was er und Kiš später als eine spezifische Metaphysik bezeichnen werden. Es geht ihm nicht so sehr um die Vergänglichkeit der Sachen. Vielmehr will er sie transfigurieren, transponieren, letztendlich transformieren, sie in etwas anderes umgestalten, als ihre ursprüngliche Substanz es gewesen ist. Der Moment des Ludistischen spielt in diesem Kontext eine eher untergeordnete Rolle. Šejka entwickelt eine Poetik, die mit Vorsicht als mystisch-politische zu bezeichnen wäre.

1955 konzipierte er eine Aktion, die in einer Serie von sechs Fotos dokumentiert wird. Sie zeigen den Künstler mit einem Objekt in den Händen, das an eine Zielscheibe erinnern soll. Im Hintergrund befindet sich eine Wand. Er steht immer in der gleichen Position zu ihr, aber die Perspektive wird durch die unterschiedlichen Einstellungen der Photographie geändert. Einmal ist Šejka in der Totale zu sehen, mittig gestellt. Auf dem zweiten Foto sind seine Füße abgeschnitten und er befindet sich mehr links, womit der Blick eher in Rich-

tung Wand abdriftet. Durch die Beleuchtung sind auf diesem Foto Momente sichtbar, welche auf dem ersten Foto verschleiert erschienen. Bei genauerem Hinsehen wird ersichtlich, dass neben dem Zeichen X auch ein Graffiti auf die Wand aufgetragen wird – ganz sicher nicht durch den Künstler selbst. Es trägt die Inschrift „Тито“ („Tito“). Erst beim Betrachten dieses Bildes wird auch die rechte Seite der Wand, die auf dem ersten Foto zu sehen war, nun kontextualisiert lesbar: „Живео“ („Es lebe“). Dann wird auch das X in einer symmetrischen Stellung zu der Zielscheibe positioniert. Letztendlich ist der Pfad, der unter den in Sandalen stehenden Füßen des Künstlers zu sehen ist, als eine ironische Deutung des Weges zum Sozialismus zu interpretieren, der als bessere Zukunft gelten soll. Eine komplexe Aktion setzt sich aus mehreren, auch medial diversifizierten Faktoren zusammen. Die Fotografie (besonders die Beleuchtung) vermittelt die Illusion eines stabilen Zustands, der durch die Lichtverhältnisse eindeutig ins Wanken geraten ist. Die Person des Künstlers, der gelegentlich auch zum Darsteller avanciert, wird in drei unterschiedliche Positionen gesetzt, sodass er, obwohl selbst immer stabil, durch die differenzierte Stellung im Raum semantisch immer anders zu sehen ist. Von der Neutralität des ersten Bildes über eine ideologisch klagestellte Botschaft (Tito als die vermeintliche Zielscheibe), was im Bild Nr. 3 ersichtlich ist, bis zur Symbolik des letzten Bildes, wo Šejkas Füße vor dem holprigen Weg in das gelobte Land warnen, geht es um die Verkündigung der Gegenstände, die in Fotos Nr. 5 und Nr. 6 gezeigt und damit realisiert werden. Es ist wichtig zu sehen, dass diese Gegenstände von der Müllhalde stammen. Dadurch wird ihre Weggeworfenheit betont, was Šejka in die Nähe des Existentialismus bringt. Sie erscheinen als Objekte, deren Ursprünglichkeit erst zu rekonstruieren wäre:

Prilazim ovom predmetu tek pošto sam ga izgubio, pošto sam zaboravio njegovo postojanje i njegovu svrhu. Moram da rekonstruišem njegovo poreklo, postanak, sve ono što mu pripada kao svojstvo u jednoj običnoj naviknutosti na njega i da, najzad, sve vidim kao prvi put. Kada mu se sada ovako vratim, on će biti još više otuđen, ali tamo ću rešiti pitanje svog pravog vida nezamagljenog providima.⁵³ (zit. nach Marković 1993, 68)

Es geht um die Echtheit von Objekten, die durch ihre zielbestimmte Verwendung in der Welt der Gegenständlichkeiten untergekommen sind. Handelt es sich wieder um eine Mystifizierung? Allein die Komponente des Politischen steht solch einen Schluss im Wege. Ich würde sagen, dass das Mystische vor-

⁵³ Ich nähere mich diesem Gegenstand erst, nachdem ich ihn verloren habe, nachdem ich seine Existenz und seinen Zweck vergessen habe. Ich muss seinen Ursprung, seine Entstehung rekonstruieren – all das, was ihm als Eigenschaft in einer gewöhnlichen Gewöhnung an ihn zukommt – und schließlich alles sehen, als wäre es das erste Mal. Wenn ich jetzt so zu ihm zurückkehre, wird er mir noch fremder erscheinen, aber dort werde ich die Frage meines wahren Sehens lösen, das nicht durch Vorstellungen getrübt ist.

handen ist, aber durch die präzise Konzentration auf äußerst irdisch zu betrachtende Inhalte in die zweite Reihe verdrängt wurde – vor allem durch die offensichtliche und zusätzlich schriftlich festgehaltene Anspielung auf den jugoslawischen Präsidenten, seine im Kontext der Müllhalde und der bröckelnden Wand verfremdete Figur.

Ich werde später zeigen, wie wichtig das Eindringen der Schriftlichkeit in Šejkas Malerei ist. Jetzt möchte ich diesen Aspekt nur in seinem Spiel mit dem Konzeptualismus und Aktionismus betonen. Die Schrift tritt nicht als Supplement des Bildes auf, ganz im Gegenteil: Nur mit ihrer Hilfe wird im Ganzen die Funktion des Politischen aktiviert. Gleichzeitig aber ist das Mündliche keineswegs ausgespart. Vielmehr besteht es in der zweifachen Ausführung des Performativen: Einerseits in der Parole, die nach einem langen Leben für den Präsidenten ruft, andererseits im Kern der Aktion, der in der *Verkündung* der Gegenstände besteht. Etwas zu verkünden heißt, es laut auszusprechen. Ein Gegenstand, der in seine ursprüngliche Form zurückversetzt wird, bekommt durch den performativen Akt der Benennung etwas von der verlorengegangenen (oder verlorengeglaubten) Vergangenheit zurück. Deshalb wird die Sprache für eminent politische Zwecke benutzt. Im gleichen Moment wird sie auch zum Mittel der Herstellung einer Beziehung zu einer anderen Vergangenheit, die sich nicht im Materiellen, sondern im Idealen realisiert. Das ist der Bezug zur Kunst der Renaissance und des Barock, die, wie ich schon gezeigt habe, im Mittelpunkt von Šejkas Theorie steht.

Die Müllhalde als Ort des Hässlichen?

Nun stellt sich die Frage, wie man diese zwei auf den ersten Blick entfernten Dimensionen in Einklang bringen kann. In diesem Zusammenhang gestaltet sich die Thematik der Müllhalde als zentral. Sie fungiert als Schnittstelle, die die beiden Elemente von Šejkas Schaffen miteinander verbindet, ihnen eine Position der Symmetrie verleiht. Dafür ist es jetzt notwendig, das Bildmaterial in Betracht zu ziehen und eine Zeichnung zu analysieren, die paradigmatisch für die gesamte Konzeption der Müllhalde steht. Sie stammt aus dem Jahre 1957 und hat eben diesen Titel – *Dubrište*. An dieser Stelle muss man zuerst mit einem Irrtum aufräumen: Es wird immer wieder betont, dass Šejka, den Spuren vom Dada folgend, eine spezifische Ästhetik des Hässlichen entwickelt habe, die auch Abfallprodukte als Kunstobjekte betrachtet, sie überdies als wahre Kunst wahrnimmt.⁵⁴ Schon ein Blick auf die Gemälde und Zeichnungen Šejkas ist ausreichend, um sich zu überzeugen, dass er sich keiner Ästhetik des Hässlichen bedient. Alles, was er malt oder zeichnet, ist von Harmonie und Schönheit gekennzeichnet. Seine Abfallprodukte sind stilisiert, um ihre Hässlichkeit gebracht, jeglichen Affekts des Ekels entzogen

⁵⁴ Dazu vgl. insb. Đorić (2006, 32f.).

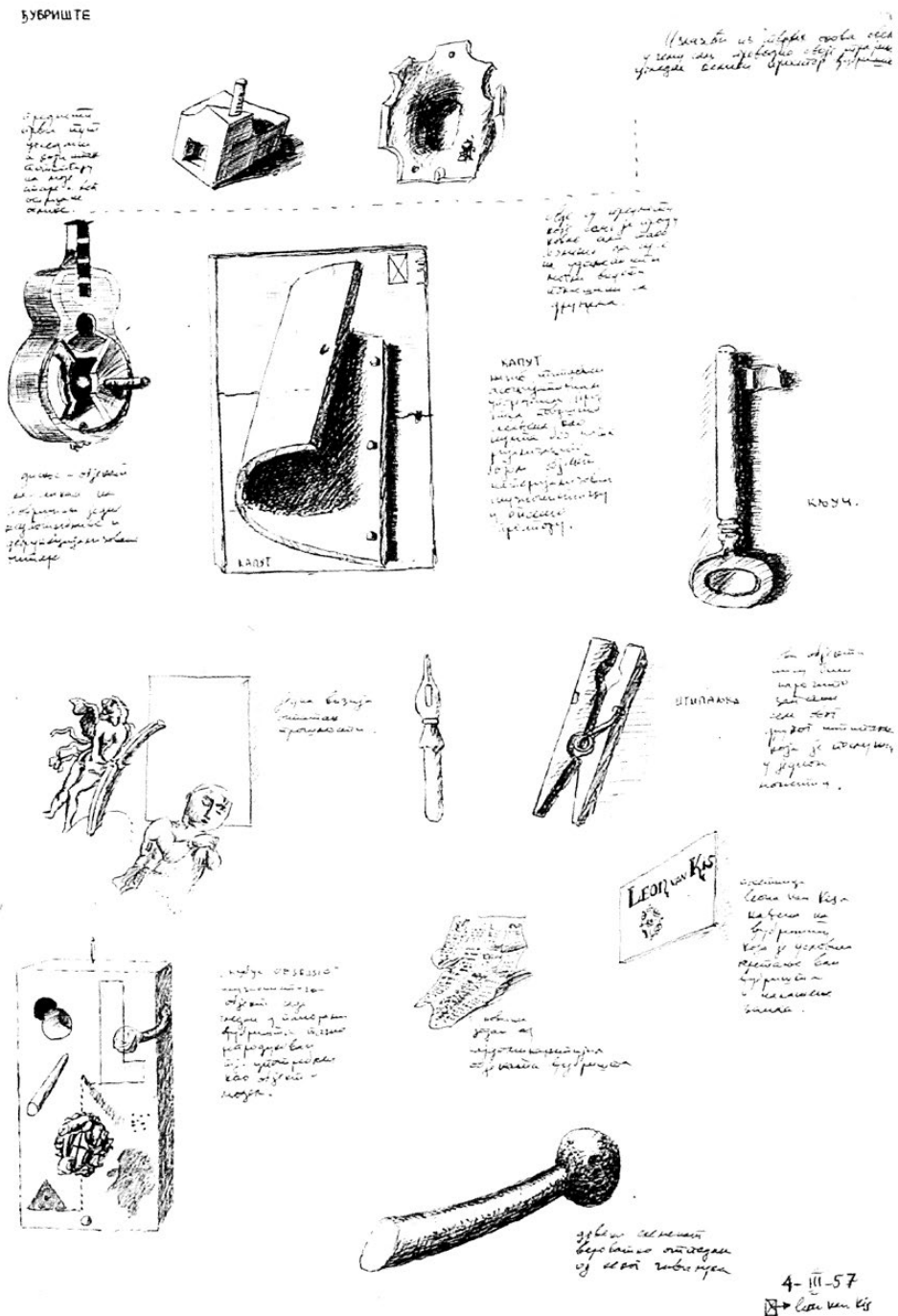


Abb. 2 Leonid Šejka, Đubrište. Aus: Đorić, Dejan: *Leonid Šejka: 1932-1970. Apokaliptičar i integrator*. Belgrad 2007

und in solch einer Idealisierung verortet, dass sie an sich überhaupt nichts mit Abfall, Verwesung, Zerstörung und allen anderen Zerfallserscheinungen gemeinsam haben wollen oder auch können.

Wie manifestiert sich diese Verdrängung von Hässlichkeit, die eigentlich ein *sine qua non* der Abfallsammelstelle ist? Šejka nimmt die Produkte des Zerfalls nicht wahr. Er übersieht sie, lässt sie außerhalb seiner idealisierten Konzeption der Müllhalde. Wenn sie vorkommen, dann sehen sie nicht beschädigt aus. Ihre Entstellung gleicht einer Ästhetisierung, sie ist nicht hergebracht durch den Prozess des Zerfalls und Verwesung, sondern durch das aktive Zutun des malenden bzw. zeichnenden Künstlers. Dadurch geht die Authentizität verloren, aber es wird eine neue Perspektive konstruiert, die nicht darauf abzielt, Unordnung zu dokumentieren, sie mehr oder weniger realistisch darzustellen oder in der Hyperbel des Ekels das Verschwinden der Gegenständlichkeiten festzuhalten. Ganz im Gegenteil: Ihr geht es darum, eine neue Ordnung in der Welt herbeizuführen. Nicht das Verlorene oder der Verlust selbst rücken in den Mittelpunkt. Das Prinzip der Kontingenz übernimmt hier die Hauptrolle. Šejka will offenkundig das Unvereinbare in Verbindung miteinander bringen, die verlorengegangene Integrität wiedergewinnen. In diesem Sinne ist auch die Müllhalde ein integrales Bild, das im Einklang mit demselben Konzept aus dem *Traktat* steht. Auch deshalb ist sie als ein Teil des gesamten Opus zu betrachten. Erst durch ein Nebeneinanderstellen unterschiedlicher Elemente, die auf den ersten Blick unvereinbar erscheinen, sich bei näherem Hinsehen aber als durchaus kompatibel erweisen, lässt sich für Šejka eine sinnvolle Konstruktion entdecken. Sie ist, wenn man so will, auch in einem mystischen Sinne sinnvoll, als habe sie eine Einheit des Kosmischen beschworen. Trotzdem ist eine solche Interpretation – und zu ihr neigen alle, die Šejka als einen orthodoxen Mystiker betrachten wollen⁵⁵ – allzu einseitig.

Um sie zu entkräften, werde ich mich noch einmal der Zeichnung selbst widmen, diesmal ergänzt mit der Analyse einer späteren, stärker in Richtung Abstraktion gehenden Serie, die unter dem Titel *Skladište* (Abladeplatz) Ende der 1960er-Jahre entstanden ist.⁵⁶ Während die *Müllhalde* eine Synergie zwi-

⁵⁵ Dazu vgl. Đorić, Kalajić, aber auch die späteren, schon in den 1990er-Jahren, also nach dem Zerfall Jugoslawiens, entstandenen Erinnerungen Ristićs, der die ganze *Mediala*, einschließlich Šejka, als eine in Richtung der serbischen geistlichen Erneuerung strebende Gruppe bezeichnet. Diese Dekontextualisierung hält sich hartnäckig in zahlreichen nichtwissenschaftlichen Artikeln.

⁵⁶ *Skladište* ist auch der Titel des letzten Bandes der gesammelten Werke Kišs. Der Titel stammt zwar nicht von Kiš selbst, sondern von der Herausgeberin Mirjana Miočinović, aber er ist durchaus in seinem Sinne, das Werk als einen Vorrat an Marginalien zu verstehen. Es handelt sich um unveröffentlichte Texte des Autors, die aus seinem Nachlass über das Gescheiterte, das Nichtrealisierte, Verworfenen berichten. Der zentrale Text ist ein Aufsatz, der den gleichen Titel trägt. Eine von den unveröffentlichten Geschichten Kišs, die im Rahmen des Bandes veröffentlicht wurden, ist *Maratonac i*



Abb. 3 Leonid Šejka, *Skladište*. Aus: Đorić

schen geschriebenem Wort und gezeichnetem Gegenstand vermittelt oder zu vermitteln sucht, fehlt diese Möglichkeit im Konzept des *Abladeplatzes*. Es fällt auf, dass im Vergleich zur Müllhalde Šejkas Abladeplatz keine Ordnung herstellen möchte: Die Symmetrie, die dort geherrscht hatte, weicht einer Unruhe verursachenden Unordnung.⁵⁷ Der radikale Schritt in diese Richtung

sudija (Maratonläufer und Richter). Leonid Šejka, als fiktive Figur, spielt in ihr eine zentrale Rolle. Er wird als Erzähler in Szene gesetzt, als derjenige, der dem Autor diese Geschichte erzählt hat, aber auch als jemand, über den Kiš liebevoll und empathisch berichtet: „Iako tu postoji izvjesna vremenska nepodudarnost, ipak sam uveren da sam ovu priču čuo prvi put od pokojnog Leonida Šejke, slikara koji je sebe nazivao i ‚klasifikator‘. [...] Pratio je pogledom usopljene trkače kako se pretiču u strašnom naporu tela i duha, promičući kroz neki imaginarni pejzaž kojem je on davao oblik i boju. Skupivši tri prsta desne ruke, tražio je reč i izraz, kao da proba pod jagodicama finoću pigmenta ili gustinu paste, dok mu je leva ostajala nepokretna, čudesno nepokretna, kao ukočena; u njoj je dogorevala cigareta a stubić je pepela stajao sve do kraja uspravno, iscela.“ (Kiš 1998, 267) [Auch wenn es da eine gewisse zeitliche Unstimmigkeit gibt, bin ich dennoch überzeugt, dass ich diese Geschichte zum ersten Mal von dem verstorbenen Leonid Šejka gehört habe, einem Maler, der sich selbst auch als ‚Klassifikator‘ bezeichnete. [...] Er verfolgte mit seinem Blick die erschöpften Läufer, wie sie sich in furchtbarer Anstrengung von Körper und Geist gegenseitig überholten, während sie durch eine imaginäre Landschaft eilten, der er selbst Form und Farbe verlieh. Mit drei Fingern der rechten Hand suchte er nach dem richtigen Wort und Ausdruck, als prüfe er mit den Fingerkuppen die Feinheit des Pigments oder die Dichte der Paste, während seine linke Hand bewegungslos blieb – auf wundersame Weise bewegungslos, wie erstarrt; in ihr verglühte eine Zigarette, deren Aschesäule bis zum Schluss aufrecht stehen blieb, vollkommen.] Hier ist schlüssig zu beobachten, wie Kiš einige der zentralen Topoi seiner Literatur, Rauch und Zigarettenasche, die auf den Holocaust bzw. die Krematorien von Auschwitz verweisen, in leicht verändertem Kontext erneut stilisiert. Kiš ist freilich nicht der einzige, der diese dichte Symbolik verwendet, auch der „graphic novel“ *The Mouse* von Art Spiegelman ist gesättigt mit Bildern von Rauch und Asche, die keine direkte Verbindung mit den Schornsteinen von Auschwitz aufweisen können. Diese Konstellation aber, die Šejka in die Nähe des Holocaust bringt, ist einmalig und einzigartig. Indem er ihn auf diese Art und Weise in eine ihm auf dem ersten Blick nicht zugehörige Geschichte inkorporiert, bedient Kiš sich jenes Verfahrens, das Michael Rothberg in seinem überzeugenden Buch als „multidirectional memory“ bezeichnet hat. (Rothberg 2009)

⁵⁷ Einige orthodoxe und dogmatische Interpreten Šejkas, vor allem Branko Kukić, behaupten, dass mit dem Konzept vom Abladeplatz und seiner Unzulänglichkeit die ganze Idee der Müllhalde in Frage gestellt wurde. „Ovde je put na vertikali okrenut odozgo nadole; u pitanju je duhovna regresija. Stvaranje Skladišta me podseća na jednu radnju u Paklu; naime, u Paklu se teži specifikaciji grešnika.“ (Kukić 1994, 53) [Hier ist der Weg auf der Vertikalen von oben nach unten gerichtet; es handelt sich um eine geistige Regression. Die Schaffung des Lagers erinnert mich an eine Handlung in der Hölle; in der Hölle strebt man nämlich nach der Spezifizierung der Sünder.] Diese Behauptung wird von der sensiblen Deuterin Šejkas Marija Čudina zusätzlich zugespitzt: „Ona neizmjenno dobro uskladištena SKLADIŠTA predmeta bačenih u svoju opuštenost, na bijeloj pozadini, akrilikom bojen a ne slikan zid bez ijedne mrlje, kao ZID, kao privici ZIDA, nemaju više čak ni draž Beckettovog apsurd. Ona nisu

wird erst dann unternommen, wenn der Abladeplatz leergeräumt wird. Es scheint mir, dass der innere Zusammenhalt von Šejkas Malerei und seinen Schriften, den man erwarten würde, zusammenbricht. Eine Deutungsrichtung, die ich „mystischen Mechanizismus“ nenne, beruft sich auf den in Šejkas Schriften beschriebenen Vorgang, legt diesen allerdings einseitig aus. Zwar lässt sich in den theoretischen Schriften tatsächlich eine mystische Deutung finden, sodass eine solche Intention Šejkas gewissermaßen wahrscheinlich erscheint. Aber aus seiner Malerei und Graphik sowie den Zeichnungen geht eine Korrektur dieser Auslegungsrichtung hervor. Es lässt sich ein Streben nach Demystifizierung finden, das das Esoterische zumindest mildert, wenn nicht gar vollkommen tilgt.

In seinen Schriften bildet Šejka eine triadische Welt, die sich aus drei Stufen des Strebens nach dem Absoluten zusammensetzt. An erster Stelle steht *Grad* (die Stadt), gefolgt von der erwähnten und teilweise analysierten *Dubrište* (die Müllhalde) und dem anschließenden *Zamak* (das Schloss). Während die Stadt eine Verkörperung der Hölle auf Erden ist, dient die Müllhalde als Purgatorium und das Schloss als Paradies. Für mich stellt sich eine zentrale Frage: Wenn alles diesem mechanischen Modell gefolgt wäre, warum haben die Stadt und das Schloss⁵⁸ keine Realisierung innerhalb der Malerei gefunden? Warum blieb Šejka bei der bildlichen Darstellung allein auf die Müllhalde begrenzt, während die beiden Extreme eher in der verträumten Welt der Unmöglichkeit des Bildes verblieben sind? Ich neige dazu, zu behaupten, dass diese Unzulänglichkeit der ganzen Konzeption des integralen Bildes entspricht. Während sich die Hölle wegen ihrer Hässlichkeit der Repräsentation entzieht, tut das Paradies das aus dem entgegengesetzten Grund – es ist zu

ništavilo. Ona su NIŠTA bačeno u NIŠTA. Dobro slikano NIŠTA. Ne slikarsko NIŠTA. To je ŠEJKINO NIŠTA. Nešto što je njemu bilo poznato pa je zaboravio.“ (Čudina 2005, 52) [Jene unermesslich gut gelagerten LAGER von Gegenständen, die in ihre eigene Gelassenheit geworfen wurden, vor weißem Hintergrund, eine nicht gemalte, sondern mit Acryl gestrichene Wand ohne einen einzigen Fleck – wie eine WAND, wie Anhängsel der WAND – sie haben nicht einmal mehr den Reiz von Becketts Absurdität. Sie sind nicht das Nichts. Sie sind das NICHTS, geworfen in das NICHTS. Gut gemaltes NICHTS. Kein malerisches NICHTS. Das ist das Šejka'sche NICHTS. Etwas, das ihm einst vertraut war und das er vergessen hat.] Nach Čudina zeigt Šejkas Kunst in den späten 1960er-Jahren Zeichen des Abgangs, was sie, wahrscheinlich aus privaten Gründen, seiner Scheidung von ihr und der Ehe mit Anja Čolak-Antić zuschreibt. Deshalb schon soll mit dem Teil ihres Zeugnisses vorsichtig und mit Zweifel umgegangen werden.

⁵⁸ Wenn man eine Parallele zwischen Šejkas und Kafkas *Schloss* zieht – und Indizien dafür sind reichlich vorhanden (nicht zuletzt auch biographisch: Šejkas Vater war, genauso wie Kafkas „Held“, ein Landvermesser) –, dann rückt die angeblich paradiesische Eigenschaft des Schlosses in weite Ferne: Es wird als ein Ort der Unerreichbarkeit stilisiert. Über diese Konstellation cf. Hercher 2001, 203.

schön, um dargestellt zu werden. Es bleibt das Purgatorium, wo Šejka seine Konstruktion und seine Phantasie vom Wert des Weggeworfenen realisieren kann. Von dieser These ist es nicht weit zu dem Schluss, dass die Müllhalde und der mit ihr verbundene Abladeplatz *die* Orte der Kunst und ihrer Interpretation sind, oder der Reflexion über sie.⁵⁹ Dann ist es auch konsequent, dass auch nur diese beiden Emanationen des Kreativen (wenn denn ein religiöser Terminus erlaubt ist) ihre Bearbeitung in der Malerei finden.

Das Zimmer und Die Stadt. Abladeplätze der Tradition

Šejkas Gemäldezyklus *Soba* (Das Zimmer), den er in den 1960-er Jahren systematisch zu malen begann, kann als eine Kompensation für das Ausbleiben des Schlosses betrachtet werden. In diesen Gemälden wird seine Technik der Einführung von Elementen der klassischen Malerei ihren Höhepunkt finden. Es ist notwendig, über eine Schnittstelle zu reden, die sich zwischen zwei entgegengesetzten Konzeptionen der mystischen Welt ergibt: Einerseits das Chaos, das seine Beruhigung und Disziplinierung sucht, andererseits die Harmonie, die immer ins Chaotische zu verfallen droht. In diesem Sinne entfaltet und entwickelt sich Šejkas Malerei als ein dialektisches Spiel zwischen Gegensätzlichkeiten, die ständig im Begriff sind, eine Synthese zu realisieren, aber nie so weit kommen können. Ein ideales Beispiel für den Zimmer-Zyklus ist das Gemälde mit dem Titel *Soba na dohvatu vulkana* (Das Zimmer in der Reichweite des Vulkans, 1962). Als stärkster Gegensatz zum Müllhalde-Zyklus fällt der Boden des Zimmers ins Auge. An eine Terrasse erinnernd,⁶⁰ ruft dieses Zimmer Vermeers *Die Malkunst* hervor. Auch in *Traktat o slikarstvu* hat Šejka diesem Bild eine ausführliche Analyse gewidmet. Es gibt mehrere Indizien, die Šejkas Bild in Verbindung mit Vermeer bringen. An der Wand, an der linken Seite befindet sich eine Wandkarte, die an Visschers

⁵⁹ Eine etwas anders angelegte und nicht zu Ende ausgearbeitete Stellung der Müllhalde versucht Peter Urban zu entwerfen: „Den Dichter Kiš wie den Maler Šejka – die beide Mitte der 50er Jahre begannen unter dem Eindruck der Bombenkrater des Krieges, befreiter KZs und der atomaren Mondlandschaften – faszinieren die Resultate der Zerstörung: das Weggeworfene, unbrauchbar Gewordene, Vergessene, das die Menschheit bestenfalls in Museen und Bibliotheken verwahrt. Auf dem Schrottplatz, dem Müllhaufen (dem auch Kiš ein wunderbares Gedicht gewidmet hat), fand Leonid Šejka ‚bei einem Versuch, aus der modernen Kunst auszuwandern‘, den geeigneten Ort für seine Suche nach einer eigenen, integralen Synthese des Bildlichen.“ (Urban 1997, 138).

⁶⁰ Neben dem Zimmer-Zyklus hat Šejka eine Reihe von Gemälden unter dem Oberbegriff „Terrasse“ kreiert, die ähnliche Strukturen wie die „Zimmer“ zeigen, sich von ihnen aber durch eine Konzentration auf den aus den leeren Räumen herausragenden Boden unterscheiden.



Abb. 4 Leonid Šejka, *Soba na dohvatu vulkana*. Aus: Đorić.

Karte der siebenzehn Provinzen von 1636 assoziiert.⁶¹ Sie dominiert die dem Blick des Malers gegenüberliegende Wand. Šejka wiederholt und zitiert sie, obwohl nicht im wortwörtlichen Sinne. Sie ist nur in Konturen zu erkennen und die Überschrift ist anders als diejenige bei Vermeer. Wenn der Blick nach unten wandert, ist ein anderes Gemälde zu erkennen. Es handelt sich um ein Autozitat: An der Wand hängt eine Miniaturversion von Šejkas Gemälde *Nabrajanje slika* (Aufzählung von Gemälden) aus dem Jahre 1958. Auf dieser

⁶¹ Über die Funktion und Stellung dieser Wandkarte in Vermeers *Die Malkunst*, aber auch über die Geschichte und die Hintergründe ihrer Entstehung s. Schilder 2010, insb. S. 88ff. „Die im Gemälde *Die Malkunst* abgebildete Karte Visschers zeigt bereits deutliche Spuren von Abnützung. So sind in der gefirnisssten Oberfläche des Kartenbildes durch das wiederholte Aufrollen der Wandkarte Falten und Risse zu sehen, die durch Vermeer unter geschickter Benutzung des Lichteinfalls im Bild sehr realistisch wiedergegeben wurden.“ (90)

aufwendig inszenierten und mit Zitaten gesättigten Leinwand ist auch ein Gemälde Vermeers wiederzuerkennen, merkwürdigerweise nicht *Die Malkunst*, sondern *Soldat und lachendes Mädchen*.⁶² So schließt sich der Kreis um die Vereinnahmung des fremden Bildes in das eigene.

Es bleibt noch, die Beziehung der Terrasse zum Boden in *Die Malkunst* zu erklären: Bei Vermeer vermittelt der Boden eine nicht zu übersehende Symmetrie. Schwarze und weiße Platten sind diagonal angeordnet, wobei die schwarzen eine kreuzartige Struktur bilden, ohne allerdings die Diagonale zu stören. Vielmehr erscheint sie in diesem Zusammenhang vollkommen plausibel. Sie bildet einen geometrischen Punkt innerhalb des Gemäldes, der auch die Aufmerksamkeit der Betrachterin auf sich zieht, sie sozusagen ins Bild selbst mit einbezieht. Anders bei Šejka: Seine Struktur der Quadrate auf dem Boden wird durch zwei Komponenten gebrochen. Zum einen sind sie nicht mehr schwarz-weiß, sondern weiß-rot. Zum anderen ist ihre Fläche von diversen Mustern durchzogen, fast könnte man sagen – entstellt. So wird die harmonische Struktur von Vermeers „Terrasse“ mit nicht dazugehörenden Elementen und Farben in Frage gestellt und durchbrochen. Etwas, was bei Vermeer als eine harmonische Einheit dargestellt ist, wird bei Šejka zur subversiven Korrektur der zuvor herrschenden Idealität. Nun stellt sich die entscheidende Frage, ob sein neu hergestellter, idealer Zustand auf Mystizismus beruht, wie die Gruppe um Dragoš Kalajić, aber auch um den wesentlich moderater wirkenden Branko Kukić⁶³ behauptet, oder ob es sich hier um ein intellektuell anspruchsvolles System handelt, das die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart reflexiv wiederherzustellen versucht und sich wenig um Verbindungen mit dem Jenseits kümmert. Um das zu klären, bedarf es wieder Šejkas theoretischer Texte, auch derjenigen, die vor und nach dem *Traktat über die Malerei* entstanden sind. Nur wenn wir diese beiden asymmetrischen Strukturen – die malerische Praxis und die Theorie – miteinander versöhnen oder im Einklang miteinander sprechen lassen, können wir sehen, dass Šejka ein Bewohner seiner Zeit und nicht das Wesen einer ungreifbaren und unbegreiflichen Zeitlosigkeit war. Diese Behauptung hat zur Folge, dass er nicht mehr (ausschließlich) als Mitglied einer Gruppe Gleichgesinnter zu betrachten wäre, die in Mystizismus oder gar offenen, an Salonfaschismus grenzenden Nationalismus abgedriftet sind, sondern als ein Zeitgenosse ideologisch und politisch anders geprägter Künstler (Mirko Kovač oder Danilo Kiš). Dafür gibt es mehr als zahlreiche Indizien: Kišs Nek-

⁶² *Die Malkunst* steht mit *Soldat und lachendes Mädchen* durch die Wandkarte in einem Dialog, aber auch durch die Lichtquelle, die in beiden Fällen von außen vordringt und den Gemälden ihre tiefe perspektivische Struktur verleiht. Darüber siehe ausführlicher in Büttner 2010, 88ff.

⁶³ Cf. Kukić 1982.

rolog für Šejka (Kiš 2007, 495f.), die Widmung der Titelerzählung in *Ein Grab für Boris Dawidowitsch* an diesen Freund oder Kovačs Erinnerungen (Kovač 2013), in welchen Šejka eine wesentliche Rolle spielt, sind nur einige Beispiele dafür. In die gleiche Richtung gehen die Erinnerungen Marija Čudinas (Čudina 2005). In diesen Texten wird Šejka als eine Figur gestaltet, die vielleicht einen sonderlichen Eindruck hinterlässt, sich aber keineswegs nur auf astrale und esoterische Bereiche konzentriert.

Da sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, Spuren einer solchen Konzentration auf das Reale auch in seinem Werk finden, kann Šejkas tiefe Einbindung in die Kultur der jugoslawischen 1960er-Jahre nachgewiesen und er darüber hinaus als eine Schlüsselfigur ebendieser Jahre bestimmt werden. Wenn man die Idee von Stadt-Müllhalde-Schloss von ihrer Pseudoreligiosität befreit, sie nicht als eine mechanische Übertragung der christlichen Triade Hölle-Fegefeuer-Paradies betrachtet, sondern als eine poetologische Erweiterung der Idee der Wiederbelebung der Tradition in einer grundsätzlich traditionsfeindlichen Epoche, dann kann man in sie die Bedeutungen einschreiben, die eine mystische Banalisierung weit übersteigen. Tatsächlich bietet eine nicht vereinfachende und einseitig angelegte Interpretation von Šejkas Schriften die Möglichkeit, sie analytisch in eine komplexe Struktur einzuordnen, die auch seine Gemälde und Zeichnungen in einem neuen Licht zeigt.

Ich gehe davon aus, dass die Stadt an sich kein negatives Potential birgt. Sie entsteht als eine Station auf dem Weg, die fast provisorisch eingerichtet wurde und nur bedingt als „vertikal“ zu betrachten ist.⁶⁴ Für diese Abweichung vom Konzept der Vertikalität, die für meine Argumentation zentral ist, finden sich Beweise bei Šejka selbst. Es ist signifikant, dass er in dem wichtigen Text *Put* (Der Weg, 1957) die vertikale Konstruktion sowohl bestätigt als auch zumindest teilweise verneint, besonders was ihre mystische Funktion betrifft. *Put* beinhaltet nämlich die Momente seiner Autobiographie, denen er in seinem späteren Werk mehr oder weniger ausweichen wird: jene unglückliche Zeit, die er als junger Ingenieur auf einer Baustelle in der serbischen Provinz verbracht hat.⁶⁵

⁶⁴ Wie schon erwähnt ist der treueste Anhänger der Konzeption der „Vertikalität“ Branko Kukić. Sein Aufsatz „Mistični vertikalizam“ (Mystische Vertikalität, Kukić 1982) ist ein Nachwort zu Šejkas gesammelten Schriften. Er behauptet: „Šejkin se put kreacije odvijao u tri faze: *Grad – Dubrište – Zamac*. Na ovoj duhovno kosmogenijskoj vertikali odigraće se jedan život i jedno delo, na njoj će se spojiti, analogno *Axis mundi*, tri carstva: podzemno, zemaljsko i nebesko.“ (181) [Šejkas Weg der Schöpfung verlief in drei Phasen: Stadt – Müllhalde – Schloss. Auf dieser spirituell-kosmogonischen Vertikale wird sich ein Leben und ein Werk abspielen, und auf ihr werden sich – analog zur *Axis Mundi* – drei Reiche vereinen: das unterirdische, das irdische und das himmlische.]

⁶⁵ Das ist auch ein Teil des „Mythos Leonid Šejka“: Der junge Künstler, der lustlos seiner Beschäftigung nachgeht, nur um sie im entscheidenden Moment zu verwerfen und sich seiner richtigen Berufung – der Kunst – zu widmen. Diese Geschichte wird

Ja sam se međutim teško snalazio. Trebalo se prilagoditi. Dešavalo se da me neki glas, neka misao odstrani od koncentracije, da prekine niz, tako da izgubim nagomilane brojeve i da moram ponovo da sabiram. Tako sam zaostajao za ostalima, a to je remetilo rad, pošto sam rezultat morao da saopštim Levenštajnu, koji je obavljao konačnu kalkulaciju. Pokušavao sam da primenim neka pomoćna sredstva.⁶⁶ (Šejka 1982 I, 23)

Vorsichtig wird eine Position des Außenseitertums aufgebaut. Sie beruht auf der Diskrepanz zwischen mechanischer und kreativer Arbeit, die es zu überwinden gilt, wenn man zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit gelangen will. Parallel zu diesem alltäglichen Leben, das von Langeweile geprägt ist, entwickelt sich ein anderes, das von Reisen in das Innere der Person markiert ist. Der Weg ist in diesem Sinne eine Suche nach sich selbst, die ihre Wurzeln weniger im russisch-orthodoxen Mystizismus als vielmehr in der Philosophie des Existentialismus hat.

In solch einer Konstellation erscheint auch die Idee der Vertikalität in einem neuen Licht und wird auf entscheidende Art und Weise durch die der Horizontalität korrigiert. Es handelt sich nicht mehr um eine Reise von Unten nach Oben, zu den Räumen absoluter Helligkeit, sondern um eine horizontale Reise durch den Raum, welche sich auf die spezifische Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie konzentriert.

Ako su prepodnevni osam radnih časova ravnomerno otkucavali posle podne, ukoliko se približavamo noći, naše trajanje u vremenu se zgušnjava. Zgušnjavanje je progresivno, a to znači sve brže. Tada može da se pomisli da je prepodnevna ravnomernost privid, jer su razlike male i teško uočljive. Tako je Grad rastao podjednako na svim područjima. Sad se brzina rašćenja centra dvostruko povećava u svakoj jedinici, tako da periferija zaostaje, iako centar sve čini da joj pomogne.

Vrhovi zgrada u centru su visoki. Sunce koje zalazi čini da silueta Grada postaje crna. Linija koja spaja vrhove zgrada u početku je bila skoro prava, zatim malo ugnuta, a sada je sasvim povijena i to tako da je njena strmina najveća pri centru, ka periferiji opada sve više, sve do zemlje, sve do horizonta.⁶⁷ (Šejka 1982 I, 25)

zusätzlich unterstrichen durch seinen relativ frühen Tod und die Entscheidung, das Leben in selbst gewählter Armut zu verbringen, wobei er diese Entscheidung in den letzten Lebensjahren korrigierte. Wie und zu welchen Zwecken es für ihn hilfreich war, diesen Mythos aufzubauen, bleibt für meine Untersuchung zweitrangig.

⁶⁶ Ich kam jedoch nur schwer zurecht. Man musste sich anpassen. Es kam vor, dass mich eine Stimme oder ein Gedanke aus der Konzentration brachte, dass die Reihe unterbrochen wurde, sodass ich die angesammelten Zahlen verlor und von vorne anfangen musste zu addieren. So kam ich hinter den anderen zurück, was die Arbeit störte, da ich das Ergebnis Levenstein mitteilen musste, der die endgültige Kalkulation durchführte. Ich versuchte, einige Hilfsmittel anzuwenden.

⁶⁷ Wenn die acht Vormittagsarbeitsstunden gleichmäßig in den Nachmittag hineingetickt haben, dann verdichtet sich, je näher wir der Nacht kommen, unser Verweilen

Die Stadt erscheint jetzt nicht mehr als etwas Solitäres, etwas nur an sich und für sich Bestehendes, sondern fügt sich in eine größere Einheit, die diverse Teile beinhaltet. Als die wichtigsten führt Šejka Zentrum und Peripherie ein, die eindeutig auf die Verbundenheit und die urbanistische Unzertrennbarkeit der Stadt gerichtet sind. Es zeigt sich ein Moment der Kongruenz, durch das diese kurze autobiographische Notiz in engem Zusammenhang mit einem der ersten literarischen Texte steht, der die jugoslawischen 1960er-Jahre entscheidend prägte: mit dem kurzen Roman *Mansarda* (Die Dachkammer, 1962) von Danilo Kiš.⁶⁸ Die Peripherie ist bei Kiš ein Ort der Kunst oder der Bohème, welche als Synekdoche der Kunst selbst zu deuten ist. Genau so wird sie in Šejkas Erinnerung als Zufluchtsort gekennzeichnet, als ein Raum, in welchem sich der von der Langeweile des Alltags geplagte Künstler erholen und mit neuer Inspiration ausstatten kann. Somit gelangen Brüche in die auf den ersten Blick konsistente mystische Konzeption. Die Stadt, die Müllhalde und das Schloss werden wesentlich realistischer – oder genauer realitätsnäher –, als man es sich nach einer oberflächlichen Lektüre vorstellen könnte.

Kontextualisiert auf diese Art und Weise, und in gewissem Maße befreit von der in der *Mediala* dominanten und durch Miro Glavurtić vertretenen Ästhetik des Surrealen, kann man Šejkas Poetik in einem neuen Licht betrachten. Kunsthistoriker haben diese Tendenz schon Ende der 1960er-Jahre konstatiert, sie aber nur in seinem malerischen Werk analysiert. Miodrag B. Protić weist auf Šejkas paradoxe Beziehung zur Wirklichkeit hin: „[V]eoma malo od današnjih vizuelnih podataka i informacija ima u njegovom delu; ali zar to striktno mimoilaženje današnjice nije dokaz o intenzivnom, dramatičnom odnosu prema njoj?“⁶⁹ (Protić 1972, 5) Die rhetorische Frage bringt mich zurück zum Anfang meiner Überlegungen. Wenn Šejka, wie Protić behauptet, ein tief in die Vergangenheit versunkener Maler und Denker ist, dann wäre seine angeblich ausschließlich auf das Jenseits kon-

in der Zeit. Diese Verdichtung ist fortschreitend, das heißt, immer schneller. Dann könnte man denken, dass die Gleichmäßigkeit des Vormittags nur ein Trugbild war, weil die Unterschiede gering und schwer wahrnehmbar sind. So wuchs auch die Stadt gleichmäßig in allen Bereichen. Jetzt aber verdoppelt sich das Wachstumstempo des Zentrums in jeder Einheit, sodass die Peripherie zurückbleibt, obwohl das Zentrum alles tut, um ihr zu helfen.

Die Spitzen der Gebäude im Zentrum sind hoch. Die untergehende Sonne lässt die Silhouette der Stadt schwarz erscheinen. Die Linie, die die Gebäudespitzen verbindet, war anfangs fast gerade, dann leicht gewölbt, und jetzt ist sie ganz gebogen – so, dass ihre Steilheit im Zentrum am größten ist und zur Peripherie hin immer weiter abnimmt, bis zum Boden, bis zum Horizont.

⁶⁸ Ausführlich über *Dachkammer* cf. Beganović 2007, 60–90.

⁶⁹ „Sehr wenig von den heutigen visuellen Daten und Informationen findet sich in seinem Werk; aber ist dieses konsequente Meiden der Gegenwart nicht gerade ein Beweis für ein intensives, dramatisches Verhältnis zu ihr?“

zentrierte Poetik kaum zu erklären oder zu verteidigen. Die religiöse Vertikalität erweist sich eigentlich als eine horizontale Beziehung zur Realität, die etliche zentrale Themen vorwegnimmt, die die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre als eine Abweichung von den vorausgegangenen kennzeichnet, sowohl von den sozialistischen als auch von den neoavantgardistischen Paradigmen. Protić führt weitere Indizien für diese These aus:

Kao analitičar Šejka je čak i svoju ‚centralnu ličnost‘ razorio na četiri ‚sekundarne‘ i odredio da svaka od njih izvrši određeni program, kako bi zatim mogao da se upusti u sintezu i dosegne integralno. Postoji – prema njegovim sopstvenim zapisima: Šejka, klasifikator, statističar, zadužen za pitanje kosmogonije i fizike; Šejka Reg Talbott – fotograf zadužen za registracije; Šejka Leon Leš – geolog i slikar, zadužen za geologiju; Šejka Leon van Kis – slikar i pesnik, neko ko traži zamak. Danas nam se čini da je njegova ‚epohalnost‘ više u analizama te četvorice ‚sekundarnih‘, a manje u njegovim Sobama i Terasama, u religioznom konceptu njegovog Zamka. Skladišta i đubrišta, pored ostalog, nastavljaju najvirtuelnija iskustva dok Zamak ima za uzor sintaksu zatvorenog značenja. Dok na đubrištu stvara bukvar integralnog, Šejka je nama, ljudima ovog trenutka, uverljiviji nego kad sa terase Zamka propoveda, kao spasenje, jednu paseističku fikciju.⁷⁰ (1972, 6)

Es wird eine paradoxe reflexive Konstruktion überzeugend aufgezeigt. Ohne das Schloss ist Šejkas Mystik nicht denkbar. Mit ihm aber zeigt er sich als ein unzulänglicher und unvollendeter Prophet. Nur in der Müllhalde (aber auch in der Stadt, würde ich ergänzen) profiliert er sich als profunder Künstler und Denker, dessen Ideen als plausibel wahrzunehmen sind. Diverse Figuren, in die er seine Persönlichkeit spaltet, sind auch in den Zeichnungen der späten 1950er-Jahre sichtbar. Besonders das wiederkehrende Motiv der Müllhalde ist von dieser psychologisierenden Technik betroffen. Das Gemälde ist gut lesbar mit Leon Van Kis⁷¹ als Urheber unterzeichnet. Alle fiktiven Figuren haben

⁷⁰ Als Analytiker hat Šejka sogar seine „zentrale Persönlichkeit“ in vier „sekundäre“ aufgespalten und bestimmt, dass jede von ihnen ein bestimmtes Programm ausführen soll, um sich anschließend der Synthese hinzugeben und das Integrale zu erreichen. Es gibt – laut seinen eigenen Aufzeichnungen: Šejka, den Klassifikator, den Statistiker, zuständig für Fragen der Kosmogonie und Physik; Šejka Reg Talbott – Fotograf, zuständig für die Dokumentation; Šejka Leon Leš – Geologe und Maler, zuständig für Geologie; Šejka Leon van Kis – Maler und Dichter, einer, der nach einer Schloss sucht. Heute scheint uns seine „Epochehaftigkeit“ mehr in den Analysen dieser vier „Sekundären“ zu liegen als in seinen Räumen und Terrassen, im religiösen Konzept seines Schlosses. Die Speicher und Müllhalden setzen unter anderem die virtuellsten Erfahrungen fort, während das Schloss sich an der Syntax geschlossenen Sinns orientiert. Während er auf der Müllhalde ein Alphabet des Integralen erschafft, ist Šejka für uns, den Menschen dieses Moments, überzeugender als in jenem Moment, in dem er von der Terrasse des Schlosses eine paseistische Fiktion als Heil verkündet.

⁷¹ Ich kann keine sichere Bestätigung finden, dass diese Bezeichnung eine Hommage an Danilo Kiš ist. Trotzdem möchte ich intuitiv diese Verbindung nicht ausschließen.

Funktionen, die auf das Konzept des integralen Bildes hinweisen, als seien diese vier *alter egos* Šejkas nur vereinigt fähig, eine Konstruktion zu entwerfen, die die Gesamtheit der Welt erfassen kann. Die Religiosität des Schlosses, wie Protić betont, bleibt sekundär, dem Projekt der Integralität äußerlich. In diesem Kontext gestaltet auch die Triade Stadt-Müllhalde-Schloss eine sich horizontal verbreiternde Linie, die jeglicher Parallelität von Hölle-Fegefeuer-Paradies fernbleibt.

Der verborgene Realismus der Renaissance

Šejka entfernt sich im Wesentlichen von den mystisch-religiösen Ideen, die man auf den ersten Blick in seine Malerei bzw. seine Theorie hineininterpretieren könnte, und nähert sich einem Realismus, der das Präfix „sur“ ungern loswerden möchte, aber sich trotzdem gelegentlich gezwungen sieht, eben das zu tun. In diese Richtung gehen auch seine Überlegungen zur Kunst der Renaissance, einer Epoche, die ihn geprägt hat wie kaum eine andere. Seine sowohl malerischen als auch theoretischen Überlegungen zielen eindeutig darauf ab, diese Kunst noch einmal zu reflektieren, sie aus einem anderen Blickwinkel zu erhellen und letztendlich neu in die Zeit der Moderne zu integrieren. Deshalb spielt die Perspektive⁷² – und sie ist kaum anders zu deuten als eine spezifische Renaissanceform der realistischen Darstellung oder als eine Art, die Illusion des Realen zu erzeugen – eine so zentrale Rolle in seinem Werk. Die Illusion der Wirklichkeit wird durch das Prisma der Zeit gebrochen und erscheint jetzt als ein intertextueller Kommentar zur vergangenen Kunst, die als Tradition lebendig geblieben ist. Für Šejka bleibt diese Kunst weitaus wichtiger und herausfordernder als jegliche mystische Vision, die auf einer vertikalen Linie von den untersten, zur Verdammung verurteilten Gegenden, bis zu den höchsten Räumen der Erhellung emporsteigt. Wieder ist der Aufsatz von Protić in seiner Genauigkeit und Skrupulosität maßgeblich. Es lohnt sich, ihn noch einmal ausführlich zu zitieren:

⁷² Protić schreibt Šejkas souveränes Beherrschen der Perspektive seiner architektonischen Ausbildung zu: „Određujući prostor pikturalno, kao tonsku vrednost, Šejka ga naglašava ne samo valerskim odnosom svetlo-tamnog, već i upotrebom perspektive – koju je kao arhitekt odlično poznao – tako da je treća dimenzija snažno podvučena i često beskrajno razvijena, ne retko suprotstavljena površinski ili bar reljefno pliće shvaćenom prvom planu (slučaj sa Terasama).“ (Protić 1972, 9) [Indem er den Raum bildlich als tonalen Wert bestimmt, betont Šejka ihn nicht nur durch den Hell-Dunkel-Kontrast, sondern auch durch den Einsatz der Perspektive – die er als Architekt hervorragend beherrschte –, sodass die dritte Dimension stark hervorgehoben und oft ins Unendliche ausgeweitet wird, nicht selten im Gegensatz zu einem flächig oder zumindest reliefartig flacher aufgefassten Vordergrund (wie im Fall der Terrassen).]

Šejka je od elemenata svojih Đubrišta pravio Skladišta i prezrene, odbačene predmete, posvećujući ih, uvodio u viši sloj egzistencije; zatim ih je iz Skladišta izvlačio i ređao po imaginarnim Sobama i Terasama duhovnog ideala; najzad, ta fikcija, taj dosegnuti cilj Terasa i Zamka, ta najambicioznija i najdiskutabilnija tačka njegove parabole, posle izvesnog osećaja punoće i sreće, postepeno se osipala pod naletom njegove sopstvene misli i intelektualne skepse koja je spasavajući ga od misticisma, spasla i njegovu intelektualnu čast – i ponovo se kao složena celina rastakala na Skladišta, a Skladišta na Đubrišta. Tako je Šejka stalno polazio iz pakla đubrišta, preko čistilišta Skladišta, u raj Zanka i padao iz raja Zanka, preko čistilišta Skladišta u pakao Đubrišta.⁷³ (1972, 13)

Zwei Sachen fallen sofort auf: Erstens bespielt Protić das Register des Ethischen; zweitens verdreht er die von Šejka dargestellte Konstellation leicht in terminologischer Hinsicht. Das Ethische ist sichtbar in der Behauptung, dass Šejka seine intellektuelle Ehre gerettet habe. Schon die Vermutung, dass eine mystische Deutung der eigenen Kunst zur Mystifikation führt und dass Šejka dieser Falle durch seine von Selbstzweifel geprägte künstlerische Arbeit entkommen kann, zeugt ausreichend von der Erkenntnis der Gefahr, in welche ihn die Pseudoreligiosität bringen kann. Die verlorene Ehre bezieht sich auf eine Übergabe an das „Jenseits“, das die eigene Integrität in Frage stellt, sie erschüttert. In diesem Kontext nimmt die spätere Aneignung Šejkas seitens der Kryptofaschisten, wie etwa durch Kalajić, besonders perfide Züge an. Aber diese ideologisch geprägte missbräuchliche Konstruktion ist für meine Auslegung von nachrangiger Bedeutung.

Für mich ist Protićs zweite Behauptung viel interessanter. Auf den ersten Blick scheint sie richtig zu sein, aber bei genauerem Betrachten zeigt sie sich korrekturbedürftig. Wie ich schon erwähnt habe, wird die Stadt vom ihm nicht berücksichtigt – er positioniert die Müllhalde an der untersten Stelle der Skala, als Hölle, während der Abladeraum als Purgatorium verstanden wird. Es ist wieder wichtig, den religiösen Konnex zu verwerfen – oder ihn höchstens als metaphorisch zu verstehen – und Šejkas Konstruktion als vor

⁷³ Šejka machte aus den Elementen seiner Müllhalden Lagerhäuser und erhob die verachteten, geworfenen Gegenstände, indem er sie weihte und in eine höhere Daseinsebene überführte. Dann holte er sie aus den Lagerhäusern hervor und ordnete sie imaginären Räumen und Terrassen eines geistigen Ideals zu. Schließlich begann diese Fiktion, dieses erreichte Ziel der Terrasse und des Schlosses – der ehrgeizigste und zugleich fragwürdigste Punkt seiner Parabel – sich nach einem gewissen Gefühl der Erfüllung und des Glücks allmählich unter dem Ansturm seiner eigenen Gedanken und intellektuellen Skepsis aufzulösen. Diese Skepsis rettete ihn nicht nur vor dem Mystizismus, sondern auch seine intellektuelle Ehre – und so zerfiel das Ganze erneut als komplexe Einheit in Lagerhäuser, und die Lagerhäuser in Müllhalden. So ging Šejka ständig aus der Hölle der Müllhalden über das Fegefeuer der Lagerhäuser ins Paradies des Schlosses – und stürzte aus dem Paradies des Schlosses über das Fegefeuer der Lagerhäuser zurück in die Hölle der Müllhalden.

allem irdisch zu fassen. Dann ist sie als eine existentielle zu interpretieren, die sowohl in den Gemälden als auch in den Texten über eine Unsicherheit der eigenen Position in der Welt berichtet. Diese existentielle Situation, das In-der-Welt-sein als eine Geworfenheit, wird als eine prekäre Lage verstanden, die durch diverse Mittel, aber vor allem durch das integrale Bild des Daseins, zu überwinden ist. Erst in diesem Sinne betrachtet, zeigt sich Šejkas vielseitiges Projekt in all seiner Komplexität. Das Streben nach Perfektion ist zwar ein wünschenswertes Ziel, aber nicht vollkommen zu erreichen. Vielmehr wird es durch die Vielfältigkeit des Suchens, durch die Unmöglichkeit endgültigen Erreichens unterbrochen. Das wird besonders in Šejkas Zeichnungen von der Müllhalde und in seinem letzten literarischen Text, dem Gedicht aus dem Nachlass sichtbar, das ohne Titel verfasst und vom Herausgeber Branko Kukić einfach *Posljednji zapis* (Die letzte Notiz) benannt wurde. Es lohnt sich, es in Gesamtheit zu wiedergeben:

Posljednji zapis

Đubrište je za mene imalo
značaj prelaznog iskušenja
moderne umetnosti; s time je
moderna umetnost za mene
završena.
Kada bih se vratio životu
(životnoj snazi) slikao bih
onako kako slikanje pruža
najviše radosti
po uzoru na stare majstore
po cenu toga da ne budem
originalan
mislim na slike sa značenjem
sada odlazeći poručujem svima
koji ovo slede da nastave ne
bojeći se rizika.
Slikanje je oblik molitve.⁷⁴ (Šejka 1982)

⁷⁴ Letzter Eintrag

Die Müllhalde hatte für mich / die Bedeutung einer Übergangsprüfung / der modernen Kunst; damit ist / die moderne Kunst für mich / beendet. / Wenn ich ins Leben / (zur Lebenskraft) zurückkehren würde, / würde ich so malen, / wie das Malen die / größte Freude bereitet, / nach dem Vorbild der alten Meister, / auch auf die Gefahr hin, / nicht originell zu sein. / Ich denke an Bilder mit Bedeutung. / Jetzt, da ich gehe, / rufe ich allen zu, / die diesem Weg folgen: / Macht weiter, / fürchtet euch nicht vor dem Risiko. / Malerei ist eine Form des Gebets.

Es ist unmöglich, die Tragik des sterbenden Menschen zu übersehen, der sein letztes Vermächtnis hinterlässt. Als Mittelpunkt dieses Testaments zeigt sich eine Abrechnung mit der modernen Kunst und die Teilnahme des Autors an der Formierung ihrer Poetik. Damit rechnet er gewissermaßen mit seiner selbst ab. Aber er sagt nicht, wovon er sich in der modernen Kunst verabschiedet. Er sagt auch nicht, was ihn an ihrer Ästhetik so heftig gestört hat, dass sie nur eine „vorübergehende Erfahrung“ gewesen war. Es bleibt nur der Wunsch, sich malerisch als „alter Meister“ zum Ausdruck zu bringen. Das wiederum ist konsequent im Sinne der Poetik der Gruppe *Mediala* gedacht. Wenn andere Maler*innen der Gruppe diesem Weg nicht gefolgt sind, so ist das ihre Sache. Šejka aber blieb seiner Absetzung von der modernen Kunst treu, die die jugoslawische Kultur der 1950er-Jahre im Gewand der klassischen Avantgarde dominiert hatte. Es lässt sich wieder über postmodernistische Elemente in seiner Malerei nachdenken. Der für Šejka typischen Aneignung von Motiven und Topoi (aber auch von Techniken) der klassischen Malerei wird in der letzten Notiz ausgewichen, und sie wird in eine Richtung geführt, die wenig über Originalität spricht und viel mehr über eine gehorsame, fast unterwürfige Befolgung der großen Tradition.

Šejkas Malerei ist in dieser Hinsicht wesentlich eindeutiger als seine theoretischen Schriften. Ich werde kurz zwei zentrale Gemälde analysieren, die paradoxerweise diese Unterwürfigkeit sowohl bestätigen als auch verneinen. Es handelt sich um *Muzejska postavka* (Museumsausstellung, 1956) und *Nabranje slika* (Aufzählung von Gemälden, 1958). Beide bauen auf der klassischen Malerei auf, versuchen aber gleichzeitig, sie zu überwinden. Das herrschende Prinzip in beiden Gemälden ist die Kontingenz. Diverse Objekte sind dort „ausgestellt“, um eine „*concordia discors*“ zu erzeugen. Die dominante Figur in der *Museumsausstellung* ist eine dem Original nicht besonders getreue Reproduktion des *Portraits eines Mannes* von Antonello da Messina. Oberhalb befindet sich ein abstraktes Gemälde, das an Mondrian erinnert, links ist das Halbprofil eines Mädchens, das vage an die Renaissance angelehnt ist. Die restlichen Wände des stark perspektivistisch dargestellten Raumes sind mit diversen Objekten behängt, die an eine Art Kunstkammer denken lassen. Das Prinzip der Einordnung ist praktisch inexistent – es scheint, als sei das Chaos die herrschende Gestaltungsmethode.

Nur auf den ersten Blick verfährt Šejka in *Aufzählung der Bilder* anders. An die Stelle der Kontingenz tritt Linearität. Die Perspektive weicht zurück und wird durch eine flache Struktur ersetzt. Vordergrund und Hintergrund befinden sich auf der gleichen Ebene. Der Hintergrund wird durch eine verzerrte Reproduktion eines Teiles von Holbeins *Gesandten* dominiert. Die Figur, deren Kopf wir durch das Raster von wellenartigen Linien sehen können, ist eindeutig als die linke aus dem Gemälde Holbeins zu erkennen – Jean de



Abb. 5 Leonid Šejka, *Nabiranje slike*. Aus: Đorić.

Dinteville. Die horizontalen und vertikalen Linien bilden durch ihre Kreuzung kleinere Rahmen, in denen diverse andere Gemälde aus dem Kanon der bildenden Kunst mehr oder weniger eindeutig zu erkennen sind. Eklektisch sind dort z. B. Piero della Francesca, Vermeer, Leonardo, aber auch Picasso oder wiederum Mondrian zu erkennen. Dazu kommen mehrere Motive der

Notiz zurückkehren können, um die dort enthaltene Paradoxie aufzulösen. Leonid Šejka malt nicht *wie* „die alten Meister“, er *malt* „die alten Meister“. Das macht ihn zwar treu, aber nicht unterwürfig. Was bringt ihm diese Einstellung? Zweifelsohne eine Außenseiterposition innerhalb des Mainstreams der jugoslawischen Kultur der 1950er-Jahre. Das ermöglicht ihm aber, auf diese Art und Weise einen Paradigmenwechsel vorzubereiten, der in den 1960er-Jahren folgen sollte. Als Wegbereiter ist er immer ein Außenseiter geblieben. In dem von mir entwickelten Schema aber, das die Kultur zwischen Existentialismus und Karneval vibrieren lässt, ist er eindeutig auf der Seite des Existentialismus einzuordnen. Ich weiß, dass die größte Schwierigkeit in Šejkas höchst apolitischer Haltung besteht.⁷⁵ Es geht mir nicht aber um die Rekonstruktion biographischer Daten, die seine scheinbare Ablehnung der Politik beweisen könnten. Vielmehr findet sich das verdeckt Politische in seinen Schriften und Gemälden, die von dem Engagement zeugen, eine neue Kultur anstelle der alten zu installieren. Insofern ist er auch ein politischer – und nicht religiöser – Künstler, der die spätere Blütezeit der jugoslawischen Kultur angekündigt und in ihr auch mitgewirkt hat – wenn auch zurückgezogen, so doch präsent.

⁷⁵ Bis auf eine skurrile Geschichte über die Gründung einer oppositionellen Zeitschrift, die Šejka für kurze Zeit ins Untersuchungsgefängnis gebracht hat, ist er fern von jedem Aktivismus geblieben, immer der Gefangene seiner Kunst und seiner Ideen. 1966 folgte er dem Ruf Mihajlo Mihajlovs, eine politische Zeitschrift zu gründen, die sich kritisch mit dem jugoslawischen Sozialismus beschäftigen sollte. Mihajlov kann man neben Milovan Đilas als einzigen jugoslawischen Dissidenten bezeichnen, der wegen seiner Bücher in Haft war und später in die amerikanische Emigration gedrängt wurde. Mihajlov studierte Philosophie, arbeitete in Zadar als Universitätsassistent, wurde aber wegen seiner biographischen Verbundenheit – und hierin ist er Šejka ähnlich – Russland nie los, was eigentlich die einzige Verbindung zwischen beiden ist.