



Britannia, Marianne, Helvetia – wie häufig doch europäische Nationen durch Frauen versinnbildlicht werden! Marina Warner zufolge liegen die Wurzeln dieser Gleichsetzung in der Antike, und zwar bei Athene: Die griechische Göttin der Weisheit und des Krieges sei „die Vorlage für die bewaffneten Jungfrauen, diese unverwundbaren Verkörperungen der Nation“¹. Derartigen Metaphern wohnt jedoch eine grausame Ironie inne, insofern als die weibliche Figur genau für jene Freiheit und Macht stehen soll, die realen Frauen als Mitgliedern des Staatskörpers so lange verwehrt blieb. Bilden Frauen zwar einen Teil der spektakulären Ikonografie der Nation, so können sie dennoch keinen gleichberechtigten Status in deren imaginierter Bürgergemeinschaft erlangen. Die ikonologische und ideologische Macht dieser Geschlechterbilder in den Verkörperungen nationaler Identität beginnt zu bröckeln, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass hier, wie so oft, Darstellung und Realität verschiedenen unterschiedlichen Logiken folgen. Hebt man die unvermeidbare Inkongruenz zwischen dem Staat als abstraktem Prinzip und dem Staat als einer Reihe gelebter materieller Praktiken hervor, werden diese patriotischen Allegorien in eine kritische Richtung hin umgelenkt. Genau in diesem Zwischenraum setzt Jasmina Cibics *Nada*-Trilogie an.

In dieser Filmarbeit erforscht sie, wie sich politische Macht während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der kulturellen Produktion der jugoslawischen und deutschen Staaten niederschlug. Die *Nada*-Trilogie besteht aus dichten, mehrschichtigen Filmen, die sich mit der rhetorischen Wirkungskraft der Idee „Frau als Nation“ auseinandersetzen und gleichzeitig den weiter reichenden Implikationen der mit dieser Tropus verbundenen Widersprüche nachgehen. Dabei geht es vor allem darum, auf welche Art und Weise das Zusammenspiel von kreativen Projektionen und historischer Realität – von weicher und harter Macht – im Prozess des Aufbaus von Nationen angesiedelt ist. Die Nation ist niemals

DIE MATERIA- LISIERUNG VON NATIONALER IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN JASMINA CIBICS NADA- TRILOGIE

ERIKA BALSOM

¹ Maria Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (London: Wiedenfeld and Nicholson, 1985), S. / p. xii.

MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT POWER IN JASMINA CIBIC'S NADA TRILOGY

ERIKA BALSOM

Präsentation des Commonwealth of Nations bei der Internationalen Weltausstellung in Brüssel 1958, Quelle: Foto mit freundlicher Genehmigung des Archivs Jugoslawiens, Belgrad.

Presentation of the Commonwealth of Nations at the International World Exhibition in Brussels, 1958. Source: Photo courtesy of the Archive of Yugoslavia, Belgrade.

Britannia, Marianne, Helvetia: how frequently the European nation is allegorized in the form of a woman. As Marina Warner notes, this practice possesses classical roots, with Athena, Greek goddess of wisdom and war, forming “the pattern for the armed maidens, invulnerable epitomes of the nation.”¹ There is a cruel irony embedded in such tropes, however, given that the female figure comes to stand for the very freedom and authority real women have for so long been denied as members of the body politic. Included in the spectacular iconography of the nation, women are nonetheless excluded from equal status in its imagined community of citizens. The iconological and ideological power of these gendered figures of embodied nationhood begins to fracture when one recalls that here, as so often, image and reality abide by differing logics. Their patriotic allegories are diverted to critical ends when one underlines the inevitable incongruity that exists between the state as an abstract principle and the state as a set of lived, material practices. It is within this interstice that Jasmina Cibic's *Nada* trilogy intervenes.

These moving-image works explore how political power is materialized in the cultural production of the Yugoslav and German states in the first half of the twentieth century. The *Nada* trilogy comprises dense, multilayered films that explicitly confront the rhetorical efficacy of the notion of woman-as-nation while simultaneously probing the broader implications of this trope's contradictions: namely, the manner in which a play of creative projection and historical actuality—soft and hard power—is endemic to the process of nation-building. The

einfach nur eine Angelegenheit von Gesetzen und Territorium, sondern vielmehr eine Frage von Bild und Affekt; sie muss unablässig ins Leben gerufen werden, und dabei spielt die kulturelle Produktion eine bedeutende Rolle. Der weibliche Körper, seit jeher ein Ort der Fantasie und des Unbehagens, ist nur eine der Projektionsflächen für Träume von nationaler Stärke und Identität. In Cibic's Arbeit bildet diese Form symbolischer Materialisierung eine eindrucksvolle Konstellation mit einer weiteren entsprechenden Formation: Kunst und Architektur.

In der *Nada*-Trilogie kombiniert Cibic wie bereits in früheren Arbeiten, zum Beispiel in der *Spielraum*-Trilogie *The Nation Loves It, Give Expression to Common Desires* und *Tear Down and Rebuild* (alle 2015), die Auseinandersetzung mit historischen Fakten mit einem Interesse am Fabulieren. Dabei nimmt sie etwas in Angriff, das sie selbst als „Fehlimaginierung“ („misimagining“) der Vergangenheit bezeichnet und das seine transfigurierten Überreste in die Jetztzeit der Gegenwart holt. Durch Archivrecherchen und in Zusammenarbeit mit Experten aus anderen Disziplinen enttarnt die Künstlerin die komplexen Verstrickungen von Geschlecht und Staatswesen mit der Kunst- und Kulturförderung.

Nada: Act I und *Nada: Act II* wenden sich dem Jugoslawien der späten 1950er-Jahre zu, einem Jahrzehnt, in dem der multiethnische sozialistische Staat sich vom Stalinismus der Sowjetunion distanziert hatte und von enormem Wirtschaftswachstum und Modernisierung geprägt war. Fredric Jameson schreibt: „Von allen Künsten steht die Architektur ihrem Wesen nach der Wirtschaft am nächsten. Auftragsvergabe und Grundstückswerte schaffen hier eine direkte Verbindung.“² Aufgrund dieser Nähe macht Jameson den Anbruch der Postmoderne als eine neue kulturelle Dominante aus, die sich zunächst in der Architektur niederschlug, bevor sie sich in anderen Bereichen manifestierte. Übertrüge man Jamesons Analyse, die ja in der Logik des Spätkapitalismus

DE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER
IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN
JASHINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

2 Fredric Jameson,
„Postmoderne – Zur
Logik der Kultur im
Spätkapitalismus“, in:
Andreas Huyssen und
Klaus R. Scherpe (Hg.),
Postmoderne. Zeichen eines
kulturellen Wandels, Reinbek
1986, S. 45–102, S. 49.

nation is never simply a matter of law and territory, but a question of image and affect; it must be ceaselessly called into being, and here cultural production has an important role to play. The female body, ever a site of fantasy and anxiety, is but one screen onto which dreams of national strength and identity are projected. In Cibic's work, this form of symbolic materialization enters into a powerful constellation with a second such formation: art and architecture.

In the *Nada* trilogy, as in previous works such as the *Spielraum Trilogy*—with *The Nation Loves It, Give Expression to Common Desires*, and *Tear Down and Rebuild*, all 2015—Cibic combines an engagement with historical fact and an interest in fabulation, undertaking what she terms a purposeful “misimagining” of the past that brings its transfigured remnants into the now-time of the present. Through archival research and collaboration with practitioners stemming from other disciplines, the artist unfolds the complex entanglements of gender, statehood, and the sponsorship of art and architecture.

Nada: Act I and *Nada: Act II* turn to the Yugoslavia of the late 1950s, a decade during which the multiethnic socialist state had distanced itself from the Stalinism of the Soviet Union, while undergoing tremendous economic growth and modernization. Fredric Jameson has suggested that “Of all the arts, architecture is the closest constitutively to the economic, with which, in the form of commissions and land values, it has a virtually unmediated relationship.”² It is this closeness that allows Jameson to discern the arrival of postmodernism as a new cultural dominant first in architecture, before its presence manifested in

2 Fredric Jameson,
Postmodernism, or, the
Cultural Logic of Late
Capitalism (Durham: Duke
University Press, 1991), p. 5.

gründete, vom sozialistischen Paradigma auf das Jugoslawien der 1950er-Jahre, dann bliebe seine Behauptung wahr, dass unter den Künsten vor allem die Architektur eine „direkte Verbindung“ zu einer Art von Macht besessen habe. Die unmittelbare Verbindung bestünde aber nicht zur Wirtschaft an und für sich, als einem Bereich der Privatwirtschaft, sondern vielmehr zu den zentralisierten Machenschaften des Staates. Mehr noch als in der Malerei, der Musik, im Tanz oder im Kino treten in der Architektur – vorrangig in Projekten wie den Weltausstellungspavillons – die Prinzipien und Bestrebungen des Staates zutage, das eigene Selbstbild zu inszenieren.

Daher passt es gut, dass die ersten beide Akte von *Nada* sich auf die Person des kroatischen Architekten Vjenceslav Richter beziehen, genauer gesagt, auf den von ihm entworfenen Pavillon, der 1958 bei der Weltausstellung in Brüssel Jugoslawien repräsentieren sollte. Es war die erste große Weltausstellung, die nach den Zerstörungen und geopolitischen Neuordnungen des Zweiten Weltkrieges stattfand. Cibic bezieht sich mit ihrem Titel auf den Vornamen von Richters Frau, Nada Kareš Richter, die früh als Theaterschauspielerin Karriere machte, bevor sie ihr Leben ausschließlich der Unterstützung der Projekte ihres Mannes widmete. Cibic ist nicht die Erste, die den Namen Nada – der auf Kroatisch „Hoffnung“ bedeutet – für ein Kunstwerk entlehnte. Auch drei von Richter geschaffene Skulpturen waren mit diesem Namen betitelt. Die erste von ihnen war vor dem Pavillon von 1958 aufgestellt.

In *Nada: Act I* bildet Cibic ein Architekturmodell des ursprünglichen Pavillonentwurfs von Richter nach. Dieser Entwurf wurde nie verwirklicht, da der Plan des Architekten, die Struktur an Stahlseilen von einem zentralen Mittelpfeiler herabhängen zu lassen, als undurchführbar galt und vom Komitee, das mit der Beaufsichtigung von Jugoslawiens Beitrag zur Brüsseler Expo beauftragt war, nicht

DE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER
IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN
JASHINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

other domains. If Jameson's analysis, grounded as it is in the logic of late capitalism, were to be transposed from the socialist paradigm proper to Yugoslavia in the 1950s, his notion that architecture among all the arts possesses a “virtually unmediated relationship” to a form of power would remain true. Its proximate tie, however, would be not to the economic per se, conceived as the realm of private enterprise, but rather to the centralized machinations of the state. More than in painting, music, dance, or cinema, it is in architecture—and especially in projects such as world fair pavilions—that the principles and aspirations of the state are made manifest, that its self-image is performed.

It is thus fitting that *Nada's* first two acts take up the figure of Croatian architect Vjenceslav Richter, and more specifically, the pavilion he designed to represent Yugoslavia at the 1958 Brussels World Exposition—the first major world exposition to take place following the devastation and geopolitical realignments of World War II. Cibic draws her title from the given name of Richter's wife, Nada Kareš Richter, who enjoyed an early career as a theater actress before devoting her life to supporting her husband's undertakings. She is not the first to borrow Nada's name for an artwork: Croatian for “hope,” it was equally used as a title for three sculptures Richter produced, the first of which was exhibited in front of the 1958 pavilion.

In *Nada: Act I*, Cibic recreates an architectural model of Richter's original design for the pavilion, never built because the architect's plan of suspending the structure from a central mast using steel cables was deemed unfeasible and

genehmigt wurde. Dieses nicht realisierte Gebäude wird nun in Cibics Einkanal-Projektion in Form einer zum Musikinstrument umfunktionierten Skulptur verwirklicht. In einer Reihe von Nahaufnahmen sehen wir, wie die Violonistin Dejana Sekulić Drahtsaiten an der zentralen Säule befestigt und justiert, bis sie die gewünschte Spannung aufweisen. Cibics Kamera fängt diese Vorbereitung mit geduldiger Detailtreue ein, dabei verkürzt sie den Mittelpfeiler perspektivisch durch einen bewusst nach unten gerichteten Kameraschwenk. Sekulić kürzt den überschüssigen Draht und fertig ist ihr Instrument. Sie spielt den Pavillon mit Pizzicato-Präzision, wobei die Aufhängeseile als Saiten fungieren, während die Kamera Musikerin und Modell umkreist. Der phallische Vorsprung von Richters visionärer Struktur – von Bürokraten kastriert, doch gemeint als Verkörperung von Jugoslawiens Emporstreben auf einer Weltbühne, die vom Antagonismus zweier Supermächte des Kalten Krieges geprägt war – wird hier wiederhergestellt, verwandelt unter den kunstfertigen Berührungen durch die Frau, die sie überragt.

Sekulić stimmt die Saiten des Architekturmodells so, dass sie jenen einer Geige gleichen, und spielt darauf, Assoziationen an Béla Bartóks *Der wunderbare Mandarin* (1918–1924) hervorruft. Diese Tanzpantomime war für den „Nationaltag“ des jugoslawischen Pavillons ausgewählt worden, eine besondere Gelegenheit, bei der jedes Teilnehmerland eine landestypische Darbietung zeigen sollte. In *Nada: Act I* wird diese Musik, die einst im Inneren des Pavillons erklang, erneut aufgeführt, wenn auch in stark veränderter Form, unter Einsatz der Außenkomponenten des nicht realisierten Modells. Cibic hat keinerlei Interesse an einer historisch getreuen Wiedergabe; weder der Pavillon noch die Ballettmusik erscheinen hier in ihrer ursprünglichen Form. Stattdessen setzt die Künstlerin Bruchstücke aus dem Archiv in einer neuen Anordnung zusammen, die dazu dient, ein unausgesprochenes Konzept des ursprünglichen Vorhabens

met with disapproval from the committee tasked with overseeing Yugoslavia's contribution to the Brussels Expo. This unrealized building finds materialization in Cibic's single-channel projection in the form of a sculpture-turned-musical instrument. In a series of close-ups, we see violinist Dejana Sekulić attaching wire strings to the central column, adjusting them until they reach the desired degree of tautness. Cibic's camera patiently details this preparation, scaling the length of the mast in a deliberate downward pan. Sekulić trims the excess wire and her instrument is ready: she plays the model pavilion with pizzicato precision, its suspension cables figuring as strings, while the camera rotates around the pair. The phallic protrusion of Richter's visionary structure—castrated by bureaucrats, but meant to embody the aspirations of Yugoslavia on a world stage dominated by the antagonism of two Cold War superpowers—is here restored, transformed by the skilled touch of the woman who towers above it.

Sekulić tunes the strings of the architectural model to approximate those of a violin and plays it, evoking the tones of Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin* (1918–24). This pantomime ballet was selected for the Yugoslav pavilion's "National Day," a special occasion on which each participating country would stage a characteristic performance. In *Nada: Act I*, this music that once echoed inside the pavilion is re-performed, albeit in a significantly transformed fashion, using the exterior components of the unrealized model. Cibic evinces no interest in fidelity to historical presentation; neither the pavilion nor the ballet's music is rendered here as they actually existed. Rather, the artist refracts shards of the

wortwörtlich umzusetzen: Architektur ist ein Instrument, das heißt ein Werkzeug, mit dem sich die Arbeit an dem Aufbau von Nationen bewerkstelligen lässt. Sekulić bespielt das Gebäude so, wie jugoslawische Politiker mit dem Expo-Pavillon als ein Instrument der Staatskunst „gespielt“ haben. Damit legt sie diese Metapher wörtlich aus, um die Instrumentalisierung von kultureller Produktion für politische Zwecke aufzuzeigen.

Der wunderbare Mandarin basiert auf einer Vorlage von Melchior Lengyel und stellte insofern eine merkwürdige Wahl für den Nationaltag dar, als die Erzählung aufgrund ihrer anzüglichen Handlung einen etwas skandalösen Ruf hatte: Drei Zuhälter nutzen eine Prostituierte aus, um vorübergehende Männer in einen Raum zu locken und sie dort auszurauben. Der titelgebende Mandarin soll das nächste Opfer werden. „Wunderbar“ ist er dank seiner Fähigkeit, Schläge, Erstickungsversuche und Erstechen zu überstehen, ohne dabei umzukommen oder seine Begierde nach der Frau zu verlieren. Schließlich umarmt sie ihn und er stirbt befriedigt. In *Nada: Act II* nimmt Cibic eine Umbesetzung der Rollen von Bartóks Prostituierte, Zuhältern und Mandarin vor, um eine Geschichte zu erzählen, in der es um die Interaktionen zwischen Mutter Nation, ihren Politikern und dem Architekten geht, beziehungsweise sie inszeniert die Geschichte des im Pavillon aufgeführten Balletts, um sich auf die Umstände seiner Konstruktion zu beziehen.

Roland Barthes zufolge besteht die beste Waffe gegen den Mythos in dessen eigener Mythifizierung. Cibic greift diese Forderung auf und schafft in ihrer allegorischen Umgruppierung von Bartóks Ballett, choreografiert von Lea Anderson, einen künstlichen Mythos. In *Nada: Act II* stoßen Bedeutungsträger aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten der Mitte des 20. Jahrhunderts aufeinander; so wird beispielsweise Arne Jacobsens Rathaus in Aarhus, das als Kulisse dient, von Darstellern bevölkert, deren Kostüme auf jenen der Inszenierung von 1958

archive in a new configuration that serves to literalize a tacit proposal of the original undertaking: architecture is an instrument, that is, a tool for effecting the labor of nation-building. Sekulić plays the building like Yugoslav politicians “played” the Expo pavilion as an instrument of statecraft, literalizing this metaphor to disclose the harnessing of cultural production for political ends.

Based on a story by Melchior Lengyel, *The Miraculous Mandarin* constituted a peculiar choice for the National Day given that it possessed something of a scandalous reputation owing to its prurient narrative: three pimps make use of a prostitute to lure passing men into a room with the intention of robbing them. The titular Mandarin arrives, doomed to be the next victim. His “miraculousness” stems from his ability to withstand beating, suffocation, and stabbing without perishing, persisting always in his lust for the woman. Finally, she embraces him and he dies, sated. In *Nada: Act II*, Cibic recasts Bartók's prostitute, pimps, and Mandarin as a story of the interactions between Mother Nation, her politicians, and the Architect, respectively, bringing the story of the ballet performed within the pavilion to bear on the circumstances of its construction.

According to Roland Barthes, the best way to combat myth is to mythify in turn. Cibic takes up this call, creating a second-order myth in her allegorical re-deployment of Bartók's ballet, choreographed by Lea Anderson. In *Nada: Act II*, signifiers of disparate cultural contexts of mid-century modernism confront one another, as the décor of Arne Jacobsen's Aarhus City Hall is inhabited by performers wearing costumes based on those of the 1958 production, created

basieren – die Künstlerin hat sie ausgehend von den wenigen existierenden Foto-dokumente angefertigt.³ Die Tänzer greifen nach geometrisch geformten Requisiten in satten Farben – die ebenfalls auf jenen der Brüsseler Aufführung basieren –, um den Architekten in ihr Drama der Nationenbildung zu ziehen. Während die Politiker von oben zuschauen, erklimmen der Architekt und Mutter Nation das gewundene Treppenhaus in einem Pas de deux, ihre Körper in einer gestellten Umarmung umschlungen, die zum Sturz des Architekten führen wird, wenn er von den Politikern über das Geländer geworfen wird und im darunter gelegenen Foyer landet.

Das Narrativ von *Der wunderbare Mandarin* gründet sich auf der gefährlichen Verlockung des Spektakels, einer Prämisse, die hier als ein Mittel vorge-schlagen wird, um das Steuern von kultureller Produktion durch den Staat zu hinterfragen. Politiker nutzen die Anziehungskraft des Patriotismus – verkörpert durch die Figur der Mutter Nation –, um den Architekten in eine gewalttätige Konfrontation zu verwickeln, die im symbolischen Tod seiner Praktiken enden wird, die sie für ihre Zwecke instrumentalisieren. Durch diese Umformung der Erzählung arbeitet Cibic die Gefährlichkeit von Mutter Nation heraus: Sie ist sowohl Manipulierende (des Architekten) als auch Manipulierte (durch die Poli-tiker). Keine der Rollen enthält auch nur im Geringsten Spuren der tugendhaften Prinzipien, die sie bestrebt ist zu verkörpern.

In *Nada: Act III – The Exhibition* verlässt Cibic das ehemalige Jugoslawien, um sich mit Deutschland zu beschäftigen. Nachdem sie die Praktiken von Richter und Jacobsen hinterfragt hat, wendet sie ihre Aufmerksamkeit einem dritten Archi-tekten der Moderne zu, und zwar einem der renommiertesten: Ludwig Mies van der Rohe. Angesiedelt in den modernistischen Räumlichkeiten der Häuser Esters und Lange – Villen im Bauhausstil, die Mies van der Rohe zwischen 1927 und 1930

DE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER
IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN
JASHINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

3 Diese Dokumente
werden im Archiv des
Museums für Theaterkunst
in Belgrad aufbewahrt.

MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT
POWER IN JASHINA CIBIC'S NADA TRILOGY
ERIKA BALSOM

by the artist after consulting the scant photographic documents of the perfor-mance.³ The dancers turn to geometric props and triangular flags in solid, saturat-ed colors—also based on those from the Brussels performance—to lure the Archi-tect into their drama of nation-building. As the politicians look on from above, the Architect and Mother Nation ascend the curved staircase in a *pas de deux*, their bodies intertwining in a posed embrace that will lead to the Architect's de-mise, as he is thrown by the politicians over the railing, landing in the foyer below.

The Miraculous Mandarin is a narrative founded in the dangerous lure of spectacle, a premise that is here proposed as a means of thinking through the marshaling of cultural production by the state. Politicians use the pull of patri-otism—embodied in the Mother Nation figure—to draw the Architect into a violent confrontation that will result in the symbolic death of his practice as it is instrumentalized for their purposes. Through this recasting of the narrative, Cibic draws out the perniciousness of Mother Nation: she is both manipulator (of the Architect) and manipulated (by the politicians). Neither role contains any trace of the virtuous principles she is intended to embody.

In *Nada Act III: The Exhibition*, Cibic leaves the former Yugoslavia to engage with Germany. After interrogating the practices of Richter and Jacobsen, she turns her attention to a third modernist architect, one of the most renowned: Ludwig Mies van der Rohe. Set in the modernist spaces of Haus Esters and Haus Lange—villas in the Bauhaus style that Mies van der Rohe designed between 1927 and 1930 for the textile manufacturers Josef Esters and Hermann Lange,

3 These documents are
located in the archive of the
Museum of Theatrical Arts
in Belgrade.

für die Textilfabrikanten Josef Esters und Hermann Lange schuf und die heute Teil der Kunstmuseen Krefeld sind –, setzt die Arbeit die in *Nada: Act I* und *Nada: Act II* eingeführten Themen fort und zeigt auf, inwiefern die Problematik der weichen Macht, der Geschlechterbilder in den Repräsentationen und der nationalen Identität innerhalb von unterschiedlichen geopolitischen Kontexten ähnliche Züge aufweist.

Auch hier wird die allegorische Figur der Mutter Nation in einem Kampf zwischen drei Parteien positioniert. *Nada: Act III* inszeniert in den Villen eine Debatte zwischen drei Frauen: der Künstlerin, der Kuratorin und Germania. Als Personifikation der deutschen Nation findet sich die Darstellung von Germania zunächst auf antiken römischen Münzen, noch stärker verknüpft ist sie jedoch mit dem 19. Jahrhundert, wo sie sowohl für die Hoffnung auf eine nationale Ein-heit als auch für die zunehmende Kriegslüsterheit steht.⁴ Adolf Hitler verwen-dete ihren Namen zudem für eine geplante neue Hauptstadt, die anstelle eines niedergerissenen Berlins entstehen sollte. Cibic's Germania trägt weder Schwert noch Schild, jene Embleme des Weltreichs, die Darstellungen der Figur für ge-wöhnlich aufweisen, sondern sitzt aufrecht und poliert ein langes, scherbenarti-ges Stück Messing – ein wiederverwendetes Requisit aus der Inszenierung von *Der wunderbare Mandarin* in *Nada: Act II*. Hier ist wieder Cibic's Transsubstanti-ation am Werk. Wie in *Nada: Act I*, wo sie sie den jugoslawischen Pavillon in ein Musikinstrument verwandelt, wird hier Germanias Säbel zu einem ästhetischen Objekt, das auf beeindruckende Art und Weise Signifikanten nationaler Identi-tät, staatlicher Gewalt und Kunst in einem einzigen Motiv verdichtet.

Die drei Frauen sind in ein Gespräch darüber vertieft, welche Richtung eine zukünftige Ausstellung einschlagen soll, die die deutsche Nation repräsentiert. Dabei diskutieren sie darüber, was wohl am passendsten ist, und wägen die Ver-dienste der Gegenwart, die Rolle der Abstraktion und die erhoffte Beziehung

DE MATERIALISIERUNG VON NATIONALER
IDENTITÄT: DAS SPIEL DER WEICHEN MACHT IN
JASHINA CIBIC'S NADA-TRILOGIE
ERIKA BALSOM

4 Patricia Herminghouse
und Magda Mueller,
„Looking for Germania“,
in: dies. (Hg.), *Gender
and Germanness: Cultural
Productions of Nation*,
Oxford 1997, S. 2–6.

MATERIALIZING NATIONHOOD: THE PLAY OF SOFT
POWER IN JASHINA CIBIC'S NADA TRILOGY
ERIKA BALSOM

which now form part of the Kunstmuseen Krefeld—the work extends the es-tablished themes of *Nada I* and *II*, demonstrating how similar questions of soft power, gendered representation, and national identity circulate within a very dif-ferent geopolitical context.

Once more, the allegorical figure of Mother Nation is positioned within a triangular struggle. *Nada: Act III* stages a debate within the villas between three women: the Artist, the Curator, and Germania. As a personification of the Ger-man nation, the image of Germania dates to ancient Roman coinage, but she is most closely associated with the nineteenth century, where she is aligned both with hopes for national unification and an increasing bellicosity;⁴ Adolf Hitler also adopted her name for a projected new capital city to be built atop a razed Berlin. Cibic's Germania carries no sword or shield, those emblems of empire commonly present in depictions of the figure, but instead sits upright, polishing a long, shard-like piece of brass—a prop repurposed from the staging of *The Miraculous Mandarin* in *Nada: Act II*. Cibic's transubstantiation is at work again: just as she transformed the Yugoslav pavilion into a musical instrument in *Nada: Act I*, here she reimagines Germania's sabre as an aesthetic object, powerfully condensing signifiers of national identity, state violence, and art in a single motif.

The three women engage in a conversation about their preferred direction for a future exhibition that will represent the German nation, arguing over what is most appropriate and weighing the merits of the contemporary, the role of ab-straction, and the desired relationship to the public. In collaboration with author

4 Patricia Herminghouse
and Magda Mueller,
„Looking for Germania“, in
*Gender and Germanness:
Cultural Productions
of Nation*, ed. Patricia
Herminghouse and Magda
Mueller (Oxford: Berghahn
Books, 1997), pp. 2–6.

zum Publikum gegeneinander ab. In Zusammenarbeit mit der Autorin Juliet Jacques entwickelte Cibic das Drehbuch in einem Rechercheprozess, wobei sie Archivmaterialien, Auszüge aus Briefen, Mitschriften und Berichten ebenso miteinbezog wie andere Dokumente zu Deutschlands Teilnahme an den Weltausstellungen 1929, 1937 und 1958 – drei sehr unterschiedlichen politischen Momenten – und zu einem Dialog verband, der zwar tief von Geschichtlichkeit geprägt ist, jedoch keinen einzelnen historischen Bezugspunkt aufweist.

Diese Bricolage aus Zitaten entfaltet sich in ruhigem, gemessenem Tempo über eine Reihe sorgfältig komponierter Szenen hinweg, in denen die drei Figuren durch die Villen beziehungsweise über die Grundstücke streifen und während ihrer Diskussionen auf skulpturale Objekte, zum Teil figurative, zum Teil abstrakte, einwirken. Immer wieder erscheint die nackte weibliche Figur als Erinnerung an den traditionellen Status von Frauen als Objekte – statt kreative Subjekte – künstlerischer Darstellung. In einer Szene, in der im Garten hinter dem Haus mehrere gleich gekleidete männliche Künstler Aktzeichnungen von drei posierenden Frauen anfertigen, gibt Cibic diesem Entwurf eine große Bühne. Der weibliche Akt kommt auch in einer Serie kleiner, von der Künstlerin geschaffener Skulpturen vor. Eine davon wird schließlich von Germania zertrümmert, als diese sie in einer ostentativen Demonstration ihrer Verteidigung des Prinzips der Abstraktion aus dem Fenster wirft. Es handelt sich dabei um Miniaturrepliken zweier Werke, die eng mit Mies van der Rohe verbunden sind: Georg Kolbes Skulptur *Morgen* (1929), die in einem Wasserbecken in Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon aufgestellt war, sowie Wilhelm Lehmbrucks *Badende* (1913), die auf Archivfotografien vom privaten, feminisierten Schlafzimmerbereich in Haus Lange zu sehen ist.

Im Kontext von Deutschland ist der Diskurs über die jeweiligen Vorzüge von Gegenständlichkeit und Abstraktion gegenüber der Stärkung nationaler Identität zwischen 1929 und 1958 äußerst aufgeladen. Die Nationalsozialisten betrachteten

Die Materialisierung von nationaler Identität: Das Spiel der Weichenmacht in Jashina Cibic's Nada-Trilogie
ERIKA BALSOM

Juliet Jacques, Cibic devised this script from a process of archival research, taking excerpts from letters, transcripts, reports, and other documents related to Germany's participation in world expositions in 1929, 1937, and 1958—three very different political moments—and combining them to form a dialogue deeply informed by historicity yet lacking any single historical referent.

With a calm and measured pace, this bricolage of quotations unfolds across a series of carefully composed scenes in which the three figures circulate throughout the villas and their grounds, manipulating sculptural objects, some figurative and others abstract, as they debate. The nude female figure recurs throughout, a reminder of women's historical status as the represented object of artistic production, rather than its creative subject. This scenario is given grand staging in a scene of life drawing set in the back garden, in which a group of identically costumed male artists create compositions based on three posing women. The female nude is also present in a series of small sculptures cast by the Artist, one of which is smashed by Germania, as she throws it out of the window in an ostensible demonstration of her advocacy for abstraction. These are miniature replicas of two works with a close connection to Mies: Georg Kolbe's *Morgen* (Morning, 1929), which was displayed in a water basin within Mies's Barcelona Pavilion, and Wilhelm Lehmbruck's *Badende* (The Bather, 1913), visible in archival photographs of Haus Lange as situated in the private, feminized space of the bedroom.

In the context of Germany between 1929 and 1958, the discourse on the relative merits of figuration and abstraction vis-à-vis the promotion of national

die Kunst der Moderne als „entartet“ und förderten stattdessen einen Neoklassizismus, dem Werke von Künstlern wie Kolbe entsprachen, der während der Nazi-Zeit bedeutende Aufträge erhielt. Cibic erwähnt diesen Kontext nicht explizit und doch schwebt er über *Nada: Act III – The Exhibition* und durchdringt das Werk im Hinblick auf die Frage, inwieweit künstlerische Praxis im Dienste politischer Ideologien mobilisiert werden kann. Cibic's Erforschung der reaktionären Nähe zur Gegenständlichkeit an diesem historischen Punkt wird verstärkt durch ihren offensichtlichen Wunsch, die geschlechtliche Logik des weiblichen Aktes durcheinanderzubringen, die dazu neigt – zum Beispiel in der Szene mit dem Aktzeichnen –, die kreative Aktivität des männlichen Künstlers mit dem passiven Spektakel des dem Blick unterworfenen weiblichen Körpers konkurrieren zu lassen.

Durch die detailliert dargestellte Überlappung von Kunst, Geschlecht und Staatsmacht provoziert Cibic's *Nada*-Trilogie ein Nachdenken darüber, wie die Beziehung zwischen Kunst und Politik in ihren spezifischen historischen und geografischen Flexionen zu verstehen ist, wobei sie auf die immer noch existierenden Klischees von einer der künstlerischen Produktion der Moderne inhärenten Autonomie anspielt. Aus dem Blickwinkel einer globalen Gegenwart, in der die Nation ihre zentrale Stellung als politische Kategorie verloren hat und gleichzeitig – dank derselben Bewegung – durch eine Welle des rechtsgerichteten Populismus in ihrer Beständigkeit bestätigt wird, erinnert uns Cibic an andere geopolitische Ausrichtungen, andere Momente politischer und ästhetischer Möglichkeiten, in denen die Beziehungen zwischen Kunst, Geschlecht und Staatsmacht anders verstanden wurden, als das heute der Fall ist. Dies ist mit Sicherheit weder als Rückkehr zu einer verlorenen Utopie zu verstehen noch als ein Gedenken an das Scheitern, sondern vielmehr als Abrechnung mit dem komplexen Erbe der Vergangenheit.

Die Materialisierung von nationaler Identität: Das Spiel der Weichenmacht in Jashina Cibic's Nada-Trilogie
ERIKA BALSOM

identity is highly charged. The National Socialists deemed modernist art “degenerate,” promoting instead a neoclassicism that favored the work of artists such as Kolbe, who received significant commissions during the Nazi period. Cibic does not mention this context outright, yet it hovers over *Nada: Act III – The Exhibition*, informing the work's questioning of how artistic practice may be mobilized in the service of political ideologies. Cibic's probing of the reactionary attachment to figuration in this historical moment is doubled by her palpable desire to trouble the gendered logic of the female nude, which—as is visible in the scene of life drawing—tends to pit the creative activity of the male artist against the passive spectacle of the to-be-looked-at female body.

In detailing the imbrication of art, gender, and state power, Cibic's *Nada* trilogy prompts a consideration of how the relationship between art and politics must be understood in its specific historical and geographical inflections, puncturing still-circulating clichés concerning the inherent autonomy of modernist artistic production. From the vantage point of the global contemporary, in which the nation has at once lost its centrality as a political category and, by the same movement, reasserted its persistence in a surge of right-wing populisms, Cibic reminds us of other geopolitical alignments, other moments of political and aesthetic possibility in which the relationships between art, gender, and state power were understood differently than they are today. This is surely not a return to a lost utopia, nor a commemoration of failure, but a reckoning with the complex inheritances of the past.

Dies ist eine bearbeitete Version eines Textes, der 2017 im Auftrag der Europäischen Kulturhauptstadt Aarhus für die Publikation der “Commissions” entstand; Commissioning Editor Juliana Engberg, Herausgeber Kay Campbell.

This is an edited version of a text commission by the European Capital of Culture Aarhus 2017 for the “Commissions” publication; commissioning editor Juliana Engberg, editor, Kay Campbell, published by Aarhus 2017.