

**NICHT NOCH EIN
TROJANISCHES
PFERD DER
KULTURDIPLOMATIE
ODER SOFT POWER
UND SOZIALISTISCHE
MODERNE IN DEN
FILMEN VON
JASMINA CIBIC**

Maja und Reuben Fowkes

32

**NOT ANOTHER
TROJAN HORSE
OF CULTURAL
DIPLOMACY, OR
SOFT POWER
AND SOCIALIST
MODERNITY IN
THE FILMS OF
JASMINA CIBIC**

Maja and Reuben Fowkes

33

The Pleasure of Expense,
Ausstellungsansicht mit
Performance / installation
view with performance, Cooper
Gallery DJAD, Dundee, 2019

Die Dialoge in den Filmen von Jasmina Cibic bieten eine Zusammenstellung prägnanter Zitate, die sowohl aus mitreißenden Reden von Politiker_innen jeglicher Couleur als auch aus den scharfzüngigen Sticheleien von Kulturkritiker_innen stammen. Deren ummodellierte Worte werden von Schauspieler_innen gesprochen, die archetypische Charaktere verkörpern, etwa die Mutter der Nation, den Architekten oder die abstrakteren und universelleren Figuren der Vier Grundfreiheiten,¹ die sich durch die Szenerie bewegen und in zeitlosen Kostümen mit den Requisiten interagieren. Als Kulisse dient stets ein Meisterwerk der modernen Architektur, in den meisten Fällen mit einem sozialistischen Erbe, das einen stummen Kommentar zu den rhetorischen Schnörkeln dieser eleganten Sprachrohre politischer wie auch ästhetischer Positionen liefert. Die Handlungen der sich daraus entspinrenden Dramen korrelieren mit historischen Krisenmomenten, in denen die roten Linien einer kulturellen Kluft in Debatten darüber hervortreten, wie die Nation auf einer internationalen Bühne künstlerisch repräsentiert werden soll. Jeder einzelne Film ist eine separate Welt, und selbst die drei Episoden der *Nada*-Trilogie befassen sich mit grundverschiedenen Materialien, Geografien, Ideologien und sogar Kunstformen. Betrachtet man Cibics filmisches Werk als Ganzes, dann erwächst ein tieferes Verständnis für die einzigartige Fertigkeit der Künstlerin, die Befindlichkeiten des politischen Diskurses mit der Realpolitik der Kulturdiplomatie zu verweben, das transformative Potenzial der Moderne mit der Selbstüberschätzung ihrer Architekten und die Unmittelbarkeit des historischen Moments mit zeitgemäßen und akuten zeitgenössischen Parallelen.

In Cibics Filmen findet sich eine Menge an unverarbeiteter Geschichte. *Fruits of Our Land* (2013; Abb. 10) bringt ein auf den ersten Blick obskures Kapitel in der politischen Geschichte öffentlicher Kunst in Slowenien ans Licht, nämlich die Beratungen eines offiziellen Ausschusses über die Angemessenheit eines beauftragten Kunstwerks, das den Sitzungssaal des neuen Gebäudes der Volksversammlung schmücken soll. Indem Cibic diesen leidenschaftlich geführten Disput zwischen Politiker_innen, Bürokrat_innen, Architekt_innen und Kunsthistoriker_innen aus den Tiefen der jugoslawischen Ära im Jahr 1957 wiederaufleben lässt, verweist sie auf die Komplexität zeitgenössischer Debatten darüber, welche Art von Kunst die sozialistische Nation repräsentieren sollte, und beleuchtet die sich nur langsam bewegenden tektonischen Platten rivalisierender politisch-ästhetischer Geschmäcker für Abstraktion und Figuration.² Durch den Einfallsreichtum des Drehbuchs und der gesamten Produktion tritt dieser orts- und zeitspezifische Austausch aus seinem historischen Kontext heraus und spricht universelle Anliegen an. Der Kommentar eines Schauspielers, dass der Titel des Auftrags, „Fruits of our Land“ (dt. Früchte unseres Landes),³ „beinahe abstrakt“ sei, könnte ebenso gut auf die gesamte im Film geführte Debatte

ANOST FAVOURED NATION

JASMINA CIBIC

The dialogue in Jasmina Cibic's films invites quotation with pithy lines assembled from rousing speeches by politicians from across the spectrum and from the sharpened jibes of cultural critics. Their re-smithed words are spoken by actors playing archetypal characters, such as Mother-Nation, The Architect or the more abstract and universal figures of the Four Fundamental Freedoms,¹ who move around the sets and interact with props in timeless period attire. The backdrop is always a masterpiece of modern architecture, more often than not with a socialist legacy, which delivers a silent commentary on the rhetorical flourishes of these elegant vocalizers of political and aesthetic position taking. The acts of the ensuing dramas correspond to moments of historical crisis when the red lines of a cultural divide crystallize in debates over how to represent the nation artistically on the international stage. Each individual film is a separate world, where even the episodes of the *Nada* trilogy deal with disparate materials, geographies, ideologies and even art forms. Nevertheless, by considering Cibic's film oeuvre as an ensemble, a deeper understanding emerges of the artist's singular craft in weaving together the affectivity of political discourse with

Abb. / Fig. 10: *Fruits of Our Land*, 2013
Einkanalprojektion, High-Definition Video (Farbe, Stereoton), Filmstill /
single-channel projection, high-definition video (color, stereo sound), production still



zutreffen, in der nichts Konkretes über das umstrittene Kunstwerk geäußert wird und die Diskussion sich vielmehr um allgemeine Prinzipien und Auswahlkriterien dreht. Die zentrale Frage, die in diesem Film aufgeworfen wird, bleibt zwar unbeantwortet, ist jedoch in Cibic's Arbeiten ein immer wiederkehrendes Thema und dreht sich darum, ob Künstler_innen sich der Architektur „anpassen sollen“ oder nicht, sich also den Anforderungen von „repräsentativem Raum“ unterwerfen und den Vorlieben des Staates als Auftraggeber beugen sollen.

Die Geschichte der Moderne könnte auch anders geschrieben werden. Das ist die Schlussfolgerung von Cibic's Erkundung verkannter Episoden in der Geschichte von Pavillons, die errichtet wurden, um Nationalstaaten bei Weltausstellungen zu repräsentieren. Der früheste dieser von ihr thematisierten Wendepunkte – und zwar im Film *The Pavilion* (2015; Abb. 11) – ist jener der marginalisierten Geschichte des im Stil der Moderne errichteten Pavillons des Königreichs Jugoslawien bei der Weltausstellung in Barcelona von 1929. Die Archivrecherchen der Künstlerin ergaben, dass das

Abb. / Fig. 11: *The Pavilion*, 2015
Einkanalprojektion, High-Definition Video (Farbe, Stereoton), Produktionsbild /
single-channel projection, high-definition video (color, stereo sound), production still



the realpolitik of cultural diplomacy, the transformative potential of modernity with the hubris of its architects and the there-and-then of the historical moment with timely and acute contemporary parallels.

There is much raw history in Cibic's films. *Fruits of Our Land* (2013; fig. 10) brings to light what seems at first sight to be an obscure chapter in the political history of public art in Slovenia, namely the deliberations of an official committee over the suitability of an artwork commissioned to decorate the debating chamber of the new building of the People's Assembly. By recreating this impassioned dispute between politicians, bureaucrats, architects and art historians from the depths of the Yugoslav period in 1957, the artist indicates the complexity of contemporaneous debates around what kind of art should represent the socialist nation and illuminates the slowly moving tectonic plates of rival politico-aesthetic tastes for abstraction and figuration.² The ingenuity of the script and whole production allows these site and time specific exchanges to step out of their historical context and speak to universal concerns. The comment of one of the players that the title of the commission, "Fruits of our Land,"³ appears "almost abstract," could equally apply to their whole discussion, which does not mention anything concrete about the disputed work, but remains on the level of a debate over general principles and selection criteria. The central question that is voiced but remains unresolved in this film, and is a recurrent concern in Cibic's work, is whether or not artists should be made to "conform to the architecture," submit to the demands of "representative space" and defer to the preferences of the state as patron.

The history of modernism could be written differently. This is the implication of Cibic's exploration of unrecognized episodes in the history of pavilions built to represent nation states at world's fairs. The earliest such turning point she addresses, in the film *The Pavilion* (2015; fig. 11), is that of the marginalized history of the modernist pavilion of the Kingdom of Yugoslavia at the 1929 Barcelona International Exhibition. The artist's archival research revealed that the avant-garde building in the shape of a star by Serbian architect Dragiša Brašovan was set to win the grand prix of the fair, but had the honor withdrawn when the architect of the German pavilion, Ludwig Mies van der Rohe, intervened personally to sway the jury members. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion is now regarded as a masterpiece of pared-back modernism and was recreated in homage by Catalan architects based on the original plans in the 1980s.⁴ When Cibic decided to reconstruct Brašovan's forgotten Yugoslav pavilion as a 1:7 scale model, she was confronted with the sparsity of surviving records. By merging the ephemeral traces of the Yugoslav pavilion for the 1929 Barcelona International Exhibition with the unrealized designs by Viennese architect Adolf Loos for the Parisian residence of Josephine Baker and animating these hybrid architectural elements through movement and dance, Cibic

avantgardistische Gebäude des serbischen Architekten Dragiša Brašovan in Form eines Sterns eigentlich für den Großen Preis der Ausstellung ausersehen war. Diese Ehre wurde ihm jedoch wieder aberkannt, als der Architekt des Deutschen Pavillons, Ludwig Mies van der Rohe, persönlich intervenierte, um die Mitglieder der Jury umzustimmen. Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon gilt heute als Meisterwerk einer reduzierten Moderne und wurde in den 1980er-Jahren, auf Grundlage der Originalpläne, von katalanischen Architekten als Hommage wiedererrichtet.⁴

Als Cibic sich entschloss, Brašovans vergessenen Jugoslawischen Pavillon als Modell im Maßstab 1:7 zu rekonstruieren, sah sie sich mit dem Fehlen von Dokumenten konfrontiert. Sie verband jedoch die flüchtigen Spuren des Jugoslawischen Pavillons der Weltausstellung von 1929 mit nicht realisierten Entwürfen des Wiener Architekten Adolf Loos für die Pariser Residenz von Josephine Baker und entfesselte mithilfe dieser hybriden Architekturelemente – die sie durch Bewegung und Tanz zum Leben erweckte – eine Vielzahl an Assoziationen. Eine Stimme aus dem Off kommentiert im Film, dass beide Gebäude eine typische schwarz-weiß gestreifte Fassade aufwiesen, ein Muster, das gemeinhin mit Kriminalität und Prostitution verknüpft wird. Zudem sollte ein mit Fenstern ausgestatteter Swimmingpool in der Baker-Residenz es der amerikanisch-pariserischen Künstlerin ermöglichen, sich nach Belieben von ihren Bewunderern beobachten zu lassen.

Der Pfad zur Anerkennung im Pantheon der Kultur der Moderne war für den deutschen Architekten Mies van der Rohe weniger steinig, hatte er doch keinerlei Skrupel, sich den Wünschen reicher Industrieller zu unterwerfen oder Hannes Meyer als Direktor des Bauhauses zu ersetzen, als dieser 1930 aus politischen Gründen entlassen wurde. Im Streben nach Architekturaufträgen hofierte er sogar die Nazis und gestaltete in seinem Beitrag zum Wettbewerb für ein neues Reichsbankgebäude seinen Modernismus „monumentaler und dynamischer“, und seinem Vorschlag für den Deutschen Pavillon bei der Weltausstellung in Brüssel von 1935 fügte er sogar einen teutonischen Adler hinzu.⁵

Josephine Baker kämpfte in den 1920er-Jahren darum, als eine französische Performerin akzeptiert zu werden und der Sackgasse zu entinnen, voyeuristische Fantasien bedienen zu müssen. Loos' Entwurf für das Baker-Haus, das er ohne ihr Wissen oder ihre Zustimmung geplant hatte, veranschaulichte mit seinem „Peepshow“-Swimmingpool die „rassistischen und sexuellen Fantasien europäischer, maskulinistischer und primitivistischer Sehnsüchte“.⁶ Bakers Akzeptanz und buchstäbliche Wiederbestattung im Pariser Panthéon im Jahr 2021, die zum Teil in Anerkennung ihrer Unterstützung für die Résistance erfolgte, war demzufolge auch eine symbolische Korrektur historischer Fehler.⁷ Die Vielfalt

unleashed a multitude of associations. A voiceover in the film notes that both buildings featured a distinctive black and white striped façade, a pattern associated with criminality and prostitution, while tellingly the Baker residence was to have included a swimming pool with a window where the American-Parisian performer could be observed at leisure by her admirers.

The path to recognition in the pantheon of modernist culture was smoother for the German architect, Mies van der Rohe, who had no qualms about catering to the desires of wealthy industrialists or replacing Hannes Meyer as director of the Bauhaus in 1930 after his politically motivated dismissal. He even courted the Nazis in pursuit of architectural commissions, making his modernism “more monumental and vigorous” in his entry for the competition for a new Reichsbank and adding a Teutonic eagle to his proposal for the German pavilion at the 1935 Brussels World Fair.⁵ Josephine Baker struggled during the 1920s to gain acceptance as a French performer and escape from the cul-de-sac of catering to voyeuristic fantasies. Loos's design for the Baker house, which he embarked upon without her knowledge or permission, exemplified with its “peep show” swimming pool the “racial and sexual fantasies of European, masculinist, and Primitivist desire.”⁶ Baker's acceptance, and literal re-entombment, in the French national pantheon in 2021, partly in recognition of her support for the resistance during the Second World War, was therefore also a symbolic righting of historic wrongs.⁷ The richness of the connections that the film establishes between the architecture, history and reception of the two buildings is also suggested by a further serendipitous parallel. Namely, in the same year that Brašovan's pavilion was wooing audiences in Barcelona, Baker embarked on a sell-out tour of the Kingdom of Yugoslavia, where her performances were rapturously received by one half of the nation as a celebration of cosmopolitan modernity, but rejected by the other as a threat to the integrity of national culture.⁸ During a time of rising fascism and cultural reaction, Baker embodied the possibility for transnational identities and the demand for racial and gender equality, progressive values which were later associated with Tito's Yugoslavia, an outlook that also found expression in the architectural commissions of the socialist state.

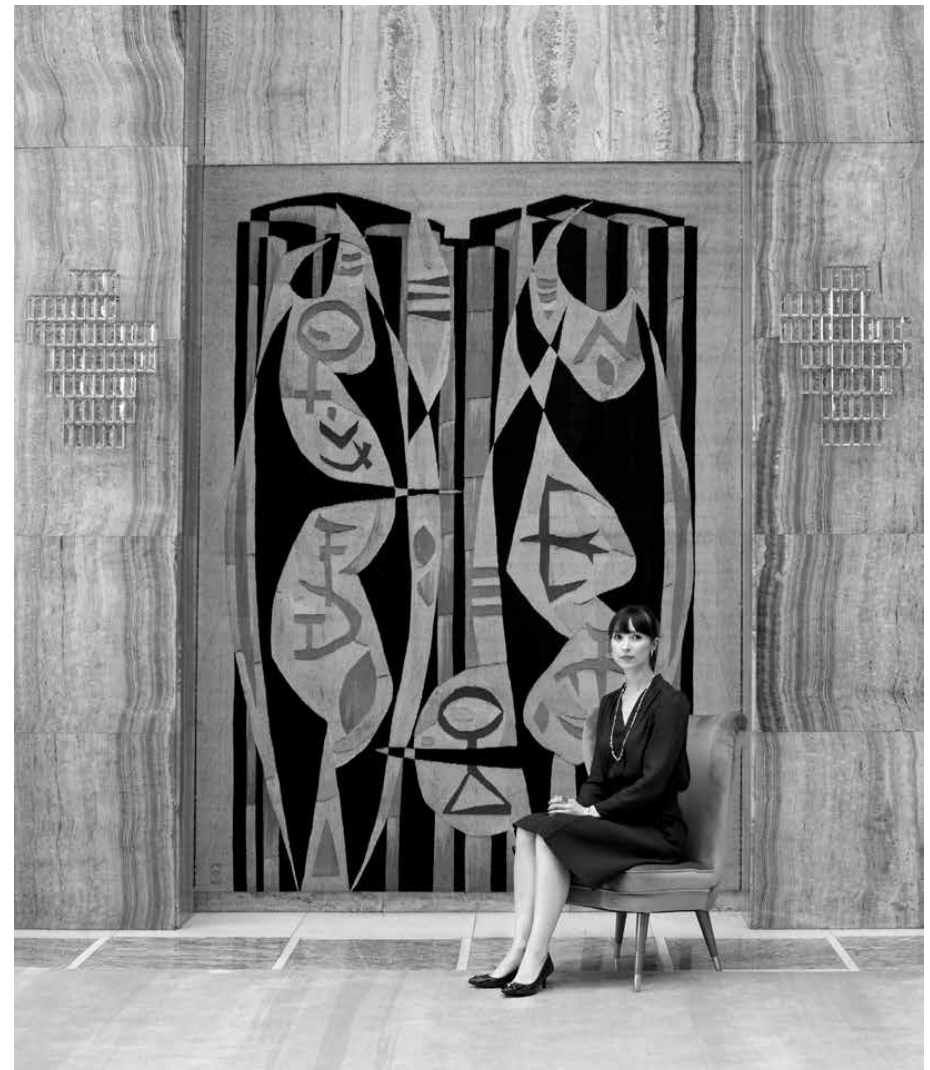
The set takes center-stage in many of Cibic's films. The buildings she chooses have been vacated by their original client and are therefore no longer obliged to fulfill the task of representing a nation or ideology. This makes them available to serve different purposes and take on fresh meanings, and by filling their empty halls with spoken words and choreographed movements, architectural edifices are activated as participants in the telling of new stories. One such location is the former Palace of the Federation in Belgrade, one of the many architectural relics of a time in which the city was the quasi-imperial capital of a multinational state with an outsized

an Verbindungen, die Cibics Film zwischen der Architektur, der Geschichte und der Rezeption der beiden Gebäude erschließt, wird auch durch eine weitere zufällige Parallele unterstrichen. Im selben Jahr, in dem Brašovans Pavillon das Publikum in Barcelona beeindruckte, unternahm Baker eine ausverkaufte Tournee durch das Königreich Jugoslawien, wo die eine Hälfte der Nation ihre Darbietungen begeistert als Feier einer kosmopolitischen Moderne wahrnahm, die andere Hälfte sie jedoch als Bedrohung der Integrität der Nationalkultur ablehnte.⁸ In einer Zeit des erstarkenden Faschismus und der kulturellen Reaktion verkörperte Baker die Möglichkeit transnationaler Identitäten und die Forderung nach ethnischer und geschlechtlicher Gleichberechtigung – progressive Werte, die später mit Titos Jugoslawien assoziiert wurden und die auch in den Auftragsarchitekturen des sozialistischen Staates ihren Ausdruck fanden.

In vielen von Cibics Filmen steht die Kulisse im Mittelpunkt. Die von ihr ausgewählten Gebäude wurden von ihren ursprünglichen Bauherr_innen verlassen und müssen demzufolge ihre Repräsentationsfunktion für eine Nation oder Ideologie nicht mehr erfüllen. Sie stehen also für unterschiedliche Nutzungen zur Verfügung und können neue Bedeutungen annehmen. Indem ihre leeren Hallen nun von gesprochenen Worten und choreografierten Bewegungen erfüllt sind, werden diese Gebäude zu aktiven „Teilnehmern“ des Erzählens von neuen Geschichten. Eine dieser Örtlichkeiten ist der ehemalige Palast der Föderation in Belgrad, eines der vielen architektonischen Relikte aus einer Zeit, in der die Stadt die quasi-imperiale Kapitale eines multinationalen Staates mit einer überragend internationalen Wahrnehmung war. Das Konzept von „Soft Power“ wurde ursprünglich von dem Politikwissenschaftler Joseph S. Nye gegen Ende des Kalten Krieges geprägt, der damit die Identitätskrise der Vereinigten Staaten als verblassender Supermacht zu fassen suchte. Zudem wurde es als Strategie beschrieben, um die Macht des Staates „in den Augen anderer als legitim erscheinen zu lassen“, da „wenn seine Kultur und Ideologie attraktiv sind, andere gerne folgen werden“.⁹ Der Einsatz von Kunst und Kultur zu dem Zweck, den geopolitischen Einfluss des jugoslawischen Staates zu vergrößern und Titos Form eines Sozialismus des dritten Weges Ausdruck zu verleihen, fällt ebenfalls in die Kategorie von Soft Power. Nicht ganz zufällig fand die Eröffnungskonferenz der Bewegung der Blockfreien Staaten (NAM, Non-Aligned Movement) 1961 in den Repräsentationsräumlichkeiten des frisch renovierten Palastes der Föderation in Belgrad statt. Dies trug dazu bei, die einflussreiche Stellung des Landes in der entstehenden internationalen Allianz zu zementieren, indem eine Alternative zu den aufstrebenden kulturellen Polaritäten des Kalten Krieges geboten wurde. Wie der Architekturhistoriker Łukasz Stanek betont, wurde das „jugoslawische Experiment“ der Aufrechterhaltung des „sozialen Zusammenhalts innerhalb einer multinationalen, multilingualen,

international status. The notion of “soft power” was originally put forward by political scientist Joseph S. Nye at the end of the Cold War to address the identity crisis of the United States as a declining superpower and described as a strategy to make the power of the state “seem legitimate in the eyes of others,” since “if its culture and ideology are attractive, others will willingly follow.”⁹ The use of art and architecture to amplify the geopolitical influence of the Yugoslav state and articulate Tito’s brand of third-way socialism

Abb. / Fig. 12: *Tear Down and Rebuild*, 2015
Einkanalprojektion, High-Definition Video (Farbe, Stereoton), Produktionsbild / single-channel projection, high-definition video (color, stereo sound), production still



multikulturellen und multireligiösen Gesellschaft“ als relevant für andere blockfreie Länder präsentiert.¹⁰ Gleichzeitig wurde – ganz im Gegensatz zur sowjetischen Praxis, den Satellitenstaaten ein einziges Modell überzustülpen – die „Vielfalt von Entwicklungspfaden“ stets anerkannt.¹¹

Der Palast der Föderation, der sich im Zuge seiner Errichtung von seinen sozialistisch-realistischen Ursprüngen zu einem mutigen Statement sozialistisch-modernistischer jugoslawischer Architektur

Abb. / Fig. 13: *Nada: Act I*, 2016
Einkanalprojektion, High-Definition Video (Farbe, Stereoton), Produktionsbild /
single-channel projection, high-definition video (color, stereo sound), production still



AUSST. FAVOURED NATION

JASNA CIBIC

also falls within the category of soft power. It was not by chance that the inaugural conference of the Non-Aligned Movement (NAM) was held in 1961 in the ceremonial salons of the freshly completed Palace of the Federation in Belgrade, helping to cement the country's influential position in the emerging international alliance by projecting an alternative to Cold War cultural polarities. As architectural historian Łukasz Stanek points out, the “Yugoslav experience” of maintaining “societal cohesion within a multinational, multilingual, multicultural and multireligious society” was presented as relevant to other non-aligned countries.¹⁰ At the same time, and in contrast to the Soviet practice of imposing a single model on satellite states, the “multiplicity of developmental paths” was always recognized.¹¹

The Palace of the Federation, which over the course of construction evolved from its socialist realist origins into a bold statement of Yugoslav socialist modernist architecture, provides the dramatic setting for Cibic's *Tear Down and Rebuild* (2015; fig. 12). The narrative of the film revolves around a larger-than-life debate between four actors, representing the archetypes of the Nation Builder, Pragmatist, Conservationist and Artist/Architect, who rehearse arguments for and against the demolition of an unspecified building. Taking the approach developed in *Fruits of Our Land* one step further, the script is constructed by collating quotations from a wide field of historical and contemporary commentators with impassioned views on iconoclasm. As a building that has lost its purpose and belongs to the past, the Palace itself has a stake in the high-octane exchange that unfolds across its gloriously cinematic spaces, which include six salons each dedicated to one of the federal republics and decorated with artworks representing its culture. The Croatian Salon was designed by Vjenceslav Richter, whose architectural model for the Yugoslav pavilion at the 1958 Brussels World Fair is the focus of *Nada: Act I* (2016; fig. 13). His nationally themed room included an abstract silk wall covering inspired by the Dalmatian coast and, as architectural historian Vladimir Kulić notes, a modernist glass chandelier designed to present Croatia as “a progressive modern state oriented towards an optimistic future.”¹²

The four women spend most of their time in the Yugoslav Salon, where another modernist light fixture, a massive painting of a “flight into the cosmos,” a similarly astronomy-inspired “journey through the new Yugoslavia” and a monumental triptych of the “creation of Yugoslavia” are still carefully preserved. The conservation of the *Gesamtkunstwerk* of the Palace of the Federation into the post-Yugoslav era is an affront to the preference of politicians for unitary representations of the nation, contests the economic rationale of pragmatic city planners and exposes the epistemic violence of the modernist impulse to “tear down and rebuild.” Emblematic of this urge within modernism to destroy and start anew is a line by early

entwickelte, bildet die dramatische Kulisse für Cibics *Tear Down and Rebuild* (2015; Abb. 12). Das Narrativ des Films entfaltet sich rund um eine überlebensgroße Debatte zwischen vier Schauspielerinnen, die die Archetypen der Erbauerin der Nation, der Pragmatistin, der Konservativen und der Künstlerin-Architektin verkörpern und die Argumente für und wider die Zerstörung eines unspezifischen Gebäudes vorbringen. Der Ansatz, der in *Fruits of Our Land* entwickelt wurde, wird hier noch einen Schritt weiter vorangetrieben. Das Drehbuch besteht aus Zitaten von einer vielfältigen Auswahl an historischen und zeitgenössischen Kommentator_innen mit leidenschaftlich vorgetragenen Ansichten zum Ikonoklasmus. Als Gebäude, das seinen Zweck eingebüßt hat und der Vergangenheit angehört, hat der Palast selbst einen Anteil am hyperdynamischen Austausch. Im Film zu sehen sind seine herrlichen kulissenhaften Räume, die sechs Salons umfassen, von denen jeder einer der sechs Teilrepubliken gewidmet und mit Kunstwerken ausgestattet war, die deren Kultur repräsentierten. Der Kroatische Salon wurde von Vjenceslav Richter gestaltet, dessen Architekturmodell für den Jugoslawischen Pavillon bei der Weltausstellung in Brüssel 1958 im Mittelpunkt von *Nada: Act I* (2016; Abb. 13) steht. Sein nationaler Themenraum enthielt eine abstrakte Wandbespannung aus Seide, die von der dalmatinischen Küste inspiriert war, und, wie der Architekturhistoriker Vladimir Kulić festgestellt hat, einen modernen Kronleuchter aus Glas, der Kroatien als „progressiven modernen Staat, ausgerichtet auf eine optimistische Zukunft“ darstellen sollte.¹²

Die vier Frauen verbringen die meiste Zeit im Jugoslawischen Salon, wo ein weiterer Beleuchtungskörper im Stil der Moderne, ein massives Gemälde eines „Fluges in den Kosmos“, eine ähnlich astronomisch inspirierte „Reise durch das neue Jugoslawien“ und ein monumentales Triptychon mit dem Thema der „Erschaffung Jugoslawiens“ immer noch gewissenhaft konserviert werden. Die Erhaltung des Gesamtkunstwerks des Palasts der Föderation bis in die postjugoslawische Ära hinein ist ein Affront gegen die Vorliebe der Politiker_innen für eine einheitliche Repräsentation der Nation; sie stellt nicht nur das wirtschaftliche Grundprinzip pragmatischer Stadtplaner_innen infrage, sondern entlarvt auch die epistemische Gewalt des modernistischen Impulses von „Niederreißen und Wiederaufbauen“. Symbolisch für diesen Drang der Moderne, zu zerstören und von Neuem zu beginnen, ist eine Aussage von Bruno Taut – Architekt und Stadtplaner zu Beginn des 20. Jahrhunderts –, dessen Worten sich die Künstlerin-Architektin in der Schlusssequenz des Filmes bedient, indem sie den Nordwind beschwört, durch die „verstaubte, verfilzte, verkleisterte Welt der Begriffe, der Ideologien, der Systeme“ zu fegen.¹³ Das letzte Wort in dieser frei fließenden Collage von Zitaten hat Margaret Thatcher, die notorische Leugnerin der Existenz von Gesellschaft. Ihre prophetische Aussage „Wir ziehen den Vorhang der Zukunft zurück und blicken durch den Spalt“,¹⁴ dient als Bestätigung der dystopischen Auswirkungen einer Welt, die sogar noch sozial ungerechter und kulturell gespalten geworden ist.

twentieth century architect and urbanist Bruno Taut, whose words are borrowed by the Artist/Architect in the closing sequences of the film, summoning the north wind to “blow through this musty, threadbare, tattered old world of concepts, systems and ideologies.”¹³ The final utterance in this free-flowing collage belongs to that notorious denier of the existence of society Margaret Thatcher. Her prophetic phrase “we are drawing back the curtain of the future and looking through the gap,”¹⁴ resonates as confirmation of the dystopian outcomes of a world that has become even less socially just and more culturally divided.

The symbolic representation of its six constituent republics was a recurring device in Yugoslav public architecture. As Cibic explores in *State of Illusion* (2018; fig. 14), such concrete embodiments of the principles of Brotherhood and Unity take on spectral qualities in light of the decline and disappearance of the federal state. This time the artist took as her architectural stage a public building erected to celebrate the cultural achievements of another pluri-national state that disappeared from the map of Europe in the twentieth century, the disused Habsburg era theater in the multi-ethnic town of Sombor in today's Serbia. This choreography of the work takes the form of a disappearing act in six parts, in which a female illusionist is made to vanish by her assistants inside moveable props that echo the structure of another building designed to project the self-image of the nation. The building in question is the Yugoslav pavilion at

Abb. / Fig. 14: *State of Illusion*, 2018
Einkanalprojektion, High-Definition Video (Farbe, Stereoton), 19 Min., Filmstill /
single-channel projection, high-definition video (color, stereo sound), film still



Die symbolische Darstellung seiner sechs Teilrepubliken war ein immer wiederkehrendes Mittel in der öffentlichen Architektur Jugoslawiens. Wie Cibic in *State of Illusion* (2018; Abb. 14) untersucht hat, nehmen solche konkreten Verkörperungen des Prinzips von Brüderlichkeit und Einheit im Lichte des Niedergangs und des Verschwindens des Föderalstaats geradezu spektrale Eigenschaften an. In diesem Fall wählte die Künstlerin als architektonische Bühne ein öffentliches Gebäude, das errichtet worden war, um die kulturellen Errungenschaften eines anderen multinationalen Staates zu feiern, der aber im 20. Jahrhundert von der europäischen Landkarte verschwunden war: das ungenutzte Theater aus der Habsburgerzeit in der multiethnischen Stadt Sombor im heutigen Serbien. Die Choreografie der Arbeit nimmt die Form eines Zauberspruchs in sechs Akten an, in denen eine Illusionistin von ihren Assistenten zum Verschwinden gebracht wird. Inszeniert wird das Ganze mithilfe von beweglichen Requisiten, die an die Struktur eines weiteren Gebäudes erinnern, das dazu gedacht war, das Selbstbild der Nation zu projizieren. Dabei handelt es sich um den Jugoslawischen Pavillon auf der Expo 67 in Montreal (Exposition universelle et internationale Montréal), dessen Gestaltung darauf ausgelegt war, die kulturellen und wirtschaftlichen Errungenschaften der jugoslawischen Teilrepubliken in sechs miteinander verbundenen Strukturen zur Schau zu stellen. Dabei repräsentierte ein zusätzlicher Flügel die Gastgebernation. Cibic liefert einen fesselnden Kommentar zu dem Prozess, durch den in den 1970er- und 1980er-Jahren die Lebensfähigkeit des sozialistischen Jugoslawien, Republik für Republik, durch politische und kulturelle Rhetorik unterminiert wurde, die, wie die Stimme aus dem Off erklärt, „eine Atmosphäre erschafft, in der sein Verschwinden plausibel erscheint“. Die choreografische Metapher eines illusionistischen Tricks, der das Inakzeptable normalisiert, eröffnet Parallelen zu den Täuschungen des Populismus, die das Leid von anderen, Beweise für Korruption und das Untergraben der Demokratie aus dem kritischen Bewusstsein der Nation verschwinden lassen.

Cibics Interesse am Gesamtkunstwerk, insbesondere an jener Architektur der Moderne – die bildende und angewandte Kunst in einer einheitlichen Gestaltung vereint –, findet auch in ihrer Verknüpfung von literarischen, skulpturalen, choreografischen und sogar musikalischen Formen Ausdruck. Diese dienen der Künstlerin dazu, eine kohärente Kulisse künstlerischer, historischer und philosophischer Anliegen auszuloten. Der zweite Film der *Nada*-Trilogie, der im Rathaus Aarhus inszeniert wurde – ein Bau des dänischen Architekten Arne Jacobsen – setzt Cibics Untersuchung der kulturellen Selbstdarstellung der modernen Nation in einem internationalen Umfeld fort. Hierbei zieht sie wiederum die Auftritte des sozialistischen Jugoslawien bei Weltausstellungen als Musterfall heran. Den Schwerpunkt legt sie dieses Mal jedoch auf die Wiederauflage eines Balletts der Moderne. Béla Bartóks *Der*

the Montreal International and Universal Exposition of 1967, which was designed to showcase the culture and economic achievements of the Yugoslav republics in six connected structures, with an extra wing representing the host nation. Cibic delivers a compelling commentary on the process by which, during the 1970s and 80s, the viability of socialist Yugoslavia was undermined, republic by republic, through political and cultural rhetoric which, as the voiceover explains, “creates an atmosphere in which its disappearance seems plausible.” The choreographic metaphor of an illusionist trick that normalizes the unacceptable opens up parallels with the artfulness of populism that makes the suffering of others, evidence of corruption and the undermining of democracy disappear from the critical consciousness of the nation.

Cibic’s interest in the *Gesamtkunstwerk*, especially modern architecture that synthesizes fine arts and applied arts into a unified design, is also expressed through her combining of literary, sculptural, choreographic, and even musical, forms to explore a coherent set of artistic, historical, and philosophical concerns.

Abb. / Fig. 15: *Nada: Act II*, 2017
Ausstellungsansicht / installation view, PHI Foundation for Contemporary Art, Montreal, 2019



wunderbare Mandarin – das Ballett wurde nach seiner Premiere in Köln 1926 wegen Unmoral verboten – basiert auf einer Geschichte des ungarisch-jüdischen Dramatikers Melchior Lengyel aus dem Jahr 1916. In dem Stück setzt sich der Autor mit den Themen Armut, anti-asiatischer Rassismus und sexuelle Ausbeutung auseinander.¹⁵ Dieses anti-elitäre Avantgarde-Ballett ist ein expressionistisches Märchen über eine Prostituierte, die von Verbrechern dazu gezwungen wird, einen wohlhabenden Chinesen zu verführen, damit diese dessen Geld stehlen können, was dann nach einem wundersamen und romantischen Zwischenspiel im blutigen Ableben des Mandarins endet. Es war eine kühne Wahl, um Jugoslawien am Nationaltag bei der Weltausstellung in Brüssel von 1958 zu repräsentieren. In Cibics Neuproduktion für *Nada: Act II* (2017; Abb. 15) wird das von Angst beherrschte expressionistische Ballett im Rathaus neben den Balustraden im Stil der Moderne aufgeführt. Die Prostituierte wird dabei zur Mutter der Nation und erhält Symbole und Flaggen in verschiedenen Farben, die ihr von den populistischen Zuhältern überreicht werden, während der Mandarin – bei dem es sich um den Künstler, möglicherweise auch um das Volk handeln könnte – sich verliebt, dann ausgeraubt wird und in einer Blutlache sein Leben aushaucht.

Abb. / Fig. 16: *Nada: Act III – The Exhibition*, 2017
Einkanalprojektion, High-Definition Video (Farbe, Stereoton), Produktionsbild / single-channel projection, high-definition video (color, stereo sound), production still



The second film in the *Nada* trilogy, which is staged in Danish architect Arne Jacobsen's Aarhus Town Hall, continues Cibic's investigation of the cultural self-representation of the modern nation in international settings, taking again the outings of socialist Yugoslavia at world's fairs as a test case, but this time focusing on the reappropriation of a work of modernist ballet. Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin*, which was banned for immorality after its premiere in Cologne in 1926, is based on a story by Jewish Hungarian dramatist Melchior Lengyel from 1916 that dealt with problems of destitution, anti-Asian racism and sexual exploitation.¹⁵ This anti-elitist avant-garde ballet—with its expressionist tale of a prostitute forced by lowlifes to seduce a wealthy Chinese man so they can steal his money resulting, after a miraculous and romantic interlude, in his bloody demise—was a bold choice to represent Yugoslavia on Nations Day at the 1958 Brussels World Fair. In Cibic's new production for *Nada II* (2017; fig. 15) the angst-ridden expressionist ballet is performed along the modernist balustrades of the town hall, the prostitute is recast as Mother Nation and given symbols and flags of different colors to hold by the populist pimps, while the Mandarin, who could be the Artist but might also be the People, falls in love, is robbed and expires in a pool of blood.

In the last film in the trilogy, *Nada Act III – The Exhibition* (2017; fig. 16), the archetypes of the Artist, the Curator and Germania are talking about what to show at an exhibition. Their reflections sound so universal that it could be a conversation about any national representation, perhaps a pavilion at the Venice Biennale, although we learn that the dialogue is based on quotations from the artistic deliberations of selection committees for the Weimar German pavilion in Barcelona in 1929, the Nazi German pavilion in Paris in 1937, and the West German pavilion in Brussels in 1958. The three transhistorical figures go round in circles debating the pros and cons of abstract and figurative sculptures, as well as sculpting, restoring, installing. *Nada Act III – The Exhibition* is set in the Krefeld Villas, buildings designed by Mies van der Rohe for a pair of German industrialists in the same year as his Barcelona pavilion, and also of the Wall Street Crash, which precipitated the collapse of the Weimar world. The slogan "Pillars of a Positive Future for Our State," which is the phrase sung falsetto in the film's soundtrack, appears especially ironic in this historical context. A clue as to the default answer of selection committees everywhere to the question of how to represent the nation through art on the international stage at any point in the twentieth century is given in a final scene, in which three groups of male easel artists paint nude female life models perched on pedestals in the gardens of the modernist villas. It could be inferred that the cultural politics of Mies van der Rohe's brand of hard-edged industrial modernism was not only associated with the preservation of social hierarchies and the promotion of the interests of the nation, but also tended towards the maintenance of the patriarchal order.

Im letzten Film der Trilogie, *Nada: Act III – The Exhibition* (2017; Abb. 16), unterhalten sich die Archetypen von Künstlerin, Kuratorin und Germania darüber, was in einer Ausstellung gezeigt werden soll. Ihre Überlegungen klingen so allgemeingültig, dass es sich dabei um ein Gespräch über jede beliebige Form der nationalen Repräsentation handeln könnte, vielleicht um einen Pavillon bei der Biennale von Venedig. Gleichwohl erfahren wir, dass der Dialog auf Zitaten der künstlerischen Beratungen des Auswahlkomitees für den Pavillon der Weimarer Republik in Barcelona im Jahr 1929, den Pavillon Nazideutschlands in Paris 1937 und den Pavillon Westdeutschlands in Brüssel 1958 basiert. Die drei transhistorischen Figuren bewegen sich im Kreis und diskutieren das Für und Wider abstrakter und figurativer Skulpturen, aber auch über Bildhauerei, Restaurierung und Installation. *Nada: Act III – The Exhibition* spielt in den Krefelder Villen, die Mies van der Rohe im selben Jahr wie den Barcelona-Pavillon für zwei deutsche Industrielle entworfen hatte. Es war auch das Jahr des Börsencrashes an der New Yorker Wall Street, der den Zusammenbruch der Weimarer Welt einläutete. Der Slogan „Pillars of a Positive Future for Our State“ (Pfeiler einer positiven Zukunft für unseren Staat), die Phrase, die im Soundtrack zum Film im Falsett gesungen wird, erscheint in diesem historischen Kontext besonders ironisch. Ein Hinweis auf die Standardantwort von Auswahlkomitees allerorten auf die zu jedem beliebigen Zeitpunkt im 20. Jahrhundert sich stellende Frage, wie die Nation durch Kunst auf der internationalen Bühne repräsentiert werden soll, findet sich in einer Schlusszene, in der drei Gruppen von Künstlern mit Staffelei weibliche, auf Podesten postierte Modelle im Garten der modernen Villen malen. Man kann zu dem Schluss gelangen, dass die Kulturpolitik im Stil von Mies van der Rohes kompromissloser industrieller Moderne nicht nur mit der Wahrung sozialer Hierarchien und der Unterstützung der Interessen der Nation in Zusammenhang stand, sondern auch dazu tendierte, die patriarchale Ordnung zu erhalten.

Der Titel *The Gift* (2021; Abb. 17, 18) ist eine Anspielung auf ein bestimmtes Genre öffentlicher Gebäude und auf eine Maßnahme der Kulturdiplomatie. In der *Nada*-Trilogie konzentriert sich jeder Film auf eine bestimmte Kunstsparte – so bildet Richters Entwurf für den Jugoslawischen Pavillon in Brüssel den Schwerpunkt von *Nada I*, Bartóks wiederaufgeführtes expressionistisches Ballett steht im Mittelpunkt von *Nada II*, und die Auswahl von Kunstwerken für deutsche Pavillons wird in *Nada III* thematisiert. In der erzählerischen Struktur von *The Gift* wetteifern hingegen die Archetypen von Architektur (beziehungsweise die Ingenieurskunst), Musik und Kunst abwechselnd um die Zustimmung der Vier Grundfreiheiten bei der Wahl um den idealen Vertreter für eine geteilte Nation. In diesem Fall ist es nicht nur eine, sondern es sind gleich vier Architekturkulissen, die miteinander verwoben werden, um die Bühne für die Dramaturgie zu bilden. Dies

As suggested by the title, a particular genre of public building and device of cultural diplomacy is at issue in *The Gift* (2021; figs. 17, 18). In the *Nada* trilogy, each film concentrates on a specific branch of the arts, with Richter's blueprint for the Yugoslav pavilion in Brussels the focus of *Nada I*, Bartók's expressionist ballet remade in *Nada II* and the choice of artworks for German pavilions addressed in *Nada III*. However, in the narrative structure of *The Gift* the archetypes of Architecture (Engineer), Music and Art compete in turn for the approval of the Four Fundamental Freedoms in choosing the ideal present for a divided nation. In this case it is also not one, but four architectural settings that are woven together to form the stage for the dramaturgy, underlining Cibic's concern for issues that go beyond a defined historical or geographical context. The dialogue, delivered by immaculately dressed performers, three men and four women, is reassembled from the archival records of national and international bodies engaged in cultural diplomacy. Whereas many of the other films point to a circularity in recurring debates around the instrumentalizing of the arts to represent the nation, *The Gift* allows for a cathartic resolution. The climax of the film is when Art, represented by a dashing left bank rebel in a white polo neck and knee length leather jacket, wins over the Four Fundamental Freedoms by raging against "style wars," refusing to submit to the "depoliticized whims of collectors," and promising that "our gift will be immaterial and not another trojan horse of cultural diplomacy." The magnificent congress hall of Oscar Niemeyer's architectural gift to the French Communist Party (PCF) in Paris, reactivated also by a

Abb. / Fig. 17: *The Gift*, 2021
Einkanalprojektion, Ultra-High-Definition Video (Farbe, Stereoton), Filmstill /
single-channel projection, ultra-high-definition video (color, stereo sound), film still



unterstreicht Cibics Interesse an Themen, die über einen bestimmten historischen oder geografischen Kontext hinausgehen. Der zwischen makellos gekleideten Darsteller_innen – drei Männer und vier Frauen – geführte Dialog ist eine Zusammenstellung aus den Archivunterlagen nationaler und internationaler Körperschaften der Kulturpolitik. Während viele der anderen Filme auf eine Zirkularität in wiederkehrenden Diskussionen über die Instrumentalisierung von Kunst zur Repräsentation der Nation verweisen, eröffnet *The Gift* eine kathartische Lösung. Der Höhepunkt des Films ist erreicht, als der die Kunst darstellende flotte linke Rebell in weißem Rollkragenpulli und knielanger Lederjacke die Vier Grundfreiheiten für sich gewinnt, indem er gegen „Stilkriege“ wettet, sich weigert, sich den „entpolitisierten Launen von Sammler_innen“ zu unterwerfen, und verspricht, dass „unser Geschenk immateriell und nicht noch ein Trojanisches Pferd der Kulturdiplomatie sein“ werde. Der prachtvolle Pariser Sitzungssaal in Oscar Niemeyers architektonischem Geschenk an die Kommunistische Partei Frankreichs (PCF) wird durch ein Tänzerpaar reaktiviert. Der Raum wird erfüllt vom Aufruf des Künstlers, die alte politische Welt hinwegzufegen und auf ihren Ruinen eine neue zu errichten „an den Horizonten der Geschichte“.

Die Personifikation der Kunst beantwortet die Frage, die in *Fruits of Our Land* aufgeworfen wird, sie lehnt es ab, sich den Launen des Ingenieurs zu unterwerfen, und blickt zur kreisrunden Decke dieses Meisterwerks der Moderne des brasilianischen Architekten empor. In einem auf magische Weise realistischen Moment wandelt sich die weiße Decke zu einer Ansicht des von oben gesehenen

Abb. / Figs. 18: *The Gift*, 2021
Filmstills / Film stills



ANOST FAVOURED NATION

JASNA CIBIC

pair of dancers, is filled with his rallying call to “sweep away the old political world and on its ruins build a new one on the horizons of history.”

Answering the question posed in *Fruits of Our Land*, the personification of Art refuses to be subject to the whims of the architect and looks up to the circular ceiling of the Brazilian architect’s modernist masterpiece. In a magical realist moment, the white ceiling becomes a view from above of the decaying circular roof of the Monument House of the Bulgarian Communist Party on Mount Buzludzha, an equally futuristic exemplar of socialist modernity



verfallenden runden Daches „des Hauses Denkmal der Bulgarischen Kommunistischen Partei“ auf dem Berg Busludscha, einem nicht minder futuristischen Beispiel der sozialistischen Moderne, das, wie auch die PCF-Zentrale in Paris, 1981 fertiggestellt wurde. Die Horizonte der Geschichte scheinen nicht im Massengeschmack der westlichen Moderne, in den antisozialen Oberflächen kapitalistischer Architektur oder der zynischen Soft Power des nationalistischen Imaginären zu liegen, sondern in der Zurückeroberung und Neubelebung der kollektivistischen, transnationalen, antirassistischen und feministischen Kulturen der kommunistischen Vergangenheit der Moderne. Als Trojanisches Pferd kann jede Kriegslist gelten, die ein Zielobjekt dazu bringt, einen Feind in eine sichere und geschützte Bastion einzuladen. Das lässt die Möglichkeit offen, dass *The Gift* und das filmische Schaffen von Jasmina Cibic ganz allgemein ebenfalls als Trojanisches Pferd für die sozialistische Moderne betrachtet werden könnten, das dazu dient, wieder in die Jetztzeit einzutreten, als Alternative zum kapitalistischen Ethos ökonomischer Rationalität und zum nationalistischen Bekenntnis zur kulturellen Homogenität.

¹ Franklin D. Roosevelt, *Four Freedoms*, Rede zur Lage der Nation, gehalten am 6. Januar 1941, <https://www.americanrhetoric.com/speeches/fdrthefourfreedoms.htm> (23.2.2022).

² Zum weiter gefassten Kontext solcher Debatten siehe Maja und Reuben Fowkes, „1950s: Competing Paths to a Higher Form of Realism“, in: dies., Hg., *Central and Eastern European Art Since 1950*; London 2020, S. 15–40.

³ Wenn nicht anders angegeben, stammen die Zitate im Text aus den Filmen von Jasmina Cibic.

⁴ Vgl. Dietrich Neumann, *Zufall und Vision. Mies van der Rohes Barcelona Pavilion*; Basel 2020.

⁵ Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*; Basel 2018, S. 92.

⁶ Anne Anlin Cheng, *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*; Oxford 2011, S. 52.

⁷ Vgl. Angelique Christafis, „Josephine Baker, Music Hall Star and Civil Rights Activist, Enters Panthéon“, in: *The Guardian*, 30.11.2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/nov/30/black-french-american-rights-activist-josephine-baker-enters-pantheon> (19.12.2021).

⁸ Jovana Babović, *Metropolitan Belgrade. Culture and Class in Interwar Yugoslavia*; Pittsburgh 2018, S. 140–173.

⁹ Joseph S. Nye, „Soft Power“, in: *Foreign Policy*, Nr. 80 (Herbst 1990), S. 153–171, hier S. 167.

¹⁰ Łukasz Stanek, *Architecture in Global Socialism. Eastern Europe, West Africa and The Middle East in the Cold War*; Princeton 2020, S. 148.

¹¹ Ebd., S. 149.

¹² Vladimir Kulić, „National, Supranational, International: New Belgrade and the Symbolic Construction of a Socialist Capital“, in: *Nationalities Papers*, Bd. 1, Nr. 41 (2013), S. 35–63, hier S. 48.

¹³ Bruno Taut, „Nieder der Seriosismus!“ (1920), in: Ulrich Conrads, Hg., *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*; Berlin / Basel 2013, S. 54.

¹⁴ Rede von Margaret Thatcher anlässlich des Baubeginns des Londoner Stadtteils Broadgate, 31.7.1985, <https://www.margaretthatcher.org/document/106107> (18.1.2022).

¹⁵ Vera Lampert, „The Miraculous Mandarin: Melchior Lengyel, His Pantomime, and His Connections to Béla Bartók“, in: Peter Laki, Hg., *Bartók and His World*; Princeton 1995, S. 149–171.

that, like the PCF headquarters in Paris, was completed in 1981. The horizons of history it seems lie not in the mainstream of Western modernism, in the antisocial surfaces of capitalist architecture and in the cynical soft power of the nationalist imaginary, but in reclaiming and reanimating the collectivist, transnational, anti-racist, feminist cultures of the modernist communist past. A trojan horse can be understood as any stratagem that causes a target to invite a foe into a securely protected bastion. This leaves open the possibility that *The Gift*, and the film oeuvre of Jasmina Cibic more generally, could also be seen as a trojan horse for socialist modernity to re-enter contemporaneity as the alternative to the capitalist ethos of economic rationality and the nationalist creed of cultural homogeneity.

¹ Franklin D. Roosevelt, *Four Freedoms*, State of the Union address delivered January 6, 1941. <https://www.americanrhetoric.com/speeches/fdrthefourfreedoms.htm> (accessed February 23, 2022).

² For the wider context of such debates, see: Maja and Reuben Fowkes, „1950s: Competing Paths to a Higher Form of Realism“, in: Maja and Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art Since 1950* (London, 2020), pp. 15–40.

³ If not stated otherwise the quotes in the text are taken from the films by Jasmina Cibic.

⁴ See for example, Dietrich Neumann, *An Accidental Masterpiece: Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion* (Basel, 2020).

⁵ Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe* (Basel, 2018), p. 92.

⁶ Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface* (Oxford, 2011), p. 52.

⁷ See for example, Angelique Christafis, „Josephine Baker, music hall star and civil rights activist, enters Panthéon“, in *The Guardian*, November 30, 2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/nov/30/black-french-american-rights-activist-josephine-baker-enters-pantheon> (accessed December 19, 2021).

⁸ See, Jovana Babović, *Metropolitan Belgrade: Culture and Class in Interwar Yugoslavia* (Pittsburgh, 2018), pp. 140–173.

⁹ Joseph S. Nye, „Soft Power“, in *Foreign Policy*, no. 80 (Autumn 1990): pp. 153–171, here: 167.

¹⁰ Łukasz Stanek, *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa and The Middle East in the Cold War* (Princeton, 2020), p. 148.

¹¹ Ibid., p. 149.

¹² Vladimir Kulić, „National, supranational, international: New Belgrade and the symbolic construction of a socialist capital“, in *Nationalities Papers*, no. 41 vol. 1 (2013): pp. 35–63, here: p. 48.

¹³ For a longer excerpt, see Bruno Taut, „Down with Seriousism!“ (1920), translated by Michael Bullock, in: Ulrich Conrads, ed., *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* (Cambridge, Massachusetts, 1976), p. 57.

¹⁴ Speech by Margaret Thatcher commencing construction of Broadgate, July 31, 1985, <https://www.margaretthatcher.org/document/106107> (accessed January 18, 2022).

¹⁵ See, Vera Lampert, „The Miraculous Mandarin: Melchior Lengyel, His Pantomime, and His Connections to Béla Bartók“, in: Peter Laki, ed., *Bartók and His World* (Princeton, 1995), pp. 149–171.