

1. Vergangenheit, was tun?

(Gegen-)Erinnerungen, Musealisierung und Moralisierung

im kuratorischen Umgang mit dem sozialistischen Erbe in Bukarest

Daniel Habit

ABSTRACT

By taking a look at Bucharest, this article searches for an emancipation of the term of curating/curation from museum contexts by shifting to memorial interventions in the public space. As the Romanian socialist past and especially the revolution of 1989 are still highly discussed and controversial topics both in academia and public discourse, museums in Romania still struggle with exhibiting this period and only a very few examples of curating socialist topics have been found since the 1990s. Therefore, counter-memories and -narratives play an important role but are rarely to be found within the official memorial debate. By shifting to these stakeholders and their 'un-official' truth projects, the negotiation of the past appears as an ongoing process of curation, especially in and of the urban space. Urban arrangements are of special interest within this discourse, as cities played a major role in the socialist formation of a new society in Romania (as elsewhere). Due to this, the socialist regime inscribed its ideology in the urban texture and left numerous spatial and architectural traces, which can be re-curated and used as stages for interventions of various art projects and their very own moral imaginations. These contribute to the (re)arrangement of the Socialist period and show the importance of civic engagement and social creativity, not by delivering final answers but rather by raising inconvenient and disruptive questions for a post-socialist society.

Mit der Fokussierung auf die rumänische Hauptstadt untersucht dieser Beitrag verschiedene erinnerungspolitische Setzungen und Diskursbeiträge, die in ihrer Heterogenität die Umkämpftheit der Deutungshoheit um die historische Einordnung der Jahre bis 1989 dokumentieren. Diese Setzungen werden als kuratorische Interventionen verstanden, mit denen verschiedene Akteursgruppierungen politische und moralische Zielsetzungen verfolgen. Diese manifestieren sich nicht zuletzt im städtischen Raum und stehen damit in einer historischen Kontinuität eines urbanen

Kuratierens, das bereits in der Phase des Sozialismus eine entscheidende Rolle gespielt hat.¹ Somit plädiert dieser Beitrag für eine Erweiterung der kuratorischen Linse auf den urbanen Raum, um so gerade auch nicht institutionalisierte und zivilgesellschaftliche Auseinandersetzungen mit der sozialistischen Umwelt berücksichtigen zu können und in Hinblick auf ihren Beitrag zur historischen Aufarbeitung analysieren zu können.

Dreißig Jahre nach dem Ende der Ära Ceaușescu ist sowohl die wissenschaftliche als auch die mediale Diskussion um die historische Einordnung der vom Sozialismus geprägten Zeit in Rumänien in vollem Gange. Das war nicht immer so – der Historiker Stefan Troebst verortete Rumänien noch zu Beginn der 2000er Jahre in einer Kategorie von Ländern, in denen »die jüngste Vergangenheit [...] nur eine Nebenrolle« spielt (Troebst 2005: 11). Die Einordnung der Geschehnisse vom Dezember 1989, die Frage nach den beteiligten Akteuren, dem genauen Ablauf sowie den politischen Folgen fielen in den Anfangsjahren des »neuen« Rumäniens unter eine »Politik der Amnesie« (Tismăneanu 2018: 168). Bis heute sind die genauen Umstände dieser Amnesie – sei sie durch politisches Kalkül, eine unübersichtliche Archivsituation und fehlendes Forschungsinteresse entstanden – umstritten, doch lassen sich für die letzten Jahre eine Reihe an Phänomenen ausmachen, die sich mit dieser Thematik kritisch auseinandersetzen – oder sie politisch instrumentalisieren.

Der rumänischen Historikerin Ruxandra Cesereanu zufolge lassen sich für die 1990er Jahre zwei gegensätzliche Narrative unterscheiden, die bis heute nichts an ihrer Popularität eingebüßt haben: Auf der einen Seite steht die Betonung der Revolution, bei der sich das Volk gegen den Diktator erhoben hat; auf der anderen Seite findet sich die Theorie eines Staatsstreichs, der von Teilen des Politbüros, der Armee und der Securitate (mit oder ohne Unterstützung aus Moskau) getragen wurde (Cesereanu 2004). In jüngeren Umfragen und im Zeitalter von »Fake News« werden aber vor allem auch in sozialen Medien Stimmen laut, die diesem klassisch-diametralen Erklärungsmodell Verschwörungstheorien zur Seite stellen und die Einflussnahme ausländischer Kräfte betonen, sei es aus Moskau, durch die CIA oder dem US-amerikanischen Milliardär George Soros. Die argumentativen Linien laufen dabei im Widerstreit konkurrierender Deutungsversuche zwischen »Verrat« (extreme Rechte und Linke), »Volksrevolution« (alte Eliten) und »Staatsstreich« (demokratische Opposition), und verfestigten bis heute die politischen Frontlinien. Die nicht belegten beziehungsweise belegbaren Anschuldigungen stehen in bester Tradition der medialen Simulation und Inszenierung der Ereignisse um den Systemsturz in Rumänien im Dezember 1989, wie sie der französische Medientheoretiker Jean Baudrillard (1994)

1 | Im Folgenden wird der Begriff Sozialismus gegenüber dem Begriff Kommunismus präferiert, den kein Land unter dem Einflussbereich der Sowjetunion für sich beanspruchte. Zwar waren alle von kommunistischen Parteien regiert, jedoch identifizierten sie sich als sozialistische Republiken auf dem Weg zum Kommunismus (vgl. Verdery 1996). Allerdings zeigt sich sowohl im Alltagssprachlichen als auch im politischen und wissenschaftlichen Diskurs eine gewisse Uneindeutigkeit in der Verwendung, die aber nicht zuletzt auf die umkämpfte Interpretation der Vergangenheit verweist.

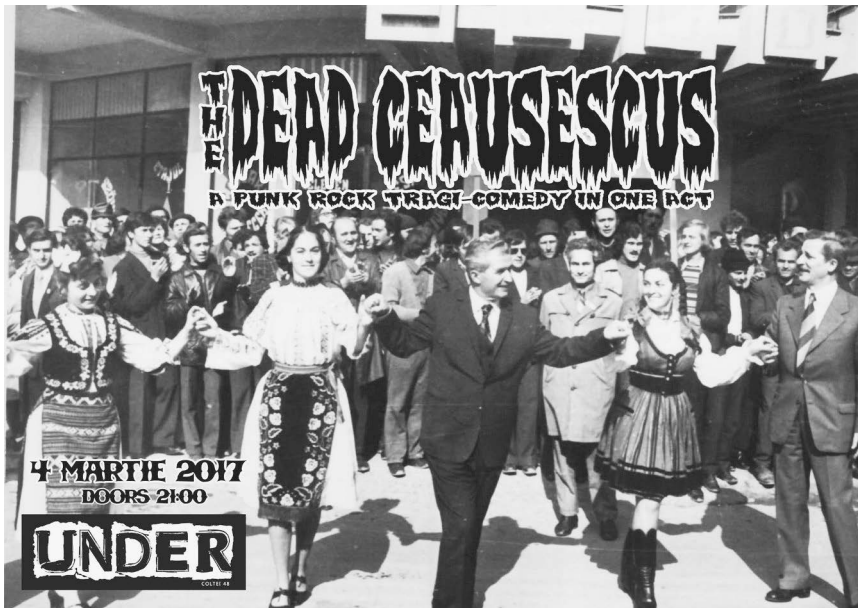
für das vermeintliche »Massaker von Timișoara«² herausgearbeitet hat. Eine zentrale Rolle bei der Popularisierung des Diskurses über die historische »Wahrheit« spielt die sehr heterogene Medien- und vor allem Fernsehlandschaft in Rumänien, die sowohl als meinungsbildender Akteur Inhalte produziert als auch durch entsprechende Formate Plattformen für den Meinungsaustausch bietet – ein Umstand, der durch den Begriff *telerevoluția* seit der »Revolution« 1990 traditionell eine gewichtige Rolle in der Aushandlung politischer Thematiken spielt (Hogea 2010).³

Diese angesprochene Teilung beziehungsweise Diversifizierung der Erinnerung lässt sich vor allem zwischen der wissenschaftlichen Dokumentation, Interpretation, Aufarbeitung und Einordnung einerseits und einem populären Diskurs andererseits nachzeichnen. Der politisch gesteuerten, wissenschaftlichen Auseinandersetzung etwa durch das Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc (Institut zur Untersuchung der kommunistischen Verbrechen und zur Erinnerung des rumänischen Exils) oder durch die sogenannte Comisia Tismăneanu (Präsidialkommission zur Analyse der kommunistischen Diktatur in Rumänien) stehen unabhängige Studien zur Seite, die das sozialistische Regime facettenreich kritisch beleuchten und dabei auch immer den besonderen Stellenwert der Person Nicolae Ceaușescu betonen. Anhand der Bewertung seiner politischen Vita, den Umständen seiner Entmachtung, des darauffolgenden Prozesses und seiner Hinrichtung und gerade des Umgangs mit den toten Körpern des Diktatorenehepaars zeigt sich der politische Kampf um die Deutungshoheit über die sozialistische Vergangenheit besonders exemplarisch. Dieser Dissens über die Strukturen und Hintergründe des Umbruchs prägt sowohl öffentliche als auch private Debatten und erklärt die Probleme der historischen Aufarbeitung, »denn Ansätze dazu versanden in der Regel nach einem Beitrag und einer Replik, weil beide Debattenpartner auf ihrer erratischen Version beharren« (Müller 2007: 51). Der rumänische Soziologe Liviu Chelcea spricht in diesem Zusammenhang von »Zombie-Sozialismus«, wonach neoliberale Akteure im politischen Diskurs zur Diffamierung von Gegenpositionen diesen ein

2 | Zu Beginn der Proteste gegen die Regierung Ceaușescu berichteten rumänische und ausländische Medien von Tausenden von Toten und unterlegten die Berichterstattung mit Bildern von Leichnamen auf den Straßen von Timișoara. Letztlich stellte sich heraus, dass die Körper aus den Leichenhallen der örtlichen Krankenhäuser stammten, um durch die entstehenden Bilder und die Inszenierung eines Massakers die Öffentlichkeit für die Protestbewegung einzunehmen (Philippi 2006).

3 | Der Ausdruck *telerevoluția* zielt auf die nach wie vor diskutierten Umstände und Hintergründe der Ereignisse vom Dezember 1989 und die Rolle der Medien. Die anhaltende Aktualität und andauernde Aushandlung zeigt sich in der Verhaftung und Anklageerhebung gegen Teodor Brateș, den stellvertretenden Chefredakteur des vormaligen sozialistischen Staatsfernsehens, im April 2018 wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit; vgl. »Romanian Prosecutors Point to Role of Fake News in 1989 Revolution Diversion«, 18. 4. 2018, <https://www.romania-insider.com/fake-news-1989-revolution> (26. 2. 2020).

Abb. 1.1: Konzertflyer »The Dead Ceausescus«



sozialistisches Gesellschaftsverständnis vorwerfen und somit ihre Gesprächsposition diskreditieren.⁴

Im populären Diskurs hingegen lässt sich neben substanziell-kritischen Auseinandersetzungen auch ein spielerisch-performativer Umgang mit dem selbst-ernannten »Genie der Karpaten« nachzeichnen, sei es durch eine 2006 gegründete Punkband mit dem bezeichnenden Namen The Dead Ceaușescus, durch Street-Art im Bukarester Stadtraum, durch private Homepages, die zwischen Glorifizierung und Auflistung seiner Verbrechen changieren, oder als Motiv und Inspiration für künstlerische Projekte aller Art. So das Reenactment-Projekt »Die letzten Tage der Ceaușescus« (2010) des International Institute of Political Murder unter der Leitung des Schweizer Theaterregisseurs Milo Rau, das anhand der Gerichtsprotokolle das »Gerichtsverfahren« in Târgoviște detailgetreu nachspielen lässt, »halb als sozialtherapeutische Familienaufstellung, halb als posthistorisches Oberammergau« zu verstehen, wie eine Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vermerkt.⁵ Und auch in der gesellschaftlichen Wahrnehmung hat sich die Bewertung des »Sohns der

4 | »Zombie socialism arguments have become a convenient and strategic ideological device for furthering social dumping, increasing inequalities and reducing support for redistributive policies.« (Chelcea/Druță 2016: 532) Diese Argumentationskette lässt sich sowohl für die Transformationsphase als auch in aktuellen sozialpolitischen Debatten über die Aufgaben des Staats in Rumänien nachzeichnen.

5 | K.-P. Schwarz, »Ein Wegschau-Prozess vor Fernsehkameras«, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.7.2010.

Sonne« verändert, in einer Umfrage eines unabhängigen Forschungsinstituts vom Dezember 2018 sehen 26,6 Prozent Ceaușescu als die wichtigste Persönlichkeit des modernen Rumäniens vor König Michael (1927–1930 und 1940–1947) und König Ferdinand I. (1914–1927) an.

Die Zeit seit dem Systemwechsel 1989/90 erscheint in Rumänien wie in vielen anderen Ländern Osteuropas als Phase der permanenten Rekonfiguration und Reinterpretation der historischen Ereignisse, aus der sich bisher noch kein konsensuales Masternarrativ herausgebildet hat. Aus einer kulturwissenschaftlich-ethnologischen Perspektive lassen sich diese Aushandlungsprozesse als diskursive Formationen lesen, in der die verschiedenen an der historischen Einordnung beteiligten Akteure politische und moralische Zielsetzungen verfolgen und die Deutungshoheit in einem andauernden Prozess ständig neu verhandeln. Einen besonderen Stellenwert nimmt (wie in anderen postsozialistischen Ländern, siehe zum Beispiel Spiritova in diesem Band) dabei der urbane Raum der Hauptstadt, hier Bukarests, ein, da sich die oftmals im Diskursiven zu verortenden Debatten materialisieren und greifbar werden. Noch dazu spielt der städtische Raum wie in vielen anderen sozialistischen Kontexten auch gerade im Fall Bukarests eine entscheidende Rolle, die Eingriffe und Umgestaltung unter der Ägide Ceaușescu suchen in qualitativer wie quantitativer Dimension jedoch ihresgleichen. Der Grad an Zerstörung bestehender Bausubstanz im Zuge der jeweiligen Umbaukonzeptionen, weitestgehend ohne Berücksichtigung gewachsener Wohn-, Lebens-, Arbeits-, Glaubens- und Transportstrukturen, kann auf globaler und erst recht auf europäischer Ebene als außergewöhnlich bezeichnet werden. Dementsprechend werden in der Literatur die durchgeführten städtebaulichen Veränderungen mit den Plänen Albert Speers für Berlin, den Vorstellungen und Umsetzungen für das Zentrum Pjöngjangs von Kim-Il Sung oder dem stalinistischen Monumentalismus verglichen (Lang/Moleski 2010: 218; Light/Young 2010; Racolta 2010).⁶

URBANES KURATIEREN? FÜR EINE PERSPEKTIVISCHE ERWEITERUNG

Für den im Kontext dieses Bandes zentralen Begriff des Kuratierens zeigt eine Analyse seines Verwendungszusammenhangs eine als erstaunlich zu bezeichnende Reduktion auf museale Kontexte; erstaunlich insofern, als dass die im musealen Arbeiten damit verbundenen Tätigkeiten ein hochkomplexes Zusammenspiel unterschiedlichster Kulturtechniken erfordern. Der kuratorischen Praxis liegt ein »hybrides Alleskönnen« zugrunde, das auf eine Synergie unterschiedlichster beruflicher Fähigkeiten abzielt; »es fordert ein, sich als Wissenschaftlerin, Philosoph, Künstlerin, Gestalter, Managerin, Organisator, Coach, Buchhalter, Rednerin und Kunstvermittler zu versuchen – notgedrungen ein Dilettieren zwischen den Disziplinen« (Bianchi 2016: 251).

⁶ | Nicht von ungefähr haben die Umbaumaßnahmen unter dem Kunstwort *Ceaușima* – in Anlehnung an den Atombombenabwurf über Hiroshima – Eingang in die Online-Enzyklopädie Wikipedia gefunden: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ceaușima> (26. 2. 2020).

Diese terminologische Engführung kann hier nur kursorisch analysiert werden, verorten lässt sie sich aber nicht zuletzt in einem Distinktionsgebaren der dazugehörigen Berufsgruppe, die den Begriff einerseits als Alleinstellungsmerkmal und andererseits im Zeitalter der Aufmerksamkeitsökonomie und des ästhetischen Kapitalismus für sich zu besetzen weiß. Dementsprechend konstatiert der Museologe Benjamin Meyer-Krahmer:

Dennoch fällt auf, wie ungebrochen die Figur eines scheinbar alleine und unumschränkt agierenden Autor-Kurators propagiert wird – auffällig nicht primär angesichts des vor langer Zeit verkündeten Todes des Autors, sondern eher angesichts der allgegenwärtigen (Diskurse zu) Kollaboration, Kooperation, Kollektivität in jeglichen Bereichen kultureller Produktion und den entsprechenden, ebenso verbreiteten Praxen (2015: 3).

Gleichzeitig erfahren Museen schon länger zunehmend Aufmerksamkeit in politischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskursen, ein Faktum, dass der britische Soziologe Gordon Fyfe (2006) als »museum phenomenon« beschreibt. Ihm zufolge belegt die steigende Zahl an Museumsneugründungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und insbesondere seit den 1970er Jahren, dass das Museum nicht als Relikt einer früheren Zeit abgetan werden kann, sondern gerade in fragileren Zeiten dessen Rolle als identitätsstiftende Institution immer mehr nachgefragt ist. Neben diesem rein quantitativen Anstieg an weltweiten Museumsneugründungen (95 Prozent der heute bestehenden Museen weltweit sollen nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden sein, vgl. Hoelscher 2006) lässt sich aber auch eine inhaltliche Erweiterung ausmachen, sowohl was kleinere Museen mit teilweise sehr speziellen Ausrichtungen betrifft, als auch in Hinblick auf Firmenmuseen (BMW-World in München), Franchise-Dependancen (Louvre in Abu-Dhabi) oder Singular-Architekturen (Guggenheim-Museum in Bilbao), die den Bedürfnissen einer globalisierten Kunstszene entsprechend die Möglichkeitsräume neuer Ausstellungsformate austesten – und dabei oftmals ohne eigenen Sammlungsbestand auskommend auf bestehenden Depots zurückgreifen und ihr »Zeigen und Erzählen« durch Leihgaben bestreiten.

Auch die etymologische Herleitung des Begriffs aus dem Lateinischen von einerseits *curare* (pflegen, sich sorgen) und andererseits *custos* (Wächter) zeigt die Vielschichtigkeit der damit verbundenen Aufgabenfelder, die in Zeiten der Neukonzeptionierung der Geisteswissenschaften als Digital Humanities seit den 2000er Jahren abermals in einer stetigen Weiterentwicklung begriffen sind, was sich nicht zuletzt in der Einführung und Etablierung entsprechender Studiengänge weltweit nachzeichnen lässt. Gerade im Kontext von gesellschaftlichen und vor allem auch individuellen Digitalisierungsprozessen, seien es globale Datenbanken und Suchmaschinen oder Social-Media-Angebote, erfährt auch das Kuratieren eine Reihe von neuen Bedeutungszusammenhängen, die oftmals die internen Strukturen von Museen vor personelle und infrastrukturelle Herausforderungen in Hinblick auf ihre Kernkompetenzen Sammeln, Dokumentieren, Ausstellen, Forschen, Bewahren und Vermitteln stellt (Sabharwal 2015; Hayler/Griffin 2016; Newell/Robin/Wehner 2017).

In diesem Zusammenhang lässt sich auch eine Erweiterung der Begriffsverwendung nachzeichnen, etwa wenn der Medienwissenschaftler Stefan Damm einen Sammelband zu Jugendkulturen im 21. Jahrhundert mit *Das kuratierte Ich* betitelt und ein radikal neues Verständnis von Mediennutzung und Medienproduktion in den Generationen der Digital Natives nachzeichnet – wohlgemerkt im Jahre 2012, als Formate wie Instagram, Snapchat oder TicToc noch in ihren Kinderschuhen steckten (Damm et al. 2012). Nichtsdestotrotz verwundert es, dass sich im interdisziplinären Feld der Stadtforschung und gerade im Bereich der in den letzten zwanzig Jahren nicht gerade an konzeptueller Arbeit geizenden kulturwissenschaftlichen Stadtanthropologie keine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Konzept des Kuratierens nachzeichnen lässt. Perspektivierungen wie der »Habitus der Stadt« beziehungsweise »städtische Eigenlogiken«, der »Geschmack der Stadt« oder die verschiedenen *scapes*-Ansätze (*soundscales*, *smellscales*, *tastescales* etc.) arbeiten sich im Sinne einer *Anthropology of the city* an der Stadt als Ganzes ab – im Gegensatz zu einer *Anthropology in the city*, bei der der städtische Raum nur als Hintergrundfolie für kulturelle Phänomene betrachtet wird (Hannerz 1980). Nicht zuletzt wird dabei die Bedeutung lokaler Kunst-, Kultur- und Wissensproduktionen als maßgebliche Industrien in der *creative city* betont, in der Kreativität als alle Lebensbereiche umfassendes Breitbandantibiotikum postuliert und reproduziert wird.⁷ Den gemeinsamen Nenner bildet dabei die Idee einer Stadtindividualität, einer spezifischen atmosphärischen Ordnung, die Städte identifizierbar macht und im Gegensatz zu der vermeintlichen Austauschbarkeit von Orten, Akteuren und Materialitäten in der *global city* eine kulturelle Figuration mit eigener Ordnung entgegensetzt.⁸

Europäische Städte im Allgemeinen begreifen sich dabei zunehmend selbst als ein kulturelles Phänomen; Kultur verstanden als ein Schema, das die an der sozialen Realität beteiligten Akteursgruppen auf sich selber anwenden, um damit das urbane Ensemble von Materialitäten, Praktiken und Diskursen zu formen und zu gestalten. Vielfach zielen die Maßnahmen der Stadtverwaltungen, privatwirtschaftlichen Unternehmen und zivilgesellschaftlichen Akteure auf eine gewinnbringende Transformation ehemaliger Industrieflächen in postindustrielle Mischnutzungsgebiete, die Wohnen, Arbeiten, Verwaltung und Freizeit zu verbinden suchen und im Sinne einer, vom Soziologen Andreas Reckwitz in die Diskussion eingebrachten, »Selbstkulturalisierung der Stadt« das Ideal einer *creative city* verfolgen; Kreativität verstanden als eine Art Allheilmittel und die Fähigkeit, »Neues zu schaffen und die Stabilität des

7 | Auffallend in diesem Zusammenhang ist allerdings die Tatsache, dass sich die hier kursorisch genannten Konzepte fast ausschließlich auf (west-)»europäische« Städte beziehen und ihrer Übertragung auf ost- und außereuropäische Kontexte harren.

8 | Die Identität der Stadt wäre demnach ihre Urbanität, ihre spezifische Aushandlung von sozialer Heterogenität, kultureller Vielfalt und symbolischer Vielsprachigkeit sowie der alltägliche Kampf zwischen unterschiedlichen Lebens-, Werte- und Wissenskonzepten, immer auch vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung der Stadt, »und dazu: ein gewachsenes Chaos der Lebensstile, die sich an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Moment kreuzen« (Wietschorke 2013: 218).

Tradierten hinter sich zu lassen, eine Fähigkeit, die insbesondere eine Experimentalisierung der Wahrnehmung wie auch einen virtuosen kombinatorischen Umgang mit den Versatzstücken des Alten voraussetzt« (Reckwitz 2009: 5).⁹

Reckwitz betont vor allem die »Unvermeidlichkeit des Kreativen«, die in einem gesellschaftlichen Kreativitätsdispositiv mündet und neue Praktiken und Subjektivierungen produziert, und »somit auf die Produktion und Rezeption von neuen ästhetischen Ereignissen ausgerichtet ist« (Reckwitz 2012: 20). Damit geht eine Prozeduralisierung des Kunstmachens einher, welche die Ausdehnung künstlerischer Praxis beziehungsweise kreativer Tätigkeiten hinein in alle Lebensbereiche beinhaltet. Ästhetische Kompositionen sind dadurch nicht mehr nur auf den Bereich der Kunst beschränkt, sondern beeinflussen auch diverse andere soziale Felder. Die damit verbundenen Ästhetisierungen des Ökonomischen tragen dazu bei, dass in der heutigen Wirtschaftsform expandierende Arbeits-, Markt- und Konsumformen die ästhetische Ökonomie forcieren; die Entwicklung geht weg von standardisierten Massenprodukten und hin zu individuell erfahrbaren Events, die im Kern auf »Zeichen-, Wahrnehmungs- und Affektreaktionen, auf ästhetische Innovation« abzielen (ibid.: 142).

Folgt man diesem virtuosen kombinatorischen Umgang wie ihn Reckwitz in seinen weiteren Arbeiten zu gesellschaftlichen Ästhetisierungsprozessen ausgearbeitet hat, ist es nur noch ein kurzer Schritt, das Konzept des Kuratierens auf urbane Praxen auszuweiten; nicht aus reinem Selbstzweck heraus, sondern weil diese Übertragung es zum einen erlaubt, bestehende Konzeptionierungen neu zu überdenken und zu erweitern, und so einen analytischen Mehrwert liefert. Zum anderen fällt der Blick durch die emanzipatorische Herauslösung des Begriffs aus rein museal-institutionellen Verwendungszusammenhängen auf das kuratierte Urbane, der hier als permanenter Aushandlungs- und Gestaltungsprozess des imaginierten, aber auch konkreten städtischen Raums durch symbolische Markierungen, moralische Aufladungen und erinnerungspolitische Setzungen verstanden wird.

Manuel Castells (1983) zufolge lässt sich das Urbane als konflikthafter Aushandlungsprozess charakterisieren: Städte in ihrer kulturellen Textur beruhen nicht nur auf Deutungen und Zuschreibungen, sondern verweisen auf eine soziale Praxis im materiellen Sinne, die ökonomische, religiöse, politische, soziale und technologische Operationen umfasst. Ausgetragen werden diese Prozesse im stetigen Wechselspiel der an der urbanen Raumproduktion beteiligten Akteursgruppen, durch »von oben«

9 | Nach Reckwitz (2009) lassen sich sechs (nicht unbedingt immer trennscharfe) Elemente der kulturorientierten Stadt unterscheiden: Neben der (1) Etablierung einer Kunstszene und deren Eingliederung in die Stadtvermarktungslogik spielen die (2) *creative industries* eine entscheidende Rolle in der symbolproduzierenden Stadtökonomie. Sowohl auf Stadtbewohner als auch -besucher zielt das Merkmal der (3) Konsumentenkultur ab, die von einer (4) Eventifizierung und Ausdehnung der »Sphäre des Museumswürdigen« und der damit einhergehenden Prädikatisierung von Räumen, Objekten und Epochen begleitet wird. Diese mündet wiederum in (5) einer Ästhetisierung der Stadtviertel beziehungsweise (6) einer Solitärarchitektur, deren historisierende und modernistische Orientierung keinen Widerspruch darstellt, sondern beiderseits auf eine gesteigerte »Nichtaustauschbarkeit der Wahrnehmung« abzielt.

verordnete Mnemoformationen in institutionalisierten Kontexten oder »von unten« durch zivilgesellschaftliche Interventionen, beziehungsweise das weite Feld an neuen Konstellationen des Regierens von und in Städten. Diese neuen Kooperationen lassen sich mit David Graeber als Ausdruck einer sozialen Kreativität verstehen, mit der er auf die Schaffung von neuen sozialen Formen und »institutionellen Arrangements« abzielt; »tatsächlich schaffen Menschen andauernd neue soziale und kulturelle Formen, doch tun sie das nur selten allein mit dem Ziel, ihre je eigenen Interessen zu verwirklichen. Tatsächlich werden ihre Ziele oft durch die Institutionen, die sie schaffen, geformt« (Graeber 2008: 49–50). Diese sozialen Kreativitäten lassen sich vielfach als neue Modelle städtischen Kooperierens lesen, entwerfen Modelle städtischer Lebensführung und produzieren entsprechende Subjektivationen, die mit Vorstellungen des Guten und Richtigen zusammenhängen. Diese Kreativität im Sinne einer urbanen Lebenskunst zeigt sich gerade in gegenkulturellen Entwürfen, Raumaneignungen und Interventionen, bei denen es immer wieder auch zu offenen und impliziten Herausforderungen von sich bis eben noch als selbstverständlich verstehenden Regelungen kommt, die sich nicht zuletzt gegen die normativen Implikationen des Urbanitätsbegriffs wenden, wie es der Stadtforscher Moritz Ege unlängst eingefordert hat.¹⁰

Somit plädiert dieser Beitrag für eine konzeptuelle Weitung des Begriffs des Kuratierens und eine Anwendung auf urban-räumliche Konstellationen, in denen sich kreativ-ästhetisierende Praxen ablesen lassen – unabhängig davon, ob diese als *Top-down*-Maßnahmen institutionalisiert von oben angeordnet und durchregiert werden, oder ob sie als *Bottom-up*-Phänomene eher zivilgesellschaftliche Aktionen, Irritationen und Störungen betreffen. Urbanes Kuratieren meint demnach eine aktive Wahrnehmung und Ausgestaltung des vielzitierten Lefebvreschen »Rechts auf Stadt« und einen spielerischen Umgang mit urbanen Materialitäten und Imaginationen, auch und gerade als »inoffizielles« Ausdrucks- und Partizipationsformat, das im Gegensatz zu starren Setzungen der Stadtplanung auch immer Ausdruck kreativ-urbanen Handelns ist.

Besonderes Augenmerk soll hier im Sinne einer urban-kuratorischen Auseinandersetzung mit dem Sozialismus dabei sowohl den institutionalisierten als auch zivilgesellschaftlichen Eingriffen gelten, die mit der Produktion und Transformation von (*post*-)socialist environments durch kuratorische Interventionen verbunden sind und neue Aushandlungsdynamiken produzieren. *Socialist environments* umfassen dabei Materialitäten aller Art (Denkmäler, Architektur, Sammlungen, Straßenzüge, Stadtviertel etc.) als auch die damit verbundenen symbolisch und emotional aufgeladenen Erinnerungswelten. Kuratorische Eingriffe werden diesbezüglich als Gestaltung und (Re-)Konfiguration von Wissensbeständen verstanden, die ihrerseits

10 | »Gerade das Gespür für solch normativen Gehalt kann die kulturwissenschaftliche Stadtforschung für alltägliche Sehnsüchte und Werte sensibilisieren, historisch unabgeborgene Hoffnungen im Spiel halten und dazu beitragen, Verbindungen mit politischen Bewegungen zu unterhalten, die solche Projekte vortreiben, ohne in ihnen aufzugehen« (Ege 2018: 189).

wiederum ideologischen Rahmungen je nach Intention sowohl einer musealen als auch einer nichtinstitutionalisierten Aufarbeitung unterliegen.

CURATED CITY BUKAREST?

Wie lässt sich Bukarest nun aus dieser Perspektive als kuratierte Stadt verstehen? Der Osteuropahistoriker Karl Schlögel beschreibt Bukarest als »viele Städte in einer, nicht übereinander gelagert, sondern nebeneinander, nicht als eingeschmolzene Schichten, sondern oft hart an den Kanten auf- und gegeneinander stoßend« (Schlögel 2005: 129). Diese Gegensätze treten in Bukarest nicht nur in architektonischer, sondern auch in sozialer und ökonomischer Hinsicht zutage und betreffen auch insbesondere Fragen der Lebensstilführung. Folgt man dem rumänischen Schriftsteller Mircea Cărtărescu in seiner sehr emotionalen und persönlichen Auseinandersetzung mit der Stadt, kommen die erwähnten Brüche, verkörpert durch die in der sozialistischen Stadtplanung entstandenen kilometerlangen Apartmentblocks in Form von Eintönigkeit, Tristesse und Vereinzelung des Subjekts deutlich zum Vorschein:

Sobald ich aber vom verschmierten Blatt aufblickte, das bereits im gelblichen Licht des Oktoberabends zu vergilben schien, sah ich hinter meinem dreifachen Flügelfenster an der Stefan-cel-Mare-Chaussee ein anderes Bukarest, das partout nicht in meinen Text hineinpassen wollte: häßlich, provinziell, bestückt mit den Kaminen ihrer Wärmekraftwerke war die reale Stadt eine Beleidigung und spuckte mir ihr graues Phlegma ins Gesicht (Cărtărescu 2003: 18).¹¹

Beste Voraussetzungen für eine kreativ-kuratorische Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum könnte man vermuten, und dementsprechend finden sich seit den 2010er Jahren eine Reihe von Beispielen für eben diese Auseinandersetzungen, die ich nun im Detail erläutern werde.

SOZIALISMUS AUSSTELLEN: INSTITUTIONALISIERTE SPUREN

Die identitätsstiftende Funktion von Museen im Kontext von nationalstaatlichen Selbstfindungs- und Selbstlegitimierungsprozessen konzentriert sich in zentralis-

¹¹ | Stellvertretend sei hier der Schriftsteller Gregor von Rezzori angeführt, der in seinem 1997 erschienen Werk *Mir auf der Spur* diese Atmosphäre beschreibt: »Nicht nur das Beieinander von bäuerlich Bodenständigem und vorausgetriebener Moderne war typisch für Bukarest. Nirgendwo anders waren die Kontraste so erregend wie in den Vorstädten. Die Wachstumsschichten der Stadt waren daran abzulesen. [...] Alles das lagerte sich architektonisch ab, fraß sich ein, überlagerte das Vorangegangene, ohne es gänzlich ausmerzen zu können. Die Mischung war unvergleichlich reizvoll. Das Verbrechen des Conducators Ceaușescu, daraus eine Ödnis präfabrizierter Zementblöcke gemacht zu haben, steht seinen anderen Untaten in nichts nach« (1997: 148).

tischen Staaten wie Rumänien vor allem auf die Hauptstadt. Der Erfindung eines Masternarrativs im Sinne einer *invention of tradition* samt dazugehöriger Inszenierungs- und Vermittlungsarbeit, oftmals verbunden mit repräsentativen architektonischen Singulärbauten kommt eine zentrale Rolle bei Vergemeinschaftungsprozessen zu. Während sich dementsprechend der Großteil der Nationalmuseumsgründungen im 19. Jahrhundert verorten lassen, stellt sich für viele osteuropäische Länder nach 1989/90 die Frage, wie die Erfahrungen des Sozialismus museal aufbereitet werden können, beziehungsweise wie diese Zeit in die nationale Selbsterzählung eingepasst werden können.

In Rumänien wurde nach dem Zusammenbruch des Regimes 1990 der Sozialismus von den unterschiedlichen ideologisch geprägten politischen Eliten einerseits als Zerstörer der nationalen Wirtschaft und Unterdrücker der politischen Kultur angesehen, andererseits vor allem auch als Verrat an der Nation als einzig möglicher moralischer Grundform sozialer Existenz. Die Darstellung des Sozialismus als geschichts- und morallose Phase führte zu einem »rethinking of history«, in dem der »politische Systemwechsel als ein moralischer Akt dargestellt und interpretiert wird bzw. der Postsozialismus als die moralische Gegenseite des Sozialismus, als die ethische Reflektion auf den Sozialismus« inszeniert wird (Niedermüller 2004: 11).

Sowohl Sozialismus als auch Postsozialismus beziehen sich also in ihrer ethischen Legitimierung auf die Nation und verorten beide ihren jeweils spezifischen Repräsentations- und Erziehungsauftrag nicht zuletzt in der (Um-)Gestaltung des städtischen Raums. Die in den verschiedenen Kontexten dominierende symbolische und politische Anrufung der Nation lässt sich dabei in drei Formate unterteilen: 1. in Textualisierungen und Diskursivierungen von Geschichte und Gegenwart, wie sie sich beispielsweise in Geschichts- und Schulbüchern wiederfinden,¹² 2. in verschiedene Formen der Ritualisierung von Geschichte und Vergangenheit, wie sie sich etwa an der Debatte über die Verwendung des Bukarester Parlamentspalasts oder des Mausoleums Parcul Carol beziehungsweise den nationalen Inszenierungen an Fest- und Feiertagen ablesen lassen, und 3. in Repräsentationen und Visualisierungen des jeweiligen Zugriffs auf Geschichte und die dazugehörigen urbanethischen Markierungen, wie sie etwa in der Debatte über den Abriss beziehungsweise die Umnutzung historischer Bausubstanzen oder der historischen Altstadt festzustellen waren, und den entsprechenden Diskursteilnehmern zur Legitimierung und Argumentation dienen. Dem Historiker Dietmar Müller zufolge kann gerade das bewusste Verschweigen und Nichtthematisieren von Themen, die jeweils von der anderen Seite im Diskurs vorgebracht werden, als »Strukturelement der rumänischen Gedächtniskultur« gelten (Müller 2007: 57).

12 | Die sich daraus ergebenden konfligierenden Zugänge zur nationalen Geschichtsschreibung lassen sich im Falle Rumäniens im sogenannten »Schulbuchskandal« ablesen, der sich um die richtige Repräsentation der Geschichte drehte (vgl. Heinen 2000) sowie in der anhaltenden Debatte um die Rolle Ion Antonescus und seine posthume Verehrung als »Anti-Bolschewik« (vgl. Bucur 2009).

Bereits für die Anfangstage des Sozialismus lassen sich Bestrebungen nachzeichnen, die im Sinne des gesellschaftlichen Erziehungsauftrags eine Umstrukturierung der bestehenden Museumslandschaft vorsahen. Das Gesetz 803/1946 aus dem Jahr 1946 kam zwar nicht über den Status einer Absichtserklärung hinaus, dokumentiert aber den Beginn und die Bedeutung kuratorischer Auseinandersetzungen mit der neuen Gesellschaftsordnung. Der Museologin Simina Bădică zufolge war die Aufgabe dabei nicht eine inhaltliche Neuausrichtung oder der Erhalt von Gebäuden und Kulturgütern, vielmehr galt das Hauptaugenmerk der Überführung des dezentralen Sammlungsbestands unter der Ägide des neuen Nationalen Museums für Kunst und Archäologie: »[I]n a country where museums had been mainly the outcome of personal initiative, with no attempt at constructing a representative national museum, important and valuable artifacts were to be found in rather minor museum collections, if anyone knew of their existence.« (Bădică 2013: 134) Innerhalb weniger Jahre eröffneten in Bukarest das Rumänisch-Russische Museum (1947), das Partei-Museum (1948), und das Lenin-Stalin-Museum (1955) und in 100 Kilometer Entfernung das Doftana Gefängnis-Museum (1949).¹³

Das Doftana-Museum bestand bis 1990 weiter; mittlerweile verfällt es allerdings und wird als Paintball-Arena genutzt beziehungsweise erfreut sich einer ungebremssten Aufmerksamkeit in der *ruin-porn*-Szene. Das in der Tradition sowjetischer Parteimuseen stehende Rumänisch-russische Museum und das Lenin-Stalin-Museum verschwanden relativ spurlos aus der rumänischen Museumslandschaft mit der allmählichen Abkehr von Moskau in den frühen 1960er Jahren, Bădică spricht für diesen Museumstyp von einer »double seal of silence«: Die Museumsarchive sind nicht auffindbar; sie finden sich nur vereinzelt in Reiseführern aus dieser Zeit, »while their end can only be dated by the sudden silence that engulfs the documents of the era« (ibid.: 193).

Das Partei-Museum fungierte bis 1990 unter fünf verschiedenen Bezeichnungen und besteht als Museumsbau an der Kiseleff-Chaussee unter der Bezeichnung *Muzeul Țăranului Român* bis heute fort.¹⁴ Bereits im Februar 1990 verfügte die Übergangsregierung »Front der Nationalen Rettung« die Errichtung des »Museums des Rumänischen Bauern«, das sich als volkskundlich-ethnologisches Museum der »Wiederherstellung« der vorkommunistischen Zeit verpflichtete. Nach der Umbenennung

13 | Im Gegensatz zu den anderen Museen, die in Bukarest eröffnet wurden, befindet sich das Gefängnis-Museum an einem historischen Ort selbst. In der kleinen Ortschaft Doftana wurde im Jahre 1895 ein Gefängnis errichtet, in dem in den 1930er und 40er Jahren spätere Parteigrößen wie Nicolae Ceaușescu oder Gheorghe Gheorghiu-Dej inhaftiert waren.

14 | Die dabei gewählten Namen spiegeln auch immer den vorherrschenden Zeitgeist der jeweiligen politischen Großwetterlage wider: »Momentanes Museum des völkischen Freiheitskampfes« (1948–1950), »Museum des revolutionären Kampfes« (1950–1954), »Museum für die Geschichte der Rumänischen Arbeiterpartei« (1954–1965), »Museum der Geschichte der Rumänischen Kommunistischen Partei« (1965) und schließlich »Museum der Geschichte der Kommunistischen Partei, der Revolution und der demokratischen Bewegung in Rumänien« (1966–1990).

des Museums und einigen eher experimentellen Ansätzen eröffnete die erste gezeigte Ausstellung *Das Kreuz* am 19. April 1993 und verschrieb sich einer unkritischen, zeitlos-harmonisierenden und ästhetisierenden Darstellung rumänischen Bauertums.¹⁵ Mit Hilfe von orthodoxen Priestern wurde das Gebäude symbolisch von »kommunistischen Geistern« gereinigt, »bedeutsame Objekte, Bücher und anderes wurden an die Staatsarchive oder das Nationale Geschichtsmuseum übergeben, einen kleinen Teil behielt das Bauernmuseum, der Großteil aber wurde als Abfall entsorgt« (Jung 2016: 165). Dieses Museum war es auch, das als erstes nach 1990 unter dem bezeichnenden Titel *Die rote Plage: Eine politische Installation* eine Ausstellung über den Sozialismus zeigte, die hauptsächlich aus Ausstellungsstücken aus dem ehemaligen Lenin-Stalin-Museum besteht und eher den Charakter einer politischen Abrechnung hat als eine kritische Reflexion über die Zeit zwischen 1947 und 1990 bietet. Weitestgehend auf sich allein gestellt, sowohl im gesellschaftlichen als auch musealen Diskurs, erfüllte das Museum verschiedene Funktionen in der Auseinandersetzung mit der sozialistischen Zeit, »both a healing and disturbing museum, thought-provoking, annoying and beautiful, fundamentalist and delicate« (Bădică 2010: 90).

Die eigentliche Ausstellung über den Sozialismus befindet sich symbolträchtig im Kellergeschoss auf dem Weg zu den Toilettenräumen und bietet weniger eine reflektierte historische Auseinandersetzung als vielmehr eine atmosphärische Inszenierung im Sinne der namensgebenden »politischen Installation«. Die allgegenwärtige blaugraue Ölfarbe aus sozialistischen Zeiten, Ausschnitte der Parteizeitung *Scînteia* (Der Funke), eine die Raumgröße konterkarierende Masse an politischen Führungsfiguren als Bilder, Statuen oder Büsten kombiniert mit sozialistischen Symbolen wie Sterne, Hammer und Sichel stehen einerseits im Gegensatz zu der ästhetisierenden Ausstellungssprache im Rest des Gebäudes, andererseits dokumentieren sie die jahrzehntelange Ausstellungspraxis des Hauses. Aus einer sehr kritischen Perspektive heraus heißt es entsprechend in der Broschüre zur Ausstellung:

Der Kommunismus ist eine Krankheit der Gesellschaft und der Seele, die der lebendspendenden Konvention entgegensteht; eine »ideale« Dummheit, die vollständig gegen das Leben ausgerichtet ist; eine zerstörerische »atheistische« Sekte; eine dem Geist feindlich eingestellte Orientierung, die den niederen Instinkten des Menschen behaglich ist; eine Verherrlichung des beschämenden Bösen; ein absoluter Hass, der ohne Zurückhaltung versichert wird; ein Versuch, die gesamten, mehrere Jahrhunderte andauernden Bemühungen einer Spiritualisierung zu zerstören; eine teuflische Utopie.¹⁶

15 | Und auch wenn das nicht die dezidierte Intention der Ausstellenden war, produzierte die Gegenüberstellung von christlich-orthodoxen, volksreligiösen Alltagsgegenständen in den Räumen des ehemaligen Partei-Museums eine gewisse Ironie, wie der französische Anthropologe Gérard Althabe bemerkte (1997: 155).

16 | Muzeul Țăranului Român, *Boul rosu: Carte-catalog la expoiziția Ciurma – instalatie politica* [Ausstellungskatalog], București, 1997. Zitiert nach Jung (2016: 167).

Abb. 1.2: Wandgemälde an der Rückseite des Museums des Rumänischen Bauern



Ein an der Rückseite des Museums angebrachtes, großflächiges Mosaik mit dem bezeichnenden Titel *Weg in der Geschichte* stammt aus den 1960er Jahren, stellt das größte seiner Art in Rumänien dar und zeigt in ungewöhnlich abstrakter Form die klassischen Versatzstücke des Klassenkampfes. Wegen seiner schieren Größe konnte es nicht entfernt werden und schmückt bis heute als eines der wenigen sichtbaren, übriggebliebenen Zeichen im öffentlichen Raum Bukarests die rückwärtige Fassade des Museums. Um dem nach 1990 etwas ähnlich symbolträchtiges entgegenzusetzen und den Bezug zum »rumänischen Bauerntum« zu betonen, entschlossen sich die neuen Verantwortlichen, eine kleine aus Siebenbürgen stammende Holzkirche aus dem 18. Jahrhundert in den Innenhof zu translozieren, denn mit den Worten der Kuratoren:

Sie sind Dokumente einer bestimmten Authentizität, nicht nur durch die Elemente ihres Aussehens, die die Einheit des rumänischen Volkes widerspiegeln, sondern auch durch die Rolle, die sie im Leben der transsilvanischen Rumänen gespielt haben. [...] Holzkirchen sind eine bestimmende Realität für die spirituelle Geographie des rumänischen Volkes.¹⁷

Dass das Museum durch seine Namens- und Objektauswahl, die Art der Präsentation und der Vermittlung sowie eine beständige Bezugnahme zu bäuerlichen Versatzstücken – sei es durch den Museumsshop, das Restaurant oder verschiedene Veranstaltungsformate – eine romantisierte, heile Welt des rumänischen Dorfs produziert, an der politische und soziale Veränderungen spurlos vorübergingen, veranlasste den ehemaligen Direktor des Museums Vintilă Mihăilescu zu der überspitzten Aus-

17 | Und es wäre nicht das eingangs erwähnte, kreative Bukarest des Jahres 2019 wenn die Kirche nicht als Teil des virtuellen Bauernmuseums zu erfahren wäre; <http://biserica.muzeultaranuluiroman.ro> (26. 2. 2020). Das Zitat findet sich unter <http://www.muzeultaranuluiroman.ro/biserici-de-lemn.html> (26. 2. 2020).

sage: »The Romanian Peasant Museum is not a Museum of the Romanian Peasant« (Mihăilescu 2006: 15).

Als weiteres Beispiel für den kuratorischen Umgang mit dem Sozialismus beziehungsweise die damit verbundenen Schwierigkeiten sei das 1972 eröffnete »Geschichtsmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien« angeführt, das nach 1990 in »Rumänisches Geschichtsmuseum« umbenannt wurde, und eine kontinuierliche Geschichtskonstruktion vom Paläolithikum bis zur Moderne präsentierte – nicht zuletzt um dem sozialistischen Regime eine historische Legitimierung zu liefern. Allerdings schloss 1990 die Abteilung zur Zeitgeschichte und die Dauerausstellung endete recht abrupt in den 1920er Jahren. In der Hochphase des Personenkults um Ceaușescu in den späten 1970er Jahren wurden ihm mehrere große Säle des Museums gewidmet, die allerdings 1990 ebenfalls geschlossen wurden. Nach verschiedenen Umbau- und Renovierungsphasen endet die Ausstellung auch 2020 noch in den 1920er Jahren und verwehrt sich seiner eigentlichen Rolle als kritische Geschichtsinstanz. Lediglich einige Sonderausstellungen greifen das Thema Sozialismus im kleinen Rahmen auf, wie etwa die Ausstellung *Goldene Epoche: Zwischen Propaganda und Realität* (2007), die aus Gastgeschenken an Ceaușescu und sonstigen Propagandagegenständen bestand.

In mehrfacher Hinsicht nimmt das 2004 gegründete Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst einen besonderen Platz innerhalb des hier verhandelten Bezugssystems ein. Im Gegensatz zu den bisher aufgeführten Museen als ein reines Kunstmuseum konzipiert, kann es sich dem an Museen gerichteten Erklärungsauftrag weitestgehend entziehen und steht nicht in der (vermeintlichen) gesellschaftlichen Verantwortung, eine wissenschaftlich fundierte Einordnung der sozialistischen Zeit zu liefern. Ganz im Gegenteil, in immer wieder neuen Sonderausstellungen mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten gelingt es dem Museum, künstlerische Zugänge zu präsentieren, die gerade mit dem Undefinierten dieser Zeit spielen und so die Heterogenität der Deutungsangebote künstlerisch dokumentieren. Diese besondere Art des Zugangs liegt nicht zuletzt auch in der besonderen räumlichen Lage des Museums begründet: Untergebracht im ehemaligen »Haus des Volkes«, dem gigantomanischen Palast Ceaușescus, stellen allein schon die Räumlichkeiten des Museums einen kuratorischen Eingriff in die sozialistische Stadtgestaltung dar. An der Rückseite des Komplexes untergebracht, spielen der verglaste Aufzug und die damit einhergehenden Mauerdurchbrüche mit der Monumentalität des Gebäudes und erlauben eine Demokratisierung und Öffnung des Gebäudes zur Stadt und für die Bevölkerung durch die außerhalb durchchoreografierte, angesichts des Entstehungszusammenhangs, bemerkenswert unkritischen Führungen.¹⁸ Insbesondere auch die Dachterasse

18 | Besichtigungen des Gebäudes waren bereits Mitte 1990 möglich; seitdem wird der Zugang in Form von Führungen durch ausgewählte Bereiche des Gebäudes gestaltet. Ein freies Bewegen ist auf Grund seines Status als Regierungsgebäude und aus Sicherheitsgründen nicht möglich. Die immer gleich erzählte Geschichte während der Besichtigungstour beschränkt sich auf die baulichen Dimensionen und einige historische Begebenheiten, vermeidet aber Angaben über verunglückte Bauarbeiter oder die mit dem Bau verbundenen Umsiedlungs- und Zerstörungsmaßnahmen in der Hauptstadt. Seit 2017 trägt eine

Abb. 1.3: Eingang zum Nationalen Museum für Gegenwartskunst



des sporadisch geöffneten Museumscafés erweist sich hierbei als einer der wenigen Orte in der Stadt, an dem die Materialität und Monstrosität des Orts auf eine spielerische Art atmosphärisch aufbereitet und so in konsumierbare Instagram-Posts überführt werden kann.¹⁹

Als ein Beispiel für einen möglichen kreativ-partizipativen Umgang mit der Zeitgeschichte kann die Ausstellung *MARSHALLING YARD* (2016/17) angeführt werden, in der die Ausstellungsflächen im Erdgeschoß für eine Depotschau genutzt wurden. Die eigenen Sammlungsbestände des Museums wurden als ein »marshalling yard« kuratiert, »where art works are brought in the open for (visual) browsing, but also for maintenance, in view of a thorough re-organization of the art depots«.²⁰ Die Besuchenden konnten ohne vorgegebene Wege durch Paletten mit Gemälden, Skulpturen

»Installation« im Keller der sozialistischen Zeit und der Baugeschichte Rechnung und wiederholt damit den bereits erwähnten Mechanismus des räumlichen Verdrängens. In den letzten Jahren unterliegt der Palast auch durch Festivalisierungs- und Eventisierungsmaßnahmen, wie Immobilienmessen, Autosalons oder Silvesterpartys, einer neuen Form urbaner Aneignungspraxen.

19 | Diesem Umstand tragen das Museum und das Café auch mit verlängerten Öffnungszeiten freitag-abends Rechnung.

20 | Muzeul Național de Artă Contemporană al României (MNAC), *MARSHALLING YARD*, 10. 11. 2016–08. 10. 2018, <http://www.mnac.ro/en/archives/6256> (26. 2. 2020).

Abb. 1.4: *Impression aus der Ausstellung »MARSHALLING YARD«*



und Statuen spazieren, die als Auftragsarbeit des sozialistischen Regimes entstanden waren und die üblichen parteipolitischen Insignien und Motive zeigten, im Mittelpunkt dabei meist das Ehepaar Ceaușescu in dem Volk zuwinkender Pose. Die Bilder waren dabei so arrangiert, dass immer mehrere palettenweise aneinander lehnten und so jeweils nur eins sichtbar war; die Besuchenden wurden aber explizit dazu aufgerufen, die Bilder durchzuschauen und ihrerseits für die nachfolgenden neue Einblicke zu kreieren.

Auf institutioneller Ebene lassen sich somit auch dreißig Jahre nach der Revolution lediglich vereinzelte und sehr zaghafte Annäherungen an die sozialistische Vergangenheit konstatieren. Die Bukarester Museumslandschaft übt sich in einer bemerkenswerten Zurückhaltung gegenüber der sozialistischen Vergangenheit; eine perplex, intellektuelle Stille, die allerdings als Gradmesser für den Stand des Diskurses über die politische Aufarbeitung und gesellschaftliche Verarbeitung gelesen werden kann.²¹ Gemeinsam ist den bisherigen Ansätzen einer kuratorisch-museolo-

21 | Ein weiteres Beispiel für diese Nichtthematisierung stellt das Kulturhauptstadtjahr 2007 dar, als Rumänien mit Sibiu (Hermannstadt) erstmals einen Titelträger stellte. Weder im dazugehörigen Kulturprogramm noch im städtischen Raum fanden sich Auseinandersetzungen mit der sozialistischen Zeit. Und auch in der Bewerbungsschrift Bukarests für das Kulturhauptstadtjahr 2021 bleibt der Sozialismus weitestgehend ausgeblendet.

gischen Auseinandersetzung einerseits die Schaffung von Distanz, sei es durch die Verlagerung der Ausstellung an einem transitären Nichtort im Kellergeschoss eines Museums beziehungsweise die komplette Aussparung des Themas, was auch die Interpretation dieser Zeit als außerhalb der rumänischen Geschichte stehend symbolisiert. Andererseits findet sich diese Distanzierung auch in der starken Betonung der Rolle der Sowjetunion und einer damit verbundenen Delegation von Verantwortung an ein nichtrumänisches Außen: Die Ausstellungen in Gedenkstätten schaffen Identifikationsangebote lediglich für die Opferseite, für Unterdrückte und Regimegegner, »between victim and perpetrator no third option is offered« (Bădică 2010: 97). Hinzu kommt der immer noch in Geschichtsmuseen (nicht nur in Rumänien) anzutreffende Impetus, ein alleserklärendes Masternarrativ entwickeln zu wollen, dass die Besuchenden am Ende ihres Rundgangs internalisiert haben sollen. Dialogisch-partizipative Installationen, Möglichkeiten zum Austausch und gerade das gezielte Nichtbeantworten sondern bewusste Aufwerfen von Fragen fehlen in den institutionalisierten Museen Rumäniens bisher weitestgehend.

SOZIALISMUS ERINNERN: *RECLAIM THE STREET*

Im Sinne der oben angeführten Begriffserweiterung lassen sich neben den skizzierten institutionalisierten Eingriffen einige Beispiele aus den letzten Jahren anführen, die ein sich wandelndes Bewusstsein innerhalb der Stadtbevölkerung zeigen und als Beispiele für nichtinstitutionalisierte Auseinandersetzungen mit der sozialistischen Vergangenheit dienen können, die nicht zuletzt innerhalb der beschriebenen Parameter der Selbstkulturalisierung der Stadt verlaufen.

Das seit 2014 stattfindende »imapp«-Festival versammelt jedes Jahr internationale Video-Künstler, die die Fassade des Parlamentspalasts als Projektionsfläche für ihre Videoshows benutzen und dieses je nach künstlerischem Zugriff in sich zusammenfallen und wiederauferstehen lassen, in eine Wald-, Wüsten- oder Berglandschaft verwandeln und der Brutalität des größten Gebäudes Europas eine demonstrativ passive Rolle zuweisen. Das Gebäude dominiert einen Abend lang nicht mehr die Silhouette der Stadt, sondern wird seinerseits von Akteur/innen internationaler Künstlergruppen überformt und für die Stadtgesellschaft rekuratiert. Zuschauerzahlen von bis zu 250.000 demonstrieren einerseits den großen Zulauf dieser Veranstaltung, andererseits zeigen sie auch die Dimensionen, die der Platz vor dem Palast bietet (der ansonsten als Parkplatz genutzt wird).

Das auch hier die Nation als Referenzpunkt eine Rolle spielt, zeigte das Motto des Jahres 2018: Zum 100-jährigen Jubiläum des modernen Rumäniens hatten die Veranstalter unter dem Slogan »Blue, Yellow, Red: A Century of Modern Romania« potentielle Teilnehmende dazu aufgerufen, »to create works using the colors of the Romanian national flag, events and important figures belonging to the Romanian history«.²²

22 | Siehe die Website des »imapp«-Festivals: <http://www.imapp.ro> (26. 2. 2020).

Abb. 1.5: IMAPP-Videoprojektion



Einen besonderen Stellenwert in der zivilgesellschaftlich-kreativen Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe und dem öffentlichen Raum nimmt das *Projekt 1990* der rumänischen Künstlerin Ioana Ciocan ein, das sie vor dem »Haus der freien Presse« realisierte, einem der wenigen Gebäude im sozialistischen Klassizismus in Bukarest, architektonisch angelehnt an die Lomonossow-Universität in Moskau. An diesem Ort stand bis März 1990 eine bronzene Leninstatue des Künstlers Boris Caragea, die 1960 zum 90. Geburtstag Lenins auf einem roten Marmorsockel errichtet worden war; sowohl die Statue, die architektonische Umgebung als auch die Umstände der Beseitigung und ihr ikonografisches Weiterleben im kollektiven Gedächtnis machen diesen Ort zu einem der populärsten Erinnerungsorte im Sinne Pierra Noras. Nach der Entfernung der Statue blieb der Sockel zwanzig Jahre lang verwaist, bis die Künstlerin ihre Installation *Ciocan vs. Ulyan* am 26. Januar 2010, dem Geburtstag Ceaușescus, präsentierte: eine rosa eingefärbte Leninstatue bestehend aus einer Weizen-Kleister-Masse.

I inaugurated the ugly Lenin, »Ciocan vs. Ulyanov«, made from colivă-polystyrene (colivă – boiled wheat, traditionally seen as ritual food) and 3 meters shorter than the original made by Boris Caragea, on January 26th 2010, on Ceaușescu's birthday, accompanied by the yelling of an old man: Who is this Ciocan woman?! To hell with that communist! Go and learn some history! (Ciocan 2018: 12)

Im Laufe von vier Jahren stellten insgesamt zwanzig Künstler/innen ihre Arbeiten auf dem Sockel aus, darunter mehrere, die die Leninsymbolik des Orts aufgriffen und sich mit der sozialistischen Zeit auseinandersetzten; aber auch andere, die tagesaktuelle Thematiken wie Korruption, Bürokratisierung, Arbeitsmigration oder Wohnraumproblematiken thematisierten, künstlerisch umsetzten, im öffentlichen Raum präsentierten und diesen damit kuratierten. Im Gegensatz zu offiziellen Denkmälern für die Ereignisse von 1989/90 (wie der Stele am Platz der Revolution), die entlang

Abb. 1.6: Installation »Lenins Schlaf«, Projekt 1990



einer eindimensionalen und einen Schlussstrich ziehenden Erinnerungspolitik verlaufen, versteht sich *Projekt 1990* als ein Antimonument:

It encourages a critical approach to the past and its symbols; it criticises forgetting by a ludic, anti-nostalgic outlook onto the communist past. [...] it is a counter-monument because it does not monumentalise a certain memory of communism, but actively discussed issues connected to overcoming (and remembering) communism (artistically or otherwise) (Preda 2016: 310).²³

Als weiterer kuratorischer Eingriff in die urbane Raumgestaltung können die mit den jeweiligen Regimewechseln verbundenen Straßenumbenennungen gelesen werden, mit denen der Machtwechsel auf einer alltagspraxeologischen Ebene eine neue Sicht- und Erfahrbarkeit erfährt und nicht in institutionalisierten musealen Kontexten abläuft, sondern in erster Linie als verwaltungstechnischer Akt eine eigene mnemotechnische Logik produziert. Diese Rekonfiguration von Raum und Zeit wird an den beiden großen Zäsuren im 20. Jahrhundert, der sozialistischen Machtergreifung und der mit der Revolution einsetzenden Transformationsphase sichtbar. Im Gegensatz zu den stadtplanerischen Eingriffen und der symbolischen Entfernung von Denkmälern und Statuen der jeweils überwundenen Periode sind diese Umbenennungen im Erlebnisraum Stadt als ein Akt politischer Propaganda mit hoher Außenwirkung zu inter-

23 | Mittlerweile steht an dem Platz eine über 100 Tonnen schwere Skulptur des Künstlers Mihai Buculei (ironischerweise ein Schüler Boris Carageas) mit dem Titel *Monument für den Antikommunistischen Kampf*.

pretieren: als Zeichen des Triumphs und als Abrechnungsmodus des Neuen über das Alte (Azaryahu 1996: 318).²⁴ Markantestes Beispiel in Bukarest hierfür ist sicherlich *Piața Revoluției* (Revolutionsplatz), der nach der Abwendung Ceaușescus von seinem geistigen Ziehvater von Piața Gheorghe Gheorghiu Dej nach dem 1960 fertiggestellten »Palastsaal« in *Piața Palatului* (Palastplatz) umbenannt worden war und nach 1989 gerade auch für ausländische Besucher den Systemwechsel prominent markiert. In der Hochphase dieses als kuratorischen Eingriff zu verstehenden, stadtpolitischen Projekts wurden in den 90er Jahren letztendlich 288 (von 4369) Straßen umbenannt; die Mehrheit von ihnen um die Spuren des Sozialismus zu tilgen, einige aber auch um das durch die Umbaumaßnahmen Ceaușescus entstandene, auch Straßennamen betreffende Chaos im öffentlichen Raum zu beseitigen (Cavalcanti 1997).²⁵ Eine Analyse dieser Neucodierung der städtischen Landschaft im Prozess der nationalen Selbstvergewisserung im und durch den öffentlichen Raum nach 1989 zeigt zum einen das vorherrschende neue politische Selbstverständnis anhand nationaler und orthodoxer Versatzstücke, die als brauchbar klassifiziert aus ihrem Kontext herausgelöst und in das urbane Gefüge neu eingeschrieben werden konnten (Light 2004: 166).²⁶ Zum anderen treten hier die oben genannten neuen institutionellen Arrangements nach David Graeber zutage, da die Bevölkerung durch Zeitungsaufrufe explizit zur Partizipation bei der Namensgebung aufgerufen wurde.

Darüber hinaus finden sich eine Reihe von individuellen kuratorischen Interventionen, die ganz persönliche Zugriffe auf die Zeitgeschichte pflegen und vor allem mittels räumlicher Erfahrbarkeiten ein touristisches Angebot schaffen wollen. So finden sich verschiedene »tour of communism«-Angebote, die von Zeitzeug/innen oder Historiker/innen durchgeführte, unterschiedliche Stadtrundgänge entlang neuralgischer Orte anbieten, und vor allem von der individuellen Auseinandersetzung mit der Stadtgeschichte und den politischen Umständen geprägt sind. Die dahinterstehende Motivation ist nach Aussagen verschiedener Anbieter dabei weniger der ökonomische Verdienst, sondern vielmehr die Vermittlung eines alternativen Geschichtsbilds. In den letzten Jahren finden sich aber auch verstärkt kommodifizierende Angebote, die

24 | Auch in der volkswissenschaftlichen Fachgeschichte findet sich im Anschluss an die Straßenumbenennungen in der DDR nach dem Fall der Mauer eine Beschäftigung mit dem Thema. Gottfried Korff sieht in ihnen eine »durch Verwaltungsbeschluss verordnete, in jedem Fall aber entschiedene Widerrede zu einem politisch etablierten Symbolschema, welches über Jahrzehnte hinweg daran beteiligt war, die ideologischen Leitwerte eines politischen Systems in das Bewußtsein der Bevölkerung zu implantieren und dieses im Sinne autoritärer Ordnungsvorstellungen zu formieren« (Korff 1992: 322). Einige der ehemaligen Ostberliner Straßenschilder finden ein museales Weiterleben als Installation im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

25 | Mit dieser Quote liegt Bukarest weit vor Städten wie Berlin (80) oder Moskau (153), die deutlich geringere Umbenennungszahlen aufweisen (vgl. Azaryahu 1996).

26 | Von den 214 nach Personen benannten Straßen erinnern lediglich zehn an Frauen, elf an Personen nicht-rumänischer Herkunft, zwei an Rumänen jüdischen Glaubens, eine an einen Rumäniendeutschen – keine an Vertreter/innen der ungarischen Minderheit oder der Roma.

die Zeitgeschichte als potentielle Einnahmequelle entdeckt haben und in erlebbare Event-Kategorien überführen möchten. Verwunderlich ist dabei weniger die Tatsache an sich, sondern dass diese Entwicklung in Bukarest und auch im Rest Rumäniens so lange gedauert hat, setzte doch die touristische Vermarktung sozialistischer Versatzstücke in Berlin, Bratislava, Budapest oder auch in polnischen und baltischen Städten schon in den 1990er Jahren ein: Ein »sozialistisches« Restaurant beispielsweise suchen an romantisierenden Vergangenheiten interessierte Touristen in Bukarest bisher vergeblich. Ansatzweise in diese Richtung geht seit 2018 das Projekt *ferestroika*, ein Wortspiel aus Gorbatschows »Umstrukturierung« und Ferentari, einem Wohnviertel Bukarests mit zweifelhaftem Ruf; versprochen wird eine Zeitreise samt dazubuchbaren Upgrades: »Go back in time in a one-of-a-kind authentic experience and visit the apartment of a Romanian family from the 1980s brought to life with our unique Touch-Taste-Learn concept«.²⁷

Auch das persönliche Erbe des Regimes steht mittlerweile zur Erfahrbarkeit bereit; 26 Jahre nach seiner Hinrichtung und nachdem der Staat erfolglos versucht hatte, die Immobilie zu veräußern, öffnete sich das private Wohnhaus des Familie Ceaușescu für die Öffentlichkeit und präsentiert vor allem den Geschmack und die Dekadenz des Diktatorenehepaars. Zwar finden sich neben Einblicken in den privaten Kinosaal, den Schönheitssalon und die Sauna eine Reihe authentischer Gegenstände aus dem Alltag der Ceaușescus; dies allerdings ohne jegliche Einordnung der Räumlichkeiten vor dem historischen und gegenwärtigen Kontext. Und auch wenn, wie eingangs erwähnt, die Bedeutung des »Kartpartengeni« bis heute in Umfragen betont wird, scheint die historische Figur etwas von ihrer Aura eingebüßt zu haben. Wie internationale Medien Anfang 2019 berichteten, bleibt die rumänische Steuerbehörde abermals auf einem ARO 304, einer der letzten Staatskarossen Ceaușescus, sitzen, weil sich zum wiederholten Mal kein Käufer für die veranschlagte Summe finden ließ.²⁸

RESÜMEE

Die verschiedenen angeführten Beispiele möchten weniger einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern vielmehr dreißig Jahre nach dem blutig verlaufenen Umsturz die heterogenen Umgangsweisen mit der Erinnerung an den Sozialismus darstellen. Die Perspektivierung des Kuratierens in und von urbanen Räume(n) als

27 | Siehe Website des Projekts *ferestroika*: <https://ferestroika.com> (26. 2. 2020). Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle bleiben, dass sich diese dreistündige Gesamterfahrung mit Preisen zwischen 20 und 150 \$ und angesichts rumänischer Durchschnittsgehälter eher an einen wohlhabenderen, nostalgisch interessierten Personenkreis richtet.

28 | »Auction of Ex-Romanian Dictator Ceausescu's Car Falls Flat«, Reuters, 31. 1. 2019, <https://www.reuters.com/article/us-romania-ceausescu-car/auction-of-ex-romanian-dictator-ceausescus-car-falls-flat-idUSKCN1PP1MI> (26. 2. 2020).

Zugriff auf die diversen Modi dieser Aushandlung erlaubt es dabei, neben offiziellen erinnerungspolitischen Techniken des Regierens auch alternative Formate nicht nur in den Blick zu nehmen, sondern sie als gleichberechtigte Stimmen im nach wie vor konfliktbehafteten beziehungsweise per definitionem umkämpften urbanen Kontext Bukarests zu begreifen. Aus einer kulturwissenschaftlich-ethnologischen Perspektive heraus soll es dabei nicht darum gehen, die einzelnen Positionierungen hinsichtlich politischer, historischer, ästhetischer oder moralischer Maßstäbe zu bewerten; vielmehr dienen sie in ihrer Fülle, Komplexität, Materialität, Kontextualität im öffentlichen Raum sowie ihrem Ringen um Deutungshoheiten als Gradmesser für den gesellschaftspolitischen Zustand und der Reflexion in der rumänischen Gesellschaft. Die Fülle an Protestbewegungen und zivilgesellschaftlichen Bewegungen der letzten Jahre, die sich teilweise auch als neue politische Parteien zu etablieren wussten und zu einem neuen politischen Klima beigetragen haben, dokumentiert einen neuen Grad an Diskursivität innerhalb von historischen Auseinandersetzungen – nicht zuletzt eben mit urban-kuratorischen Strategien und Techniken, die den normativen Gehalt staatlicher Erinnerungspolitik im konkreten städtischen Kontext zu hinterfragen wissen. Letztlich geben diese Interventionen mit ihren moralischen Setzungen Antworten auf die Frage, in was für einer Stadt die Bürger/innen Bukarests leben wollen; wem diese Stadt in all ihrer Historizität eigentlich gehört und wem nicht. Für Städte mit einer langen Tradition an zivilgesellschaftlicher Auseinandersetzung mag das nichts außergewöhnliches sein, für eine Stadt wie Bukarest allerdings schon.

BIBLIOGRAFIE

- Althabe, Gérard (1997): »Une exposition ethnographique: Du plaisir esthétique, une leçon politique.« In: Martor 2, S. 144–165, http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2017/12/1997_17_Althabe.pdf (accessed 11 February 2021).
- Azaryahu, Maoz (1996): »The Power of Commemorative Street Names.« In: *Environment and Planning: Society and Space* 14/3, S. 311–330, DOI: 10.1068/d140311.
- Bădică, Simina (2010): »The Black Hole Paradigm: Exhibiting Communism in Post-communist Romania.« In: *Institute for the Investigation of Communist Crimes and the Memory of the Romanian Exile* (Hg.), *History of Communism in Europe* 1, Bucharest: Zeta Books, S. 83–101, DOI: 10.7761/hce.1.83.
- Bădică, Simina (2013): *Curating Communism: A Comparative History of Museological Practices in Post-war (1946–1958) and Post-communist Romania*, Budapest: Central European University.
- Baudrillard, Jean (1994): »Der Leichenhaufen von Temesvar.« In: Jean Baudrillard (Hg.), *Die Illusion des Endes oder Der Streik der Ereignisse*, Berlin: Merve, S. 89–100.
- Bianchi, Paolo (2016): »Zeigen von Dingen als Dialog: Der kuratorische Ansatz.« In: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 248–252, DOI: 10.1007/978-3-476-05184-4_55.

- Bucur, Maria (2009): *Heroes and Victims: Remembering War in Twentieth-century Romania*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Cărtărescu, Mircea (2003): *Mein Bukarest*, Bukarest: Humanitas.
- Castells, Manuel (1983): *The City and the Grassroots: A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements*, London: Arnold.
- Cavalcanti, Maria (1997): »Urban Reconstruction and Autocratic Regimes: Ceausescu's Bucharest in Its Historic Context.« In: *Planning Perspectives* 12, S. 71–109, DOI: 10.1080/026654397364780.
- Cesereanu, Ruxandra (2004): *Decembrie '89: Deconstrucția unei revoluții*, Iași: Polirom.
- Chelcea, Liviu/Druță, Oana (2016): "Zombie Socialism and the Rise of Neoliberalism in Post-socialist Central and Eastern Europe." In: *Eurasian Geography and Economics* 57/4–5, S. 521–544, DOI: 10.1080/15387216.2016.1266273.
- Ciocan, Ioana (2014): *Proiect 1990: Art in Public Spaces Program 2010–2014*, Bukarest: Editura Vellant.
- Damm, Stefan et al. (Hg.) (2012): *Das kuratierte Ich: Jugendkulturen als Medienkulturen im 21. Jahrhundert*, Berlin: B & S Siebenhaar.
- Ege, Moritz (2018): »Urbane Ethiken und das Normative der Urbanität – ein Diskussionsbeitrag.« In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.), *Andere Urbanitäten*, Wien: Böhlau, S. 169–192, DOI: 10.7767/9783205208488.169.
- Fyfe, Gordon (2006): »Sociology and the Social Aspect of Museums.« In: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, MA: Blackwell, S. 33–49, DOI: 10.1002/9780470996836.ch3.
- Graeber, David (2008): »Fetischismus und soziale Kreativität, oder: Fetische sind Götter im Prozess ihrer Herstellung.« In: Birgit Althans et al. (Hg.), *Kreativität: Eine Rückrufaktion* (Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1), Bielefeld: Transcript, S. 49–68.
- Hannerz, Ulf (1980): *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*, New York: Columbia University Press, DOI: 10.7312/hann91086.
- Hayler, Matt/Griffin, Gabriele (Hg.) (2016): *Research Methods for Creating and Curating Data in the Digital Humanities*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Heinen, Armin (2000): »Auf den Schwingen Draculas nach Europa? Die öffentliche Debatte um neue Schulbücher als Indikator der Transformationskrise der rumänischen Geschichtskultur.« In: *Jahrbücher für Geschichte und Kultur Südosteuropas* 2, S. 91–104.
- Hoelscher, Steven (2006): »Heritage.« In: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, MA: Blackwell, S. 198–218, DOI: 10.1002/9780470996836.ch13.
- Hogea, Alina (2010): »Coming to Terms with the Communist Past in Romania: An Analysis of the Political and Media Discourse Concerning the Tismăneanu Report.« In: *Studies of Transition States and Societies* 2/2, S. 16–30.
- Jung, Martin (2016): *In Freiheit: Die Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte in Rumänien (1989–2009)*, Jena: Frank & Timme.

- Korff, Gottfried (1992): »Namenswechsel: Volkskundliche Anmerkungen zur ›Politik‹ der Straßenumbenennungen in der ehemaligen DDR.« In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 95, S. 321–337, <https://www.volkskundemuseum.at/jart/prj3/volkskundemuseum/data/publikation/1524345942766/1524345942766.pdf> (accessed 11 February 2021).
- Lang, Jon/Moleski, Walter (2010): *Functionalism Revisited: Architectural Theory and Practice and the Behavioral Sciences*, Farnham: Ashgate, DOI: 10.4324/9781315254838.
- Light, Duncan (2004): »Street Names in Bucharest, 1990–1997: Exploring the Modern Historical Geographies of Post-socialist Change.« In: *Journal of Historical Geography* 30, S. 154–172, DOI: 10.1016/s0305-7488(02)00102-0.
- Light, Duncan/Young, Craig (2010): »Reconfiguring Socialist Urban Landscapes: The ‚Left-over‘ Spaces of State-socialism in Bucharest.« In: *Journal of Studies and Research in Human Geography* 4/1, S. 5–16.
- Meyer-Krahmer, Benjamin (2015): »A History of Curating: Past and Present.« In: *Critique d'art* 45, S. 1–5, <https://journals.openedition.org/critiquedart/19152> (26.2.2020), DOI: 10.4000/critiquedart.19152.
- Mihăilescu, Vintilă (2006): »The Romanian Peasant Museum and the Authentic Man.« In: *Martor* 11, S. 15–31, <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-11-2006/> (accessed 11 February 2021).
- Müller, Dietmar (2007): »Strategien des öffentlichen Erinnerns in Rumänien nach 1989: Postkommunisten und postkommunistische Antikommunisten.« In: Ulf Brunnbauer/Stefan Troebst (Hg.), *Zwischen Nostalgie, Amnesie und Allergie: Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Köln: Böhlau, S. 47–68.
- Newell, Jennifer/Robin, Libby/Wehner, Kirsten (2017): *Curating the Future: Museums, Communities and Climate Change*, New York: Routledge, DOI: 10.4324/9781315620770.
- Niedermüller, Peter (2004): »Der Mythos der Gemeinschaft: Geschichte, Gedächtnis und Politik im heutigen Osteuropa.« In: Andrej Corbea-Hoisie/Rudolf Jaworski/Monika Sommer (Hg.), *Umbruch im östlichen Europa: Die nationale Wende und das kollektive Gedächtnis*, Innsbruck: StudienVerlag, S. 11–26.
- Philippi, Kristl (2006): »Das Massaker von Temesvar in Rumänien 1989.« In: Christine Vogel (Hg.), *Bilder des Schreckens: Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus, S. 221–234.
- Preda, Caterina (2016): »›Project 1990‹ as an Anti-Monument in Bucharest and the Aestheticisation of Memory.« In: *Südosteuropa* 64/3, S. 307–324, DOI: 10.1515/soeu-2016-0027.
- Racolta, Radu-Petru (2010): *L'architecture totalitaire: Une monographie du Centre Civique de Bucarest*, Thesis, Université Jean Monnet – Saint-Etienne, <https://www.theses.fr/2010STET2139> (26.2.2020).
- Reckwitz, Andreas (2009): »Die Selbstkulturalisierung der Stadt: Zur Transformation moderner Urbanität in der ›Creative City‹.« In: *Mittelweg* 36, 18/2, S. 2–34, DOI: 10.14361/9783839433454-008.

- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Rezzori, Gregor von (1997): *Mir auf der Spur*, München: C. Bertelsmann.
- Sabharwal, Arjun (2015): *Digital Curation in the Digital Humanities: Preserving and Promoting Archival and Special Collections*, Amsterdam: Chandos Publishing, DOI: 10.1016/c2014-0-02808-0.
- Schlögel, Karl (2005): »Bukarest: Weiße Stadt.« In: Karl Schlögel (Hg.), *Marjampole: Oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte*, München: Fischer, S. 125–140.
- Tismăneanu, Vladimir (2018): *Democracy and Memory: Romania Confronts Its Communist Past: Democracy, Memory, and Moral Justice*, Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/9781139198929.
- Troebst, Stefan (2005): »Postkommunistische Erinnerungskulturen im östlichen Europa: Bestandsaufnahme, Kategorisierung, Periodisierung.« In: *Berichte des Willy Brandt Zentrums für Deutschland- und Europastudien der Universität Wrocław* 7.
- Verdery, Katherine (1996): *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton, NJ: Princeton University Press, DOI: 10.1515/9781400821990.
- Wietschorke, Jens (2013): »Anthropologie der Stadt: Konzepte und Perspektiven.« In: Harald Mieg/Christoph Heyl (Hg.), *Stadt: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 202–221, DOI: 10.1007/978-3-476-05189-9_11.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1.1: Konzertflyer »The Dead Ceausescus«. Foto: Daniel Habit, 1. 3. 2017, Bukarest.
- Abb. 1.2: Wandgemälde an der Rückseite des Museums des Rumänischen Bauern. Foto: A. Hajdu, 2. 3. 2020, Bukarest.
- Abb. 1.3: Eingang zum Nationalen Museum für Gegenwartskunst. Foto: Daniel Habit, 11. 3. 2017, Bukarest.
- Abb. 1.4: Impression aus der Ausstellung »MARSHALLING YARD«. Foto: Daniel Habit, 11. 3. 2017, Bukarest.
- Abb. 1.5: IMAPP Videoprojektion. Foto: Daniel Habit, 24. 9. 2016, Bukarest.
- Abb. 1.6: Installation »Lenins Schlaf«, Projekt 1990, © Ioana Ciocan.