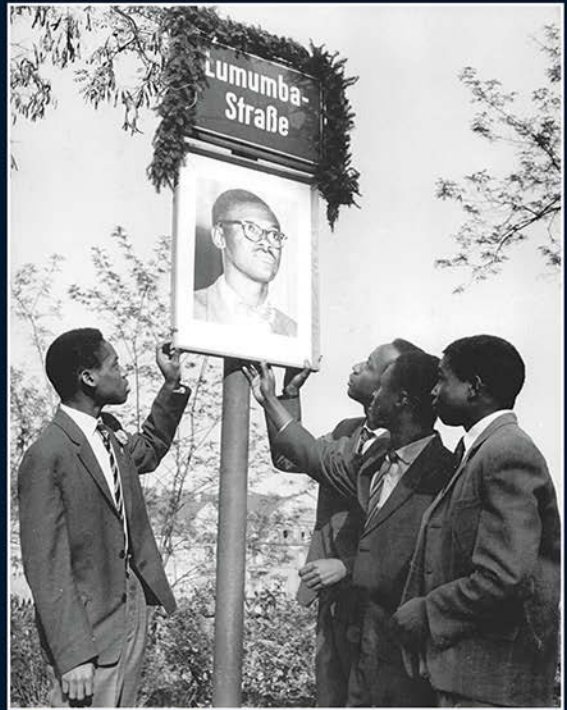


Philipp Schorch,
Daniel Habit (eds.)

Curating (Post-)Socialist Environments



Philipp Schorch, Daniel Habit (eds.)
Curating (Post-)Socialist Environments

Editorial

During the last few decades Eastern European societies have been subjected to far-reaching processes of transformation that are only inadequately described by the buzzwords post-socialism, globalization and EU integration. The ethnographic approach on the other hand seeks to illuminate these changes of everyday life, biographies and identities from different perspectives and from a subject-oriented point of view. The series **Ethnographic Perspectives on Eastern Europe** provides deep insights into the practices of the actors in local urban and rural life worlds interwoven with politics and their medial representations on the macro level. This series explores for instance the staging of identity politics and public and private acts of remembrance, nation-building, new social movements and transnational mobilities in changing civic societies.

The series is edited by Irene Götz.

Philipp Schorch is a professor of museum anthropology at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich, leading an ERC-project entitled »Indigeneities in the 21st Century«. He is also an honorary senior research associate at the Museum of Archaeology and Anthropology at the University of Cambridge. His research focuses on museums, material culture/history/theory, contemporary art and (post)colonial histories, the Pacific and Europe, and collaborations with Indigenous artists/curators/scholars.

Daniel Habit (Dr.) is a senior lecturer at the Institute for European Ethnology and Cultural Analysis at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich, where he received his PhD with a thesis on the concept of The European Capital of Culture programme of the European Union. His current research project in cooperation with the DFG funded research group »Urban Ethics« deals with diverse processes of transformation in Bucharest from a urban and moral anthropology perspective.

Philipp Schorch, Daniel Habit (eds.)

Curating (Post-)Socialist Environments

[transcript]

Supported with funds from the Schroubek Fund Eastern Europe and the European Research Council



Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (BY-NC-ND) which means that the text may be used for non-commercial purposes, provided credit is given to the author. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

To create an adaptation, translation, or derivative of the original work and for commercial use, further permission is required and can be obtained by contacting rights@transcript-publishing.com

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

First published in 2021 by transcript Verlag, Bielefeld
© Philipp Schorch, Daniel Habit (eds.)

Cover layout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Front cover: Leipzig, street sign Lumumbastraße, Bundesarchiv Bild 183-81057-0001, Photo: Heinz Koch (1961).

Back cover: Bucharest, poster in front of the Ministry of the Interior, Photo: Daniel Habit (2016)

Editing: Tomislav Helebrant, Philip Saunders

Proofreading: Ira Eue

Typesetting: Tomislav Helebrant

Printed by Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5590-2

PDF-ISBN 978-3-8394-5590-6

<https://doi.org/10.14361/9783839455906>

ISSN of series: 2702-9182

eISSN of series: 2702-9190

Printed on permanent acid-free text paper.

Inhalt/Contents

Acknowledgments | 9

Introduction

The University of Leipzig as Curated (Post-)socialist Environment

Philipp Schorch | 11

PART I: URBANITIES

1. Vergangenheit, was tun?

(Gegen-)Erinnerungen, Musealisierung und Moralisierung im kuratorischen Umgang mit dem sozialistischen Erbe in Bukarest

Daniel Habit | 31

2. Monuments and Memorial Spaces of Socialist Bulgaria

Visual Transformations and Curatorial Challenges from a Post-socialist Stance

Nikolai Vukov | 57

3. Curating Out the Socialist Alternative

Art and Architecture in a Neoliberalized Leipzig

April Eisman | 81

4. Kunstobjekte auf der Drehbühne der Geschichte

Das Wandbild *Der Weg der Roten Fahne* (Dresden, 1969) zwischen sozialistischer Herrschaftsgeste und postsozialistischem Identifikationsobjekt

Silke Wagler | 101

5. Re-curated Remains

Exploring the Reconfiguration and Re-emergence of Two GDR Era Pieces of Art in Architecture in Contemporary University Media

Martin Roggenbuck | 123

PART II: MUSEOLOGIES

6. Beyond Horseplay

Leipzig's Ethnographic Museum, Indian Hobbyists in the German Democratic Republic, and Experimental Ethnology as Popular Education

Frank Usbeck | 141

7. (Re-)curating Africa

Eine Analyse der Ausstellungsdisplays von 1949–1989 im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Stefanie Bach | 165

8. Curator's Trade in Ideals

Exhibitions, Exhibition History, and Networks of Artistic Solidarity in Cold War Times

Beáta Hock | 185

9. Rehearsal for Lumumba

Die Performativität von Erinnerungsorten und die Probe als künstlerische Methode der Aufarbeitung

Carsten Saeger | 207

PART III: MATERIALS, VISUALS, PERFORMANCES

10. Aus Häusern und Containern

Der Teppich als Nische privater Lebenswelten

Simone Jansen | 237

11. Handgezeichnete Afrikakarten in ihrem Entstehungsumfeld der DDR

Anna-Lisa Reith | 263

12. „Verstoßene Soldaten“ – verstoßene Helden?

Kuratierung der Erinnerung an den antikommunistischen Widerstand durch die Rechte in Polen

Agnieszka Balcerzak | 281

13. Curating Socialism? Curating Democracy!

Die (Re-)Inszenierung der Zivilgesellschaft nach 1989 in Tschechien

Marketa Spiritova | 309

Afterword

Reflections on (Post-)socialist Curated Environments

H. Glenn Penny | 331

Contributors to this Volume | 339

Acknowledgments

This book is the outcome of a collaborative project carried out between 2017 and 2020. Firstly, we want to thank our colleagues at the Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig and Leipzig University who supported the initiative but do not appear in the pages of this book, especially Ursula Rao. Secondly, we wish to acknowledge the funding received from the SFB 1199, Processes of Spatialization under the Global Condition (Leipzig University), through the European Research Council Starting Grant No. 803302, Indigeneities in the 21. Century (Philipp Schorch), and by the “Schroubek Fonds Östliches Europa”, based at the Institute for European Ethnology and Cultural Analysis at Ludwig-Maximilians-Universität Munich. Last but not least, we express our gratitude for the thorough editorial assistance provided by Ira Eue, Tomislav Helebrant and Philip Saunders; and for the rigorous comments on each chapter and the overall composition given by Irene Götz, editor of the transcript series on ‘Ethnografische Perspektiven auf das östliche Europa’. In memory of Ada Hajdu (1978–2020), whose article about the development of Romanian Art Historiography remains unfinished.

Philipp Schorch and Daniel Habit, November 2020

Introduction

Leipzig University as a Curated (Post-)socialist Environment

Philipp Schorch

In which ways are environments (post-)socialist and how do they come about? How is the relationship between the built environment, memory and debates on identity enacted? What are the spatial, material, visual and aesthetic dimensions of these (post-)socialist enactments or interventions? And how do such (post-)socialist interventions in environments become (re)curated? These key questions are addressed in *Curating (Post-)socialist Environments*.

This volume locates the German Democratic Republic (GDR), or East Germany, in (post-)socialist Eastern Europe. ‘East’ or ‘Eastern’ have often been (ab)used and continue to be (ab)used as stereotypical labels to demarcate and hermetically seal the former ‘Socialist Bloc’ and its (post-)socialist heirs from ‘the West’ in Europe and beyond. While being cautious of such homogenising markers and their alleged territorial confinements, it is reasonable to claim that ‘Eastern Europe’ serves as a valid regional point of reference with a common political and economic past manifested, for example, in socialist aesthetics, architecture and material culture (Wolff 1994; Schmale 2008: 23–35). This shared experience has led to similar tactics and practices of dealing and coping with the socialist past since the transformational events of 1989/1990. At the same time, however, there are significant regional and national differences, for instance, due to the incorporation of the former GDR as the *neue Bundesländer* (new states) into the Federal Republic of Germany. In addressing these histories and contemporary legacies, this book follows others who have approached post-socialist, post-communist or post-Soviet settings and transformations by including examples from East Germany (Sillince 1990; Ihle 2002; Czepczynski 2008; Kovács 2010; Bartetzky 2012; Haase et al. 2019: 105–124). The collection also follows others who have zoomed in on the specific case of the GDR and its predominant historicisation and memorialisation through West German frames of reference after 1989/90, in contrast to other Eastern European contexts in which post-socialist renegotiations have emerged and are contested through persisting yet evolving national systems (Offe 1997; Lindenberger 2014: 29–42).

Curating (Post-)socialist Environments opts for a fresh view on these concerns by exploring the multifaceted relationships between the built environment, identity is-

sues and strategies of curating the socialist past through a (post-)socialist lens. It qualifies the 'post' in (post-)socialist, as the material and spatial focus presented here illuminates the ongoing efficacy of socialist traces and presences in post-socialist times, thus, undermining the epochal hubris enshrined in clear-cut pre-/post-comparisons. Moreover, by pursuing ethnographically informed and interdisciplinary lines of enquiry, the book unsettles homogenising renditions of an idea such as 'socialism', which is often seen as a self-evident point of departure and self-enclosed totality, thereby revealing its heterogeneous qualities for particular individuals in specific localities. The volume has grown out of a research project under the same title, which has brought together curators from the State Ethnographic Collections Saxony and the State Art Collections Dresden, East Germany, as well as academics and students in anthropology, art history and history from universities and research institutes in Germany, Bulgaria, Romania and the USA to collectively investigate (post-)socialist environments in East Germany and Eastern Europe through a curatorial lens.

The 'environment', as defined here, encompasses material things, exhibitionary configurations, collections, households, architectural monuments and urban landscapes; and 'curation' is understood in a broadened yet specific sense of attending to or taking care of material environments. Further specifying the overarching questions listed above, the project has asked how curatorial interventions and the associated processes of selection, configuration and orchestration render a concept such as 'socialism' – usually understood as an ideology and in discursive terms – palpable in three-dimensional environments. In what ways do environments become re-curated through a different ideological lens, such as 'neoliberalism', the seemingly monolithic force of the current era? How can the associated rewriting be studied not as an exclusively discursive affair but as a process that is materially and spatially embedded and articulated, i.e. inscribed in and expressed through material-spatial settings, such as urban landscapes, architectural monuments and museums? When/how do (formerly) socialist environments become heritage sites and travel destinations?

In asking these questions, this volume releases 'curation' from its usual museological framing and carries it into urban environments and private lifeworlds, from largely state-sponsored institutional settings with often normative orientations into spheres of subjectification, social creativity and material commemorative culture (Crowley/Reid 2002; Todorova/Gille 2010; Göschl 2019; Troebst et al. 2020). In order to gradually offer answers to these questions, the Introduction to this collection takes the Leipzig University in Saxony, East Germany, and its (post-)socialist transformation as an empirical point of reference and approaches it as a curated environment, or memorial site, to introduce the three pillars of the book's conceptual framework – curating, (post-)socialist, environments – and its three thematic sections: *Urbanities/Museologies/Materials, Visuals, Performance*.

COMMEMORATING THE PAULINERKIRCHE

On 30 May 2018, Leipzig University convened a colloquium to commemorate the 50th anniversary of the demolition of the Paulinerkirche, the University Church consecrated by Martin Luther in 1545 and still largely intact after the Second World War, on 30 May 1968 to make room for an urban tabula rasa on which a socialist campus in the heart of a socialist city was to be built. As the organisers stressed, the campus of Leipzig University has recurrently been at the heart of ideological contestations, which have often been accompanied by architectural transformations. None, however, was as drastic as the one initiated in 1968 and lingering on to this date in the transformed form of the Paulinum where the event took place. The colloquium, open to academics and the wider public, was devoted to *Von St. Pauli zum Paulinum: Leipzigs Universitätskirche und andere Baudenkmäler in Ostdeutschland* (From St. Pauli to Paulinum: Leipzig's University Church and other Historic Monuments in East Germany), locating these “*zwischen Zerstörung, Rekonstruktion und Reinterpretation*” (between destruction, reconstruction and reinterpretation).¹ Various speakers took up those conceptual lenses to shed light on their respective cases under scrutiny.

While listening to the individual contributions, I was struck by the sensitivity and intensity of the topic being addressed. The notion of the ‘wounds of the past’ and the impossibility of their complete healing or curing repeatedly emerged in several presentations. Giving empirical testament to the papers presented, at one point, a member of the audience stood up in protest and intervened in the discussion. It was quite clear to me, and anyone else, that this man was neither satisfied with the way that the (post-)socialist history of the Paulinerkirche unfolded nor with the arguments made in the context of this commemorative event. I was interested in both the raw material of the debate, such as a citizen's pain erupting in situ, and its academic rendering, as through the conceptual frames of ‘destruction’, ‘reconstruction’ and ‘reinterpretation’. The latter did not seem to do justice to the former. In the spirit of the volume introduced here, I would suggest that ‘curation’ offers a sharper, more multifaceted lens through which the transformation of (post-)socialist environments – in this case, the Paulinerkirche morphing into Paulinum – becomes enacted and its effects on human affairs become (incompletely) cured; consequently, a lens through which these observable processes can be approached and analysed.

In order to successively unpack this conceptual proposition, it is, to begin with, worth noting that the University Church's ‘destruction’ was, despite being largely seen as an act of “cultural barbarism” (Demshuk 2017) by its opponents over the last

1 | The colloquium was part of the programme accompanying the exhibition *Transformationen: Von der Universitätskirche zum Paulinum* held in the Galerie im Neuen Augusteum (<https://kustodie.uni-leipzig.de/ausstellungen-und-veranstaltungen/ausstellungsarchiv/2018-transformationen-von-der-universitaetskirche-zum-paulinum/>). Another exhibition, *Die Sprengung der Universitätskirche in Leipzig 1968*, was staged by the Archiv Bürgerbewegung Leipzig e. V. (<https://www.archiv-buergerbewegung.de/ausstellungen/4-ausstellungen>) in the same building and around the same time.

50 years, a constitutive intervention brimming with future potentialities in the eyes of its supporters at the time. This ethos can be detected, for example, in a scale replica of the future socialist ensemble of the Karl-Marx-University (as the university was renamed between 1953 and 1991) edging the reconfigured socialist-modernist Karl-Marx Square (as Augustus Square was called between 1945 and 1990), which featured in an exhibition titled *We Are Shaping Our Socialist Environment* in Halle on 14 June 1968, shortly after the demolition. As Walter Kresse, mayor of Leipzig and president of the German City and Community Council of the GDR, stressed, also in 1968, socialist urban planning embodied “the most beautiful and challenging of all the arts, the most socialist of all, the strongest expression of communal life” (Demshuk 2017: 175). The University Church’s ‘destruction’ was, following this line of reasoning, not seen as an end in itself but as a ‘reinterpretation’ of past and present that was mobilised towards the urban-artistic ‘reconstruction’ of a different, markedly socialist future.²

The interrelationship between ‘destruction’, ‘reinterpretation’ and ‘reconstruction’, which framed the commemorative symposium in 2018, was, thus, evidently at play in 1968 too – although being obviously driven by another ideological agenda. At that time, however, I would suggest that something else was *also* going on. The rewriting of East Germany’s past, present and future required the removal of the material remnants of former ideologies – bourgeois, capitalist, fascist, religious – from which the nascent state of the GDR distanced itself in order to create, or rather curate, urban environments, such as downtown Leipzig, which would reflect nothing less than a new “sozialistische(n) Menschengemeinschaft” (socialist human community) (Topfstedt 2006: 61). The (post-)socialist traces of such interventions, such as the ‘destruction’ of the Paulinerkirche geared towards the ‘reconstruction’ of a socialist urban utopia, can be discerned to this date, as in other comparable cases across Eastern Europe (Stanilov 2007; Koch 2009; Bohn/Calic 2010; Vitti 2015). Apart from this *generative* impulse originating in the erasure, it is equally important to recognise the latter’s *curative* efficacy. Following Karl Marx’s famously paraphrased statement: “religion is the opium of the people”, it does not seem far-fetched to claim that the socialist reconfiguration of urban communal settings, such as Leipzig’s central square with the university (both renamed after the giant philosopher during the time of the GDR), did not only aim at overwriting former ideologically founded organisations of city life but also at healing or curing the underlying poisoning of the ‘human community’, caused by religious opiates or other addictive substances, through the administration of socialist medication. The notion of ‘curation’, etymologically deriving from *curare* or “to take care of”,³ makes good sense for our purposes here, as becomes even clearer

2 | I was able to access in the archival material used for the exhibition *Transformationen: Von der Universitätskirche zum Paulinum* a speech by Walter Kresse, mayor of Leipzig, titled *Leipzig wird schöner, als es je war!* and delivered on the 15. *Tagung der Stadtverordnetenversammlung* on 23 May 1968, as well as a letter by *Bezirksrat* Erich Grützner addressed to the *Minister für Kultur*, Klaus Gysi, and dated 20 May 1968. Both point clearly to the future-oriented reasoning underpinning the upcoming demolition.

3 | “Online Etymology Dictionary” (<https://www.etymonline.com/word/curate>, accessed 22 July 2019)

once we zoom in on the further transformation of Leipzig University into a curated (post-)socialist memorial site.

LEIPZIG UNIVERSITY AS CURATED (POST-)SOCIALIST MEMORIAL SITE

The demolition of the Paulinerkirche was met with arguably the most extensive civic dissent between the *Volksaufstand* (national uprising) in 1953 and the *Friedliche Revolution* (peaceful revolution) in 1989 throughout the GDR's history. On 20 June 1968, widespread resistance culminated in a spectacular protest when a banner picturing the University Church and stating "1968: *Wir fordern Wiederaufbau*" (1968: We demand reconstruction) unfurled over the stage during the International Bach Competition to resounding applause and in front of an international audience (Demshuk 2017: 166). The authorities were embarrassed and the security apparatus responded accordingly, turning the 'culprits' into enemies of the state who faced the dire consequences brought about by a totalitarian regime. In the following years, the Paulinerkirche was never mentioned directly in its entirety but reduced to *Altbausubstanz* (antiquated building matter) in any official publication (Poumet 2009: 538). The subsequent public "taboo [...] weighed as a trauma" (Demshuk 2017: 174), paired with a state-orchestrated *Erinnerungsverlust* (loss of memory) that was still discernible in 2002 (Zwahr 2003). Yet, the transformation of the University Church into a memorial site did proceed. Far from being a discursive affair, however, it required its curated (partial) resurrection in situ.

After the peaceful revolution culminating in *Die Wende* (turning point), memories of the Paulinerkirche began to resurface publicly. Henceforth, the anniversary of the demolition, 30 May, was turned into an occasion to commemorate, not only through discursive events such as the colloquium mentioned but through material-spatial rewritings into the urban environment (Schorch 2018). On the 25th anniversary in 1993, a commemorative plaque (see Fig. 1), designed by Matthias Klemm, was attached to the university's former main building (see Fig. 2, now on the north side of the Paulinum) with the warning inscription:

The Universitätskirche St. Pauli stood at this location. Erected as church of the Dominican monastery, it was property of the university since 1543. It survived all wars unharmed. On 30 May 1968, the University Church was demolished. This act of despotism was prevented neither by the city councillors nor by the university. They did not resist the pressure of a dictatorial regime.⁴

Five years later, on the 30th anniversary in 1998, both the city and university staged several memorial services, the most spectacular part of which was the *Installation Paulinerkirche* by the Leipzig artist Axel Guhlmann (see Fig. 2). This art intervention consisted of a red steel frame, which retraced the former church gable, superimposed

4 | Translations from German into English throughout the text are mine.

Fig. 1: Commemorative plaque in tribute to Paulinum.

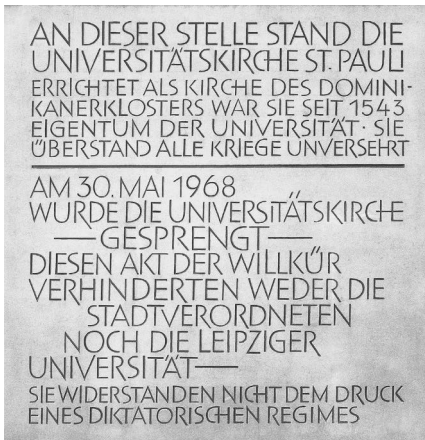


Fig. 2: Installation Erinnerung an die Sprengung der Paulinerkirche by Axel Guhlmann, and Karl-Marx-Relief.



on the façade of the main socialist-modernist university building. It, thus, became visible that the church rosette was placed directly above the monumental bronze relief *Karl Marx und das revolutionäre, weltverändernde Wesen seiner Lehre* (Karl Marx and the revolutionary, world-changing nature of his teachings), also known as *Marx Relief*, which, in turn, was positioned precisely at the place of the former altar. The installation was inaugurated exactly on the hour thirty years after the demolition, while the church bells of Leipzig were ringing in commemoration. Initially planned for 100 days, it remained until 2006, evolving into an urban icon that pointed to an “unhealed wound” in the cityscape (Schrödl et al. 1998; Poumet 2009; Demshuk 2017)⁵ – a curatorial intervention that reinscribed memory work into the urban environment.

On 30 May 2015, the 47th anniversary, the university, the city of Leipzig and the lobby group *Paulinerverein* held a joint commemoration, in which a scale model (1:100) of the historical church building (see Fig. 3) was unveiled to the public in front of the Paulinum, at that time still being under construction. As can be seen in the photograph, the prior socialist ensemble of Leipzig’s Karl-Marx Square was recast as Augustusplatz once again. From this angle, only the *Universitätsturm* (university tower) is reminiscent of the socialist urban utopia being implemented in the 1960s and 70s. The main building (Fig. 2), which replaced the demolished Paulinerkirche,

5 | Cf. these websites: “Installation Paulinerkirche” (https://www.hgb-leipzig.de/kunstorte/ap_einfuehrung_pauliner.html, and <http://www.schroedl-projektentwicklung.de/projekte-paulinerkirche.html>, accessed 22 July 2019).

Fig. 3: Neues Augusteum (Paulinum), bronze model.



was equally demolished in 2007 and subsequently replaced by the Paulinum and Augusteum in 2017. It is important to note that the medium of the display, usually understood in museological terms and here replicating the historic University Church, was appropriated to create, or rather curate, a *Erinnerungsort* (memorial site) (Universität Leipzig 2017: 79). Intriguingly, in contrast to the preceding socialist reconfiguration that erased the traces of the past to build a utopian future, the post-socialist response longs back to historical roots in order to stabilise the present. Both urban interventions might differ in their temporal orientation but, given the argument built up in this Introduction and developed throughout the volume, both can be understood as different manifestations of the same underlying mechanism of reinscribing, displaying and exhibiting memories in material-spatial environments.⁶ Curating a museum exhibition, then, is just part of curating a city.

So far, we have zoomed in on the externally visible traces indicating the transformation of Leipzig University's main campus into a (post-)socialist memorial site. The associated curatorial interventions, however, can also be tracked inside university buildings as well as across different campuses and the wider city: in the foyers of the auditorium building, for example, one can detect two large murals (Fig. 4 and 5) which, due to their sheer proportions, cannot be overlooked.

Figure 4 shows *Arbeiterklasse und Intelligenz* (working class and intelligentsia), one of the most significant murals produced during the GDR era by the renowned artist Werner Tübke in 1973. This archetypical piece of socialist art depicted the "unity

6 | On the moral and ethical qualities and implications of such interventions, see Dürr et al. (2019).

Fig. 4: Mural Arbeiterklasse und Intelligenz (1970–1973).



of politics and science” (Kubitschek 2010) propagated at the time, and was originally placed in the president’s area in the main building (where the Paulinerkirche once stood) on the interior verso of the *Marx Relief* (see Fig. 2). Both *Arbeiterklasse und Intelligenz* and *Marx Relief*, thus represented two tightly curated sides of the same socialist-artistic coin (Hiller von Gaertringen 2006). The decision to re-curate this piece of anachronistic art on the revamped main campus was, as anything else associated with Leipzig University as a memorial site, a heavily contested affair. The author Erich Loest first attempted to prevent such a re-erection, given the mural’s ideological agenda, and then, after failing with his injunction, commissioned the counter-mural *Aufrecht Stehen* (standing upright) by the artist Reinhard Minkewitz in 2006 (Fig. 5). Instead of celebrating the “unity of politics and science”, this piece of art depicts academics who, due to their opposition to the political regime, suffered most serious consequences (Universität Leipzig 2017). Once again, memory work requires that the ‘unhealed wounds’ of history become (partially) cured, or at least attended to – here through the curated juxtaposition of artworks, not in a typical art gallery but in the foyer of an auditorium building as a different yet similarly museologised institutional setting.

The trenches marking the Leipzig University as a “battleground of memories” (Sabrow 2009) also strike the eye when observing the (post-)socialist trajectory of the *Marx Relief* (see Fig. 2). This giant relief, measuring 7 × 14 metres and weighing 33 tons, was created between 1970 and 1973 by an artist collective consisting of Frank Ruddigkeit, Klaus Schwabe and Rolf Kuhrt to create, or curate, the aspired synthesis of architecture and art as a “signature of a new society”.⁷ After it was dismantled in 2006, it provoked the most intense conflict about the adequate way to deal with the GDR heritage since 1989, putting city officials, university representatives, major public figures and the citizenry at loggerheads (Bartetzky 2012). In the end, a compromise was found and the relief was relocated and re-erected (see Fig. 6).

Since 2008, the *Marx Relief* has carved out a little recognised existence on the area of the faculty of sports sciences, a few kilometres away from the city centre and the prominent location it once occupied, and, ironically, in front of the HHL – Leipzig Graduate School of Management. As one can see in the photograph (see Fig. 6), the relief has morphed from a (curated) artistic-architectural “signature of a new society”

7 | On the synthesis of public art and architecture as “signature of a new society”, see Silke Wagler in this volume.

Fig. 5: *Mural Aufrecht stehen – Für Herbert Belter, Ernst Bloch, Werner Ihmels, Hans Mayer, Wolfgang Natonek, Georg-Siegfried Schmutzler.*



into a (curated) display commemorating a past society. One of the labels of the tightly manicured museological arrangement states that the spatial distance between the former and current location is meant to reflect the critical distance assumed by the university regarding this part of its history. As Anna Saunders argues convincingly:

[...] the intended function of the new ensemble is very similar to that of the original relief: to strengthen the present-day political status quo, by linking past and present in a clear forward-looking trajectory, this time tracing democratic rather than socialist progress. (Saunders 2018: 95)

Fully agreeing with this sentiment, I hasten to add that the underlying *practice* through which both ensembles – socialist and post-socialist – have become not just (re)constructed and (re)interpreted but (re)enacted as materialised and spatialised memory devices and visions of the future, is distinctively *curatorial*.

Before I flesh out the curatorial framework of this volume more explicitly and then pass the word to its authors to put meat on the bones, let us complete our journey through Leipzig University as a curated (post-)socialist memorial site. In 2011, the location where the rubble of the demolished Paulinerkirche was secretly dumped in 1968 to avoid any public attention – nowadays the rejuvenated public park of the

Fig. 6: Marx Relief in front of the HHL Leipzig Graduate School of Management.



Etzoldsche Sandgrube in the suburb of Probstheida⁸ – became memorialised through a sound installation lined with museological labels and attracting commemorative interactions, as can be seen in Fig. 7.

While the museologisation of the afterlives of the Paulinerkirche spread across the city, as we have seen in the case of the *Marx Relief* and the rubble-turned-sound installation, the new Paulinum came into being. After years of fierce political and public debate and contestation (Mayer 2016), amounting to a *Kulturkampf* (culture war) in Leipzig (Koch/Koch 2006), the new Paulinum, designed by the Dutch architect Eric van Egeraat, was opened in 2017 (see Fig. 3). Once again a compromise, between reconstruction and new construction, was reached, which made the “ruptures of history readable” (Pahl 2018) and which, according to the architect, did not return the building of the demolished University Church but its memory (Mayer 2016: 650). Throughout the years of arguing across a seemingly unbridgeable divide, the demand for ‘reconstruction’ was often branded by its opponents as “museological reconstruction” unsuitable to convey real memory (Poumet 2009: 540). Given this discussion on Leipzig University as a curated (post-)socialist memorial site, however, I suggest that we move from critiquing the museologisation of environments to approaching them

8 | “Etzoldsche Sandgrube: Klanginstallation lädt zum Erinnern ein”, Leipzig, 27 March 2014 (<https://www.leipzig.de/news/news/etzoldsche-sandgrube-klanginstallation-laedt-zum-erinnern-ein/>, accessed 22 July 2019).

Fig. 7: Commemorating the Paulinerkirche in the Etzoldsche Sandgrube.



as having been museologised or curated already. Exhibitions and city environments are built through practices informed by similar logics and mechanisms, which might be subsumed – tentatively at this stage – under the *curated condition of built environments*.

CURATING (POST-)SOCIALIST ENVIRONMENTS

In order to find answers to the questions first raised at the beginning of this Introduction and then emerging in the transformation of the Paulinerkirche into a curated (post-)socialist environment, a group of authors has worked on case studies centred on (post-)socialist situations and locations in East Germany, such as Leipzig and Dresden in Saxony (Stefanie Bach, April Eisman, Simone Jansen, Anna-Lisa Reith, Martin Roggenbuck, Carsten Saeger, Frank Usbeck and Silke Wagler) and Berlin (Glenn Penny), while others have added international examples of (post-)socialist Bulgaria (Nikolai Vukov), the Czech Republic (Marketa Spiritova), Romania (Daniel Habit), Poland (Agnieszka Balcerzak) and wider Eastern Europe and the Socialist International (Beáta Hock). Together, the volume's authors are making productive use of the urban as an empirical focus through which to decentre and pluralise the 'Eastern Bloc', while integrating individual cases into broader transregional comparisons. In doing so, the authors present a cacophony of voices with different and, at times, con-

tradicting perspectives on a common point of reference. The overall composition does not intend to resolve such contradictions. Instead, the book sets out to simultaneously provincialise and internationalise ‘(post-)socialism’. It fills this abstract signifier with concrete substance by delineating its various interrelated dimensions – ethical, ideological, institutional, practical and temporal – and by embedding it in and investigating it through material-spatial environments – museum exhibitions, art galleries, urban ecologies, architectural and public art interventions and private collections – as well as their multifaceted visual manifestations. Both empirical foci, material-spatial environments and visual manifestations, enable the authors to place an idea such as ‘(post-)socialism’ in tangible life-worlds; and both can, as the volume shows, be enlightened through a curatorial lens.

The curatorial lens allows us to zoom in on the material-spatial and visual (re)arrangements through which an abstract idea such as ‘socialism’ becomes an environmental reality with argumentative effects upon audiences. Shedding light onto these dialogical, curatorial practices facilitates, on the one hand, an understanding of the ways in which the complex, multilayered and often unpredictable relationship between the built environment, temporalities – histories, memories, futures and utopias – and identities is enacted. On the other hand, and apart from these epistemological and ontological efficacies of curatorial interventions, their underpinning methodological acts and moments – captioning, juxtaposing and (re)arranging – enact the relationship between content and form and create or (re)curate the visual layer needed so that the story told can make a multisensory, visceral, and affective impact upon audiences.

The volume argues for the notion of curating (post-)socialist environments to address the enduring afterlives of socialist material-spatial and visual remains in post-socialist times, and to analyse the associated practices through which these continue to be mobilised for particular ends: ethical, political, ideological, economic and so on. Curation, as developed and understood here, operates as both a practice/method and an analytical/conceptual lens. As a practice and method, it simultaneously entails material-spatial (re)constructions and visual (re)organisations, as well as the associated ideological (re)interpretations and the underpinning *curare* or caring for memories, pains, losses and the wounds of history. As an analytical and conceptual lens, it enables us to move from critiquing the museologisation of environments, often branded as Disneyfication or open-air museum, as in the case of the Dresden Frauenkirche (Saxony, East Germany), to approaching environments as having been museologised or curated already, which might be called the curated condition of built environments. In a sort of double-move, then, the volume liberates curation, as a method and practice, out of its predominant confinement to museum institutions, while deploying it, as a conceptual and analytical lens, to consider and study the processes through and the environments in which an idea such as socialism becomes spatialised, materialised and visualised.

There is an increasing literature on the relationship between facets of socialism, notions of identity and memory, and aspects of materiality, addressing topics such as “landscapes of communism” (Hatherley 2015; see also Andrusz et al. 1996;

Tsenkova/Nedović-Budić 2006; Czepczyński 2008; Dmitrieva/Kliems 2010; Diener/Hagen 2015), socialist material “remains” (Bach 2017; see also Todorova/Gille 2010; Todorova et al. 2014), “style and socialism” (Reid/Crowley 2000), “socialist aesthetics” (Köhring/Rüthers 2018; see also Sarkisova/Apor 2008), “memorializing the GDR” (Saunders 2018, see also Kaminsky/Gleinig 2016; Göschl 2019) and “urban landscapes in the East since German reunification” (Cliver/Smith-Prei 2015). The present volume distinguishes itself by focusing on the curatorial as a particular practice/method and analytical/conceptual lens through which the relationship between the built environment, (post-)socialist ideologies and the formations and contestations of identity and memory is enacted and can be studied. In doing so, the book draws on work on curatorship (Schorch/McCarthy 2019; Saxer/Schorch 2020; Schorch et al. 2020) to develop it further beyond its museological manifestations – encapsulated in alleged broad trends such as “the era of the curator” (Brenson 2001), “curationism” (Balzar 2015) and the “curatorial turn” (O’Neill 2007) – towards its deployment for the interrogation of (post-)socialist urbanities, materials and visuals.⁹ Last but not least, the book is genuinely interdisciplinary by pulling together disciplinary perspectives from anthropology, art history and history by university and museum scholars as well as students with shorter chapters, written in either English or German, through the common lens of curating (post-)socialist environments. The book, thus, offers insights into particular curatorial processes of environmental spatialisation under the (post-)socialist condition and is structured into three thematic sections – *Urbanities/Museologies/Materials, Visuals, Performance*, which have emerged out of the research process mapped out in this Introduction and given substance throughout the following chapters.

BIBLIOGRAPHY

- Andrusz, Gregory D./Harloe, Michael/Szelényi, Iván (1996): *Cities after Socialism: Urban and Regional Change and Conflict in Post-socialist Societies*, Oxford: Blackwell, DOI: 10.1002/9780470712733.
- Bach, Jonathan P. G. (2017): *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press, DOI: 10.7312/bach18270.
- Balzar, David (2015): *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, London: Pluto Press.
- Bartetzky, Arnold (2012): *Nation – Staat – Stadt: Architektur, Denkmalpflege und Geschichtskultur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert (Visuelle Geschichtskultur Vol. 9)*, Cologne: Böhlau, DOI: 10.7788/boehlau.9783412214852.

9 | For further discussions on the curatorial coming from urban anthropology and the arts see Daniel Habit and Carsten Saeger, respectively, in this volume.

- Bohn, Thomas/Calic, Marie-Janine (eds.) (2010): *Urbanisierung und Stadtentwicklung in Südosteuropa vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, München: Peter Lang, DOI: 10.3726/b11919.
- Brenson, Michael (2001): "The Curator's Moment." In: *Art Journal* 57/4, pp. 16–27, DOI: 10.2307/777925.
- Clover, Gwyneth/Smith-Prei, Carrie (eds.) (2015): *Bloom and Bust: Urban Landscapes in the East since German Reunification*, Oxford: Berghahn.
- Crowley, David/Reid, Susan Emily (eds.) (2002): *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford: Bloomsbury, DOI: 10.5040/9781350057692.
- Czepczyński, Mariusz (2008): *Cultural Landscapes of Post-socialist Cities: Representation of Powers and Needs*, New York: Routledge, DOI: 10.4324/9781315575315.
- Demshuk, Andrew (2017): *Demolition on Karl Marx Square: Cultural Barbarism and the People's State in 1968*, New York: Oxford University Press, DOI: 10.1093/oso/9780190645120.001.0001.
- Diener, Alexander C./Hagen, Joshua (eds.) (2015): *From Socialist to Post-socialist Cities: Cultural Politics of Architecture, Urban Planning, and Identity in Eurasia*, New York: Routledge, DOI: 10.4324/9781315742342.
- Dmitrieva, Marina/Kliems, Alfrun (eds.) (2010): *The Post-socialist City: Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Berlin: Jovis.
- Dürr, Eveline/Ege, Moritz/Moser, Johannes/Neumann, Christoph K./Winder, Gordon M. (2019): "Urban Ethics: Towards a Research Agenda on Cities, Ethics and Normativity." In: *City, Culture and Society* 20, DOI: 10.1016/j.ccs.2019.100313.
- Göschl, Regina (2019): *DDR-Alltag im Museum: Geschichtskulturelle Diskurse, Funktionen und Fallbeispiele im vereinten Deutschland*, Münster: LIT.
- Haase, Dagmar/Dushkova, Diana/Haase, Annegret/ Kronenberg, Jakob (2019): "Green Infrastructure in Post-socialist Cities: Evidence and Experiences from Eastern Germany, Poland and Russia." In: Tauri Tuvikene/Wladimir Sgibnev/Carola Silvia Neugebauer (eds.), *Post-socialist Urban Infrastructures*, New York: Routledge, pp. 105–124, DOI: 10.4324/9781351190350-7.
- Hatherley, Owen (2015): *Landscapes of Communism: A History through Buildings*, New York: The New Press.
- Hiller von Gaertringen, Rudolf (2006): "Vorwort." In: Rudolf Hiller von Gaertringen (ed.), *Werner Tübkes 'Arbeiterklasse und Intelligenz': Studien zu Kontext, Genese und Rezeption*, Petersberg: Michael Imhof, pp. 9–11.
- Ihle, Astrid (2002): "Wandering the Streets of Socialism: A Discussion of the Street Photography of Arno Fischer and Ursula Arnold." In: David Crowley/Susan Emily Reid (eds.), *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford: Bloomsbury, pp. 85–104, DOI: 10.5040/9781350057692.ch-005.
- Kaminsky, Anna/Gleinig, Ruth (2016 [2004]): *Orte des Erinnerns: Gedenkzeichen, Gedenkstätten und Museen zur Diktatur in SBZ und DDR*, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, erarbeitet im Auftrag der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, Berlin: Ch. Links.

- Koch, Dietrich/Koch, Eckhard (2006): *Kulturkampf in Leipzig: Denkschrift zur Wiederaufbaudebatte Universitätskirche St. Pauli, Leipzig*: Forum Verlag Leipzig.
- Koch, Florian (2009): *Die Europäische Stadt in Transformation: Stadtplanung und Stadtentwicklungspolitik im postsozialistischen Warschau*, Wiesbaden: Springer VS, DOI: 10.1007/978-3-531-92109-9.
- Kovács, Tímea (2010): *Halb-Vergangenheit: Städtische Räume und urbane Lebenswelten vor und nach 1989*, Berlin: Lukas.
- Köhring, Alexandra/Rüthers, Monica (eds.) (2018): *Ästhetiken des Sozialismus: Populäre Bildmedien im späten Sozialismus/Socialist Aesthetics: Visual Cultures of Late Socialism*, Köln: Böhlau, DOI: 10.7788/9783412510091.
- Kubitschek, Hans-Dieter (2010): "Die Entwicklung der Regionalwissenschaften in der DDR und ihr Verhältnis zur Orientalistik und Völkerkunde." In: *Berliner Blätter – Ethnographische und ethnologische Beiträge* 52, pp. 20–29.
- Lindenberger, Thomas (2014): "Experts with a Cause: A Future for GDR History beyond Memory Governance and Ostalgie in Unified Germany." In: Maria Todorova/Augusta Dimou/Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press, pp. 29–42.
- Mayer, Thomas (2016): *Die Universitätskirche und das Paulinum: Eine journalistische Chronologie über den Neubau am Augustusplatz in Berichten, Kommentaren und Interviews 1992–2016*, Jens Blecher (ed.), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Offe, Claus (1997): *Varieties of Transition: The East European and the East German Experience*, Cambridge: Polity Press.
- O'Neill, Paul (2007): "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse." In: Judith Rugg/Michele Sedgwick (eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago: Intellect, pp. 13–28.
- Pahl, Burkhard (2018): "Den Campus als Mitte zurückgewonnen." In: *Alumni – Das Leipziger Universitätsmagazin: Platz zum Forschen, Lernen, Leben. Die Universität und ihre Bauten*, pp. 26–31, <https://tools.uni-leipzig.de/publikationen/alumni-magazin/2018/files/assets/common/downloads/publication.pdf> (accessed 11 February 2021).
- Poumet, Jacques (2009): "Die Universitätskirche Leipzig." In: Martin Sabrow (ed.), *Erinnerungsorte der DDR*, München: C. H. Beck, pp. 536–544.
- Reid, Susan Emily/Crowley, David (eds.) (2000): *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford: Berg.
- Sabrow, Martin (2009): "Die DDR erinnern." In: Martin Sabrow (ed.), *Erinnerungsorte der DDR*, München: C. H. Beck, pp. 11–29.
- Sarkisova, Oksana/Apor, Péter (2008): *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest: Central European University Press.
- Saunders, Anna (2018): *Memorializing the GDR: Monuments and Memory after 1989*, Oxford: Berghahn, DOI: 10.2307/j.ctvw04jpp.

- Saxer, Martin/Schorch, Philipp (2020): "Materiality and Connectivity." In: Philipp Schorch/Martin Saxer/Marlen Elders (eds.), *Exploring Materiality and Connectivity in Anthropology and Beyond*, London: UCL Press, pp. 1–14, DOI: 10.2307/j.ctv13xpsp9.6.
- Schmale, Wolfgang (2008): "Osteuropa": Zwischen Ende und Neudefinition." In: José María Faraldo/Paulina Gulinska-Jurgiel/Christian Domitz (eds.), *Europa im Ostblock: Vorstellungen und Diskurse (1945–1991)/Europe in the Eastern Bloc: Imaginations and Discourses (1945–1991)*, Cologne: Zentrum für Zeithistorische Forschungen Potsdam, pp. 23–35.
- Schorch, Philipp (2018): "Two Germanies: Ethnographic Museums, (Post)colonial Exhibitions, and the 'Cold Odyssey' of Pacific Objects between East and West." In: Lucie Carreau/Alison Clark/Alana Jelinek/Erna Lilje/Nicholas Thomas (eds.), *Pacific Presences*, Vol. 2, *Oceanic Arts and European Museums*, Leiden: Sidestone Press, pp. 171–185.
- Schorch, Philipp et al. (2020): *Refocusing Ethnographic Museums through Oceanic Lenses*, Honolulu: University of Hawai'i Press, DOI: 10.2307/j.ctvn5twfj.
- Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (eds.) (2019): *Curatopia: Museums and the Future of Curatorship*, Manchester: Manchester University Press, DOI: 10.7228/manchester/9781526118196.001.0001.
- Schrödl, Jutta/Unger, Wolfgang/Werner, Peter (eds.) (1998): *Installation Paulinerkirche*, Leipzig: Martin Krämer Musikverlag.
- Sillince, John (1990): *Housing Policies in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York: Taylor & Francis, DOI: 10.4324/9780203169346.
- Stanilov, Kiril (ed.) (2007): *The Post-socialist City: Urban Forms and Space Transformations in Central and Eastern Europe after Socialism*, Dordrecht: Springer VS, DOI: 10.1007/978-1-4020-6053-3.
- Todorova, Maria/Dimou, Augusta/Troebst, Stefan (eds.) (2014): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press.
- Todorova, Maria/Gille, Zsuzsa (eds.) (2010): *Post-Communist Nostalgia*, New York: Berghahn, DOI: 10.2307/j.ctt9qd8t4.
- Topfstedt, Thomas (2006): "Konzept und Realität: Der Universitätshauptgebäudekomplex der Karl-Marx-Universität und die Entwicklungsstufen seines bildkünstlerischen Gesamtkonzeptes bis 1970/71." In: Rudolf Hiller von Gærtringen (ed.), *Werner Tübkes 'Arbeiterklasse und Intelligenz': Studien zu Kontext, Genese und Rezeption*, Petersberg: Michael Imhof, pp. 51–64.
- Troebst, Stefan/François, Étienne, Konczal/Traba, Robert (2013): *Geschichtspolitik in Europa seit 1989: Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich*, Göttingen: Wallstein.
- Troebst, Stefan/Todorova, Maria/Dimou, Augusta (eds.) (2020): *The Remembering Communism Dictionary*, Budapest: Central European University Press.

- Tsenkova, Sasha/Nedović-Budić, Zorica (2006): *The Urban Mosaic of Post-Socialist Eastern Europe: Space, Institutions and Policy*, Heidelberg: Physica-Verlag, DOI: 10.1007/3-7908-1727-9.
- Universität Leipzig (ed.) (2017): *Modern. Markant. Mittendrin: Die Universität Leipzig im Herzen der Stadt*, Leipzig: Leipziger Medien Service GmbH.
- Vitti, Vanda (2015): *(Trans-)Formationen jüdischer Lebenswelten nach 1989: Eine Ethnografie in zwei slowakischen Städten*, Bielefeld: Transcript, DOI: 10.14361/9783839431047.
- Wolff, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Zwahr, Hartmut (2003): "Erinnern erfordert Wissen." In: Matthias Middell/Charlotte Schubert/Pirmin Stekeler-Weithofer (eds.), *Erinnerungsort Leipziger Paulinerkirche: Eine Debatte*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, pp. 55–68.

LIST OF FIGURES

- Fig. 1: Universität Leipzig, Commemorative plaque in tribute to Paulinum. Photo: Thomas Häse, 19. 10. 2017/Universität Leipzig, SUK.
- Fig. 2: Universität Leipzig, Campus Augustusplatz, Augustusplatz 10/11, Hauptgebäude, installation *Erinnerung an die Sprengung der Paulinerkirche* by Axel Guhlmann, and *Karl-Marx-Relief*. Photo: Sylvia Dorn, 4. 5. 2001/Universität Leipzig, SUK.
- Fig. 3: Universität Leipzig, Campus Augustusplatz, Neues Augusteum (Paulinum), bronze model. Photo: Christian Hüller, 13. 8. 2015/Universität Leipzig, SUK.
- Fig. 4: Mural *Arbeiterklasse und Intelligenz* (1970–1973). Oil and tempera on press board, 268,5 cm × 1377 cm. Artist: Werner Tübke. Photo: Marion Wenzel, 19. 9. 2012/Universität Leipzig, Kustodie.
- Fig. 5: Mural *Aufrecht stehen – Für Herbert Belter, Ernst Bloch, Werner Ihmels, Hans Mayer, Wolfgang Natonek, Georg-Siegfried Schmutzler*. Oil and tempera on canvas, 920 cm × 260 cm. Artist: Reinhard Minkewitz. Photo: Christian Hüller, 30. 3. 2015.
- Fig. 6: On the area of the faculty of sport science: *Marx Relief* in front of the HHL Leipzig Graduate School of Management. Photo: Eliza Encheva-Schorch, 5. 6. 2019.
- Fig. 7: Universität Leipzig, Etzoldsche Sandgrube/place of the disposal of the ruins of the church St. Pauli. Commemorating the Paulinerkirche in the Etzoldsche Sandgrube. Photo: Friederike Rohland, 30. 5. 2017/Universität Leipzig, SUK.

Part I: Urbanities

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.

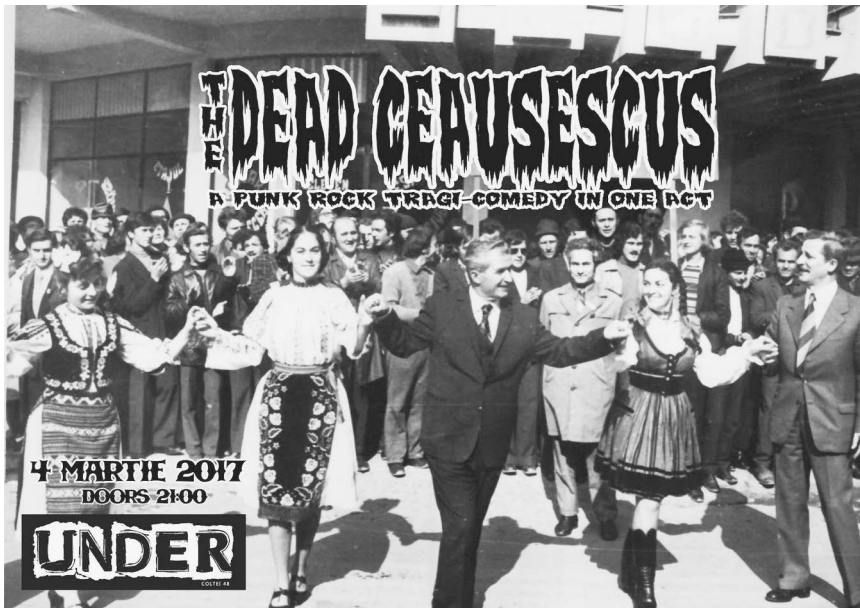
für das vermeintliche »Massaker von Timișoara«² herausgearbeitet hat. Eine zentrale Rolle bei der Popularisierung des Diskurses über die historische »Wahrheit« spielt die sehr heterogene Medien- und vor allem Fernsehlandschaft in Rumänien, die sowohl als meinungsbildender Akteur Inhalte produziert als 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 Karpanten« nachzeichnen, sei es durch eine 2006 gegründete Punkband mit dem bezeichnenden Namen The Dead Ceaușescu, 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 Ceaușescu« (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 Singulär-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 – wohlgermerkt 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 Kunstszenen 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 unabgeholte 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 dienten. 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 Bauerntums.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 choreografierte, 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 perplexe, 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 Delegierung 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 volkskundlichen 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 »Kartpartengenes« 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.

2. Monuments and Memorial Spaces of Socialist Bulgaria

Visual Transformations and Curatorial Challenges from a Post-socialist Stance

Nikolai Vukov

ABSTRACT

Focusing on the fates of the socialist monuments in Bulgaria after 1989, this chapter approaches these transformations through curatorial lenses – in view of the effects that these transformations produce on post-social environments and in light of the particular instances of ‘agency’ that they imply. The chapter traces the changes that have occurred with some of the most representative monuments and memorial sites of the communist period and the public debates targeted at their dismantlement, substitution or reshaping in the post-socialist context. On the basis of exemplary cases of monuments, such as those to the Soviet army in some of the largest towns in the country, emblematic figures for the communist ideology, and the fallen in the anti-fascist resistance during World War II, the chapter shows the visual and tangible transformations in the ‘post-socialist space’ and their dependency not that much on a preliminary strategy and established agenda but rather on a somewhat spontaneous and ungoverned activity, marked by the confusions in developing a historical and evaluative distance to the preceding period. The chapter, also touching on the point of the still lacking museum of communism in Bulgaria, argues that the curatorial dimensions of post-socialist environments in Bulgaria have not taken place within museum spaces and as part of curatorial plans but rather at the places where socialist monuments originally stayed and where many of them retain their presence until today.

INTRODUCTION

This chapter aims to approach the changes that have impacted the tangible, now conspicuous traces of the socialist period in Bulgaria through a curatorial lens, i. e. the former regime’s most representative symbolic forms: public monuments and memo-

rial sites built between 1944 and 1989. The chapter traces the turning of socialist into 'post-socialist' environments and the attempts to manifest the historical and evaluative distance to the socialist past through changing representations by shedding light on the gradual transformations of these forms after 1989 and on the public debates that accompanied them. In doing so, I outline how monuments as specific forms of historical representation have faced the post-socialist realities and how their fates being reshaped, displaced and restructured have become emblematic for the post-socialist transition. The dismantlement of the previous ideological monuments and the public debates about their possible reworking and substitution illustrate the new notions of history that emerged after 1989 and the societal efforts of curating socialist landscapes in a new interpretative way. Discussed in detail in the growing literature on the memory wars in the different countries of Eastern Europe after 1989 (e.g. James 1999; Verdery 1999; Rihtman-Auguštin 2004; Forest/Johnson 2011; Basic 2012; Kirn 2012; Begić/Mraović 2014; Dobre 2016; Erőss 2016; Bickert 2018), the monuments and the public debates that continue to surround them are not only indicative of the re-making of cities and public spaces after this time but have also turned into forms that epitomize the changing attitudes to the recent past in the region. By analysing the transformations that have occurred with several major monumental types from the socialist period in Bulgaria (Soviet army memorials, monuments to communists and anti-fascists, and the mausoleum of Georgi Dimitrov), the chapter outlines the role that these representations played in triggering new visions about the public space and developing initiatives of curating public environments in a novel, post-socialist way. Whilst presenting these changes as falling within the overall trend of reworking former ideological representations after the fall of the communist regimes in Eastern Europe, the chapter elicits some of the specificities of the Bulgarian context, as expressed in the different cases under public attention and in the major overtones while approaching the communist heritage from a curatorial standpoint.

In order to understand the processes related to the new treatment of socialist monuments after the political changes of 1989, one needs to be reminded about their function as memorial objects during the socialist period when they served not only as sites of memory but also as representations of ideological propaganda. They were raised in honour of figures and events outlined by the state ideology as special and acted as visualisations of the public pantheon that was created and maintained by the communist regime. Public monuments were the main venues of public commemorations and propaganda activities and, as such, were regular destinations for political rituals, ceremonies, celebrations and organised visits. Memorial sites did not only organise space in terms of the hierarchies of spatial arrangements of streets and squares but also organised time through the calendars of commemorations and anniversaries, the rhythm of mourning and celebrations that the regime evoked in its citizens. Monuments and memorial activities structured historical time through the display of a set of events and characters and through the confirmation of the ideologically driven narratives about the past. They organised ritual time, as reflected in the strict scenarios and ritual scripts (see Lane 1981), and structured behaviours and attitudes and

maintained realms of sobriety and awe, which – multiplied by the propaganda and educational activities – permeated the entire public space and sought to stretch across generations. Maintained as ‘permanent’ by the regime, monumental representations played a crucial role in visualising its messages and solidifying its presence, hence, not surprisingly, they turned into major foci of public contestation after the changes of 1989.

As with other cases of sudden historical overturns, the political changes of 1989 put East European societies in the curious situation of reinscribing the worlds that they inhabited with new terms and interpreting “everything that was supposed to last forever, but would last no more” (Yurchak 2006) in new ways. Monuments and memorial sites of the socialist period were the loci where the political transformations found explicit and immediate manifestation, which was clearly reflected in the numerous cases of toppling statues of Lenin and other Soviet leaders all over Eastern Europe in the first months and years after the political changes. Encompassing a plethora of examples and types (e.g. monuments dedicated to Marx and Engels, Soviet memorials, statues to communist activists), the assaults on such symbols of communist rule and the various debates about their preservation or displacement testified to the efforts in post-socialist societies to distance themselves from the previous regime and to regard it as belonging to the past. From Budapest and Prague to Tallinn and Vilnius, the entire region of the former communist bloc was shaken by public debates around former memorial sites, whose fates as destroyed, reshaped or preserved historical references continue to produce tensions on local, national and international levels. Indicative examples of the latter (though definitely not encompassing the multitude of cases) are the monuments to the Soviet army in the region, which have been regular focal points for contestations and memory wars between colliding historical interpretations and the different states, ethnic communities and political agents that have come to support them (Ochman 2010; Ivanova 2014; regarding the notorious case of the “Bronze Soldier” in Tallin, see Burch/Smith 2007; Zhurzhenko 2007; Brüggemann/Kasekamp 2008). Aside from the direct political implications, the iconoclastic acts and discussions related to the symbols of communist power were also indicative of the efforts of post-socialist societies to rework the surrounding environments and organise anew the material worlds they lived in (Yampolski 1995; Levinson 1998; Michalski 1998). In this process, societies and individuals after 1989 can be understood as ‘curators’ of these worlds, as managers of their own universes. They embodied and enacted transformative efficacy, undergoing political change while, simultaneously, reflecting this change in the tangible and symbolic environments around them.

This chapter seeks to explain the specific curatorial aspects of treating socialist monuments and reworking memorial landscapes in post-socialist Bulgaria. Expanding on recent studies on the transformations of socialist public spaces after 1989 (Reid/Crowley 2000; Kliems/Dmitrieva 2010; Hatherley 2015; Bach 2017; Saunders 2018), the chapter follows a broad understanding of curatorship in a post-socialist context – one that is not limited to museum spaces and institutional settings of exhibition interventions or to open-air displays of former ideological representations (as

in the case of Statue Park in Budapest and of Grūtas Park near Vilnius) but is related more to the transformations of socialist monuments at their original locations, with a range of individual and collective visions about their post-socialist fate. The curating of these representations and their surrounding memorial spaces will be interpreted throughout the chapter as conferring the post-socialist societies with a particular instance of ‘agency’, as allowing individuals and groups not only to witness and experience the political transformations but also to act them out. The changes in the public environments and the new visions of organising public space put the museum specialists and the post-socialist citizens on shared grounds – as agents of transformations embracing a proactive attitude and a curatorial stance toward the ‘museum without walls’ that the communist regime had left behind. On the basis of the symbolic transformations of monuments and memorial sites in post-socialist Bulgaria, the chapter challenges the understanding of curation as a planned and intentional strategy and a vocational expertise of curators but regards it more as a process that does not follow a preliminary master plan and, usually finding expression in grass-root practices and spontaneous acts, manifests the post-socialist societies’ attitudes towards and assessments of the period before 1989. In a certain way, these practices of dismantling and ridiculing socialist statues put the overall concept of curation as an organised activity at stake. However, as the chapter argues, they also demonstrate a specific form of curation: a form that is more or less unintended and ungoverned, guided by the uncertainties and confusions that marked the immediate post-socialist years and, to a large extent, inherent in this period as one of ‘transition’.

MONUMENTS AND MEMORIAL SPACES AS CURATED SITES DURING THE SOCIALIST PERIOD

A cursory view of the period after 1945 has already shown that systematic policies were undertaken in the first years after the establishment of communist rule in Eastern Europe to create monuments that would celebrate the new order and arrange the public spaces in ideologically approved ways (Åman 1992; Gyorgy/Turai 1992; Michalski 1998; Vukov 2007). Many monuments of the interwar period suffered destruction in the first post-war decades, whilst large memorial representations were built in parallel to honour the communist regime and its main protagonists: Soviet army soldiers, emblematic figures of the socialist movement and, last but not least, Soviet leaders. The countries of Eastern Europe falling within the Soviet sphere of influence developed the steady discourse of the Soviet Union as a liberator, hence, war memorials raised in the immediate post-war years did not work much as forms commemorating the fallen but rather as representations that hailed the victorious establishment of communist governance. These were complemented by a series of grand representations of Stalin, Lenin and the local adherents dedicated to the implementation of their ideas in the different East European states. In addition to the Soviet army and communist leaders, these societies developed strict policies for raising monuments for the main figures

of the anti-fascist resistance (notably those sharing communist ideas), which maintained the narrative of the local and national contribution to the defeat of fascism and the idea of the local roots in the struggle for socialism.

The realisation of these monumental policies was taking place in the context of enhanced political transformations within each of these states. On the one hand, these were related to the efforts to overcome the consequences and visual traces of the war in social life and the public landscape, the rebuilding of urban and rural infrastructures, and the reconstruction of roads, streets, squares and buildings within a short period of time. But on the other hand, they were also linked to the political situation of communist parties taking power over these states, the defeat of their political opponents and establishment of mono-party systems, and the ensuing waves of political repression and indoctrination of the population. By the end of the 1940s, states in the region had already adjusted to the political, economic and social Soviet system with its agenda of state appropriation of private property, land and enterprises, mass industrialisation and collectivization. In this way, they largely repeated the social experiments that had taken place three decades earlier after the October Revolution and the Civil War in Russia and the first Soviet republics. After 1945, societies of Eastern Europe witnessed the use of monument buildings as a tool for conveying ideological messages and reconfiguring public spaces in accordance with the political agenda of the day, very much like the monumental propaganda that had evolved in the Soviet Union since the 1920s.

Prompted by Soviet authorities and swiftly implemented by local leaders and party officials on various levels of the party apparatus, the intense building of monuments and memorials commemorating the Soviet army, party leaders, communists and members of the anti-fascist resistance led to an overall transformation of public space in Eastern Europe after 1945 (Åman 1992; Bown/Taylor 1993) and to the execution of a political pedagogy through memorial representations. Monumental sculpture – as Reuben Fowkes (2000) convincingly argues – played a crucial role in the construction of socialist space, and this role was particularly expressed in the late 1940s and during the 1950s. The monuments of the first post-war decade aimed to manifest the victorious establishment of the new order and elicited the main postulates of the ruling ideology, with an emphasis on the historical role of the proletariat and the communist party, the idea of progress, and the glorification of masses and collective labour as a prerequisite for a bright and prosperous future. These postulates gained overt symbolic expressions, as reflected in the propagation of socialist emblems (e.g. the banner, the five-pointed star, the hammer and sickle), in the stereotypical scenes that put the trials of fight and the victory of socialist ideas in parallel (Vukov 2002), and in the excessive representations of the human body in its working-class, youth and manly hypostases (Yancheva 2018). No less importantly, the monuments raised in the first post-war years helped to structure the public pantheon, putting those historical personalities and themes on the pedestal that would maintain a constant presence for years to come and would keep the visions of history and major lines for its interpretation within straight confines.

Following the inspiration of the Soviet example, the policy of monumental propaganda that developed in most East European states in the first post-war decade involved the curating of public spaces in a way that would not only please the party authorities but would also have a lasting effect on the respective citizenry. This curatorial agenda had its roots in the belief about the ultimately transformative power of socialist ideas and the understanding that this power should find expression in an overall reworking and re-signification of public spaces. However, it also had a strong visionary character and modernist undercurrents. It sought to utilise some of the stylistic means of modernist art of the 1920s and 1930s in order to submit them to a socialist realist aesthetics by emphasising the building of a new society for the future – a process comparable to what Italian Fascism and German Nazism did in their policies towards art and architecture (Golomštok 1991). This curatorial agenda was visionary in the way that it imagined and portrayed the role of recipients of this type of art and of the population in general: as masses, adherents to the propagated ideas, subdued to their power and collectively dedicated to the status and function prescribed by the regime. This core meaning of public spaces, as developed by the communist ideology after 1945, reflects the strongest aspect of what I regard as the curatorial policies of the communist regime – one that would be challenged only through the political transformation initiated in 1989.

The pattern of political pedagogy through monumental objects that was established in the first post-war decade in Eastern Europe continued with little modification until the late 1980s, with relatively insignificant variations among the different countries of the region. Indeed, the processes of de-Stalinization in the mid-1950s led to the removal of many monuments to Stalin and the official renaming of streets and squares named after the Soviet leader and his close collaborators. Some of these cases, such as the notorious monument devoted to Stalin in Budapest, the unfinished monument commemorating the leader in Prague and the removed statue in his honour in Varna (which was named Stalin between 1949 and 1956), appeared emblematic for the new political turn (Sinkó 1992; Píchová 2014). The de-Stalinization agenda also affected a large number of smaller statues of the Soviet leader in towns and villages around the region. The removal of Stalin monuments was the major example of reshaping public landscapes through dismantling the regime's monuments prior to the changes of 1989. With few exceptions, the development of memorial spaces was related to expanding and deepening the monumental discourse that was laid out in the immediate post-war years. Among the tendencies in this regard, there can be mentioned the erecting of monuments to social uprisings predating the interwar periods (e.g. in the Middle Ages, the early modern period or peasant revolts at the turn of the 19th century), to national poets and intellectuals, or to heroes of national liberation – all of them interpreted in the light of their being 'predecessors' of communist rule and 'forerunners' of socialist ideas.

LOOKING BACK IN ANGER: REARRANGEMENTS OF SOCIALIST MEMORIAL LANDSCAPES

Despite national and local specifics, the characteristics of the memorial landscapes during the socialist period were largely shared among the countries of the former socialist bloc. What can be pointed out as distinguishing Bulgaria in those years was, firstly, the centrality of the monument topic, which resulted in thousands of memorial representations in the course of more than four decades after 1945, and, secondly, the special presence of the monuments of the Soviet army, which, unlike most other East European countries, were being raised in various forms until the mid-1980s. Another distinctive marker (comparable only to former Yugoslavia) is the widespread appearance of monuments to the anti-fascist and partisan struggle that, marking a real outburst in the 1960s and 1970s, left almost no town and village untouched by such commemorative expressions. A further point to raise is related to the monuments dedicated to national heroes and the national liberation struggle, which took impetus from centennial anniversaries in 1970s dedicated to uprisings against the Ottoman rule and to the Russian-Ottoman war of 1877/78. These occasions permitted the regime not only to open the monumental discourse to national history topics but also to affirm itself (through visual means and literal affirmations) as celebrating the centuries of the heroic struggle for freedom victoriously.

Monuments which had been the foci of special attention throughout the socialist period turned into major targets of political contestations in Bulgaria after the fall of the regime. Their prominent presence in inhabited environments and the fresh memories about the propaganda discourse in which they were involved brought them immediately to the attention of public debates regarding their dismantlement or reshaping. In the whirlwind of political protests and demonstrations against communist rule, a number of monuments were toppled down, leaving behind empty pedestals and re-signified squares (Voukov 2005; Vukov 2009). The first ones that disappeared from public view were those devoted to the ideology's founders and most prominent party leaders: Karl Marx, Vladimir I. U. Lenin, Dimitar Blagoev, Georgi Dimitrov, and so on. With the major exception of the mausoleum of Dimitrov in Sofia, most of these representations were removed within a year or two after the end of the regime. While some of them were merely destroyed and their material reused, others were turned into the focus of initiatives aimed at reshaping. A curious example is the huge monument of Lenin in General Toshevo in North East Bulgaria, which was dismantled in 1991. The remains were stored at the municipality and, in 2000, reshaped into an artistic sculpture of flying swallows that sought to represent a symbol of hope. In the same year (1991), the monument to Lenin in the centre of Sofia was destroyed and after the procedure of building a new statue in the square, a symbolic figure of St. Sophia was inaugurated, also in 2000, which gradually turned into one of the city's major symbols. There were palpable signs of confusion in the first decade after 1989 concerning what representations to place in the stead of toppled communist symbols. There has been a gradual inclination of raising monuments to medieval kings and

heroes since the beginning of the 20th century, which bears interesting parallels to processes in other post-communist states (e.g. Hungary, North Macedonia), and – as suggested by Klaus Roth – permits the analysis of new forms of nationalism in the region through a cultural historical and ethnological perspective (Roth 2017).

The first years of political change were particularly threatening to monuments of Lenin and, within a short period, most of his representations were toppled and disappeared from public view. One might suspect that it would no longer be possible to find such statues, but this would be a wrong supposition. Despite the exasperation of public energies in the first post-socialist years, there are several towns in the country where monuments to Lenin are still in situ. These cases offer intriguing illustrations of the arrangement and functioning of public spaces after 1989, for example, the memorial to Lenin and Dimitrov in the village of Banya (Southwest Bulgaria) depicts a hypothetical and historically unproven meeting between Lenin and Dimitrov in the 1920s. Located at a major crossroads by the entrance to the village, it maintains an emblematic status for the population and is even regarded by locals as adding aesthetic effect upon approaching the village. Another one, in Novgrad (North Central Bulgaria), is claimed to be the only monument that the town owns and, as such, it is valued and considered inappropriate to be displaced. A third case – the much larger town of Shumen – shows a very different situation. Whereas the town centre is full of monuments and memorial representations to figures from different periods of Bulgarian history, the statue of Lenin could hardly survive such a competition. Its relatively small dimensions in the size of a human figure and the lack of a pedestal partly allowed it to remain intact. The monument representing the Soviet leader embracing two little children patronizingly (see Fig. 2.1) is nowadays surrounded by stalks of greenery and jokingly interpreted by local people as depicting Lenin as a paedophile who hides in the bushes.¹

Regarding the main promoters of socialist ideas and leaders of the socialist movement in Bulgaria, displacements (whether of a permanent or temporary nature) have been the most frequent solutions. The monument of the founder of the socialist agenda in Bulgaria, Dimitar Blagoev, in the town bearing his name, Blagoevgrad, is particularly interesting in this respect. It was dismantled in 1992, but in 1996, the Municipality Council of the town voted to return the monument back to its previous place in order to preserve the ‘synchrony’ between the name of the town and the monumental representation of its patron. Since then, however, it has been a focal point of numerous acts of vandalism and artistic interpretations, including being covered in red paint and turned into a Santa Claus on the occasion of the Christmas holidays. The case of Dimitrovgrad, which bears the name of Georgi Dimitrov, the main protagonist of establishing communist rule in the country, was comparable. In 1992, the monument to Dimitrov in the central square was dismantled and, together with its pedestal, removed to a distant park. Five years later, however, the monument was reinstalled at its original place. In a similar manner, the monument of Dimitrov in Pavel Banya

1 | Interview with I. P.; interview partner, woman aged 68, Shumen (Bulgaria), October 2008.



Fig. 2.1: Monument to Lenin, town of Shumen.

was dismantled in 1993 and, after remaining stored for a period in the municipality basement, was reinstalled in 1996.

Examples like this show a range of approaches to treating monuments of the socialist period and rearranging the spaces that they previously occupied. Memorial representations were destroyed and dismantled, reshaped and expelled from central places, sent to museums and storehouses or to public museum parks such as in Hungary (Statue Park) and Lithuania (Grūtas Park), or remoulded into other forms and symbolic representations. Many of them were covered with advertisement posters and graffiti, removed to isolated parks or replaced by memorials to other figures. They frequently suffered acts of vandalism, whether having paint poured over them or their parts reused for metal scrap or construction materials. In the whirlwind of the debates surrounding their fates, projects for their re-utilisation proliferated – each of them showing in curious ways the flight of imagination in reshaping former spaces of ideology and re-curating public arenas in new modes. Attempts to reinstall monuments ran in parallel to efforts of enacting visual and ideological transformations, often leading to the rediscovery of figures and events related to earlier periods of national history, particularly the Middle Ages (cf. Schulze Wessel et al. 2010; Götz et al. 2017). Declarations for preserving some monuments, appeals for protecting them as ‘cultural heritage’, and campaigns for cleaning them on anniversaries and special days were the usual counteractive measures taken in their support during the 1990s. In the context of political polarization between opponents and supporters of the so-

cialist party in the first post-socialist decade, such acts were responded to with open letters and petitions that condemned the accused 're-communization processes' and with organised protests against the reinstallation of former socialist symbols.

In these various instances, the monuments of the socialist period were arenas for contesting the legacy of the recent totalitarian system, of reworking the manifestations of its ideology in public spaces by 'rooting it out' from the sites where the regime has previously propagated itself through these manifestations. Monuments had been such powerful manifestations of the previous regime that, once it lost its rule over the state and society, they immediately became targets of dismantlement and displacement. Respectively, their destruction and reshaping, their disclaimed presence and disturbed entity served as indicators of the dissolution of the former ideology and acted as symbols of its overturning. Being focal points of public energies in the first post-socialist years, monuments were instances for reworking the network of symbolic locations that existed before 1989, channels of carrying out the dissociation and purification from the previous ideological messages, and terrains where the communist regime could be directly deprived of its aura and claim of legitimacy. The proliferation of graffiti, slogans and inscriptions on monuments and their pedestals, the swarming of skateboarders and music groups in the previously sober memorial spaces, and the piling of waste and dirt around sites that were carefully maintained and respected before 1989 were an inseparable part of the public demonstrations and protests during the first post-socialist decade.

A useful point for understanding these processes is the notion of the sacred. Whilst monuments and memorial sites were proclaimed as having 'sacred' dimensions during the socialist period (to the extent that they commemorated figures and events that were viewed as sacred by the regime), this halo of sanctity was swiftly discarded after 1989 alongside the vehement disclaimer of the 'heroism' and 'sacrifice' of communist leaders. The dissolution of their previous aura in the post-socialist era was overtly demonstrated through the emergence of a series of new personalities and events that were related to the crimes of the regime or that fell out of its grand narrative of heroic anti-fascist struggle. The waves of newly revealed information about the brutal establishment of the communist rule in 1940s, the subsequent repressions in the country and the violation of human rights until 1989 were regularly voiced to contest the legitimacy of monumental representations. By the end of the 1990s, the processes of building memorial signs to the regime's victims and to politicians and intellectuals who were persecuted by the regime after 1944 were visibly enhanced. Consequently, monuments or commemorative signs in memory of the regime's victims were now placed in many memorial spaces and gardens where representations that honoured the special dead of the communist regime had stood previously. Some of them, such as the monument to the victims of totalitarianism in Sofia (see Fig. 2.2), were built in direct proximity to the former ideological sites, indicating the symbolic disclaimer of the communist regime by the very choice of the location.



Fig. 2.2: Monument to the Victims of Totalitarianism, Sofia.

SOVIET ARMY MONUMENTS

The monuments that have provoked the most vehement debates since the early 1990s have been those raised in honour of Soviet soldiers. They all occupied central or very conspicuous sites in urban landscapes and were among the most important venues of political commemorations before 1989. The dissolution of the narrative of the ‘liberation’ that was brought about by the Soviet army when crossing the Danube into Bulgarian territory in September 1944 questioned the previous legitimacy of these commemorative forms. Being among the most outstanding representations of communist rule in Bulgaria, these monuments immediately attracted public attention after 1989 and turned into venues for symbolic battles between different political groups regarding their dismantlement, reshaping or preservation as historical sites. During the 1990s, most of them passed through intensive debates about their possible destruction and attracted various projects instigating their transformation. As has already been noted, the process has wide-spreading dimensions around the region, with cases, such as the Estonian “Bronze Soldier” in Tallinn, gaining international notoriety through the tensions that it produced both inside the country and in relation to the Russian Federation (Burch/Smith 2007; Zhurzhenko 2007; Brüggemann/Kasekamp 2008).

With the exception of the monument to the Soviet army in Pleven (which was toppled in 1990 and later substituted by a memorial to the Russian-Ottoman war of 1877/78) and the Soviet monument in Yambol (which was dismantled in 2005 as part

of an overall municipal policy on socialist symbols), the other representations of this type have remained intact until today and continue to stimulate political reactions and creative initiatives. The memorials to the Soviet army in Sofia and Plovdiv have been notorious in this respect. They are imposing in size and occupy very important parts of urban landscapes: the centre of the city opposite the state university in the case of Sofia and atop one of the hills above the city in the case of Plovdiv. Both have been the focus of exasperate debates ever since 1989, and dozens of projects have been developed for their proposed substitution and reshaping. In the case of Sofia, there were proposals, for example, of building a 'park of horror' or a building of the National History Museum around it, of transforming it into an Orthodox church, or of substituting it by monuments to the Christianization of Bulgaria, the national hero Vassil Levski, the medieval ruler Khan Krum or by a Triumphal Arch. Worldwide attention was also gained through several acts of pouring paints of different colours over the monument on the occasions of the anniversary of the Prague Spring and the annexation of Crimea, and through the creative repainting of the main side relief into characters of U.S. American pop culture (Ivanova 2014; Valiavicharska 2014). In the context of the local elections in 2019, a new project of 'hiding' the monument in a specially prepared hill with natural greenery – that would give a fresh new look to the centre of the Bulgarian capital – was promoted. In a similar vein, the case in Plovdiv provoked initiatives proposing the substitution through monuments to Vassil Levski, national independence, fallen soldiers in World War II or Christ the Saviour. Among the most curious proposals were the ideas of enclosing the site within a metal sphere resembling a sun disk or its reshaping into a large bottle of Coca-Cola to serve advertisement purposes.

Proposals for both settings in Sofia and Plovdiv were developed for creating parks of socialist statues in their vicinity. Business cases for purchasing the monuments together with the surrounding areas were also raised on several occasions and duly rejected by municipal administrations. The most frequent contestations related to the pressure of dismantling the two memorials. Escalating on various occasions during 1990s, as well as afterwards, these claims were regularly opposed by Russian diplomatic missions in Bulgaria and accompanied by various acts of protests from Russian institutions and from various political and civic organisations in Bulgaria. These resulted several times in human chains around the two memorials and in numerous organised activities, cleaning them from graffiti and denigrating inscriptions. Their destruction appeared almost impossible or at least very costly, mostly due to their large scale and prominent position in areas entirely dominated by their monumental proportions, which guaranteed their remaining in the landscapes of the two cities. The situation was not much different from the Soviet monuments in other towns of the country (in the cities of Burgas, Russe, Shumen and Varna), which continue to shape some of the most representative parts in urban settings, albeit with relatively fewer public tensions around them after 1989; indicating that despite the developments that have occurred in politics, historical visions and city life, these ensembles will probably remain intact and 'as if out of time' in the long run.

THE MAUSOLEUM OF GEORGI DIMITROV

A different fate afflicted one of the most representative monuments of the communist regime in Bulgaria: the mausoleum of the first head of state of socialist Bulgaria, Georgi Dimitrov. Built in the centre of Sofia within a week after the death of the leader in the summer of 1949, the mausoleum preserved his embalmed body for four decades, attracting thousands of people who honoured his memory in organised visits. The changes of 1989 transformed the building into one of the most contested sites for the next decade (Gradev 1992; Deyanova 1997). Denounced as a 'temple of the devil', it was a focal point for political protests and religious rituals aimed at resanctifying the square. In July 1990, at the insistence of Dimitrov's relatives, the body of the leader was taken out of the building overnight and cremated, the remains then being buried in the Sofia central cemetery. After the removal of the body, the protests targeted the building. The vehement demands for its destruction on behalf of anti-Communist political parties were regularly blocked in parliament and on the municipal level by the Bulgarian Socialist Party, therefore, the visions of the mausoleum's reshaping remained mainly in the sphere of conceptualised yet unrealised projects. Those included, for example, its turning into a monument dedicated to national heroes, creating a museum of communism on its premises, hosting the archives of several state institutions or creating the largest disco club in the Balkans. Following several years of piling waste around it and of covering it with graffiti and slogans, the mausoleum became a venue of open-air opera performances and attracted initiatives for artistic reutilisation in the middle of the 1990s.

In the summer of 1999, after almost a decade of disputes about the future fate of the building, the Union of Democratic Forces took the decision to destroy it. A major argument was the goal of restoring the link between the Royal Palace opposite the mausoleum and the Royal Garden behind it. Before 1949, these two had formed a unity, which was apparently interrupted by constructing the sepulchre to the communist leader. The destruction was supposed to be swift without allowing sufficient time for reactions. However, the first attempts at ruining the building with explosives were unsuccessful, which was interpreted by many people as a kind of resistance on behalf of the former ideology. It was only at the fourth attempt that the mausoleum ultimately collapsed. After the dust and rubble were cleared up, the entity of the Royal Garden was indeed restored, but this part of the garden still bears the signs of emptiness. However, citizens kept on identifying the site as 'the mausoleum' for several years, thus, indicating its special function as a *lieu de memoire* for the population that lived under socialist rule and witnessed the first years of post-socialist transition (Voukov 2001; Todorova 2006).

As became apparent from the examples pointed out so far, the major emphasis of post-socialist strategies towards public spaces was laid on efforts to erase the most imposing representations of communist rule and to clear up environments from ideological symbols. This was done in such a way that initiatives were largely limited to the dissolution of spatial and symbolic arrangements of the previous regime. These

strategies were not based, however, on a clear-cut curatorial vision but were structured more along the lines of opposition to communist rule. Sometimes, as in the case of the mausoleum, the actions did not go much beyond the destruction as such – the emptiness that the ruined building opened in the public space can still be felt, and the parking lot that was created in the square opposite the Royal Palace can hardly compensate for the void. In other cases, such as in the sculptural compositions that substituted the toppled monuments of Lenin, one can see a different curatorial effect – with new significations that developed as emblems, thus, rooting out the memory of the sites' previous functions. A third set of examples – encompassing, as most representative cases, the monuments of the Soviet army – shows the virtual impossibility of dismantling and removing the existing memorial representations (due to their large scale and defence from some political parties). In such a situation, these venues have been subjected to never-ending contestations and debates, as sites reflecting (through graffiti, inscriptions and acts of vandalism) social reactions to political events and stimulating public imaginations in terms of projects for reshaping and overcoming their presence in the post-socialist environments.

MONUMENTS TO PARTICIPANTS IN THE SOCIALIST MOVEMENT AND THE ANTI-FASCIST RESISTANCE

The impetus of curating anew the public spaces with monuments of the previous epoch has also involved a set of examples of individual and collective memorials of socialist party activists or victims of the anti-fascist struggle before and during World War II. Extremely numerous, they were built in almost all towns and villages in the country and serve as testimonies of the energy that the regime invested in sustaining legitimacy through narratives of heroic anti-fascist resistance and nationwide support for socialist ideas. In some locations, they formed grand memorial complexes in memory of fallen members of partisan guerrilla troops; smaller monuments (mostly of a bust type) were created to venerate individual members of the resistance who had died in that period. Regardless of their scale, they all formed memorial spaces which were carefully tended and given commemorative attention before the changes of 1989. In villages, such central public spaces would be treasured as public property and local heritage – also due to the local memories and kinship relationships with the people commemorated. In addition, the fact that these monuments usually involved facial and bodily representations of people who (regardless of their political activity and party belonging) had lost their lives often served as an additional protective measure against claims for dismantlement.

However, beyond these constraints, the immediate associations of these monumental ensembles with the communist regime led to various attacks during the first years after 1989. Many of them were covered with paint, had their red stars erased or covered with swastikas and denigrating inscriptions, or were partially broken (both for political reasons and as a result of intentions to use them as scrap). In these cases,

Fig. 2.3 and 2.4: Brotherly Mound to the Fallen in the Antifascist Struggle, Pleven.



the 1990s were also the decade of most vehement contestations, some of them resulting in the destruction of previous representations and their substitution with presumably more legitimate ones – as in the case of the monument of Vassil Levski in Montana. Although there were various instances of toppling memorialised participants in what the communist regime termed the “anti-fascist struggle”, the majority survived the turbulences of the first post-socialist decade. Some of them underwent minor visual transformations – such as the brotherly mound to the dead in the anti-fascist struggle in Pleven, which had its five-pointed star covered in the front by a military cross of honour; notwithstanding that traces of this five-pointed star still remain at the back of the monument (Fig. 2.3 and 2.4). In other examples, such as the brotherly mounds in Plovdiv and Burgas, access was prevented so that they could be observed only from the outside. The case of the brotherly mound in Varna is also interesting as it occupied the place of the previous monument of Stalin, and it functioned during the communist period as one of the most important ideological venues in the city. Nowadays, polished, well maintained and part of an overall memorial assemblage including a range of other smaller monuments, it forms a special part in the Sea Garden of Varna, offering a nice sea view to its numerous visitors.

The reshaping of the landscapes with representations of socialist heroes has been directly linked to the renaming of villages, towns, schools, factories and institutions that previously bore the names of participants in the partisan and resistance movement. Until the mid-1990s, many of the institutions and enterprises that were previously named after emblematic figures of the communist regime received new names (sometimes completely unrelated to historical references) or were closed due to the economic crises in those years. The names of previous heroes seemed irrelevant in the post-socialist context: they did not confer appropriate information and, superseded by names adhering to a more commercial and advertising pattern, were doomed to disappear. The numerous references to the activities of party activists, who had worked and died in towns, were no longer relevant – the tourist brochures stopped

mentioning them as sites appealing to tourists, and it was usually the ancient parts of towns and regions that came to the fore. Cities no longer advertised themselves through their socialist monuments or revolutionary pasts, as they used to do during the socialist period – as visible in postcards, advertisements and organised tourism during that time. In fact, many of the names of figures of the socialist and anti-fascist movement (even the most popular ones before 1989) soon fell into oblivion and many of them are no longer recognised by present-day generations. Maintained as emblematic by the communist regime, their biographies and activities do not bear relevance in the new political context, very much like the remaining memorial representations in their honour, which are regarded by many people today as outdated references to a distant epoch.

In the beginning of the new century, when the decade-long political struggles between opponents and supporters of the socialist period had been largely exhausted, the strategies of transforming memorial spaces gradually switched from the dismantlement of former monuments to the building of new memorial signs and forms. A major tendency in this respect is the revived attention given to national history heroes, many of whom, particularly Vassil Levski, appeared as uniting enough to fill in the void left by those representations that were destroyed after 1989. In the past two decades, visible efforts have been made to restore the existing monuments to figures of the national liberation struggle and to build new ones in their honour. Along these lines – of finding grounds that would unite the nation beyond political divisions – ran the acts of renovating the memorials to the dead in the Balkan Wars and the First World War and for building new ones that would honour ‘all the dead of Bulgaria’ (in contrast to ‘all the dead in the anti-fascist struggle’). Another major input into the memorial landscapes in the post-socialist period have been the interventions in memory of communist repressions; these have appeared in many larger and smaller towns in the country and have been gradually established as sites for official commemorations of the victims of the communist rule. Unlike the modes of representation characteristic before 1989, these new ensembles have not relied on historical postures but put the stress more on human suffering and the religious symbolism in its visual expression.

THE LACK OF A MUSEUM OF COMMUNISM

All this puts the intricate question about the absence of a museum of the socialist period in Bulgaria, in contrast to most other former socialist states in Eastern Europe, into a specific light. Whereas museums dedicated to the socialist period were built during the first post-socialist decade or shortly after in countries like Germany, Hungary, Lithuania, Poland and Romania, in Bulgaria, a museum institution dedicated to this period of 20th century history has not yet been established. So far, with the exception of the Museum of Socialist Art in Sofia (which approaches the period solely from the viewpoint of artistic pieces) and several private museum collections in towns and villages in the country (e. g. in Garvan, Mindya and Skrebatno), no special museum

has been created to narrate the past between 1944 and 1989 (Guentcheva 2013). Projects for museums of the socialist period were initiated in the early 1990s, and many of them envisioned, as a major resource in their collections, the numerous monuments of the socialist past across the country. However, despite the various proposals for creating such museums, none of them were realised and, up until today, no specialised museum for the history in Bulgaria after 1944 has been established. Additionally, the period of socialism is hardly even touched on in any of the regional history museums that exist in the 28 administrative districts in the country. The National History Museum in Sofia, in which national history is presented until World War II with some brief references about the establishment of communist rule in the late 1940s, is emblematic in the respect. The museum narrative stops around this point to subsequently ‘jump’ to 2007 and the accession of Bulgaria to the European Union.

In some way, an exception to this absence turned out to be the Museum of Socialist Art in Sofia. Opened in 2011 as part of the National Gallery of Art, it aimed to compensate for the lack of such an institution, but after considerations about its scope and mission, it was limited to art with ideological themes and purposes. Exhibiting paintings and plastic works of artists who worked in that period, it also presents, in its yard, monuments and sculptural compositions, which had either been removed from the places they had once occupied in several towns of the country or were merely part of the museum’s collections and had been spared from exhibition after 1989. Many of these monumental representations appear as if they had arrived by chance (due to the gloomy fate they have experienced in the post-socialist years) and – not being accompanied by sufficient information about the context of their existence – seem rather enigmatic to the visitors. In any case, with the emphasis on pieces of monumental and visual art, the museum can hardly fulfil expectations of narrating the history of communist rule in Bulgaria. Given the virtual absence of such a narrative, the main museum of the socialist past (and also of the post-socialist transition) appears to be the numerous tangible traces of that period in the public spaces and citizens’ immediate surroundings remaining until today – be it the block of flats, the networks of streets, squares and gardens, or the ubiquitous monuments.

Lastly, one should not miss a very important intervention that occurred in public spaces after 1989 and that affected socialist memorial spaces as well: the development of private initiatives and neoliberalism as a general tendency. Whilst already present in the first post-socialist years, this transformation found reflection in cases of land restitution and privatisation of sites that were previously public property. There were also numerous examples of cafés, restaurants and bars built in close proximity or directly upon the plots of former memorial sites. Some of these acts served as demonstrations of the changing attitude to the ideological representations, but they also indicated new attitudes to public realms in a context in which the previous solemnity of memorial settings was broken and the spaces around them were opened up for private initiatives. It is along those lines that one can interpret the turning of ideological-political ensembles into heritage sites and travel destinations after 1989 as a type of re-curation. After two decades of hesitations and restraints towards the reinterpret-

tation of the material traces of the socialist period in recent years, tourist routes have been developed in Sofia and some of the larger towns in the country which emphasise the remains and reminders of the socialist past in urban environments. These not only helped to maintain the attention to tangible embodiments of communist rule in current landscapes but also contributed to the involvement of tourists and representatives of younger generations in the sharing of knowledge and discussions about their history. Given the lack of specialised museum narratives about the socialist past, these grassroots and private efforts provide the missing link between the different environments (through narratives, comments and interpretations), thus, turning this strata of tangible traces in the public landscapes into living museums that keep on changing and trigger further curatorial interventions in the long run.

CONCLUSION

The analysis of the tendencies in the treatment of socialist monuments and memorial sites after 1989 permits several concluding remarks. The first one relates to the identity-shaping role of these representations and sites as parts of the overall intention to rework and curate anew the landscapes inherited from the socialist period. With the public attention and debates that they have stirred, monuments in Bulgaria turned, after 1989, symbolically into motors of change, welcoming civic involvement and visible expressions of multiple new identities embraced by a society in transition. This identity-shaping aspect found a particular expression in the psychological and social transformations that evolved through the reshaping of monuments. The debates about public commemorations instigated collisions between political parties and groups, catalysed opinions on the appropriate evaluation of the socialist period and formed positions on major issues of public importance. Joining protests around monumental sites, sticking labels and carrying slogans, and debating on the adequate narration of historical personalities formed a substantial part of post-1989 political culture and was a turning point in developing new communal dynamics and patterns of civic action at the time.

The second observation refers to the status of these memorial forms as embodying the post-socialist transition. Displaying society's efforts to establish a distance to the recent past, monuments acquire a problematic identity – one of being affected by changes and in continuous transition. Reminiscent of Michel Foucault's idea of heterotopia, these representations from the past act as sites in which aspects that were previously displaced, rejected or hidden come into view, thus, becoming grounds for alternative modes of ordering in opposition to the disciplining powers of previous visualisations (Hetherington 1996: 159–160). However, the development of these localities does not only oppose their ideological content and characteristic aesthetics but also discards any claims of 'purity' or 'fixity'. In a period of 'transition' (with all the accompanying notions of deconstruction, displacement and transformation), such settings become both an opposition to previous narratives about the victorious power

of socialist ideas and a tool to discredit the notion of 'a fixed identity profile', with the evident processes of mixing instead of fixing and the associated volatility rather than the stability of messages and meanings.

Thirdly, the fates of these representations raise relevant questions about the nature of 'post-socialism' and the end of the 'post-socialist transition'. Although debates on their standing or removal continue for some of these monuments, the intensity of clashes was largely exhausted in the first decade after 1989. Remaining at their places until today, they may still open discussions about their continuing presence in the public space. From such a perspective, 'post-socialism' – in the meaning of opposition to the preceding period – has not yet achieved its closure and would hardly do so in the near future, as eloquently discussed in works on post-communist transition (cf. Verdery 1996; Rév 2005; Kubik/Bernhard 2014; Todorova et al. 2014). Yet, what could not result in implemented initiatives was gradually compensated for by the passing of time and the veil of forgetting. Many of these present-day remains of the socialist period are deprived of their contexts; they no longer function in the way they did, and they also do not have the same resonances with the people around. The generations have changed, the social and cultural environments have transformed substantially and the radicalized social energies are, in many cases, gone. If the elderly generations are too tired of the debates that they faced in the 1990s, for the younger generations, these representations have lost their special relevance and other criteria, such as practical use, entertainment and the treatment as historical heritage, have emerged as possible points to justify their existence.

Lastly, regarding the curatorial strategies of the post-socialist period, one may admit that, despite the various changes encountered by socialist monuments, the re-curating of post-socialist environments has occurred more *with* and *through* rather than *around* them. Having been the focus of ardent debates for years, most of them stay as remains and precipitates of the former ideology in the public space, as frozen references to a distant epoch within a changing world. Regarding the post-socialist transition, the monuments' effect can be regarded as predominantly external to their bodies – on the social dynamics, the issues raised about socialist heritage and the unleashed visions about their possible transformations and use. As such, they are a good illustration of Louis Marin's notion of "utopics" – a spatial play between no-place and good-place (Marin 1973; Hetherington 1996: 161). After the end of communist rule, they acquired the capacity to depict both another world of a good life, *eu-topia* (the dream space of dismantling and overcoming the socialist legacy in the European present and future), and a *no-place* that is destined to fail achieving such a 'ultimate' condition, to the extent that the reminders of the socialist past will continue to be present in public environments for years to come. This split between the desirable and the unachievable, between the horizons of the imaginary and the limitations of the real, is what may best describe the situation of these monuments and memorial spaces as well as the associated curatorial strategies competing for their fates in the post-socialist period.

BIBLIOGRAPHY

- Åman, Anders (1992): *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: An Aspect of Cold War History*, Cambridge: The MIT Press.
- Bach, Jonathan (2017): *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press, DOI: 10.7312/bach18270.
- Basic, Rozmeri (2012): "Destruction of Monuments in Europe: Reasons and Consequences." In: *International Journal of the Arts in Society* 6/4, pp. 283–306, DOI: 10.18848/1833-1866/CGP/v06i04/36056.
- Begić, Sandina/Mraović, Boriša (2014): "Forsaken Monuments and Social Change: The Function of Socialist Monuments in the Post-Yugoslav Space." In: Scott L. Moeschberger/Rebekah A. Phillips DeZalia (eds.), *Symbols That Bind, Symbols That Divide: The Semiotics of Peace and Conflict*, Switzerland: Springer, pp. 13–37.
- Bickert, Matthias (2018): "Cultural Landscapes and Identity in Albania: 'Albanianism' between Socialist Monuments and Re-sanctification." In: Nikolai Vukov/Svetla Kazalarska (eds.), *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of the Socialist Past after 1989*, Sofia: Cultural Arcs Foundation.
- Bown, Matthew C./Taylor, Brandon (eds.) (1993): *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992*, Manchester: Manchester University Press.
- Brüggemann, Karsten/Kasekamp, Andres (2008): "The Politics of History and the 'War of Monuments' in Estonia." In: *Nationalities Papers* 36/3, pp. 425–448, DOI: 10.1080/00905990802080646.
- Burch, Stuart/Smith, David J. (2007): "Empty Spaces and the Value of Symbols: Estonia's 'War of Monuments' from Another Angle." In: *Europe-Asia Studies* 59/6, pp. 913–936, DOI: 10.1080/09668130701489139.
- Deyanova, Liliana (1997): "The Battles for the Mausoleums: Traumatic Places of Collective Memory." In: Jacques Coenen-Huther (ed.), *Bulgaria at the Crossroads*, New York: Nova Svetlina Publishing House.
- Dobre, Claudia-Florentina (2016): "Pasts into Present: Ideology, Memory, and Monuments in Communist and Postcommunist Romania." In: *Sensus Historiae* XXIV/3, pp. 175–194, <http://www.sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/viewFile/343/350> (accessed 29 February 2020).
- Erőss, Ágnes (2016): "In Memory of Victims: Monument and Counter-Monument in Liberty Square, Budapest." In: *Hungarian Geographical Bulletin* 65/3, pp. 237–254, DOI: 10.15201/hungeobull.65.3.3.
- Forest, Benjamin/Johnson, Juliet (2011): "Monumental Politics: Regime Type and Public Memory in Post-Communist States." In: *Post-Soviet Affairs* 27/3, pp. 269–288, DOI: 10.2747/1060-586X.27.3.269.
- Fowkes, Reuben (2000): "The Role of Monumental Sculpture in the Construction of Socialist Space in Stalinist Hungary." In: Susan Emily Reid/David Crowley (eds.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-war Eastern Europe*, Oxford: Berg, pp. 65–84, DOI: 10.5040/9781350057692.ch-004.

- Golomštock, Igor (1991): *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, London: Collins Harvill.
- Götz, Irene/Roth, Klaus/Spiritova, Marketa (eds.) (2017): *Neuer Nationalismus im östlichen Europa: Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript, DOI: 10.14361/9783839439623.
- Gradev, Vladimir (1992): "Le Mausolée de Dimitrov." In: *Communications* 55, pp. 77–88, DOI: 10.3406/comm.1992.1836.
- Guentcheva, Rossitza (2013): "Napravi si sam muzey na sotsializma" [Make a museum of socialism yourself], SeminarBG 3, <http://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy8/item/374-napravi-si-sam-muzei-na-sotzializma.html> (accessed 29 February 2020).
- Gyorgy, Peter/Turai, Hedvig (eds.) (1992): *Art and Society in the Age of Stalin*, Budapest: Corvina, pp. 73–86.
- Hatherley, Owen (2015): *Landscapes of Communism: A History through Buildings*, London: Allen Lane.
- Hetherington, Kevin (1996): "The Utopics of Social Ordering: Stonehenge as a Museum without Walls." In: Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (eds.), *Theorizing Museums*, Oxford: Blackwell, pp. 153–176, DOI: 10.1111/j.1467-954X.1995.tb03429.x.
- Ivanova, Mina (2014): "The Bulgarian Monument to the Soviet Army: Visual Burlesque, Epic, and the Emergence of Comic Subjectivity." In: *Quarterly Journal of Speech* 100/3, pp. 273–302, DOI: 10.1080/00335630.2014.982159.
- James, Beverly (1999): "Fencing in the Past: Budapest's Statue Park Museum." In: *Media, Culture and Society* 21/3, pp. 291–311, DOI: 10.1177/016344399021003001.
- Kirn, Gal (2012): "Transformation of Memorial Sites in Post-Yugoslav Context." In: Daniel Šuber/Slobodan Karamanić (eds.), *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, Leiden: Brill, pp. 251–281, DOI: 10.1163/9789004224230_012.
- Kliems, Alfrun/Dmitrieva, Marina (eds.) (2010): *The Post-Socialist City: Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Berlin: Jovis.
- Kubik, Jan/Bernhard, Michael H. (eds.) (2014): *Twenty Years after Communism: The Politics of Memory and Commemoration*, Oxford: Oxford University Press, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199375134.001.0001.
- Lane, Christel (1981): *The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, Sanford (1998): *Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies*, Durham and London: Duke University Press, DOI: 10.1515/9780822399995.
- Marin, Louis (1973): *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris: Editions de Minuit.
- Michalski, Sergiusz (1998): *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997*, London: Reaktion Books.
- Ochman, Ewa (2010): "Soviet War Memorials and the Re-Construction of National and Local Identities in Post-Communist Poland." In: *Nationalities Papers* 38/4, pp. 509–530, DOI: 10.1080/00905992.2010.482130.
- Píčová, Hana (2014): *The Case of the Missing Statue: A Historical and Literary Study of the Stalin Monument in Prague, Řevnice: Arbor Vitae*.

- Reid, Susan Emily/Crowley, David (eds.) (2000): *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford: Berg.
- Rév, István (2005): *Retroactive Justice. Prehistory of Post-Communism*, Stanford University Press: Stanford, California.
- Rihtman-Auguštin, Dunja (2004): "The Monument in the Main City Square: Constructing and Erasing Memory in Contemporary Croatia." In: Maria Todorova (ed.), *Balkan Identities: Nation and Memory*, London: Hurst & Company.
- Roth, Klaus (2017): "‘Die Nation bauen’ – Die Konstruktion der Nation aus Antike und Mittelalter: Bulgarien und Mazedonien als Beispiele." In: Irene Götz/Klaus Roth/Marketa Spiritova, *Neuer Nationalismus im östlichen Europa: Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript, pp. 81–100, DOI: 10.14361/9783839439623-005.
- Saunders, Anna (2018): *Memorializing the GDR: Monuments and Memory after 1989*, Oxford: Berghahn.
- Schulze Wessel, Martin/Götz, Irene/Makhotina, Ekaterina (eds.) (2010): *Vilnius: Geschichte und Gedächtnis einer Stadt zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main: Campus.
- Sinkó, Katalin (1992): "Political Rituals: The Raising and Demolition of Monuments." In: Peter Gyorgy/Hedvig Turai (eds.), *Art and Society in the Age of Stalin*, Budapest: Corvina, pp. 73–86.
- Todorova, Maria (2006): "The Mausoleum of Georgi Dimitrov as lieu de mémoire." In: *The Journal of Modern History* 78/2, pp. 377–411, DOI: 10.1086/505801.
- Todorova, Maria/Dimou, Augusta/Troebst, Stefan (eds.) (2014): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press.
- Valiavicharska, Zhivka (2014): "History's Restless Ruins: On Socialist Public Monuments in Postsocialist Bulgaria." In: *boundary 2*, 41/1, pp. 171–201, DOI: 10.1215/01903659-2409721.
- Verdery, Katherine (1996): *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton, NJ: Princeton University Press, DOI: 10.1515/9781400821990.
- Verdery, Katherine (1999): *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*, New York: Columbia University Press.
- Vukov, Nikolai (2002): "Death and Vitality in Monumental Art in Eastern Europe after the Second World War." In: *New Europe College Regional Program Yearbook 2001–2002*, Bucharest: New Europe College, pp. 253–298, https://nec.ro/wp-content/uploads/2019/05/NIKOLAI_VUKOV.pdf (accessed 29 February 2020).
- Vukov, Nikolai (2007): "The Commemorated and the Excluded: The Reshaped Pantheons in Eastern Europe, 1945–1956." In: Catherine Baker (ed.), *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central and Eastern Europe*, London: School of Slavonic and East European Studies, UCL, pp. 3–23.
- Vukov, Nikolai (2009): *Visualizations of the Past in Transition: Museum Representations in Hungary, Romania, and Bulgaria after 1989*, Centre for Advanced Study,

- Sofia, Working Paper Series, Issue 2, <https://www.cas.bg/uploads/files/nikolai%20vukov.pdf> (accessed 29 February 2020).
- Voukov, Nikolai (2001): "The Destruction of Georgi Dimitrov's Mausoleum in Sofia: The 'Incoincidence' between Memory and Its Referents." In: OCTOGON – Architecture & Design 11, pp. 119–125.
- Voukov, Nikolai (2005): "Monuments Beyond the Representations of Power: Monuments of the Socialist Past in Post-1989 Bulgaria." In: Arnold Bartetzky/Marina Dmitrieva/Stefan Troebst (eds.), *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln: Böhlau, pp. 211–219.
- Yampolski, Mikhail (1995): "In the Shadow of Monuments: Notes on Iconoclasm and Time." In: Nancy Condee (ed.), *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth Century Russia*, Bloomington: Indiana University Press.
- Yancheva, Yana (2018): "The Image of the 'Heroic Youth' in Bulgarian Leftist Poetry of the 1930s and 1940s and in the Art of Socialist Realism in the First Decade after 1944." In: Nikolai Vukov/Svetla Kazalarska (eds.), *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of the Socialist Past after 1989*, Sofia: Cultural Arcs Foundation, pp. 85–128.
- Yurchak, Alexei (2006): *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Zhurzhenko, Tatiana (2007): "Geopolitics of Memory." In: *Eurozine*, 10 May, 2007, <https://www.eurozine.com/the-geopolitics-of-memory/>.

LIST OF FIGURES

- Fig. 2.1: Monument to Lenin, town of Shumen. Photo: Nikolai Vukov, 2008.
- Fig. 2.2: Monument to the Victims of Totalitarianism, Sofia. Photo: Nikolai Vukov, 2008.
- Fig. 2.3 and 2.4: Brotherly Mound to the Fallen in the Antifascist Struggle, Pleven. Photo: Nikolai Vukov, 2008.

3. Curating Out the Socialist Alternative

Art and Architecture in a Neoliberalized Leipzig

April Eisman

ABSTRACT

This chapter looks at the development of art and architecture in Leipzig, Germany, during the Cold War era, and how, after 1990, the material traces of this past were re-curated through a neoliberal lens to downplay or eliminate any positive references to socialism. As such, this chapter offers insight into how ideology is made palpable in three dimensions. It also offers a reminder of a time before the present state of ‘capitalist realism’, the term Mark Fisher used to describe a reality in which it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism. Leipzig was an important centre for the visual arts during the Cold War and home to some of East Germany’s best known artists. It was also the focus of significant investment in its architecture. By looking at the art and architecture in Leipzig before and after 1990, this chapter makes visible some of the losses Leipzig has endured since unification, losses largely unseen by western eyes focused on a city brimming with renovations, construction, tourism and investment.

INTRODUCTION

Recent scholarship on neoliberalism has critiqued the claim that there are no political or economic alternatives, yet the same works also frequently acknowledge the difficulty of even imagining what such an alternative might look like (Fisher 2009).¹ But this was not always the case. As Vladimir Kulic has pointed out, during the Cold War, capitalism was balanced by socialism and the two were deeply connected, like ‘communicating vessels’ in science (Kulic 2019). As such, former socialist cities like Leipzig, Germany, may hold a key to life beyond neoliberalism today, their collective memory and physical objects – such as art and architecture – serving as reminders of life be-

1 | Fisher points to Frederic Jameson and Slavoj Žižek as the possible originators of the idea that it is easier to envision the end of the world than the end of capitalism.

fore the collapse of European socialism and, thus, a resource for rethinking the current condition. As a result, it is perhaps not surprising that the physical reminders of this past have been largely erased or re-curated in the decades since unification rather than allowed to stand on their own where they might raise uncomfortable questions.²

In this chapter, I take up Philipp Schorch's call in the introduction to this volume to understand how ideology is made palpable in three dimensions and how such physical manifestations were then re-curated through a neoliberal lens after unification by focusing on the East German city of Leipzig. An important centre of art, Leipzig was home to some of East Germany's best known artists. It was also the focus of significant investment in its architecture. This chapter looks at both of these areas as they developed in the German Democratic Republic (GDR) and then at how the transition to capitalism and the concomitant global imperatives of neoliberal ideology affected them. The intent is to make visible the losses Leipzig has endured, losses largely unseen in a city brimming with renovations, construction, tourism and investment, but which are keenly felt by many locals, and how these losses – which include the removal of East German art and architecture from view – have contributed to the current reactionary backlash.³

The city of Leipzig was officially founded in the 12th century and is perhaps best known as a city of trade fairs, a publishing powerhouse and a city of music (Crummenerl 1985: 3). It is also home to Germany's second oldest university, which was founded in 1409. Johann Wolfgang von Goethe, Gottfried Ephraim Lessing, Johann Gottlieb Fichte, Richard Wagner and Karl Liebknecht all studied there (Crummenerl 1985: 11). Leipzig became known as a *Messestadt* (city of trade fairs) in the 15th century when it began hosting the international *Reichsmessen* (trade fairs of the Reich), making it the leader of trade in the area and a doorway to Eastern Europe (Crummenerl 1985: 4). It established itself as a centre for publishing two hundred years later. Barth, Brockhaus, Reclam, Teubner, Meyer and Hirzel were all located in Leipzig, as were the *Börsenverein des Deutschen Buchhandels* (German Publishers and Booksellers Association, since 1825), the *Deutsches Buch- und Schriftmuseum* (German Museum of Books and Writing, since the 1860s), and the *Deutsche Bücherei* (German Library, opened in 1912).⁴ Leipzig is also known as a city of music, with one of the country's first boys' choirs, the *Thomanerchor*, founded there in 1212. More importantly, it was home to Johann Sebastian Bach, who was cantor at the Thomaskirche from 1723 until his death in 1750 (Crummenerl 1985: 13). Felix Mendelssohn-Bartholdy was another major name in Leipzig's music history, becoming *Kapellmeister* of the world-famous

2 | Traces of the East German past can most often be found in Germany today in history museums, where the objects have been selected and presented to fit a particular narrative, such as the emphasis on repression found in places like the Zeitgeschichtliches Forum in Leipzig, or on Ostalgie, such as in the DDR Museum in Berlin. This article, on the other hand, focuses on the erasure and re-curation of such works from their original or intended locations.

3 | By locals here, I mean East Germans: those who have lived in Leipzig since before German unification.

4 | The *Deutsche Bücherei* is now known as the *Nationalbibliothek Leipzig*.

Gewandhausorchester (Gewandhaus orchestra) in 1835 (Crummenerl 1985: 14). Robert Schumann spent four years composing music in the city in the 1840s, while Gustav Mahler was a conductor at the *Neues Stadttheater* (New City Theatre) for nearly two years toward the end of the 19th century.

During the Cold War, Leipzig was one of the GDR's most international cities due to its annual trade fairs, which regularly attracted visitors from both the Eastern and Western blocs. As a showcase city like Berlin, it received special attention from the authorities and was a major centre for rebuilding in the wake of World War II. It did not hurt that it was also the birthplace of Walter Ulbricht, First Secretary of the Socialist Unity Party of the GDR from 1949–1971. Leipzig was also home to one of the GDR's four main art academies, the *Hochschule für Grafik und Buchkunst* (HGB, Academy for Graphics and Book Arts), originally founded in 1764 to train students in the creation of book illustrations and graphics in response to the city's strengths in publishing. It continued with this tradition in the GDR but also became well-known for painting: by the 1970s, a number of its artists had pioneered a modern style of painting that was regularly included in major exhibitions on both sides of the Iron Curtain, including at documenta in Kassel and the Venice Biennale. Known as the 'Leipzig School', they were some of East Germany's best-known and most successful artists. Leipzig also played a key role in the events that led to the fall of the Berlin Wall in 1989, holding weekly demonstrations that started at the *Nikolaikirche* (Nicholas Church) and gained increasing numbers each Monday throughout the fall.

While unification is often believed to have been a freeing experience for those in the East, the city of Leipzig faced a number of major challenges in the wake of 1990. No longer the internationally prominent city it had been during the Cold War, it became one of many medium-sized cities in a larger Germany, and one without the name-recognition of nearby Dresden or Berlin.⁵ Like many eastern cities in the 1990s, it also endured significant unemployment as industries important to the GDR were dismantled, resulting in the loss of 100 000 jobs. There was also a loss of population – from approximately 530 000 in 1989 to a low of 437 000 in 1998 – as people moved, often to the West, in search of new jobs and opportunities.⁶

In the face of these challenges, Leipzig set about recreating itself for a neoliberal world – as a centre for culture and consumption, a 'small Paris' like in Goethe's day – and thereby regaining the population size it had had before the Wall fell by attracting newcomers (Walter 2005). In terms of financial investment and potential for growth in eastern Germany, Leipzig is considered second only to Berlin (Walter 1996). But in the process, it has become a very different city than it was during the Cold War.

In order to understand how Leipzig has been curated, this chapter takes a closer look at what Leipzig was in the GDR and how it has changed as part of the Federal

5 | As of December 2010, Leipzig was Germany's 12th largest city and one of eight cities with a population between 500 000 and 600 000 people. 'Germany: States and Major Cities', <https://www.citypopulation.de/Deutschland-Cities.html> (accessed 22 April 2012).

6 | City of Leipzig website, <https://www.leipzig.de/> (accessed 2 March 2020).

Republic of Germany. In particular, it argues that for forty years, the cultural scene in Leipzig was created largely by the people of Leipzig for the people of Leipzig, but whereas in the last twenty years, it has increasingly become a city created by outsiders for outsiders, or more specifically, by ‘Westerners’ for tourists and consumers. This shift from a focus on locals to a focus on outsiders, together with the change from a manufacturing to a consumerist society, is a hallmark of neoliberal capitalist societies, whereas other cities have gone through this process over the course of several decades, Leipzig has had to do so in a much more condensed period of time. Indeed, the careful curation of Leipzig as an important Socialist centre for art and architecture built up over decades has been largely dismantled in the years since unification. The resulting losses, although invisible to many outsiders, are close to the surface and easily recovered, making Leipzig a useful case study of the impact of neoliberalism on city life and an important resource for envisioning alternatives to the current political and economic system.

LEIPZIG IN THE GDR: AN ART SCENE BY AND FOR THE PEOPLE OF LEIPZIG

The GDR was founded in October 1949. Three years later, the communist government dissolved the former regional structure of five *Länder* (states) and replaced it with fourteen *Bezirke*, or districts.⁷ Over time, the art created in each district developed its own ‘personality’ based on the people involved and the city’s relationship to Berlin. This regional ‘stable smell’, as one artist termed it, was the result of the organisational structure of East Germany and, in particular, the existence of local chapters of national organisations.⁸

The national *Verband Bildender Künstler* (VBK, or Union of Visual Artists), for example, was divided into fifteen local branches, each of which was run by and responsible for the artists in its respective district.⁹ The local branches took care of commissions and pensions; they also held regular meetings and discussions, which built relationships – as well as antagonisms – among the artists in the area. (To be an artist in East Germany, one had to be a member of the VBK, although the level of involvement in the daily running of that organisation varied widely.) Each district also had a major exhibition every two to three years that would showcase local artists. Artists from that district worked together on the call for entries, the judging of submissions and the hanging of works, which built awareness of each other’s strengths, weakness-

7 | The district system went into effect in 1952, replacing the previous *Länder* divisions of Brandenburg, Mecklenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt and Thüringen. East Berlin was a quasi-fifteenth district.

8 | Gerhard Kurt Müller, Leipzig artist, in meeting minutes following the controversial 5th Congress in 1964; *Bericht vom Auftreten der Leipziger Genossen auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler*, 2 April 1964 (SächsStAL: SED-L 362: 3).

9 | The VBK was founded in 1950 as part of the *Kulturbund*. It became an independent organisation in 1952. In 1970, it was renamed the *Verband Bildender Künstler der DDR* (Kuhirt/Heerklotz 1983).

es and interests, while simultaneously encouraging competition between the districts since many of the works that were shown at the more prestigious national exhibition that took place every four to five years in Dresden were pulled from these district exhibitions.

In addition to a local branch of the VBK, Leipzig also had its own art school, one of only four in East Germany. According to the East German government, the HGB was to specialise in graphics and book illustrations as befitted the publishing strengths of the city, leaving painting for the art schools in Berlin and Dresden, which were traditional strongholds in that area. But already in the early 1950s, a number of artists in Leipzig had set about learning how to paint because painting was a more prestigious medium in the GDR than graphics. Without a local painting tradition to draw upon, these artists followed the dictates being promoted at the time and emerged to great praise at the *III. Deutsche Kunstausstellung Dresden* (Third German Art Exhibition in Dresden) in 1953 with a number of Soviet-style Socialist Realist paintings, including Harald Hellmich and Klaus Weber's *The Youngest Fliers*.

By the early 1960s, however, a number of artists in Leipzig – including Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer and Werner Tübke – became dissatisfied with the conservative realism that politicians' desired from painting. The reasons for this shift are complex and multiple. They include the high praise that a poorly skilled but highly ambitious colleague of theirs had received in 1959/60, which made many of them start to question whether politicians should be the ones dictating artistic style.¹⁰ Additionally, the similarities between the conservative Socialist Realist style they were promoting and Nazi art made many artists increasingly uncomfortable, as became clear in a number of speeches given at the controversial *V. Kongress* (Fifth Congress) of the VBK in 1964, when artists Fritz Cremer and Bernhard Heisig and art historian Hermann Raum argued for a more complicated art for East Germany. The following year, several artists from Leipzig, including Heisig, Mattheuer and Tübke, exhibited paintings at the *7. Bezirkskunstausstellung Leipzig* (Seventh District Art Exhibition in Leipzig) that demonstrated a modern style and complex subject matter that they felt appropriate for the 'educated nation' – the term Ulbricht used for East Germany in 1963. These works marked a sharp break from the conservative works they had shown in official exhibitions just a few years earlier and were more in keeping with the works being made in artistically 'problematic' cities, such as Halle and Berlin, where artists had been creating modernist works for many years in spite of official preferences for a simple realism.

The modern style that these artists in Leipzig had developed, however, was significantly different from that found in the traditional painting strongholds of Berlin and Dresden. Whereas artists working in the latter two cities tended to emphasise

10 | The colleague was Heinrich Witz, who was given a major prize in 1959 for a painting inspired by the Bitterfeld Way conference earlier in the year. Another reason was that with the passage of time, artists became increasingly unwilling to create art that resembled that created in the Third Reich. Additionally, they wanted a German, rather than Soviet-inspired, style of art.

aesthetics, subtle explorations of colour and brushwork, the ‘Leipzig School’ artists tended to create bolder, intellectually complex works filled with allegorical references that were well-suited to the city’s background as a publishing centre.¹¹ Although this new style resulted in much criticism at the time, by the late 1970s, and in the wake of Erich Honecker’s declaration that there would be ‘no taboos’ in art and literature, such works came to dominate art in East Germany and to represent the GDR in major exhibitions in the West. Leipzig artists such as Heisig, Mattheuer and Tübke became synonymous with East German art, especially in the West, their brand of art typical for Leipzig artists more generally.

But there were many more artists active in Leipzig, indeed across East Germany, in these years than those who were known in the West. By the mid-1980s, more than 1,500 of the VBK’s members were painters and graphic artists; 57 of them were active in Leipzig (Müller 1989: 6). These artists regularly showed work in local, district and national exhibitions and were the focus of media attention, including articles in local newspapers such as the *Leipziger Volkszeitung* and the national art journal *Bildende Kunst*. Their work was collected by major art museums in the GDR as well as by organisations such as the *Freier Deutscher Gewerkschaftsbund* (FDGB, Free German Trade Union) for display in public places. Art was an important part of East German society, where it was not only supported and promoted, it was part of the everyday (Eisman 2019). The curatorial lens of East Germany, as it were, focused on culture as an important part of the Socialist personality. This would all change with unification.

LEIPZIG ART AFTER UNIFICATION: THE LOSS OF THE LOCAL

In the wake of unification, the VBK in eastern Germany was dissolved and the related district and national art exhibitions ceased to exist, and with them, the sense of artistic community that had developed during the Cold War period. Without an artist union and the activities it organised, artists were left having to fend for themselves – and in a completely different artistic environment. Moreover, institutions that had previously supported local artists, such as the *Museum der bildenden Künste Leipzig* (MdbK, Museum of Fine Arts Leipzig), turned their attention away from the local to focus instead on artists prominent in the West and, thus, recognisable to ‘Western’ art specialists and tourists. When the new building for the MdbK opened in 2005, for example, the formerly prestigious Leipzig School was exhibited in the basement, while other important artists from Leipzig, who were not well known in the West, were largely confined to the depot.

The MdbK’s shift in focus to artists well-known in the West was largely the result of new staff, most of whom were themselves from the West and had little knowledge

11 | Art created in nearby Halle by artists such as Willi Sitte were similar in style and content. Indeed, Sitte is often mentioned together with the ‘Leipzig School’. Like Leipzig, Halle did not have a strong painting tradition, nor was its art academy intended to focus on painting.

of East German art. Whereas most, if not all, of the staff in the 1980s considered themselves ‘Leipzigers’, today ‘Westerners’ hold most, if not all, of the leadership positions in the museum. This change in the origins of the museum’s staff also reflects a significant difference between how museums worked in East Germany versus how they work today: in East Germany, museum staff tended to stay in one job for decades, which enabled them to build up a deep knowledge of the collection, whereas today, positions are often used as springboards to ‘better’ jobs.¹² After the former curator of the paintings and sculpture department retired in 2011 after more than thirty years in the position, he was replaced by a ‘Westerner’ with little or no background in East German art.¹³ Whereas in East Germany, there would have been a long training period that would have enabled the outgoing curator to pass along some of his or her knowledge to the incoming curator, that was not the case here. Moreover, the new curator left the museum seven years later for a director position elsewhere and was not replaced.¹⁴

The shift from local and eastern German artists to a focus on western artists occurred in many art museums in eastern Germany after unification, which resulted in a loss of uniqueness and a loss of appeal to locals.¹⁵ It also left the museum in a more precarious position as it understandably had many gaps in its holdings of post-war western art and not enough funds to fill them adequately. The western ‘greats’ it did have were mostly pre-war artists, including Max Klinger, Max Beckmann, several German Expressionists, and – to jump ahead many decades – the New Leipzig School.

12 | Hans-Werner Schmidt (b. 1951), director of the MdbK from 2000–2017, was from western Germany. Before moving to Leipzig, he was a curator at the Kunsthalle Düsseldorf for seven years and then director of the Kunsthalle Kiel for eight years. Similarly, the current director of the museum is from Austria, Alfred Weidinger (b. 1961). Weidinger has shown significant interest in Leipzig artists and the GDR, culminating in a major exhibition in 2019, *Point of No Return*, but his departure in 2020 throws the future exhibition possibilities for eastern German artists back into question.

13 | The East German art historian Dr. Dietulf Sander joined the museum in 1972. He worked in the paintings department beginning in 1980, and was head of the department from 1986–2007 (https://personen-wiki.slub-dresden.de/index.php/Sander,_Dietulf, accessed 20 April 2012).

14 | The department of paintings and sculptures is now run by one person rather than divided into pre- and post-1800 as had been the case previously.

15 | David Harvey states, ‘The contradiction here is that the more easily marketable such items become, the less unique and special they appear. In some instances the marketing itself tends to destroy the unique qualities [...]’ (Harvey 2012: 92). In thinking about Harvey’s concept of monopoly rent, it is surprising that the MdbK does not capitalise on its own strengths. If it emphasised its substantial holdings of Leipzig artists as the context from which to understand the New Leipzig School, it would be able to offer something unique that it could market to its advantage. It would also allow the museum to connect to tourist interests in the GDR, as evidenced in the success of a number of GDR museums in Berlin. It should be noted that the MdbK has had several exhibitions of Leipzig artists from the Cold War period. But these exhibitions, which are of limited duration, do not express the same level of commitment to the artists and their work as including them in significant numbers in the permanent display.

The New Leipzig School emerged to international prominence in the new millennium after being ‘discovered’ by the US-American collectors Don and Mera Rubell in 2003 (Gopnik 2006). These artists, most of whom were born in the early 1970s, chose to study painting at the HGB in the early 1990s, preferring the East’s emphasis on technical skills over the West’s emphasis on creativity. The best known among them – besides the head of the group, Neo Rauch, who was born in Leipzig in 1960 – are Tilo Baumgärtel and Martin Kobe, both of whom grew up in the East, and Tim Eitel, Christoph Ruckhäberle, David Schnell and Matthias Weischer, who grew up in the West. Their technically accomplished blend of Eastern-style figuration and Western-style abstraction was viewed by many curators as an antidote to what some see as the morally and technically bankrupt ‘shock tactics’ of the Young British Artists of the 1990s. As one author described them, these painters ‘deal seriously with the anxious horizons and wavering hopefulness of a new German generation’ (Volk 2005: 197). This statement presumably helps to explain why the New Leipzig School artists became ‘the hottest thing on earth’ in the early years of the new millennium, according to a curator from the Museum of Modern Art in New York (Lubow 2006).¹⁶

The New Leipzig School, by its very name, acknowledges its connections to the ‘old’ Leipzig School of artists from East Germany, which is largely unknown outside of Germany today. Many of these older artists were teachers at the HGB when the New Leipzig School artists began studying there in the 1990s, and they brought to their classes the training and perspective on art that they had acquired in the east. In East Germany, the emphasis in art education had been on technical skills, with the belief that artists had the rest of their lives to develop their own unique voice. Indeed, and in contrast to the West, most artists were able to support themselves as artists, i.e. without the need for a second job. Another important difference was that when artists in East Germany became internationally famous, they tended to be older, more established artists who had already developed their artistic voices. By contrast, the New Leipzig School artists became famous less than a decade after they had graduated, many of them in their early thirties, and it is even worse today, with students being approached by galleries wanting to represent them even before they have finished school simply because they are studying at the HGB. As Rauch complained, his students were no longer able to develop first as artists. Similarly, the focus today is oftentimes more on the hype than the art. As one of the New Leipzig School artists observed, collectors at major art fairs do not even look at the work, they simply buy it if it is by an artist from Leipzig. This, too, reflects significant differences between art in East Germany, which focused on the art itself, and art in the West, which often seems more interested in the market and investments than the art itself.

The years since unification have seen a shift from a dynamic local art world in which artists actively engaged with their local audiences – both in Leipzig and East Germany – to an art world run largely by ‘Westerners’ and oriented to western tourists and consumers. In this context, local artists – with the exception of the New Leip-

16 | The curator who said this is Joachim Pissarro.

zig School – have been largely ignored, as the curatorial lens under neoliberalism has shifted to focus on acquiring and exhibiting works by Western greats, with only occasional exhibitions of local artists.¹⁷

A SHOWCASE OF EAST GERMAN ARCHITECTURE: KARL-MARX-PLATZ

Just as the local art scene has been largely ignored in the years since unification, with major works confined to museum depots, so too has the built environment of Leipzig been largely altered to erase its East German past. To illustrate this, I focus on Karl-Marx-Platz, a major square in the GDR. Most of the buildings in this square were built during the Cold War, the result of a decades-long curatorial effort. Indeed, the eastern German architectural historian Thomas Topfstedt has called it ‘an object lesson of GDR architectural history from the mid-1950s through the beginnings of the 1980s’ (Topfstedt 1994: 75).

Karl-Marx-Platz, known as Augustusplatz before and after the Cold War, was almost completely destroyed by Allied bombers in December 1943. Of the two buildings that remained at the end of the war, both located on the western side of the square, one was later destroyed to make more room for a new building for the *Universität Leipzig* (University of Leipzig, which was known in the GDR as Karl-Marx-Universität).¹⁸ Originally, the plan had been to rebuild the square according to its pre-war appearance. The decision to create an entirely new space – albeit sharing the same basic size and shape of the old – did not take place until the early 1950s, at which point Leipzig had been designated one of the GDR’s most important cities for rebuilding, and Karl-Marx-Platz, at its centre, was to become a major square for socialist demonstrations. By the time of German unification in 1990, the reconstruction of Karl-Marx-Platz had been completed, and the square offered a compact overview of East German architectural styles from the late 1950s to the early 1980s. With only one exception, all of the buildings had been built in the GDR.¹⁹

The first new building in the square was the *Oper Leipzig* (Leipzig Opera House). Located on the northern edge of the square, it replaced the *Neues Theater* (New Theater) that had been destroyed in the war. Although the decision to build it had been made already in 1950, post-war financial difficulties delayed its construction, which did not begin until the latter half of the 1950s. This led to a number of changes in the

17 | The success of the New Leipzig School at the turn of the millennium enabled the MdbK to both show some local works and interest an international audience.

18 | Despite protests, the Universitätskirche St. Pauli was razed on 30 May 1968. After much debate, the university building that replaced it was razed in 2006. The Paulinum, a new building that incorporates an outline of the former church, was completed in 2017. See Philipp Schorch’s introduction to this volume for more information about the church and the building that replaced it.

19 | The remaining building is in the northwest corner and houses the *Ägyptisches Museum der Universität Leipzig* (Egyptian Museum of Leipzig University) today.

building's design in the interim years as architectural styles in the GDR changed. The final work, designed by the East German architects Kunz Nierade and Kurt Hemmerling, demonstrates a reduced classicism clad in sandstone typical for the late 1950s. It opened its doors on 8 October 1960.

The opening of the Oper Leipzig was followed shortly thereafter by the rebuilding and significant enlargement of Leipzig's *Hauptpost* (Main Post Office) that had been located on the northeast corner of the square. Built between 1961 and 1964, this new building displayed an entirely different aesthetic from the modern classicism of the Oper Leipzig across the street. Designed by the eastern German architect Kurt Nowotny, the building, instead of being clad in sandstone, was constructed from steel and glass, making it one of the first buildings to have an aluminium 'curtain' facade; this feature became characteristic of architecture in East Germany in the 1960s, especially in Berlin.

Construction on the third new building on Karl-Marx-Platz began before the Hauptpost was completed. Located across the street from it on the eastern edge of the square, the *Hotel Deutschland* (Hotel Germany) was built in just seventeen months between 1963 and 1965. It was 'the largest project in the Hotel building programme for the 800-year anniversary of the *Messemetropole* Leipzig' and was intended as a 'Travel Hotel of the First Order' to impress visitors, especially those from abroad (Winkler 1967: 454–456).²⁰ Designed to complement the Hauptpost, it had eight floors and a modern, metal-frame structure with a glass façade intended to reflect the clouds and, thus, lend the building a sense of movement. Inside, a large reception area on the ground floor contained a front desk and elevators to the hotel rooms located upstairs; there were 280 rooms with a total capacity of 430 beds. These rooms were equipped with the latest comforts, including a telephone, radio and electric alarm clock (in East Germany, telephones were a luxury item that most households did not possess) (Winkler 1967). A variety of premium services was also available, including a full-service beauty salon, a couple of restaurants and bars, and a dance floor, as well as childcare and dog-sitting.

Construction began on the 29-story, 427.5 foot tall *Universitätshochhaus* (university high-rise building) for Karl-Marx-Universität in 1968. Designed by the Berlin architect Hermann Henselmann, the triangular-shaped building was completed four years later and was an example of 'the avant-garde of the late 1960s' (Pasternack 1999: 177). Seventy per cent of the building was designed for offices and classrooms and 30 per cent for infrastructure, such as stairs and elevators. It was also in 1968 that one of the two remaining original buildings on the square was destroyed: the *Universitätskirche* (University Church). Built by Dominican monks in the mid-13th century, the Universitätskirche, also known as the *Paulinerkirche* (St. Pauli Church), was secular-

20 | The Hotel Deutschland was renamed the Hotel 'Am Ring' in the 1970s when the GDR changed from using 'Germany' to using 'GDR' in the names of its organisations. In the wake of German unification, the hotel was renamed the Hotel 'Merkur'. It is now a Radisson.

ized with the Reformation and given to the university in 1539.²¹ For GDR officials such as Walter Ulbricht, however, there was no place for a church in a square named after Karl Marx. In an action many people in Leipzig abhorred at the time, the 700-year-old church was destroyed to make room for a new, more modern building for the university. Completed three years later in 1971, the new building later housed a large mural by the Leipzig artist Werner Tübke titled *Arbeiterklasse und Intelligenz* (The Working Class and the Intelligentsia), which was finished in 1973, and a large bronze relief sculpture by a collective of Leipzig artists – Rolf Kuhrt, Frank Ruddigkeit and Klaus Schwabe – that included a giant profile of Marx.²²

The new *Gewandhaus*, built on the south side of the square between 1977 and 1981, was the final building created in the square during the Cold War. Located across from the Oper Leipzig, it housed Leipzig's symphony orchestra and was the location where the former art museum had stood until its destruction in World War II. The new building was designed by architects from East Berlin and Leipzig under the guidance of Horst Siegel and included a giant mural painted by the Leipzig artist Sighard Gille. Titled *Gesang vom Leben* (The Song of Life), the painting is more than 700 square meters in size and is clearly visible from outside the building.²³

By the time of unification in 1990, Karl-Marx-Platz had been completely rebuilt and stood as a compendium of East German architectural styles as they changed across the decades. The architects involved were from the GDR and the buildings included significant amounts of art, often by artists from Leipzig. In addition to those works already mentioned, all of which are visible from the square, there were also murals by Heisig, Mattheuer and Hans Engels inside the former Hotel Deutschland. Karl-Marx-Platz was, thus, exemplary of a square curated across decades through a socialist lens, a lens that emphasised the importance of both the arts and the local.

CONTESTED MEMORIES: REMAKING AUGUSTUSPLATZ AFTER UNIFICATION

With German unification in 1990, Karl-Marx-Platz was renamed Augustusplatz, and in the years since, the square has been heavily altered, especially on the western side where the university is located. These changes – the result of the imposition of a neo-liberal lens on the city – have largely erased the East German past. One of the earliest changes was to the Universitätshochhaus, which was sold by the university in the mid-1990s after estimates suggested it would cost significantly less to build something

21 | 'Universitätskirche St. Pauli', <https://www.leipzig-lexikon.de/kirchen/pauliner.htm> (accessed 12 January 2020).

22 | See the introduction to this volume for more information about this.

23 | 'Der Augustusplatz in Leipzig mit dem Opernhaus, Gewandhaus zu Leipzig, Universität & Cityhochhaus', <http://www.leipzig-sachsen.de/leipzig-fotos/augustusplatz.html> (accessed 12 January 2020).

new.²⁴ The new owners renovated the building between 1999 and 2002, most noticeably by adding a granite siding and the logo of one of the tenants – the German TV and radio station MDR – near the top.²⁵ The observation deck which towers above the city has become an important stop for tourists.

In 2000, discussions took place within the university about the creation of a more modern and future-oriented central campus in time for the institution's 650th anniversary in 2009. A competition was held and in May 2002. The jury, which include the director of the university, the mayor of the city and a member of the federal government, awarded second prize to a design submitted by the architectural firm behet + bondzio from Münster in western Germany.²⁶

Although the jury had chosen a winning design, their decision was overturned a few months later after a small group of people began agitating for the rebuilding of the church that East German officials had knocked down in 1968. Motivated both by a desire to have the church back and to erase the erasure perpetrated by the East German government, this group managed to convince the state government, located in Dresden, to push for its rebuilding.²⁷ Their view, however, was not one supported by those who actually lived in Leipzig. The president of the university and three pro-rectors resigned in protest against the idea of rebuilding the church, and a poll taken by the *Leipziger Volkszeitung* showed that 76.5 per cent of the Leipzig population were similarly against it.²⁸

Eventually, a compromise was reached and a new competition was held that included a requirement that the former church be worked into the designs. On 24 March 2004, the jury chose the design submitted by Erik van Egeraat Associated Architects from Rotterdam, which consisted of a glass and steel building that contained a triangular outline where the original church had been. A few years later, in 2007, the East German university building was razed to the ground to make way for the new building, which was completed in 2017. As Schorch details in his introduction to this volume, the new building not only incorporates the outlines of the historic church that had been destroyed in 1968; it also jettisoned the large sculpture of Marx by local artists that had decorated its predecessor.

24 | The decision to sell the Universitätshochhaus was controversial, in part, because it seemed to have been made in secret. Renovations would have cost approximately 240–300 million Marks. The university ended up spending much more to move the faculty and rent space to house them while new buildings were constructed (Pasternack 1999).

25 | 'Der Augustusplatz in Leipzig mit dem Opernhaus, Gewandhaus zu Leipzig, Universität & Cityhochhaus', <http://www.leipzig-sachsen.de/leipzig-fotos/augustusplatz.html> (accessed 12 January 2020).

26 | A first place award was not given in order to allow for room to rework the original designs.

27 | The *Staatsregierung* in Dresden decided in favour of rebuilding the church on 28 January 2003.

28 | 'Universität Leipzig: 1990–2013', <http://zv.uni-leipzig.de/de/universitaet/profil/entwicklungen/baugeschehen/1990-2013.html> (accessed 11 April 2012) and 'Ausschnitte einer intensiven Debatte', http://www.uni-leipzig.de/chronik/diskussion_lang.html (accessed 11 April 2012).

The new university building, although beautiful, offers a clear example of the neoliberal re-curating of Augustusplatz by physically anchoring the painful memory of the destroyed church into the urban fabric, where it functions as a reminder of 'socialist wrongdoing'. This physical reminder, by drawing upon a real moment of discontent between the people and the East German government, helps to support current power structures by emphasising a negative view of the socialist past and, thus, seeming to discredit it as a source for alternatives to the present. The concretization of a painful moment from the past also fits into the current tendency, as described by Jodi Dean, to desire victimhood status: to be a victim is to be 'morally correct [...] and never politically responsible' (Dean 2009: 6). It is also the result of 'Westerners' meddling in local affairs: in this case, the Nobel Prize-winning Günter Blobel, who, although born in eastern Germany, had moved to the United States in the 1960s and was a vocal advocate for a design that included reference to the church.²⁹

Another controversy around the new university building emerged in 2006, when Tübke's mural was moved from the main university building to the MdbK for safe-keeping and conservation while the old building was torn down and the new one erected. Prominent Leipzig author Erich Loest argued that the mural should not be hung in the new building because it included portraits of prominent East German politicians from Leipzig, including Paul Fröhlich, who was responsible for the destruction of the church in 1968. For Loest, who had been jailed for years by the East German government and then expelled from the GDR in 1979, the mural was an example of East German propaganda that did not include the perspective of its victims. Art historians and art critics, on the other hand, defended Tübke's mural, stating it was a pivotal work by an important artist. It looked to Christian motifs and Renaissance styles for inspiration and was not the only painting in the history of art to include references to historically unpopular figures. Ultimately, the controversy ended with Loest commissioning a local artist to paint a response mural that focused on the negative history left out of Tübke's painting; both are on display in the completed building. Engagement with Tübke's work – viewed through the neoliberal lens as too positive toward the GDR – is, thus, tempered, or re-curated, by the addition of this second work.

Changes to the eastern side of Augustusplatz have been more subtle. The post office, now privately owned by western Germans, has been refinished such that most visitors would assume it was built in the new Germany.³⁰ Adding to this impression

29 | Blobel was born in Silesia in 1936 and spent his childhood in Dresden and Freiberg before moving to West Germany and, later, the United States. He had also played a major role in helping to get Dresden's *Frauenkirche* rebuilt. In Leipzig, a reference to the razed church was made with a steel triangle placed at the entrance of the university building in Augustusplatz in 1998. 'Ausschnitte einer intensiven Debatte', http://www.uni-leipzig.de/chronik/diskussion_lang.html (accessed 11 April 2012).

30 | The Hochhaus' aluminium sheathing was replaced with grey granite between 1999 and 2002 by the architect Peter Kulka, who was born in Dresden and studied briefly with Henselmann in East Berlin, but then moved to West Germany in 1965 (<https://www.peterkulka.de/buero>, accessed 12 January 2020). The

is its new function: rather than a post office for all, it contains – or soon will – a hotel, office space, restaurants, a supermarket and a parking garage. The former Hotel Deutschland across the street is also now privately owned by a western company, although it went through more substantial renovations: its cutting-edge socialist modern façade from the 1960s was removed, making it now a nondescript glass and steel building. Its function, however, remains the same: it is a hotel.

Only two buildings from the GDR era remain largely untouched: the Oper Leipzig on the northern edge of the square and the Gewandhaus on the southern edge. These are the first and final buildings built on the square during the Cold War and are also the only opera house and concert hall built in the GDR. The Oper Leipzig, with its neoclassical façade, seems to predate the GDR. Moreover, its East German history – discussed earlier in this chapter – is entirely absent from the ‘About Us’ page of its website.³¹ Instead, the page mentions the first opera house built on the site, in 1693; it then jumps to 1840, and from there, to 2009/10, with no mention of the fact that the current building is not the one from the late 17th century. The Gewandhaus, on the other hand, stands as a reminder of the socialist past, its giant mural by Leipzig artist Sighard Gille drawing further attention to itself as something unexpected. In comparison to the opera house, its website mentions the building’s East German lineage, linked, as it is, with its highly praised conductor Kurt Masur, who played a key role both in the construction of the new building – campaigning to get it erected and collaborating with those who built it – and in the peaceful revolution of 1989 that brought the Wall down; he later moved to the United States to conduct the New York Philharmonic. The fact that both buildings are government-owned presumably explains, in part, why they have not undergone massive renovations.³² Each of the other renovation projects in Augustusplatz costs hundreds of millions of Euros, money that came from private investors. But another factor is that these buildings fit within the curatorial lens of neoliberalism by either ignoring their East German past – easy to do with the Leipzig Oper – or supporting a narrative that flatters the West, as in the case of the Gewandhaus.³³

Although I have focused on the changes that took place in many of the buildings that border Augustusplatz, these are not the only changes that have taken place. Eight frosted-glass mini-towers now appear around the square as ventilation for a new train

post office building on Augustusplatz continued to be used as a post office until 2011. After disagreements with the *Denkmalschutzbehörde* (Historic Preservation Authority), the building remained empty until 2015. Renovations began in 2015 (Morgenpost 2015). It was announced in January 2017 that the (western) German billionaire Hasso Plattner had bought the building (Rometsch 2017).

31 | ‘Oper Leipzig’ (<https://www.oper-leipzig.de/de/oper-leipzig>, accessed 12 September 2020).

32 | According to the Gewandhaus Orchester website, the Gewandhaus zu Leipzig is an ‘owner-operated municipal enterprise of the City of Leipzig’ (<https://www.gewandhausorchester.de/en/contact/legal/>, accessed 12 January 2020).

33 | Many ‘Westerners’ assume the demonstrations in 1989 were about bringing an end to the GDR when, in fact, they were initially about making changes to it.

system running below the city. There is a building with restaurants on the western side, parallel to the university building and covering a parking garage, and there is a large fountain in the former parking lot in front of the opera house on the northern side, creating a contemporary parallel to the 1886 Mende fountain that stands in front of the Gewandhaus on the southern side. In many ways, the square is now more tourist friendly, with restaurants, stores and hotels. The square also hosts events at various times of the year, setting up large tents with food, wares and carnival games that appeal to locals and tourists alike. Thirty years after unification, it is easy to forget that Augustusplatz – now dominated by Western-owned and -renovated buildings dedicated to consumerism and tourism – had once been a curatorial showcase of socialist architecture and ideology.

CONCLUSION

This chapter has focused on the changes that took place in Leipzig after 1990 as a result of the imposition of a neoliberal curatorial lens on this former socialist city. Whereas Leipzig had been an internationally prominent city in East Germany, after unification, it became just one of many mid-sized German cities. Similarly, the Socialist art and architecture for which it was known was re-curated to downplay or eliminate any positive references to the Socialist past. In the MdbK, western Germans took over the leadership positions and re-curated the collection to better reflect their values: East German art was either put into storage or given lesser prominence and Western artists were given preference in both exhibition displays and acquisitions. Similarly, Augustusplatz was re-curated to reflect neoliberal interests: in this case, a focus on commerce and tourism. Gone is its titular reference to socialism and the compact, physical overview of socialist architectural styles from the 1950s to the 1980s – buildings that had been designed primarily by local architects. The façades most heavily changed are those showing the socialist modernist styles existent in the GDR, including the Hauptpostamt, the former Hotel Deutschland and the Universitätsgebäude, and with them, evidence of a modernist alternative to capitalism.

The loss of the local in the art and architecture in Leipzig is not merely the loss of the East German past, but it is also symptomatic of a larger problem in contemporary society: current politics have abandoned the local, including the needs and desires of the people, in favour of the global. In response, there has been a populist revolt in recent years, one felt particularly strongly in eastern Germany where movements like Pegida (*Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes* [Patriotic Europeans against the Islamization of the Western World]) and the AfD (*Alternative für Deutschland* [Alternative for Germany]) have significant support, but one also evident in the West: in the UK with Brexit and the USA with Trump. As Wolfgang Streeck explains, this populism is the result of all those passed over by globalization and abandoned by politicians taking matters into their own hands (Streeck 2017: 16–18). With the failure of the Left to offer effective hope for change – according to Jodi Dean, even

the Left has embraced neoliberal economics – people have turned to the Right, which does not share the Left’s reluctance to speak for others (Dean 2009: 15–16). The Right claims the universal – and with it the political – with its clear, if dishonest rhetoric (ibid.: 12, 16). As Jan Sowa states, if people ‘are unable to organize around their class positions, they will look for what they have at hand and in the contemporary neoliberal world that means mainly: identity’; in this case, a reactionary nationalist identity (Sowa 2018).

This case study of Leipzig’s Socialist art and architecture before and after unification also shows the active re-curating of socialism and with it, the erasure of alternatives to the current system. Neoliberalism thrives on the belief that there is no alternative. As Mark Fisher emphasises, ‘it’s easier to envision the end of the world than the end of capitalism’, a condition he terms ‘capitalist realism’ (Fisher 2009: 1–11). And yet, capitalism is not the only alternative. The physical reminders of socialism, thus, stand as a challenge to such rhetoric.

It is easy to maintain that the GDR did not have art, just kitsch and propaganda – as is often assumed by ‘Westerners’ – if one cannot see any evidence to the contrary.³⁴ When such works are visible, on the other hand, they disrupt the narrative told by ‘capitalist realism’ by standing as a reminder not only of a vital art scene – one in which artists were both valued and actively engaged – but also of an alternative political system.³⁵ That system (Socialism) challenges the idea that there are no alternatives; it also offers a resource from which to think outside the neoliberal capitalist box.

In a neoliberal system, physical evidence of an alternative politics, be it art or architecture, must be erased and rewritten or re-curated. We see evidence of both in Augustusplatz. What had been a compendium of East German architectural styles from the 1950s to the 1980s has been re-curated into a capitalist square of restaurants, hotels and cultural centres or was destroyed, as was the case for the main building of the university building. The new building in its place stands as a permanent reminder of a moment in East German history when the government and the people were at

34 | A clear example of the elision of East German art from German art history is the *60 Jahre – 60 Werke* exhibition in 2009. None of the GDR’s most important artists were included despite twenty years’ activity in the Federal Republic of Germany (in addition to having shown there before 1989). Similarly, in 2017, a controversy emerged in the German press over the lack of visibility of East German art in the Albertinum’s permanent display in Dresden. The first article in the series was by Paul Kaiser, ‘Markenwechsel’.

35 | Numerous artists I have interviewed over the course of the past twenty years have mentioned how they miss the greater sense of community they had as artists in East Germany as well as their importance within that society. This is not to downplay the challenges artists faced in that system. The greater importance of art and artists in East Germany meant that politicians were often actively engaged in the art scene, not only visiting major art exhibitions but also making pronouncements on art. At times, this greater importance led to public controversies and, sometimes, to works being removed from an exhibition, an exhibition being closed early or the artist having to give a self-criticism. Such negative events were more likely to happen in the Ulbricht era (1949–1971) than in the more relaxed atmosphere of ‘breadth and variety’ of the Honecker era (1971–1989).

odds: the destruction of the St. Pauli church in 1968. This historical trauma has now been preserved in three dimensions as a constant physical reminder of the horrors of socialism. Similarly, when public protest prevented the permanent removal of the Tübke mural from the university building, a vocal individual hired an artist to create a counter narrative, one that emphasises the victims of socialism. Tübke's mural is, thus, not allowed to stand on its own, as an uncurated physical reminder of the past that might cause someone to question how that past is presented today and therewith to question the present. Tübke's mural, for example, emphasises the importance of the working class, education and the arts as well as gender equality under socialism. Rather than allowing such socialist ideals to stand on their own, Erich Loest – himself a victim – commissioned a painting that emphasises the victims of that society, a painting that now also hangs in the main university building.

To look at how the Socialist past has been re-curated in recent years is not to ignore the problems of the East German system but rather to point out that there seems to be an ideological need to counter any positive aspect of the socialist past with a negative that serves specific interests in the present: those of neoliberal capitalism. Significantly, whereas the crimes and victims of the socialist past are emphasised, the crimes and victims of the current system, legion as they are, are nowhere to be found.

Leipzig's socialist past as evidenced in its art and architecture serves as a reminder of the fact that capitalism has not always been the dominant system. Indeed, for forty years, it was just one half of a 'communicating vessel' (Kulik 2019). Such physical reminders of this other half, of an alternative political system and a time before 'capitalist realism', however, are dangerous to the present and, thus, need to be tamed or, to use Schorch's term, 're-curated'. We see this in the relocation of East German art into storage after unification and the recladding – if not destruction of – socialist buildings. And yet, as long as these material remains exist, even in altered form, they stand as a reminder that there are other political systems and possibilities, and that current political systems can change – and can do so, as 1989 shows, even sooner than we think possible.

BIBLIOGRAPHY

- Crummenerl, Rainer (1985): Leipzig, Leipzig: VEB F. A. Brockhaus.
- Dean, Jodi (2009): *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*, Durham, NC: Duke University Press, DOI: 10.1215/9780822390923.
- Eisman, April (2019): "Painting in East Germany: An Elite Art for the Everyday (and Everyone)." In: Erica Carter/Jan Palmowski/Katrin Schreiter (eds.), *German Division as Shared Experience: Interdisciplinary Perspectives on the Postwar Everyday*, New York: Berghahn, pp. 219–242.
- Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.

- Harvey, David (2012): *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London: Verso.
- Kuhirt, Ulrich/Heerklotz, Herbert (eds.) (1983): *Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation: Dokumentation*, Berlin: Verband Bildender Künstler der DDR.
- Kulic, Vladimir (2019): "The Architecture of Communicating Vessels: The Second World in the Age of Capitalist Realism." In: *Perspecta* 52, pp. 288–293.
- Müller, Christiane (1989): "Bildende Künstlerinnen der DDR – Soziales Umfeld und Werk: Versuch einer Situationsanalyse zu Beginn der 80er Jahre", PhD thesis, Humboldt-Universität zu Berlin.
- Pasternack, Peer (1999): "Intransparenz & Konfliktkarriere: Wie der Universität Leipzig nach dem Ende der DDR ihr Hochhaus abhanden kam." In: Monika Gibas/Peer Pasternack (eds.), *Sozialistisch behaut & bekunstet: Hochschulen und ihre Bauten in der DDR*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 177–186, http://www.peer-pasternack.de/texte/UL_Hochhaus_Layout.pdf (accessed 11 February 2021).
- Sowa, Jan (2018): "Populism or Capitalist De-modernization at the Semi-periphery: The Case of Poland." In: non-site 23, Emory College of Arts and Sciences, unpaginated, <https://nonsite.org/populism-or-capitalist-de-modernization-at-the-semi-periphery/> (accessed 11 February 2021).
- Streeck, Wolfgang (2017): "The Return of the Repressed." In: *New Left Review* 104, March/April, pp. 5–18, <https://newleftreview.org/II/104/wolfgang-streeck-the-return-of-the-repressed> (accessed 11 February 2021).
- Topfstedt, Thomas (1994): "Augustusplatz – Karl-Marx-Platz – Augustusplatz: Aufbauplanung und Neugestaltung nach dem Zweiten Weltkrieg." In: Thomas Topfstedt/Pit Lehmann (eds.), *Der Leipziger Augustusplatz: Funktionen und Gestaltwandel eines Großstadtplatzes*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 69–76.
- Volk, Gregory (2005): "Figuring the New Germany." In: *Art in America*, June/July, p. 197.
- Winkler, Gerhard (1967): *Leipzig: Hotel Deutschland*, Leipzig: VEB E. A. Seemann.

Archival Sources

- SächsStAL (1964), Bericht vom Auftreten der Leipziger Genossen auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler, SächsStAL: SED-L 362.

Newspaper Articles

- Gopnik, Blake (2006): "The New Leipzig School Provides a Study in Hype." In: *The Washington Post*, October 3.
- Lubow, Arthur (2006): "The New Leipzig School." In: *The New York Times Magazine* 8 January, p. 38.
- Morgenpost (2015): "Aus Leipzigs Hauptpost wird 'The Post' mit großer Skybar." In: *Morgenpost*, 27 July.

- Rometsch, J. (2017): "Milliardär Plattner kauft alte Leipziger Hauptpost." In: Leipziger Volkszeitung, 19 January.
- Walter, Gabriele (2005): "'Klein-Paris' blüht wieder." In: Berliner Morgenpost, July 3..
- Walter, H. L. (1996): "Was wird aus Leipzig?" In: Immobilien Zeitung, September 5.

4. Kunstobjekte auf der Drehbühne der Geschichte

Das Wandbild *Der Weg der Roten Fahne* (Dresden, 1969)

zwischen sozialistischer Herrschaftsgeste und
postsozialistischem Identifikationsobjekt

Silke Wagler

ABSTRACT

This chapter traces the transformation of a work of public art from a political statement into a tourist landmark. Using the example of the mural *Der Weg der Roten Fahne*, which was placed as a curatorial intervention in the urban space of Dresden during socialist times, the chapter describes how the artwork's meaning has changed from a singular political gesture to a multifaceted object of multiple identifications in recent years.

The monumental mural was one of the most important large-scale projects for a building-related work of art in the German Democratic Republic (GDR). It has triggered intense debates on socially relevant issues before and after 1990. Since its creation based on a politically influenced decision, *Der Weg der Roten Fahne* has been in constant discussion that reached a new dimension after 1990. The formerly socialist curatorial intervention turned into the point of reference for (post-)socialist memory contests of the GDR era. Throughout this process, the historical icon gained additional value as a site of identification.

This chapter argues that neither the importance of the mural as a surface for memory discourses and testimony to history nor its role as a tourist attraction should be underestimated. The associated change in meaning from an artistic statement with political connotations to a mirror of individual and collective memories and identities has been anchored in transformed self-images. As the chapter shows, this process of renegotiation has been addressed mainly in the work of contemporary artists, who offer new approaches to and different perspectives on the topic under scrutiny.

Im Laufe von vierzig Jahren haben sich auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) zahlreiche künstlerische Arbeiten im öffentlichen, vor al-

Abb. 4.1: Dresden, Kulturpalast, Westseite mit dem Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«, 1969



lem urbanen, Raum angesammelt. Sie verdankten ihre Entstehung der bedeutenden Rolle, die den bildenden Künsten im sozialistischen Herrschaftssystem für die kollektive Bewusstseinsbildung beigemessen wurde. Als Mittel propagandistischer Instrumentalisierung dienten sie der Integration und Repräsentation der neuen politischen Ordnung. Diese Kunst wurde als sozialistisches Erziehungsmittel und politisches Integrationsmedium initiiert, welche als politisch motivierte kuratorische Intervention, das heißt als gezielte Setzung visueller Zeichen im öffentlichen Raum, gleichermaßen der Definition des Stadtraumes als sozialistisches Umfeld sowie der Signatur moderner Architektur als sozialistische Bauten dienen sollte. In enger Bindung an die Architektur prägten die bildenden Künste besonders den öffentlichen Raum, für den teilweise umfangreiche Bildprogramme konzipiert wurden, die als fester Bestandteil urbaner Bauvorhaben zur Ausstattung aller Bereiche des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens gehörten (vgl. Flierl 1998: 93; Rehberg 2004: 46–47, 50; Guth 1995: 9, 30). Obwohl sich an vielen Stellen die stadträumlichen und baulichen Zusammenhänge inzwischen grundlegend geändert haben, sind zahlreiche dieser immobilen architekturbezogenen Kunstwerke bis heute erhalten geblieben und Teil einer urbanen Lebensumwelt, in der sich Zeitgeschichte ausdrückt. Als materielle Hinterlassenschaften ihrer Zeit bieten diese Kunstwerke auch eine allgegenwärtige Projektionsfläche für die Verhandlung von und Verständigung über Wertvorstellungen und Erinnerungsmuster. An ihnen kristallisier(t)en sich seit 1990 die Auseinandersetzungen um das sich neu formierende kulturelle Gedächtnis am un-

Abb. 4.2: Dresden, Kulturpalast, Ansprache zur Enthüllung des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« an der Westseite des Kulturpalasts, 15. 9. 1969



mittelbaren Standort und damit stellvertretend für ganz (Ost-)Deutschland. Die Fragen nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser architekturbezogenen und heute oft lokale Identität stiftenden Kunstwerke gehören in den Kontext der bisher vorwiegend kontrovers geführten Diskussionen um den Umgang mit dem Erbe des Sozialismus, die aber auch Chancen für eine lebendige Verhandlung über gemeinsame Erinnerungskultur bergen.

Die folgenden Überlegungen gehen vom Dresdner Wandbild »Der Weg der Roten Fahne« aus, das von einem Kollektiv unter Leitung des Künstlers Gerhard Bondzin ausgeführt und 1969, mit Eröffnung des neu erbauten Kulturpalasts in Dresden zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR, eingeweiht wurde (siehe Abb. 4.1 und Abb. 4.2). Sowohl bei dem Neubau des als *Haus der sozialistischen Kultur* geplanten, in den allgemeinen Sprachgebrauch als Kulturpalast eingegangenen Bauwerks als auch bei dem Wandbild an seiner Westfassade handelte es sich um wichtige Großprojekte sozialistischer Bau- und Monumentalkunst in der DDR. Beide waren als Instrumentarien ideologischer Einflussnahme intendiert und trugen daher Modellcharakter für eine sich materialisierende sozialistische Gegenwart; sie entsprachen vorbildhaft den neuen Anforderungen an die Architektur und bildende Kunst in der Gestaltung der neuen Gesellschaft. Dass diese Symbolik bis heute lesbar ist, zeigen nicht zuletzt die gleich nach dem Ende der DDR einsetzenden Abrissforderungen, die sich sowohl auf das Gebäude, einen Leitbau der sozialistischen Nachkriegsmoderne, als auch auf die im öffentlichen Raum unverändert präsente bildkünstlerische Ausstattung – im Be-

sonderen das Wandbild – bezogen. Letztlich bestätigen sich darin aber auch die unveränderte Wirkkraft des ästhetischen Objekts sowie seine wichtige Quellenfunktion als Zeitzeugnis. Das dezidierte politische Statement, welches sich über den bewussten kuratorischen Eingriff im öffentlichen Raum mittels der baulichen Integration des Außenwandbilds »Der Weg der Roten Fahne« im Stadtzentrum Dresdens materialisierte, wird heute von jenen, die ursprünglich davon belehrt werden sollten, als Spiegel eigener Geschichte und Identität geschätzt. Dieser Wandel von einer vergegenständlichten Herrschaftsgeste hin zum zeitgenössischen Identifikationsobjekt, das sich neuer Wertschätzung erfreut, zeugt auch von einem generell zu verzeichnenden Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur seit der Jahrtausendwende.

Diese Recherche geht dieser Bedeutungstransformation am Beispiel des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« nach und fragt, ob und wie sich dieser Um- und Neubewertungsprozess nachvollziehen lässt. Die folgenden Überlegungen stützen sich auf empirisches Wissen und Erkenntnisse aus der langjährigen Beschäftigung der Autorin mit dem Umgang mit der architekturbezogenen Kunst aus der DDR und versuchen, eine Zwangsläufigkeit dieser Entwicklung zum Identifikationsobjekt aus dem Entstehungskontext einerseits und aus der gesellschaftlichen Verfasstheit heraus abzuleiten, da sie sich anhand materieller (Bild-)Quellen bisher nicht nachweisen lässt.

AUSGANGS- UND QUELLENLAGE

Die politischen Rahmenbedingungen, die zur Entstehung des Bilds geführt haben, sind (regional) fest im kollektiven Bewusstsein überliefert und verankert. Primärquellen dafür sind neben der unmittelbaren Zeitzeugenschaft und mündlichen Überlieferung in erster Linie Berichte und Publikationen aus der Entstehungszeit, die ausführlich die Details des künstlerischen und komplexen gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses vermitteln.¹ Spätere Veröffentlichungen arbeiten vorwiegend mit diesen Sekundärquellen und werden dann ihrerseits wieder zu Quellen. Generell ist eine gewisse Flachheit der Recherchen zu konstatieren, da es scheinbar vordergründig um die Reproduktion sich wiederholender stereotyper Argumentationen zur Einordnung des Wandbilds als systembedingte Erscheinung ging. Die Sekundärquellen als Referenzen schienen diesen Anforderungen und eher allgemeinen Darstellungen zu genügen, vertiefende Recherchen und entsprechende Veröffentlichungen stehen bisher aus. Ob das mangelnde breite wissenschaftliche Interesse bisher die Erschließung aufschob oder doch eher die ausstehende Erschließung die wissenschaftliche Tiefe behinderte, bleibt offen.

1 | Zu nennen sind hier vor allem HfBK Dresden (1970) und Bondzin 1970. Zudem der Film *Der Weg der roten Fahne* (1969) von H. Müller (Drehbuch/Regie) und W. Kohlert (Kamera), der den Entstehungsprozess des Wandbilds begleitet und dokumentiert.

Es ist festzuhalten, dass erstens die einsehbaren Archivmaterialien aus der Bauzeit des Kulturpalasts zu dem Thema wenig hergeben. Abgesehen von bautechnischen Details beziehen sie sich hauptsächlich auf die ideologisch tragfähige Konzeption und Planung des Eröffnungsprogramms sowie den zukünftigen künstlerischen Betrieb. In den Akten gesammelte Werbematerialien aus der Entstehungszeit kommunizieren ausschließlich den Veranstaltungsbetrieb des Hauses. Heute übliche Selbstdarstellungen zu Gebäude und Ausstattungen oder Pressespiegel rund um Entstehung und Eröffnung finden sich hier nicht.² Weiteres umfängliches Archivmaterial, über dessen eventuelle Relevanz im hiesigen Kontext keine Aussage möglich ist, wurde mit Beginn der Umbauarbeiten am Kulturpalast 2012 ans Stadtarchiv übergeben und harrt dort seiner Erschließung.

Zweitens ist in Bezug auf die in Veröffentlichungen zum Wandbild kursierenden Abbildungen festzustellen, dass nur eine vergleichsweise überschaubare Anzahl bestimmter Bilder immer wieder reproduziert wird. Für eine Weitung des argumentativen Blicks gäbe es hier durchaus eine breitere Auswahl: In der Deutschen Fotothek bisher nur als Filmstreifen erfasst und digital bedingt recherchierbare Konvolute wären noch zu erschließen. Die vielen Aufnahmen aus der Dokumentation der Herstellung des Wandbilds durch die Hochschule sind bisher unpubliziert. Die Kontaktbögen befinden sich als Kopie im Anhang der verdienstvollen Seminararbeit der angehenden Restauratorin Victoria A. Frenzel zur Kunsttechnologie des Wandbilds von 2011 an der Dresdner Hochschule für Bildende Kunst (siehe Abb. 4.3).³ Im Zusammenhang mit der Restaurierung schließlich hergestellte Fotografien liegen ebenfalls beim Lehrstuhl an der Hochschule⁴ oder sind als Illustration zur aktuellen Berichterstattung in der digitalen Bilderflut der Pressearbeit untergegangen.⁵ Vielleicht liegt ein Grund aber auch darin, dass dieses monumentale Kunstwerk in zentraler Lage zwischen Altmarkt und Schloss, das zwangsläufig von jedem Passanten, egal ob Dresdner oder Touristen gesehen wird, als Teil eines kollektiven öffentlichen Bildgedächtnisses angenommen wird und Bebilderung deswegen eher ergänzende oder erinnernde Funktion hat.

Drittens ist mögliches Quellenmaterial, das in Familienarchiven vermutet wird, der Autorin bisher nicht zugänglich gewesen. Auf die langjährige stereotype und als diffamierend empfundene Berichterstattung, die den Künstler und sein Hauptwerk ausschließlich unter politisch-ideologischen Gesichtspunkten betrachteten, reagiert

2 | Stadtarchiv Dresden, 9. 2. 2010, *Kulturpalast Dresden 1961–1989*; insgesamt 473,60 laufende Meter Akten.

3 | Frenzel (2011), *Das Wandbild »Der Weg der roten Fahne« von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden (1969)*, Seminararbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden.

4 | Unter Leitung von Prof. Thomas Danzl, der 2018 nach München berufen wurde; Website der Restaurierung mit Fotodokumentation nicht länger online (zuletzt aufgerufen im März 2019).

5 | Telefonat mit A. Rieckmann am 8. 3. 2019 zu ihren Fotografien zum Text »Seifenlauge für die sozialistische Revolution«, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 8. 8. 2016, <https://www.dnn.de/Dresden/Lokales/Seifenlauge-fuer-die-sozialistische-Revolution> (6. 7. 2019).

Abb. 4.3: Filmstreifen (Ausschnitt): Herstellung der Wandfliesen für das Wandbild
»Der Weg der Roten Fahne«



seine Familie heute mit größter Zurückhaltung auf Anfragen jeder Art.⁶ Das künstlerische Gesamtwerk Bondzins, das sich qualitativ, inhaltlich und stilistisch von diesem Monumentalwerk deutlich abhebt, und auch die Tatsache, dass es sich beim Wandbild am Kulturpalast um eine Kollektivarbeit handelte, an der weitere namhafte Dresdner Künstler aus dem Umfeld der Lehrenden der Dresdner Hochschule, wie Gerhard Stengel und Alfred Hesse, maßgeblichen Anteil hatten, blieb weitgehend ausgespart und unberücksichtigt.

Viertens ergab die aktuelle Recherche im gegenwärtigen Material des Stadtmarketings, dass der Kulturpalast zwar als Konzerthaus vorkommt, aber weniger als (zumindest äußerlich original) erhaltenes architektonisches Highlight seiner Epoche, der Ostmoderne⁷, oder mit einer Ansicht seines markanten Wandbilds als monumen-

6 | Erst zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Texts kam ein erster zögerlicher Kontakt zustande.

7 | Die »Ostmoderne« ist ein in der Architekturgeschichte, Denkmalpflege und der Publizistik gängiger Begriff, der die Nachkriegsmoderne in der DDR bezeichnet. Er geht vor allem auf die Forschungen von Andreas Butter und Ulrich Hartung zur Nachkriegsarchitektur zurück, die ihn mit ihrer Publikation *Ostmoderne: Architektur in Berlin 1945–1965* (Jovis Berlin, 2005) in den wissenschaftlichen wie öffentlichen Diskurs eingeführt haben.

tale Sehenswürdigkeit im Stadtzentrum, beworben wird.⁸ Postkarten zum Kulturpalast, der bis zum Ende der DDR ein selbstverständliches Kartenmotiv war, sucht man heute (noch) vergebens. Das steht in einem interessanten Gegensatz zum Angebot an Postkarten und Materialien, die mit einer anderen Ikone des Stadtbilds werben: der wieder aufgebauten Frauenkirche im Umfeld des komplett neu entstandenen Neumarkts. Immerhin erschien im Herbst 2019 als später Nachtrag zur Ausstellung »Der Kulturpalast Dresden: Architektur als Auftrag« im Stadtmuseum 2017 ein Faltblatt zu den Hauptwerken der künstlerischen Ausstattung des Hauses.⁹ Tiefergehende Analysen des Materials stehen demnach weiterhin aus.

SOZIALISTISCHE HERRSCHAFTSGESTIK UND KURATORISCHER EINGRIFF

Der öffentliche Raum ist seit jeher Träger direkter Herrschaftssymbole und als solcher ein Forum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen (Beiersdorf 2015: 9). An die im öffentlichen Raum neu geschaffene sozialistische Kunst bestand der Anspruch, zur »Gestaltung der neuen Gesellschaft und zur Erziehung des ›Neuen Menschen‹« beizutragen (Gibas/Pasternack 1999: 7–8). Diese Aufladung potenzierte sich spätestens mit der ökonomischen Notwendigkeit des Übergangs zum industriellen Bauen, denn über die Synthese von international üblicher moderner, funktionaler Architektur und bildender Kunst sollte das Scheitern des Konzepts eines sozialistischen Architekturstils aufgefangen werden. Durch eine »Beschriftung« (ibid.: 22) mittels Kunstwerken sollten die neuen Bauten und Stadträume fortan als originär sozialistische Architektur sinnlich wahrnehmbar bezeichnet werden. Über die bloße visuelle Signatur hinaus waren diesen künstlerischen Bezeichnungen aber auch Repräsentations- und Erziehungsaufgaben zugewiesen.¹⁰ Die identitätsprägende Suggestionskraft der zeitgenössischen Kunst wurde als Medium sozialistischer Erziehung und zur neuen gesellschaftlichen Sinnstiftung instrumentalisiert (Rehberg 2004: 50) und diente der Erzeugung idealer Bilder des Zukünftigen.¹¹ Die Künste übernahmen demzufolge eine

8 | Von den Kunstobjekten am und im Kulturpalast schafften es bisher die Bronzetüren in einen Stadtführer, wenn auch nur *Dresden für Liebhaber. 99 Orte. überraschend. anders* (DDV Edition, 2013). Ansonsten gibt es ein eigenes Lesebuch zur Geschichte des Konzerthauses, das verdienstvoll die Geschichte des Hauses erstmals zusammenfasst, aber leider ohne wissenschaftliche Nachweise arbeitet: Klemm (2016), *Der Kulturpalast Dresden: Eine Zeitreise von 1969 bis heute* (Bild und Heimat, Berlin).

9 | »Kunst für den Kulturpalast: Inhalte und Gestaltung«, Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden, 2019, https://www.dresden.de/media/pdf/kulturamt/broschuere_kunst_fuer_den_kupa.pdf (13. 2. 2020).

10 | Kaiser 2014: 12; vgl. Rehberg 2003: 25–31. Zur »Kunst als Waffe im Klassenkampf« vgl. Pracht et al. 1975: 70.

11 | So das SED-Programm von 1963, das im Wertehorizont der meisten Funktionäre bis zur Implosion des Systems 1989 uneingeschränkte Gültigkeit behalten sollte (Rehberg 2004: 20, 26; Kaiser 2014: 14–15; vgl. auch Thomas 1963).

wichtige Funktion als Kommunikationsmittel, die sich allmählich zu einer zentralen Rolle im Verständigungsprozess der Gesellschaft entwickelte. Durch die Rezeption und die damit verbundene öffentliche Diskussion um die Kunstwerke wurde verhandelt, was in den Massenmedien und politischen Verlautbarungen ausgegrenzt, verdrängt oder verschwiegen blieb (Kaiser 2014: 14–15). Kunst – allen voran die bildende Kunst – wurde so zum selbstverständlichen und unverzichtbaren Teil gesellschaftlichen Lebens, was später, vor allem im Moment ihres drohenden Verlustes, sowie heute bei der Verhandlung gültiger Erinnerungsmuster weiter- beziehungsweise zurückwirken sollte.

Die größte Bühne und zugleich den größten Diskursraum für das Bildungsprogramm boten die öffentlichen Stadträume. Dort wurde eine »neue Begegnungsdichte« mit erzieherischer Kunst¹² über ein immer ausdifferenzierteres Auftragswesen garantiert. Bei kleinen wie größeren Bauvorhaben entwickelten Kollektive entlang von politischen Vorgaben bis ins Detail umfangreiche bildkünstlerische Ausstattungsprogramme, in deren Ergebnis Bildbotschaften Gebäude beschrifteten, Plätze rahmten und öffentliche Räume akzentuierten.¹³ Genau das wird hier als staatlich gelenkter kuratorischer Eingriff verstanden, welcher dafür sorgen sollte, dass die politischen Botschaften und Zukunftsvisionen ihre Adressaten erreichten. Überall dort, wo sich das öffentliche Leben abspielte, sollten – so das kulturpolitische Programm – über Bilder Botschaften und Zukunftsvisionen vermittelt werden. Die in diesem Rahmen entstandenen künstlerischen Setzungen waren je nach Größe und politischer Bedeutung oft auch Ertrag komplexer Aushandlungsprozesse, in denen verschiedene Machtansprüche durchdrangen. Die Dichotomie von »Auftragskunst« und »Autonomie« (Mennincke 2004: 14) schlug dabei meist stärker in Richtung eines politischen Abhängigkeitsverhältnisses aus. Dennoch ist die Kunst im Stadtraum »im Idealfall in der Lage, Öffentlichkeit, das heißt Auseinandersetzungen im Sinne eines Teilanliegens, mit herbei zu führen« (ibid.: 15). Das verstärkte ihre Bedeutung als Kommunikationsmittel besonders während ihrer Entstehungszeit, definiert und bestimmt letztlich aber bis heute ihre katalysatorische Funktion für gesellschaftliche Diskurse.

Aufgrund der herausgehobenen Rolle der bildenden Künste in der DDR galten die programmatisch platzierten ästhetischen Manifestationen im öffentlichen Raum über deren Ende hinaus als gegenständliche Affirmationen vorgeschriebener gesellschaftspolitischer Werte. Sie sind damit historische Dokumente mit Quellenwert, und gerade deswegen auch angreifbar, sowie allgegenwärtige Kristallisationsfläche für gesellschaftliche Erinnerungsdiskurse (Mittig 2004: 71).¹⁴ Dabei erscheint der ästhetische und bisher von der Kunstgeschichte meist wenig untersuchte Stellenwert

12 | Als öffentlicher Raum werden hier im weitesten Sinn jene öffentlichen Bereiche verstanden, die der Öffentlichkeit frei zugänglich oder von großen gesellschaftlichen Gruppen gemeinschaftlich genutzt werden.

13 | Meist verantworteten entsprechende Büros bei den Räten der Bezirke und Städte städtebauliche Planungen und deren Kunstprogramme (Rehberg 2004: 50).

14 | Zum Denkmalbegriff weiterführend Rösch 2002: 68.

als Kunstobjekte flächendeckend zweitrangig. Ein wesentlicher Grund dafür liegt sicher auch darin, dass der ästhetische Eigenwert lange zugunsten politischer Inhalte zurückgestellt wurde (Kaiser 2014: 14). Das gilt auch für das hier zentrale Beispiel, das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«, an dem in den nachfolgenden Ausführungen der sozialistischen Herrschaftsgestik in der kuratorischen Setzung und deren Auswirkungen bis heute nachgegangen werden soll.

»DER WEG DER ROTEN FAHNE« (GERHARD BONDZIN 1969): KONTEXT, GENESE UND GEGENWART

Der Neuaufbau des Dresdner Stadtzentrums als sozialistische Stadt war eine der politisch-ideologisch bedeutendsten Bauaufgaben der Nachkriegsmoderne in der DDR. Dieses neue Zentrum wurde entlang der historischen Handelsstraße, vom Schloss über den Altmarkt entlang der Prager Straße zum Hauptbahnhof hin entwickelt und programmatisch mit einem von den Wandbildern am Kulturpalast und auf dem Bahnhofsvorplatz gerahmten Bildprogramm ausgestattet.¹⁵ Die Kunstwerke sollten die ihren Trägerbauten und dem städtischen Raum zugeschriebene sozialistische Identität sinnlich erfahrbar machen (Gibas/Pasternack 1999: 22). Als zukünftiges kulturelles Zentrum spielte der Kulturpalast eine herausragende Rolle und seine Realisierung war bis in die bildkünstlerische Ausstattung und die Programmgestaltung hinein ein (nicht nur regionales) Politikum. Von der Auftragsvergabe bis zur Verwirklichung war es ein bis in die Details komplexer Aushandlungsprozess, der von gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Interessen nachhaltig bestimmt wurde.¹⁶ Von einem ursprünglich deutlich ehrgeizigeren Ausstattungsprogramm für die Fassade¹⁷ blieb schließlich neben den Bronzetüren zur Stadtgeschichte an den Haupteingängen zum Altmarkt hin nur das Wandbild an der Westfassade, deren besondere Bedeutung die Lage zur Nord-Süd-Magistrale hin war, die vom Hauptbahnhof bis zum heutigen Albertplatz auf der Neustädter Seite entwickelt werden sollte.¹⁸

Dafür lobte der Rat der Stadt unter dem relativ offenen Thema der »Veränderbarkeit der Welt« 1966 einen Wandbildwettbewerb aus. Man wünschte sich eine kraftvolle künstlerische Gestaltung der eher schlichten modernen Architektur, die die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung zum Ausdruck bringen sollte. Unter 21 eingereichten Beiträgen wurden von der Fachjury zwei zweite Preise an Rudolf Sitte und Vinzenz Wanitschke für ihre abstrakten Entwürfe, die den Weg »Vom Chaos zum Sieg des Sozialismus« zeigen sollten, vergeben. Diese waren

15 | Dazwischen galt eine »Dramaturgie der gestreuten Menge«, eine mehr oder weniger planlose und wenig zusammenhängende Auffüllung mit bildkünstlerischen Werken; vgl. Guth 1995: 232–233.

16 | Vgl. Buttolo 2010, zum Wandbild S. 133–137, hier S. 134–135.

17 | Ursprünglich waren für die Ost- und die Westfassade Reliefs geplant; vgl. Kirsch 2015: 23.

18 | HfBK Dresden 1970: 17; vgl. Büchner 1999: 403. Allerdings hätte jedes auf Fernwirkung spekulierende Monumentalbild einen würdigeren Auftritt an der Hauptfassade gehabt.

formal und stilistisch zwar deutlich auf die Architektur hin gedacht, wurden aber zur Überarbeitung zurückdelegiert, weil »das sozialistische Menschenbild« darin vernachlässigt worden sei. Faust, Hammer, Sichel und Sternsymbol allein reichten den Vertretern der Partei nicht aus.¹⁹ Der sich verstärkende politische-ideologische Gegenwind und Einfluss von Seiten der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) führten schließlich dazu, dass der verunsicherte Stadtrat den bereits beauftragten Siegerentwurf Sittes fallen ließ. Einladungen an 14 weitere prominente Künstler, neue Vorschläge einzureichen, blieben ergebnislos.²⁰ Damit geriet das Projekt unter Zeitdruck, war die Übergabe des Wandbilds doch an die Eröffnung des Kulturpalasts anlässlich des 20. Jahrestags der DDR gebunden.²¹ Unter diesem Zugzwang erging schließlich im Mai 1968 der direkte Auftrag an Gerhard Bondzin.²² Als Mitglied der SED-Bezirksleitung und Rektor der Dresdner Hochschule galt er als linientreu, bot sich aber auch aus verschiedenen weiteren Gründen als pragmatischer Ausweg an. Mit dem repräsentativen Großauftrag ergab sich die Chance auf Bewährung der nach sowjetischem Vorbild gerade installierten Klasse für Monumentalmalerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Außerdem verfügte Bondzin über einen bereits erarbeiteten Wandbildentwurf für das Robotron-Gebäude, welcher eventuell kurzfristig für den neuen Standort modifiziert werden konnte (vgl. Klemm 2016: 35). Die Herstellung wurde weiterhin zu einem technologischen Testlauf eines 1963 an der Hochschule für Verkehrswesen Dresden für den industriellen Wohnungsbau neu entwickelten Verfahrens zur elektrostatischen farbigen Beschichtung von Betonplatten mit Glaskröseln (vgl. Kirsch 2015), »das hier auch zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgeführt« wurde (vgl. HfBK Dresden 1970: 12). Für das bildkünstlerische Ausstaten industriell errichteter Bauten bedurfte es neuer Materialien und modernisierter Technologien, die unter Rücksicht auf die Ressourcen und mit dem Ziel einer Dauerhaftigkeit narrativer Bildaussagen im Sinne der politischen Erwartung ermöglichen sollten, und deren Einsatz hier zugleich auch die zeitnahe Ausführung garantierte.²³

19 | Vgl. Klemm 2016: 33–35. Zum Begriff der sozialistischen »Signatur« moderner Architektur vgl. Gibas/Pasternack 1999: 7.

20 | Vgl. Buttolo 2010: 133; Kil 2009: 25. Laut der Aussage Hänschs waren Wettbewerbe seinerzeit in der Regel zunächst grundsätzlich offen. Erst wenn es an die Umsetzung ging, führten sie zu fachlichen Entscheidungen und es »kamen wieder die üblichen Mechanismen zur Wirkung, also die Einflussnahme der Partei«. Also war der Ausgang dieses Beispiels nicht ungewöhnlich.

21 | Die Übergabe erfolgte am 15. September 1969. Vgl. HfBK Dresden 1970: 6, 19.

22 | Ibid.: 6–7. Der Ablauf wird ausführlich beschrieben bei Schirmer (1995: 194–198) und Büchner (1999). Gerhard Bondzins Schaffen wird heute fast ausschließlich über das Wandbildprojekt mit Propagandakunst verbunden, was sein sonstiges künstlerisches Werk vernachlässigt und den Anteil weiterer Beteiligter weitgehend unberücksichtigt lässt. Vgl. auch Büchner 1999: 403; Kirsch 2015: 407.

23 | Vgl. Leseplakat Nr. 2 zur Ausstellung »Kulturpalast Dresden: Architektur als Auftrag«, Stadtmuseum Dresden 2017; sowie HfBK Dresden 1970: 20, und Bondzin 1970: 114. Eine Untersuchung der Materialien und Technologien, die in der DDR im Bereich der architekturgebundenen Kunst entwickelt und eingesetzt wurden, ist noch ein Desiderat in der Forschung.

Abb. 4.4: Diskussion des Künstlerkollektivs um Gerhard Bondzin vor dem Entwurf des Wandbilds. Filmstill aus »Der Weg der roten Fahne«



Eine traditionell hauptsächlich mit der Funktionärstätigkeit Bondzins allein begründete Beauftragung des Künstlers greift vor diesem Hintergrund also zu kurz.

Ein solches Großprojekt konnte nur innerhalb eines größeren Netzwerkes (rechtzeitig) realisiert werden und war von Beginn an als Kollektivarbeit gedacht. Eine sozialistische Arbeitsgemeinschaft, deren Kern zunächst aus weiteren namhaften Professoren sowie Kunststudenten der höheren Studienjahre bestand, ermöglichte eine rationelle Arbeitsteilung (vgl. HfBK Dresden 1970: 9). Ganz gemäß der verbindlichen Ideen des »Bitterfelder Weges«²⁴ wurden wesentliche Bildaussagen in der Diskussion mit Produktionsarbeitern der Patenbrigade des VEB Transformatoren- und Röntgenwerkes Dresden entwickelt. Auch der ausführende Baubetrieb gehörte zu diesem »Organisationsnetzwerk«. Eine erhebliche Anzahl von straff geplanten Abstimmungstreffen und Diskussionsforen aller Beteiligten und politischen Vertreter sicherten sowohl die fristgemäße Ausführung wie auch die ideologische Überwachung der Themen- und Motiventwicklung (vgl. *ibid.*: 20; Bondzin 1970: 112). Dieser Ablauf zeigt die Transformation des Produktionsprozesses »vom individuellen Schaffen hin zur kollektiven Kunstproduktion« und damit ein verwirklichtes Stück sozialistischer Demokratie (siehe Abb. 4.4).²⁵

24 | Definition vgl. Website des Verbundprojekts »Bildatlas: Kunst in der DDR«, 2009–2012, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/education.php?pn=glossary&id=98> (6. 7. 2019).

25 | Zitiert nach Rehberg 2004: 47. Vgl. HfBK Dresden 1970: 23.

Im Ergebnis entstand ein 11 × 30 Meter großes, mittels elektrostatischer Beschichtung auf 450 vorgefertigte Betonplatten aufgebrachtes Historien- und Simultanbild zu 120 Jahren Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, die mit der 1848er Revolution beginnt und bis in die unmittelbare Gegenwart der DDR reichte, welche sich am siegreichen Ende dieser Entwicklung verortete.²⁶ »Der Weg der Roten Fahne« ist von einer großen jugendlichen Frauengestalt dominiert, die leicht rechts, fast im goldenen Schnitt, gezeigt ist (siehe Abb. 4.6). Mit dieser Hauptfigur, die gern als deutsche Jeanne d'Arc beschrieben wird, bedient man sich ikonografisch bewusst in der Kunstgeschichte.²⁷ In dieser Symbolgestalt vereinen sich Entschlossenheit, Gestaltungswillen, Zuversicht und Zukunftsglauben, aber auch die »emanzipierte Frau im Sozialismus, die die Fahne der Freiheit« schwingt (vgl. HfBK Dresden 1970: 13). Sie hält diese rote Fahne, die als allgemeines wie verbindendes Symbol in ihrem Schwung die historisch konkreten Bildszenen in der Fläche und durch die aufsteigenden und abfallenden Zeiten der Erzählung von 120 Jahren Kampf der Arbeiterklasse hindurch zusammenhält.²⁸ Historische relevante Persönlichkeiten sind erkennbar wiedergegeben, das sonstige Bildpersonal volksnah typisiert. Die (als realistisch empfundene) Darstellungsweise wurde seinerzeit gelobt, da sie »modern im Sinne der bildenden Kunst unserer sozialistischen Epoche ist und sowohl die aufklärende, als auch die repräsentative Funktion des Historienbildes glücklich erfüllt«. Das Wandbild erfüllt damit alle Erwartungen an ein gelungenes sozialistisches Kunstwerk und spiegelt diesen Kontext überzeugend wider.²⁹

Die beabsichtigte äußerliche »Beschriftung« des Gebäudes als Bau sozialistischer Architektur mittels Kunst und dessen Ausweisung als Zeugnis des neuen Gemeinwesens war ebenso gelungen (Gibas/Pasternack 1999: 24–25) wie die Umsetzung des Großprojekts als Kollektivleistung. Dieses wurde als Beleg für die Fruchtbarkeit von Gemeinschaftsarbeit und Bestätigung kollektiver Arbeitsweise gelesen (vgl. HfBK Dresden 1970: 17–18). »Der Weg der Roten Fahne« hatte damit in seiner Entstehung Modellcharakter »für die ästhetisch vermittelte Präsenz der gesellschaftlichen Neuordnung« (Rehberg 2004: 47) und galt als »vorwärtsweisender Beitrag auf dem Gebiet der Monumentalkunst«, weil es »den neuen Anforderungen an die bildende Kunst in der Gestaltung des entwickelten sozialistischen Systems« (vgl. HfBK Dresden 1970: 16–17) voll entsprach.

Aufgrund des deutlichen ideologischen Gehalts stand das Wandbild 1989 bald in der Diskussion. Dabei ging es jedoch vor allem um außerkünstlerische Sachverhalte, die sich stärker auf den Kult- oder Symbolwert als dessen Kunstwert bezogen (vgl. Warnke 1973: 11). Es wurde Projektionsfläche für politische Auseinandersetzungen, bei denen es eigentlich um das sich neu formierende kulturelle Gedächtnis in Dres-

26 | Zur Ikonografie: Roettig 1995: 198–200.

27 | Augenfällig ist die formale und inhaltliche Nähe zu Eugene Delacroix' Freiheitallégorie auf dem Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« (1830) im Louvre.

28 | Detaillierte Beschreibung zum Wandbild vgl. HfBK Dresden: 11–18; sowie Kirsch 2015: 24.

29 | Vgl. *ibid.*: 12.

Abb. 4.5: Dresden, Kulturpalast, »Der Weg der Roten Fahne«, verhängt, ca. 1995



den und um die Macht über die Erinnerung ging (vgl. Beiersdorf 2015: 12). Als sich dann eine der Betonplatten aus dem Wandbild löste, wurde das Wandbild aus Sicherheitsgründen 1996 mit halbdurchsichtiger grüner Baugaze verhängt. Diese als Schutzmaßnahme gedachte, schnell als »Schamvorhang« titulierte Verhüllung hatte einigen Bestand, denn eine Instandsetzung galt lange als zu kostenaufwendig und bis zur Umgestaltung des Kulturpalasts vertagt (siehe Abb. 4.5).³⁰

Heute ist Konsens, dass der Erhalt des seit 2008 denkmalgeschützten Wandbilds, das im Zuge des Palastumbaus ab 2012 schließlich restauriert wurde, eine produktive Verarbeitung der DDR-Erfahrungen in die Zukunft hinein ermöglicht. Es wirkt »wie ein Fenster in die Zeit [...] und helfe Geschichte zu erschließen«, eine Auffassung des obersten Denkmalschützers der Stadt, Bernd Sterra, die viele Dresdner teilen: Für sie gehört das Wandbild heute zur Geschichte und dem Inventar der Stadt, unabhängig davon, ob man es mag oder nicht (Sterra, zitiert nach Klemm 2016: 38). Für viele Touristen stellt sich diese Frage gar nicht, für sie ist es eine dresdenspezifische Sehenswürdigkeit mit Bezug zur ortsgebundenen Geschichte wie andere auch. Mittlerweile hat sich »Der Weg der Roten Fahne« als Wegmarke und monumentale Erinnerung an seine Zeit etabliert und reiht sich ein in eine Abfolge verschiedener, historische Epochen der Stadtgeschichte repräsentierender, bildkünstlerischer Zeugnisse. Das Wandbild am Kulturpalast ist damit auf derselben Bedeutungsebene gelandet wie der

30 | Vgl. Plakat 6 »Auftrag Kunst« zur Ausstellung *Der Kulturpalast Dresden: Architektur als Auftrag*, Dresden: Stadtmuseum, 2017.

als Sehenswürdigkeit sehr viel selbstverständlich anerkanntere Dresdner Fürstenzug, als dessen sozialistische Antwort es von Beginn an intendiert war.

DIE MATERIELLEN HINTERLASSENSCHAFTEN ZWISCHEN BILDERSTURM UND ERINNERUNGSDISKURS

Dieses konkrete Beispiel ist paradigmatisch für die gesamtdeutsche Diskussion zum Umgang mit dem architektonischen und künstlerischen Erbe Ostdeutschlands. War den bis zum Ende der DDR als Herrschaftssymbole installierten Kunstwerken nicht selten bei ihrer Entstehung (indirekt) Widerstand, Abwehr oder auch Ignoranz entgegengebracht worden, wurden sie im Moment ihrer Gefährdung oder des drohenden Verlusts dann doch zu Sinnbildern eigener Geschichte und Identität. Bilderstürmerei mobilisiert immer auch die geschichtliche Erinnerung (vgl. Warnke 1973: 13). Ein nicht unwesentlicher Grund für die spätere ikonische Popularität und den Rezeptionserfolg der öffentlichen Kunst- und Sinnzeichen lag in der immanenten Übernahme außerkünstlerischer Aufgaben (ibid.; Kaiser 2014: 14; vgl. Kaiser 2003: 93-106). Die Konflikte, die sich im Umgang mit den ästhetischen Zeichen aus der Vorwendezeit materialisierten, zeugen aber auch von einem Sinnverlust nach 1989 und sind dann Stellvertreterdiskurse für ganz unterschiedlichste Frustrationen, Kränkungen und Hoffnungen, was in keinem anderen Lebensbereich so ausdrücklich verhandelt wurde (Rehberg 2004: 43-44). Einer der Architekten des Kulturpalasts, Wolfgang Hänsch konstatiert 2003 in der Diskussion, dass der »Umgang mit Bestehendem [...] meist etwas mit unbequemen Bindungen zu tun« habe (Hänsch 2003: 45; vgl. Mittag 2004: 80-82). Hans-Ernst Mittag stellt in seinen Überlegungen zum Umgang mit Denkmälern aus der DDR heraus, wie typisch es ist, dass, nachdem »die lebendigen Kontrahenten besiegt seien, [...] gegen Sachen weitergekämpft« werde.³¹

Für die oft sehr emotionale Abrechnung bot sich die Kunst im öffentlichen Raum als jederzeit zugängliche Projektionsfläche an; besonders Leitobjekte der politischen Selbstdarstellungen des Staatssozialismus standen im Mittelpunkt. Dabei lassen sich konkurrierende Strategien ausmachen: Als eine Art Siegergeste bei den neuen Herrschenden beziehungsweise als späte Revanche von Zeitzeugen wurde, wie auch im Fall des Wandbilds, in der öffentlichen Diskussion durchaus für den Abriss plädiert. Damit verband sich die Hoffnung, mit den sichtbaren materiellen Zeugnissen die unbequeme Vergangenheit gleich mit zu entsorgen (Kaiser/Kämper 1999: 375; vgl. Mittag 2004: 80), mittels dieser »damnatio memoriae« die jüngste Geschichte aus dem historischen Bewusstsein zu verdrängen und sich dadurch einer Auseinandersetzung mit ihr entziehen zu können (vgl. Deecke 1992: 9). Diese destruktive Komponente war auf Tilgung der von den Kunstwerken ausgehenden Identifizierungsanreize angelegt, die weiter befürchtet wurden (Mittig 2004: 85) und erst später wieder zum Tragen

31 | Mittag (2004) nach Weis in *Frankfurter Rundschau*, 24. 10. 1991, auch im *BDK-Brief* 15/53-54 (1992), S. 42.

kommen sollten, aber in eher positiver Umkehrung. Bei den unterschiedlichen Diskursen geht es meistens um außerkünstlerische Sachverhalte. Es zählte zuallererst ihre ursprünglich intendierte Funktion und auch die Klagen *gegen* die Bilderstürmeri bezogen sich in der Regel zuerst auf den Kult- oder Symbolwert der überlieferten Kunstwerke, nicht aber auf ihren Kunstwert (Warnke 1973: 11). Die künstlerische Qualität war zweitrangig. Kunst und Denkmäler aus der DDR als Kunst zu betrachten wird nach wie vor debattiert. Der politisch motivierte und dennoch kulturelle Akt ihrer Errichtung wird nicht selten gegen das »vieltimmige Verdikt, dem DDR-Regime habe nur ›Unkunst‹ gedient«, abgewogen (Mittig 2004: 82).

Die gegenläufige Strategie war das Plädoyer für den Erhalt aufgrund derselben politisch-ideologischen Zeugnishaftigkeit. Vor allem Fachleute und Kunsthistoriker argumentierten frühzeitig für den Erhalt der ehemaligen Herrschaftssymbole, um (unabhängig vom Kunstwert) einen kritischen Blick auf die (nun abgelehnten) Verhältnisse der Entstehungszeit zu ermöglichen. Das wiederum vertraute auf ein mündiges Publikum, welches mit den darin eingeschlossenen, inzwischen obsoleten ideologischen und propagandistischen Botschaften umgehen kann (ibid.: 80). Der Erhalt solcher vormaliger Leitbilder ermöglicht eine produktive Verarbeitung der DDR-Erfahrungen auch in die Zukunft hinein, ganz im Gegensatz zur Entsorgung mit großer öffentlicher Geste, die nur für den Augenblick wirkt. Inzwischen ist mehr Gelassenheit eingekehrt und die künstlerischen Manifestationen werden als zeitgeschichtliche Zeugnisse und in ihrem künstlerischen Eigenwert, der politische Ordnungen überdauert, wahrgenommen (ibid.; Gibas/Pasternack 1999: 25). Nachdem diese Kunstwerke lange nur als Belege für die politische Verfasstheit ihrer Bezugsgesellschaft gelesen wurden und vor allem Gegenstand soziologischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen waren (Maus 1970: 109), bedarf es eines stärkeren Engagements der Kunsthistoriker mit einem objektiven Interesse an diesem Erbe. Eine weitere Aufarbeitung fördert sicherlich neue Aspekte zu Tage, die auch die Einordnung der bildkünstlerischen Hinterlassenschaften beeinflussen könnten (Beiersdorf 2015: 10–11).

Diese Situation ist vor dem Hintergrund sich wandelnder Erinnerungskultur zu sehen. Die grundlegende Systematik des rapiden Wandels in der deutschen Erinnerungslandschaft in den letzten drei Dekaden ist in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen ablesbar: In der Haltung gegenüber der Kunst und den Denkmälern im öffentlichen Raum, in der Aufarbeitung der Geschichte sowie in Bezug auf die (post-) sozialistische ostdeutsche Identität und konkurrierende Erinnerungsmuster. Die Parallelität von kurzzeitiger Bilderstürmerei und zeitgleichen ersten Plädoyers für den Erhalt in den frühen 1990ern, auf die eine Abwendung vom Erbe der DDR folgte, hat viel mit dem Selbstverständnis der Ostdeutschen zu tun, die sich zunächst noch in einer gesamtdeutschen Identität verortet hatten. Nach 2000 wandelte sich dies zu Gunsten einer verstärkt ostdeutschen Prägung (Beiersdorf 2015), die mit einer Rückbesinnung auf das Eigene einherging, das in einer globalisierten und neoliberalen Welt neuen Halt verschaffen sollte. Hier löst sich die bereits Mitte der 1990er Jahre von dem Soziologen Manuel Castells konstatierte Vorhersage ein, dass vor dem Hintergrund globalisierender Prozesse Bürger im urbanen Raum verstärkt lokale kulturelle Iden-

titäten suchen und konstruieren würden.³² Damit lässt sich auch das zeitgleich neu erwachende Interesse an den materiellen Überlieferungen seit der Jahrtausendwende begründen. Für diese Zeit wird aber ohnehin ein genereller Paradigmenwechsel in der deutschen Erinnerungskultur (in Bezug auf das ganze 20. Jahrhundert) diagnostiziert (Saunders 2018: 7–8). Das öffentlich präsenste bildkünstlerische Erbe des Sozialismus gewann als Zeichen für regionale Identitäten und gelebte Geschichte neue Bedeutung. Dabei spielte sicher auch eine Rolle, dass in Zeiten von Wohlstand und materieller Bedarfssättigung, die nach einem Aufholprozess auch im Osten bei großen Teilen der Bevölkerung weitgehend eingekehrt sein dürften, nun bei vielen wieder die Wünsche nach Sinn, Transzendenz und Identifikation in den Vordergrund treten.³³ Kunst und Denkmäler im öffentlichen Raum spielen dabei eine wichtige Rolle: Sie sind Erinnerungszeichen gemeinschaftlicher Erfahrungen anhand derer sich die Gemeinschaft ihrer konstituierenden Werte versichert (Beiersdorf 2015: 14; vgl. Assmann 2005: 52).

Nach Jan und Aleida Assmann, die dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs in seiner Argumentation folgen, der alle Erinnerung als sozial bedingte Konstrukte sieht (Beiersdorf 2015: *ibid.*), beruht die jeweilige Formatierung der Erinnerung auf dem aktuell spezifischen (und mehr oder weniger ideologisch geprägten oder gewünschten) Vergangenheitsbezug. Vor diesem Hintergrund wird ein Bild von der Vergangenheit (re)konstruiert, die also nicht »naturwüchsig«, sondern eine »kulturelle Schöpfung« (*ibid.*; vgl. Assmann 2005: 47) ist, welche von ihren gesellschaftlichen Bedingungen und gegebenenfalls konkurrierenden Erinnerungsmustern bestimmt wird. Kunst ist dabei »kein passiver Posten. Sie wirkt aktiv in ihre Umgebung hinein, sie stellt Ansprüche und definiert Werte« (Ullrich 2000: 65). Interessant ist vor diesem

-
- 32** | Beiersdorf 2015: 10; Dieses Bedürfnis nach Selbstvergewisserung und Identifikation ist auch ein Teilaspekt des Phänomens der »Ostalgie«, das hier nicht ausführlich beleuchtet werden kann. »Ostalgie« meint gemeinhin die bereits Anfang der 1990er Jahre einsetzende und bis heute andauernde Renaissance von Symbolen und Produkten sowie eine sentimentale Nostalgie als zunächst vor allem laienhafte Vergangenheitsbewältigung. Mit dem Begriff sind verschiedene Wertungen verbunden: 1. stigmatisierend und verurteilend (gern auch als Vorwurf bei Kritik gegenüber der übernommenen bundesdeutschen und heute gesamtdeutschen Verhältnissen), 2. wertneutral – als berechtigte Form der individuellen und kollektiven Erinnerung, 3. erfolgversprechend – als Geschäftsidee und 4. als Form der ostdeutschen Selbstbehauptung. Dennoch handelt es sich aber um eine komplexe Integrationsstrategie der Ostdeutschen, die aus dem Kommunikationsstau der Wendezeit erwachsen ist, als die öffentliche (vor allem von der Weltsicht westdeutscher Politiker getragene) Aufarbeitung und vorherrschende Perspektive (vor allem der Dissidenten und Opfer staatlicher Gewalt in der DDR als neuer ostdeutscher Meinungsführer) die Erfahrungen breiter Bevölkerungsschichten weitgehend unberücksichtigt lässt. Bis heute erfüllt »Ostalgie« in all ihren Facetten das Bedürfnis nach einer Verständigung über Erfahrungen aus der DDR und deren Neubewertungen sowie spezifisch ostdeutsche Probleme in der Gegenwart, die in den Medien und der Politik (scheinbar und tatsächlich) nicht genügend Berücksichtigung finden; ausführlich dazu Ahbe 2015.
- 33** | Ullrich 2000: 47, 83. Ullrich beschreibt das für die Bedeutung von zeitgenössischer Kunst und bezieht sich dazu auch auf Siemons' *Schöne neue Gegenwart* (1993: 36–43). Vgl. dazu auch die Argumentation von April Eisman in diesem Band, Kapitel 3.

Hintergrund, wie öffentliche Kunst und Denkmale als Medium zur künstlerischen und politischen Meinungsäußerung innerhalb dessen weiter eingesetzt werden, insbesondere in Bezug auf das ihnen zugeschriebene identitätsstiftende Potential (Kaiser/Kämper 1999: 379).

SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

Am konkreten Beispiel des Dresdner Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« sollte herausgearbeitet werden, wie der politisch intendierte kuratorische Eingriff von einst in der Vergangenheit bis in die Gegenwart hinein wirkt und wie sich der behauptete Bedeutungswandel von der Herrschaftsgeste zum Identifikationsobjekt, auf das sich alle möglichen Bedürfnisse und Nöte projizieren lassen, darstellen lässt. Bei dem monumentalen Wandbild handelte es sich um einen der wichtigsten Großaufträge für ein baugebundenes Kunstwerk in der DDR, das vor und nach deren Ende eine allgegenwärtige Projektionsfläche für die Verhandlung gesellschaftlich relevanter Fragen bot. Alle vorab dargestellten Eigenschaften für die politisch-kuratorische Setzung eines programmatischen Kunstwerks im öffentlichen Raum seiner Zeit wurden erfüllt: Die Entstehung des Wandbilds erfolgte über die Auftragsvergabe innerhalb eines politisch zentralen Bauvorhabens. Es sollte ein Bauwerk zeitgenössisch-moderner Formensprache mit einer explizit sozialistischen Botschaft deutlich signieren. Die thematische Ausrichtung war vorgegeben; das letztlich realisierte Motiv wurde in einem komplexen gesellschaftlichen Aushandlungsprozess vieler Beteiligten in der Öffentlichkeit entwickelt. Seit dessen Entstehung steht das Wandbild in der Diskussion, die nach 1990 eine neue Dimension erreichte. Der kuratorische Eingriff von einst bot und bietet eine Folie für den produktiven Streit um die Erinnerung an die Zeit der DDR, denn die Bildikone, die durch ihn im Stadtraum platziert wurde, ist bis heute unverwechselbar und hat mittlerweile einen Zugewinn an Identifikationswert erlebt. Die Bedeutung des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« als materielles Zeugnis der Geschichte, touristische Sehenswürdigkeit sowie Dresdner Besonderheit ist nicht zu unterschätzen.

Diese Wandlung von der Wahrnehmung des »von oben« vorgesetzten, politisch kuratierten, und daher per se seinerzeit eher unbeliebten Statements hin zu einem von vielen als Erinnerung an die spezifische eigene Geschichte und als Alleinstellungsmerkmal wahrgenommenen Identifikationsobjekts hat sich bisher noch wenig in konkreten materiellen Bildzeugnissen und Quellen niedergeschlagen. Neben der argumentativen Verortung dieser Behauptung im Kontext der allgemeinen historischen Erinnerungsdiskurse soll auch auf die aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema verwiesen werden. Künstler gelten als Seismografen ihrer Zeit und greifen gern virulente, relevante und strittige Themen auf, um sie zur Diskussion zu stellen. So ist auch der Umgang mit den bildkünstlerischen Äußerungen der sozialistischen Vergangenheit Gegenstand nicht weniger zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler. Sie begegnen den historischen Objekten dabei auf gleicher medialer

Abb. 4.6: Videostill aus: Maix Mayer, *Notation zum Malerweg*, 2019

Ebene, also durch Kunstwerke, und bieten eigene, neue Perspektiven für eine differenzierte Annäherung an das Thema.

In einem der jüngsten Beispiele künstlerischer Reflexion wird genau auf das hier behauptete Moment des Identifikationspotentials ganz konkret des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« angespielt. Der in Leipzig lebende Medien- und Konzeptkünstler Maix Mayer untersucht unterschiedliche narrative Modelle von Fiktion und Realität und verbindet diese mit großer Leichtigkeit in medialen Versuchsanordnungen zur individuellen Wahrnehmung von Zeit, Raum und Geschichte. Dabei spielen Beobachtungen zu den gesellschaftlichen Transformationsprozessen unserer Gesellschaft, die sich in urbanen Räumen und der Architektur versinnbildlicht finden, eine besondere Rolle.³⁴ Die Ostmoderne bildet einen wichtigen Resonanzboden für sein künstlerisches Schaffen. Mayer entwickelte zuletzt entlang seines aktuellen Werkzyklus' barosphere seit 2015 für jeden Ausstellungsort unter dem Titel »Notationen« neue Werke mit einem Bezug zum jeweiligen genius loci. Für die Dresdner Station 2019³⁵ war es die Filmarbeit »Notation zum Malerweg«, die drei ikonografisch unverwechselbare Dresdner Motive einbezog. Neben den beiden Gemälden »Fernsicht ins

34 | Vgl. Informationstext zur Ausstellung »Notationen zum Malerweg und zur Kantine« des Werkzyklus' barosphere III, Leonhardi-Museum Dresden, <https://www.leonhardi-museum.de/ausstellungen/maix-mayer/> (6. 7. 2019).

35 | Ibid.

Böhmerland«, das als Verweis auf die Dresdner Romantik dient, und das »Paar am Strand«, das den Bezug zu einer lange im Albertinum ausgestellten Ikone der Kunst aus der DDR herstellt (Walter Womackas »Am Strand«, 1962), ist das drittens ebendas Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«. Alle drei gelten als im kollektiven Gedächtnis fest mit Dresden verbundene Motive mit hohem Identifikationswert. Mayer misst in seinen künstlerischen Reflektionen dem sozialistischen Wandbild (siehe Abb. 4.6) wie der Bildikone der DDR-Kunst die gleiche Bedeutung bei, wie dem aus der Dresdner Romantik überlieferten Kunstwerk. In seiner künstlerischen Arbeit ist eine wertschätzende Gleichstellung der materiellen Hinterlassenschaften unterschiedlicher historischer Epochen, einschließlich der des Sozialismus, hergestellt. In ihnen wird vom Künstler bereits mit größter Selbstverständlichkeit ein vergleichbares Identifikationspotential gesehen.

Das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne« wird damit auf einer Höhe wahrgenommen mit anderen, bereits sehr viel länger anerkannten touristischen Kunst-Highlights der Stadt. Hier spiegelt sich der Bedeutungswandel von der bildkünstlerischen Polit-Botschaft zur Projektions- und Reflektionsfläche für individuelle Erinnerung und Identität bereits wider. Dieser ist mittlerweile im kollektiven Selbstverständnis verankert, aber bisher ohne deutlichen Niederschlag in materiellen Äußerungen der öffentlichen Kommunikation geblieben.

Das tatsächliche Potential dieses Kunstwerks mit ursprünglich ideologischer Erziehungsabsicht, das als politisch-kuratorischer Akt im öffentlichen Raum positioniert wurde, für das heutige Selbstbild der Dresdner wie für das gegenwärtige Standort- und Tourismusmarketing ist angelegt, aber noch nicht ausgeschöpft.

BIBLIOGRAFIE

- Ahbe, Thomas (2015): Ostalgie: Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen: Erfurt.
- Assmann, Jan (2005 [1992]): Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C. H. Beck, DOI: 10.17104/9783406703409.
- Beiersdorf, Leonie (2015): Die Doppelte Krise: Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989, München: Deutscher Kunstverlag.
- Bondzin, Gerhard (1970): »Über Erfahrungen bei der Entstehung des Wandbildes »Der Weg der Roten Fahne« am Kulturpalast Dresden.« In: Wechselwirkung der Künste, Deutsche Akademie der Künste, Arbeitsheft 4, S. 11–115.
- Büchner, Hermann (1999): »Auftragskunst im öffentlichen Raum – dargestellt am Wandbild von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden.« In: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Enge und Vielfalt: Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg: Junius, S. 397–404.
- Butter, Andreas/Hartung, Ulrich (2005): Ostmoderne: Architektur in Berlin 1945–1965, Berlin: Jovis Berlin.

- Buttolo, Susann (2010): Planungen und Bauten in der Dresdner Innenstadt zwischen 1958 und 1971, Dissertation, Technische Universität Dresden.
- Deecke, Thomas (1992): »Zu Lenins Lager von Rudolf Herz.« In: Rudolf Herz (Hg.), Lenins Lager: Entwurf für eine Skulptur in Dresden, Berlin: Karin Kramer, S. 9–11.
- Flacke, Monika (Hg.) (1995): Auftrag: Kunst, 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik (Ausstellungskatalog), München: Deutsches Historisches Museum Berlin.
- Flierl, Bruno (1998): Gebaute DDR: Über Stadtplaner, Architekten und die Macht: Kritische Reflexionen 1990–1997, Berlin: Verlag für Bauwesen.
- Frenzel, Valentina A. (2011): Das Wandbild »Der Weg der roten Fahne« von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden (1969): Studien zum Bestand und zur Kunsttechnologie, Seminararbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden.
- Gibas, Monika/Pasternack, Peer (Hg.) (1999): Sozialistisch behaut & bekunet: Hochschulen und ihre Bauten in der DDR (Leipziger Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftspolitik), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Guth, Peter (1995): Wände der Verheißung: Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig: Thom.
- Hänsch, Wolfgang (2003): »Der unbemerkte Umgang mit dem Bestand.« In: Sächsische Akademie der Künste Dresden (Hg.), Architektur und Städtebau der Nachkriegsmoderne in Dresden, Dresden: Sächsische Akademie der Künste Dresden S. 45–46.
- HfBK Dresden (Hg.) (1970): »Das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne« am Kulturpalast Dresden.« In: Wissenschaftliche Beiträge 3, Dresden.
- Kaiser, Paul (2003): »Leistungsschau und Ideenverkörperung.« In: Eugen Blume/Roland März (Hg.), Kunst in der DDR: Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin: G + H, S. 93–106.
- Kaiser, Paul (2014): »Unsere Bilder? Das lange Leben der DDR-Kunst zwischen Erziehungsauftrag, Integrationsmedium und Erinnerungsort.« In: Paul Kaiser/Jörg-Uwe Neumann (Hg.), Bilder machen Schule: Kunstwerke aus DDR-Schulbüchern (Katalog zur Ausstellung), Rostock: Dresdner Institut für Kulturstudien, S. 7–31.
- Kaiser, Paul/Kämper, Andreas (1999): »Gestürzte Helden, gestürzte Welten: Beobachtungen zum Umgang mit den politischen Denkmälern und Wandbildern nach dem Ende der DDR.« In: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Enge und Vielfalt: Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg: Junius, S. 375–381.
- Kil, Wolfgang (Hg.) (2009): Wolfgang Hänsch: Architekt der Dresdner Moderne, Berlin: form + zweck.
- Kirsch, Antje (2015): Dresden – Kunst im Stadtraum: Architekturbezogene Kunst 1945–1989, Dresden: DDV Edition.
- Klemm, Bettina (2016): Der Kulturpalast Dresden: Eine Zeitreise von 1969 bis heute, Berlin: Bild und Heimat.

- Maus, Heinz (1970): »Bemerkungen zur Kunstrezeption.« In: Martin Warnke (Hg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh: C. Bertelsmann, S. 109–116.
- Mennicke, Christiane (2004): »Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit: Einführung.« In: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband zum Symposium im Rahmen von DRESDENPostplatz, Dresden: b-books, S. 11–22.
- Mittig, Hans-Ernst (2004): »Was ist aus Denkmälern der DDR heute zu lernen?« In: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden: b-books, S. 71–108.
- Pracht, Erwin et al. (1975): Einführung in den sozialistischen Realismus: Positionen, Probleme, Perspektiven, Berlin: Dietz.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2003): »Die verdrängte Abstraktion: Feindbilder im Kampfkonzzept des ›Sozialistischen Realismus‹.« In: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.), Abstraktion im Staatssozialismus: Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar: VDG Weimar, S. 15–64.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2004): »Vor-Bilder für ein Gesellschaftsprojekt.« In: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband zum Symposium im Rahmen von DRESDENPostplatz, Dresden: b-books, S. 43–70.
- Roettig, Petra (1995): »Ikonographische Anmerkungen. Zu Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne.« In: Monika Flacke (Hg.), Auftrag: Kunst, 1949–1990, München: Deutsches Historisches Museum Berlin, S. 198–200.
- Rösch, Manfred (2002): »Eine steinzeitliche Miniatur-Kulturlandschaft in Hohenlohe: Denkmal früherer Landnutzung aus der Retorte.« In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 2, S. 68–73.
- Saunders, Anna (2018): Memorializing the GDR: Monuments and Memory after 1989, New York: Berghahn, DOI: 10.2307/j.ctvw04jpp.
- Schirmer, Herbert (1995): »Zu Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne.« In: Monika Flacke (Hg.), Auftrag: Kunst, München: Deutsches Historisches Museum Berlin, S. 194–198.
- Siemons, Mark (1993): Schöne neue Gegenwelt: Über Kultur, Moral und andere Marketingstrategien, Frankfurt am Main: Campus, S. 36–43.
- Thomas, Stefan (Hg.) (1963): Das Programm der SED – Das erste Programm der SED – Das vierte Statut der SED – Das nationale Dokument, Köln: Wissenschaft und Politik.
- Ullrich, Wolfgang (2000): Mit dem Rücken zur Kunst: Die neuen Statussymbole der Macht, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Warnke, Martin (1973): Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks, München: Carl Hanser.

ABBILDUNGEN

- Abb. 4.1: Dresden, Kulturpalast, Westseite mit dem Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«, 1969. © SLUB/Deutsche Fotothek [df_hauptkatalog_0170096]/M. Thonig/CC-BY-SA 4.0.
- Abb. 4.2: Dresden, Kulturpalast, Ansprache zur Enthüllung des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« an der Westseite des Kulturpalasts, 15.9.1969. © SLUB/Deutsche Fotothek [df_hpm_0002404_002]/E. Höhne.
- Abb. 4.3: Filmstreifen (Ausschnitt): Herstellung der Wandfliesen für das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«. Fotos: U. Pellmann, aus: Victoria A. Frenzel, *Das Wandbild »Der Weg der roten Fahne« von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden (1969)*, Diplomarbeit, HfBK Dresden, 2011, Anhang. Repro: Silke Wagler.
- Abb. 4.4: Diskussion des Künstlerkollektivs um Gerhard Bondzin vor dem Entwurf des Wandbilds. Filmstill aus »Der Weg der roten Fahne« von H. Müller (Drehbuch/Regie)/W. Kohlert (Kamera), Berlin, Progress-Film Verleih, 1969. Bildschirmsicht: Silke Wagler.
- Abb. 4.5: Dresden, Kulturpalast, »Der Weg der Roten Fahne«, verhängt, ca. 1995. Foto: V. Kreidler, aus: Monika Flacke (Hg.), *Auftrag: Kunst, 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Ausstellungskatalog, Berlin, S. 194.
- Abb. 4.6: Videostill aus: Maix Mayer, Notation zum Malerweg, 2019. Courtesy of Galerie EIGEN+ART, Leipzig/Berlin. © M. Mayer und VG Bild-Kunst Bonn, 2021.

5. Re-curated Remains

Exploring the Reconfiguration and Re-emergence of Two GDR Era Pieces of Art in Architecture in Contemporary University Media

Martin Roggenbuck

ABSTRACT

This case study explores how current curatorial interventions, such as an exhibition, in-house publications and representational photographs, engage with two large public pieces of art in architecture. These artworks by Gerhard Eichhorn and Waldemar Grzimek were produced in the early era of the German Democratic Republic (GDR) and have remained set on the entrance of what is now the *Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur* (Leipzig University for Applied Science). The artworks are approached as material remains, which nowadays appear as both detached from their time of production and open to new engagements. This chapter shows multiple modes in which these artworks are valorized and related to by drawing on an analysis of university media and interviews. They are reconfigured and re-emerge as an anchor point of social critique, part of public relations work visualising a vibrant campus lifestyle or trivial points of reference for representational photographs. As such, they carry a productive and subversive potential in the present and are actively recirculated and re-embedded in contemporary contexts that were not necessarily envisioned by the artists. The chapter further argues that analytical attention can be drawn to a broadened set of activities by conceptualising the built environment as an inherently curated space. This includes the re-curation in types of media beyond the physical environment. Thereby, the built environment of the university campus is co-produced in conjunction with other kinds of media.

INTRODUCTION

Over the last sixty years, two large pieces of art in architecture, depicting working people and the promise of industrial development, have welcomed visitors to what is now the *Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig* (HTWK; Leipzig Uni-

versity for Applied Science). These artworks were installed during the reconstruction of the Geutebrück building¹ in the Leipzig suburb of Connewitz in 1961 and show explicit traces of the by-gone era of state socialism. Imbued with educational visions and the ideological iconography of the German Democratic Republic (GDR), they inscribe a historically unique aesthetic into the built environment and represent the extensive deployment of art in architecture during the era of the GDR (1949–1989), particularly the genre of large, public wall paintings and sculptures (cf. Maleschka 2019). These efforts, especially in the case of educational buildings, aimed at lifting the aspired socialist identity to the level of sensory experience (Gibas/Pasternack 1999: 23). These efforts can be approached through the conceptual lens developed in this volume as curatorial interventions. What follows is not a historiographic analysis of the art production but an analysis of contemporary engagements with this particular material culture stemming from GDR times. This chapter, thereby, focuses on university media, such as an exhibition, in-house publications and representational photographs, and explores how the two artworks have become reconfigured and re-emerged; understood as curatorial interventions and their effects. In addition to analysing university media, this chapter draws on conversations with Franka Platz, head of public relations, and Benjamin Schäf, head of the university archive at the HTWK Leipzig, and an interview conducted with Annette Menting, Professor for Architectural History and curator of the exhibition featuring one of the artworks discussed.

The close attendance towards the legacy of these artworks follows the research approach outlined by anthropologist Jonathan Bach in his monograph *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany* (2017). Bach argues that the material legacy of the GDR offers a “unique vantage point” for coming to terms with the past. Due to the “radical discontinuity” caused by the upheaval surrounding the German reunification, the material culture of the GDR became defunct, both politically and culturally, virtually overnight, appearing today “as debris, detritus, suddenly out of time and out of place, [as] anachronistic remnants of a failed dream for socialist modernity” (Bach 2017: 1–3). In this context, the “stubbornness of material remains”, i. e. their sheer presence, leaves present generations and their possible futures with little choice as to whether to encounter these remains or not (ibid.: 7). Bach further emphasises that through these encounters, the material remains recirculate in contemporary economies while their symbolic meaning is changed, displaced and/or challenged.

The recirculation and recontextualization of GDR art in architecture has only slowly become an area of interest in academic research (cf. Jenkins 2014: 14–20). Its “political contentiousness” (Bach 2017: 91) according to its urban placement has been a prominent discussion. As art in architecture occupies public spaces, it provides a setting for political issues to be reflected and negotiated through a built environment. The material legacy of the GDR is, therefore, often invoked as a possession of dan-

1 | Named after Alfred Geutebrück, founder of the *Königlich-Sächsische Bauschule* in 1838, it is one of the main buildings of the HTWK Leipzig (Hocqué 2004: 210).

gerous potential, considering the general rejection of state socialism as a totalitarian system (Jenkins 2014: 2). In this vein, the architectural historian Ulrich Hartung (1999) questions, especially in the case of university buildings of the socialist era, to what extent material manifestations are able to accommodate or are to be modified for “democratic university work”,² problematizing the complicity of GDR era architecture and artwork with an anti-democratic, authoritarian regime. On the contrary, Bach argues that the material remains of the GDR have a productive and even subversive potential in the present. Furthermore, he states that material remains are able “to keep the present unsettled, to keep narratives from congealing” as “they are (mis)used in ways not anticipated or sanctioned by their makers, original users, or mainstream society” (Bach 2017: 3–4).

Nowadays, the artworks under scrutiny in this chapter occupy a rather peripheral site when compared to highly controversial cases, such as Gerhard Bondzin’s mural *Der Weg der Roten Fahne* in Dresden (see Silke Wagler in this volume) or the demolition of the East German parliament and national venue, the *Palast der Republik* (Palace of the Republic), in Berlin (cf. Binder 2009; Bach 2017: 91). While such monumental cases have received wide public and academic attention, the vast majority of GDR art in architecture is met largely with a sense of indifference and neglect, most often solely noticed by local residents (Topfstedt 2008: 15). Given this situation, the zooming in on a peripheral site to explore how and if it generates new engagements, as pursued here, seems a worthwhile undertaking.

In the following, this chapter approaches the contemporary reconfigurations and re-emergences of the artworks as acts and moments of “re-curation” in order to emphasise how current engagements overlay past curatorial interventions enacted during the GDR era. In doing so, the chapter shows that the meaning of not only the pieces of art in architecture but also the surrounding built environment changes throughout the processes of curating and re-curating. The chapter further argues that the built environment of the university campus is co-produced in conjunction with other types of media. In the first section, I introduce the two artworks on the campus of the HTWK Leipzig. I then analyse three instances in which the artworks became reconfigured and re-emerged. Finally, the curatorial interventions identified are summarised in the conclusion.

ENCOUNTERING THE ARTWORKS

Taking a walk in Leipzig’s southern district of Connewitz is a startling contrast between the bourgeois pre-war *Gründerzeitquartiere* of historicist housing and what is now one of Leipzig’s most vibrant, alternative neighborhoods, having experienced a substantial construction boom since the German reunification in 1990 (Fenzlein et al. 2016: 148). Only a few landmarks refer directly to the suburb’s socialist past.

2 | All translations by Martin Roggenbuck.

One example is found at the southern wing of the Geutebrück building, which is set along the highly frequented Karl-Liebknecht-Straße, thus, a street commemorating an iconic figure of GDR socialism. The building is part of what is now the campus of HTWK Leipzig, re-founded in 1992; its various predecessors dating back as far as to the 19th century. The Geutebrück building was initially built in 1913 as the new headquarters of the *Königlich-Sächsische Bauschule* (Royal Saxonian School for Construction). It took up a historicist style influenced by baroque and *Jugendstil* elements (Hocquél 2004: 210). After the Second World War, the University was re-founded in 1954 as the *Hochschule für Bauwesen Leipzig* (Leipzig University for Construction), which merged into the *Technische Hochschule Leipzig* (Technical University Leipzig) in 1977.³ Due to war damage, the southern wing of the Geutebrück building was reconstructed between 1958 and 1961, while the northern wing remained intact (Steiger 1964: 27). Designed by Hermann Pape, the reconstruction took the shape of a modernistic style, with a representative facade made of sandstone and blue corrugated metal, and generous foyers with wide staircases (Hocquél 2004: 210; Menting 2015: 165). It is a significant early example of what Simone Hain coins as the “selected noble modern rationalism” beginning in the late 1950s East German architecture (quoted in Gibas/Pasternack 1999: 23).

Not only does the architecture of the southern wing of the Geutebrück building present a sharp contrast to its northern wing and many other surrounding buildings, but it is also set apart through a relief and a mosaic which displays a socialist-realist aesthetic. These are installed on each entrance to the building, modestly set back from the street by a few, low flights of steps.

SANDSTONE RELIEF BY WALDEMAR GRZIMEK

Seen from the main street, a sandstone-relief carved by Waldemar Grzimek (Fig. 5.1) flanks the left entrance to the Geutebrück building. Rough edges and a granularly notched surface emphasise the manual production process of the relief. Divided into three vertical strips, it depicts an affectionate scene of apprenticeship. Two formally dressed men are making eye contact in the centre. While the younger man is holding books and a compass, the older one is embracing him cordially. They are surrounded on the left side by a tree and crops, sun, rain and a dove. To the right, they are framed by an industrial iron truss structure alongside a metallurgic tool. According to the artist's catalogue raisonné, the relief dates back to 1958 and is titled *Ausbildung zum Ingenieur* (Education to Become an Engineer) (Roters 1979: 200).

3 | A brief overview of the institutional history is given on the website of the HTWK (<http://www.htwk-leipzig.de/hochschule/ueber-uns/geschichte/>, accessed 6 August 2019).

Fig. 5.1: Sandstone-Relief by Waldemar Grzimek.



MOSAIC BY GERHARD EICHHORN AND HEINRICH JUNGBLOEDT

A colourful glass mosaic designed by Gerhard Eichhorn, also visible from the main street, is found next to the right entrance of the Geutebrück building (see Fig. 5.2). It was produced by the late Heinrich Jungebloedt, one of the few mosaicists in the GDR, in 1962. A large variety of glass and natural stones are employed, differing in colour, gloss, shade, size and shape. The long, linear seams, which structure the mosaic are notable of the Jungebloedt style, according to the artist's biographer Klaus Schädel (2014). Its composition depicts men and women set in front of an industrial background. Indexes such as a lab coat, office chair and desk, and manual and metallurgic tools attribute the characters to a variety of professions. A woman dressed in bright green garments, centred in the mosaic, is holding a document folder and being attentive to peers standing next to her: a white-collar worker holding a paper chart is being embraced by a blue-collar worker. The upper-right corner depicts five people linking arms with each other while being over-arched by a dove. They are grouped around a woman of colour who is also highlighted by a green garment.

SOCIALIST SYMBOLISM AND AESTHETICS IN BOTH PIECES OF ART IN ARCHITECTURE

Despite the apparent aesthetic differences between them, both artworks at the Geutebrück building are examples of a common programme. Both share several recurring

Fig. 5.2: Mosaic Murals by G. Eichhorn and H. Jungebloedt.



motives that refer back to the iconographic repertoire of the GDR as outlined by art historian Peter Guth (1995: 37–44). The most explicit example is the pair of compasses, widely used as the symbol of the intelligentsia. The metallurgic tools and iron truss structures in both artworks do not only relate to the building being a school for engineering, but symbolize the early period of the GDR, termed as *Aufbaujahre* (literally translated as “construction years”), in which the success of the socialist project was connected to the construction of new industries (Guth 1995: 38; Gibas/Pasternack 1999: 13). Symbols such as the dove of peace and the tree of life, which were picked from Christian and antique symbolic genealogies in spite of the state’s overt atheism, are somewhat ambivalent (see Guth 1995: 41). The various figurative scenes in the two artworks generally follow typical representational semantics of GDR iconography, which Guth describes as “bland and appellative strategies” (*plakative und appellatorische Lösungen*). That is, images were dominantly chosen to be purposefully “one-dimensional”, invoking easily recognisable, often political associations (Guth 1995: 37–43). An affirmative, cheerful narrative prevailed, which encouraged the viewer to participate in social life understood in socialist terms.

As such, the embrace in the Eichhorn and Jungebloedt mosaic (Fig. 5.2) between the blue- and white-collar worker as well as between the white man and the woman of colour point to the socialist agenda of class solidarity and *Völkerfreundschaft* (international solidarity). Regarding educational contexts, this affirmative appeal often

took the form of a zealous mentality of being eager to learn (Guth 1995: 39), which is depicted in the embrace of the apprentice by the teacher in Grzimek's relief (Fig. 5.1).

This brief discussion of symbolism in the mosaic and relief suggests that the reconstruction of the Geutebrück building can be understood as a curatorial intervention, as an ideologically driven and aesthetically enacted inscription into the built environment (see introduction in this volume). The campus environment was reconfigured during the GDR according to socialist terms, creating a sharp contrast with the preceding historicist buildings of imperial Germany. As Martin Schönfeld argues, public artworks functioned as symbols of the state's power, manifested in public space (1999: 231). Although such symbols are nowadays politically defunct (Jenkins 2014: 2), the artworks remain readable and can speak of the GDR's legacy. Yet, they are equally individual expressions that transcend a purely collective value. They are also open to practices of re-curation, which creatively engage with them and assign them new meanings. Such processes are traced in the following section.

THREE INSTANCES OF RE-CURATION

By considering the Geutebrück building as a re-curated environment, I draw attention to the mechanisms through which medial and spatial interventions reconfigure how the artworks become valorized and related to. That being said, both artworks have remained unmoved and physically unaltered since the German reunification. No attempts of alteration are known to the staff of the university archive, and my interview partners agree unanimously on the historical value of the mosaic and relief; moreover, they assert that the art works are protected by *Denkmalschutz* (heritage preservation).⁴ Despite the latter, there have been accompanying installations, such as metal railings and rubbish bins, visibly built in front of both pieces (see Fig. 5.1 and 5.2), which indicate a sense of indifference towards the sites, as Topfstedt has observed in similar cases (2008: 15). What appears to be more significant, however, have been re-configurations and re-emergences of the artworks across various publications and an exhibition at the university which have changed their meanings. This was especially the case in the course of the HTWK Leipzig's 25th anniversary that was accompanied by several publications, exhibitions and festivities.⁵ I found three instances in my research in which the artworks became re-curated, to which I turn now.

4 | Interview with Benjamin Schäfer, head of the HTWK archive, conducted on 25 July 2018; interview with Annette Menting conducted on 20 June 2019.

5 | See Grande (2018) for an overview of the anniversary programme; photobook internally distributed inter alia as a guest present and forwarded by Franka Platz, head of public relations at HTWK Leipzig; interview on 18 July 2018.

RE-CURATION AS AN ANCHOR POINT OF SOCIAL CRITIQUE

As a notable example of reconfiguration, the mosaic by Eichhorn and Jungebloedt (see fig. 5.2) was mobilised for an exhibition and its accompanying catalogue about gender equality in technical professions. That exhibition was curated by Annette Menting and a team of university staff and students. Under the slightly ironic title *Sagen Sie mal, Sie als Frau ...* (Tell me, you as woman ...), the exhibition portrayed 25 women of the university's staff, students and alumni in short interviews and photographs taken on the campus. The opening took place in the foyer of the *Lipsius-Bau*,⁶ directly opposite of the Geutebrück building, on 14 June 2017. Each of the 25 portraits were printed on large posters and hung up on the columns of the foyer (Fig. 5.3). The exhibition was prefaced by another poster on the column nearest to the entrance. It displayed a photograph of the mosaic together with the following introductory note:

The Leipzig University of Applied Science has been marked in several areas through a high proportion of men. This is demonstrated by the current statistics, on the one hand, and inter alia, by a mural mosaic by Gerhard Eichhorn at the Geutebrück building, on the other (1965 [sic!]). Here, a group of [male] scientists and engineers dominate the foreground, recognisable by attributes such as a T-square, the factory worker's blue overall and, close to the image's centre, a woman is standing in a green dress, gazing off into the distance and seemingly not really belonging to any group. The figure of the singular woman raises questions. What does today's image of the woman at the university look like?⁷

As we can see, the mosaic was not only selected as an illustration for the exhibition, but a specific interpretation of the mosaic is provided. The assigned awkwardness of the lone standing woman in between all these male workers reconfigures the mosaic in two significant ways. Firstly, such an interpretation subverts the mosaic's affirmative depiction of a seemingly positive ideal of an egalitarian society central to the GDR's iconography. This socialist self-declaration conceived gender equality as one of its core achievements.⁸ In this particular case, the former *Hochschule für Bauwesen* even issued a report on integrating women in the male-dominated engineering sector at the time the mosaic was produced (cf. Assistent Stegmaier 1960). However, a critical reassessment of the mosaic's socialist programme does not appear to be of interest for the exhibition. In fact, its socialist legacy and aesthetic is left unmentioned in the curatorial text. This showcases that material remains from the GDR era are reused in heterogeneous ways not necessarily marking them as socialist. The mosaic is mobilised here as part of the university's heritage for a specific purpose: It serves as an

6 | The building hosts the cafeteria and several lecture halls and is, thus, highly frequented. The exhibition later also toured to the *Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst* (Saxonian State Ministry for Science and Arts).

7 | Müller et al. (2017: 13); translation by Martin Roggenbuck.

8 | See Möbius (1989) for a critique on the representation of women in public art of the GDR urban environment.

Fig. 5.3: *Impression of the exhibition.*



enquiry into the contemporary image and position of women at the university, provoking questions on continuities and differences between past and present. Therefore, the exhibition employs memory work in a productive way, as a contribution to a current issue.⁹ This resembles the subversive potential of socialist remains to unsettle the present, described by Bach (2017: 3). In doing so, the mosaic is marked as reproducing a gendered space in an ambiguous way. Simultaneously to this reconfiguration, the campus environment itself is marked and interrogated as a gendered space. The mosaic moves from being a visualisation of a social and educational vision towards being a visual anchor point of contemporary social critique.

This distinct reusage of the mosaic appears more clearly in the exhibition catalogue subsequently issued as an in-house-publication titled *25 Jahre Gleichstellungssarbeit an der HTWK Leipzig* (25 Years of Gender Equality Efforts at the HTWK Leipzig; Müller et al. 2017). The mosaic features prominently here as the cover illustration. However, the mosaic is not reproduced in total; only a small rectangular close-up of the scene between the women and the embracing men appears. Notably, the scene is shifted towards the two men pushing the woman out of the centre to the margin, as can be seen in Fig. 5.4. The cover, therefore, amplifies the interpretation of the singular woman discussed previously. What was a discursive affair in the curatorial text, becomes visually articulated through an image in which the mosaic is carefully rearranged through specific selection and positioning.

9 | Such re-readings of art in architecture are similarly suggested by Nurse (2014: 145).

Fig. 5.4: Cover of the exhibition catalog.



Furthermore, the cover showcases the inherently curatorial practice through which heritage is selected and arranged. It also reflects on the ambivalence of a post-socialist institution such as the HTWK, which has experienced a significant discontinuity since the German reunification. While the title strictly narrows the history of the university to the 25-year period since its reformation in 1992, the exhibition is illustrated by an artwork which clearly predates such a timeframe. Here, the socialist legacy of the mosaic has no explicit reference and appears muted. But, simultaneously, this seems to allow the mosaic to be mobilised more effectively in order to critically attend to continuities with preceding institutional manifestations of the university.

The circumstances of how the mosaic became part of the exhibition are recalled by the curator Annette Menting in the interview I conducted on 20 June 2019. It was already in the final phase of the exhibition project and the team was still pondering on what image to use for illustrative purposes when the idea came up. By that time, she wittingly remarked, she must have been passing the mosaic on a daily basis for almost twelve years, and had in mind for a long time that “something should happen” with it, before spontaneously “one morning” both ends came together. It was the anonymous and generic quality of the woman in a green garment depicted which, according to Menting, made the mosaic a feasible representation. This anecdote highlights what Bach calls the “stubbornness” of material remains as well as the “processual nature” of memory work (Bach 2017: 7). The re-emergence of the mosaic is based on its sheer physical presence in the campus environment, providing place and opportunity for everyday encounters. Yet, the mosaic does not re-emerge in a straightforward, me-

chanic process, but requires a specific reconfiguration enacted through a particular curatorial agenda in order to address a contemporary issue.

RE-CURATION AS PART OF CAMPUS LIFESTYLE

In addition to the 25-year anniversary of the HTWK, the photographer Johannes Ernst (2017) depicted both artworks in a photobook commissioned by the university administration and issued as an in-house publication. The photobook is dedicated to capturing everyday campus life and presents the campus from a subjective angle. The artworks are staged here in several scenes and are shown with no additional information.

One scene juxtaposes Grzimek's sandstone relief (Fig. 5.1) with a living counterpart. Two women dressed in casual clothing are leisurely talking in front of the relief and roughly stand in line with the two men depicted in it (Fig. 5.5). This playful imitation produces a continuity between past and present and bridges the generational differences visible in posture and clothing style. This curatorial intervention marks the relief primarily in terms of a cordial sociability, embodying affectionate conversations and showcasing the campus as a lively and youthful space. Such an intervention can change our perception of how the campus environment is experienced. The photography incorporates the relief into the contemporary lifestyle and, thus, reconfigures how it is perceived.

Fig. 5.5 Two women in front of the relief.



Fig. 5.6: Detail of the mosaic.



Another photograph in the book depicts the scene of the Eichhorn and Jungebloedt mosaic (Fig. 5.2), in which a woman of colour is linking arms with an optimistically looking white man (see Fig. 5.6). Presumably, this detail was initially issued as an affirmative enactment of *Völkerfreundschaft* with a prompting call towards the viewer. The hierarchical geometries established in the mosaic between the people depicted are reproduced by the photograph, as the image of the black female occupies far less space than her white male counterpart. The close-up is printed as an entire page and gives this small scene, which is usually hidden on the mosaic's top corner, full attention. Rather than the vibrant campus environment discussed in the previous photograph, the mosaic here is detached from its initial place on the campus and positioned like a piece of art in a white frame. However, this re-emergence is not merely a mechanical reproduction of the mosaic. Set in this format, full attention is directed towards the content and aesthetics of the mosaic, as the shades and shapes of its stones become distinguishable. The meaning of the detail is left open to interpretation by the viewer, who is invited to take a closer look at the scene. These practices of re-curation reproduce the detail of the mosaic in a manner which is pleasing and stimulating for the eye and contributes to the recirculation of the mosaic in the present.

RE-CURATION AS SPATIAL POINT OF REFERENCE

As my interview partners Franka Platz (2018) and Benjamin Schäf (2018) recount, alumni groups or staff often use Grzimek's relief (Fig. 5.1) as a background for group photographs needed for the HTWK Leipzig website or other representative purposes. As such, the relief also appears in the exhibition catalogue *25 Jahre Gleichstellungsarbeit an der HTWK Leipzig* discussed above (Müller et al. 2017: 38). The project team of the exhibition is depicted on the staircase of the Geutebrück building with the relief providing the background. These group photos do not usually capture the relief in its full size, unlike the previous example in Fig. 5.5, but are framed according to the people's heights. Thereby, only the lower half of the relief is depicted, and its content is often just vaguely intelligible.

The selection of the relief is recalled by Menting (2015) as an ad hoc decision by the team with seemingly no underlying motivation. But considering its recurring use as a photo background, it is fair to claim that it must be attractive for some reason. It is noteworthy that this usage indicates an unrestrained relationship with such remains of the GDR, one which leaves behind fears about the complicity of the artworks with the regime. The artworks are even deemed appropriate for representational purposes. Having said that, the setting of the group photos does not pay attention towards the content of the relief, either. Rather than a site of political contestation, the relief re-emerges here as a trivial landmark. It functions as a spatial point of reference, placing the group within the campus.

CONCLUSION

These three instances show that both artworks at the Geutebrück-Bau are actively recirculated and re-embedded in contemporary issues, as well as being chosen for representational purposes. In the case of the exhibition on gender equality, this engagement takes the form of a subversive interpretation for the purpose of social critique. This critique is firstly reconfigured through a narrative text and, in the following, becomes amplified by an image of the mosaic, arranged and selected with a visual effect in support of the narrative. In the photobook by Grande (2018), the campus environment is re-imagined through a playful juxtaposition with the relief as space of a lively, youthful lifestyle. These examples from a rather peripheral site oppose the presupposition that GDR art in architecture is met with indifference. The seeming ease with which the relief is used as a background for representational photographs indicates that such artworks are not considered as possessing an inherently dangerous potential. In fact, none of the instances refers explicitly to the socialist symbolism and aesthetic of the artworks. Instead, these artworks become reconfigured and re-emerge in multiple modes as they are approached by various actors within the university context in everyday encounters. The examples given support Bach's notion of material remains having a productive and subversive potential in the present (2017: 3).

This chapter has shown that the conceptualisation of curation as a method and practice, as pursued in this volume, can draw analytical attention to a broadened set of activities, including the re-curation of media forms beyond the physical environment, and be productively deployed in order to understand how (post-)socialist environments are valorized and related to. Consequently, the chapter has argued that the built environments of the university campus is co-produced in conjunction with other types of media and in dialogue with multiple audiences.

BIBLIOGRAPHY

- Assistent Stegmaier (*Abteilung Marxismus-Lenismus der Hochschule für Bauwesen Leipzig*) (1960): "Über die Qualifizierung der Frauen in der Bauindustrie." In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Bauwesen Leipzig 6/6, pp. 62–64.
- Bach, Jonathan (2017): *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press, DOI: 10.7312/bach18270.
- Binder, Beate (2009): *Streitfall Stadtmitte: Der Berliner Schlossplatz*, Köln: Böhlau.
- Ernst, Johannes (2017): 21,746892 Sekunden HTWK Leipzig University of Applied Sciences, Leipzig: HTWK Leipzig.
- Fenzlein, Henry/Hartleb, Janine/Parniske, André/Purps, Caroline (eds.) (2016): *Architekturführer Leipzig: Transformation seit der Wiedervereinigung*, Berlin: DOM.
- Gibas, Monika/Pasternack, Peer (eds.) (1999): *Sozialistisch behaut & bekunet: Hochschulen und ihre Bauten in der DDR*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Grande, Gesine (ed.), Podium, Ausgabe 2018, Leipzig University of Applied Sciences, <https://www.htwk-leipzig.de/de/hochschule/htwk-medien/podium/> (accessed 29 August 2019).
- Guth, Peter (1995): *Wände der Verheißung*, Leipzig: Thom.
- Hartung, Ulrich (1999): "Hochschulbauten der DDR in den Fünfziger Jahren." In: Monika Gibas/Peer Pasternack (eds.), *Sozialistisch behaut & bekunet: Hochschulen und ihre Bauten in der DDR*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 26–52.
- Hocqué, Wolfgang (2004): *Leipzig: Architektur von der Romantik bis zur Gegenwart*, Leipzig: Passage.
- Jenkins, Jessica (2014): "Visual Arts in the Urban Environment in the German Democratic Republic: Formal, Theoretical and Functional Change, 1949-1980", Dissertation, Royal College of Art, London, <https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/1681> (accessed 11 February 2021).
- Maleschka, Martin (2019): *DDR: Baubezogene Kunst*, Berlin: DOM.
- Menting, Annette (2015): *Leipzig: Architektur und Kunst*, Stuttgart: Reclam.
- Möbius, Helga (1989): "Zeichen für Vitalität und Schönheit: Frauenfiguren im städtischen Raum der DDR." In: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk (eds.), *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer, pp. 271–280.

- Müller, Andrea/Schlegel, Anke/Rasch, Christiane (eds.) (2017): 25 Jahre Gleichstellungsarbeit an der HTWK Leipzig, Exhibition catalogue, Leipzig: HTWK Leipzig.
- Nurse, Andrew (2014): "New Brunswick's Mural Legacy: Some Reflections." In: *Acadiensis* 43/2, pp. 143–146.
- Roters, Eberhard (1979): *Der Bildhauer Waldemar Grzimek: Mit einem vollständigen Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main: Propyläen.
- Schädel, Klaus (2014): *Leben und Werk des Mosaikkünstlers Heinrich Jungebloedt (1894–1976)*, Schriftenreihe zur Geschichte der Gemeinde Eichwalde 8, Eichwalde.
- Schönfeld, Martin (1999): "Erziehungsbilder: Wandmalereien an Hochschulen der DDR diesseits und jenseits der Staatsbürgerkunde." In: Monika Gibas/Peer Pasternack (eds.), *Sozialistisch behaut & bekunet: Hochschulen und ihre Bauten in der DDR*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 229–240.
- Steiger, Eduard (1964): "Zehn Jahre Hochschule für Bauwesen Leipzig (Historischer Rückblick)." In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Bauwesen Leipzig* 15/16, pp. 21–36.
- Topfstedt, Thomas (2008): "Baubezogene Kunst in der DDR: Das Beispiel Leipzig." In: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (ed.), 2. Werkstattgespräch "Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschland: Zum Umgang mit architekturbezogener Kunst der DDR", Berlin: BMVBS, pp. 7–19, <https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/ministerien/BMVBS/Sonderveroeffentlichungen/2008/KunstBau2.html?nn=423722> (accessed 2 March 2020).

LIST OF FIGURES

- Fig. 5.1: Sandstone-Relief by Waldemar Grzimek. Photo: Martin Roggenbuck, 25.6.2018.
- Fig. 5.2: Mosaic Murals by G. Eichhorn and H. Jungebloedt. Photo: Martin Roggenbuck, 25.6.2018.
- Fig. 5.3: Impression of the exhibition. Courtesy of HTWK Leipzig.
- Fig. 5.4: Cover of the exhibition catalog. Courtesy of HTWK Leipzig.
- Fig. 5.5: Two women in front of the relief. Courtesy of Johannes Ernst/HTWK Leipzig.
- Fig. 5.6: Detail of the mosaic. Courtesy of Johannes Ernst/HTWK Leipzig.

Part II: Museologies

6. Beyond Horseplay

Leipzig's Ethnographic Museum, Indian Hobbyists in the German Democratic Republic and Experimental Ethnology as Popular Education

Frank Usbeck

ABSTRACT

This chapter discusses the relationship between the Museum für Völkerkunde zu Leipzig and local Indian hobbyist groups in East Germany before (and after) 1990. Analysing hobbyism and political solidarity for Native American social struggles in the context of the 200-year long history of German “Indianthusiasm”, the chapter foregoes a detailed phenomenology of the many hobby clubs, and questions on the cultural appropriation and ethnic drag that tend to dominate academic works on the topic. Instead, it illuminates how the museum and clubs advanced an understanding of “experimental ethnology” by portraying hobbyists as politically engaged amateur scholars. In doing so, both sides catered to their own interests, as they adhered to cultural-policy guidelines, legitimised their activities, and curried favour with bureaucrats in the hierarchy of the socialist state who could have impeded their work. The chapter will highlight how the museum and the clubs used aspects of curating, for example, organising exhibitions and public education on Native Americans, to present hobbyism as a form of popular education and to utilise the museum as an interface to disseminate academic knowledge among the public. In addition, by imagining, (re)constructing and representing indigenous village life on their club premises, hobbyists curated everyday life-worlds for themselves, creating a niche culture beyond the reach of the socialist state that blended private and public spheres. The angle of curatorial work, thus, provides insights into the private, public, and institutional aspects of GDR cultural history.

INTRODUCTION

The Museum für Völkerkunde zu Leipzig¹ published a magazine commonly called the *Mitteilungen* (notifications) in most years during the time of the German Democratic Republic (GDR) to promote its exhibitions and inform readers about its research projects, events and everyday tasks. The magazine's style and informal language present museum work by merging major museological purposes, such as research and education, with entertainment. The title page in the *Mitteilungen*'s second issue in 1964 confronts readers with the photograph of a man posing in the full regalia of a Native American Plains warrior in front of a tipi (Fig. 6.1). The main article introduces the work of an Indian² hobbyist club located in Taucha, a small town near Leipzig. Readers learn about the club's tipi encampment, major activities and crafts, such as archery and quillwork, and members' motivation to study the history and culture of Native Americans from the Great Plains. This article is crucial to understanding the interrelations of museum ethnography, popular culture and Indian hobbyism in the GDR, as it helps to explain how the museum sought to benefit from and further influence the German fascination for Native Americans. The man depicted on the magazine's cover personifies this curious *mélange* of research, education and popular culture as he is not only a member of the hobbyist group but also an employee of the museum and the author of the article (Freyer 1964: 1–4).

This chapter explores how the long-lasting hype about Native Americans in Germany, dubbed “German Indianthusiasm” (Lutz 2002: 167–184), affected cultural and education policies, museum work and popular culture in the GDR. While the phenomenon of Indianthusiasm becomes comprehensible only through the lens of the *longue durée*, the chapter focuses on the particular circumstances and strategies used by actors in the context of socialist GDR culture, education and politics. It argues that the Museum für Völkerkunde zu Leipzig and regional hobbyist groups built their collaboration for mutual benefit: both sides used typical practices of museum work, such as collecting, researching, teaching and exhibiting, to set their activities within the prescribed frame of socialist cultural and education policy. The multilayered “socialist environments” thus curated frequently blended private and public spheres, academic and popular education, top-down ideological party directives and grassroots civic engagement, as well as official “state culture” and subcultural niches.

1 | Today, the institution is called the GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. “Völkerkunde” is the original German term for Cultural Anthropology, literally describing the “study of peoples”. Some institutions preferred the term “Ethnologisches Museum” (ethnological museum) during the 20th century. Today, political debates (e. g. on the colonial past of the German state, the discipline and individual scholars) lead many institutions to look for titles that are less fraught with problematic connotations, such as the *Museum der Weltkulturen* (Museum of World Cultures) in Frankfurt am Main.

2 | I follow Robert Berkhofer's suggestion and speak of Native Americans when discussing the actual people and use the term “Indian” to denote the idea and resulting stereotypical depictions of Native Americans (Berkhofer 1979: xvii).



Fig. 6.1: Cover title of *Mitteilungen für Völkerkunde zu Leipzig 2* (1964).

On the one hand, hobbyists approached the museum to gain reliable resources about Native Americans. They learned about exhibition concepts and practices, and could sometimes use the museum as a platform to present their own activities and skills to the public. On the other hand, the museum fulfilled its mandate to serve as a link between the state's ideological directives on education and culture, scholarship and the populace. Supporting the hobbyists' amateur ethnology was a welcome opportunity for the museum to implement the state's doctrine of popular education and to gain further insight into the museum's own collection through the hobbyists' growing practical experience with reconstructing material culture.

The chapter highlights these mutually reinforcing motivations, effects and ironies in portraying the collaboration between the museum and the hobbyists. It discusses how both parties benefitted not only from sharing the knowledge and skills about historical indigenous cultural practices and crafts but also from collecting and disseminating information about contemporary social struggles of the Red Power movement in the United States. In linking popular interest with research and political engagement, both the museum and hobbyists utilised Indianthiasm to curate particular socialist environments that served their individual interests but were also acceptable to the prevailing political doctrine.

Previous scholarly and non-fiction works on the hobbyist movement were interested in motivations, gender roles and historical contexts or in the functionality of the groups; some studies even followed an ethnographic approach to studying hobby groups (e.g. Carlson 2002: 213–216; Schultze 2004; Borries/Fischer 2008; Kalshoven 2012). Other works have emerged from within the movement, serving as a documentation of hobbyists' activities and subjective academic and non-fiction explanations of the phenomenon (e.g. Rosche 1990; Turski 1994; Pfeiffer 2006). Rather than outlining the phenomenology or discussing problems of cultural appropriation regarding hobbyism,³ this chapter is interested in how hobbyists interacted with the museum within a socialist frame and how museum work determined this interaction. It draws on the corpus of academic and non-fiction literature to help to explain the complex interrelationships between hobbyists, museum staff and the socialist state. Beginning with a historical contextualization of Indianthusiasm, the chapter proceeds to introduce two regional hobbyist clubs and their activities. It employs the term 'experimental ethnology' to argue that both the museum and the groups themselves portrayed hobbyism as a politically expedient example of applied amateur scholarship. The discussion will illustrate that this notion entails not only trial-and-error handcrafting of material objects based on original models studied in the museum's collections and library but also exhibitions, public education events about indigenous issues and practical solidarity campaigns for the Red Power movement in the United States.

GERMAN INDIANTHUSIASM AND THE "TRUE STORY ABOUT INDIANS"

The interest in Native Americans in central Europe reaches back to the late 18th century. Regarding the German context, scholars have argued that it is related to the formation and historical renegotiations of German national identity, as it "stems directly from German polycentrism, notions of tribalism, a devotion to resistance, a longing for freedom, and a melancholy sense of shared fate" (Penny 2013: xi; cf. Lutz 1985; Usbeck 2015). The phenomenon attained longevity because "the Indian" became a malleable symbol for lofty, broadly interpretable ideas, so that it "persisted through all the political regimes and the most radical ruptures in modern German history" (Penny 2013: xii). It is, thus, no coincidence that Indianthusiasm also represents Germans' perspectives on 'America' as a place of longing and that, at the same time, serves as a valve for anti-Americanism in Germany. Since the 19th century, "Indians" have symbolized freedom, resistance, communality and the wide-open spaces of the West. The history of subjugation, massacres, broken treaties and forced assimilation in the frontier wars and US-Indian policy, however, seem to mark white Americans as greedy

3 | Scholars and activists in North America and Germany have discussed how far hobbyism comprises cultural appropriation and, thus, whether it continues colonial practices. See Haircrow (2018) and Taylor/Kemp (2018) for examples of the public debate. See, for example, Deloria (1998) and Lutz et al. (2019) for academic discussions.

hypocrites in the eyes of many German observers. This becomes particularly obvious when Germans contextualize “the fate of the Indian” in relation to the universal claims to liberty, self-fulfilment and democracy that are central to the mainstream American founding myth and self-image. This love-hate relationship with an ‘America’ that simultaneously seems to represent both freedom and the repression thereof also served German politicians of all political leanings in the 20th century to negotiate their own national identity and their stance toward the United States (Penny 2013: 157–251; Usbeck 2018: 67–82). Talking about Native American history and about the social struggles resulting from US-American racial policies helped both the Nazis and the East German communists to advertise a particular perspective on the United States in the light of prevailing ideologies (Usbeck 2018: 67–82).

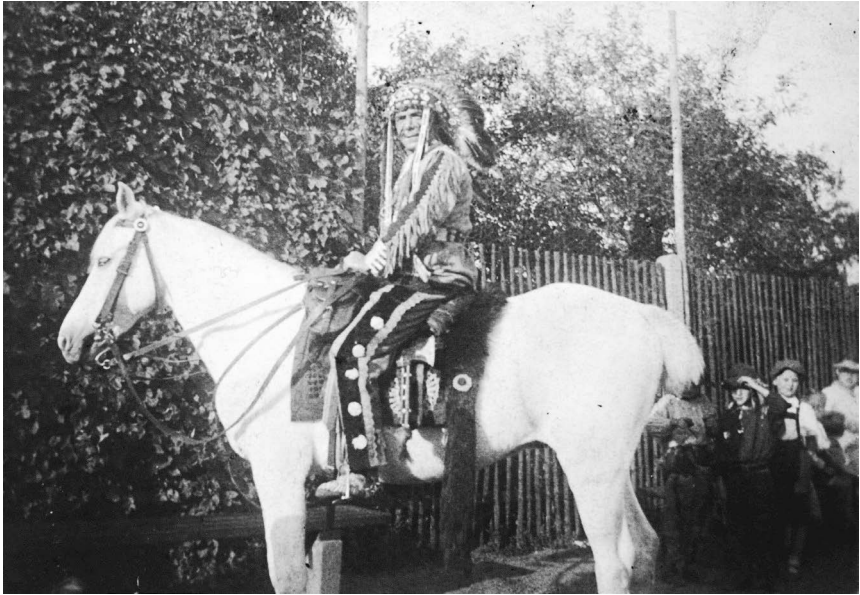
As these projections, imaginations and political interpretations have often contradicted each other and been frequently questioned, “scholars, museum curators, pedagogues, and dilettantes of all fashions” undergo “seemingly endless effort[s] [...] to control the discourse on ‘Indianness’ in Germany by denouncing popular clichés and attempting to replace them with new versions of ‘the authentic Indian’” (Penny 2006: 798). Hence, these “endless efforts” in “cliché busting” (ibid.: 799) have become a staple activity among educators since the 19th century. At the turn of the 20th century, ethnological museums in Germany were among the leading institutions worldwide; their North American collections were usually the smallest regional departments but attracted the most visitors, and this popularity resulted in a heightened desire to educate the public about Native Americans and to counter stereotypes promoted in popular literature, shows and movies (Penny 2013: 11–12). Since the core activity of a museum, i. e. curating, entails that exhibits and scholars address and deconstruct clichés, it is obvious that ethnological museums engaged in “cliché busting” about Native Americans because, in doing so, they could benefit from the popularity of the topic and fulfil their educational mandate at the same time.

Indian hobbyism emerged when the popular interest in Native Americans turned into a craze in the wake of the *Völkerschauen* (ethnological expositions), American and German Wild West shows and circuses, and the success of popular literature, most of all Karl May’s Western novels. The first club was founded in Munich in 1913 (Taylor 1988: 567; Kreis 2002: 200). People in Taucha had already begun to dress up as cowboys and Indians during the procession at the local country fair, the *Tauchischer Jahrmarkt*, in the 1890s.⁴ The Leipzig museum influenced local cultural practices early on. To cite one brief example, a small exhibition on Plains culture in the show windows of a Taucha department store in 1937 inspired locals to adopt ornaments and patterns in their own crafts (Dräger 2009: 454–457). Figure 6.2 shows Alfred Giel posing on horseback in Indian regalia at the *Tauch’scher*, as the locals call the festival, in 1930. His son Joachim became one of the early members of the Taucha hobbyist group in the 1960s, later served as its chief and worked closely with the museum.⁵ Thus, the

4 | Interview with Joachim Giel, 17 December 2009.

5 | Interview with Joachim Giel, 17 December 2009.

Fig. 6.2: Alfred Giel, posing on horseback at Tauchischer Jahrmarkt, 1930.



Leipzig museum and the regional hobbyists had been imbued with the cultural tradition and had already established relationships and mutual interests when they began to curate knowledge about Native Americans for the GDR public in the 1960s.

Registered as *FDJ-Kulturgruppe für Indianistik Hiawatha* in 1958, the Taucha group frequently approached the museum for information (IG Mandanindianer Taucha 2008: 2).⁶ Members studied objects to learn about crafts, techniques and embroidery patterns for their own regalia, tipis and equipment. The author of the article in the *Mitteilungen* mentioned above, Johannes Freyer, served as the museum's technician; his work with objects allowed club members to study material culture closely and experiment in reproducing these items based on original designs. The group also built close personal ties with the American curators, Lothar Dräger and Rolf Krusche.⁷ These connections provided access to the museum library and objects in the American collection that were not on display (cf. Freyer 1964).⁸ The library became a major source of information for hobbyists as it held many reports and illustrations from early exploratory and ethnographic expeditions to North America, and was also well

6 | The group was renamed *Interessengemeinschaft Mandanindianer Taucha* in 1965. The *Freie Deutsche Jugend* (Free German Youth) was the umbrella youth organisation in the GDR and served as a host institution for a number of cultural associations, such as this hobbyist group.

7 | A delegation of the Taucha group even attended the defence of Dräger's PhD dissertation, posing in regalia for a photo with him afterwards; see Dräger (2009: 460).

8 | Interview with Lothar Dräger, 2 February 2019.

stacked with contemporary international research literature (through international licences and through an informal system of swapping print doublets with Western institutions and traveling scholars). It connected hobbyists with highly desired but – for many people in the GDR – almost inaccessible resources and special interest news from the outside world.⁹ Their work with ethnographic and historiographic sources also inspired hobbyists to study the socio-economic contexts of Native American cultures and the various colonial contacts and conflicts. Research became a central activity among hobbyists; the hobby group *Uhwentsya Karenhata* in Leipzig-Paunsdorf, split off from the Taucha group in 1983 to focus on the Iroquois culture, expected diligent studies from its initiates in the museum library as a prerequisite for membership (Freyer 1964; Rosche 1990: 6). In addition, a number of independent scholars and authors of non-fiction emerged from these research efforts among regional hobby groups (Dräger 2009: 465).

These practices have been rooted in the “cliché busting” campaigns since the 1800s, which, time and again, have denounced stereotypical depictions of Native Americans in mass-produced Western novels and films. However, “cliché busting” at the museum and in the GDR hobbyist clubs also tied in with contemporary ideological issues. The GDR leadership had begun to support organised leisure activities in the cultural sector in the late 1950s on the condition that they were “peaceful, progressive, and [that they] promoted accord among nations [*völkerverbindend*]” (Pfeiffer 2006: 18).¹⁰ Hobbyists could refer to these ideals when applying to register their clubs. Since all cultural groups in the GDR were required to register with the state and, thus, depended on certified approval, having popular education and intercultural solidarity prominently displayed in one’s portfolio helped to convince the decision-makers of a group’s worthiness (Turski 1994: 55). Hence, “cliché busting” in the context of GDR cultural policy inadvertently served to mould yet another ideological cast into which East Germans could press their ideas of “authentic Indians”.

Since Marxist ideology was derived from Marx’ theoretical scholarship on historical events and developments, socialist ideologists advertised their policies as the political implementation of scientific “truths”. Ethnology in the GDR promoted itself as a progressive, scientific response to the racial theories of the Nazi era and the resulting racism and war crimes. Socialist ethnology promised to engender knowledge about and acceptance of the “other” as an “equal” by representing and explaining the customs, histories and cultures of other peoples. Socialist ethnology was supposed to nurture and display solidarity with the liberation struggles and nation-building of anticolonial movements, especially during the decolonization of African and Asian states since the late 1950s, and to interpret them within the frame of socialist internationalism and anti-imperialism (Dellit 2012: 10–15). The GDR leadership focused their foreign policies (as well as discussions on international affairs in higher education) on countries in the decolonizing world to present socialism as the natural ally of

9 | Interview with Rolf Krusche, 23 November 2018.

10 | All translations from the German original in this chapter are my own.

anticolonial and anti-imperialist movements to gain political advantage in the Cold War. Consequently, policy directives for the discipline of ethnology strongly favoured African, Asian and Latin American topics. However, although North American ethnography was pushed to the periphery, the continuing focus in exhibits on historical and contemporary Native American struggles appealed to an unwavering popular interest and matched official expectations of a critical representation of the United States as an imperialist oppressor (Dräger 1992: 36). Unsurprisingly then, traditional Indianthusiasm and “cliché busting” melded with socialist notions of *Völkerverständigung* (intercultural understanding) when museums and hobbyists addressed broken treaties, sovereignty, poverty and the civil rights struggles of the Red Power movement.

POPULAR EDUCATION, EXHIBITIONS AND EXPERIMENTAL ETHNOLOGY

The popular urge for “cliché busting” becomes evident in numerous entries in the museum’s visitors’ books, exhibitions and publications. It informed the relationships between hobbyists and museum staff and became a signature political device by which hobbyists and museum staff could justify their work vis-à-vis the state. One teacher’s entry in the visitors’ book explains that the special exhibition *Prärie-Indianer* in 1960 supported her school’s efforts to “nurture intercultural understanding”, another states that it helped to “do away with distorted images known from old books”.¹¹ This reference to “old books” (i. e. Western novels) has been a recurring feature in “cliché busting” that is also evident in exhibits. The Leipzig museum, for example, sponsored a small vestibule exhibition in 1964 in which the Taucha hobbyists presented their work. One of the display cases opens a clear dichotomy of ‘good’ and ‘bad’ Indian literature, showing ethnographic works (with illustrations by Karl Bodmer)¹² on the top shelf set against an array of typical Western dime novels on the bottom shelf. Although the texts and object labels in the showcase have not been documented and archived, the arrangement alone explains the educational thrust in this display. By selecting specific works and orchestrating them in the showcase in a way that ‘good’ Indian literature (ethnographic works and reports by traveling scholars) was pitted against the ‘bad’ (fiction, especially dime novels), the hobbyists curated an environment that allowed them to tell a particular story and engage in a discourse

11 | See “Gästebuch, Juni 1960 bis Dezember 1962” (visitors’ book June 1960 to December 1962). This special exhibition was the first North American exhibition after World War II; it was part of a museum campaign to boost visitor numbers by appealing to popular interest (Damm 1961: 3; Dräger 2009: 462).

12 | Karl Bodmer, a Swiss artist, accompanied Prince Maximilian zu Wied-Neuwied on his ethnographic expedition to the Plains and the Upper Missouri region from 1832 to 1834. Bodmer’s sketches and drawings of Native people count among the first visual representations of those from the region and are highly valued today for their attention to detail. Reprints of Bodmer’s drawings have been published in academic works, fiction and non-fiction ever since.

about Native Americans that had a clear educational direction. Regardless whether the hobbyist curators intended to adhere to socialist doctrine on how non-Europeans were supposed to be discussed in public, it is obvious that the arrangement they chose aligned with both the educational motivation of museum staff and the ideological directives of the state. Visitors, museum staff and as critical state officials could easily read (and praise) it as an exemplary socialist environment if they chose to see it through such an ideological lens.

The hobbyists' small vestibule exhibit further conveyed their co-operation with the museum. It represented both parties' interest in education, research and public visual representation. For the hobbyists, exhibitions and public relations by way of popular education have always been a measure to show that their activities went beyond childish horseplay and that they were not simply "playing Indian". Their self-representation as amateur scholars also helped hobbyist groups in the GDR to become certified as registered clubs (often with the *Kulturbund*,¹³ or the FDJ) and, thus, gain access to funding and venues for their activities (Turski 1994: 55–59). Publicly displaying the research aspect of their activities explained and justified what many casual observers would interpret as a curious or even silly pastime for adults. Therefore, while Freyer's article in the *Mitteilungen* revels in the joy of clumsily learning new dance steps or of nights by the campfire, the author still portrays the overall purpose of the club as a form of research: "This way of practicing *Völkerkunde* [ethnology] is a lot of fun!" (Freyer 1964: 4). Similarly, a thesis paper about the Paunsdorf group argues that they "conduct their hobby, which seems romanticizing to an outsider, with ethnographic seriousness" (Rosche 1990: 11).¹⁴ However, because many people have automatically associated hobbyists with the romantic stereotype of "Indians", the relationship between museums and hobbyists elsewhere was not always as amicable. As some GDR hobbyists remember, the director of the Museum für Völkerkunde Dresden complained that hobbyism was not a serious venture, hobbyists lacked the training and they, therefore, were not qualified to discuss Native American issues in public (Turski 1994: 59–60). Their strong focus on education, then, was a means for hobbyists to be taken seriously by state authorities and professional educators, albeit with mixed results.

The second display case of the Taucha group's small exhibit at the Leipzig museum in 1964 shows how hobbyists put their research on Native American cultures into practice through "experimental ethnology" (Fig. 6.3). I use this term to build an

13 | The *Kulturbund* was the state's umbrella organisation for all cultural activities.

14 | This thesis was a final paper to earn the certificate of a registered youth club educator. The author conducted her research and part of her training embedded with the Paunsdorf group and, throughout the text, emphasises that the group's activities are worth supporting because of their educational value. It is intriguing to note that she emphasises the validity of her assessment especially at the time of writing in 1990, when social problems associated with early post-socialism, such as unemployment, social despair, and emerging racism and xenophobia had already become relevant factors in cultural politics and social work among young people (Rosche 1990: 27–29).

Fig. 6.3: Showcase at the vestibule exhibition *Wir und die Indianer (The Indians and Us)*, curated by the Taucha group in 1964.



analogy to “experimental archaeologists”, who can frequently be seen in historical documentary films, recreating and testing ancient tools and weaponry.¹⁵ The top shelf of the case, similar to the first showcase described above, displays ethnographic literature, most notably showing illustrations of Plains warriors made by Karl Bodmer in the 1830s and information about the social structure of Plains tribes. The bottom shelf of the case presents the hobbyists’ efforts to recreate original items of indigenous material culture, such as clothing, headdresses or household items. The case displays a printed overview table of different feathers on the left, probably to explain the cultural significance of ornamentations in a headdress (i. e. colouring, adornments and incisions), along with another classic Bodmer print. The right-hand part of the display presents a number of tools, such as yarn and needles for sewing and quillwork. Freyer’s article in the museum’s *Mitteilungen* links to this display case in inviting readers to see the “representation of their work” at the museum’s vestibule exhibit or visit the club premises in Taucha. In doing so, he advertises both the museum as a venue for public education and the hobbyists’ own work (Freyer 1964: 4).

Collaboration with the Taucha club had diverse benefits for the museum. The hobbyists’ “experimental ethnology” provided insights for research on the collection’s objects; it offered opportunities for public relations and catered to the state’s expectations in museum policy. While hobbyists used the museum to learn about material

15 | In a slightly different connotation, the term ‘experimental ethnography’ has been used before to denote a strand of the discipline experimenting with new methodologies (Neumann 1995: 213–245).

culture, arts and crafts, museum researchers often could not completely track and comprehend the production processes of particular objects without damaging or even destroying them. The hobbyists, however, took the theoretical knowledge gained in the museum library and applied it to their practical attempts at recreating indigenous objects in a diligent trial-and-error approach. Therefore, they acquired skills in quill-work, leather and feather working or basketry over time, and these skills informed one's status and reputation at hobbyist gatherings where members would show off what they had been working on during the year. Museum staff acknowledged this expertise when they approached the hobbyists to reconstruct techniques for making particular objects or to double-check theoretical resources about delicate old objects in the collection, such as moccasins, which could not be opened up or turned inside out without damage.¹⁶

In terms of cultural policy and politics at the museum, the collaboration with hobbyists was a welcome opportunity for museum leaders to show the socialist government that the museum was not an ivory tower institution but, rather, a critical medium to convey ideology to the populace. The political leadership had instigated reforms in the GDR's cultural and research policy since the late 1950s, which resulted in new directives toward museums. The state sought to extend political influence in the education, academic and cultural sectors with its so-called "ideological offensive" (Dellit 2012: 35–42). Ernst Germer, head of the *Abteilung Wissenschaftliche Museen* (Department for Research Museums) at the *Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen* (State Secretariat of Higher Education), emphasised in a speech to museum directors in 1960 that museums should reach out to the populace and "popularise" scholarship. They were to "participate in the education of the labouring masses, to participate in the construction of socialism" (ibid.: 24; BArch DR 3 5537 n.d.), i.e. to make museums and their representation of research and arts more attractive to non-academics.

Reassigned from the ministry to work at the Leipzig museum, Germer and his colleagues conducted a pioneering empirical visitor study in 1962/63. This study revealed the contemporary interest in revamping museums' alleged reputation as "dusty" places of detached bourgeois scholarship and to align them with "popular education", turning the museum into a "cultural and scientific space to educate a wide range of non-professionals" (Germer 1965: 117). In this visitor study, researchers inquired how the museum could improve exhibitions, advertising and events. Some respondents recommended that the museum might inspire and guide amateur researchers and people interested in arts and crafts (ibid.: 140). Germer agreed, and went a step further:

This alone does not seem to grasp all the opportunities in tying these work groups [*Zirkel*] to our museum. We believe it is essential to nurture relationships with non-professionals who genuinely concern them-

selves with the actual subject matter of the museum – with the history, customs and culture of other peoples – and therein find a meaningful way to spend their leisure time (ibid.).

Germer then referred to first experiences in outreach among amateur-researchers: “We have already undertaken steps toward [popular education] in collaborating with the FDJ-Gruppe ‘Indianistik’ Taucha.”¹⁷ Obviously, the fact that the hobbyists did not consider the museum a “dusty” and “detached” place served the museum to advertise its outreach efforts. Regarding amateur archaeologists and local historians, Germer pointed out that their volunteer work at digs or as attic collectors is a substantive boon to local history museums. Because ethnographic museums focus on non-European cultures and collect objects abroad, he cautioned, such volunteer work would be impossible for the Völkermuseum zu Leipzig. However, “there is a series of collections (slides, photographs, newspaper clippings) which might be worthwhile for a collaboration with amateurs, even though this is not among the museum’s central tasks” (Germer 1965: 141). Germer refers here to the enthusiasm and diligence that informs many amateur researchers’ collecting. With such diligence in mind, he probably hoped that Indian hobbyists could provide comprehensive documentations of media articles on specific topics, to which museum employees would not be able to commit much time.¹⁸ In his considerations, Germer referred to the so-called *Bitterfelder Weg*, a new paradigm in GDR cultural politics that sought to bring academics and artists together with blue-collar workers, in order to promote creative writing and arts among workers and farmers.¹⁹ In accordance with this philosophy, Germer argued, the museum should intensify its work with amateur clubs such as the Taucha hobbyists. Because ethnographic museums had not had much experience in outreach before, “further work with the said ‘Indian studies’ group – who seem well-qualified – gains fundamental significance for this kind of bilateral collaboration of museums and interested non-professionals” (ibid.: 141). Indian hobbyism, in this perspective, was an expedient vehicle through which the museum could present itself as the interface between the party’s cultural-policy directives and the private interests (and environments) of the populace. Portraying itself as a facilitator in a network of academic and non-academic, state and non-state actors in the field, the museum could

17 | “Indianistik” could be translated as “Indian Studies”. The term has been widely used as a self-identifying marker among hobbyists.

18 | To give an example proving Germer’s point, Siegfried Jahn, co-founder of the Paunsdorf club and one of the early members of the Taucha club, kindly opened his vast private archive of club chronicles, newspaper articles, exhibit photo documentation and collectibles to support my research.

19 | At the *Bitterfelder Kulturkonferenz* (Conference on Culture) in April 1959 and a few follow-up events, the *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED, Socialist Unity Party) adopted a programme that was geared towards a new “unity of life and the arts”. Historians have interpreted this programme as the GDR’s adoption of a Soviet idea for a cultural revolution. Implemented in cultural policy, the programme was supposed to end notions that arts and scholarship were elitist and to bridge gaps between the intelligentsia and non-academics (Gillen 2012).



Fig. 6.4: Replica of the Plains Tipi NAM 3373.

signal compliance in its struggle with party leaders and top bureaucrats, who believed it to be too bourgeois and wanted to reshape it into a “sozialistische Bildungsstätte” (socialist place of education).

The museum eventually institutionalized its outreach efforts in its own *Jugendklub Völkerkunde*, which attracted students at elementary and high school levels and even tied a few future employees to the museum at a young age. Large sections of these students were motivated by their interest in Native Americans.²⁰ Although the museum’s relationships with the Taucha hobby group were not as tightly structured as those with its own *Jugendklub*, they still resulted in frequent mutual aid with research problems, museum pedagogy and exhibits lasting to this day. Most notably, members of the Taucha group made a replica of a Plains tipi that was obtained after an American Wild West show had visited the Leipzig Zoo in 1886. The fabric of the original tent had become brittle that it was no longer fit for display in the exhibition. The hobbyists’ replica is currently still a part of the museum’s permanent exhibition and sometimes serves as venue for museum pedagogy events (Fig. 6.4). In another instance, the Taucha group produced a replica of a large original tipi that came into the museum’s collection in 1907 (Fig. 6.5). Made in 1998 and dedicated by a Native American drum group during a powwow that year, the replica was regularly pitched on the museum grounds during summer throughout the 2000s, and used for events in the museum’s education programme. This replica was an exemplary documentation project because the original tent cover was believed to be a war loss at the time (until it was retrieved in 2011). Joachim Giel, the former chief of the Taucha group, recreated the tent cover’s

20 | Interview with Birgit Scheps-Bretschneider, 7 February 2019.

Fig. 6.5: Joachim Giel paints the replica of NAM 1384.



intricate ornamentation from a drawing on the museum's old inventory sheet in 2010, as can be seen in Fig. 6.5 (Engel/Usbeck 2014: 109–134).

Regional hobbyists also presented their work outside of the museum. Public events usually entailed a show element, involving, for example, traditional Native dances, knife throwing and archery skills. These show elements drew large crowds of visitors and were also booked for popular television shows. However, both the clubs and cultural administrators responsible for certifying and evaluating them had to navigate between popular appeal and the risk of sliding into “mere spectacle”. They had to keep in mind the educational and political justification for these activities (Rosche 1990: 9; Turski 1994: 55–59). Exhibits were another important pillar of the clubs' work and public relations. The brochure published for the 50th anniversary of the Taucha group's founding in 2008 lists five larger exhibits before 1990, and several more after that date, held at youth clubs, cultural centres and small local museums (IG Mandan-indianer 2008: 3). The Paunsdorf group *Uhwentsya Karenhata* organised several other exhibitions both before and after 1990.²¹ These exhibits usually presented the clubs' arts, crafts and collections, displaying clothing and quillwork, as well as tools and household items. To contextualize their work in one of their exhibits in a downtown Leipzig shopping window in the mid-1980s, the Paunsdorf group added a quote by the chief ideologist of the Socialist Unity Party (SED), Kurt Hager, who was in charge of educational and cultural policy in the GDR. This quote declared that engaging and

21 | Interview with Siegfried Jahn, 7 November 2018.

Fig. 6.6: Postcard for the Paunsdorf club, 1990s.



researching non-European cultures prepared the GDR youth to withstand incendiary racist and imperialist propaganda.²² The group displayed the quote prominently not only because it matched the topic of their display (e.g. addressing ongoing racism in the United States and struggles for sovereignty among the Iroquois), but also as a fig leaf to avoid scrutiny by the authorities that might have resulted in the revocation of their permit to use this shopping window. In short, the quote was included so that the authorities would leave them alone.²³

The Paunsdorf group used their institutional affiliation with the local youth club *Walter Barth* to turn the club's premises into a small museum complex. Its outline was comparable to the concept of "living museums" or "participatory museums", which not only put crafted historical objects on display but also showed how they were (and are) made and explained the cultural and historical contexts in which they are embedded. This "living/participatory museum" consisted of two traditional Iroquois long-houses built by club members, along with a palisade to resemble the setup of a historic Iroquois village, as can be seen in Fig. 6.6. The compound also included a museum garden where the group grew corn, squash, beans, tobacco and sunflowers. These

22 | Interview with Siegfried Jahn, 7 November 2018. Unfortunately, this exhibit was not documented or archived in detailed photographs so that the quotation cannot be properly referenced beyond oral recollections of some of the club's members. The gist of its message, however, matches many of Hager's statements in his political treatises (Hager 1981: 110).

23 | Interview with Siegfried Jahn, 7 November 2018.

products were used to prepare traditional Iroquois meals, served at major club events that were attuned to the Iroquois annual ceremonial cycle. Once more, academic observers such as Marion Rosche emphasised the educational value of this mixture of research, “experimental ethnology”, and arts and crafts (1990: 7). Because the premises were the place where members spent most of their spare time and a central gathering site for activities among group members, but also served as a museum that hosted outside visitors, they blended notions of public and private, of museum, home and village square. Hobbyists, such as the Paunsdorf group, thus, curated unique environments that reflected GDR cultural policy and ideological perspectives but, at the same time, allowed members to immerse themselves in their own imaginative world, i. e. to create a comfortable semi-private niche where ideological doctrines and state policies seemingly had no reach.

PRACTICAL SOLIDARITY: HOBBYISM AS ANTI-IMPERIALIST COLD WAR ACTIVISM

Hobbyists increasingly addressed Native American civil rights struggles and social conditions in “Indian Country” during the late 1970s and 80s. The US Red Power movement was media-savvy and had staged many spectacular protests since the late 1960s. The GDR state media eagerly reported on these events because they were excellent opportunities to criticise US minority politics within the ideological Cold War frame of anticolonialism and anti-imperialism.²⁴ Hobby clubs in the GDR sought out news about indigenous struggles in North America and disseminated them further at public events. The hobby movement became more outwardly politicised, and groups formed or split off from existing clubs with the explicit goal of supporting Red Power struggles, so that the number of registered clubs had more than tripled to over 50 clubs by the mid-1980s (Turski 1994: 28). Indian hobbyists had become players in the Cold War, not merely consuming and spreading information about US social struggles in the GDR but actively building international networks and organising practical solidarity for indigenous protests and projects in the United States. Political support groups formed the “Solidaritäts-Arbeitskreis” (Solidarity Working Group), in which delegates from between twenty to some thirty-five groups convened twice a year after 1983. These groups organised fundraisers for donations (selling books, art and crafts or holding public events for an entry fee), curated photo exhibits and political wall newspapers at bookstands and country fairs, collected signatures for protest petitions, and networked with Red Power organisations in the US, as well as with

24 | I conducted a survey of GDR television broadcasts for this study, looking for references to Native Americans and hobbyists. The GDR’s foremost news show, *Aktuelle Kamera*, reported on fishing rights struggles in the North West and on Marlon Brando’s solidarity campaign for the activists as early as 1964, five years before the first large Red Power protests, such as the occupation of Alcatraz, were launched (Deutsches Rundfunkarchiv 1964).

international support groups (ibid.: 28–29; Rosche 1990: 12–14).²⁵ Here, too, museum techniques such as collecting, curating, teaching and exhibiting served the clubs' popular education and fundraising efforts.

The Paunsdorf group involved itself intensively in these political support structures. They organised information booths at large public events, such as the *Pressemeile* (media mile) at Leipzig's May Day celebrations, or at the annual *FDJ Pfingsttreffen*, a political convention and festival held during Pentecost week. One of the activists remembers that the Leipzig district secretary of the SED, Horst Schumann, visited their info tent at the Pfingsttreffen in 1984, and praised the displays and brochures about the indigenous civil rights movement.²⁶ Similar to other groups, the Paunsdorf club also made contact with indigenous activists (Leipzig museum curators sometimes referred their Native American visitors to the club). Starting in 1983, they sent care packages to the St. Regis Reservation in New York to support the Akwesasne Freedom School. This school was founded as one of several so-called grassroots "survival schools" organised by the Red Power movement in order to reconnect children with their tribal heritage, instil self-esteem, and develop an education system from the perspective of indigenous epistemology, independent from state school curricula (Davis 2013). These schools had little chance of financial support because they could not obtain accreditation at first and depended completely on volunteerism, community fundraising and solidarity campaigns, also from overseas.

The Paunsdorf club was one among many in the GDR who "adopted" such a social project. They regularly sent packages containing school materials, such as chalk, pencils, notebooks and office supplies, until the early 1990s.²⁷ The school principal comments on the solidarity wave coming from the GDR in a thank-you letter from June 1984: "Our request for help in East-Germany has been staggering. I really can't say much for all you people have done for us."²⁸ The groups also used the opportunity for public relations, documenting their solidarity work and the Native American contacts' replies in newspaper articles in the GDR (Jahn 1984: n. p.). Among the items sent West across the Atlantic were also packages of glass beads, purchased in Czechoslovakia.²⁹ Akwesasne school sold them to tribal bead workers and artists in fundraising events. The school principal commented on the quality of the beads and their

25 | Interview with Siegfried Jahn, 7 November 2018

26 | Interview with Siegfried Jahn, 7 November 2018.

27 | Postage fees became so expensive in the early 1990s that club members could not afford to raise money for these extra costs (in addition to their own social problems in the post-socialist era) and had to cancel their material support. Interview with Siegfried Jahn, 7 November 2018.

28 | Letter to Siegfried Jahn, 6 June 1984. I have anonymized American sources to protect their privacy. I have documented all letters referenced here in my files.

29 | This link to Czechoslovakia also illustrates the international network of hobbyists in Central and Eastern Europe. Groups in the GDR, the CSSR, Poland and Hungary sometimes had different forms of organisation and different relationships with their respective states or followed different interests (e. g. CSSR hobbyists often registered their clubs as Lacrosse sports teams and played each other in a Lacrosse

value for the school's funding efforts. He also remarked on the irony that glass beads should serve as highly valued items in a European solidarity campaign for indigenous sovereignty and self-determination: "It's funny for me to ask for beads because our ancestors let the Europeans stay on Manhattan Island for the amount of \$ 24 in beads. Funny how things are."³⁰ Members of the Paunsdorf group were proud that their school supplies helped the Akwesasne Freedom School to survive and, especially since they were ardent craftspeople themselves, happy to know that beads from the GDR and Czechoslovakia were so valuable to Native American artisans.³¹

Ironically, the hobbyists' activities created double binds on several levels. Activism and solidarity operated within the official ideological frame; they matched the party line in promoting anti-colonialism and denouncing the United States as an imperialistic power who continued the (neo)colonial exploitation of Native Americans. Similar to official state media, hobbyists and activists declared solidarity with indigenous civil rights organisations. However, their interest in US minority politics implied a general interest in US-American affairs and, with this, in the idea of "America" (the place of longing), which automatically raised suspicions among party leaders and intelligence services. Officials feared that international solidarity networks might also bring GDR activists in contact with politically "suspect" groups, such as West German environmentalists or left-wing "radicals" who did not adhere to the officially approved version of Marxist doctrine. Therefore, GDR authorities grew wary of the hobby groups and had them observed by the *Staatssicherheit* (*Stasi*, state security) operatives, all the while promoting the same ideals (Schultze 2004: 118–134). One *Stasi* document commented on a meeting of solidarity groups in 1987 where members complained that GDR bureaucracy impeded their solidarity work. The officer who wrote the report concluded that, being comprised of mostly young members, these solidarity groups "have a hard time to properly understand the Indian problem in the US and Canada in the context of the larger global situation" and, therefore, tend to "overstep the mark" in their youthful enthusiasm (BStU MfS BVfS Potsdam, KD BRBG 889: 180–181). Another example shows that some hobbyists feared such paranoid reactions by the state: Akwesasne school activists suggested in a letter to Paunsdorf that GDR supporters should "ask [...] [the GDR government] to support our aid for sovereignty and recognition of our status as a nation", and to "write letters to the US and Canadian embassy [...] entitling us to travel on our own passports without hindrance."³² Although unaware of the ensuing *Stasi* surveillance of hobby-

league), but they maintained many international personal friendships and often visited each other (Taylor 1988: 567–569; Šavelková et al. 2014).

30 | Letter to Siegfried Jahn, 6 June 1984.

31 | Interview with Siegfried Jahn, 20 February 2019.

32 | Letter to Corinna Jahn, 9 January 1984.

ists, the Paunsdorf group was, nevertheless, afraid to draw government attention to themselves and decided not to send such petition letters.³³

At a time when people understood East-West support as the shipping of international “care packages” or German-German *Westpakete* (gift packages containing toys, clothing and snacks) to friends and family in the impoverished Eastern Bloc, thousands of care packages were sent West (that is, the ‘wrong way’) from socialist countries to support impoverished Native American communities in the United States. While this phenomenon looks like a public-relations bonanza for GDR ideologists, the party and its institutions were afraid of self-organised political activism, especially when it involved people and institutions in the West, for fear of losing control over the populace. Hobbyists commenced their solidarity activities out of a genuine motivation to support the indigenous struggle and might have become poster models of proper socialist behavior. At the same time, this public appearance of their work also served as a false front vis-à-vis the state for many members, behind which the groups could immerse themselves in a self-contained niche subculture. This multilayered system of open expressions of solidarity and veiled measures of isolation and protectiveness among both state and non-state actors illustrates the degree of paranoia prevalent among state institutions, as well as among citizens who had to arrange their private and public lives under the influence of these institutions and their policies.

CONCLUSION

Museums and Indian hobbyists in the GDR were embedded in the longer tradition of German and European Indianthusiasm. The Museum für Völkerkunde zu Leipzig and local hobbyist groups employed Indianthusiasm for mutual benefit. Hobbyists utilised research opportunities at the museum, gained international contacts and learned about museological practices. They learned skills in cultural practices, arts and crafts and employed them to decorate their homes and clubs and to design exhibits. Their “experimental ethnology” helped to blend public and private spaces and activities, anchored around notions of learning, teaching and curating.

33 | Interview with Siegfried Jahn, 7 November 1984. My survey of *Stasi* documents did not reveal any *Stasi* observations of the Paunsdorf group at the time of this writing. However, there are several documents about the Taucha group and another group in Leipzig, and one investigation discussed a group in Brandenburg who, like *Paunsdorf*, focused on Iroquois culture and sent care packages to a survival school (St. Regis Reservation, New York). The *Stasi* documents discuss the Brandenburg group’s contacts to the reservation and take note of the packages, but they do not reveal if the *Stasi* undertook any active measures against the group in Brandenburg. The fact that the *Stasi* observed hobbyists in Taucha, Brandenburg and elsewhere but apparently was not even aware of the group in Paunsdorf and its activities illustrates how randomly the state’s surveillance measures were applied (BStU, MfS, BVfS, Potsdam, KD BRBG 889, p. 0070).

The Leipzig museum, pushed by policymakers to shed its bourgeois reputation, implement recent doctrines and become a place of socialist education, employed the popular interest in Native Americans to garner large visitor numbers for its exhibits. It built and maintained cordial relationships with hobbyist groups. While these relationships might have evolved primarily out of mutual personal research interests and friendships, the collaboration also served to advertise the museum's outreach efforts. North America was a peripheral space as far as the state's interest in higher education and museum representation was concerned. However, Cold War cultural policy made Native American social struggles a worthwhile topic for both museums and hobby clubs: It allowed both to employ and profit from Indian enthusiasm, criticise U.S. American imperialism and toe the party line of socialist ideology and policy doctrine, even when such demonstrations of loyalty often served as false fronts to mollify party leaders and top level bureaucrats. Native America had been a source of interest for museums and for the populace even before the GDR. Yet, the *mélange* of traditional notions, malleable symbols, private interests, pop culture, political activism and state policy created, or rather curated, unique socialist environments around East Germans' fascination for the "Indian" in the space of the museum, club centres and private homes, and the public sphere.

BIBLIOGRAPHY

Archival Sources

- BStU (Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen)/MfS (Ministerium für Staatssicherheit)/BVfS Potsdam (Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Potsdam), KD BRBG 889.
- Bundesarchiv, Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen, DR 3 5537.
- Deutsches Rundfunkarchiv, "Aktuelle Kamera", 3 May 1964.
- GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, "Gästebuch", June 1960 – December 1962, Leipzig.

Published Sources

- Berkhofer, Robert (1979): *The White Man's Indian: Images of the American Indian, from Columbus to the Present*, New York: Vintage.
- Borries, Friedrich von/Fischer, Jens-Uwe (2008): *Sozialistische Cowboys: Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Carlson, Marta (2002): "Germans Playing Indian." In: Colin G. Calloway/Gerd Gemünden/Susanne Zantop (eds.), *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 213–216.

- Damm, Hans (1961): "Tätigkeitsbericht für das Jahr 1960." In: Hans Damm (ed.), *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde*, Vol. XVIII, Berlin: Akademie-Verlag, pp. 1–9.
- Davis, Julie L. (2013): *Survival Schools: The American Indian Movement and Community Education in the Twin Cities*, Minneapolis: University of Minnesota Press, DOI: 10.5749/minnesota/9780816674282.001.0001.
- Dellit, Christian (2012): "Ethnologie im 'antiimperialistischen' Staat: Das Leipziger Völkerkundemuseum 1958–1969", MA Thesis, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.
- Deloria, Philip J. (1998): *Playing Indian*, New Haven: Yale University Press.
- Dräger, Lothar (1992): "North American Indian Studies in the Former G.D.R." In: *European Review of Native American Studies* 6/1, pp. 35–38.
- Dräger, Lothar (2009): "Der Leipziger Traum vom Indianer." In: Claus Deimel/Sebastian Lentz/Bernhard Streck (eds.), *Auf der Suche nach Vielfalt: Ethnographie und Geographie in Leipzig*, Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, pp. 449–472.
- Engel, Frank/Usbeck, Frank (2014): "Die Tipis des Museums für Völkerkunde zu Leipzig." In: Claus Deimel (ed.), *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*, Vol. XLVI, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 109–134.
- Freyer, Johannes (1964): "Tauchaer 'Indianer'." In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde zu Leipzig* 2, pp. 1–4.
- Germer, Ernst (1965): "Besuchertest im Museum für Völkerkunde zu Leipzig." In: Hans Damm/Wolfgang König (eds.), *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Vol. XXI, Berlin: Akademie-Verlag, pp. 115–143.
- Gillen, Eckhard (2012): "'Die Einheit von Kunst und Leben': Eine totalitäre Utopie der politischen und künstlerischen Avantgarde: Die Kulturrevolution in der SU 1929 und der Bitterfelder Weg in der DDR 1959 im Vergleich." In: *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* 16, n. p., DOI: 10.4000/ilcea.1287 (accessed 21 September 2019).
- Hager, Kurt (1981): *Beiträge zur Kulturpolitik: Reden und Aufsätze 1972–1981*, Berlin: Dietz.
- Haircrow, Red (dir.) (2018): "Forget Winnetou! Loving in the Wrong Way", Documentary, Flying with Red Haircrow Productions, <https://forgetwinnetou.com/> (accessed 11 February 2021).
- IG Mandanindianer Taucha (2008): *50 Jahre IG Mandanindianer Taucha, Jubiläumsthemensheft*, Leipzig: IG Mandanindianer Taucha-Leipzig e. V.
- Jahn, Siegfried (1984): "Solidarität mit den Indianern in den USA." In: *Deutsche Lehrerzeitung* 26, n. p.
- Kalshoven, Petra Tijtske (2012): *Crafting "The Indian": Knowledge, Desire, and Play in Indianist Reenactment*, New York: Berghahn.
- Kreis, Karl Markus (2002): "Indians Playing, Indians Praying: Native Americans in Wild West Shows and Catholic Missions." In: Colin G. Calloway/Gerd Gemünden/

- Susanne Zantop (eds.), *Germans and Indians: Fantasies – Encounters – Projections*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 195–212.
- Lutz, Hartmut (1985): “Indianer” und “Native Americans”: Zur sozial- und literaturhistorischen Vermittlung eines Stereotyps, Hildesheim: Olms.
- Lutz, Hartmut (2002): “German Indianthusiasm: A Socially Constructed German National(ist) Myth.” In: Colin G. Calloway/Gerd Gemünden/Susanne Zantop (eds.), *Germans and Indians: Fantasies – Encounters – Projections*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 167–184.
- Lutz, Hartmut/Strelczyk, Florentine/Watchman, Renae (eds.) (2019): *Indianthusiasm: Indigenous Responses*, Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Neumann, Klaus (1995): “Hubert Fichte und Experimentelle Ethnographie, oder: Auch in Amerika sind die Möglichkeiten universitärer Anthropologie nicht unbegrenzt.” In: Hartmut Böhme/Nikolaus Tiling (eds.), *Medium und Maske: Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, Stuttgart: M & P, pp. 213–243.
- Penny, H. Glenn (2006): “Elusive Authenticity: The Quest for the Authentic Indian in German Public Culture.” In: *Comparative Studies in Society and History* 48/4, pp. 798–819, DOI: 10.1017/s0010417506000302.
- Penny, H. Glenn (2013): *Kindred by Choice: Germans and American Indians since 1800*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, DOI: 10.5149/9781469607658_penny.
- Pfeiffer, Reinhard (2006): *Hammer Zirkel Tomahawk: Die Hobbyindianer der DDR*, Oberloquitz: Edition Druidenstein.
- Rosche, Marion (1990): “Monographische Darstellung der Arbeitsgemeinschaft Indianistik/Völkerkunde mit dem Namen ‘Uhwentsya Karenhata’ am Klubhaus ‘Walter Barth’”, PhD Thesis, Fachschule für Klubleiter “Martin Andersen Nexö”, Meißen-Siebeneichen.
- Šavelková, Livia/Petráš, Tomáš/Durňák, Milan (dir.) (2014): “Lacrosse – ‘It’s a Way of Life’ and a Way of Seeing”, Documentary, Cinepoint Productions, <http://wa.amu.edu.pl/wa/node/8096> (accessed 21 September 2019).
- Schultze, Miriam (2004): “Indianistische Simulationen zwischen authentischer Kritik des realen Sozialismus und imaginärer Absage”, PhD thesis, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Taylor, Colin F. (1988): “The Indian Hobbyist Movement in Europe.” In: William C. Sturtevant (ed.), *Handbook of North American Indians*, Vol. 4, Washington, DC: Government Printing Office, pp. 562–569.
- Taylor, Drew Hayden/Kemp, Paul (dir.) (2018): “Searching for Winnetou”, Documentary, Paul Kemp Productions, <https://www.nordamerika-filmfestival.com/portfolio-items/searching-for-winnetou> (accessed 11 February 2021).
- Turski, Birgit (1994): *Die Indianistikgruppen in der DDR: Entwicklung – Probleme – Aussichten*, Idstein/Taunus: Baum-Publications.
- Usbeck, Frank (2015): *Fellow Tribesmen: The Image of Native Americans, National Identity, and Nazi Ideology in Germany*, New York: Berghahn, DOI: 10.2307/j.ctt9qcsk2.

Usbeck, Frank (2018): “Die Indianer konnten die Einwanderung nicht stoppen’: Nationalismus und Antiamerikanismus in deutschen Indianerbildern vor 1945 und heute.” In: Volker Benkert (ed.), *Feinde, Freunde, Fremde? Deutsche Perspektiven auf die USA*, Baden-Baden: Nomos, pp. 67–82, DOI: 10.5771/9783845275369-65.

LIST OF FIGURES

- Fig. 6.1: Cover title of *Mitteilungen für Völkerkunde zu Leipzig* 2 (1964). Courtesy of Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Fig. 6.2: Alfred Giel, posing on horseback at *Tauchischer Jahrmarkt*, 1930. Courtesy of Joachim Giel.
- Fig. 6.3: Showcase at the vestibule exhibition *Wir und die Indianer* (The Indians and Us), curated by the Taucha group in 1964. Courtesy of Staatliche Kunstsammlungen Dresden/MVL Ph.Int.57i_01r.
- Fig. 6.4: Replica of the Plains Tipi NAM 3373. Courtesy of Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Fig. 6.5: Joachim Giel paints the replica of NAM 1384. Photo: Frank Engel, 2000. Courtesy of Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Fig. 6.6: Postcard for the Paunsdorf club, 1990s. Courtesy of Siegfried Jahn.

7. (Re-)curating Africa

Eine Analyse der Ausstellungsdisplays von 1949–1989 im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Stefanie Bach

ABSTRACT

While 'Africa' was curated as a continent of artistic production in the 1960s, in the 1970s, visitors experienced it as a political arena in the GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. In the 1980s, however, until the decline of the German Democratic Republic (GDR), curators moved away from the directly visible political level and reoriented themselves towards classical ethnological approaches that were common until the 1960s. Based on an exhibition analysis focusing on *Kunst aus Afrika* (1963), *Tanzania – Die TANU baut das Land auf* (1972) and *Völker und Kulturen Afrikas* (1981), which were curated during the time of the GDR at the GRASSI Museum, this chapter sets out to reveal the changes and continuities that underpinned the (re)curation of 'Africa' between 1949 and 1989. The use of certain objects, maps and texts and their exhibitionary set-up and display juxtaposition contributed to the construction of a particular image of the African continent to be portrayed to museum visitors. The central question addressed is how an ideological or state-sponsored view and the socio-political developments of the respective time can be recognised in the exhibition displays, and how '(re-)curating Africa' occurred as a result.

EINFÜHRUNG

1963 initiierte das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig seit der Ausrufung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) erstmals eine neuartige Ausstellungspraxis in Form der Präsentation *Kunst aus Afrika*. Objekte wurden nicht mehr territorial, wie in den Jahrzehnten zuvor, sondern nach Stil und Funktion geordnet. Diese neuartige kuratorische Praxis setzte neben dieser Gliederung auch auf die Re-

duzierung der Anzahl an Objekten, wodurch das Ausstellungsdisplay¹ ein deutlich klareres Bild erfuhr. Mit dem Fortschreiten der 1960er und 70er Jahre lässt sich dann eine zunehmende politische Komponente innerhalb des Ausstellungsdisplays vernehmen. Vorher auf administrativer Ebene ablaufende Prozesse werden jetzt sichtbar für die Besucher/innen: Karten, Wappen, politische und sozioökonomischen Themen werden verstärkt in die Präsentation eingegliedert sowie gezielt angesprochen. Dieser Prozess gipfelt im Ausstellungsdisplay der 1972 eröffneten Präsentation *Tansania – Die TANU baut das Land auf*.² In dieser weichen Sammlungsobjekte zu Gunsten von Karten- und Flaggenmaterial und die politische Entwicklung des Bruderstaats Tansania wird thematisiert. In den 1980er Jahren kommt es abermals zum Bruch: Die 1981 eröffnete Dauerausstellung *Völker und Kulturen Afrikas* zeigt zwar teilweise ähnliche Sammlungsobjekte wie in den Jahrzehnten zuvor, jedoch ist erneut eine deutliche quantitative Zunahme an Objekten sowie die Rückkehr zu deren territorialer Gliederung zu vernehmen.

Mit dem Fokus auf diese drei Ausstellungen, die während der Zeit der DDR im GRASSI Museum im Schwerpunkt Afrika kuratiert wurden, sollen die Veränderungen wie auch Konstanten, die sich von 1949–1989 in der Kuratation durch eine gezielte Gliederung von Objekten sowie den Einsatz von Karten-, Textmaterial und Sammlungsobjekten ergaben, untersucht werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie sich innerhalb der Ausstellungsdisplays eine politische beziehungsweise staatlich verordnete Handschrift und die gesellschaftspolitischen Entwicklungen der jeweiligen Zeit erkennen lassen und wie dadurch eine Rekuration des afrikanischen Kontinents geschah. Der Begriff des Re-Kuratierens zielt in diesem Zusammenhang auf das entstehende Bild vom afrikanischen Kontinent ab, was durch die Kurator/innen über die jeweiligen Ausstellungen vermittelt wurde. In den 1960er Jahren noch als Kontinent künstlerischer Produktion kuratiert, erfahren die Besucher/innen in den 1970er Jahren das Bild Afrikas als politischen Schauplatz, wohingegen sich in den 1980er Jahren bis zum Niedergang der DDR die Kurator/innen von der direkt sichtbaren politischen Ebene entfernen und zurück zu klassischer ethnologischer Feldforschung, territorial geordnet und unterschieden, finden.

NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Mit der Konstituierung der DDR am 7. Oktober 1949 wurde auch das 1869 gegründete GRASSI Museum Schritt für Schritt umstrukturiert. Neben einem neuen Kollegium, wurde 1945 bis November 1946 mit der Rückführung der während des Zweiten

1 | Mit Ausstellungsdisplay wird die spezifische Präsentation von Objekten im Zuge von Ausstellungen bezeichnet.

2 | Die Ausstellung widmete sich dem Programm und politischen Erfolgen der »Tanganyika African National Union« (TANU), der Partei, die nach der Erlangung der Unabhängigkeit Tanganyikas (heutiges Tansania) 1961 für die sozialistische Staatsform verantwortlich war.

Weltkrieges ausgelagerten Objekte ins Museum begonnen. Darüber hinaus ist 1947 mit der Rekonstruktion der Inneneinrichtung des Gebäudes begonnen wurden.³ Am 1. Januar 1953 wurde das Museum dem Staatssekretariat für Hochschulwesen der DDR unterstellt, welches später zum Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen umgewidmet werden sollte. Zudem erhielt es den Status einer Staatlichen Forschungsstelle (vgl. Blesse 2009b: 360) und war somit ab sofort direkt der Regierung der DDR unterstellt, die im Folgenden Einfluss auf das weitere Programm des Museums haben sollte. Bis es zur ersten Teilöffnung des Museums im Bereich Ozeanien und Indonesien 1954 und 1957 zur Öffnung der Abteilung Nord-, Ost- und Südasiens kam, wurden regional übergreifend vor allem mehrere Kleinausstellungen in der Leipziger Innenstadt, wie dem Ringmesshaus oder im Pavillon auf dem Altmarkt, initiiert (ibid.: 48–49). Im Schwerpunkt Afrika zeigte das Museum in dieser Zeit Ausstellungen, die sich auf Kunsthandwerk fokussierten. Beispiele dafür sind die Ausstellungen *Kunst und Kunsthandwerk in Afrika* (1948), *Die Bronzekunst von Benin* (1950), *Südafrikanisches Kunsthandwerk* (1953) und *Dorfhandwerk in Mocambique* (1955). Ähnlich verhält es sich in der wissenschaftlichen Berichterstattung des Museums: Ab Ende der 1950er finden sich einzelne Artikel zu kunsthandwerklichen Themen wie die Berichte »Tönerne Dachaufsätze in Afrika« (Damm 1956: 83) oder »Transportable Herde in Afrika« (Damm 1958: 140) zeigen.

DIE 1960ER JAHRE: IM WANDEL DER ZEIT

Die weltpolitischen Veränderungen zum Ende der 1950er und zu Beginn der 60er Jahre, wie die zunehmenden Unabhängigkeitserklärungen vieler afrikanischer Staaten und das damit im Zusammenhang stehende erwachende Interesse am afrikanischen Kontinent von Seiten der DDR und die damit im Zusammenhang stehende Neuausrichtung der Außenpolitik auf die neugegründeten Nationalstaaten, führten unmittelbar zu Umstrukturierungen im Ausstellungsbereich (Wentker 2007: 176–177). Das Völkerkundemuseum bot mit seinen Sammlungen aus den ehemaligen deutschen Kolonialgebieten des afrikanischen Kontinents den perfekten Schauplatz für die Kulturpolitik der DDR. So verlangte die

Partei und Regierung [...] [vom Museum], dass sich [...] [die] wissenschaftliche Arbeit in Übereinstimmung mit den Entwicklungstendenzen in der menschlichen Gesellschaft befinde[n] sollte. Auf die wissenschaftliche und gesellschaftliche Arbeit des Museums für Völkerkunde zu Leipzig angewandt, be-

3 | Um den Bestand des Museums zu schützen, wurde ein Großteil der Sammlung während des Zweiten Weltkrieges in und außerhalb der Stadt ausgelagert. 30.000 der verbliebenen Objekte verbrannten bei einem Fliegerangriff auf das Museumsgebäude am 4. Dezember 1943 (Hummel 1952: 47–49; Blesse 2009b: 359).

deutet[e] das, im gegenwärtigen Zeitpunkt den Schwerpunkt der Arbeit auf den afrikanischen Komplex zu konzentrieren.⁴

In diesem Brief von 1962 an das Museum wird deutlich, wie stark das staatliche Interesse aufgrund der weltpolitischen Veränderungen zu dieser Zeit an der Ausrichtung und den vermittelten Inhalten des Museums war. Jedoch konnten die Vorstellungen des Staatssekretariats bezüglich der propagandistischen Ausrichtung nicht immer ohne Widerstand auf Museumsseite ausgerichtet werden (Dellit 2012: 58). Denn nur wenige Museumsmitarbeiter waren Parteimitglieder der SED und folgten somit, soweit möglich, ihren eigenen Vorstellungen. Dennoch glich das Museum die Themenauswahl im gewissen Maße an, wie im Jahr 1960 in der Präsentation mit dem Titel *Afrika im Aufbruch* (Damm 1961: 2) zu erkennen ist, die sich mit den Dekolonialisierungsprozessen des Kontinents beschäftigte und die politischen Veränderungen mit Hilfe von Karten, Bildern und Objekten aus der Sammlung thematisierte. Auch eine Wanderausstellung durch die Großbetriebe von Leipzig unter dem Titel *Mit dem Kolonialismus muss Schluss gemacht werden* (1960) (ibid.) zeigt, wie stark das (staatlich verordnete) Interesse des Museums an den Veränderungen auf dem afrikanischen Kontinent zu dieser Zeit war. Die Eröffnung des Leipziger Instituts für Afrika-, Asien- und Lateinamerikastudien 1961 sowie die Gründung der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft im gleichen Jahr verdeutlichen auf institutioneller Ebene diese neue politische Interessenlage (Bürger 2017: 93–99). Durch eine im Jahr 1963 von der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft initiierten Ausstellung mit Objekten des Museums, die im Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft in Leipzig präsentiert wurden, zeigte sich auch das Prinzip der »Völkerfreundschaft«,⁵ welches mit Hilfe von Ausstellungen auf musealer Ebene verfolgt werden konnte.

Die Entwicklungen im Ausstellungsbetrieb des GRASSI Museums verdeutlichen die politische Einflussnahme auf den Kunst- und Kulturbetrieb während der 1960er Jahre im Sinne einer neuen sozialistischen Kulturpolitik, wie sie 1959 im Bitterfelder Weg⁶ programmatisch festgehalten wurde.

Von 1963 bis 1965 zeigte das Museum die Ausstellung *Kunst aus Afrika* (Abb. 7.1 und Abb. 7.2). Diese Sonderausstellung manifestierte einen neuen inhaltlichen Ansatz: Sammlungsobjekte wurden erstmals innerhalb einer Ausstellung im Museum als künstlerisches Werk gesehen. Die Objekte wurden nach Stil und Funktion geordnet, so dass vor allem die ästhetischen Aspekte der Werke in den Vordergrund rückten.

4 | BArch, DR3 5520, unpag., Brief von Marks, Leiter der Abteilung Wissenschaftliche Museen im SHF an den damaligen Museumsdirektor Hans Damm am 13. Oktober 1962.

5 | Mit »Völkerfreundschaft« wurde die internationale Freundschaft zu den Ländern, die nach dem Zweiten Weltkrieg unter sowjetischem Machteinfluss standen, und des globalen Südens bezeichnet.

6 | Die Bezeichnung »Bitterfelder Weg« leitet sich von den Bitterfelder Konferenzen von 1959 und 1964 ab. Ziel des Bitterfelder Weges war es, eine neue Entwicklung der sozialistischen Kulturpolitik in der DDR zu etablieren und den Weg zu einer eigenständigen sozialistischen Nationalkultur zu weisen (Bühl et al. 1970: 80).

Abb. 7.1: Ausstellung Kunst aus Afrika (1963–1965), Blick in den dritten Raum: Benin, Ahnenfiguren und Masken



Die Funktion der Objekte sowie die Herkunftsgemeinschaften selbst, traten in den Hintergrund. Die rund 200 gezeigten Objekte wurden in fünf Abschnitte gegliedert: I. »Alte Kulturen und Alte Kunst«, II. »Die traditionelle, präkoloniale Kunst«, welcher wiederum untergliedert war in A: »Der Künstler und sein Werk«, B: »Verbreitung und Stile« und C: »Die Funktion der Kunst«, welcher sich nochmals unterteilte in profane, sakrale und gesellschaftliche Funktionen. Die Abschnitte III bis V wurden betitelt mit »Der Zerfall der traditionellen Kunst in der Kolonialepoche« (III), »Die Reaktion des Künstlers während der Kolonialepoche« (IV) sowie »Die Bewahrung und Entwicklung der Kunst in den jungen Nationalstaaten« (V) (Drost 1966a: 90).

In der Gliederung der Ausstellung lässt sich erkennen, dass all diese Bereiche im Zeichen der Kunst und der Künstler/innen an sich standen. Der afrikanische Kontinent wurde hier als Ort rekuratiert, der Kunst auf international anerkanntem Niveau hervorbringt. Dies geschah einerseits aus der Tatsache heraus, dass im Museum außereuropäische Werke europäischen Werken gleichgesetzt und sie im Sinne der ethnologischen Forschung nach denselben wissenschaftlichen Methoden untersucht und beschrieben werden sollten. Damit sollte die bisherige diskriminierende und rassistische Darstellung des afrikanischen Kontinents einer Darstellungsweise weichen, die Modernität und Anerkennung repräsentierte. Gleichzeitig stand dies aber auch im Sinne der DDR Außenpolitik, die entgegen der Hallstein-Doktrin für die

Abb. 7.2: Ausstellung Kunst aus Afrika (1963–1965), Blick in den dritten Raum: Benin, königlicher Ahnenaltar



Anerkennung der DDR auf Seiten der jungen Nationalstaaten auf dem afrikanischen Kontinent kämpfte.⁷

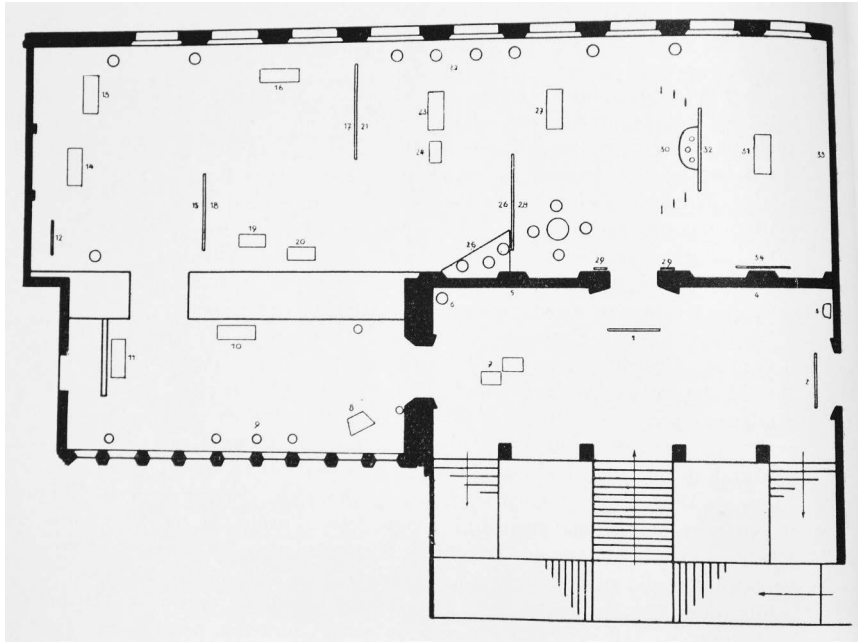
Der Grundriss (Abb. 7.3) wie auch die Ausstellungsansichten (Abb. 7.1 und Abb. 7.2) zeigen das klare und strukturierte Konzept, welches mit einer deutlichen Reduktion von Objekten einherging und somit den Charakter einer Kunstgalerie unterstreichen sollte, in dem sich die Ausstellungsarchitektur deutlich hinter die ausgestellten (Kunst-)Werke stellte.

Dieses Konzept entwarf der damalige Kustos der Afrikasammlung sowie Kurator⁸ der Ausstellung Dietrich Drost. Es beruht auf seiner Analyse vorangegangener Ausstellungen, in denen »die Ausstrahlungskraft der Kunstwerke [...] zunächst gering

⁷ | Die Hallstein-Doktrin war eine politische Leitlinie der BRD mit dem Ziel die DDR außenpolitisch zu isolieren. Von 1955 bis 1969 untersagte sie die Aufnahme diplomatischer Beziehungen und die völkerrechtliche Anerkennung der DDR durch andere Staaten. Der Name »Hallstein-Doktrin« geht auf Staatssekretär im Auswärtigen Amt der BRD Walter Hallstein zurück. K. Kühlem, »Regierungserklärung Konrad Adenauers: Geburtsstunde der Hallstein-Doktrin«, <https://www.kas.de/de/web/geschichte-der-cdu/kalender/kalender-detail/-/content/regierungserklaerung-konrad-adenauers-geburtsstunde-der-hallstein-doktrin> (17. 12. 2019).

⁸ | Als Kustod/in wird ein/e wissenschaftliche/r Verwalter/in einer Museumssammlung, wie hier im Bereich Afrika, verstanden. Ein/e Kurator/in gestaltet und organisiert Ausstellungen und ist meist nur teilweise für Sammlungen betreuend tätig.

Abb. 7.3: Grundriss der Ausstellung Kunst aus Afrika (1963–1965)



blieb, da in den meist nach Kollektionen geordneten, überfüllten Vitrinen Plastiken und Masken mit allen anderen materiellen Kulturgütern zusammengestopft waren und daher überhaupt nicht zur Geltung kamen« (Drost 1966b: 5). Überfüllte Vitrinen, die sich durch den enormen Sammlungszuwachs zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Expeditionen und Zusendungen ergaben, wollte Drost durch die Präsentation einzelner Objekte auf überwiegend freistehenden Sockeln oder in Vitrinen (Abb. 7.1) vermeiden. Die ausgestellten Objekte waren jeweils einem Themenschwerpunkt wie Stil, Funktion oder Epoche zugeordnet. So wurde

[b]ei der Konzeption [...] auf die übliche regionale Gliederung als primäres Einteilungsprinzip völlig verzichtet. [...] Statt dessen wurde die Aufstellung des ethnographischen Materials mit einem Abschnitt über die technischen und handwerklichen Aspekte des afrikanischen Künstlertums eingeleitet und so dann die Masse des Materials nach funktionellen Gesichtspunkten gegliedert, indem die profanen bzw. ästhetischen, sakralen und gesellschaftlichen Aspekte der Kunstwerke als primäre Gliederungsprinzipien zugrunde gelegt wurden (Drost 1966a: 90).

Die ausgewählten Objekte stammten dabei überwiegend – wie bereits in vorherigen Ausstellungen – aus Kamerun, Nigeria, Tansania und dem Kongo. Einen besonderen Fall nahm jedoch die Präsentationsweise der Benin-Bronzen aus dem heutigen Nigeria innerhalb der Ausstellung ein. Die Bronzen stammen aus dem ehemaligen Königreich Benin und wurden im Zuge einer sogenannten Strafexpedition der Briten

am 18. Februar 1897 gewaltsam entwendet und nach Europa gebracht (Plankensteiner 2007: 23 ff.). So gelangten mehr als 3500 gestohlene Objekte aus dem Königreich nach Europa und in eine Vielzahl privater und öffentlicher Sammlungen, wie auch der des GRASSI Museums (Göbel 2002: 44 ff.).

Seither werden die Bronzen im Museum stetig ausgestellt. In Bezug auf die Kuratation der Bronzen während der Zeit der DDR lässt sich in der Ausstellung *Kunst aus Afrika* eine klare Tendenz erkennen: Einerseits wurde ein Wandel im Ausstellungsdisplay durch die Reduktion und Streuung der Objekte im Raum erwirkt, andererseits eine Präsentation in Annäherung an einen Altar manifestiert (siehe Abb. 7.2), welche auch in den nächsten Jahrzehnten immer wieder rezipiert werden sollte. So zeigen sich anhand der Kuratation der Benin-Bronzen besonders die Konstanten und Variablen in der Entwicklung des Ausstellungsdisplays im GRASSI Museum für Völkerkunde. Doch was führte zu dieser neuen Art der Kuratation? Der Wandel im Ausstellungsdisplay ist neben den politischen Veränderungen der Zeit auch vor dem Hintergrund zu betrachten, dass Carl Einstein in seinem Werk *Negerplastik* von 1915 erstmals im europäischen Raum Plastiken des afrikanischen Kontinents als Kunstgüter kategorisierte (siehe Einstein 1915). Durch den Nationalsozialismus zunächst verdrängt, erfuhr das Werk in den 1960ern durch den beginnenden Dekolonialisierungsprozess auf dem afrikanischen Kontinent auch im deutschsprachigen Raum wieder neue Aufmerksamkeit (Schmidt-Möbius 2012: 151). Das Museum initiierte 1921 im Werkbundsaaal des Kunstgewerbemuseums (Blesse 2009a: 155) eine gleichnamige Präsentation mit dem Titel *Negerplastik*, in der Sammlungsobjekte des GRASSI zwar territorial geordnet, jedoch gleichzeitig auch als Kunstwerke betrachtet wurden. Drost gibt an, dass die Ausstellung *Kunst aus Afrika* die erste seit 1921 sei, die sich im Leipziger Völkerkundemuseum selbst mit Kunstwerken des afrikanischen Kontinents beschäftige (Drost 1966a: 85). In der Betitelung der Ausstellungen von 1921 und 1963 sowie im Ausstellungskonzept des Museums lassen sich deutliche Parallelen zum Werk Einsteins feststellen, weshalb von einer Einflussnahme ausgegangen werden kann. Die ausgestellten Objekte wurden, wie Drost sagt, zu Kunstgegenständen erhoben. Gleichzeitig lässt sich jedoch auch die politische Ebene erkennen: Objekte, die vor dem Kolonialismus entstanden, wurden als Kunstwerke kategorisiert. Werke, die währenddessen oder danach gefertigt wurden, wurden als negatives Beispiel für Qualitätsverlust angeführt (Drost 1966b: 31–32). So war für Drost »das Aussterben der traditionellen Kunst [...] eine makabre Hypothek langjähriger Kolonialherrschaft [...], [welche] [d]ie direkte Zerstörung von Kunstwerken durch die Kolonialherren oder durch den Bildersturm mancher christlicher Missionare [...] [sowie] die indirekte Zerstörung durch die allmähliche Unterhöhlung und Vernichtung der traditionellen Kultur überhaupt« zur Ursache hatte (Drost 1966b: 32). Wie stark in dieser Ausstellung die Verflechtung zwischen den beiden Disziplinen Ethnologie und Kunstgeschichte gesehen wurde, zeigt Drost auch auf, indem er betonte, dass der ethnologische Teil der Ausstellung ein Bild der afrikanischen Kunst entwerfe (ibid.: 31). Somit wurde durch das Ausstellungsdisplay in Form der Anordnungen, Gliederung und Kontextualisierung der Objekte innerhalb der Ausstellung ein spezifisches Bild

vom afrikanischen Kontinent rekuratiert: Nur bestimmte, vom Kurator ausgewählte Objekte, die seiner Auffassung zufolge der nötigen Qualität und Ästhetik entsprachen, wurden in dieser Ausstellung inszeniert, um, wie er sagt, ein »Bild der afrikanischen Kunst zu entwerfen« (ibid.). Doch wie konnten 200 Objekte aus einer bestimmten Zeitperiode das vielfältige komplexe Kunstschaffen auf dem afrikanischen Kontinent widerspiegeln? Jede Ausstellung kann nur einen kleinen Ausschnitt aus einer bestimmten Zeit gegenüber den Besucher/innen abbilden. Somit konnten die von Drost ausgewählten Objekte lediglich seine gewünschte Vorstellung eines Bildes vom afrikanischen Kontinent repräsentieren und weniger für das gesamte Kunstschaffen stehen. Darüber hinaus war nach Drost

[i]n manchen, besonders abgelegenen, schwer zugänglichen Gebieten West- und Zentralafrikas [...] die traditionelle Kultur noch völlig oder zumindest teilweise intakt und damit auch die Kunst. [...] Solche Inseln der Tradition – oft noch lebendiger und größer als man anzunehmen geneigt ist – finden sich etwa an der Elfenbeinküste, in Südnigeria, im Kameruner Grasland und einigen Gebieten der Republik Kongo. Die Regierungen der betreffenden Staaten widmen der Erhaltung und Pflege dieser lebendigen künstlerischen Traditionen besondere Aufmerksamkeit, etwa durch Schaffung von Kunstzentren, staatliche Auftragserteilung und Verkauf der Kunstwerke. So ist es in einigen Fällen auch gelungen, schwache Reste der traditionellen Kunst wieder zu einer gewissen Blüte zu bringen (ibid.).

So waren für Drost vor allem noch in den Teilen Afrikas Kunstwerke von »hoher Qualität« zu finden, die nur wenig Einfluss von den Kolonialmächten erfahren hatten. Es waren primär die jeweiligen unabhängigen, teilweise auch sozialistischen Staatsregierungen, die laut Drost für die Erhaltung und Blüte der Kunst verantwortlich waren. An der öffentlichen Kritik des Kolonialismus und seinem Zuspruch gegenüber einer staatlichen Kontrolle über die Kunst zeigt sich deutlich die politische Dimension der Ausstellung in dieser Zeit. Dass durch die Aufteilung des afrikanischen Kontinents unter den europäischen Staaten 1884 jedoch tausende Objekte aus den Kolonien, teils durch enormen Gewalteininsatz nach Deutschland überführt wurden und die Sammlung des GRASSI Museums auf ein Vierfaches anwachsen ließ, wird dabei ebenso wenig beschrieben wie die generelle enge Verbindung zwischen der Gründung ethnologischer Museen und dem Kolonialismus (siehe Penny 2019; Sarr/Savoy 2019).

Auch im weiteren Verlauf der 1960er Jahre wurden thematische Sonderausstellungen im Bereich Afrika kuratiert. 1965 eröffnete als einer der letzten Abschnitte der Dauerausstellung nach der Instandsetzung und Renovierung des Museums nach dem zweiten Weltkrieg *Afrika südlich der Sahara*. Diese knüpfte zunächst in ähnlicher Weise an die Sonderausstellung *Kunst aus Afrika* an, wie Drost folgendermaßen beschreibt:

In den [...] vergangenen Jahrzehnten wandelten sich jedoch die ästhetischen Gestaltungsprinzipien der völkerkundlichen Ausstellungen, machten unsere Kenntnisse und Erkenntnisse über die Vorgeschichte, Geschichte und Völkerkunde Afrikas große Fortschritte und vollzogen sich auf dem afrikanischen Kontinent gewaltige Veränderungen. All das mußte bei der Konzeption zur neuen Ausstellung berücksichtigt

werden. [...] Von dem rein regional bzw. ethnisch gegliederten Aufbau der alten Afrikaabteilung wird sich dieser neue Abschnitt also ganz wesentlich unterscheiden. Er trägt damit auch der gewandelten politischen Situation in Afrika Rechnung, wird doch die Bedeutung der traditionellen Stammesgliederung zunehmend zurückgedrängt und durch die modernen Gesellschafts- und Staatsformen ersetzt (Damm 1965: 7–8).

In den Worten Drosts wird deutlich, wie der beginnende Prozess der Dekolonialisierung auf dem afrikanischen Kontinent zu Beginn der 1960er Jahre und die damit einhergehende Bildung neuer unabhängiger (sozialistischer) Staatsregierungen auch einen Wandel in der Disziplin der Ethnologie innerhalb der DDR mit sich brachte, welcher sich in den Ausstellungsdisplays und der wissenschaftlichen Berichterstattungen widerspiegelte. So wurde mit einem verstärkten Fokus auf Afrika vom Museum und vor allem von der DDR-Regierung versucht, die Verbundenheit mit den antikolonialen Aktivitäten auf dem afrikanischen Kontinent deutlich zu machen, ihre Internationalität zu betonen und sich somit von der kolonialen Vergangenheit zu distanzieren.

AUSSTELLUNGSDISPLAYS ALS POLITISCHES INSTRUMENTARIUM

Das Museum unterhielt in den 1960er Jahren immer wieder Kooperationen mit der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft der DDR, mit deren Hilfe zum Beispiel die Sonderausstellung *Mali!* im Jahre 1966 ermöglicht wurde. Doch all diese Bestrebungen wurden vom Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen als ungenügend im Hinblick auf die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit klassifiziert. Infolgedessen wurde das 100-jährige Jubiläum des Museums vom Ministerium durch eine Arbeitstagung zum Thema »Die Bedeutung der Leninschen Lehren für die Nationale Befreiungsbewegung in Asien und Afrika unter Berücksichtigung der traditionellen Machtorgane« ersetzt (vgl. Blesse 2009b: 361). So nahm im Verlauf der 1970er Jahre die Politisierung der Berichte in den Jahrbüchern deutlich zu. Nicht mehr nur von äthiopischen Dachaufsätzen die Rede war, wie noch 1958 (siehe Damm 1958), sondern die politischen und sozialen Strukturen des Kontinents rückten stärker in den Fokus. Somit lässt sich hier die klare Berücksichtigung der Anweisungen des Ministeriums für Hoch- und Fachschulwesen durch eine deutlichere Konzentration auf die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit und die Fokussierung auf die weltpolitischen Geschehnisse in den »afrikanischen Bruderstaaten« erkennen. Berichte wie »Zur politischen und sozialen Stellung der feudalen bzw. semifeudalen Aristokratie im Kampf der Völker Afrikas um den nationalen und sozialen Fortschritt« (1972) oder auch »Zum Verhältnis zwischen traditionellen Machtorganen und den Prozessen der ethnischen und klassenmäßigen Konsolidierung in Afrika« (1972) (siehe König 1972) gehörten zum Standardrepertoire des wissenschaftlichen und kuratorischen Handelns. Sie dominierten fortan den musealen Diskurs und machen die thematische Verschiebung auf einer weiteren Ebene deutlich. Das Völkerkundemu-

Abb. 7.4: Ausstellung Tanzania – Die TANU baut das Land auf



seum diente hier somit als Schauplatz, auf dem globale Themen besprochen werden konnten, die im Zeichen des »Antiimperialismus« und »Internationalismus« stehen mussten. So gab es neben allgemein gehaltenen Berichten über die Entwicklungen auf dem afrikanischen Kontinent fortan auch eine Fokussierung auf bestimmte afrikanische Staaten, wie beispielsweise Ghana, Tansania oder Guinea (ibid.; König 1979), die sich nach ihrer erklärten Unabhängigkeit während der 1960er Jahre dem Sozialismus gegenüber positiv positionierten. Die Fokussierung auf die »Brüderstaaten« resultierte aus der völkerrechtlichen Anerkennung der DDR zwischen 1972 und 1974 (siehe Penny 1995: 343–372). Denn das ethnologische Museum hatte nach Christian Dellit die Aufgabe »die Geschichte der Welt [zu] repräsentieren, und am besten eine, die von der »Urgesellschaft« bis in die Gegenwart nach Gesetzen des marxistisch-leninistischen Geschichtsbildes verlief« (Dellit 2002: 15). Diese Ausrichtung zeigte sich auch in den beiden Sonderausstellungen von 1972 unter dem Titel *Tanzania – Die TANU baut das Land auf* (siehe Abb. 7.4) und *Tanzania – Uhuru Na Umoja* (Tansania – Freiheit und Einigkeit). In beiden wird eine Konzentration des Museums auf einen Staat, der dem Sozialismus gegenüber wohlwollend auftrat und nicht zuletzt die DDR völkerrechtlich anerkannte, deutlich.⁹

Beide Ausstellungen waren Zeugnis der Zusammenarbeit der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft der DDR und des GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Auch zeigten sie nur wenige bis gar keine Sammlungsobjekte, sondern die politischen Entwicklungen im Austausch mit der DDR auf dem afrikanischen Kontinent standen

9 | Siehe Hallstein-Doktrin im Abschnitt »Die 1960er Jahre: Im Wandel der Zeit«.

im Mittelpunkt. Kunst, Künstler/in, Stil oder Form von Objekten – wie noch in den 1960er Jahren – wurden vernachlässigt.

Die Ausstellung *Tanzania – Die TANU baut das Land auf* (siehe Abb. 7.4) widmete sich zunächst dem Programm und den Erfolgen der Partei »Tanganyika African National Union« (TANU) seit den 1960er Jahren in Tansania (König 1972: 31).¹⁰ Bei der Betrachtung des Ausstellungsdisplays, das im eigenen Sonderausstellungsraum der Afrikaabteilung gezeigt wurde, wird die Strukturierung durch geografische Karten, Grünpflanzen, Flaggen der DDR und des neuen tansanischen Staates deutlich. Die Tatsache, dass die Ausstellung »weitgehend auf der Grundlage von Materialien gestaltet werden [konnte], die von der TANU zur Verfügung gestellt waren« (ibid.), sowie die thematische Fokussierung auf einen im Aufbau befindlichen jungen Staat, zeigt die – durch das Medium der Ausstellung transportierte – politische Ausrichtung des Museums und ist Zeugnis des Prinzips der »Völkerfreundschaft« unter Staaten mit sozialistischer Staatsform zu dieser Zeit. Der Kontinent Afrika wurde durch beide Ausstellungen somit als Schauplatz politischer und sozialistischer Umbrüche rekurriert.

Dass weitere Ausstellungen mit und über sozialistische Staaten angestrebt waren, zeigt sich auch in der Präsentation *Mocambique – Handwerk und Kunst einer jungen afrikanischen Volksrepublik* von 1977. Die Ausstellung stand im Zeichen des zweiten Jahres der Unabhängigkeit Mosambiks und entstand in Kooperation mit dem »Solidaritätskomitee der DDR«¹¹ (Dowe et al. 2009) in Berlin. Mit dieser Präsentation konnte nach Giselherr Blesse eine den »politischen bzw. vordergründig den Solidaritätsgedanken propagierende[] Ausstellung[]« (Blesse 2009b: 362) realisiert werden. Auch die 1979 gezeigte Ausstellung *Kunstwerke aus der Volksrepublik Angola* (siehe König 1979) entstand in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR, wo sie auch präsentiert wurde. Außerdem begannen im gleichen Jahr die Dreharbeiten für einen Antipartheids-Film (vgl. Blesse 2009b: 362), der ebenfalls das politische Engagement und Initiative in der Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit zeigt.

Zu Beginn der 1980er Jahre hält die Fokussierung auf wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Themen in Bezug auf Afrika an. Berichte wie »Die traditionellen wirtschaftlich-kulturellen Typen des subsaharischen Afrika und das Problem der Überwindung der Rückständigkeit« (1980), »Zur Veränderung wirtschaftlicher Verhältnisse bei den Dschagga unter den Bedingungen der deutschen Kolonialherrschaft

10 | Tanganyika erlangte am 9. Dezember 1961 die Unabhängigkeit unter der von Julius Nyerere 1954 gegründeten TANU. Am 26. 4. 1964 schlossen sich Sansibar und Tanganyika zur Vereinigten Republik Tansania zusammen und Julius Nyerere führte 1967 in Tansania den sogenannten Ujamaa-Sozialismus ein (Mabe 2001: 617).

11 | Das Solidaritätskomitee der DDR war eine gesellschaftliche Organisation in der DDR, die unterschiedlichste Aktivitäten im Bereich der Entwicklungshilfe der Staatsregierung koordinierte. Die Organisation war vor allem auf die wirtschaftlichen Entwicklungen der Länder des globalen Südens fokussiert. Darüber hinaus lag der Fokus auf der Durchsetzung der DDR-Außenpolitik.

1885–1916« (1980) oder »Die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse der nomadischen Bevölkerung im Norden der D. R. Somalia« (1980) finden sich in den Jahrbüchern und zeugen von dementsprechenden, ideologisch gefärbten, wissenschaftlichen Aktivitäten (siehe Stein 1980).

RÜCKKEHR ZU ALTEN KONSTANTEN

1981 eröffnete die neue Dauerausstellung mit dem Schwerpunkt Afrika unter dem Titel *Afrika – Völker und Kulturen*. Bei der Betrachtung des Ausstellungsdisplays (Abb. 7.6) fällt die deutliche Zunahme an Sammlungsobjekten auf, die nun wieder einer regionalen Gliederung unterworfen war. Abschnitte mit Titeln wie »Kameruner Grasland« oder »Benin« sowie eine Unterscheidung nach Herkunftsgemeinschaften bestimmten das Display. Die bisherige Separierung des afrikanischen Kontinents in »Nordafrika« und »Subsahara-Sahara« wich 1981 erstmals einer Gesamtdarstellung Afrikas. Der Kontinent wurde als historisch gewachsene Einheit rekuratiert, wodurch die Gemeinsamkeiten der einzelnen Staaten zum Ausdruck gebracht werden sollten (Stein 1981: 19 ff.). Das Augenmerk lag dabei klar auf der Herausstellung der Zusammengehörigkeit der unterschiedlichen afrikanischen Länder, die sich durch die Aufteilung des Kontinents unter den europäischen Staaten 1884 in Berlin auf der »Afrika-Konferenz« ergaben. Durch die Kuration des Kontinents als historisch gewachsene Einheit wird erneut die politische Ebene, vermittelt durch das Medium der Ausstellung, deutlich. Es wird hier eine klare Kritik am Imperialismus und Kolonialismus formuliert. Der afrikanische Kontinent ist von den Kuratoren im Sinne des Panafrikanismus in dieser Ausstellung rekuratiert worden und folgt damit klar der Positionierung der Staatsregierung gegenüber dem Kapitalismus, der aus dem Imperialismus folgte.

Im Gegensatz zur Ausstellung von 1963, *Kunst aus Afrika* (siehe Abb. 7.1 und Abb. 7.2), wurde hier erneut der Fokus auf die Kategorisierung nach ethnologischen Gesichtspunkten gesetzt. Im Vergleich zur Ausstellung *Die TANU baut das Land auf* von 1972 (siehe Abb. 7.4) jedoch, fehlte die primär sichtbare politische Komponente in Form von Flaggen oder Kartenmaterial im Ausstellungsdisplay. Auch der künstlerische Aspekt wurde in dieser Präsentation deutlich vernachlässigt. Nicht mehr das einzelne Sammlungsobjekt stand im Mittelpunkt wie etwa noch 1963, sondern die vorhandene Masse an Objekten aus der jeweiligen Region wurde geballt im Ausstellungsdisplay gezeigt. Konstant blieb dabei die Auswahl der präsentierten Sammlungsobjekte. Wie in den Jahrzehnten zuvor wurde auch hier auf gleiche oder ähnliche Objekte zurückgegriffen. Dies zeigt, dass sich der Bestand an Sammlungsobjekten im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrzehnten nicht änderte. Die Kurator/innen standen lediglich vor der Aufgabe die Objekte für die Besucher/innen neu zu inszenieren und den geforderten Ansprüchen und Inhalten der Regierung und Museumsleitung Rechnung zu tragen. Auch die Präsentation der Benin-Bronzen in Anlehnung an einen Altar fand erneut Einzug in das Ausstellungsdisplay (siehe Abb. 7.6). Der

Abb. 7.5: Ausstellung Afrika – Völker und Kulturen, 1981



erneute Rückgriff auf diese Präsentationsweise macht deutlich, wie seit der Ankunft der Objekte im Museum stetig an dem Konzept festgehalten wurde, diese in ihrem vermeintlich ursprünglichen Kontext zu präsentieren. Die bronzenen Köpfe, Altaraufsätze und Elfenbeinstoßzähne waren ursprünglich Teil von verschiedensten Ahnenaltären im königlichen Palast und der Stadt von Benin. Im Museum wurden sie allerdings als Bestandteil eines Altars rekuratiert. Die Kurator/innen schufen somit eine Illusion über ihre tatsächliche reale Anordnung und Nutzung. Den Besucher/innen wurde so ein fälschliches Bild vermittelt, denn die genaue Zusammensetzung, Platzierung und tatsächliche reale Nutzung der einzelnen Objekte der Leipziger Sammlung sind bis heute nicht bekannt.

Die Präsentation der Objekte in dem Konzept der territorialen Gliederung und Darstellung materieller Kultur einer bestimmten Region oder Gemeinschaft griff erneut die Form der Präsentation von Objekten auf, die von Drost 1963 noch kritisiert wurde¹² und auch nach 1981, bis zum Abbau der zuletzt eingerichteten Dauerausstellung im Bereich Afrika 2016 ihre Gültigkeit behalten sollte. Somit wird hier die Abkehr der politischen Einflussnahme und die Rückkehr zur musealen ethnologischen Praxis deutlich.

12 | Siehe Abschnitt »Die 1960er Jahre: Im Wandel der Zeit«.

Abb. 7.6: Ausstellung Afrika – Völker und Kulturen, 1981:
Benin, alte Dauerausstellung



Die Rückkehr zur territorialen und nach Herkunftsgemeinschaft gegliederten Betrachtung im Bereich der Ausstellungen im Schwerpunkt Afrika lässt sich zu dieser Zeit auch im Bereich der Forschung vernehmen. Im Fokus standen nicht mehr wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Themen, sondern ethnologische Feldforschungen und das Kunsthandwerk an sich wurden wieder thematisiert. Berichte wie »Dekortechiken an Holzobjekten der ostafrikanischen Küste«, »Die Bevölkerung der Oase Gara in der Westlichen Wüste Ägyptens« (1981) oder auch »Ethnographische Sammelreise nach Kordofan und Dafur 1973« (1981) fanden erneut Einzug (siehe Stein 1981). Das Beispiel dieser Sammelreise zeigt, dass in den 1980er Jahren vergangene Feldforschungen und Reisen aus den 1970ern wieder aufgegriffen wurden. Zur Zeit ihrer Durchführung enthielten sie nicht den geforderten ideologisch geprägten Inhalt, der politische, ökonomische und soziale Gesichtspunkte behandeln sollte. Solche klassischen ethnologischen Feldforschungen fanden erst nach der Rückkehr zur rein nach Herkunftsgemeinschaft gegliederten und territorialen Betrachtung der Sammlung wieder Beachtung. Auch die Ausstellungen im Schwerpunkt Afrika nahmen im weiteren Verlauf deutlich ab. Einzelne Ausstellungen wie eine Präsentation über den Künstler Valente Malangatan aus Mosambik im Jahre 1986 oder die Sonderausstellung *Moderne Makonde Plastik, Kunst aus Ostafrika* im Kulturhaus Mölkau, Sachsen, von 1984 (Stein 1984: 26), lassen sich in den Aufzeichnungen finden. Diese Veränderungen folgten aus der Tatsache, dass der Fokus auf den afrikanischen Kon-

inent von staatlicher Seite in den 1980ern weniger stark ausgeprägt war als noch zu Beginn der 1960er Jahre. Die Dekolonialisierungsprozesse waren nicht mehr so präsent wie noch in den 1960er Jahren. Auch die entwicklungspolitischen Bestrebungen von Seiten der DDR-Außenpolitik standen nicht mehr im Mittelpunkt. Die DDR-Regierung hatte ihr Ziel der völkerrechtlichen Anerkennung erreicht und so diente der afrikanische Kontinent nicht weiter einer Legitimierung der sozialistischen Staatsform und seiner Kulturpolitik auf Museumsebene. Dadurch nahm auch die staatliche Einflussnahme im Museumsalltag im Hinblick auf Afrika ab, wodurch es dem Museumspersonal wieder möglich war, sich auf die Ethnologie im klassischen Sinne zu fokussieren und auch andere Regionen wieder stärker zu thematisieren.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Anhand unterschiedlicher Ausstellungsdisplays des GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig von 1949 bis 1989 lassen sich klare Entwicklungen in der Re-Kuration eines Bildes des afrikanischen Kontinents erkennen. Die gezielte Kuration unter unterschiedlichen Gesichtspunkten machen die damit einhergehende Nutzung von Ausstellungsdisplays als politisches Instrumentarium deutlich. Das Weltgeschehen, wie zahlreiche Unabhängigkeitserklärungen afrikanischer Staaten – vor allem in den 1960er Jahren –, die positive Positionierung gegenüber einer sozialistischen Staatsform, die Kultur- und Außenpolitik der DDR wie auch die Anerkennung der DDR hatten unmittelbar Einfluss auf die Themen, Inhalte und Displays der Ausstellungen und Berichte im Museum im Bereich Afrika. Dabei lassen sich sowohl Variablen als auch Konstanten bezüglich Ausstellungsthematiken und -gestaltung erkennen. So wurde immer wieder auf gleiche Objekte aus Kamerun, Nigeria und dem Kongo zurückgegriffen, jedoch kuratierte und thematisierte das Museum diese in unterschiedlichen Kontexten. Vor allem die Kuration der Objekte in der Ausstellung *Kunst aus Afrika* von 1963 fällt hier deutlich heraus: Der afrikanische Kontinent erschien als Kontinent höchsten künstlerischen Schaffens. Die politische Ebene wurde dabei durch die Adressierung des angeblichen Werteverfalls von Objekten, die während der Kolonialzeit entstanden, deutlich. Diese Herangehensweise änderte sich jedoch mit dem Fortschreiten der 1970er Jahre. Neben der Politisierung der Berichte des Museums, wurden auch Ausstellungen nun offensichtlich als Display für politische Veränderungen re-kuratiert: Der afrikanische Kontinent wurde zum politischen Schauplatz, der der Legitimierung des sozialistischen Systems dienen sollte. Dies zeigte sich besonders in der Sonderausstellung *Tanzania – Die TANU baut das Land auf* (1972), in der Karten-, Flaggen- und Wappenmaterial als Instrumentarium genutzt wurden. Diese Herangehensweise änderte sich erneut in den 1980er Jahren: Durch die Verschiebung des politischen Interesses am afrikanischen Kontinent und die damit einhergehende schwindende Einflussnahme der Regierung auf die Arbeit im Museum im Bezug Afrika, konnte sich die Arbeit im Museum wieder an der klassischen ethnologischen Feldforschung orientieren und anderen Regionen wieder mehr Aufmerk-

samkeit schenken. So nahm die Anzahl der Objekte im Ausstellungsraum sowie die regionale Gliederung der Objekte in der 1981 eröffneten Ausstellung *Afrika – Völker und Kulturen* wieder deutlich zu. Die objektbasierte Betrachtung im Hinblick auf die Entwicklung der Kunst auf dem afrikanischen Kontinent war in dieser Ausstellung nicht mehr festzumachen. Stattdessen dominierten Dioramen und ein Sammelsurium an Objekten, die bis zur Schließung der Dauerausstellung im Bereich Afrika 2016 in unterschiedlicher Art und Weise Bestand haben sollte.

BIBLIOGRAFIE

Archivalien

Brief von Marks, Leiter der Abteilung Wissenschaftliche Museen im Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen an Hans Damm, 13. 10. 1962, in: Bundesarchiv Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen der DDR, DR3 5520.

Literatur

Blesse, Giselher (2009a): »Karl Weule und seine Bedeutung für die Völkerkunde in Leipzig.« In: Claus Deimel/Sebastian Lentz/Bernhard Streck (Hg.), Auf der Suche nach Vielfalt: Ethnographie und Geographie in Leipzig, Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 143–170.

Blesse, Giselher (2009b): »Das Museum für Völkerkunde zu Leipzig 1869–2009: Eine Chronik.« In: Claus Deimel, Sebastian Lentz und Bernhard Streck (Hg.), Auf der Suche nach Vielfalt. Ethnographie und Geographie in Leipzig, Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 347–370.

Bühl, Harald et al. (Hg.) (1970): Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin: Dietz.

Bürger, Christiane (2017): Deutsche Kolonialgeschichte(n): Der Genozid in Namibia und die Geschichtsschreibung der DDR und BRD, Bielefeld: Transcript, DOI: 10.14361/9783839437681.

Damm, Hans (Hg.) (1956): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XV, Berlin: Akademie-Verlag.

Damm, Hans (Hg.) (1958): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XVII, Berlin: Akademie-Verlag.

Damm, Hans (Hg.) (1960): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XVII, Berlin: Akademie-Verlag.

Damm, Hans (Hg.) (1961): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XVIII, Berlin: Akademie-Verlag.

Damm, Hans (Hg.) (1965a): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XXI, Berlin: Akademie-Verlag.

Damm, Hans (Hg.) (1965b): Mitteilungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 1, Berlin: Akademie-Verlag.

- Damm, Hans (Hg.) (1965c): *Mitteilungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 3, Berlin: Akademie-Verlag.
- Damm, Hans (Hg.) (1968): *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XXV, Berlin: Akademie-Verlag.
- Dellit, Christian (2012): *Ethnologie im »antiimperialistischen« Staat: Das Leipziger Völkerkundemuseum 1958–1969*, Masterarbeit, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.
- Dowe, Dieter et al. (Hg.) (2009): *FDGB-Lexikon. Funktion, Struktur, Kader und Entwicklung einer Massenorganisation der SED (1945–1990)*, <http://library.fes.de/FDGB-Lexikon> (17. 12. 2019).
- Drost, Dietrich (1966a): »Die Sonderausstellung ›Kunst aus Afrika‹ (1963–1965).« In: Wolfgang König (Hg.), *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XXII, Berlin: Akademie-Verlag.
- Drost, Dietrich (1966b): »Kunst aus Afrika.« In: Walter Böttger (Hg.), *Ausstellungsführer zur Sonderausstellung Kunst aus Afrika*, Leipzig, Berlin: Akademie-Verlag.
- Einstein, Carl (1915): *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, DOI: 10.5479/sil.95384.39088002287373.
- Göbel, Peter (2002): »Zur Geschichte der Sammlung.« In: Kulturstiftung der Länder/Museum für Völkerkunde zu Leipzig (Hg.), *Kunst aus Benin: Sammlung Hans Meyer*, Leipzig: GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.
- Hummel, Siegbert (1952): »Tätigkeitsbericht des Museums von 1945–1951.« In: Siegbert Hummel (Hg.), *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. X.
- Hummel, Siegbert (Hg.) (1953): *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XI.
- König, Wolfgang (Hg.) (1972a): *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XXVIII.
- König, Wolfgang (Hg.) (1972b): *Mitteilungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 38.
- König, Wolfgang (Hg.) (1975): *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XXX.
- König, Wolfgang (Hg.) (1979): *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XXXI.
- Mabe, Jacob E. (Hg.) (2001): *Das Afrika-Lexikon*, Wuppertal: Hammer, DOI: 10.1007/978-3-476-05198-1.
- Ministerium für Kultur der DDR (Hg.) (1986): *Malangatana, Valente Ngwenya: Maleirei – Grafik – Zeichnungen*, VR Moçambique, Brandenburg: MfK der DDR.
- Penny, H. Glenn (1995): »The Museum für Deutsche Geschichte and German National Identity.« In: *Central European History* 28/III, S. 343–372, DOI: 10.1017/s0008938900011869.
- Penny, H. Glenn (2019): *Im Schatten Humboldts: Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie*, München: C. H. Beck, DOI: 10.17104/9783406741296.
- Plankensteiner, Barbara (2007): *Benin: Könige und Rituale: Höfische Kunst aus Nigeria*, Gent: Benteli, DOI: 10.1162/afar.2007.40.4.74.

- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte (2019): Zurückgeben: Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: Matthes & Seitz.
- Schmidt-Möbus, Friederike (Hg.)/Einstein, Carl (Autor) (2012): Negerplastik, Stuttgart: Reclam.
- Stein, Lothar (Hg.) (1980): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XXXII.
- Stein, Lothar (Hg.) (1981a): Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XXXIII.
- Stein, Lothar (Hg.) (1981b): Mitteilungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 45.
- Stein, Lothar (Hg.) (1984): Mitteilungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 49.
- Terkessidis, Mark (2019): Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Wentker, Hermann (2007): Außenpolitik in engen Grenzen: Die DDR im internationalen System 1949–1989, München: Oldenbourg, DOI: 10.1524/9783486707380.

ABBILDUNGEN

- Abb. 7.1: Ausstellung *Kunst aus Afrika* (1963–1965), Blick in den dritten Raum: Benin, Ahnenfiguren und Masken. In: Jahrbuch Bd. XXII (1966), Tafel XVIII. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 7.2: Ausstellung *Kunst aus Afrika* (1963–1965), Blick in den dritten Raum: Benin, königlicher Ahnenaltar. In: Jahrbuch Bd. XXII (1966), Tafel XVIII. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 7.3: Grundriss der Ausstellung *Kunst aus Afrika* (1963–1965). In: Jahrbuch Bd. XXII (1966), S. 92. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 7.4: Ausstellung *Tanzania – Die TANU baut das Land auf*. In: Mitteilungen des Museums für Völkerkunde Leipzig 38 (1972), S. 31. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 7.5: Ausstellung *Afrika – Völker und Kulturen*, 1981. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 7.6: Ausstellung *Afrika – Völker und Kulturen*, 1981: Benin, alte Dauerausstellung. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

8. Curator's Trade in Ideals

Exhibitions, Exhibition History, and Networks of Artistic Solidarity in Cold War Times

Beáta Hock

ABSTRACT

This paper summons the help of art exhibitions and the academic research field of exhibition history to recall and reimagine the socialist past from perspectives that gained ground with the emergence of studies into the 'cultural Cold War' and globalisation. Three types of exhibitions are considered. Firstly, a set of large-scale international art shows from the 1960s–80s will be evoked and the participation of protagonists from the 'Second' and 'Third World' gauged. Since most of these ventures went fairly unnoticed in mainstream historiography, the essay also reviews some 'remembering exhibitions', a genre meant to reinsert the relevance of (often forgotten) past events. The common denominator of these academic or curatorial interventions has been to produce transformative knowledge and underscore that, far from being hermetically isolated, the world behind the Iron Curtain participated in lively transcontinental cultural exchanges and currents of political activism. The third type of exhibition, a smaller-scale recent survey show, picks up this line of inquiry, while, simultaneously, throwing light on some hitherto unacknowledged dimensions of the visual culture, the material, creative and intellectual environment of some Eastern European societies in the later decades of socialism.

INTRODUCTION

Drawing on the etymological origins of the word 'curation', the editors of this book suggest an extended understanding of the notion of 'curating' which would also encompass a sort of care work towards whatever environment is being curated. This kind of support and nurture is indeed also often present in the relationship of the curator of contemporary art exhibitions to the embodied artist or, in more historically oriented projects, to the object of their inquiry. My own extended usage of the

notion of curating affiliates the work of the art curator with the academic activity of compiling a syllabus or a conference programme: in all these cases, one ‘invites’ the creative-intellectual output of selected individuals, arranges these in a specific structure (spatial proximity, logical sequence or thematic pairing) and watches what sense the intended audience makes of this arrangement. The most crucial aspect of curation for my own personal understanding is captured in this moment of proposing an idea, a vision, and letting others participate in its unfolding. This is quite unlike communicating an idea or vision in the form of a scholarly article, which demands a high degree of authority and (an at least attempted) full control over what is being stated. Having a liking for unfixed and collaboratively produced meaning, i most enjoy curating research-based exhibitions in which the thrill of exploration is combined with a dialogical mode of delivering research hypothesis and results.¹

Furthermore, for the purposes of the present volume, specific sorts of care-taking curatorial interventions are solicited: strategies that help to process, and perhaps reappraise, the socialist past through a variety of (post-)socialist lenses. The strategy i am taking follows two interrelated lines of argumentation, both of which aspire to reclaim some denied truth regarding socialist arrangements and environmental realities. Socialist Eastern Europe is persistently envisioned in popular imagination as an isolated cultural area with periods in which it lacked access to cultural goods and flows from beyond its regional borders. The analytical lens through which i am reassessing this alleged isolation is the global Cold War and, within that, the political and cultural diplomatic principle of ‘socialist internationalism’. My approach throws into relief the degree and ways in which East-Central Europe was deeply entangled with the wider world in the given period. The truly international and intercontinental reach of cultural exchanges among the ‘friendly states’ of the socialist world have long been underrated, if not altogether ignored, due to a habitual focus on the more dominant Euro-Atlantic cultural arena with which relations had indeed been cooled off.

The second strategic line entails a refashioning of the dominant art historical and curatorial account framing late-socialist art practice in Eastern Europe. Many publication and exhibition projects launched after the political change of 1989/90 were preoccupied with the so-called un- or semi-official cultural sphere. This almost exclusive attention paid to the ‘underground’ or ‘parallel’ cultural arena was a reaction to the fact that the activities of this scene had to go largely undocumented during state-socialist times, and they were, therefore, missing from the existing cultural his-

1 | The use of the lower case pronoun “i” signifies my reservations about a unique convention in the English language wherein the first-person singular is capitalised and, thus, prioritized. It comes across as a remarkably self-centred characteristic and, as such, may deserve to be denaturalised. In this sense, my usage is not unlike the initially distracting but now widely accepted replacement of the generic ‘he’ with gender-neutral pronouns. This usage continues T.R.O.Y.’s practice in his essay *The New World Disorder: A Global Network of Direct Democracy and Community Currency*, submitted for the Utopian World Championship 2001, organised by SOC, a Stockholm-based non-profit organisation for artistic and social experiments (http://utopianwc.com/2001/troy_text.asp, accessed 17 September 2020).

toriography of individual countries. The unofficial art of socialist Eastern Europe has been conventionally presented in this quickly consolidating narrative as politically oppositional and subversive, resisting the oppressive social and political environment of totalitarian societies.

The two lines of my inquiry will converge on the theme of the East-South axis of artistic solidarity in Cold War times. In pursuing East-South artistic encounters, i will review some recent attempts – both curatorial and academic – to recast the cartography and chronology of large-scale periodic exhibitions of international art. In addition to restoring the history of early biennales at the world's peripheries, i will also probe East European participation in these events. I will draw on *Left Performance Histories*, a research-based exhibition that i co-curated in 2018,² for revisiting oppositional culture and its environments in Eastern Europe during socialist rule. While not denying the relevance of the existing art critical narrative and its focus on bitter political discontent, this show prioritized some other aspects – or different lenses – with which to nuance, diversify or supplement the account received.

My broader strategic aim is to bring back to mind that socialism in Eastern Europe was not mere “history derailed”³ and no isolated historical phenomenon either in time or space. Instead, it developed from transnationally emerging political movements in the early 20th century and continued to have global purchase in the post-war decades.

PRODUCING TRANSFORMATIVE KNOWLEDGE THROUGH EXHIBITIONS AND EXHIBITION HISTORY

Proposing an idea and the intention to produce often critical insight is an approach to exhibition making that was ushered in with the so-called ‘curatorial turn’ of the 1990s. This expression does not only refer to the gradual professionalisation of the conceptualising of the job and overseeing the realisation of themed shows presenting the works of (mainly) contemporary artists – but gave exhibitions and the ever-expanding research field of exhibition studies a distinctly critical character. A set of processes, which have been underway since the late 1960s, gradually made the curator's creative and active role in producing and mediating art visible.⁴ The figure of the star curator emerged, whose aim is often to turn large-scale international shows into trendsetting benchmark events. Through the curatorial gesture, the exhibition room

2 | *Left Performance Histories*, neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin, 2018. Curators: Judit Bodor, Adam Czirak, Astrid Hackel, Beáta Hock, Andrej Mirčev, Angelika Richter (<https://archiv.ngbk.de/projekte/left-performance-histories/>).

3 | This is how Ivan T. Berend's book title (2005) captured another period in East-Central Europe's history.

4 | These processes include ‘institutional critique’ and the ascendance of the group presentation, replacing the monographic show as the predominant format through which contemporary art is experienced. For a good overview on the curatorial turn, see O'Neill (2010).

no longer simply houses a compilation of art objects and the exhibition no longer merely displays artworks in celebration of the creative output of individual artists, but both become the site of knowledge production, discussion and critique. These shifts also occasioned changes within the discipline of art history. The history of exhibitions that had been, for a long time, considered as a supplementary or subordinate field within the discipline, now came to establish itself as a research area in its own right. It was recognised that “[i]n fact, exhibition histories provide critical tools to approach history in itself [...] they help retracing histories of ideas; their expanded field highlights the connection between art and other realms [...]. They reveal politics and policies” (Collicelli Cagol 2015).

One could argue that exhibition history as a distinct field of study was inaugurated by the London research centre Afterall’s event and book series *Exhibition Histories* in 2009, each part of which focused attention on landmark shows of the past five decades.⁵ Responding to the global expansion of the art world, ‘biennialogy’, the study of large-scale recurrent international art shows worldwide, came to constitute a considerable sub-chapter of the quickly growing new literature on exhibitions. As it is the case with most enterprises aspiring to determine a succession of key events, exhibition history and ‘biennialogy’ also ended up creating a purportedly universally valid canon – and, at the same time, generating their own particular exclusions and blind spots.

Despite the fact that Global Art History and World Art Studies have been buzzwords since the 2000s promising to unhinge art history’s innate Western focus and biases, ‘biennialogy’ got going with a relentlessly Euro- or Western-centric conception of the ‘international’ and a comparably limited scope of the ‘global’. The often referenced exhibition *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989* at the *Zentrum für Kunst und Medien* (ZKM, Center for Art and Media) in Karlsruhe confidently designates the end of the Cold War as the beginning of a “global turn” and the emergence of art biennales worldwide.⁶ While it is undoubtedly true that biennials and other large international exhibitions started to proliferate in all five continents in the past two to three decades, locating their inception in the 1990s disregards an earlier history of transcontinental artistic connections.

One can go as far back as the world fairs of the late 19th and early 20th centuries to witness that these large-scale expositions contributed greatly to an emerging perception of a globe ‘out there’: unified and heterogeneous at the same time. The Cold War, the closure of which the ZKM catalogue identifies as the beginning of a globalising art world, itself appears to have been another juncture of globalisation: After centuries of

5 | Afterall Research Centre is part of the University of the Arts London; it focuses on contemporary art and its relationship to a wider artistic, theoretical and social context. For more on Afterall, its publication series and the event *Exhibition Histories*, see <https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories/>.

6 | *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, September 2011 – February 2012; see exhibition catalogue: Belting et al. (2013).

Western/European domination, new and more polyvalent political dependencies were formed in the post-war era. This reconfiguration was heavily shaped by the processes of decolonisation and neocolonialism, and opened up a field for ideological-cultural alliances between non-core parts of the world. Eastern European socialist countries' geopolitical position in the Cold War bestowed upon them a particular role in these alliances and networks. Eastern Europe's historically peripheral status and its lack of colonial history clearly set apart the two halves of the old continent. Additionally, the Soviet Bloc countries' association with communism and an anti-imperialist ideology strongly urging decolonisation held out the promise of non-hegemonic transatlantic cultural exchanges. In this circumstance and under the banner of solidarity and socialist co-operation, political and cultural alliances between the so-called 'Third' and 'Second Worlds' were actively sought.

Anthony Gardner and Charles Green (2016) set out to supplement and recalibrate the received Western-centric biennale history in their book *Biennials, Triennials, and Documenta*, remapping it from the perspective of the Global South. They propose that there was a "second wave" of biennials between historical large-scale international art shows earmarked by the *Biennale di Venezia* in 1896 and the current tide of perennial art exhibitions reaching practically any remote pocket of the globe (Grandal Mondero 2012: 13).⁷ These art shows and cultural festivals organised from the mid-1950s to the 80s, however, seem to have gone largely unnoticed in the dynamically growing field of exhibition history. One plausible explanation for the near invisibility of these events is that they took place 'at the edges of the global', far from established centres of the known art world. Furthermore, they conceived of the 'international' in a peculiar way: rather than following historically dominant circuits that were still very much focused on the Euro-Atlantic core, these art events were organised along the lines of a critical regionalism. They sometimes also consciously refrained from involving participants from the European/Western centres of art as they were bent on developing South-South cultural connections.

Gardner and Green's survey of "second wave" biennials virtually culminates with the third edition of the *Bienal de la Habana* (Third Havana Biennale) in 1989, an event of special importance from the perspective of an alternatively globalising art world. An alternative cosmopolitanism lay at the heart of the *Havana Biennale* art exhibition as a sort of decolonial move: it rarely showed First World artists and tended to emphasise Latin America's relationship with Africa more than with Europe or the US (McEvilley 1993: 115; Rojas-Sotelo 2011). The distinct majority of participating artists were from Latin America and the Caribbean in the exhibition's earliest edition in 1984. By the time of the third iteration, the regional focus was extended to all areas of the 'Third World': Latin America, Africa, Asia and the Middle East, bringing in artists from the Philippines, India, Thailand, Korea, Egypt and Sudan, to name only a few.

7 | Grandal Mondero asserts that there are currently more than a hundred biennials and other recurrent exhibitions of contemporary art, with 30 to 40 taking place each year, which is to say that one opens almost every ten days.

Cultural diplomatic motives were just as relevant in Havana's case as with most other perennial art events discussed by Gardner and Green. The *Bienal de la Habana* was part of Cuba's strategy to become a 'Third World' leader and, as such, the event was actively supported by the Cuban government. I also argue that the Havana Biennale was situated on the paradigm-changing path leading up to the curatorial turn. One of its co-curators, Gerardo Mosquera, characterised the times as one in which curators traded in ideals, conceived of themselves and artists as producers of transformative knowledge, and often had messianic ambitions or entertained optimism about the functional possibilities of culture (2010: 199). He also described Havana in its first three years as the ultimate utopian biennial, aspiring to transform the circulation of contemporary art on a global scale.

The Eastern European presence is still to be interrogated in relation to the Havana Biennale, but considering the event's 'Third World'-oriented regionalism and the geographical proximity sought as the physical basis of such regionalism, it is rather unlikely that Eastern European artists made their appearance at Havana.⁸ The patterns of ideological alliance-building, however, would not rule out connections between these areas. Eastern European actors did play a role in other examples of cultural regionalism featured in *Biennials*, *Triennials*, and *Documenta*, either as the host or staple participants of particular events. Two new biennials launched as early as 1955 were such instances: the *Bienale Grafike* (Graphic Arts Biennale), hosted by Ljubljana, Yugoslavia, and the *Biennale de la Méditerranée* (Biennale for Mediterranean Countries) in Alexandria, Egypt.

Both event series brought together artists, at the height of the Cold War, from both sides of the Iron Curtain, as well as from countries subject to isolationism and post-fascist dictatorships, as Gardner and Green emphasise. For Husayn Sobhi – the Alexandria biennial's general commissioner – regionalism appeared to be the desirable way to break through contemporary geopolitical divisions. The year 1955 or the broader mid-1950s were relevant for these two exhibition events for different yet partially shared reasons. Ljubljana's Graphic Arts Biennial gestured towards an "alignment of non-aligned cultures" and so mirrored, in the cultural domain, events and forms of coalition-making underway in the political field, such as the Bandung conference (1955) promoting Afro-Asian economic and cultural co-operation to oppose (neo)colonialism (Gardner/Green 2013). Bandung was an important step toward establishing the Non-Aligned Movement, which was brought into being in 1961 in Belgrade, with Yugoslavia as its only European member. Various editions of the *Biennale Grafike* through the 1950s and 60s would invite artists from Asia, South America, Africa, Australasia and, of course, Eastern and Western Europe. Equally important, the event created a significant meeting place for artists, curators and diplomats from countries with different political arrangements who otherwise may have not easily

8 | A 'teaser' for Wiktor Komorowski's ongoing PhD project indicated, however, that East European artistic prints were on display at several international biennales, including the *Havana Biennale* (see Komorowski 2016); the subject will be revisited in the author's forthcoming essay (Komorowski 2020).

got in personal contact. This soft power formula was quickly taken up worldwide, launching a wave of similar graphic art events in Eastern Europe and far beyond (Komorowski 2018).

The *Biennale de la Méditerranée* in Cairo had its distinct political rationales as well; its first edition was meant to commemorate the third anniversary of the Egyptian Revolution that brought Gamal Abdel Nasser to presidency. There is a tendency in the scholarly literature to dismiss Nasserist era artistic production as necessarily ideological and tied to problematic politics – a stance also repeatedly encountered in post-1989 assessments of cultural life in the Eastern Bloc. Gardner and Green tilt toward this line, while Dina Ramadan, one of the few scholars explicitly engaging with the Alexandria Biennale, prefers complicating the interpretation of the underlying motives in both Nasser's national and regional agendas (Ramadan 2016). As the prevalent historical narrative and cultural memory has it, Alexandria saw its heyday between the 1860s and the 1950s when it was a cosmopolitan city with lively foreign communities. These, however, started to depart around the mid-1950s as, in the wake of the Suez War, Nasser imposed rigorous requirements for residency and citizenship as well as forcibly expelling mainly British and French nationals and Jews. Ramadan points out, however, that the cosmopolitan period overlapped precisely with growing European intervention in the country, the British occupation and, hence, direct colonial control. Early 20th century Alexandrian cosmopolitanism, the author concludes, was, therefore, to a great degree, complicit with colonialism. Seen in this light, the timing of the biennale gains special significance: its first edition took place only months after Bandung and a year before Nasser announced the nationalisation of the Suez Canal. This was a moment of reimagined geographies and shifting political alliances, shaped by Nasserism and a growing 'Third Worldism'. The consistent participation of countries such as Yugoslavia, Albania and a number of Arab states replaced an earlier restricted understanding of the Mediterranean, exclusively linked to "the Greco-Roman (read European) heritage as the repository of culture, history and civilization" (ibid.: 349).

REGIONALISM WITHIN EUROPE AND THE CONTINENT'S INTERNAL DIVISION

While Gardner and Green revisited what they termed as the biennials of the South, their enterprise provides inspiration to complement their critical survey and explore attempts at forging East-South cultural alliances or developing inner-European regional exchanges that cut through Cold War political divides. In what follows, I am reviewing art events that fell out of the scope of Gardner and Green's inquiry. While doing so, my focus will be on sketching their general aspirations and the kind of political agendas they supported or gained support from.

Yugoslavia is surely an expected Eastern European participant in regionalist or third-way endeavours due both to its geographical location and seminal role in realigning geopolitical fault lines – but not the only one. Under the slogan "*Die Ostsee*

muss ein Meer des Friedens sein” (Let the Baltic Sea be a sea of peace), another regionalist biennale was hosted in Rostock between 1965 and 1989. The town was East Germany’s only overseas port and its *Kunsthalle* was the first newly built museum of the German Democratic Republic (GDR). The undeclared cultural diplomatic aim of the *Biennale der Ostseeländer* (Biennial of the neighbouring countries of the Baltic Sea) was to remove the GDR from the political isolation where the Hallstein Doctrine had pushed it. This West German policy (in effect between 1955 and 1970) refused to recognise the existence of the East German government and declined diplomatic relations with countries doing otherwise. Accordingly, in the early years of the *Ostsee-Biennale* in Rostock, special relevance was attributed to the presence of artists from hostile West Germany: “Which thoughts move an artist of the Federal Republic of Germany to get involved in the *Biennale der Ostseestaaten*?” asked the *Ostsee-Zeitung* (Baltic Sea newspaper) in 1969 (Neumann 2016: 342). The answer then disclosed that participating West German artists often came from the political left or supported the struggle of the GDR for recognition.

In addition to the diplomatic-political objective, the *Biennale der Ostseestaaten* (or *Biennale der Ostseeländer*) also had its aesthetic agenda. The official intention was to present the plurality of realist artistic movements and, thus, dishing up the Zhdanovist choice for (Socialist) Realism in a more permissive and palatable manner.⁹ Moreover, due to the fact that an international jury selected the works in which jury members were responsible for their own countries, an even greater variety of styles – not only Realist ones! – was eventually on display: an aesthetic assortment unimaginable at the annual national art show, the *Deutsche Kunstausstellung* in Dresden at the time (ibid.: 339).

A handful of Eastern European theatre makers became part of the international experimental theatre circuit of the 1960 and 70s, despite their countries’ otherwise controlled cultural politics. Some of them, such as Polish directors Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski and Krzysztof Jasiński, made their appearance at the *Festival of Arts Shiraz-Persepolis*.¹⁰ Not limited to the presentation of fine arts, this international festival of arts, music, theatre and culture was held in Iran every summer for eleven years, from 1967 to 1977. In an effort to project an image of Iran in line with what Europeans at the time considered as ‘civilised’, Shah Mohammad Reza Pahlavi strove to adopt European cultural practices. Besides acquainting Iranians with recent developments in the West, the participation of non-Western nations was equally important. The limited research available on the festival underlines its blending of ‘Eastern’ and ‘Western’ cultures and the positioning of various, often vernacular or ethnic forms of cultural expression from Asia and Africa alongside Euro-American progressive contemporary culture (Mahlouji 2013). The festival was a singular site

9 | Andrei Zhdanov was Stalin’s chief of ideology. His policies intended to eradicate ‘anti-Soviet’ and Western tendencies, which in the case of the arts, meant an official clampdown on ‘formalism’ and the designation of ‘socialist realism’ as the only acceptable model for artistic expression.

10 | I would like to thank Aga Sablinska for drawing my attention to this festival.

Fig. 8.1: An Utopian Stage, installation view.



of transcultural interchange, ahead of its time for several reasons. It not only broke down hierarchies between centres and peripheries but also took an innovative approach to the presentation of global art, in that the organisers no longer held tightly onto North-Atlantic aesthetic concepts in defining what constitutes art and creative practice. In deliberately departing from a binding concept of art in favour of embracing a range of creative practices across the globe, the Shiraz Festival foreshadowed a crucial conceptual proposition of the new study field of Global Art, itself emerging in the 2000s. The Berlin-based gallery SAVVY Contemporary recently presented a great array of archival documents pertaining to the festival, retrieved and curated by Vali Mahlouji. The edition of Mahlouji's travelling display hosted by SAVVY situated the Shiraz Festival against the background of contemporaneous political movements such as anti-colonial struggles, the Non-Aligned Movement, 'Third Worldism' and Pan-Africanism and, thus, pointed to "the intersection of modernism, art and revolution through the radical aspirations [...] which defined the 1960s and 1970s."¹¹ The festival had to be discontinued after clerics denounced it in 1977, accusing the art on view of being decadent, obscene and blasphemous.

Leafing through the remaining brochures of this unique festival framed by the ruins of Persepolis, one comes across only a few guests who travelled to Shiraz from Eastern Europe. In addition to the Polish trio mentioned earlier, the director Andrei Serban also features in one of the leaflets. Serban was born in Romania but attended

¹¹ | *A Utopian Stage*, March – April 2019, SAVVY Contemporary – The Laboratory of Form-Ideas, Berlin, curated by Vali Mahlouji (<https://savvy-contemporary.com/en/projects/2019/a-utopian-stage/>).

from the United States where he had moved at the end of the 1960s. Supplementing the print materials with other sorts of background information might, however, reveal further protagonists. As we learn from a documentary on modern Iranian history, the piece that triggered the religious accusations was the performance *Pig, Child, Fire!* by Squat Theatre, an experimental company from New York City.¹² According to Houchang Chehabi, a scholar of Iranian studies interviewed in this film, the infamous performance eventually became a theme in the revolutionary mobilisation against the Shah. The Squat Theatre, however, was a Hungarian troupe, originally known as *Kassák Ház Studio*. They lived and worked in Budapest until they left the country in 1976. *Pig, Child, Fire!* was their first expatriate show. Performances of this piece in Rotterdam or Baltimore have a minimal archival record or discussion (e.g. Shank 1977), and the theatre's presence at the last edition of the Shiraz Festival can be read about in the remaining documentation. Yet, the intricate constellation of the troupe's place of origin, involuntary emigration, rapid absorption into the international post-dramatic theatre programming¹³ and controversial appearance at the Shiraz-Persepolis Festival still awaits a thorough inquiry.

When trying to establish a sense of Eastern European contribution to the “second wave” of biennials and cultural festivals ‘at the edges of the global’, the researcher must be alert to similar instances of blurred or missing documentary information. This is clearly the case with the Triennale India (an event series that started in 1968) – or, at least, this is what the contradictory information I have gathered so far suggests. In the somewhat impressionistic recollections of Thomas McEvilley, an older generation US American art critic, New Delhi's Triennale was far more global in reach than its Western equivalents and displayed occasional works from Czech and Hungarian artists (1993). At the same time, Devika Singh (2018), a researcher of Indian origin who is currently working on the topic, views the event through the lens of post-colonial critique and laments over a continued “Western” dominance at the Triennale. From her specific perspective, Eastern Europe may not be necessarily distinguishable from Europe as a whole, and the presence of Eastern Bloc artists not worthy of particular mention.

A distinction between Europe's eastern and western halves was reportedly made, however, within the Latin American art scene in the period in question. A sense of imaginary belonging, projections and ‘misunderstandings’ structured perceptions of Eastern European art on the South American continent. As Katarzyna Cytlak (2018) asserts, culture from the Socialist Bloc was received as an alternative to what the colonising, imperialist and capitalist “Western” world had to offer (cf. also Kemp-Welch/Freire 2012: 3). The ideological alliance was also posited on the basis of shared experiences of political repression and a similar degree of marginalisation both within

12 | See the documentary *Iran: The Third Path* (2018), produced by Archival Institute (<https://www.archivalinstitute.com/scholars/dr-houchang-chehabi/>).

13 | In 1977 they performed in Rotterdam, Nancy, Paris, Baltimore, New York, Belgrade, Florence, Hamburg and Shiraz.

the modern world-system and in dominant art historical narratives. To be sure, the eastern part of the 'old continent' was situated outside of what most South Americans considered to be the known world, however, projected images of Eastern Europe did have their roots in reality: in the Soviet Bloc's geopolitical position during the Cold War. Similarly, East European political radicals often found inspiration in extra-European models (such as Mao's China) and expressed solidarity with the anti-colonial or independence struggles of developing countries (the Vietnam War, the Algerian or Palestinian cause, the revolutions in Latin America) as well as the civil rights movements of racial minorities in the 'Western' world.¹⁴

SOLIDARITY AND SOCIALIST CO-OPERATION: THE EAST-SOUTH AXIS

Aside from the realm of artistic and curatorial research, the imagined or actual transnational and transcontinental alliances of the 1960s and 70s have also become a subject of recent scholarship. Some undertakings, such as the conference *The Radical Sixties: Aesthetics, Politics and Histories of Solidarity* (University of Brighton, 28–29 June 2019) revisited "the Sixties" as an enduring fascination for both activists and scholars, while aiming to redirect the existing history's nearly exclusive focus on the Western World. This goal was to be achieved through mobilising a 'Third Worldist' perspective and foregrounding the impact of decolonisation struggles and anti-imperialist resistance. Such a viewpoint was meant to offer a new horizon of Leftist internationalism. The conference call for papers, however, only had North-South linkages in sight and overlooked the significance of the ideological division of Europe at the time – the salience of which, however, the above art events clearly demonstrate.¹⁵

Several years previously, two collaborative research projects deployed a broader spectrum when tracing the links between activists in different parts of the world in the period spanning the decades from the 1960s to the 80s. Exploring radical social and cultural movements in dictatorial southern Europe, democratic northern Europe and east of the Iron Curtain, the project *Around 1968: Activism, Networks, Trajectories* consciously ventured beyond what has traditionally been seen as the epicentre of revolt in the core countries of western Europe and the USA.¹⁶ Most similar enterprises to revise standard accounts of late 20th century globalisation tend to focus, on the one hand, on links between the West and their former colonies or, on the other hand,

14 | The recent interest in this topic is reflected in an expanding body of literature of which Gildea/Mark (2011), Kenzler (2014), Lorenz (2015) or Nagy (2018) only represent some of the most intriguing pieces.

15 | To be fair, one of the conference keynote speaker, Vijay Prashad, nevertheless, zestfully argued that without considering Soviet Bloc countries and their persistent support for the decolonising world, the enterprise of decentralising the revolutionary 1960s would be hardly complete.

16 | The international project was based at the University of Oxford 2007–2009 and was funded by the Arts and Humanities Research Council of the United Kingdom and the Leverhulme Trust. Essays emerging from the project were published in Gildea/Mark (2011).

Fig. 8.2: Cartography of Artist Solidarity: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine 1978.



between the countries of the ‘Global South’. Further expanding the revisionist undertaking, the project *Socialism Goes Global* (2014–2018)¹⁷ interrogated encounters between the ‘Second World’ (from the Soviet Union to the GDR) and the ‘Third World’ (from Latin America to Africa to Asia). Their underlying understanding was that both the Cold War and socialism were historical phenomena with a wider, indeed global, reach than has been generally recognised.

The *International Exhibition for Palestine* aptly illustrates the globality of solidarity networks. This show was organised in Beirut in 1978 by left-leaning artists based in Europe, exiles from Arab and South American countries among them, who shared an anti-imperialist commitment to the Palestine Liberation Organization. The aim of the event was to communicate the legitimacy of the Palestinian cause to the world and mobilise support. The organisers gathered around 200 works from thirty countries, with participants ranging from very prominent to entirely unknown fringe artists. The highest number of works came from France, Italy, Poland and Japan; Eastern Europe was further represented by Romania, Hungary and the USSR.

The *International Exhibition for Palestine* was first reconstructed in the framework of a travelling ‘remembering’ exhibition. Its Budapest iteration *Cartography of Artist Solidarity: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Pal-*

17 | See “Socialism Goes Global”, 24–27 June 2019 (<http://socialismgoesglobal.exeter.ac.uk/>).

estine also explored the intersecting roles of cultural diplomacy and grassroots international solidarity actions in Hungary.¹⁸

The subject matter of Leftist internationalism was also taken up in the exhibition project *Left Performance Histories*, a recent co-curatorial engagement of mine.¹⁹ One thematic area of the show explored domestic leftist criticism of the Socialist system and artists' involvement in 'Third Worldism' and the transnational networks of solidarity with developing countries. This was an embryonic attempt to probe political attitudes in the underground art scene or, more specifically, to explore artists' participation in the critical-oppositional circles of a New Left.

THE EXHIBITION *LEFT PERFORMANCE HISTORIES: POLITICAL CRITIQUE FROM THE LEFT*²⁰

Left Performance Histories revisited action art in Eastern Europe from the 1970s and 80s with the aspiration to reclaim some denied truth to (post-)socialist environments and, in this respect, it shared some central concerns of the present collection of essays. As a result of a comprehensive backlash on communist history after 1989/90,²¹ the socialist era has become largely blurred in the historical remembrance of generations coming of age in the post-socialist decades. The realisation that the democratic West, too, has all the while had its own fairly robust political Left came with considerable delay and only to those interested in contemporary history or political philosophy. The reverse is also true: the left-leaning and globally oriented intra-systemic opposition of the Eastern Bloc is similarly little known to this day to both the general public and former activists in Western societies.²² For all the denial that socialist history faces in the contemporary world, socialism has been part of a shared European history

18 | "Remembering Exhibition" is a genre born out of the recent interest in the history of landmark exhibitions (Greenberg 2009). For further details on the Budapest station of the reconstructed *International Exhibition for Palestine*, see the booklet (Khouri/Salti 2016) produced on that occasion.

19 | For details, see "Ausstellung – Publikation – Veranstaltungsreihe: *Left Performance Histories*", nGbK, February 2018 (<https://archiv.ngbk.de/projekte/left-performance-histories/>).

20 | This part of the essay is a slightly modified version of related passages originally written for the exhibition catalogue; see Hock (2018).

21 | On this backlash see, for example, Buden (2009: esp. 45–49).

22 | This was quite apparent at the recent event *Vietnam: Mythen und Wirklichkeiten* (Vietnam: Myths and Realities), where the conversation revolved around how the Vietnam conflict was a projection screen for New Leftists in Western Germany and the USA (11 February 2019, <https://taz.de/Vietnam-Mythen-und-Wirklichkeiten/!be=9565883813ebe99500/>). Reacting to an audience question suggesting that the Vietnam War was also a salient mobilising issue in the Eastern Bloc, the speakers promptly responded that the theme had been only propagandistically addressed on a level of formal governmental politics. Thus, the idea that Vietnam's struggles may have been similarly taken up by grassroots radicals in socialist Eastern Europe was summarily dismissed.

Fig. 8.3: Left Performance Histories, *installation view*.



going back to the interwar period (and earlier), when the “spectre of communism” was roaming around Europe. To underscore the scope, indeed magnetism, of Marxism and the expectation of the socialist-communist world revolution in the early 20th century, Éva Forgács (2014) argued that it was Berlin’s politically radical left-wing atmosphere that made Germany’s otherwise unspectacular new capital the centre of the international progressive art world in the 1920s.²³ The notion of an egalitarian society and the related social ideas and political beliefs continued to have devotees in both parts of a divided Europe after World War II, creating a kind of unity in division between socialist people’s republics and capitalist democracies. Our exhibition concept fell back on this proposition in that we set out to track down those pockets of the East European cultural scene in which the political critique of actually existing socialism did not feed on anti-socialist and pro-capitalist (or later, liberal) sentiments but, quite the opposite, on a devotion to various forms of Marxism and communist thought. We found that the socialist state apparatus was not only challenged by anti-communist positions but also by critical voices insisting on democratic socialist principles or re-monstrating the bitter ideological competition of the Cold War.

From the perspective of leftist dissenters, ruling governments in Eastern Europe were not delivering on their social and political promises, hence, they charged the

23 | The recent exhibition *Comrade. Jew: We only wanted Paradise on Earth* at the Jewish Museum in Vienna (2017–2018) also engaged with the period and the attraction to the utopian idea of an egalitarian society from a specific angle.

authorities with abandoning basic socialist goals. This contestation amounted to undermining the political legitimacy of the communist rule, and the party leadership showed considerably less tolerance toward this sort of criticism than to other strands of a para-opposition. "Para-opposition" is an expression used by George Schöpflin to describe an "opposition that does not overtly question the ideological bases of the system" but does accept the leeway for a semi-autonomous political role permitted by it (1979: 155). *Agents and Provocateurs*, an earlier research-based exhibition project i co-curated, set its focus on the kind of politically provocative artistic positions or subversive gestures that have formed the core of the emerging post-socialist artistic canon.²⁴ We argued that most of such artists also adopted a "para-oppositional" critical stance, as described by Schöpflin. Their art works or actions at times were censored by state officials, yet, with time, became increasingly tolerated, even strategically permitted as a safety valve, for they did not fundamentally and radically question the regime's legitimacy.

The varying depth of criticism is also observable when studying Mail Art, an artistic channel that witnessed dynamic virtual encounters among artists all over the world. Through appropriating a global communication system, the international post, Mail Art also allowed participants living in the dictatorial regimes of the Soviet Bloc or the Global South to both break out of cultural isolation and avoid censorship measures. That is how information about atrocities committed by the military regimes in Latin American countries circulated in the global Mail Art network throughout the 1970s. My tapping of the Mail Art collection at the Artpool Art Research Center Budapest yielded the observation that, with the exception of networkers from the GDR, few East European artists addressed immediate local or international political themes in their works. This suggests that their retrospectively emphasised 'opposition' pertained particularly to claiming their own artistic and individual freedoms. At the same time and as a result of the peculiarities of Cold War power politics, it were often socialist countries' official state-supported cultural projects that more willingly addressed some red-hot political topics of the era, from decolonisation and imperialism to proxy wars and structural racism. Elsewhere, such contentious causes would have been typically taken up by radical and often persecuted cultural activists. The Palestinian struggle was one such area of conflict between an Israel-supporting United States and the Socialist Bloc led by the Soviet Union. Independent from the grass roots international solidarity initiative briefly introduced above, an exhibition of Palestinian folk art and crafts also travelled across Europe. On the official invitation from the Hungarian Solidarity Committee, it was showcased at the Budapest Museum of Ethnography in 1981 and several cultural centres throughout the country (László 2018: 422).

24 | *Agents of Provocateurs*, curated by Beáta Hock and Franciska Zólyom. On view at the Institute of Contemporary Art Dunaújváros, Hungary, October to December 2009, and Hartware Medium Kunstverein Dortmund, Germany, May to July 2010 (<http://www.agentsandprovocateurs.net/>).

Fig. 8.4: Lenin in Budapest, *photo-performance*, 1972.



Leftist critics of the system also overstepped the threshold of what the party permitted in the way of criticism in that they demanded reforms of “socialism with a human face”, stating that the original goal of socialism was to restore the autonomy of the subject and generally “humanize” society.²⁵ Viewed through their lens, the oppressive aspects of power-wielding within both Cold War era political blocs became visible, while critical Marxist analysis reconnected this marginal group of East-Central European activists to broader transnational intellectual and aesthetic currents.

Among the exhibits of the *Left Performance Histories* show, visitors encountered art works referencing a range of left-leaning positions or intellectual attitudes (László Lakner, Marijan Molnar, Tamás Szentjóby, Hans J. Schulze and Peter Oehlmann, Želimir Žilnik, Bálint Szombathy, Zygmunt Piotrowski, Sven Stilinović) as well as a reading box with further documentation and fragmented research material on the Hungarian interdisciplinary group Orfeo and the short-lived Polish Pro Agit’s “multi-media” performance *Think Communism*.²⁶ Further examples, such as the impact and international reach of the *Yugoslav Praxis Group* or the thematic overlaps between Joseph Beuys and East German artists Carlfriedrich Claus and A. R. Penck were addressed in a panel discussion accompanying the exhibition.

25 | For details on this powerful political language, see Trencsényi et al. (2018: esp. 371–458).

26 | Two and a half years later, a full study exhibition was devoted to the Hungarian groups *Orfeo* and *Inconnu Independent Art Group* in Budapest: *Left Turn, Right Turn – Artistic and Political Radicalism under Late Socialism*, Galeria Centralis, October – November 2019; curators: K. Nagy and M. Szarvas.

PERFORMANCE AS A SITE OF NONCONFORMIST SOCIAL BEHAVIOUR

Rather than a comprehensive retrospective, *Left Performance Histories* zoomed in on a handful of selected topics that have often been left out of or marginalised in post-1989 discourses. Curating the socialist environment with this approach enabled us to locate and put on display not only works from artists well-known to those already familiar with the alternative culture of the former Eastern Bloc but quite a number of new discoveries even to the insider.

Approaching archives performatively was another main thread in *Left Performance Histories*, through which a second connotation of the word 'left' (as in 'left behind') was mobilised. The exhibition interrogated through a diversity of curatorial measures (including documentary display, discursive events and re-performance) how performances or the traces they left behind live on in the material-spatial environment of the exhibition room. Where do works of performance art begin and end, and how can they be presented in the context of later exhibitions? Contemplating these questions required an engagement with the relics, documentation and memory of events: all constitutive parts of the works' expanded materiality. We conceived of performance pieces as unfixed and continuously generated archives that need to be configured anew every time these works appear in public. Our exhibition, thus, explored how the histories of performance art are generated, controlled and understood over time, and, verging on the metaphysical: what constitutes the artwork and who are the archivists?

A further ambition of ours was to supplement and diversify the current dominant outline of state-socialist counter-culture. Where the state-socialist system of cultural production is frequently viewed as a system exclusively defined by control, censorship and inefficient operation, we preferred approaching and 'curating' Performance Art as a site of *jouissance*: We dished up this particular socialist environment to a post-socialist audience as a milieu in which conventional self-presentation or socially approved forms of gendered identity, sexuality and standards of beauty could be bypassed.

To that end, one 'chapter' followed up on the question of how "Eastern European Performance Art" in the 1970s and 80s negotiated gendered identities. Under this heading, we addressed some interlocking topics: women artists taking radical approaches to questions of partnership and marriage; women and men digressing from heteronormative forms of sexuality and self-presentation; and the underground fashion show as a platform for gender-bending and non-complying gendered identities. The camp and queer aesthetics of the corresponding visuals was striking in as much as sexuality in Eastern Bloc societies is generally thought to have been over-controlled or strongly normative, and the women and men in these societies have been often presented as de-eroticized asexual beings. An elderly acquaintance of ours who had lived, among other places, in the United States, attended the exhibition opening. After perusing the "gender/bending" section of the show, she said: "Well done, but nothing new to me, really; I've seen similar stuff in New York in the 1980s." She might have meant this as a slightly dismissive remark – but we were actually delighted as we felt that our efforts had brought about the desired result. After all, one of our intentions

Fig. 8.5: Left Performance Histories, *installation view*.



was to suggest that, at that point in time, in the 1980s, the discrepancy between the cultural landscapes of East and West was no longer as extreme as popular imagination would have it.

The powerful symbol of the era, the Iron Curtain, passed down to post-Cold War generations a perception of the Soviet Union and its satellite states as having been sealed off in an inferior political Bloc within a divided Europe and having lost open contact to the supreme western half of the continent. The fact that the Iron Curtain was far from being a non-permeable boundary has been repeatedly revealed in the scholarly output of recent years; my own work as a scholar, teacher and curator has similarly aimed to adjust this picture. Shifting the focus from temporarily frozen East-West connections to newly forming relationships with other continents is an analytical operation capable of shedding light on the astonishing dynamism of those decades and the often pioneering role the Soviet Bloc played in the period's global conflicts. The Bloc's political and cultural diplomatic principle of 'socialist internationalism' expressed allegiance to and sought alliance with ideologically 'friendly states' across continents. The decades of the Cold War or the legacy of state-socialism are hardly reference points for today's young generations, let alone the cultural history of those years. Yet, as I have witnessed several times, many students are inspired when they encounter this epoch and its globalised social-political struggles, often feeling their own quest for a differently organised world justified.

The show *Left Performance Histories* and our care-work for lost memories also found great resonance with local audiences, toppling record visitor numbers at the Neuer Berliner Kunstverein where it was on view. We curators interpreted this as a vivid interest in the suppressed history of the GDR and the broader socialist world in present-day Germany, a liberal capitalist democracy. Thinking about the 'Second World' in a transnational, global framing is, I believe, another salient step on the way

towards healing the wounds of history. Restoring the diverse ways in which Eastern European art scenes have been entangled with cultural actors and intellectual agendas in a wider world helps to promote critical reflection on how this world is a sum of an interlinked, interactive set of processes and relationships.

BIBLIOGRAPHY

- Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (eds.) (2013): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Exhibition catalogue, Karlsruhe: ZKM Karlsruhe.
- Berend, Ivan T. (2005): *History Derailed: Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, Berkeley, CA: University of California Press, DOI: 10.1525/9780520932098.
- Buden, Boris (2009): *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Berlin: Suhrkamp.
- Collicelli Cagol, Stefano (2015): "Exhibition History and the Institution as a Medium." In: *Stedelijk Studies* 2, <https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/> (accessed 7 December 2019).
- Cytlak, Katarzyna (2018): "Transculturation, Cultural Transfer and the Colonial Matrix of Power on the Cold War Margins: East European Art Seen from Latin America." In: Beáta Hock/Anu Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, New York: Routledge, pp. 162–174, DOI: 10.4324/9781351187190-12.
- Forgács, Éva (2014): "Romantic Peripheries: The Dynamics of Enlightenment and Romanticism in East-Central Europe." In: Per Bäckström/Benedikt Hjartarson (eds.), *Decentering the Avant-Garde*, Amsterdam: Rodopi, pp. 43–63, DOI: 10.1163/9789401210379_004.
- Gardner, Anthony/Green, Charles (2013): "Biennials of the South on the Edges of the Global." In: *Third Text* 27/4, pp. 442–455, DOI: 10.1080/09528822.2013.810892.
- Gardner, Anthony/Green, Charles (2016): *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester: Wiley Blackwell, DOI: 10.1002/9781119212638.
- Gildea, Robert/Mark, James/Pas, Niek (2011): "European Radicals and the Third World: Imagined Solidarities and Radical Networks 1958–1973." In: *Cultural and Social History* 8, pp. 441–448, DOI: 10.2752/147800411x13105523597733.
- Grandal Montero, Gustavo (2012): "Biennialization? What Biennialization? The Documentation of Biennials and Other Recurrent Exhibitions." In: *Art Libraries Journal* 37/1, pp. 13–23, DOI: 10.1017/s0307472200017296.
- Greenberg, Reesa (2009): "'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web." In: *TATE Papers* 12, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web> (accessed 23 November 2019).

- Hock, Beáta (2018): "Performance as a Site of Nonconformist Social Behaviour: Critique from the Left." In: Judit Bodor/Astrid Hackel/Beáta Hock/Andrej Mirčev/Angelika Richter (eds.), *Left Performance Histories: Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*, Berlin: nGbK, pp. 91–104.
- Kemp-Welch, Klara/Freire, Cristina (2012): "Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe." In: *ARTmargins* 1/2–3, pp. 3–14, DOI: 10.1162/ARTM_e_00015.
- Kenzler, Marcus (2014): "Sozialismus war für mich auch Glaubenssache: Über die Darstellung Lateinamerikas und die Verwendung christlicher Symbolik in der Kunst der DDR." In: *Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 24/4, pp. 68–83, DOI: 10.26014/j.comp.2014.04.06.
- Khouri, Kristine/Salti, Rasha (2016): *Cartography of Artist Solidarities: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978*, Exhibition catalogue, Budapest: tranzit.
- Komorowski, Wiktor (2016): "The Reversed Power of the Image: Graphic Art Biennials in Eastern Europe during the Cold War", Conference Paper, 3rd International Forum for Doctoral Candidates in East European Art History at Humboldt-Universität zu Berlin, 29 April 2016, <https://arthist.net/archive/12646> (accessed 28 February 2020).
- Komorowski, Wiktor (2018): "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain." In: *Humanities* 7/97, DOI: 10.3390/h7040097 (accessed 29 December 2019).
- Komorowski, Wiktor (2020): "Transnational Cultural Space and Cold War Exhibitions of Graphic Art in Eastern Europe." In: Harriet Atkinson/Verity Clarkson/Sarah Lichtman (eds.), *Exhibitions and Transnational Exchange: Art and Design, Borders and Boundaries from 1945*, London: Bloomsbury.
- László, Zsuzsa (2018): "Exhibition as Diplomatic Tool: The Search for Artist Solidarity." In: *Third Text* 32/4, pp. 412–433, DOI: 10.1080/09528822.2018.1524035.
- Lorenz, Sophie (2015): "Konstruktionen einer Emotionskultur des Kalten Krieges: Das Beispiel der DDR-Solidaritätskampagne für Angela Davis." In: David Eugster/Sibylle Marti (eds.), *Das Imaginäre des Kalten Krieges: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europe*, Essen: Klartext, pp. 213–242.
- Mahlouji, Vali (2013): "Perspectives on the Shiraz Arts Festival: A Radical Third World Rewriting." In: Fereshteh Daftari/Layla S. Diba (eds.), *Iran Modern*, Exhibition catalogue, New York: Asia Society Museum, pp. 87–92.
- McEvelly, Thomas (1993): "Arrivederci Venice: The Third World Biennials." In: *Artforum*, n. p., <https://www.artforum.com/print/reviews/199309/arrivederci-venice-the-third-world-biennials-55032> (accessed 28 February 2020).
- Mosquera, Gerardo (2010): "The Havana Biennial: A Concrete Utopia." In: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Ovstebo (eds.), *The Biennial Reader*, Bergen: Hatje Cantz, pp. 198–208.
- Nagy, Kristóf (2018): "From Fringe Interest to Hegemony: The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe." In: Beáta Hock/Anu Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories*, London: Routledge, pp. 53–63, DOI: 10.4324/9781351187190.

- Neumann, Elke (2016): "The Biennale der Ostseeländer: The GDR's Main International Arts Exhibition." In: Jerome Bazin/Pascal Dubourg Glatigny/Piotr Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budapest: Central European University Press, pp. 335–343.
- O'Neill, Paul (2010): "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse." In: Elena Filipovic/Marieke van Hal/Solveig Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 240–259.
- Ramadan, Dina A. (2016): "The Alexandria Biennale and Egypt's Shifting Mediterranean." In: Adam J. Goldwyn/Renée M. Silverman (eds.), *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 343–361, DOI: 10.1057/978-1-137-58656-8_14.
- Rojas-Sotelo, Miguel (2011): "The Other Network: The Havana Biennale and the Global South." In: *The Global South* 5/1, pp. 153–174, DOI: 10.2979/globalsouth.5.1.153.
- Schöpfung, George (1979): "Opposition and Para-Opposition: Critical Currents in Hungary, 1968–78." In: Rudolf L. Tőkés (ed.), *Opposition in Eastern Europe*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, pp. 142–186, DOI: 10.1007/978-1-349-04472-6_5.
- Singh, Devike (2018): Untitled conference presentation at Co-constituting the Global: Ethical Challenges and Implications, ICI Institute for Cultural Inquiry, Berlin, 22 June 2018, <https://www.ici-berlin.org/events/co-constituting-the-global/> (accessed 28 February 2020).
- Shank, Theodore (1977): "Squat's 'Pig, Child, Fire!'" In: *TDR* 21/3, pp. 95–100, DOI: 10.2307/1145154.
- Trencsényi, Balázs/Kopecek, Michal/Gabrijelcic, Luka Lisjak/Falina, Maria/Baar, Monika/Janowski, Maciej (2018): *A History of Modern Political Thought in East Central Europe, Vol. 2, Negotiating Modernity in the 'Short Twentieth Century': Part 1: 1918–1968*, Oxford: Oxford University Press, pp. 371–458, DOI: 10.1093/oso/9780198737155.001.0001.
- T.R.O.Y. (2001): "The New World Disorder: A Global Network of Direct Democracy and Community Currency." In: *The Utopian World Championship*, http://utopianwc.com/2001/troy_text.asp (accessed 28 February 2020).

LIST OF FIGURES

- Fig. 8.1: *An Utopian Stage*, installation view. Photo: Camille Blake, 2019/Courtesy of SAVVY Contemporary.
- Fig. 8.2: *Cartography of Artist Solidarity: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine 1978*, Budapest, enterieur, Mayakovsky 102, tranzit.hu. Photo: Dávid Bíró, 2016.
- Fig. 8.3: *Left Performance Histories*, installation view. Photo: nGbK Berlin.

Fig. 8.4: *Lenin in Budapest*, photo-performance, 1972. Courtesy of the artist Bálint Szombathy.

Fig. 8.5: *Left Performance Histories*, installation view. Photo: Andrej Mirčev, 2018/nGbK Berlin.

9. Rehearsal for Lumumba

Die Performativität von Erinnerungsorten und die Probe als
künstlerische Methode der Aufarbeitung

Carsten Saeger

ABSTRACT

Using the figure of Patrice Lumumba and its local reception history as an example, this chapter deals with curating as an artistic practice that involves the reconstruction of individual and collective images of memory through the format of the rehearsal. Based on rehearsals for the composition *Requiem for Lumumba* (1964) by the East German composer Paul Dessau, the polyphonic text uses various documents in a diary-style to give different protagonists a voice. Contemporary witnesses, together with researchers and artists, come into contact with the historical sources. The focus is on the reception and stylization of the first Congolese Prime Minister, Patrice Lumumba, who was murdered in 1961, as a symbolic figure of the (socialist) struggle for freedom in the German Democratic Republic and beyond. In addition to the composition, the materialised remembrance through a bust of Lumumba in the city of Leipzig and the sculpture's history are examined. The documents and transcriptions are linked up in textual form through the presentation of the artistic practice. In the series *Rehearsal for Lumumba*, I deal with the role of the body in the process of remembrance and the ways in which memory is constituted and manifested through (linguistic) actions. Furthermore, through my artistic method, I look into the institutionalization and musealization of memory and intervene in the (historical) sources and places in a curatorial fashion. In doing so, I distance myself critically from the notion of the autonomy of the work of art, breaking it firstly down into its components and then recombining it in multiple ways.

EINFÜHRUNG

Geschichte bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen individueller (biografischer) und kollektiver Erinnerung, die sich über Erinnerungsorte und -praxen ma-

nifestiert. Selten und/oder nur sehr langsam verändern sich dabei kuratierte Orte wie Museen oder Denkmäler in ihrer materiellen Konstitution und räumlichen Positionierung, jedoch ihre Bedeutung und Bewertung, das heißt Kontextualisierung, dafür umso rasanter. Manche Erinnerungsorte sind nur noch schwer lesbar oder sogar komplett in ihrer Bedeutung verschwunden. Was von ihnen bleibt, ist eine auf Archiven basierende Erinnerungspraxis in Form von Fotografien, (Zeitungs-)Artikeln und sonstigen Aufzeichnungen, welche an die Stelle der ehemals sichtbaren Markierungen treten beziehungsweise deren Veränderungen dokumentieren und ausweisen. Fehlen ebenfalls diese Quellen, werden die Orte auch durch mündliche Überlieferung oder die individuelle Einbildungskraft mythisch ergänzt. Oft wirken am selben Ort mehrere dieser Praxen gleichzeitig, wodurch es zu Bedeutungsverschiebungen zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen kommen kann. Dabei entstehen Lücken, die für mich Versuchsräume darstellen, um sie mit meiner künstlerischen Praxis (neu) zu besetzen beziehungsweise in diese historischen Narrative kuratorisch einzugreifen und somit weiterzuerzählen. Einen solchen Erinnerungsort, der uns nur wenige offensichtliche Anhaltspunkte um dessen Bedeutungsverschiebung bereithält, untersuche ich in folgendem Text. Als Künstler steht für mich der Körper im Mittelpunkt meiner Arbeit. Der unmittelbare Erfahrungsaustausch über Sprache und Gesten bildet dabei einen Kommunikationsraum, der oft von Missverständnissen, Übersetzungsfehlern und Machtverhältnissen geprägt ist. In meiner Arbeit versuche ich die Mechanismen innerhalb der Erzählungen zu dekonstruieren und auf künstlerische Systeme zu übertragen, die für mich Versuchsräume mit eigenen Regeln und Formen darstellen. Im Prozess des Erinnerns erkenne ich ebenfalls Mechanismen, die sich an körperlichen beziehungsweise sprachlichen Handlungen orientieren, deshalb würde ich Erinnern auch als einen performativen Prozess, das heißt an konkrete (sprachliche) Handlungsvollzüge gebunden, verstehen.¹ Ich möchte untersuchen, wie sich unterschiedliche Formen von Erinnerung in der erlebten Gegenwart auswirken und wie sich das Erinnern mit der Sprache beziehungsweise dem Sprechen selbst verändert und damit die Vermittlung historischer Fakten beeinflusst.

1961 wurde der erste kongolesische Ministerpräsident Patrice Lumumba ermordet. Seine Ermordung war auch Anlass einer breiten Solidarisierung in den sozialistischen Staaten, darunter in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). In Leipzig wurde kurz nach Lumumbas Ermordung eine Straße nach ihm benannt und dort ein Denkmal aufgestellt, welches 1997 entwendet und 2011 auf Privatinitiative wiedererrichtet wurde. Der Komponist Paul Dessau schrieb ein »Requiem für Lumumba«, welches 1964 in Leipzig uraufgeführt wurde. In dem dazugehörigen Libretto von Karl Mickel findet eine besondere (sozialistische) Sprache Anwendung, die ich gemeinsam mit den Teilnehmenden innerhalb von Proben (*Rehearsals*), rezitiert

1 | Ähnlich einer »performativen Äußerung« kann ein Erinnerungsbild beziehungsweise -moment auch »wirklichkeitskonstituierend« sein. Sofern sich die Erinnerung auf ein kollektives Ereignis bezieht, wird eine »Gemeinschaft vorausgesetzt, innerhalb derer die performative Äußerung [in dem Fall der Erinnerungsmoment] vollzogen wird« (Fischer-Lichte 2012: 38–39).

und diskutiert habe. Das folgende Kapitel greift auf Transkriptionen und Materialien aus diesen Proben zurück, durch deren chronologische Gegenüberstellung hier der diskursive Moment betont und dessen Verlauf dokumentiert werden soll. Darin wird exemplarisch die sprachliche und visuelle Konstruktion von Geschichte anhand der lokalen Rezeptionsgeschichte um die Figur Lumumba untersucht. Der Text bildet weiter meine Methode ab, in der ich mit künstlerischen und kuratorischen Mitteln diese Transformationsprozesse in einem performativen Archiv gegenüberstelle und kommentiere.

Manifest to Myself (Tagebucheintrag)

Gent (Belgien)

Januar 2018

Carsten Saeger

[...] Don't use historic figures as heroes or martyrs for your political interest, or you repeat the logic of any regime, who appropriates the merits of individual struggles to incorporate someone's history into their ideology.

»HELDENNOT« VS. HELDENTOD

Gespräch mit Beáta Hock²

Leipzig, April 2019.

Beáta: Wie bist du auf dieses Thema gestoßen?

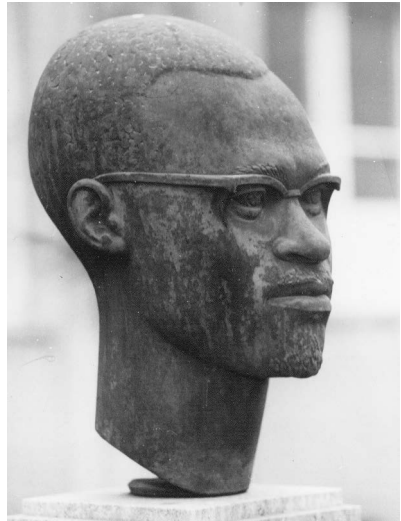
Carsten: Während meines Auslandsstudiums an der KASK³ in Gent (Belgien) habe ich verfolgt, wie eine Initiative namens »Dekoloniseer Gent« vor Ort versuchte Straßenschilder, die Leopold II.⁴ gewidmet waren, mit Namensschildern Patrice Lumumbas zu überkleben. Zurück in Leipzig bin ich hier auch auf eine Lumumbastraße und ein darin befindliches Denkmal Lumumbas (Abb. 9.1) gestoßen und habe mich gefragt: Ok, hier in Leipzig gibt es dieses Gedenken an Lumumba schon seit den 1960er Jahren und in Belgien wird gerade diese Debatte zur Dekolonialisierung in seinem Namen geführt? Irgendwo zwischen diesen Erinnerungspraxen liegt eine historische Entwicklung, die sich lokal und inhaltlich stark unterscheidet und wo ganz unterschiedliche (politische) Motivationen und Narrative gewirkt haben und immer noch

2 | Beáta Hock (PhD) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), siehe auch Beáta Hock, Kapitel 8 in diesem Band.

3 | Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Gent, Studienaufenthalt im Wintersemester 2017/18.

4 | Leopold II. (geb. 1835 in Brüssel, gest. 1909 ebd.), war von 1865 bis 1909 König der Belgier. 1876 und 1885–1908 war er Privateigentümer afrikanischen Kolonien (»Kongo-Freistaat«) auf dem Gebiet der heutigen DR Kongo. Während dieser Zeit kam es zur Ausbeutung von Agrarerzeugnissen, vor allem Kautschuk, die mit Zwangsarbeit und Gewaltverbrechen gegen die Bevölkerung verbunden war; [https://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_II._\(Belgien\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_II._(Belgien)) (25. 9. 2020).

Abb. 9.1: Kopf des kongolesischen Politikers Patrice Émery Lumumba, Rudolf Oelzner (1906–1985)



wirken. Diese Reibung fand ich spannend und wollte dort künstlerisch beziehungsweise kuratorisch eingreifen.

Text, Rückseite Schallplattenhülle (Abb. 9.2)

Requiem für Lumumba

VEB Deutsche Schallplatten

Berlin (DDR), 1971.

Am 18. Januar 1961 wurde Patrice Lumumba ermordet. Er fiel einer internationalen Verschwörung ausländischer Monopole und ihrer weißen und schwarzen Handlanger zum Opfer. Der aufrechte Führer der kongolesischen Bewegung zur Befreiung vom imperialistischen Kolonialjoch, der erste rechtmäßig gewählte Ministerpräsident des unabhängigen Kongo, wurde verhaftet, verleumdet, gefoltert und erschossen, um die historisch überlebten, wankenden Machtpositionen des Imperialismus im Zentrum Afrikas zu retten. Die Nachricht von der Ermordung Lumumbas löste eine weltweite Protestwelle aus. Paul Dessau reagierte im Bewußtsein gesellschaftlicher Verantwortung und mit wachem Sinn für historische Aktualität. Er nahm Partei für Lumumba und die von ihm repräsentierte Internationale Bewegung des gesellschaftlichen Fortschritts. Durch Paul Dessau angeregt, schrieb Karl Mickel den Text für ein Requiem sogleich nach dem Bekanntwerden der Ereignisse und ihrer politischen und ökonomischen Hintergründe. Die Komposition wurde am 27. Oktober 1964 in Leipzig uraufgeführt. [...] (Mayer 1971).

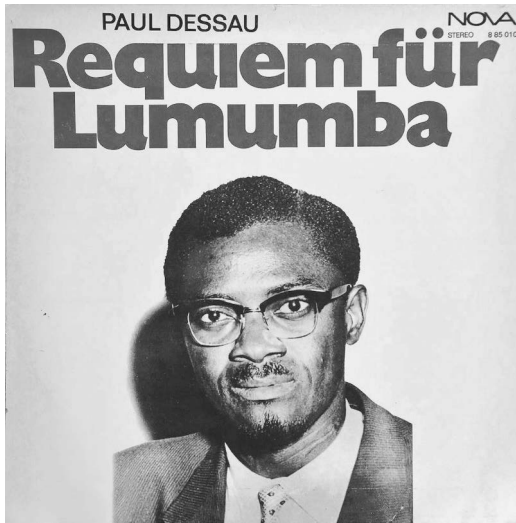


Abb. 9.2: Schallplattencover, *Requiem für Lumumba* (1961–1963).

STIMMEN UND STIMMUNGEN

Beáta: Welche Rolle spielte die Auseinandersetzung mit der Komposition Paul Dessaus?

Carsten: Paul Dessaus⁵ »Requiem für Lumumba« bildet zusammen mit dem Text von Karl Mickel⁶ für mich den ästhetischen Ausgangspunkt, aus dem heraus ich meine Arbeitsweise entwickelt habe. Zum einen ist die Komposition natürlich als historische Quelle interessant, was mich aber am meisten reizt ist der Moment, der in einem musikalischen Stück anders eingefangen und wiederholt werden kann als bei jedem anderen Kunstwerk. Musik kann gleichzeitig unglaublich komplex und trotzdem einfach im Zugang sein und mit keinem Medium lässt sich Zeitlichkeit besser ausdrücken. Nun bin ich aber kein Musiker, deshalb habe ich nach einer Strategie gesucht, die das (musikalische) Narrativ aufnimmt und für meine prozessbasierte Arbeit greifbar macht. Dabei habe ich das Prinzip der Probe benutzt und eine eigene Methode entwickelt, mit der ich diese vielschichtigen Erzählstränge in einem künstlerischen Format zusammenführen kann.

5 | Paul Dessau (geb. 1894 in Hamburg, gest. 1979 in Königs Wusterhausen), emigrierte 1933 nach Paris und 1939 schließlich in die USA, wo er in Hollywood unter anderem Filmmusik für Walt Disney entwickelte. 1948 kehrte er nach Deutschland zurück und wählte bewusst Ost-Berlin als Teil der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ). Zusammenarbeit mit Berthold Brecht und Entwicklung (politischer) Sinfonien, Kantaten und Opern, aber auch Kinderliedern und Gebrauchsmusik für DDR-Propaganda; https://wikipedia.org/wiki/Paul_Dessau (25. 9. 2020).

6 | Karl Mickel (geb. 1935 in Dresden, gest. 2000 in Berlin), war ein deutscher Schriftsteller und wird der Sächsischen Dichterschule zugeordnet; https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Mickel (25. 9. 2020).

Beschreibungstext

Rehearsal for Lumumba

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, April 2018.

In insgesamt vier Proben⁷ möchte Carsten Saeger über die Ausstellungsdauer hinweg die Komposition von Paul Dessau mit Hilfe von Freiwilligen unter musikalischer Leitung einstudieren, reinszenieren und aufnehmen, um das historische Narrativ mit gegenwärtigen Stimmen und Stimmungen zu wiederholen und einen komplexen Resonanzraum zu erzeugen. Die Teilnehmer/innen hören bei den Proben das Stück dabei zum ersten Mal. Es gibt keine textliche Vorlage, sondern es wird versucht, über Hörproben und deren Wiederholung Passagen nachzusingen beziehungsweise nachzusprechen. [...] Ähnlich einer mündlichen Überlieferung verändert sich so die Geschichte mit denen, die sie erzählen. [...]

AUSSTELLUNG AUF PROBE

Beáta: Wie verhält sich deine Arbeit zu der Ausstellung »Requiem for a Failed State« und Leipzig im Allgemeinen? Gibt es weitere persönliche, biografische Bezüge?

Carsten: Mit diesen beiden Gedenkformen entsteht eine sehr ortsspezifische Erzählung um die Figur Lumumba in Leipzig. Neben weiteren Umbenennungen von Straßen und Gebäuden im damaligen »Ostblock«⁸ gibt es jedoch, nach meinem Wissen, europaweit kein weiteres Denkmal Lumumbas aus dieser Zeit und Paul Dessau hat sich in seiner Komposition nicht zufällig auf die Mätthauspassion J. S. Bachs bezogen.⁹ Für mich war es deshalb naheliegend, den Proberaum in die Leipziger Ausstellung zu verlegen und über den Ausstellungstitel »Requiem for a Failed State« eine thematische Verbindung herzustellen.

7 | Die Proben fanden im Rahmen einer Lehrveranstaltung der HGB Leipzig (Hochschule für Grafik und Buchkunst, Bereich Support Büro) statt.

8 | Auch eine Universität in Moskau wurde nach ihm benannt, Straßen in Magdeburg, Dresden, Lodz und viele mehr.

9 | In »Requiem für Lumumba« (1961–1963) hat Dessau dokumentarisch die Verschwörung zum Mord an Lumumba sowie dessen Ermordung und die Reaktionen darauf im Stile der Matthäuspassion J. S. Bachs (Uraufführung 1727 in Leipzig) vertont. Der Leidensweg Lumumbas wird hier ähnlich dem von Jesu thematisch in Verrat, Gefangennahme, Verleumdung, Verhör und Geißelung, Verurteilung, »Kreuzigung« und Tod in insgesamt 28 Abschnitte aufgeteilt. Auch die Struktur von Rezitativen, Arien und Chören wird aufgenommen und der Hörer über kommentierende Ebenen mit angesprochen (vgl. Mayer 1978: 407).

Presetext, Ausstellung *Requiem for a Failed State*¹⁰

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, April 2018.

[...] 1989/90 implodierte die Deutsche Demokratische Republik endgültig. Die reformunfähige »Diktatur der Arbeiterklasse« hatte abgewirtschaftet. Die Menschen reklamierten die Macht des Volkes für sich. Der Staatsapparat wurde abgewickelt, die beiden deutschen Staaten vereinigt und die überkommenen, »volkseigenen Betriebe« als Konkursmasse vor allem an westdeutsche Investoren veräußert. Langersehnte Freiheiten und die Hoffnungen auf Wohlstand und auf eine blockfreie, friedliche Welt wurden greifbar – und für viele Realität. Aber es folgte auch eine Deindustrialisierung in einem bis dato unbekannten Tempo und damit eine kapitale Wirtschaftskrise. Die Folgen waren Massenarbeitslosigkeit, Migration, Leerstand und Verwahrlosung. Rückblickend erscheinen die 1990er Jahre heute als anarchistischer »wilder Osten« geprägt von kulturellem Eskapismus, wirtschaftlichen Abenteuern und eskalierender Fremdenfeindlichkeit. Die neue Freiheit zwang zumindest jede und jeden Ostdeutschen zur Neuorientierung, bedeutete Risiko und verursachte persönliche, biografische und psychologische Krisen. »Metaphysisch obdachlos« geworden, sehnten sich nicht wenige nach erlösenden Selbst- und Weltbildern. [...]

Beáta: Wie benutzt du das Prinzip der Probe für deine Arbeit?

Carsten: Die Probe ist eine wiederkehrende Praxis der Übung, die man besonders innerhalb der darstellenden Künste antrifft. Hier übt, studiert und singt man gemeinsam ein (Bühnen-)Stück ein. Der Proberaum (siehe Abb. 9.3) ist dabei eine abgeschlossene intime beziehungsweise soziale Situation, in der oft eine vertrauensvolle Stimmung herrscht. Während einer Probe auch meist eine Aufführung folgt, das heißt in die Ökonomie einer (Bühnen-)Produktion mit eingeschrieben ist, konzentriere ich mich hier auf den Modus der Wiederholung jenseits dieser Verwertungslogik. In der Auseinandersetzung mit dem historischen Material entstehen dabei temporäre Verhandlungsräume, die sich mit den jeweiligen Teilnehmenden formen und verändern. Darin kommt es zu einer Aneignung des historischen Narrativs – die Erzählungen werden (neu) performt und anschließend in Tonaufnahmen beziehungsweise deren Transkripte medial übersetzt und dabei auch der dokumentarische Aspekt von Geschichte im Allgemeinen hinterfragt: Wo endet ein historisches Ereignis und wie vermittelt sich dessen Auswirkung in der Gegenwart? Mit den Transkriptionen, die ich *Rewritings* nenne, entsteht eine neue lineare Übersetzungsebene, die das Verhandelte textlich wiederholt und gleichzeitig den Inhalt der verschiedenen *Rehearsals* gegenüberstellt. Durch das Wegfallen direkter persönlicher Zuordnung entsteht ein kollektiver Verhandlungsraum, der den innertextlichen Diskussionsverlauf hervorhebt.

10 | Weitere teilnehmende Künstler/innen: Nadja Buttendorf und Anne Baumann, Ariamna Contino & Alex Hernández, Susan Donath, Darsha Hewitt in Zusammenarbeit mit Sophia Gräfe, Tamami Iinuma, Sven Johne, KLOZIN (Wilhelm Klotzek und David Polzin) und Henrike Nauman.

Abb. 9.3: Ansicht, Proberaum, Rehearsal #2



Dabei verzichte ich bewusst auf das reine Ausstellen des Archivmaterial, vielmehr wird es in die Gespräche eingewoben.

Rehearsal #2 (Transkription)¹¹

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 30. April 2018.

[...] Die Kolonialherren müssen geschlagen werden. Müssen geschlagen werden. Die Kolonialherren, – müssen, müssen – die Patrice Lumumba erschlagen haben – geschlagen haben – und die Afrika ausgebeutet haben, müssen vertrieben werden!¹² – Für mich ist halt so, ich versuche die Wörter einzuordnen, zum Beispiel schaffen ist für mich was Positives, aber dann als Gesamtding ist das was Negatives und das finde ich halt so, diese kleinen Details superschwer zu verstehen, wie die das meinen. Natürlich weiß ich dann, das ist so eine Kritik am Kapitalismus und deswegen kann ich das danach so ins Globale verstehen, aber das ist superschwer so kleine Teile zu bekommen und dann irgendwie sofort in den Kontext reinzubringen und auch wenn man Wortspiele macht, also so einerseits positiv gemeinte Wörter, also die positiv

11 | Aus Saeger, *Rewritings*, Diplomarbeit HGB Leipzig, 2018: 36 ff. Teilnehmende: Michael Arzt, Michelle Eistrup, Eddy Ekete, Ulrike Kase, Franziska Kuba, Carsten Saeger, Theo Schley und Saou Tanaka. Übersetzungsworkshop mit Eddy Ekete (DRK), Künstler und Kurator der Ausstellung »Megalopolis: Stimmen aus Kinshasa«, in Kooperation mit dem GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.

12 | Auszug aus Strophe Nr. 4 (für Chor), Requiem für Lumumba, 1964 (Komposition: P. Dessau/Text: K. Mickel, VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR, 1971).

klingen und die dann ins Negative reinton. Das sind so Feinheiten, die ich schwer finde zu verstehen. – Da bist du wahrscheinlich durch deinen fremdsprachigen Hintergrund auch sensibler für. Was du gerade gesagt hast, diese Feinheiten der Sprache, die Wortwahl. Da hast du vollkommen Recht, da bist du vielleicht sensibler als ich jetzt vielleicht, das stimmt schon. Das Stück bedient sich schon einer ganz bestimmten, konkreten, sag ich mal, sozialistischen Sprache mit ganz konkreten Bedeutungen, die wir vielleicht heute gar nicht mehr so haben, mit Wortumdeutungen und neuen Layern, die auf Begriffe draufgelegt werden, und das stimmt schon, also wenn man nur das so in kleinen Textbausteinen, wie wir jetzt immer nur haben, sieht, da vergisst man irgendwie immer das große, ganze Bild und das macht dann die Interpretation schwer. Aber so funktioniert diese Sprache ja auch. Die ist ja dafür da zu manipulieren oder sagen wir mal zu suggerieren und zu mobilisieren, und das macht sie ja durch so kleine Wortwahlen, und derjenige, der die Sprache bestimmt, der bestimmt letzten Endes auch die Wahrnehmung der Realität. – Tu sana batu batangate – Lóbí – Lóbí – bakokoma batuminene – ba – ko – ko – ma – batu – mi – nene – en français? – Nous avons combattu contre le regime – les regimes – Sind das Regime im Plural? – Ja! – contre les regimes – Und dann Schande des zwanzigsten Jahrhunderts¹³ ist, la honte du vingtième siècle, aber wie ist das nochmal ganz genau? – Wir haben gekämpft – immer – immer – toujours – So, we are fighting the struggle, we were always fighting. – We always struggled. – No, it's fighting. – There is no struggle. – We always fought. – We are always fighting. – Gegen. – Against the regimes und dann was ist – That are the shame of the twentieth century. – Ja. – Are the shame of the twentieth century – Wollen wir den deutschen mal zusammen sprechen? – Wir haben gekämpft immer – immer – immer gegen die Regimes – Nee, ich glaub', der sagt tatsächlich gegen Regimes. – Ja? – Ja, ok. – Also nochmal. – Wir haben gekämpft – immer – gegen – die – Regimes – die, die Schande des zwanzigsten Jahrhunderts sind. – Nous avons combattu toujours contre les regimes, qui sont la honte du vingtième siècle. – die Schande – qui sont une honte du vingtième siècle – Wir haben gekämpft – Nous avons combattu – immer gegen die Regimes – qui sont une honte – die, die Schande des zwanzigsten Jahrhunderts sind – The twentieth century, not the twenty-first century, the twentieth. [...]

13 | Auszug aus Strophe Nr. 13 (für Sprecher), Zitate von Patrice Lumumba, 1958; Teile der Zitate sind hier ungenau aus dem Französischen übersetzt bzw. falsch datiert worden oder in den Texten Lumumbas nicht nachweisbar: Vgl. »[...] die Regime, die die Schande des XX. Jahrhunderts sind« (K. Mickel); im französischen Originaltext aber: »[La Belgique] a compris que le peuple congolais ne lui est pas hostile mais qu'il réclamait simplement l'abolition du statut colonial qui faisait la honte du XX-siècle«, betont Lumumba hier »[...] die Abschaffung des Kolonialstatus [...], der die Schande des 20. Jahrhunderts war« (Übersetzung: Carsten Saeger). *Conférence De La Table Ronde* (1960); van Lierde 2000; Lumumba 1961: 163.

ANWESENHEIT DES KÖRPERS

Beáta: Welche Rollen spielen die Protagonisten? Wie benutzt du Ihre Stimmen?

Carsten: Das Verhältnis von Gruppe und Individuum innerhalb der *Rehearsals* ist für mich entscheidend. Die Treffen in der Ausstellung waren als Chorproben angelegt und wurden von einer professionellen Chorleiterin¹⁴ begleitet. Im Vordergrund stand die Annäherung an das musikalische Material über Hörproben aus einer Tonaufnahme¹⁵ des »Requiems«, aus der wir versuchten, das Gehörte gemeinsam einzusingen. Jeder Teilnehmende hatte dabei oft etwas Anderes über den Kopfhörer verstanden, was sich dann wiederum auf die gemeinsame Textfindung auswirkte. Dieses gemeinsame Verhandeln innerhalb der wechselnden Gruppen löste verschiedene thematische Diskussionen aus und wirkte auf das Gesamtbild jeder Probe, das sich mit den Biografien und Stimmen der einzelnen Teilnehmenden veränderte. Dieser Wechsel zwischen gemeinsamen Chorpässagen und individuellen Kommentaren ist auch in den »Doppelchören«¹⁶ der Matthäuspasion angelegt, die seinerzeit während Gottesdiensten gespielt, einen räumlichen und inhaltlichen Dialog mit dem Publikum herstellen sollten. Es ist fraglich, ob dieses Identifikationsmoment¹⁷ sowohl bei Bach als auch bei Dessau über das Werk allein erfolgen konnte, in Anbetracht der musikalischen Komplexität und Verdichtung des dokumentarischen Materials. Als Rezipient wurde man vielmehr in eine Aufführungspraxis eingebunden, der ein bestimmtes, bei Bach geistliches (protestantisches) und bei Dessau weltliches (sozialistisches),¹⁸ Wertesystem zugrunde lag. Darüber hinaus wurde Dessaus »Requiem« als

14 | Franziska Kuba (geb. 1991), Dirigentin und zurzeit Leiterin des Vocalconsorts Leipzig, <https://www.franziska-kuba.de/> (13. 1. 2020).

15 | Aufnahme mit dem Rundfunkchor und Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Dirigent: H. Kegel, Funkhaus, Saal 1, 19.–22. 10. 1964, <https://www.rundfunkschaetze.de/mdr-klassik/mdr-rundfunkchor/10-aera-horst-neumann/05-dessau-chor/paul-dessau-rundfunkaufnahmen/> (13. 1. 2020).

16 | Vgl. »Einführung Mattäuspasion«, Bach-Chor Darmstadt e. V.: »Das Werk entfaltet seine beeindruckende stereophone Wirkung durch die doppelte Anlage von Chor und Orchester, bei der die Chöre vielfach miteinander einen Dialog führen. [...] Chor I steht dem Passionsbericht nahe und erklärt diesen, während Chor II auf die Gegenwart des Zuhörers gerichtet ist und Fragen stellt«, http://www.bachchor-darmstadt.de/_rueck/EinfuehrungMatthaeuspasion.pdf (10. 10. 2019).

17 | Vgl. »*Fiktive Gegenwart*, die historisch erzählend aktualisiert, steht die *reale Gegenwart* der Betrachtenden gegenüber. Die erscheint im Textgefüge in den Gedichtformen und Liedstrophen [...]. Ihre Aussagen waren zur Zeit der Entstehung des Werkes für die Autoren und ihre Adressaten eine unmittelbare Äußerung ihrer eigenen Lebens- und Glaubenswirklichkeit« (Platen 1991: 45).

18 | Das »Requiem« wurde am 27. 10. 1964 in der Kongresshalle Leipzig uraufgeführt: »Mit einem erlesenen Festkonzert beging das Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig gestern sein 40-jähriges Bestehen. Das 1961 mit dem Nationalpreis und zum 15. Jahrestag der DDR mit dem Vaterländischen Verdienstorden ausgezeichnete Orchester unterstrich seinen Ruf, Wegbereiter des zeitgenössischen Musikschaffens zu sein, mit einer weiteren Uraufführung: Es erklang Paul Dessaus »Requiem auf Lumumba«« (*Leipziger Volkszeitung*, 28. 10. 1964).

Tonaufnahme über Schallplatte verbreitet, der ein Textblatt¹⁹ beigelegt war und deren rückseitiger Einführungstext²⁰ die Lesart der Musik bestimmte. Die Tonaufnahme als dokumentarisches Mittel spielt bei meinen *Rehearsals* eine weitere wichtige Rolle. So wurden alle Chorproben aufgenommen und im Anschluss bis zur jeweils nächsten Probe über eine den Proberaum füllende Audioinstallation hörbar. Stimme, Gesang und Geräusch bildeten so die Präsenz der Teilnehmenden hintergründig ab, zwischen deren Dialogen sich der Besucher in seiner körperlichen Anwesenheit verorten konnte. Der Modus der Wiederholung ist nicht nur im Format der Probe angelegt, sondern auch hier in der medialen Übersetzung präsent, während man als Rezipient nur Ausschnitte der Geschichte über den kollektiven Erinnerungsprozess nachverfolgen konnte. Neben den Chorproben habe ich auch eine Diskussionsrunde organisiert, in der ich zusammen mit den Teilnehmenden weitere Repräsentationsformen der Figur Lumumba über Zeitungsartikel und Archivfotos besprochen habe. Hier stand vor allem das bildliche Material im Vordergrund, aus dessen Bildbeschreibungen heraus sich weitere Themen ergaben. Dabei fand man sich als Teilnehmender plötzlich selbst in der Rolle des Repräsentierenden wieder, was die eigene Position innerhalb des performativen Archivs hinterfragte: Wer spricht wie, wo, über wen? Wer nimmt wann, warum, welche Räume ein?

Rehearsal #3.2: Repräsentation (Transkription)²¹

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 30. April 2018.

[...] Siebenundzwanzigster fünfter, vierundsiebzig, LVZ: Kranzniederlegung am Lumumba-Denkmal. Mitglieder des Anti-Apartheid-Ausschusses mit ihrem Vorsitzenden, Botschafter Ogbu, ehrten das Vermächtnis Patrice Lumumbas.²² Der tansanische Student Sisila versicherte im Namen aller Studenten des Herder-Instituts, den Kampf

19 | Beilage: Zweiseitig, 28 nummerierte Textstrophen von Karl Mickel und zwei Zitate: »Karl Mickel: Warum ich mich freue, daß Paul Dessau das ›Requiem auf Lumumba‹ komponiert hat. Während einer Versammlung, auf der ein anderes Werk des gleichen Komponisten diskutiert wurde, stand ein älterer Arbeiter auf und sagte: ›Diese Musik kann kein Faschist verstehen‹« und von Eugen Gerstenmaier (Bundespräsident der BRD) in Bremen, 10. 2. 1961: »Solange es Lumumbas in Afrika gibt, werden es die Afrikaner schwer haben, Investitionen in zureichendem Umfange von uns zu bekommen.«

20 | Vgl. Textauszug in Mayer 1978: 2.

21 | Aus Saeger, *Rewritings*, 2018: 68 ff. Teilnehmende: Michael Arzt, Christine Fischer, Dr. habil. Jürgen Kunze, Ilse Lafer, Achim Lengerer, Jakob Limmer, Prof. Dr. Benjamin Meyer-Krahmer, Joachim Oelßner, Elske Rosenfeld, Carsten Saeger, Britt Schlehahn, Prof. Dr. Philipp Schorch, Adam Szymczyk, Saou Tanaka und Christoph Tannert. Die Diskussionsrunde mit Prof. Dr. Philipp Schorch (damals Abteilungsleiter, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig) und Christoph Tannert (Direktor, Künstlerhaus Bethanien, Berlin) fand im Rahmen einer Lehrveranstaltung der HGB Leipzig (Bereich Support Büro) statt. Der Tisch aus der Diskussion verblieb im Anschluss als Installation in der Ausstellung, an dem man über Kopfhörer die Veranstaltung aus vier verschiedenen Positionen (4-Kanal) nachhören konnte (siehe Abb. 9.4).

22 | Artikel aus *Leipziger Volkszeitung*, 27. 5. 1974; Foto: H. Naumann.

Abb. 9.4: Installationsansicht, Tischinstallation, 4-Kanal-Audioinstallation



gegen Kolonialismus und Apartheid bis zum Siege zu führen. Auf dem beigefügten Foto ist wieder der Platz vor dem Herder-Institut gezeigt, die Lumumba-Büste²³ ist von hinten fotografiert und blickt sozusagen auf eine Menschenmenge, ein Bus und wahrscheinlich der Student Sisila, der aus einem Buch vorliest und ein paar Vertreter in Anzügen und rechts daneben wahrscheinlich der Botschafter Ogbu. Ich würde es mal rumgeben. – Man redet immer vom Herder-Institut, ist das bekannt, die Aufgabe des Herder-Instituts? – Das war das einzige Institut, das Deutsch als Fremdsprache in der DDR gelehrt hat, korrekt? – Ja, also Studenten, die aus dem Ausland kamen und hier studieren wollten, mussten natürlich Deutsch lernen. Erst gab es das Herder-

23 | Die Büste wurde vom Leipziger Bildhauer Rudolf Oelzner geschaffen und 1961 vor dem Herder-Institut installiert. 1997 wurde die Büste gestohlen und die Stele umgestoßen (»Ein Denkmal und seine Geschichte«, kreuzer online, 1. 2. 2011, <https://kreuzer-leipzig.de/2011/02/01/ein-denkmal-und-seine-geschichte/>, 13. 1. 2020). Rudolf Oelzner (geb. 1906 in Tauche, gest. 1985 in Leipzig) studierte von 1926 bis 1929 an der Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (heute: HGB, Hochschule für Grafik und Buchkunst) in der Klasse für Bildhauerei bei Alfred Thiele. Er nahm 1939 mit zwei plastischen Arbeiten an der III. Großen Deutschen Kunstausstellung im Münchner Haus der (Deutschen) Kunst teil (siehe auch Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München, <http://www.gdk-research.de>, 13. 1. 2020). Oelzner lehrte von 1946 bis 1954 in der Abteilung Plastik und Medallienschnitt an der Kunstgewerbeschule in den Räumlichkeiten der HGB Leipzig und ist bekannt für seine Sportlerdarstellungen in Bronze und Stein im öffentlichen Raum unter anderem am Zentralstadion und an der DHfK in Leipzig. (Informationen aus dem HGB Archiv und von Julia Blume, Leitung des Instituts für Buchkunst, HGB Leipzig) (siehe Abb. 9.1).

Institut und später gab es einen Ableger in den Städten, weil viel mehr Leute aus den Entwicklungsländern und anderen Ländern hier studierten. Dort waren viele Ausländer schon, viele Afrikaner in dem Institut, in der Lumumbastraße und deshalb vor dem Herder-Institut diese Büste mit Lumumba. – Na, ich kann vielleicht doch noch ergänzen, das Herder-Institut hat in den siebziger und achtziger Jahren jährlich fünfhundert Studenten sprachlich, fachsprachlich auf das Studium vorbereitet. Allein in Leipzig waren zehn Prozent der Studierenden ausländische Studierende, darunter viele auch aus Afrika. Mit anderen Worten, das Herder-Institut war schon ein zentraler Punkt, der international bekannt war, und das Herder-Institut hat auch Forschung betrieben. Hier entstand überhaupt das Fachdeutsch als Fremdsprache im fremdsprachigen Raum, hier war das erste Lehrbuch und Professoren wie Helbig²⁴ und andere. Wenn man nach China fuhr, dort hat man dieses fachsprachliche Lehrbuch von Helbig und so gekannt und auch geschätzt. Mit anderen Worten, es war schon ein zentraler Punkt. Und das Lumumba-Denkmal und die, sagen wir mal, Konnotation des Denkmals war genau mit diesem Platz, mit diesem Institut auch sehr stark verbunden. – Das ist ein Ding, was mich auf theoretischer Ebene halt interessiert. Nimmt man den Platz weg und das Denkmal weg, dann würde es dieses Foto nicht geben. Sprich, ich persönlich bin interessiert, welche Rolle solche materiellen Realitäten in der Konstitution von Institutionen haben, sprich: Hier ist ja eine vollkommen zentrale Beziehung, wie Sie jetzt sagen, zwischen Platz, Denkmal und Institution. Nur aufgrund dieser Konstitution gibt es überhaupt das Treffen, das dann zum Foto wird. – Also wir beide sind ja von der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft²⁵ und haben ja auch die Wiedererrichtung gewissermaßen geführt, vor Jahren. – Zweitausendelf. – Ja, das war der Höhepunkt überhaupt. Wir haben sechs Jahre darum gekämpft, damit es wiedererrichtet werden durfte und konnte überhaupt. Aber was ich sagen wollte, wir haben in unseren eigenen Reihen Studierende von damals, die heute in Afrika tätig sind, die kommen und gehen zum Denkmal und legen da mal 'nen Blu-

24 | Gerhard Helbig (geb. 1929 in Leipzig, gest. 2008 ebd.) war deutscher Germanist und wurde zum ersten ordentlichen Professor für Deutsch als Fremdsprache berufen (Professur am Herder-Institut mit einzigem Lehrstuhl im gesamten deutschsprachigen Raum), [https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Helbig_\(Sprachwissenschaftler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Helbig_(Sprachwissenschaftler)) (25. 9. 2020).

25 | Auch DAFRIG genannt: Gegründet 1961 als »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft der DDR«. Ihr Präsident war bis 1969 der Geschichtsprofessor Walter Markov. Die DAFRIG war als »Freundschaftsgesellschaft« in die »Liga der Völkerfreundschaften« der DDR integriert und sollte den interkulturellen Austausch zwischen der DDR und afrikanischen Ländern fördern; vgl. Peter Sebald, Völkerfreundschaft oder Auslandsinformation, in: Die DDR und Afrika – zwischen Klassenkampf und neuem Denken, Ulrich van der Heyden, Ilona und Hans-Georg Schleicher (Hg.), S. 79 ff., Münster: LIT Verlag, 1993. Neugründungen des DAFRIG 1990 in Berlin als »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft e. V.« und in Leipzig als »DAFRIG-Gruppe«, 2016 fusioniert zur »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft (DAFRIG) Leipzig e. V.« mit Sitz in Leipzig (<http://dafrig.de/verein/>, 13. 1. 2020). Im Jahr 2019 Umbenennung in »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft e. V.« (Informationen z. T. von J. Kunze, aktueller Vorstandsvorsitzender).

menstrauß nieder oder so. Vor allem die sind interessiert an der neuen Büste,²⁶ die da auf der Säule steht, also es ist durchaus noch ein Objekt, was Interesse hervorruft. [...]

PERFORMATIVITÄT DES ORTS

Beáta: Wie gehst du mit den historischen Quellen um?

Carsten: Ich habe mich auf dem Prinzip der Probe aufbauend über verschiedene Formate an die Quellen herangetastet und nach Mitteln gesucht, die es ermöglichen, die jeweiligen Biografien und Orte mit ihren individuellen Geschichten einzubauen. Das bedeutet, die Materialien sind nur so viel wert wie die Teilnehmenden, die diese reproduzieren. Ich würde sagen, in meiner Arbeitsweise kuratiere ich dabei soziale (performative) Räume, in denen ich ausgehend von einer Fragestellung über den diskursiven Moment in der Gruppe schließlich auf das Produzierte künstlerisch reagiere und so meine Arbeit weiterentwickle. Für mich steht dann nicht unbedingt das Ergebnis oder ein fertiges Werk allein für sich, sondern ich bilde in situativen Installationen die Zwischenschritte eines längeren und offenen Arbeitsprozesses ab. Im Ausstellungsformat treffe ich dann andere Entscheidungen in Bezug auf die Auswahl der Medien und Themen. Auf der einen Seite arbeite ich dort eher assoziativ (ästhetisch) und auf der anderen Seite kuratorisch (didaktisch) mit diesen Materialien, um die Institutionalisierung von Wissen beziehungsweise Erinnerung formal zu kommentieren. In der Auseinandersetzung mit der Denkmalsgeschichte und dem Ort vor dem ehemaligen Herder-Institut in der Lumumbastraße interessierte mich das Identifikationsmoment, das sich hier über die Erinnerungspraxis spezifischer Interessengruppen fortgeschrieben beziehungsweise weiterentwickelt hat. Die Büste Lumumbas blickt auf uns heute fast introvertiert von der Stele herab ins Leere und wird von dem Gebüsch im Hintergrund überragt, was uns die repräsentative Atmosphäre um den damaligen überlebensgroßen Kopf nur schwer erahnen lässt (siehe Abb. 9.5). Hier finden wir heute keinen Treffpunkt zur Heldenverehrung²⁷ wieder, sondern einen Ort des leisen Andenkens. Mit der Wiedererrichtung des Denkmals mit einer kleineren Büste schrumpft nicht nur die Darstellung Lumumbas, auch tritt gleichzeitig dessen

26 | 2011 wurde eine neugegossene Büste Lumumbas der Berliner Bildhauerin Jenny Mucchi-Wiegmann durch die DAFRIG an derselben Stelle installiert. Die Büste ist Teil einer Plastik von 1961, die Jenny Mucchi-Wiegmann nach einem Pressefoto, das den gefesselten Lumumba darstellte, angefertigt hat; siehe Hoffmann, »Feierliche Enthüllung des Lumumba-Denkmals, 15. Januar 2011: Patrice Lumumba, geschaffen 1961 von Jenny Mucchi-Wiegmann (Genni)«, <http://gerd-ruediger-hoffmann.de/fileadmin/lcmshoffmann/Artikel/Lumumba-mucchi-wiegmann.pdf> (13. 1. 2020). Die Arbeiten zu Lumumba von Oelzner und Mucchi-Wiegmann, sowie eine weitere Arbeit des Künstlers Eberhard Bachmann, wurden gemeinsam zur 5. Deutschen Kunstausstellung 1962 in Dresden ausgestellt; <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/30127358> (13. 1. 2020).

27 | Der Ort vor dem Denkmal wurde zu politischen Feiertagen (1. Mai), für Versammlungen und internationale Empfänge als Kulisse benutzt.

Geschichte und politisches Wirken hinter die individuellen Biografien der Protagonisten von damals, die zum Teil damit heute wieder einen gemeinsamen Gedenkort erschaffen haben, den sie pflegen und besuchen können. Außer durch eine Plakette²⁸ an der Seite der Stele, ist dieser Eingriff am Ort heute nicht mehr ablesbar. Auch das ehemalige Herder-Institut, in dessen denkmalgerecht renoviertem Gebäude sich heute wieder eine Sprachschule²⁹ befindet, scheint noch den Geist seiner Zeit zu atmen. Nur über die bildliche und sprachliche Dokumentation, durch Fotografien und Zeitungsartikel, sind uns heute noch Hinweise auf die Performativität dieses Ortes erhalten, wobei die Medien wiederum selbst eine eigene Zeitlichkeit beziehungsweise Präsenz entwickelt haben, gereist sind und uns heute in einem bestimmten Archiv in einer bestimmten Auswahl vorliegen. Das Bundesarchiv hat Aufnahmen des Leipziger Fotografen Heinz Koch digitalisiert und zur Verfügung gestellt, der Anfang der 1960er Jahre unter anderem den Besuch kongolesischer Gewerkschafter und Studierender am Herder-Institut fotografierte. Die Positionierung der Bildsubjekte in den Motiven folgte dabei einer bestimmten Handlungsanweisung durch den Fotografen, was durch die Hierarchisierung der dargestellten Gruppen und Personen sichtbar wird (vgl. Cover-Foto).

Interview mit Heinz Koch³⁰

24. November 2018

[...]

Carsten Saeger (CS): Unser Bild zeigt kongolesische Studenten der Leipziger Karl-Marx-Universität am Straßenschild der Lumumbastraße. Information dazu: Grundsteinlegung für Lumumba-Denkmal in Leipzig. Zu einem Höhepunkt der Woche der Freundschaft und Solidarität der FDJ gestaltete sich am sechszwanzigsten vierten neunzehnhunderteinundsechzig eine Großkundgebung vor dem Leipziger Institut für Ausländerstudium. Der Sekretär des Zentralrats der FDJ und Vizepräsident der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft in der DDR, Werner Lamberz, legte vor dem bekannten Institut den Grundstein für ein Lumumba-Denkmal, während die tausenden Leipziger Jugendlichen und die Studenten aus siebenundsechzig Ländern der Erde in tiefem Schweigen des kongolesischen Nationalhelden gedachten. Gleichzeitig wurde

28 | Auf der linken Seite ist eine Metallplakette mit den Spendernamen eingelassen: »Harald-Breuer-Stiftung, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Deutsch-Afrikanische Gesellschaft e. V. und Einzelspender, 15. Januar 2011«.

29 | Das Studienkolleg Sachsen ist eine zentrale Einrichtung der Universität Leipzig.

30 | Heinz Koch (geb. 1930 in Leipzig) war beim Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienst (ADN) tätig. Von 1960 bis 1974 als Bildreporter tätig, wurde er 1974 zum Produktionsleiter befördert und übernahm ab 1980 in Berlin die Leitung des Pressearchivs bis zu dessen Auflösung im Mai 1992. Der Bestand des ADN-Zentralbilds wurde ins Bundesarchiv (Koblenz) überführt. Durch eine starke Sehbehinderung beeinträchtigt, beschreibe ich Heinz Kochs eigene Fotografien; https://www.verlag-vwm.de/index.php?id=52&tx_vrportrait_pi1%5Buid%5D=244 (25. 9. 2020).

die Straße, in der das Ausländerinstitut liegt, in Lumumbastraße umbenannt.³¹ Und das Foto dazu, ich geb' es Ihnen mal, zeigt eine Gruppe kongolesischer Studierender.



HK (Heinz Koch): Und das Bild und den Namen oben, ja, das kann ich erkennen.

CS: Können Sie erkennen und der Bildaufbau, ist ja interessant finde ich, man sieht das Straßenschild im Hintergrund, man sieht ein Bild Lumumbas, das unter dem

31 | Bundesarchiv Bild 183–81057–0001 »Leipzig: Straßenschild Lumumbastraße«, Foto: Heinz Koch (1961).

Straßenschild hängt, temporär wahrscheinlich, zur Einweihung, und über dem Straßenschild ist ein Gesteck, eine Art Kranz. Und dieses darunter befindliche Bild von



Abb. 9.5: Revisits, Videostill

Lumumba wird gehalten von afrikanischen Studierenden, die hinaufschauen, also wir haben links einen, in dem Titel stand ja kongolesischen, also wahrscheinlich ein kongolesischer Studierender und drei weitere rechts, die eben ihre Arme nach oben ausgestreckt haben und das Bild halten und im Hintergrund sieht man ein paar Bäume und das finde ich sehr interessant das Bild, ich weiß nicht, können Sie sich an dieses Bild erinnern?

HK: Dunkel, ja. Ja.

CS: Weil ich finde, es hat eine Besonderheit, weil es vom Bildaufbau sehr interessant ist.

HK: Der Chef, oder mein Chef, oder meine Kollegen, die mir nicht gut wollten, hätten gesagt: Das hast du ja gestellt! Ja, sowas muss man stellen, man kann ja nicht warten bis die das mal halten. Die muss man nehmen und können Sie mal und mal fragen und ob Sie einverstanden sind, fotografiert zu werden, nicht jeder Ausländer wollte fotografiert werden. Und da bin ich als Autor genannt.

CS: Genau. Da sind Sie als Heinz Koch vom siebenundzwanzigsten April einundsechzig als Fotograf verzeichnet. Also vom Bildaufbau sagen Sie, gab es dann eben diesen Moment, wo Sie sich entschieden haben dieses Bild quasi auch mit den Studenten, die vielleicht gerade da waren, oder war da ein Termin, ein Fototermin?

HK: Nein, nein. Das hab' ich sicher organisiert. Also wie gesagt, es gibt doch Leute, die haben unterschiedliche Ansichten und das ist doch gestellt und das macht man doch nicht, aber der Zweck heiligt das Mittel, denn wenn das Bild irgendwo gedruckt wird, ah, in Leipzig gibt's eine Lumumbastraße, uh, da müssen wir auch eine machen oder so, ne?

CS: Ok, also Sie haben sich wahrscheinlich für das Bild auch länger Zeit genommen, um das auch in eine Komposition zu bringen?

HK: Ja.

CS: Weil es fällt ja auf, dass es eben eine bestimmte Proportion ist, die ich eben, also es hat für mich einen ästhetischen Wert, den ich eben sehr interessant finde, und deshalb wollte ich da auch tiefer gehen, wie Sie das Bild entstehen lassen haben. Also können Sie sich erinnern, ob das Bild vielleicht ein größerer Bildausschnitt war, oder haben Sie das von vorn herein im Hochformat angelegt?

HK: Von vorne als Hochformat, das hab' ich gemacht. Hochformate wurden von den Zeitungen lieber gedruckt, weil sie weniger Platz einnahmen als Querformate. Querformate wurden meistens über zwei oder drei Spalten gedruckt und das wollten die Wortleute nicht, die wollten ja ihren Text drucken, die wollten ja nicht die Bilder sehen und deshalb ging man meistens zum Hochformat über. [...]

CS: Ok, und das wurde dann in einem Artikel wahrscheinlich zusammengefasst und von dem Nachrichtendienst –

HK: Ja, in einer Meldung, sie wurde nach Berlin geschrieben über einen Fernschreiber und in Berlin las man das und sagte: Was soll der Mist sein? Oder: Oh ja, was ganz Wichtiges, ja, ganz toll und das schicken wir an alle Tageszeitungen der DDR, an alle Nachrichtenmedien der DDR und das schicken wir auch noch, die DDR hatte ja nicht zu allen afrikanischen Staaten Verbindung, aber zu dem, das schicken wir noch nach Afrika, dann meistens über Funk. [...]

DER BILDRAUM ALS VERHANDLUNGORT

Ich möchte hier auf das oben genannte Verhältnis zwischen Fotografen und Bildsubjekt eingehen, das ich in der Videoarbeit *Revisits*³² verarbeitet habe. Im Rahmen der Ausstellung »Megalopolis – Stimmen aus Kinshasa«³³ habe ich mit einem Teil der beteiligten Künstler/innen die Orte in den Bildmotiven Kochs und weiterer Fotografen besucht und diese in Videotableaus erneut dargestellt. In längeren statischen Kameraeinstellungen tritt der zeitliche Verlauf der Diskussion vor Ort in den Vordergrund. Die dargestellte Gruppe verhandelt hier anhand der Zeitungsausschnitte und Fotos das jeweils dargestellte Bildmotiv, in dessen Ausschnitt sie sich wiederum gerade selbst befinden. Die ursprüngliche Hierarchie innerhalb des Bildraums wird durch die Neuaneignung sowie die Präsenz der Akteure durchbrochen und von den aktuellen Diskussionen visuell beziehungsweise inhaltlich überschrieben. Am 58. Todestag Lumumbas, den 17. Januar 2019, wurde die Videoinstallation im Rahmen einer Diskussionsveranstaltung erstmalig im GRASSI Museum für Völkerkunde präsentiert.³⁴ Zusammen mit Dr. Julien Bobineau³⁵ (Forum Afrikazentrum, Universität Würzburg) wurden die unterschiedlichen Repräsentationsformen Lumumbas in Belgien, DR Kongo und der DDR anhand von Gedichten, Dramen und der *Rewritings* gegenübergestellt und zusammen mit dem Publikum diskutiert. Der museale Ort bildete dabei den Hintergrund für die institutionelle Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe und dessen Sichtbarkeit und Vermittlung im öffentlichen Raum am Beispiel der Rezeptionsgeschichte Patrice Lumumbas.

32 | *Revisits*, Video, 17 Min. im Loop, S/W, ohne Ton: Teilnehmende: Steve Bandoma, Zoe Bella, Chérie Benga, Serge Diakota, Eddy Ekete, Eunice Kamanda, Dolet Malalu, Theo Schley und Flory Sinanduku; Kamera: Frank Holbein (siehe Abb. 9.5).

33 | »Die urbane Realität des afrikanischen Kontinents wird in ethnologischen Museen selten gezeigt. Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig setzt sie in den Fokus und gibt 24 Künstlern/innen aus Kinshasa eine »Carte Blanche«, um ihre Stimmen im Museum erklingen zu lassen« (1. 12. 2018 – 14. 4. 2019, <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/megalopolis-1-stimmen-aus-kinshasa/>, 13. 1. 2020).

34 | Der Tisch aus der Diskussion wurde als Installation für die Ausstellung nachgebaut (siehe Abb. 9.6).

35 | Julien Bobineau (geb. 1986) ist Mitarbeiter am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft sowie am Afrikazentrum der Universität Würzburg: »In seiner Dissertation untersucht er den Zusammenhang von postkolonialen Ansätzen und modernen Mythostheorien am Beispiel der artifiziellen Darstellung von Patrice Lumumba, dem ersten demokratisch gewählten Ministerpräsidenten der Demokratischen Republik Kongo. [...] Darüber hinaus beschäftigt er sich mit der Narratologie von TV-Serien, der Literatur der Französischen Aufklärung und dem Absurden Drama des 20. Jahrhunderts« (<https://www.uni-wuerzburg.de/forschung/afrikazentrum/mitglieder/philosophische-fakultaet/dr-julien-bobineau/>, 13. 1. 2020).

Abb. 9.6: Ausstellungsansicht, Foyer, 4-Kanal-Audioinstallation



MUSEUM ALS BÜHNE

Das Publikum wurde dabei in die Quellenarbeit performativ einbezogen, indem Teile aus den *Rewritings* rezipiert wurden. Dieser kuratierten theatralischen Wiederaufführung durch die Anwesenden liegt eine Zeugenschaft inne, wie sie der Funktion des Chores in einer griechischen Tragödie ähnelt. Der »Rückgriff«³⁶ auf den Mord an Lumumba dient hier aber nicht einer (Nach-)Verurteilung der Tat, sondern geht über das Format der Probe auf kritische Distanz zur Erzählweise an sich. Der Akt des Sprechens produziert dabei neue (temporäre) Wahrheiten, die sich aus der Gegenüberstellung der beteiligten Stimmen und der Auswahl an Dokumenten ergeben und die hier in jeder Probe zwar aufeinander aufbauen, sich aber auf unterschiedliche Weise wiederholen.³⁷ Der Diskussionsrunde folgte im zweiten Teil der Veranstaltung eine öffentliche Chorprobe, in der ein Auszug aus der Originalpartitur des »Requiems« durch das »Vocalconsort Leipzig« mit Klavierbegleitung im Nebenraum eingesungen wurde (siehe Abb. 9.7).³⁸ Die Mitglieder des Chors, die eben noch an der Diskussion

36 | Vgl. »Reenactment« bei Arns und Horn: »Befragung der Gegenwart mittels Rückgriff auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben« (Arns/Horn 2007).

37 | Vgl. »Rehearsal« bei Buchmann et al.: »[...] rehearsal constitutes not only the framework for, but becomes the actual production: the ›work‹ and its documentation or staging overlap« (Buchmann et al. 2016: 13).

38 | Aufführung mit freundlicher Genehmigung durch Maxim Dessau (Sohn und Erbe Paul Dessaus). Chor- und Klavierauszug wurden durch das MDR-Notenarchiv zur Verfügung gestellt (Abb. 9.7).

Abb. 9.7: Ansicht, öffentliche Probe vom 17. Januar 2019, Vocalconsort Leipzig



teilnahmen, waren nun mit ihrer Gesangsstimme präsent. Diese Verschiebung zwischen persönlicher Reflexion und kollektiver Reproduktion ging dabei auf das Rollenverhältnis zwischen (sprachlichem) Individuum und Klangkörper (Chor) ein, wobei sich die Hierarchien innerhalb der Chorprobe und durch den öffentlichen Moment bedingt auch die (vertrauten) Sphären zwischen Akteur/innen und Zuschauer/innen verlagerten. Das dokumentarische Material wurde dabei verhandelt und neu geprüft und durch das öffentliche Einstudieren in seiner ursprünglichen (politischen) Wirkung und Aufführungspraxis hinterfragt.

Diskussionsrunde mit Julien Bobineau (Transkription)

GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 17. Januar 2019.

[...]

Julien Bobineau: [...] In vielen Teilen des Kongo geht man heute davon aus, dass Lumumba noch nicht tot ist, weil er keine Bestattung erfahren hat, weil durch dieses Ausgraben der Leichenteile der Leichnam geschändet wurde und es eben noch keine offizielle Beerdigungszeremonie gab. Das wird gleich in Bezug auf die literarischen Texte interessant. Diese Tabuisierung in der offiziellen Geschichtspolitik hat meiner Meinung nach dazu geführt, dass man sich in sehr viel subjektiverer Form mit Lumumba beschäftigte, sowohl im Kongo als auch in Belgien. Deswegen ist auch ein Blick auf die Literatur interessant, die ich als Literaturwissenschaftler als wichtigstes und ältestes Gedächtnismedium betrachte. Hier ist es spannend, dass es sehr viel Literatur über Lumumba im globalen Süden gibt. Wir haben das bekannteste Stück

von Aimé Césaire »Une Saison au Congo«, das 1966 erscheint. Es hat wirklich diese Wirkung bis heute. In meiner Arbeit³⁹ wollte ich mich konzentrieren auf die Verarbeitung Lumumbas und die Erinnerung an Lumumba in der Lyrik. Warum habe ich das getan: Die Lyrik ist für mich das Medium und die literarische Gattung, in der man am ehesten Emotionen, Trauer und Tragik ausdrücken kann und das werden wir gleich auch sehen, denn die meisten der Gedichte, die ich untersucht habe sind Elegien, also Klagegedichte, und ich würde tatsächlich einmal beginnen, das erste zu lesen. Henri Lopès ist ein sehr bekannter kongolesischer Literat, der 2015 seinen letzten Roman in Frankreich herausgeben hat, und er hat Lumumba 1966 das folgende Gedicht⁴⁰ gewidmet:

<i>Du côté de Katanga</i>	Bei Katanga
<i>On dit qu'un géant</i>	Sagt man, sei ein Riese
<i>Dans la nuit est tombé</i>	In der Nacht gefallen
<i>Et l'eau qui tombe des ciels</i>	Und das Wasser, das vom Himmel fällt
<i>L'eau qui tombe des fronts</i>	Das Wasser, das von den Stirnen fällt
<i>L'eau qui tombe des yeux</i>	Das Wasser, das von den Augen fällt
<i>L'eau qui coule en ondoyant</i>	Das Wasser, das wogend fließt
<i>Dans le fleuve couleur de thé</i>	In den teefarbenen Fluss
<i>Toute l'eau pleure et gémit</i>	All das Wasser weint und klagt
<i>Dans cette nuit</i>	In dieser Nacht
<i>Où la mort a visage de géant</i>	In welcher der Tod das Gesicht des Riesen hat

[...]

<i>Du côté de Katanga</i>	Bei Katanga
<i>A l'enterrement nous irons</i>	Werden wir zur Beerdigung gehen
<i>Du casque colonial</i>	Des Kolonialhelms
<i>Du casque des tyrans</i>	Des Helms der Tyrannen
<i>Blanc noir ou kaki</i>	Weiß, schwarz oder khaki
<i>La couleur n'importe pas</i>	Die Farbe ist nicht wichtig

Ihr seht: Lumumbas Name wird hier nicht explizit genannt. Lumumba wird als Riese metaphorisiert. Die Riesen-Metapher ist ein Leitmotiv in der Literatur, wenn es um Lumumba geht. Zu Beginn ist es hier sehr interessant, dass man diese Konstellation hat: On dit – sagt man. Das ist quasi die Referenz auf ein Gerücht, also man sagt Lumumba sei gestorben. Es ist nicht verifiziert, dass Lumumba gestorben ist, vielleicht lebt er noch, man weiß es nicht. Es ist nur der Riese gefallen, Lumumba ist nicht gestorben. Und spannend ist auch, dass die nicht erfolgte Beerdigung thematisiert wird an letzter Stelle, also zu dieser Beerdigung werden wir gehen, zu dieser Beerdigung

39 | Vgl. Bobineau 2019.

40 | Lopès 1966: 41–42; Übersetzung: Julien Bobineau.

gung des Kolonialhelmes, und dieser direkte Bezug zu Lumumba, der für die Unabhängigkeit, für die bedingungslose Ablösung vom Kolonialismus geworben hat und für diese Idee letztendlich gestorben ist. Diese Beerdigungszeremonie wird hier eben vollzogen. Deshalb ist das hier ein Klagegedicht, eine Elegie. Ich finde das wird durch die Fließrichtung des Textes, des fallenden Wassers, das quasi vom Himmel auf die Stirn über die Augen und dann in den Fluss, in den Kongo-Fluss, fließt und hier eben die gesamte kongolesische Gesellschaft erfasst, deutlich. Und auch sehr schön ist, wenn wir von subjektiver und kollektiver Erinnerung sprechen: A l'enterrement nous irons – werden wir zur Beerdigung gehen, was sehr auffällig ist in den kongolesischen Gedichten. Dort haben wir sehr oft das lyrische Wir, was ich analog zum lyrischen Ich herausgearbeitet habe, also eine Kollektivität, die Kongolesen, die hinter Lumumba stehen. [...] Interessant wird es auch, wenn wir den Kongo verlassen und uns im letzten Teil auf die belgische Sichtweise der belgischen Literaten konzentrieren. Da habe ich mich mit zwei Dramatikern auseinandergesetzt, Jean Leroy und Anita van Belle. Warum das Drama? Ich finde das Drama ist eines der Sprachrohre in unserer Gesellschaft, nicht erst seit Bertolt Brecht, sondern schon weit davor, weil Dramen eben besonders gut auf politische Missstände und auf Machtverhältnisse hinweisen können. Und genau deswegen habe ich diese zwei Dramen ausgewählt. Das erste ist *Les Funérailles de Monsieur Lumumba*, also die Bestattung oder die Beerdigung des Herrn Lumumba. Daran sieht man auch gleich diesen Bezug, denn die Beerdigungsmetapher ist sehr präsent. In dem Fünfkakter trifft der verstorbene Geist Lumumbas auf die junge Belgierin Sarah, deren Großvater bei der Ausgrabung und der Zersetzung der Leiche zugegen war. Es treten dann auch diese zwei Geheimpolitizisten auf, die sich freuen, weil sie keine Konsequenzen durch die Untersuchungskommission erleben mussten. Es taucht dort auch Lumumbas Gegenspieler König Baudouin auf, der Großneffe von König Leopold II., der eben indirekt dafür verantwortlich war, dass Lumumba ermordet wurde. Interessant ist hier: Es folgt eine Konfrontation zwischen Lumumba und Baudouin, daraufhin aber eine Versöhnung und das finde ich sehr spannend, dass der belgische Autor Jean Leroy eben diesen versöhnlichen Aspekt, dieses »Wir müssen mit unserer Kolonialgeschichte aufräumen. Wir können es aber nicht alleine machen, sondern wir brauchen die Kongolesen auf Augenhöhe dabei«:

Tableau (S. 47–48)⁴¹

LUMUMBA. – *Les injustices ne s'effacent jamais.*

BAUDOUIN. – *On peut les réparer.*

LUMUMBA. – *Ou réécrire l'histoire.*

[...]

BAUDOUIN. – *Ne vous plaignez pas : nous venons de vous offrir l'enterrement que vous méritiez. Un enterrement officiel [...]*

LUMUMBA. – *Pas un enterrement, disons plutôt un geste diplomatique, un geste ... commercial.*

41 | Leroy 2007: 47–48; Übersetzung: Julien Bobineau.

(Übersetzung)

LUMUMBA. – Die Ungerechtigkeiten werden niemals getilgt.

BAUDOUIN. – Man kann sie reparieren.

LUMUMBA. – Oder die Geschichte neu schreiben.

[...]

BAUDOUIN. – Beschweren Sie sich nicht: wir haben Ihnen eben das Begräbnis angeboten, das Sie verdienen. Ein offizielles Begräbnis [...]

LUMUMBA. – Kein Begräbnis, sagen wir lieber eine diplomatische Geste, eine ... kommerzielle Geste.

DIE ROLLE DES KÜNSTLERS: AUTORSCHAFT UND AUTONOMIE

Beáta: Welche Rollen nimmst du bei deiner Arbeit als Künstler ein? Wie ist dabei das Verhältnis zwischen künstlerischer und kuratorischer Praxis?

Carsten: Als Künstler verorte ich mich biografisch innerhalb der »Post-Wende-Generation«, die sich nicht direkt mit der Geschichte der DDR, sondern mit deren Folgen bewusst oder unbewusst konfrontiert sieht. Vielleicht kommt daher mein Interesse für Erinnerungspraxis und Erzählformen, da ich einer Generation angehöre, deren Erinnerungen an die DDR sich meist nur aus Erzählungen konstruieren. Deshalb trage ich ein Stück dieser Identität und Sozialisation auch in meine Arbeiten hinein, in denen ich unterschiedliche Positionen einnehme. Die Formate der Arbeit *Rehearsal for Lumumba* entwickeln sich hier gemeinsam mit den Teilnehmenden, die ich einlade und die mit ihren Biografien präsent sind. Planung, Produktion, Auswahl und Installation bilden dabei ein Netzwerk an Aufgaben, in dem ich mich hin und her bewege, dabei fühle ich mich als Teilnehmer und Akteur zugleich. Bei meiner prozessbasierten Arbeitsweise entsteht eine Vielzahl an unterschiedlichen Dokumenten, die ich im Kontext einer Ausstellung neu arrangiere und die in Gegenüberstellung mit dem Ausstellungsort meist neue Aussagen entwickeln. Ich agiere hier vor allem im musealen Raum beziehungsweise an Kulturstätten, die an sich bereits »kuratierte Orte«⁴² darstellen und deren institutionellen Rahmen ich durch meine künstlerische Praxis transparent mache und diskursiviere. Dabei verwalte oder »pflege«⁴³ ich nicht die Geschichte des Orts im ursprünglichen Sinne des »Kuratierens«,⁴⁴ vielmehr reagiere ich auf beziehungsweise öffne und ergänze die Erzählebenen, die den Ort als

42 | Vgl. »[C]ultural heritage can be seen as a curated cultural past. This is part of the current general culturalization and musealization of society, in which the discursive ground has moved into the museum, rather than the curator having left the museum« (Lind 2012: 12–13).

43 | »Kuratieren« von lat. *curare* (pflegen, sorgen).

44 | Vgl. »The term ›curating‹ is used as the technical modality of making art go public. It is a craft that is involved in much more than making exhibitions – beyond the walls of an institution as well as beyond what are traditionally called programming and education« (ibid.: 11).

solchen erst konstituieren. Die entwickelte Methode, die dabei hinter dem Format der Probe und deren inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte Lumumbas steht, orientiert sich hier stärker an dem Begriff des »Kuratorischen«,⁴⁵ Innerhalb des performativen⁴⁶ Feldes ist es möglich, (sich) zwischen den verschiedenen Rollen wie ein Agent zu (ver-)wandeln. Die Teilnehmenden werden darin wiederum zu Produzenten, denen es ermöglicht wird, die oben genannten entstandenen Öffnungen zwischen den Erzählebenen neu zu besetzen. Kooperation und Autonomie multiplizieren die Perspektiven, so obliegt der finale Blick durch die Kamera in *Revisits* dem Kameramann Frank Holbein, der auf die Archivfotos reagiert und dessen Lesart sich damit in den Werkkomplex einschreibt. Im Rahmen der Ausstellung zum Bundespreis für Kunststudierende⁴⁷ in der Bundeskunsthalle in Bonn wurde die Videoinstallation *Revisits* neben einem Proberaum installiert, der von dem belgischen DJ und Komponisten Matthias Yzebaert bespielt wurde. In einer Audioinstallation reagierte er auf das »Requiem« von Paul Dessau. Im Rahmen der Ausstellung fanden dort öffentliche Workshops statt, in denen diesmal auf die körperliche Vermittlung traumatischer Erlebnisse eingegangen wurde. Gemeinsam mit einer TRE⁴⁸-Traineein und den Teilnehmenden wurden die bisherigen Materialien in Körperübungen verarbeitet. Der Proberaum war mit teils beschrifteten Gummimatten ausgelegt, die den Aktionsraum der Übungen bestimmten. Deren Formation veränderte sich mit jedem Workshop und damit auch das Schriftbild. Das performative Archiv veränderte sich mit den Teilnehmenden, indem sie die Geschichte auf ihre Weise wiederholten, fort- beziehungsweise überschrieben und auf den (eigenen) Körper beziehungsweise die Installation übertrugen. Die Autonomie des künstlerischen Werkes wurde hier hinterfragt, indem die Objekte benutzt werden konnten oder im Fall der Videoinstallation der Stuhlkreis erst durch die Anwesenheit der Körper vervollständigt wurde. Der Bildschirm, der die Arbeit *Revisits* zeigte, lagerte ebenfalls auf Stühlen und befand sich auf Augenhöhe der Betrachter/innen, deren Blicke sich somit begegneten. Über Kopfhörer konnten die oben genannten Aufnahmen nachgehört werden, die zum Video praktisch immer eine andere Geschichte erzählten, dadurch dass die

45 | Vgl. »[...] ›the curatorial‹ is something else, something that can also operate beyond the field of art, and whether it has other significant features. So far, the curatorial is understood to have a multi-dimensional role that includes critique, editing, education, fundraising, etc. [...] The curatorial is akin to the methodology used by artists focusing on the postproduction approach – that is, the principles of montage, employing disparate images, objects, and other material and immaterial phenomena within a particular time and space-related framework« (ibid.: 11–12).

46 | Vgl. »Because the curatorial has clear performative sides, it also includes elements of choreography, orchestration, and administrative logistics [...]« (ibid.: 12).

47 | Ausstellung zum 24. Bundespreis für Kunststudierende, Oktober 2019 – Januar 2020, Bundeskunsthalle, Museumsmeile Bonn; <http://www.kunst-wettbewerb.de> (13. 1. 2020).

48 | TRE® (Tension and Trauma Releasing Exercise); »Auf die Durchführung von speziellen Übungen reagiert der Körper mit Zittern, welches als Lösungsmechanismus für Stress und Trauma verstanden wird«, <https://www.tre-deutschland.de/index.php> (13. 1. 2020).

unterschiedlich langen Tonspuren unabhängig zur Bildspur liefern. An diesem Beispiel möchte ich abschließend deutlich machen, wie innerhalb meiner künstlerischen Praxis das Kuratorische wirkt, indem sich nämlich die einzelnen Teile in meiner Arbeit abhängig vom Ort und den Teilnehmer/innen immer neu verbinden können.

BIBLIOGRAFIE

- Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hg.) (2007): *History Will Repeat Itself: Strategien des Re-enactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Frankfurt/Main: Revolver.
- Bobineau, Julien (2019): *Koloniale Diskurse im Vergleich: Die Repräsentation von Patrice Lumumba in der kongolesischen Lyrik und im belgischen Drama*, Berlin: LIT.
- Buchmann, Sabeth et al. (Hg.) (2016): *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Film, and Politics*, Berlin: Sternberg Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript, DOI: 10.14361/9783839411780.
- Leroy, Jean (2007): *Les funérailles de monsieur Lumumba*, Cuesmes: Éditions du Cerisier.
- van Lierde, Jean (1963): *La pensée politique de Patrice Lumumba*, Paris: Editions Présence Africaine.
- Lind, Maria (2012): »Performing the Curatorial: An Introduction.« In: Maria Lind/Doug Ashford (Hg.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin: Sternberg Press, S. 9–22.
- Lopès, Henri (1966): »Du côté du Katanga.« In: *Présence Africaine* 57, S. 41–42.
- Mayer, Günter (1978): *Weltbild – Notenbild: Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig: Reclam.
- Platen, Emil (1991): *Johann Sebastian Bach: Die Matthäus-Passion*, München: Bärenreiter.
- Saeger, Carsten (2018): *Rewritings*, Diplomarbeit, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/Academy of Fine Arts Leipzig.
- Sebal, P. (1993): »Völkerfreundschaft oder Auslandsinformation.« In: Ulrich van der Heyden/Ilona Schleicher/Hans-Georg Schleicher (Hg.), *Die DDR und Afrika – zwischen Klassenkampf und neuem Denken*, Münster: LIT Verlag, S. 79 ff.

ABBILDUNGEN

Abb. 9.1: Kopf des kongolesischen Politikers Patrice Émery Lumumba, Rudolf Oelzner (1906–1985), Bronzeguss, Bronzegießerei Noack, Leipzig. Sandsteinsockel, Höhe ca. 64 cm, 1961, Freifläche vor dem Herderinstitut, 1997 Kopf entwendet, Sockel umgestoßen. Foto: Stadtarchiv Leipzig.

- Abb. 9.2: Schallplattencover, Requiem für Lumumba (1961–1963), Gestaltung: G. Semder/VEB Deutsche Schallplatten Berlin, DDR. Foto: Carsten Saeger, 1971.
- Abb. 9.3: Ansicht, Proberaum, Rehearsal #2, Teilnehmende: M. Arzt, M. Eistrup, E. Ekeke, U. Kase, F. Kuba, C. Saeger, T. Schley, S. Tanaka, 4-Kanal-Audioinstallation, 60 Min. im Loop, Molton, Polsterstühle, Glühlampe, 2 Paar Stereo-Lautsprecher, HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst Leipzig, in der Ausstellung „Requiem for a Failed State“. Foto: Büro für Fotografie, 2018.
- Abb. 9.4: Installationsansicht, Tischinstallation, 4-Kanal-Audioinstallation, Kopfhörer, HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst Leipzig, in der Ausstellung »Requiem for a Failed State«. Foto: Carsten Saeger, 2018.
- Abb. 9.5: *Revisits*, Videostill, Video, 17 Min. im Loop, UHD, s/w, ohne Ton, Kamera: F. Holbein. Teilnehmende: S. Bandoma, Z. Bella, C. Benga, S. Diakota, E. Ekeke, E. Kamanda, D. Malalu, C. Saeger, T. Schley, F. Sinanduku. Freifläche vor dem ehemaligen Herderinstitut mit der Lumumba-Büste von J. Mucchi-Wiegmann, 2011 wiedererrichtet. Videostill: Frank Holbein, 2019.
- Abb. 9.6: Ausstellungsansicht, Foyer, 4-Kanal-Audioinstallation, verschiedene Aufnahmen im Loop, 4 Stereo-Kopfhörer, Mediaplayer, Tischinstallation, 3-Kanal-Videoinstallation *Revisits* auf Mediawand mit Vitrine, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig in Kooperation mit der Ausstellung »Megalopolis: Stimmen aus Kinshasa«. Foto: Carsten Saeger, 2019.
- Abb. 9.7: Ansicht, öffentliche Probe vom 17. Januar 2019, Vocalconsort Leipzig, Dirigentin: F. Kuba, Klavier: P. Frischkorn, Ton: J. Limmer, Museumspädagogischer Raum, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Foto: Carsten Saeger, 2019.

Part III: Materials, Visuals, Performances

10. Aus Häusern und Containern

Der Teppich als Nische privater Lebenswelten

Simone Jansen

ABSTRACT

A small group of enthusiasts tracked down old oriental carpets and fragments of peasant and nomadic origins in Dresden in the 1980s. Items still available in households from pre-war times appeared in waste containers, newspaper advertisements or the art trade. At the time, the GDR art market was monopolised selling art pieces *en masse* for foreign currency, and the activities of both private collectors and museums were regulated. The example of the *Dresdner Teppichfreunde* (Dresden carpet enthusiasts) shows how collecting and dealing with carpets resulted in curating one's life-world, thus, establishing a distinct social environment and occupying a niche in everyday life in the GDR that went beyond the ideological and political realms. Dealing with state restrictions, concerns about reprisals, and the need to act in given and self-created spaces shaped the enthusiasts' ambivalent relationship with the state and the ways in which they saw themselves as collectors and researchers. In the ongoing exploration of their opportunities and limitations, the *Teppichfreunde* straddled the terrains of identity and distance, acceptance and resistance, continuity and change. A carpet collection was established at the Dresden Museum of Ethnology between 1979 and 1986. Since 1999, the museum has been organising the *Dresdner Teppich-abende* (Dresden carpet evenings) under my direction. I have developed a deep bond with the carpet enthusiasts, their pieces and their GDR biographies over the years. Consequently, the project results presented in this chapter are based on an intensive collaboration with the *Teppichfreunde* and other contemporaries.

Im Dresden der 1980er Jahre spürte eine kleine Gruppe von Enthusiasten alte Orientteppiche und Fragmente von Bauern- und Nomadenarbeiten auf. Noch aus Vorkriegszeiten in Haushalten vorhandene Stücke tauchten in Sperrmüllcontainern, über Zeitungsannoncen oder im Kunsthandel auf. Zu dieser Zeit wurde der Kunstmarkt in der DDR monopolisiert, um massenweise Kunstgüter gegen Devisen zu veräußern. Private wie museale Sammlungstätigkeit wurden durch das sozialistische System reglementiert.

Abb. 10.1: Teppichfunde der Dresdner Teppichfreunde aus den 1980er Jahren, Kollage von Sylvia Pereira, 2019



Das Beispiel der *Dresdner Teppichfreunde*¹ zeigt, wie das Sammeln und die Beschäftigung mit Teppichen dazu führten, die eigene Wohn- und Lebenswelt zu kuratieren, das heißt diese in hohem Maße gezielt zu gestalten, sich ein spezifisches gesellschaftliches Umfeld zu schaffen und damit im DDR-Alltag eine Nische jenseits der politisch-gesellschaftlichen Vorgaben zu besetzen. Der Umgang mit staatlichen Einschränkungen, die Furcht vor Repressalien sowie das Agieren in gegebenen oder selbstgeschaffenen Freiräumen prägte und formte das Selbstverständnis der Teppichfreunde als Bewahrer und Forscher ebenso wie ihr ambivalentes Verhältnis zum Staat. Im ständigen, auch unbewussten Ausloten ihrer Chancen und Möglichkeiten agierten Teppichfreunde im Spannungsfeld von Identität und Distanz, Akzeptanz und Widerstand, Veränderung und Kontinuität. Ihre individuellen Verhaltensweisen zeugen von der Suche nach einem Gegenbild, nach Spuren einer exotischen, unerreichbaren Welt und von Eigen-Sinn.²

Abb. 10.1 zeigt in einer Kollage Funde der Dresdner Teppichfreunde aus den 1980er Jahren aus Häusern und Containern; Fragmente und Fragmentarisches aus Vorder- und Mittelasien.

1 | Bis heute gebräuchliche Selbstbezeichnung der Dresdner Teppich-Enthusiasten der DDR-Zeit.

2 | Eine Haltung beziehungsweise davon geprägte Alltagshandlungen, denen durchaus gesellschaftspolitische Relevanz zuzusprechen ist (siehe Abschnitt *Eigen-Sinn* ...).

Im letzten Jahrzehnt vor der Wende im Jahr 1989 kam es durch das Engagement Dresdner Teppichfreunde zum Aufbau einer Teppichsammlung am Museum für Völkerkunde Dresden. 1999 sollte ich die Betreuung dieser Sammlung übernehmen und lernte im Vorfeld erstmals einen DDR-Teppichfreund kennen. Seither ist über viele Jahre eine Vertrautheit mit den Teppichfreunden, ihren Stücken und ihren DDR-Biografien gewachsen und das Museum veranstaltet unter meiner Leitung die *Dresdner Teppichabende*.³ Das Projekt *Curating (Post-)socialist Environments* hat viele Stränge zusammengeführt, eine große Intensität in der Materialsammlung ermöglicht und den Blick für Zusammenhänge geschärft, was im Folgenden aufgezeigt wird.

SPURENSUCHE TEPPICHSAMMELN – ODER: GEMEINSAMES ERINNERN

Die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse, mit denen DDR-Bürger konfrontiert waren und die sie und ihr Leben prägten, wurden und werden in Stiftungen und Projekten historisch aufgearbeitet. Womöglich aber finden Betroffene ihr Geschichts- und Alltagserleben darin nicht hinreichend wiedergegeben. Retrospektive Fotobücher über den DDR-Alltag haben fast 30 Jahre nach dem Mauerfall immer noch Konjunktur. Alltagsabbilder werden nun zunehmend Teil der offiziellen Geschichtsschreibung, wenn mit Bundesmitteln Archive solcher Aufnahmen digitalisiert und zugänglich gemacht werden.⁴ Geschichtsverständnis, Rezeption und Geschichtsschreibung finden nicht nur in Texten, sondern auch in Bildern Ausdruck und Verfestigung. Ebenso sind es Architektur, Institutsgründungen oder Veranstaltungen wie Ausstellungen und Tagungen, die nicht nur von einer (gewünschten) Haltung zeugen, sondern diese formen und befördern (Schorch 2018: 172). Im heutigen gesellschaftlichen Diskurs um Haltungen und Bewertungen zu aktuellen Fragen gesamtdeutscher Verhältnisse⁵ wird offenbar, dass die ostdeutsche Perspektive vernachlässigt wurde, was dazu führen kann, dass »das Narrative, das Poetische und Subjektive« (Ricoeur 1991) in der heutigen Aufarbeitungspraxis wieder mehr an Bedeutung gewinnt. Genau hier sollte meine Projektarbeit ansetzen. Die Spurensuche zum Teppichsammeln und deren Ergebnisse basieren auf einer intensiven Zusammenarbeit mit Teppichfreunden und weiteren Zeitzeugen. Ihre Narration ist die Grundlage meiner Erläuterungen und meiner Analyse. Neben zahlreichen Interview-Einzelgesprächen fanden vor allem Workshop-artige Gruppengespräche mit einer Kerngruppe statt. Hinzu kamen umfangreiche, zum Teil in der Kerngruppe gemeinschaftlich erarbeitete Fragebögen, die vor allem die Funktion erfüllten, die Projektteilnehmer bei den Interviews zu

3 | Abende über Geschichte, Technik, Material, Funktion, Ästhetik und Klassifizierungen von Teppichen und Textilien (seit Juni 2000), wobei das Lernen am Original im Vordergrund steht.

4 | Schirrmeister, Frank (2018): »Die Zeichen des eigenen Lebens.« In: Neues Deutschland, S. 10.

5 | Von Themen der Geschichtsschreibung, -aufarbeitung und -dokumentation, über Fragen der Erinnerungskultur, bis hin zu politischen Maßnahmen und Regelungen wie den Solidaritätszuschlag oder die Renten- und Lohnanpassung in den neuen Bundesländern.

entlasten und gleichsam Nachdenken und Erinnerungsvermögen anzuregen. Dabei liefen alle drei Formen der Zusammenarbeit parallel und prägten einander. Schnell wurde klar, dass es vor allem die Gesprächstreffen der Kerngruppe schafften, Erinnerungen zu evozieren, zu präzisieren oder unterschiedliche Wahrnehmungen gleicher beziehungsweise vergleichbarer Situationen aufzuzeigen; so war es der ausdrückliche Wunsch der Kerngruppe, Inhalte aus Einzelgesprächen auch gemeinschaftlich zu bearbeiten, wodurch den Teilnehmern bei der Darstellung ihrer persönlichen Sicht eine größere Aufmerksamkeit zukam.

Die Art und Weise, wie in Dresden Teppichfreunde zusammenfanden und sich kulturell mobilisierten, zeigt bei aller Subjektivität ihrer Aussagen ein exemplarisches Stück DDR.

Wenn in diesem Kapitel von Sozialismus oder sozialistischem System die Rede ist, beziehe ich mich lediglich auf dessen DDR-spezifische Ausprägung und die Reglementierungen, die vor allem Sammler und deren Aktivitäten betrafen. Bevor das Dresden der 1980er Jahre, seine Teppichfreunde und deren sammlerische Aktivitäten hier genauer beschrieben und analysiert werden, fällt der Blick zunächst auf den Kunsthandel – auf dessen Bedingungen und Entwicklungen von der Nachkriegszeit bis zu seiner Verstaatlichung während der DDR-Finanzkrise. Diese Verhältnisse bildeten den Kontext für die Dresdner Teppichfreunde.

KUNSTHANDEL UND SAMMELN IN DER DDR

Orientteppiche, einschließlich bäuerlich-nomadischer Arbeiten, wurden im deutschsprachigen Raum nach 1960 besonders beliebt. Im Westen etablierten sich Sammlerkreise. Auch wurden bei Wohlhabenden ohne spezifisches Sammelinteresse hochpreisige Orientteppiche immer beliebter, zumal sie als Wertanlage galten. Stücke wurden weltweit gehandelt; Fach- und Abbildungsliteratur wurde publiziert und war frei zugänglich.⁶ Auf dem Gebiet der DDR war die Entwicklung gänzlich anders, denn nach Kriegsende und mit der Aufteilung Deutschlands hatte eine Abwanderung Besitzender aus der sowjetischen Besatzungszone in die westlichen Besatzungszonen eingesetzt. Außerdem führten Nachkriegszeit, Gründung der DDR und Mauerbau zu einer osmotischen Abschottung verbleibender mitteldeutscher Kunstgüter vom westlichen Europa. Vielfach betraf diese Abschottung auch den Literatur- und Kenntniserwerb, ausgenommen bescheidene Ankäufe westlicher Literatur durch DDR-Bibliotheken⁷ und gelegentliche Schenkungen. Aufgrund dieser Isolation waren westliche Kunst-

6 | Zum Beispiel Standardwerke wie *Vorderasiatische Knüpfteppiche* (von Bode 1901), *Der Orientteppich* (Grote-Hasenbalg 1922), sowie die Arbeiten Ernst Kühnells und Kurt Erdmanns der Jahre 1913–1966, oder Sammlerliteratur wie *Echte Teppiche* (Haack 1956), *Ullstein Teppichbuch* (Hubel 1965) und *Teppiche aus dem Orient* (Schürmann 1979).

7 | Teppichliteratur wurde bis in die 1960er Jahre noch vereinzelt erworben.

güter oder solche aus den sogenannten sozialistischen Bruderländern für Privatleute praktisch nicht zu erwerben.⁸

In den 1950er und 60er Jahren etablierte sich ein bescheidener, privater DDR-interner Kunsthandel. Von staatlicher Seite wurde dieser zunächst geduldet und nicht sonderlich beachtet. Die Aktivitäten des Staates beschränken sich auf die sogenannten Schlossräumungen und Schlossbergungen. Dabei wurden Reste von Einrichtungen und Sammlungen aus herrschaftlichen Häusern, die den Krieg in Schlössern als Sammelstellen überdauert hatten, auf museale Einrichtungen verteilt oder auch veräußert. Ein massiver Eingriff in den Kunsthandel erfolgte erst in den 1970er Jahren. Durch Misswirtschaft war der Staat in großer finanzieller Not. Die Monopolisierung des Kunsthandels sollte die Staatskasse einträglich füllen. Staatliche Stellen trugen nun Kunstgüter in großem Stil zusammen.

In jedem Bezirk wurden Sammelstellen geschaffen. Sie hießen *VEB Dresdner An- und Verkauf* (Volkseigener Betrieb), *Staatlicher Kunsthandel Berlin*, *Staatlicher An- und Verkauf Leipzig* oder *Gebrauchtwarenhaus Leipzig* et cetera. Dorthin konnten Privatleute für relativ gute DDR-Mark-Preise ihre Möbel, Bilder, Teppiche und andere Güter bringen. Um sicherzustellen, dass auch die Bevölkerung jenseits großer Städte einbezogen wurde, gab es regelmäßig Sammelaktionen mit LKW, die über Land fuhren.⁹

Die als eher minderwertig eingestuften Kunstgegenstände, die keinen großen Devisenprofit versprachen, wurden in den Sammelstellen öffentlich für Mark der DDR angeboten. Hier kauften die Besitzer privater Antikläden, zum Teil auch Museen oder Privatleute – soweit sie sich das leisten konnten – und der Westbesuch. Die als hochwertig eingestuften Kunstgegenstände wurden auf speziellen Berliner Auktionen ausschließlich für Devisen an »Westler« und hochrangige Personen des sozialistischen In- und Auslands verkauft. Die angebotenen Waren füllten ganze Hallen.¹⁰ DDR-Bürgern war der Zugang nur in Ausnahmefällen möglich, überdies verfügten sie kaum über Devisen. Massenhaft verließen Antiquitäten auf diese Weise das Land.

Privateigentum galt nun als verwerflich oder verdächtig; Enteignungen drohten.¹¹ Neben Sammlern bangten auch die Besitzer der bislang geduldeten Antiquitätenläden um ihre Sammlungen und ihre Existenz. Man stand unter Beobachtung des Staatsicherheitsdienstes, wurde häufig drangsaliert und die Enteignung erfolgte dann meist unter dem Vorwand einer fälligen exorbitanten Steuerzahlung.¹²

Derartige Steuernachzahlungen trafen Mitte der 1980er Jahre unter anderem die sechs Dresdner Kunsthändler Helmut Meissner, Wilfried Jentsch, Gerhard Patzig,

8 | Schmidt (1997): »Dresdner Privatsammlungen in der DDR.« In: *Dresdner Hefte* 15/49, S. 83.

9 | Gespräche mit Zeitzeugen und Teppichfreunden (1999–2001).

10 | Gespräche mit Frank Tiesler (Oktober 1999, September 2018).

11 | Schmidt (1997): »Dresdner Privatsammlungen in der DDR.« In: *Dresdner Hefte* 15/49, S. 83.

12 | *Ibid.* Vermögenssteuer konnte ab einem Gesamthaushaltswert von 50.000 Mark erhoben werden. Mit Wertschätzungen von staatlicher Seite schwebte das Damoklesschwert der Enteignung durch nachträgliche Besteuerung praktisch über jedem, der Kunstgüter besaß.

Ernst-Gottfried Günther, Heinz Miech und Werner Wahl (Blutke 1990: 174–176). In den 1980er Jahren kam es zunehmend vor, dass private Kunsthändler mehr oder minder lukrativ in die Geschäfte des Staates verstrickt waren, was auch mit Beschlagnahmen enden konnte; mancher setzte sich rechtzeitig in den Westen ab. Museen und Museumsmitarbeiter hatten eine gesetzliche Begutachtungspflicht für Kunstgüter Ausreisewilliger und anderweitig beschlagnahmte oder enteignete Objekte mit dem Ziel, diesen Privatbesitz den Museen zuzuführen und so den »Verlust« hochwertiger Kunstgüter an den Westen zu verhindern. Doch die Praxis sah anders aus: Museen und Museumsmitarbeiter wurden oftmals umgangen, damit der Staat die Objekte ungehindert für Devisen veräußern konnte.¹³ Die Vorgänge um Alexander Schalck-Golodkowski (1932–2015), einen der wichtigsten Männer der DDR-Wirtschaft, der vor allem für den inoffiziellen Handel mit dem kapitalistischen Ausland zuständig war, sind inzwischen umfassend bearbeitet worden.¹⁴ Darunter sind Recherchen und Einschätzungen zur damaligen Rechtslage, zu Sammler- und Händlerschicksalen sowie zu den Praktiken der Staatsorgane und den Verstrickungen ihrer Vertreter.

DRESDNER VERHÄLTNISSE

Die Residenzstadt Dresden war über Jahrhunderte eine Stadt der Mäzene und Kunstsammler;¹⁵ selbst nach dem zweiten Weltkrieg engagierten sich verbliebene und nachfolgende Kunstliebhaber, unter ihnen eine Reihe von Ärzten.¹⁶ Aufgrund der umfangreichen Dresdner Kunstsammlungen gab es hier etliche Museumsleute, die sich auch privat engagierten und hiesige Abendgesellschaften bereicherten. Gegenüber anderen größeren DDR-Städten richtete sich die politische Aufmerksamkeit der Staatsführung viel weniger auf Dresden, die Residenzstadt, in der Westfernsehen beispielsweise nicht empfangen werden konnte. Im politischen Fokus standen die Hauptstadt (Ost-) Berlin, die für die Wirtschaft der DDR nicht minder bedeutsame Messestadt Leipzig sowie die Städte Halle und Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) mit ihren Industrieregionen,

13 | Bekannt für Dresden ist vor allem der Fall des Antiquitätenhändlers Meissner, dessen Villa ausgeräumt wurde, während man ihn verhörte. Die umfangreiche Sammlung verschwand; im staatlichen Kunsthandel verblieben zum Erwerb für Museen oder Privatleute nur wenige unbedeutende Stücke (Blutke 1990: 94–110; Schmidt 1997: 83).

14 | Schalk-Golodkowski war Oberst im Ministerium für Staatsicherheit (MfS), bis 1975 unter anderem stellvertretender Minister für Außenhandel und danach, bis zum Ende der DDR, Staatssekretär im Ministerium für Außenhandel und Leiter des geheim arbeitenden Bereichs für Kommerzielle Koordinierung (KoKo). 1983 handelte er mit dem bayrischen Ministerpräsidenten Franz Josef Strauß einen Milliardenkredit zur Abwendung des DDR-Staatsbankrotts aus. Seit 1986 war er Mitglied des Zentralkomitees (ZK). Vgl. Judt 2013; Blutke 1990.

15 | Beispielsweise Heinrich Graf von Brühl (1700–1763), Johann Friedrich Lahmann (1858–1937), Karl August Lingner (1861–1916), sowie die Bankiersfamilie Arnold oder Johannes Reiher (1893–1981).

16 | Scholz (1997): »Ärzte als Sammler und Künstler.« In: Dresdner Hefte, 15/49, S. 77.

was in den Leitungsebenen der Museen und im Kulturleben zu spüren war.¹⁷ Die Verhältnisse in den sozialistischen Vorzeigestädten Berlin und Karl-Marx-Stadt waren politisch deutlich aufgeladener. Als sich Mitte der 1970er Jahre die finanzielle Not zuspitzte und der Kunsthandel zur Devisenbeschaffung monopolisiert wurde, lag die Hauptaufmerksamkeit auf Berlin und Leipzig. Nur hier verkehrte die entsprechende (West-)Kundschaft, hier sorgte man für das beste Angebot und erzielte Höchstpreise. In Dresden aber gab es die wohl größte Dichte an Sperrmüllcontainern,¹⁸ die neben Unrat eben auch Gebrauchtwaren und Antiquitäten der Kunst- und Residenzstadt ganzjährig auffingen. Es gab in Berlin, Leipzig oder Chemnitz mitunter Sammler, die Interesse an Teppichen hatten;¹⁹ Dresden aber hat einen Kreis von Teppichenthusiasten hervorgebracht, die gemeinschaftlich agierten.

DRESDNER TEPPICHFREUNDE

Die Teppich-Enthusiasten der DDR-Zeit bezeichnen sich bis heute als *Teppichfreunde*.²⁰ Sie bilden in der inzwischen deutlich angewachsenen Gruppe von Teppich- und Textilinteressierten Sachsens nach wie vor den aktiven, engagierten Kern. Diese Dresdner Sammlerpersönlichkeiten sind so individuell wie ihre Biografien, verstorbene Teppichfreunde inbegriffen. Doch im Teppichsammeln zeigt sich mehr als nur die Affinität zu einer bevorzugten Objektgruppe. So gibt es unter ihnen durchaus Ähnlichkeiten in puncto Weltsicht, Gesinnung oder Verhaltensstrategien zum Gestalten von Freiräumen.

Die Dresdner Teppichfreunde haben sich selbst immer auch als Gruppe gesehen, die Beziehungen großer Nähe und enger Freundschaft ebenso zuließ wie solche von respektvollem Abstand. Wer dazustieß, war willkommen. Insgesamt waren es schließlich eine Handvoll Dresdner Teppichfreunde. Eine aktive, außenwirksame Suche nach Gleichgesinnten war obsolet, da Gruppen- und Vereinsbildung jenseits von Sport und Kleingarten nicht möglich war. Ohne in einem Sammlerhaushalt aufgewachsen zu sein, hatte sich das Interesse für Teppiche bei fast allen in der Kindheit gebildet, meist durch die Großeltern, wo etwa auch die Liebe zu alten Möbeln entstand; mancher hat das Initialstück später zu Studienzeiten geschenkt bekommen oder geerbt. Zu ersten Beschäftigungen mit Originalen oder ersten Funden kam es

17 | Gespräche mit Volkmar Enderlein (21. 1. 2019) und Frank Tiesler (19. 9. 2018).

18 | Gespräche mit Zeitzeugen (Sammlern, Teppichfreunden, Containergängern) aus Berlin, Dresden, Leipzig und Chemnitz.

19 | Zum Beispiel. der Chemnitzer Georg Brühl (1931–2009), der sich ausgiebig mit Künstlern und Kunstinteressierten umgab, kaufte neben seinen ausgewiesenen Sammelgebieten (Art Déco, Ikonen, Grafik) zahlreiche Teppiche auf, die in seinem Umkreis auftauchten (Blutke 1990: 55). Vgl. Brühl/Dörfler 1998: 28–30. Gespräch mit Falko Dörfler (8. 11. 2018).

20 | Zum Selbstverständnis dieser Selbstbezeichnung siehe Abschnitt ... *zwischen Kontinuität & Veränderung*.

im Erwachsenenalter in den 1960er und 70er Jahren. Besonders in den 1970er bis 80er Jahren folgten gezieltere Kontakte – mit Antiquitätenhändlern, staatlichen Verkaufsstellen oder ihresgleichen.²¹ Die Suche nach alten Teppichen fand im direkten Wohn- und Lebensumfeld statt, was durch berufliche Aktivität oft Nachbarstädte wie Leipzig einschloss, vereinzelt aber auch das gesamte Staatsgebiet der DDR. Hinzu kamen seltene Auslandsurlaubsreisen nach Ungarn²² und die ebenfalls selten erfolgreiche Suche über Zeitungsanzeigen, auf die sich private Haushalte meldeten.²³ Mit einer Annonce in der überregionalen und oft vergriffenen *Wochenpost* konnte man seinen Wirkungskreis zwar erweitern, aber die Trefferquote blieb bescheiden. Manchmal tauschten Teppichfreunde Stücke, manchmal brachte der Sperrmüll Neuzugänge. Dabei suchten alle die potenziellen Quellen recht regelmäßig ab, sofern die Umstände dies zuließen. Westkontakte gab es wenige; der Kontakt war ohnehin schwierig und in der Regel kam ein Teppichfreund über die Jahre mit etwas Glück zu nicht mehr als zwei bis drei Teppichbüchern oder einem Auktionskatalog. Die gesammelten, erworbenen Stücke fanden im Wohnraum, der unmittelbaren Lebenswelt, ihren Platz; sie waren Teil des Haushaltes, auch wenn sie als Sammlerstücke die privaten Wohnräume oftmals dominierten.

Abb. 10.2 zeigt ein Foto aus Dresdner Privatbesitz, entstanden zwischen 1973 und 1976. Es ist der Blick in eine Etagenwohnung der Wohnbauserie *WBS 70* mit Anbauwand-Durchreiche, die Küche vom Wohnraum trennend. Orientteppiche bedecken Wand- und Bodenflächen; über dem Sofa ein kaukasischer Kazak-Teppich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Orient im Plattenbau.

Das gesellschaftliche Umfeld der Teppichfreunde war durchaus ähnlich. Es war von sammlerischen Aktivitäten und ihrer Haltung zu Kunstgütern geprägt. Bestimmte Kontakte wurden so befördert, andere gemieden. Nicht zuletzt war dies auch einer gewissen Vorsicht geschuldet. Bewusst oder unbewusst – Teppichfreunde schufen sich ein spezifisches Umfeld, das den Fortbestand ihrer Aktivitäten garantierte oder zumindest nicht gefährdete. Die Kontakte zu anderen Teppichfreunden kamen fast ausschließlich über Empfehlungen zustande, das heißt über einige der privaten Antiquitätenhändler oder auch durch Vermittlung aus etablierten Kunst- und Sammlerkreisen. Wie in den Soirees und Salons vergangener Zeiten umgaben sich in Dresden einige ältere Damen in Abendgesellschaften mit Künstlern, Intellektuellen, Museumsleuten und Sammlern. Auf diese Weise schufen sie Schnittstellen kultureller Aktivitäten auf einer privaten Ebene, die sich dem offiziellen Kulturbetrieb weitgehend entziehen konnte. Voraussetzung war, dass man irgendwie Zugang zu dieser

21 | Vereinzelt hat es Kontakt zu Volkmar Enderlein gegeben, damaliger Direktor des Islamischen Museums Berlin; siehe Abschnitt ... *zwischen Identität und Distanz*.

22 | Erwerbsquelle Budapester Flohmarkt.

23 | Auf Anzeigen wie »Suche Teppiche von vor 1920/30« oder »Kaufe alte Teppiche, auch beschädigt« bekamen Teppichfreunde meist Maschinen- oder Teppiche der Tefzet-Produktion zu sehen. Bäuerlich-nomadische Stücke waren die Ausnahme.

Abb. 10.2: Wohnraum mit Anbauwand-Durchreiche einer Etagenwohnung der Wohnbaureihe »WBS70«, Orientteppiche bedecken Wand und Bodenflächen, Fotografie, 1973–1976



Sphäre hatte und auf jemanden traf, der Kunst-, Sammel- und Teppichinteresse in sich vereinte und ebenso in einfachen bürgerlichen Kreisen verkehrte.

Eine solche Persönlichkeit war der Dresdner Künstler, Sammler und Arzt Wilhelm Müller (1929–1999). Mitte der 1950er Jahre, zeitgleich mit seinem Studienabschluss in Zahnmedizin, begann er, sich intensiv mit Malerei zu beschäftigen. Er wurde der einzige Schüler Herrmann Glöckners und seine Arbeiten waren vom Konstruktivismus und dem Kreis der Hellerauer Kunstgewerbebewegung um Carl Rade beeinflusst (Bischoff 1999: 3). Seine informelle und konkrete Malerei war nicht systemkonform und so praktizierte er als Zahnarzt, bis er Ende der 1970er Jahre aus gesundheitlichen Gründen berufsunfähig wurde. In Kunst- und Sammlerkreisen aufgewachsen, galt seine Aufmerksamkeit zunehmend alten, antiken Teppichen, vorrangig bäuerlich-nomadischer Herkunft. Seine Beschäftigung mit Teppichen prägte nachhaltig sein

Kunstschaffen.²⁴ Für die Teppichfreunde war Müller bis Mitte der 1980er Jahre die wichtigste Kontaktperson, Dreh- und Angelpunkt gemeinschaftlicher Treffen sowie unangefochtene fachliche Instanz – auch wenn er sich selbst nie als Leiter des Kreises sah. Hinzu kam, dass Müller kurz nach seiner Berufsunfähigkeit für das Dresdner Völkerkundemuseum tätig wurde.

Sammlungsleiter Frank Tiesler wollte eine Teppichsammlung aufbauen. Da die Völkerkunde als Wissenschaft in Dresden weitgehend unbehelligt blieb, konnte er die günstigen Bedingungen nutzen: Er beauftragte den Fachmann Müller als Honorarkraft und ließ ihm beim Erwerb der Teppiche freie Hand.²⁵

Müller und Tiesler waren die Schnittstelle zwischen privatem und institutionellem Sammeln und mit ihnen das Museum für Völkerkunde, das mit der aktiven Betreuung dieser Sammlung, der Einführung der *Dresdner Teppichabende* und der (Wieder-)Belebung des DDR-Sammlerkreises diese Aufgabe bis heute wahrnimmt. Besonders zwischen 1979 und 1986 trug Müller mit Unterstützung der Teppichfreunde²⁶ eine Sammlung von etwa 230 Bauern- und Nomadenteppichen aus Häusern, Containern, Antikläden, staatlichen Verkaufsstellen und über Zeitungsannoncen zusammen: Fragmente, Fetzen, Unversehrtes, vom hochwertigen Sammlerstück bis zum abgetretenen Belegstück²⁷ – ein Spiegel des privaten Teppichsammelns in der DDR. Der Aufbau dieser Sammlung würdigte den Teppich und auch das Engagement der Teppichfreunde fand seine Bestätigung. Der Kontakt zwischen dem Museumsmann, der die Idee hatte, und Wilhelm Müller, der über das nötige Know-how verfügte, war auch hier über eine Abendgesellschaft erfolgt.²⁸

Müller hatte viele Kontakte zu gleichaltrigen oder älteren Leuten aus der Dresdner Kunst- und Sammlerszene, sowie einige Verbindungen nach Leipzig und Berlin, vielfach zu Kunst und Antiquitäten sammelnden Ärzten. Er verstand es, sich als angesehener Künstler und Arzt in einfachen als auch wohlhabenden Kreisen gleichermaßen selbstverständlich und diskret zu bewegen. Müller agierte stets umsichtig, hatte Einblick in unzählige Haushalte. Als ein Teppichfreund einmal seinen neusten Sperrmüllfund, gewaschen und frisch erstrahlend, bei einem Treffen zeigte, erkannte ihn Müller sogleich.²⁹

Die Gruppentreffen fanden in unregelmäßigen Zeitabständen, zwei- bis fünfmal im Jahr statt. Man traf sich nach Absprache reihum privat. Die Treffen boten die

24 | Gespräch mit Wilhelm Müller (Oktober 1999); vgl. Sommer (1999: 16).

25 | Verschiedene Gespräche mit Frank Tiesler (1999–2002 und 19. 9. 2018). Müller konnte im Falle eines Ankaufs Besitzern zahlen, was er selbst für angemessen erachtete, ohne sich zum Beispiel einem »Preis-drücken« aussetzen zu müssen.

26 | Hedda Gehm, Bernhard Gräfe, Reinhard Ufer und vor allem Friedrich Uhlemann, auf den über drei Dutzend Teppiche zurückgehen. Den Anfang der Museumssammlung bildeten Schenkungen Müllers.

27 | Ein Stück, das vorrangig der Dokumentation dient (Stamm, Muster, Religion etc.).

28 | Gespräch mit Frank Tiesler (19. 9. 2018).

29 | Gespräch mit Reinhard Ufer (16. 10. 2018). Das Knüpfteppichfragment hatte einer Dame jahrelang als Hunde-Unterlage gedient, was dem aufmerksamen Auge Müllers nicht entgangen war.

Möglichkeit, Originale zu sehen, Erfahrungen und Kenntnisse auszutauschen sowie gemeinschaftlich zu genießen und zu lernen. Es ging vor allem um Neuerwerbungen, Literaturtipps, Zuschreibung, Klassifizierung, Wäsche, Pflege und Sicherung der Stücke sowie um Einschätzungen zu Farben und Material. Nicht selten waren gegenseitige, spontane Besuche die Folge solcher Gruppentreffen. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre und vor allem nach der Wende konzentrierte sich Wilhelm Müller wieder mehr auf seine Malerei. Er war als Teppichfreund weniger aktiv und blieb den Treffen, die nun ohnehin seltener stattfanden, häufiger fern. Für einige der Teppichfreunde bleibt Müller derjenige, der ihnen nahebrachte, Teppiche auch jenseits eines guten Erhaltungszustandes als sammelwürdig anzuerkennen.

CONTAINER UND ANDERE FUNDQUELLEN

In der DDR standen Sperrmüll-Container in den Straßen, weil es Pressmüllfahrzeuge für sperrigen Abfall noch nicht gab (Kuhn 2017: 89). vielerorts wurden sie nur zeitweise oder auf Bestellung bereitgestellt. In Leipzig und Dresden aber waren sie ganzjährig auf etwas abseits gelegenen Plätzen in der Innenstadt und den Siedlungsgebieten zu finden.³⁰ Die Container waren Fundgruben. Dort bedienten sich neben den Teppichfreunden auch Kinder, junge Erwachsene und Liebhaber von Antiquitäten oder Kuriosen. Biedermeiermöbel, größere Gemälde oder Meissner Porzellan gab es zwar nicht im Sperrmüll; finden konnte man hingegen Silberlöffel, alte Bücher, Bilder, Möbel, Teppiche, Spielzeug und vieles mehr. Der Ausdruck »containern« gehörte zum allgemeinen Sprachgebrauch.³¹ Unter Teppichfreunden etablierten sich außerdem die Begriffe »Containerteppich« und »Containerstück«. Containern konnte zum Lebensstil gehören, vor allem bei jungen Großstadterwachsenen, die ihren ersten Hausstand zusammensuchten.

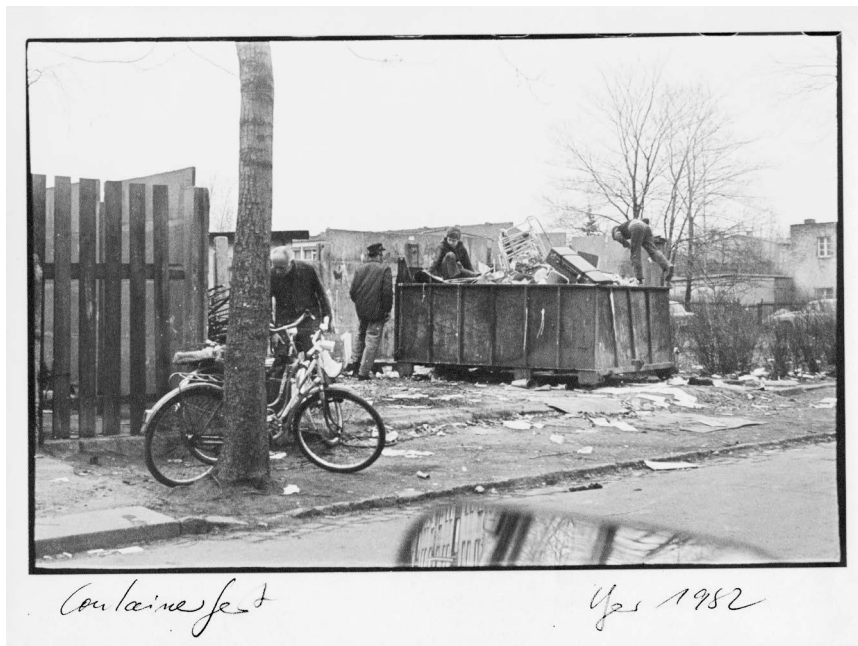
Der in (Ost-)Berlin aufgewachsene Fotograf und Bildredakteur Frank Schirrmeister, Jahrgang 1968, spricht vom Containern als eine Art Tauschbörse für gebrauchte Gegenstände, einer sozialistischen Form der *share economy* und betont: »Für die Eingeweihten hatte ein simpler Sperrmüllcontainer eben eine ganz eigene Konnotation« und repräsentiert, beispielsweise auf einer Fotografie aus der Zeit »ein Zeichen des eigenen Lebens« (Schirrmeister 2018: 10). Arbeitswege, Einkaufsgänge oder Elternbesuche wurden mitunter so gelegt, dass ein tägliches Passieren am Container möglich war, wobei die ergiebigeren Standorte in ehemals wohlhabenden, bürgerlichen³²

30 | Allein für Dresden konnten vier Zeitzeugen insgesamt acht selbst genutzte feste Stellplätze nennen. In Leipzig gab es zentral am Coppiplatz einen festen Standort.

31 | Unter »containern« wird derzeit bundesweit vorrangig das Einsammeln und Verwerten von weggeworfenen Lebensmitteln verstanden. Dass der Begriff Jahrzehnte zuvor in Ostdeutschland andersartig etabliert war und bis heute entsprechende Assoziationen hervorruft, ist vielfach unbekannt.

32 | Aus der Nachkriegszeit und den Folgejahren waren unterschiedliche Besitzstände an Hausrat, Antiquitäten, Schmuck et cetera sowie damit einhergehende Haltungen in der DDR durchaus vorhanden.

Abb. 10.3: Sperrmüll-Container in Dresden. Fotografie »Containerfest« von Reinhard Ufer, 1981



Wohngegenden bevorzugt wurden. Man musste schnell sein am Container, der oftmals auch Kindertummelplatz war. Und oft liefen sich dort dieselben Leute über den Weg. Viele kletterten hinein, durchaus auch kunstsinnige ältere Damen von gepflegtem Äußerem, was einen Teppichfreund umso mehr bestärkte, es ihnen gleichzutun.

Abb. 10.3 zeigt eine typische Situation an einem Dresdner Container, die Teppichfreund Reinhard Ufer in den frühen 1980er Jahren fotografierte.

Manchmal wurde gleich vor Ort getauscht und geteilt. Zunächst waren die Container, wie in Abb. 10.3, etwa 1,20 Meter hoch. Im Laufe der 1980er Jahren wurden sie um einen Meter erhöht; die Herausforderung wuchs mit. Schilder verwiesen darauf, dass die Entnahme von Gegenständen untersagt war. Der Dresdner Schriftsteller Christoph Kuhn, Jahrgang 1951, berichtet, dass man sich umsichtig, aber gründlich an Containern bediente und gern den Einbruch der Dunkelheit nutze, denn containern war »nicht direkt erlaubt« (Kuhn 2017: 89). Die Dresdner Teppichfreunde zogen so manchen Teppich und manches Fragment aus dem Sperrmüll. In zwei bis drei Fällen waren es Stücke von größerer Bedeutung. Erst Jahre später wurde dann aus Ahnung Gewissheit.³³ Die Reste von Haushaltsauflösungen standen mitunter einfach auf der Straße, besonders bei Rekonstruktionen ganzer Häuserzeilen.

33 | Ein bedeutender deutscher Teppichsammler hatte Mitte der 1990er Jahre einen anatolischen Teppich aus dem 15. Jahrhundert für seine Sammlung erworben. Einen Dresdner Containerteppich, in den frühen

Die heutzutage in Dresden und anderswo durchaus übliche Praxis, nicht benötigten, aber gebrauchsfähigen Hausrat aller Art »zum Mitnehmen« für andere ins Treppenhaus oder auf die Straße zu stellen (*share economy*), wurzelt womöglich in solchen Verhältnissen. Ansonsten erfuhr man von Haushaltsauflösungen über die Zeitung oder gab selbst Suchanzeigen auf.

Dass Sperrmüllcontainer, Haushaltsauflösungen und der direkte Kontakt mit Privathaushalten bei der Teppichsuche dem staatlichen wie privaten Handel oftmals vorgezogen wurden, hatte vielfältige Gründe und lag nicht unbedingt an der Qualität des Angebots. Neben dem größeren Überraschungspotenzial, das diese Beschaffungsweise bot, konnte man allein und weitgehend unbeobachtet agieren. Vor allem aber war man nicht der Willkür eines Händlers oder des Verkaufspersonals ausgesetzt, das dem potenziellen Käufer vielfach die unterlegene Position eines Bittstellers zuwies, ihm den Verkauf von Waren verweigerte oder diese schlichtweg vorenthielt. Derartige Machtpositionen, wie sie eine Mangelgesellschaft unweigerlich hervorbringt, waren in der DDR allgegenwärtig und wurden oft schamlos ausgenutzt – was andererseits gegenseitige Hilfe, Weiterverwertung und Tauschgeschäfte beförderte.

Alle Zeitzeugen berichteten einhellig, dass private Antiquitätenhändler und staatliche Verkaufsstellen gleichermaßen ihre Ware nicht an jeden abgaben. Auf Nachfrage waren selbst Stücke der Schaufensterauslage unverkäuflich, hatten Schutzpreise oder waren offensichtlich festen Abnehmern vorbehalten. Besonderes Unbehagen hatten Teppichfreunde bei Antiquitätenhändlern, die in sogenannten Wohnungsgeschäften operierten.³⁴ Für Nichteingeweihte von außen kaum wahrnehmbar, war eine Etagenwohnung gleichsam das Ladengeschäft. Man musste klingeln, um Einlass zu bekommen, und wurde vielfach schroff behandelt, was zahlungskräftigen Stammkunden hochwertiger, etablierter Sammlungsgegenstände wohl seltener widerfuhr. Teppiche boten für jene Händler kein großes Geschäft, blieben eine unbeachtete Randerscheinung. Es gab keine großen, staatlich organisierten Flohmärkte. Aber in bescheidener Form konnte beispielsweise ein Gartenverein gelegentlich einen Trödelverkauf veranstalten, ihn mündlich oder über kleine Zettel bekanntmachen, wovon jedoch letztlich nur wenige erfuhren. Inhaber privater Antikläden und Wohnungsgeschäfte waren dort aber durchaus aktiv.

80ern containert – so erfuhr er zu seinem Erstaunen bei einem späteren zufälligen Kennenlernen vom ehemaligen Besitzer. Andere, schlichtere Containerstücke dienen seit DDR-Zeiten beispielsweise der Ausstattung von Schloss Weesenstein (Sachsen, Müglitztal) oder sind Teil der Wohn- und Lebenswelt der Teppichfreunde.

34 | Die gemeinsame Erinnerungsarbeit ergab für Dresden Namen und Anschriften (bzw. Lage) von mindestens fünf solcher Wohnungsgeschäfte, neben acht regulären Antiquitätenläden mit Schaufenstern sowie einen Staatlichen An- und Verkauf (VEB).

Im Gegensatz zu Dresden hatte Leipzig zwei große staatliche Verkaufsstellen,³⁵ die über ein breiteres, qualitätsvolleres und deutlich preisintensiveres Warenangebot verfügten – auch in Bezug auf Teppiche. Für die Teppichfreunde waren die Preise zu hoch. Im *Gebrauchtwarenhaus* lagen in den 1980er Jahren Teppiche in Stapeln. Die Fluktuation war hoch; es wurde so viel verkauft, dass die Ware vermutlich aus einem größeren Umkreis zusammengetragen wurde. Die Messestadt Leipzig war (wie Berlin) wichtiger Umschlagplatz für Antiquitäten, zum Verkauf an Westgäste oder ranghohe Offiziere. Bei bevorstehenden Messezeiten stand die Dekorations- beziehungsweise Restaurierungsabteilung für Möbel besonders unter Druck, um mit verlockenden Angeboten ausländische Messegäste zu gewinnen.³⁶ Mitarbeiter des *Gebrauchtwarenhauses* berichteten auch von Westkünstlern, die als Stammkunden ihre gesamte, für sie unbrauchbare DDR-Mark-Gage³⁷ dort ausgaben und außerdem private Händler, Wohnungsgeschäfte und Berliner Auktionen aufsuchten.³⁸ Nach Einschätzung der Teppichfreunde war die Situation in anderen Städten wie Halle, Erfurt oder Schwerin zwar grundsätzlich ähnlich, nur gab es dort weniger private Händler und die Läden des staatlichen Kunsthandels waren kleiner und schlechter sortiert. Oft lohnte eine Anfahrt nicht, weil es Teppiche nur sporadisch und vielerorts gar nicht gab.

EIGEN-SINN ...

Die Auswertung der Fragebögen, Interviews, Gruppengespräche und Workshops beleuchtete Verhältnisse und Geschehnisse aus der persönlichen und gemeinschaftlichen Sicht der Teppichfreunde. Darüber hinaus wurden auch Handlungsweisen deutlich, die es begünstigten, im DDR-Alltag eine Nische zu besetzen. Es war Teppichfreunden nach eigener Einschätzung kaum bewusst, mit ihrem Tun einen Freiraum auszuschöpfen, da ihre Hauptaufmerksamkeit letztlich auf die Inhalte eben dieses Freiraums gerichtet war. Man muss eine Nische nicht suchen, um sie zu finden. In ihr zu agieren aber ist eine Form des Widerstands, der Entwurf eines Gegenbilds und zeugt von *Eigen-Sinn*. Dieser Begriff verweist auf die Bedeutung individueller Verhaltensweisen und Handlungen für Politik und Gesellschaft als historiografisches Konzept und geht auf Alf Lüdke zurück, der damit in den 1980er Jahren die historische Bedeutung des Handelns »namenloser« Personen beziehungsweise Personengruppen zu erfassen suchte (Lindenberger 2017: 21–24). Seither wird Handlungen, die

35 | Der *Staatliche An- und Verkauf Leipzig* lag der Oper gegenüber und war in einem sehr großen, hohen Erdgeschossraum untergebracht. Weitaus größer war das *Gebrauchtwarenhaus* in der Fleischergasse, das Waren auf vier Etagen anbot.

36 | Eine ehemalige Mitarbeiterin, enge Freundin eines Zeitzeugen, berichtete ihm häufig davon.

37 | Es waren nicht selten 20.000 DDR-Mark und mehr.

38 | Gespräch mit Friedrich Uhlemann (18. 10. 2018), der Kontakte zum Gebrauchtwarenhaus hatte und dort unter anderem auch Teppiche für Müller und die Museumssammlung erwarb.

im Kontext von Geschichtsaufarbeitung lange unbeachtet blieben, eine gesellschafts-politische Relevanz zugesprochen.

Im Folgenden wird ausgeführt, wie der Eigen-Sinn der Teppichfreunde im Spannungsfeld von Identität und Distanz, Akzeptanz und Widerstand, Veränderung und Kontinuität zum Ausdruck kommt – in ihrem Selbstverständnis, in ihrem Verhältnis zum Staat, in ihrem Ausloten der Möglichkeiten und Chancen und nicht zuletzt in ihren Vorstellungen und Wünschen, die sich im Teppichsammeln verfestigten.

... ZWISCHEN IDENTITÄT UND DISTANZ

Die Teppichfreunde empfanden das Teppichsammeln als eine Welt für sich. Der Personenkreis war klein, das Sammlungsgebiet für andere Sammler unbekannt oder uninteressant, man lag abseits des allgemeinen Interesses. Für Außenstehende waren ihre Aktivitäten kaum wahrnehmbar und der Bekanntenkreis reagierte zumeist mit Unverständnis. Das Teppichsammeln bot Raum für Meditation und Rückzug, obgleich man sich keineswegs abschottete. Es ging vielmehr darum, etwas Eigenes zu finden und zu schaffen. Teppichsammeln war eine Praxis zur Identitätsbildung. Gab es gleichzeitig andere tiefgreifende Interessen, kam dem Teppich doch in gleichem Maße Aufmerksamkeit zu. Oft entwickelte sich das Sammeln zur vorherrschenden Freizeitbeschäftigung, von Familienmitgliedern begleitet oder aktiv unterstützt – besonders, wenn eine Änderung der Wohnverhältnisse mehr Platz und Möglichkeiten dazu bot. Gelagert wurden die Stücke in der Wohnung, gegebenenfalls zusätzlich in Keller, Speicher oder Garten. Eine bestimmte Anzahl von Teppichen war stets in den Wohnräumen präsent, an Wänden, auf dem Boden, auf Tischen oder Sitzmöbeln. Das Wohnen und Leben mit Originalen wurde stets als großer ästhetischer Genuss empfunden. Vergleichbar dem Nebeneinander von temporären Sonderausstellungen und langwährenden Dauerausstellungen, unterlag die »Bespielung« der Wand- und Bodenflächen häufig einem Rotationsprinzip, während besondere Lieblingsstücke dauerhaft auf »Spitzenplätzen« präsentiert wurden. Hier kuratierte der Teppichfreund auch mit Rücksicht auf die Wünsche von Familienmitgliedern.

Abb. 10.4 gibt zweimal den Blick in den Wohnraum desselben Teppichfreundes frei, in zwei nacheinander bezogene Wohnungen.³⁹ Ein beeindruckender anatolischer Kelim mit großem Hakenmotiv besetzt die beste, zur Verfügung stehende Präsentationsfläche. Nach dem Umzug steht eine deutlich kürzere Wandfläche zur Verfügung, daher wird der Kelim – obgleich nicht mehr in Gänze zu sehen – um den Wandvorsprung geführt.

Gespräche mit Teppichfreunden machten deutlich, dass nicht nur der so gestaltete beziehungsweise kuratierte Wohnraum ihr direktes Umfeld maßgeblich prägte. Das bewusste Auswählen, Gestalten, Formen und Präsentieren begann mit der Auswahl

39 | Montierte Ausschnitte aus Aufnahmen in Dresdner Privatbesitz (oben um 1979, unten aus früher Nachwendezeit).

Abb. 10.4: Montierte Ausschnitte aus zwei Fotografien, oben um 1970, unten aus früher Nachwendezeit



für das eigene Sammeln, führte über die Kontakte, das Bearbeiten der Stücke, das Präsentieren auf Treffen, gemeinschaftliches Ausstellen, bis zu dem Entschluss, Stücke in museale Sammlungen zu geben. Mit ihrem Denken und Handeln gestalteten die Teppichfreunde aktiv und gezielt ihre Lebenswelt⁴⁰ und kuratierten diese. Sie entwickelten Verhaltensstrategien, um Freiräume zu gewinnen und pflegten ausgewählte private und öffentliche Kontakte zu kunstsinnigen Bekannten, Sammlern, Gleichgesinnten, Händlern, Museen et cetera oder mieden Kontakte, beispielsweise zu Staatsorganen. Sie gingen bestimmten, ausgewählten Aktivitäten nach (Containern, Teppichtreffen), suchten bestimmte, ausgewählte Objekte (Teppiche, Teppichbücher) und umgaben sich mit diesen. Mit der ausstellungsartigen Präsentation zuhause oder auf Teppichtreffen waren die Teppichfreunde auch im engeren Wortsinn kuratorisch tätig – vergleichbar mit der Tätigkeit von Museums- und Ausstellungskuratoren, auch wenn es sich dabei vorrangig um eine eingeschränkte Öffentlichkeit handelte. Insofern kam den Gruppentreffen beziehungsweise der Gruppe eine besondere Bedeutung zu. Sie schuf einen Außenraum, war Ort gemeinschaftlicher, identitätsstiftender Inhalte. Hier fanden Entdeckungen, Erfahrungsaustausch und Kenntniserwerb statt, von anfänglicher Freude, Weggeworfenes aufzuarbeiten bis hin zu Provenienz- und Motivforschung. Man versuchte, möglichst kein Treffen zu verpassen. Die Gruppe beziehungsweise die Gruppenzugehörigkeit bestärkte den Einzelnen in seinem Tun. Gleichsam waren die Treffen eine Bühne, um Stücke zu präsentieren und Anerkennung unter Eingeweihten zu gewinnen.

All dies wurde in das alltägliche Leben, das unmittelbare Umfeld nicht nur eingeflochten – es gestaltete und prägte die derart kuratierte Lebenswelt, ja dominierte sie zum Teil.

Das Selbstverständnis dieser Laien war von Bewahren und Forschen geprägt. Ihre Aufmerksamkeit galt Kunstgütern, die von Gesellschaft und Staat weitgehend missachtet wurden. Zur Begutachtung der Habseligkeiten Ausreisender wurden Experten für Gemälde und Möbel berufen – Teppiche waren kein Thema. Es herrschte allgemeine Unkenntnis. Selbst Kunsthistoriker und Antiquitätenkenner konnten bei Teppichen oftmals nicht zwischen anatolischen, persischen oder kaukasischen Stücken unterscheiden. Eine Ausnahme war Volkmar Enderlein, Direktor des Islami-

40 | Lebenswelt meint hier die Welt, die wir auf der Grundlage einer Alltagswelt, dem Bereich des selbstverständlichen Handelns, individuell erleben und prägen. Während der Soziologe und Philosoph Alfred Schütz (1899–1959) eine »alltägliche Lebenswelt« von der Lebenswelt insgesamt unterschied (vgl. Schütz/Luckmann 2017: 29), arbeiteten die Wissenssoziologen Thomas Luckmann (1927–2016) und Peter L. Berger (1929–2017) auf Schütz aufbauend mit dem Begriff »Alltagswelt« und Lebenswelt (vgl. Berger/Luckmann 2018). Die Alltagswelt ist eine gegebene, intersubjektive Kulturwelt, die Erfahrung, Handeln und Verständigung ermöglicht (ibid.: 16–18, 21–26, 31). Zusammen mit der Lebenswelt, die die individuell erlebte, durch Individuen und Gruppen kulturell geformte Sinnwelt ist, sind Alltags- beziehungsweise Lebenswelt die Basis allen Wahrnehmens, Wissens, Handelns und Verstehens, wobei alles Tun und Denken diese gleichsam in hohem Maße prägen (ibid.: 21–22; Schütz/Luckmann 2017: 29, 44–46, 53, 109, 131, 136–139). Diese erlebte Wirklichkeit ist somit gesellschaftlich konstruiert.

schen Museums, das die im Ostteil der Stadt verbliebenen Stücke der bedeutenden Berliner Teppichsammlung⁴¹ besaß. Er kam Ende der 1950er Jahre an das Haus und führte unter anderem die Teppichforschung fort, die in Berlin einst von Wilhelm Bode, Julius Lessing, Friedrich Sarre, Ernst Kühnel und Kurt Erdmann etabliert worden war.⁴² Die Teppichfreunde empfanden Hochachtung vor den unbekannten Schöpfern ihrer Funde; es galt, Artefakte zu retten und sichtbar zu machen. Meist wurde selbst Hand angelegt: mit Wäsche, Kantensicherungen und kleineren Reparaturen. Vereinzelt wurden sogar Löcher fachmännisch geschlossen; als Vorbild dienten Abbildungen aus Werbebroschüren westdeutscher Orientteppich-Galerien, die Restaurierungsarbeiten als Service anboten. Es war ein »gutes Gefühl«, sich um Dinge zu kümmern, die andere einfach wegwarfen und die man selbst zu neuem Leben erweckte. Ein »Schmutzkind wird zur Schönheit«⁴³ war das märchengleiche Erlebnis, das ein Containerteppich bieten konnte.

Dass ein Fragment, ein »Reststück«, genauso die Möglichkeit bot, seine vielfältigen Kontexte zu erkunden wie etwas Unversehrtes, war einem Teppichfreund schon zuvor bei seinem Engagement in der Stadtkernforschung aufgefallen. Die Bereitschaft unter Teppichfreunden, fragmentarische Stücke ebenso zu schätzen wie komplett erhaltene Teppiche, war groß. Im prosperierenden westlichen Nachkriegsdeutschland hingegen war das anders. Bis heute spricht man unter Händlern, Auktionatoren und Sammlern von der »German condition« und meint damit einen tadellosen Zustand, den westdeutsche Käufer seit den 1960er Jahren wohl oft verlangten, wobei zum Teil sogar die ästhetisch-kunsthistorische Qualität dem einwandfreien Zustand untergeordnet wurde. Überdies war man als DDR-Teppichfreund mit seinem Sammelgut zunächst fern von einem realen Kapital- beziehungsweise Geldwert. Wilhelm Müllers Haltung, stark Beschädigtes durchaus als sammlungswürdig anzuerkennen, fiel auf sehr fruchtbaren Boden. Der Gang zu »Conti« (Koseform für Container) gehörte für viele dazu. Es war eine von Zufall und Überraschung geprägte Spurensuche, die zeitweise obsessive Züge⁴⁴ annehmen konnte. Besonders im Vergleich zu nichtsozialistischen Verhältnissen waren die Mühen, die Teppichfreunde auf sich nahmen, um Kenntnisse zu erwerben und sammlerisch tätig zu sein, immens. Aber dies bewirkte eher Ansporn als Resignation.

41 | Sogenannte klassische Orientteppiche höfisch-städtischer Tradition, vor 1800 entstanden, etliche davon aus dem 15.–17. Jahrhundert.

42 | Dabei fiel Enderleins Aufmerksamkeit später auch auf den bäuerlich-nomadischen Teppich des 19. und 20. Jahrhunderts; er realisierte mehrere Sonderausstellungen. Er stand in Kontakt zu Friedrich Spuhler, der am Museum für Islamische Kunst in Berlin Dahlem für den im Westen verbliebenen Teil jener bedeutenden Teppichsammlung verantwortlich war und dort die Tradition der Berliner Teppichforschung fortsetzte.

43 | Reinhard Ufer im Gespräch (9. 10. 2018).

44 | Ein Teppichfreund berichtete unter anderem von wiederholten Träumen, dass er am Container zu spät komme und alles bereits weg sei.



Abb. 10.5: Teppichfreund beim Fotografieren großformatiger Teppiche an einer entlegenen alten Scheune, Fotografie, 1979

Die Herausforderung, sich Wissen anzueignen und dabei die staatlich beschränkten Möglichkeiten im Rahmen des Machbaren vollends zu nutzen oder Hindernisse zu umgehen, war Teil der Identität. Man verbrachte viel Zeit mit den wenigen zugänglichen Büchern im Lesesaal der Stadt- oder Museumsbibliothek, gegebenenfalls unter Aufsicht im Sonderraum für jene Bücher, die nur mit der erforderlichen Genehmigung eines Vorgesetzten einsehbar waren. Fachbücher waren (und sind) aufgrund kleiner Auflagen teuer und waren somit kein geeigneter Wunsch für die Westverwandtschaft, sofern man diese hatte. Außerdem bestand die Gefahr, dass sämtliche Druckerzeugnisse an der Grenze konfisziert wurden. Gerade die für Motiv- und Herkunftszuschreibungen aufschlussreiche Händler- und Sammlerliteratur, einschließlich Auktionskataloge, war wegen der dort abgedruckten D-Mark-Preise problematisch. Die kleine beeindruckende Privatbibliothek, die sich ein Dresdner Teppichfreund zu DDR-Zeiten schuf, bestand aus mehr als ein Dutzend Fotopapier-schachteln, jeweils gefüllt mit einem Seite für Seite abfotografierten Teppichbuch, Autor und Titel auf dem Schachtelrand. Kopierer gab es nicht und selbst das Schwarz-weißfotografieren war teuer. Wollte man sich unangenehmen Fragen entziehen, war es besser, Fotos selbst zu entwickeln – ein erheblicher Aufwand.

Um qualitätsvolle Aufnahmen von eigenen, durchaus auch großformatigen Teppichen zu erstellen, nutzte dieser Enthusiast eine nahe gelegene, verlassene Scheune, zu sehen in Abb. 10.5, wo er die sorgsam aufgehängten Stücke mit genügend Abstand und einer für den Tag geliehenen Kamera an der Außenwand fotografieren konnte, gutes Wochenendwetter vorausgesetzt. Vorsorglich holte er beim Bürgermeister eine Erlaubnis ein, um, »für Publikationszwecke auf innenarchitektonischem Gebiet foto-

grafische Großaufnahmen durchführen zu dürfen«,⁴⁵ wie es in der Korrespondenz heißt. So konnte er Unannehmlichkeiten entgehen, falls jemand auf die merkwürdigen Familienausflüge aufmerksam werden sollte.

... ZWISCHEN AKZEPTANZ UND WIDERSTAND

Einige Teppichfreunde sammelten ihre Materialien systematisch: Belege, Rechnungen, Fotos, Materialproben, Korrespondenzen oder Notizen zu Vergleichsstücken, Literaturhinweise und Ähnliches. In einigen Fällen wurden Gedanken und Erkenntnisse über Muster, Stile, Zuschreibungen und Ästhetik verschriftet. Das Nichtvorhandensein eines in der DDR verlegten (Hand-)Buches über Teppiche, gepaart mit dem Wunsch, eigene Stücke zu zeigen, führte bei einem Teppichfreund Ende der 1970er zu der Idee, diese Lücke zu schließen. Die Korrespondenz im Nachlass zeigt, dass mehrfache Angebote, Artikel für die Zeitschrift *Kultur im Heim*⁴⁶ zu schreiben ebenso zurückgewiesen wurden, wie das Konzept einer handbuchartigen Publikation; Chefredakteur und Verlagslektorat sahen keine Relevanz für das Themengebiet. Zu einer Realisierung kam es auch später nicht. Womöglich wurde mit der Wende, dem freien Zugang zu Fachliteratur und Weltmarkt sowie der nun sichtbar werdenden Quantität und Qualität privater westlicher Teppichsammlungen das Vorhaben obsolet. Volkmar Enderlein vom Islamischen Museum (Ost-)Berlin publizierte 1986 mit *Orientalische Kelim* ein Fachbuch über flachgewebte Teppiche. Grundlage waren Stücke aus Museums- und Privatbesitz der DDR, die zuvor in Ausstellungen zu sehen waren.⁴⁷ Auch der hochwertige Kelim aus Abb. 10.4 sollte in die Berliner Ausstellung. Doch die Sorge um unkalkulierbare Risiken ließen den Dresdner Teppichfreund schweren Herzens die geplante Leihgabe zurückziehen, was er sogar in seinen Aufzeichnungen vermerkte.⁴⁸

Für viele Leute gehörte ein unaufgeregter Umgang mit den politischen und gesellschaftlichen Vorgaben des Staates zum Alltag. Unbehagen, Sorgen oder gar Ängste entzündeten sich meist nur an konkreten Situationen. Gedanken über Konsequenzen des eigenen Handelns waren zwar latent gegenwärtig, nicht aber vordergründig präsent, denn das Leben unter diesen Verhältnissen war Normalität. Gespräche mit Teppichfreunden zeigten, dass diese sich weitgehend unbeobachtet fühlten. Dabei wichen sie aber sowohl intuitiv als auch bewusst potenziellen Gefahren aus, wenn

45 | Briefdokument vom 6. April 1980, Dresdner Privatbesitz.

46 | Erschienen von 1959–1989, Verlag der Wirtschaft, (Ost-)Berlin. Frauen- und Lifestyle-Magazin; vergleichbar dem westdeutschen Magazin *Schöner Wohnen*.

47 | Darunter Stücke des Dresdner Völkerkundemuseums, die Müller mithilfe der Dresdner Teppichfreunde seit 1979 zusammengetragen hatte, davon einige aus dem Privatbesitz von Teppichfreunden. Auch Enderlein kaufte im staatlichen Kunsthandel Berlin vereinzelt Stücke für seine Museumssammlung.

48 | Vermutlich war es diese Angst, die ihn sein ursprüngliches Vorhaben, selbst zu publizieren, aufgeben ließ.

es beispielsweise darum ging, gewisse Einschränkungen zu umgehen. Grundsätzlich herrschte der Gedanke vor, dass der Staat der eigenen Teppichaktivität ohnehin keine Beachtung schenkte. Aktionen, die bei Staatsorganen womöglich Handlungsbedarf ausgelöst hätten, wurden unterlassen beziehungsweise der Gedanke daran kam – ähnlich einer Selbstzensur – erst gar nicht auf. »Man darf nicht vergessen, dass vieles sich mehr von selbst verhindert hat, als dass man sich selbst gehindert hätte an vielen Dingen, weil man wusste, dass man sich viel zu viel hätte rechtfertigen müssen.«⁴⁹ Solange man keine offensichtlichen Reichtümer besaß oder damit Umgang hatte, keine Begehrlichkeiten weckte und nur als Privatperson, nicht als Gruppe, wahrgenommen wurde, waren Einflussnahme und Maßnahmen des Staates unwahrscheinlich. So machte es die allgemeine Unkenntnis gelegentlich möglich, dass ein Teppich mit Gebrauchsspuren ohne größeres Risiko das Land verlassen konnte, wenn der Ausreisende ihn als Bodenbelag deklarierte oder als Hundedecke benutzte.⁵⁰

Auf den Teppichtreffen wurde eher selten über obskure Staatsgeschäfte, die »Steuerhinterziehung« von Kunsthändlern oder Aktivitäten des Staatssicherheitsdienstes gesprochen. Von mancher Bedrohung hat man ohnehin erst später erfahren. Trotzdem war man im Allgemeinen sorgsam im Umgang mit seinen Kontakten, schon um andere nicht zu gefährden. Dies galt besonders für Personen wie Müller oder Enderlein. Selbst bei gewahrter Anonymität wurde es immer schwieriger, private Leihgeber für Ausstellungen zu gewinnen (Blutke 1990: 56),⁵¹ wie auch das angeführte Beispiel des »Dresdner« Kelims zeigt. Ein anderer Teppichfreund sah sich aus Furcht, in Schwierigkeiten zu geraten und ein wertvolles Stück zu verlieren, genötigt, es mit Hilfe von Bekannten in den Westen und so in Sicherheit zu bringen. Mit Gespür für Alter und Qualität hatte er es erworben und alsbald festgestellt, dass es bereits in der frühen Teppichliteratur publiziert worden war. Angst um seine Teppiche hatte er zuvor nie gehabt. Bis dahin hatte er dieses Gefühl nur aus anderen Situationen gekannt, wenn zum Beispiel Literatur aus dem Westen nicht ankam, oder als er einmal das sichere Gefühl hatte, jemand sei in seiner Wohnung gewesen. Das Verhältnis der Teppichfreunde zum Staat war durchaus kritisch, doch in ihrem Bekanntenkreis keine Ausnahme und das wiederum gab dem Einzelnen ein Gefühl von Sicherheit. Intuitiv oder bewusst bestimmte Handlungen zu unterlassen, den Weg des geringeren Widerstands zu gehen, umsichtig und mit Bedacht die Umwelt wahrzunehmen, führte dazu, Möglichkeiten und Chancen für sich ausloten und optimal in der sich anbietenden Nische zu nutzen. So formten und prägten der Umgang mit staatlichen Einschränkungen, die Furcht vor Beobachtung oder Repressalien sowie das Agieren

49 | Hedda Gehm im Gespräch (11. 10. 2018).

50 | In einem Fall war das Interesse an alten Teppichen durch die im Westen lebende Schwester entstanden, die Orientteppiche als Antiquität schätzte. Der spätere Teppichfreund war froh, der Schwester als Dank für diverse Zuwendungen das eine oder andere Stück zu beschaffen, das nach dem Besuch mit ihr in den Westen fuhr.

51 | Gespräch mit Volkmar Enderlein (21. 1. 2019).

in gegebenen oder selbst geschaffenen Freiräumen das Verhältnis zwischen Teppichfreund und Staat.

... ZWISCHEN KONTINUITÄT UND VERÄNDERUNG

In der Nachwendezeit, nach 1989, bestimmten Berufs- und Existenzsorgen das Alltagsleben, was in der Regel dazu führte, dass Muße, Zeit und Geld für persönliche Interessen knapp waren, während andererseits lang Entbehrtes wie Konsumgüter, Lektüre, Fernreisen oder Verwandtenbesuche keiner Restriktion mehr unterlagen. Die Haushalte bekamen Telefon, mit Einführung der D-Mark füllten sich die Flohmärkte und Läden, die Farbfotografie wurde preiswert. Die radikalen gesellschaftlichen Veränderungen bewirkten oft, dass der Einzelne vorrangig mit sich selbst beschäftigt war. Unter den Teppichfreunden kam es seltener zu Gruppentreffen. Der erste Kontakt zum westdeutschen Teppichmarkt sowie zu einem westdeutschen Sammlertreffen war für die Dresdner Teppichfreunde irritierend. Dabei erstaunte sie keineswegs die Größe des Kreises, das vorhandene Wissen oder die präsentierten Sammlerstücke, die von erheblichen finanziellen Mitteln zeugten und auf hochkarätige Sammlungen verwiesen. Man sah sich allerdings mit offenkundigem Desinteresse konfrontiert und zog sich wieder zurück. Die Ernsthaftigkeit, mit der hier gesammelt wurde, war fremd; die Ziele, Vorstellungen und Werte waren andere. Oft brauchte es viel Zeit und Erfahrung, die veränderten Möglichkeiten für sich und sein Sammeln zu nutzen. Auf Fachauktionen konnte nun, auch in relativer Anonymität, gekauft und verkauft werden. Es boten sich weltweit Kontakte zu Sammlern und Händlern. Man hatte Zugang zu Fachbeurteilungen und -bewertungen von Stücken, die den eigenen vergleichbar waren, womit bisherige Einschätzungen, Erkenntnisse oder Vorlieben auf den Prüfstand kamen. Der Zuwachs an Wissen und Beschaffungs- oder Veräußerungsmöglichkeiten war enorm. Bereichernde Kontakte zu anderen Sammlern kamen oft erst Jahre später zustande, unter anderem durch die *Dresdner Teppichabende* – bis heute der Treffpunkt für Teppich- und Textilinteressierte in Sachsen.⁵²

Anderes blieb von Veränderungen nahezu unberührt, wie zum Beispiel die Teppichfreundschaften als fester Bestandteil des Lebens und der lockere, freudige Umgang im gemeinschaftlichen Miteinander. Die Freude an Fragmenten und geschundenen Stücken sowie die damit verbundene Suche jenseits konventioneller Geschäfte ist noch immer ebenso präsent wie die Vorliebe, Stücke zu tauschen,⁵³ statt sie einander zu verkaufen, und im Allgemeinen keine allzu großen Geldsummen für Teppiche auszugeben. Von Bedeutung ist nach wie vor die (Vor-)Geschichte eines Stückes, dessen Eigenleben. Ein in der Teppichliteratur bald 100 Jahre mit stets demselben Fleck

52 | Seit der Gründung haben mehr als 100 Veranstaltungen stattgefunden, wobei Referenten der internationalen Fachwelt immer wieder zu Gast waren und sind.

53 | Zum Teil sogar mit Händlern, selbst wenn das weggegebene Stück einen deutlich höheren Marktwert hat als das eingetauschte.

und denselben Unebenheiten abgebildetes Stück wurde 2006 von einem bedeutenden Sammler ersteigert, der es glätten, richten und besagten Fleck entfernen ließ. Für Dresdner Teppichfreunde ein Zeugnis dessen, wie Sammler Stücke dominieren, ohne ihre Vorgeschichte zu respektieren. Die Haltung, mit der die Teppichfreunde ihrem Interessengebiet begegnen, ist die gleiche geblieben, ebenso die Selbstbezeichnung *Teppichfreunde*, die sich vom Begriff des *Sammlers*⁵⁴ distanziert. Mit *Sammler* wird hier ein klar definiertes Ziel, Perfektion, Qualität und gehobene Gesellschaft assoziiert, während in dem Wort *Teppichfreund* Zufall, Ansammlung, Gespür, Leidenschaft und die Identifikation mit einer Subkultur mitschwingen.

WARUM TEPPICHE?

»Ich musste mir nie wieder die sozialistische Möbelindustrie antun«⁵⁵, lautete das Resümee eines Teppichfreundes, der über Jahre die nötige Grundmöblierung seiner Wohnräume Stück für Stück gegen Hellerauer Riemerschmid-Möbel⁵⁶ ersetzt hatte; es war geschafft. Die Vorliebe für die Stücke blieb, doch es gab keine Notwendigkeit, diese Sammlung in besonderem Maße auszubauen. Der Teppich hingegen versprach eine »fortwährende Präsenz, weil er sonst nirgends präsent war«;⁵⁷ er war die Konstante, die immer wieder neu zu entdecken war, für die sich irgendwie Platz fand, die auf unbekannte Weltgegenden verwies, die Phantasie anregte und gleichsam ein haptisches, farbintensives Erlebnis garantierte.

Alte Bauern- und Nomadenteppiche waren Vehikel einer Besinnung auf Historisches, Unbekanntes und Fremdes, ein Gegenbild zum Leben in der DDR. Minderwertige industrielle Produkte, Einengung in Normen und Fremdbestimmung, Reiseverbote und die Ächtung religiöser Bräuche standen einer archaisch-spirituellen Vergangenheit von »Stammeskulturen« gegenüber, einem, wie man imaginierte, freien Nomadenleben im Einklang mit der Natur, wo Produkte für den Eigenbedarf von Hand gefertigt wurden, die überdies Träger von Symbolen und Mythen waren. Die Suche nach Teppichen und die Beschäftigung mit ihren vielfältigen Kontexten brachte Abwechslung und Herausforderungen in den Alltag. Mit ihnen wurden Lebenswelten geformt und gestaltet – kuratiert – vom Wohnraum bis zum gesellschaftlichen Umfeld. Wissenszuwachs, sinnliches Erleben und ästhetischer Genuss verschafften eine Befriedigung, die mit der Rettung und Bewahrung missachteter Artefakte gleichsam sinnvoll und erstrebenswert war.

Die Teppiche konnten als Projektionsfläche für Wünsche, Träume und Sehnsüchte ebenso dienen wie als Träger eigener Wertvorstellungen und Weltanschauungen.

54 | Lediglich die Verbform wird benutzt (»Ich sammle XY«).

55 | Reinhard Ufer im Gespräch (16. 10. 2018).

56 | Richard Riemerschmid entwickelt ab 1903 für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* die *Maschinenmöbel*, ästhetisch anspruchsvolle, maschinell gefertigte, zerlegbare Serienmöbel.

57 | Reinhard Ufer im Gespräch (16. 10. 2018).

Im 19. Jahrhundert waren Orientteppiche, vorrangig zentralasiatische Nomadenteppiche, in die Raucherzimmer, Bibliotheken und Herrensaloons Europas eingezogen und symbolisierten dort viele Jahrzehnte männliche Souveränität und Freiheit – ein romantisches Ideal.⁵⁸ Die farbenfrohen, motivreichen, oft fragmentarischen Teppiche aus Containern, Häusern oder Verkaufsläden, wie die Kollage in Abb. 10.1 sie zeigt, vermochten den Freiheitswunsch der Teppichfreunde in der DDR ein Stück weit zu repräsentieren. Orientteppiche sind (Welt-)Reisende. Es sind vor allem die genuinen Bauern- und Nomadenteppiche, die die Spuren ihrer Wanderschaft erkennen lassen und damit auch auf ihre authentische Objektgeschichte verweisen, die jedoch nie vollends ergründet und vom Betrachter nur erahnt werden kann. Ein Faszinosum, das die Phantasie beflügelt.

Aus dem Sammeln der Teppichfreunde wurde über vergleichendes Betrachten, Objektanalyse und Erkenntnisverschriftung wissenschaftliches Arbeiten. Wilhelm Müller war dabei der rechte Mann zur rechten Zeit am rechten Ort – für die Teppichfreunde und für das Museum für Völkerkunde Dresden. Der Weg zur Wissenschaft führt häufig über das private Sammeln. Vor allem im 19. und im frühen 20. Jahrhundert waren es, neben institutionsgebundenen Forschern, die Privatiers und Weltreisenden, die Sammlungen in Museen gründeten und evozierten. Auch einzelne Museumsleute mit privatem Engagement haben immer wieder jenseits der Konvention erheblich dazu beigetragen, dass bestimmten Objektgruppen erstmals kunsthistorische Aufmerksamkeit widerfuhr, und nur durch ihr privates Handeln wurden bedeutende Stücke gesichert, die später Eingang in die Museumssammlung finden konnten.⁵⁹ Wenn zu DDR-Zeiten ein Museum aus Geldmangel, Desinteresse oder politischem Opportunismus nicht agierte, engagierten sich vielfach Museumsmitarbeiter privat. Was im Westen anrücklich anmutete, war in der DDR für Kunst, Kultur und Gesellschaft von Nutzen (Schmidt 1997: 87).⁶⁰

Die 1980er Jahre waren für alle Dresdner Teppichfreunde eine Zeit intensiver Sammeltätigkeit. Ihr Interesse am Orientteppich war weit mehr als eine Freizeitbeschäftigung – es geriet unter den Bedingungen der DDR zu einem persönlichen Freiraum. In dieser Nische gestaltete bewusstes und unbewusstes Kuratieren, geprägt von Eigen-Sinn, die eigene sozialistische Lebenswelt (*curating socialist environments*). Die Teppiche eröffneten eine neue, exotische Welt, gestalteten die eigenen vier Wände und boten eine intensive, herausfordernde Beschäftigung jenseits aller politisch-gesellschaftlichen Vorgaben.

58 | Vgl. Jansen, Simone (2001): »Von der Jurte ins Herrenzimmer: Reisen von orientalischen und zentralasiatischen Teppichen: Den Nomaden gewidmet.« In: Dietrich/Herbstreuth/Mannstein (Hg.), *Orientale 1: Recherchen, Expeditionen, Handlungsreisen*, Weimar: ACC Galerie und Bauhaus-Universität, S. 58–71.

59 | Ein Paradebeispiel dafür ist Wilhelm von Bode (1845–1929), späterer Generaldirektor der Berliner Museen.

60 | Gespräch mit Volkmar Enderlein (21. 1. 2019).

ZEITZEUGEN UND GESPRÄCHSPARTNER/INNEN

Cornelia Blum, Gisela Bruseberg, Falko Dörfler, Prof. Dr. Volkmar Enderlein, Hedda Gehm, Prof. Dr. Bernhard Gräfe †, Freia Gräfe, Gunther Lietz, Dr. Wilhelm Müller †, Dr. Thomas Noack, Dr. Frank Tiesler, Dr. Reinhard Ufer und Friedrich Uhlemann, sowie diejenigen, die anonym bleiben möchten. Ihnen allen, vor allem aber den Teppichfreunden, gilt mein Dank für das Engagement und die vertrauensvolle Zusammenarbeit, für Einblicke in private Aufzeichnungen, Fotos, Nachlässe und vieles mehr. Es gibt noch viele Teppichgeschichten zu erzählen, an anderer Stelle, in anderer Form.

BIBLIOGRAFIE

- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (2018): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Bischoff, Ulrich (Hg.) (1999): Wilhelm Müller, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Blutke, Günter (1990): Obskure Geschäfte mit Kunst & Antiquitäten: Ein Kriminalreport, Berlin: LinksDruck.
- Bode, Wilhelm von (1901): Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit, Leipzig: Seemann, DOI: 10.11588/diglit.16720.
- Brühl, Georg/Dörfler, Falko (1998): »Turkmenen aus der Sammlung Brühl.« In: Michael Buddeberg (Hg.), Das Jahrbuch der Pazyryk Gesellschaft, Bd. 1, München: Pazyryk Gesellschaft, S. 28–30.
- Grote-Hasenbalg, Werner (1922): Der Orientteppich: Seine Geschichte und seine Kultur, Berlin: Scarabaeus.
- Haack, Hermann (1956): Echte Teppiche: Einführung in die Orientteppichkunde, München: Bruckmann.
- Hubel, Reinhard (1965): Ullstein Teppichbuch: Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler, Berlin: Ullstein.
- Jansen, Simone (2001): »Von der Jurte ins Herrenzimmer: Reisen von orientalischen und zentralasiatischen Teppichen: Den Nomaden gewidmet.« In: Andrea Dietrich/Peter Herbstreuth/David Mannstein (Hg.), Orientale 1: Recherchen, Expeditionen, Handlungsreisen, Weimar: ACC Galerie und Bauhaus-Universität, S. 58–71.
- Judt, Matthias (2013): Der Bereich Kommerzielle Koordinierung: Das DDR-Wirtschaftsimperium des Alexander Schalck-Golodkowski: Mythos und Realität, Berlin: Ch. Links.
- Kuhn, Christoph (2017): »Containern.« In: Jürgen Hohmuth (Hg.), Graustufen: Leben in der DDR in Fotografien und Texten, Berlin: Edition Braus, S. 89.

- Lindenberger, Thomas (2017): »Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand.« In: Oliver Musenberg (Hg.), *Kultur, Geschichte, Behinderung: Die eigensinnige An-
eignung von Geschichte*, Bd. 2, Oberhausen: Athena, S. 21–40.
- Ricoeur, Paul (1991): »Life in Quest of Narrative.« In: David Wood (Hg.), *On Paul
Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London: Routledge, S. 20–33, DOI: 10.43
24/9780203416815-5.
- Schirrmeister, Frank (2018): »Die Zeichen des eigenen Lebens: Fotobücher mit retro-
spektiven Betrachtungen des DDR-Alltags haben nach wie vor Konjunktur. Wa-
rum eigentlich?« In: *Neues Deutschland*, 13.–14. Januar 2018, [https://www.neues-
deutschland.de/artikel/1076084.ddr-fotografie-die-zeichen-des-eigenen-lebens.
html](https://www.neues-deutschland.de/artikel/1076084.ddr-fotografie-die-zeichen-des-eigenen-lebens.html) (2. 3. 2020).
- Schmidt, Werner (1997): »Dresdner Privatsammlungen in der DDR.« In: *Dresdner
Hefte* 15/49, S. 83–87.
- Scholz, Albrecht (1997): »Ärzte als Sammler und Künstler.« In: *Dresdner Hefte* 15/49,
S. 77–82.
- Schorch, Philipp (2018): »Two Germanies: Ethnographic Museums, (Post)colonial Ex-
hibitions, and the ›Cold Odyssey‹ of Pacific Objects between East and West.« In:
Lucie Carreau et al. (Hg.), *Pacific Presences: Oceanic Arts and European Muse-
ums*, Leiden: Sidestone Press, S. 171–185.
- Sommer, Tim (1999): »Minimalismus und Opulenz.« In: Ulrich Bischoff (Hg.), Wil-
helm Müller, *Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, S. 16–18.
- Schürmann, Ulrich (1979): *Teppiche aus dem Orient*, Wiesbaden: Ebeling.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (2017): *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz/
München: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

ABBILDUNGEN

- Abb. 10.1: Teppichfunde der Dresdner Teppichfreunde aus den 1980er Jahren, Kollage
von Sylvia Pereira, 2019. Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Museum
für Völkerkunde Dresden.
- Abb. 10.2: Wohnraum mit Anbauwand-Durchreiche einer Etagenwohnung der
Wohnbaureihe »WBS70«, Orientteppiche bedecken Wand und Bodenflächen,
Fotografie, 1973–1976. Quelle: Dresdner Privatbesitz.
- Abb. 10.3: Sperrmüll-Container in Dresden. Fotografie »Containerfest« von Reinhard
Ufer, 1981, Dresden.
- Abb. 10.4: Montierte Ausschnitte aus zwei Fotografien, oben um 1970, unten aus frü-
her Nachwendezeit. Quelle: Dresdner Privatbesitz.
- Abb. 10.5: Teppichfreund beim Fotografieren großformatiger Teppiche an einer entlege-
nen alten Scheune, Fotografie, 1979. Quelle: Dresdner Privatbesitz.

11. Handgezeichnete Afrikakarten in ihrem Entstehungsumfeld der DDR

Anna-Lisa Reith

ABSTRACT

This chapter analyzes maps that depict the African continent. Printed maps originating from the book *Völkerkunde von Afrika: Mit besonderer Berücksichtigung der kolonialen Aufgabe* (1940) are compared with maps that were hand-drawn in the 1950s and 60s by anthropology students at Leipzig University. The revival of older materials in different settings serves as an example of the re-curation of knowledge, which implies the new arrangement and representation of selected information. In this case, cartographic information was originally based on colonial concepts and then transposed into the GDR, a state that positioned itself clearly against the German imperial past. The propagated stance of anti-imperialism and the socialist idea of “Völkerfreundschaft” built the environment in which the maps were drawn and used for teaching purposes. Yet, the border policy of the GDR restricted access to new literature and the global community of anthropologists. The knowledge inscribed in the maps of *Völkerkunde von Afrika*, which was accessible, was therefore condensed and re-sorted, or re-curated, through a different ideological lens, thus serving as a practical solution to a scientific dilemma.

EINLEITUNG: RE-ARRANGEMENT VON KARTENINHALTEN

Thema dieses Beitrags ist die Rolle der Reproduktion und Weiterentwicklung bereits bestehender Landkarten während der Ausbildung von Ethnolog/innen am Institut für Ethnologie in Leipzig zu DDR-Zeiten. Damit steht die Wissenskuration in der erneuten kartografischen Reproduktion kolonialer Quellen im Zentrum. Im Speziellen stelle ich hier drei Karten vor, die in der Zeit zwischen den späten 1950er und 60er Jahren handgezeichnet wurden.¹ Sie stammen aus einem Pool von 116 archivierten

1 | Zwei Zeitzeugen des Ethnologischen Instituts in der DDR bestätigten mir diesen groben Entstehungszeitraum.

Karten und veranschaulichen, wie Afrika im Unterricht angeeignet und verstanden wurde beziehungsweise werden sollte.²

Die gezeichneten Darstellungen finden sich in dem von Hermann Baumann, Richard Thurnwald und Dietrich Westermann im Jahr 1940 veröffentlichten Buch *Völkerkunde von Afrika: Mit besonderer Berücksichtigung der kolonialen Aufgabe*, wobei sich die Karten selbst im Anhang befinden und Baumann als Autor ausweisen. Deshalb wurde von Gesprächspartner/innen besonders Baumann als Arbeitsvorbild benannt.³ Die Karten, das lässt sich dem Titel und dem Inhalt des Buchs entnehmen, visualisieren Afrika aus einem imperialistischen Blickwinkel. Während die DDR sowohl imperialistisches Gedankengut explizit ablehnte, als auch den Kolonialismus verurteilte und zu überwinden suchte, gelingt in der Nachkriegsethnologie keine konsequente »Entkolonialisierung des Denkens« (vgl. wa Thiong'o 2017), wie sich hier zeigen wird. Wissensbestände aus Vorkriegszeiten werden tradiert, mitsamt impliziten Annahmen weitergetragen, die im Gegensatz zur neuen politischen Orientierung standen. Dieser These wird hier am Beispiel des Zeichnens von Karten nachgegangen.

Der Artikel steht dabei in der Tradition der kritischen Kartografie (vgl. Kitchin/Dodge 2007: 331–344) und ich betrachte die Herstellung von Karten als eine Aktivität des (Re-)Arrangierens von Wissen. In diesem Sinne zeigt sich hier auch die Praxis des Kuratierens als Akt der Wissensproduktion durch Neuordnung von bestehenden materiellen und visuellen Artefakten und damit transportierten, interpretativ arrangierten Informationen. Die von den Nachwuchsethnolog/innen in Leipzig gezeichneten Karten arrangieren tradiertes Wissen neu, indem sie es in Abhängigkeit der Arbeitsverhältnisse an den Universitäten inszenieren. Sie übersetzen ein aus der Kulturkreislehre⁴ gewonnenes Wissen so, dass die hierarchisierende Erzählung über die Entwicklung von Kulturen wegfällt und nur die Einteilung der Welt in gleichwertige Ethnien, die zu Territorien in Beziehung gesetzt werden, übrig bleibt. Es entsteht ein statisches Bild, das die soziale Welt als geografisch geordnetes Ganzes arrangiert.

2 | Als studentisches Mitglied der Arbeitsgruppe *Curating (Post-)socialist Environments* gibt mir dieses Kapitel die Gelegenheit, ein Teilargument meiner Masterarbeit vorzustellen.

3 | Der Löwenanteil des Buchs wurde von Hermann Baumann verfasst. Sein sogenannter *Erster Teil: Völker und Kulturen Afrikas* umfasst 361 Seiten. Darin beschreibt er Kulturen, Landschaft und »Rassen« sowie detailliert in einigen Kapiteln 26 sogenannte Kulturprovinzen. Darauf folgt Westermanns *Zweiter Teil: Sprache und Erziehung*. Die 75 Seiten unterteilt er in diese zwei Bereiche. Der *Dritte Teil: Die fremden Eingriffe in das Leben der Afrikaner und ihre Folgen* ist über 120 Seiten lang; verfasst von Thurnwald. Darin erläutert er die historische Kolonialisierung Afrikas; auch Westermann steuert Abschnitte zu diesem dritten Teil des Buchs bei. Für diese Ausarbeitung sind besonders die von Baumann verfassten Kapitel relevant sowie Abschnitte aus Westermanns Kapitel *Die Sprachen*.

4 | Die Kulturkreislehre entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts initiiert durch den Ethnologen Leo Frobenius. Dabei rücken Kulturgüter in den Vordergrund, die als gemeinsamer Nenner dadurch definierter Kultur in »territorialen Einheiten, [den] sog. Kulturkreisen« gelten (vgl. Haller 2010: 41). Die Ähnlichkeit von Kulturelementen wird als Grundlage der Vermutung eines gemeinsamen Ursprungs von Kulturen genutzt.

Zur schrittweisen Entwicklung des Arguments werde ich zunächst die antiimperialistische Haltung des DDR-Regimes erläutern und deren Relevanz für die Hochschulpolitik skizzieren. Für die folgende Interpretation der Karten vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Diskurse nutze ich die Anregung von Rob Kitchin und Martin Dodge zur Rolle von Karten in ihrem Artikel »Rethinking Maps« (2007) sowie Armin Hüttermanns Konzept der Karteninterpretation (1979) in Ansätzen. Entlang der essentialistisch kategorisierenden Triade aus Ethnizität – Sprache – Territorium, die den eurozentristischen Wissenschaftsdiskurs Baumanns prägt und in die DDR übertragen wurde, analysiere ich das Kulturverständnis in den Landkarten. Die Rückschau auf die Arbeitsatmosphäre, in der Ethnologie in Leipzig vermittelt wurde, bettet die Karten in ihren Entstehungskontext ein.

ENTSTEHUNGSUMFELD DER LANDKARTEN: LEIPZIGER ETHNOLOGIE IN DER FRÜHEN DDR

Die Arbeit an der Universität Leipzig wurde in der DDR durch eine Abfolge von Hochschulreformen gelenkt. In diesem Abschnitt entsteht ein grobes Bild der Bedingungen am Institut für Ethnologie in den 1950er und 60er Jahren, indem politisch beeinflusster Hintergrund und Arbeitsbedingungen der Ethnolog/innen untersucht werden. Den Rücken gestärkt durch das marxistisch-leninistische Grundstudium waren die Ablehnung von Kolonialismus und Imperialismus in DDR und Sowjetunion, auch in der Vorstellung von Wissenschaft und Universität, klar definiert (vgl. Hüttermann 1979: 25 ff.). Dem Ideal von Völkerfreundschaft folgend, sollte sozialistisches Gedankengut sowie Klassenbewusstsein – und gerade nicht nationale oder ethnische Herkunft – internationale Beziehungen prägen (vgl. Rabenschlag 2014: 44–45). Der richtige Umgang mit Menschen anderer Nationen und Kulturen wurde mit dem Konzept der Völkerfreundschaft in der DDR klar definiert. Im selben Atemzug wurde rassistisches und fremdenfeindliches Gedankengut abgelehnt und ausgeschlossen (vgl. Treide/Treide 2012: 54). Vermittelt durch die Hochschulreformen, zielte die SED als Kontrollorgan der DDR außerdem darauf, die Hochschulausbildung politisch zu prägen, mit dem Ziel eine sozialistische Hochschule zu erschaffen. Institutioneller Sozialismus erschwerte dabei freies Forschen, indem feste Schwerpunkte gesetzt und Ausbildungsinhalte gelenkt wurden. Auch die Arbeit und Stimmung am Julius-Lips-Institut für Völkerkunde und Vergleichende Rechtssoziologie wurden davon geprägt.

Der Wiederaufbau der Disziplin nach dem Krieg gestaltete sich im gesamten deutschsprachigen Raum schwerfällig, da sowohl politisch als auch finanziell andere universitäre Disziplinen priorisiert wurden (vgl. Gingrich 2010: 137). Oberstes Ziel in der ersten Phase der Nachkriegszeit war die Entnazifizierung der Universität. Dazu wurden besonders parteitreue Akademiker angeheuert, an die Universität gebunden und mit der Aufgabe betraut, die Lehranstalt in sozialistischem Sinne neu aufzubauen (vgl. Universität Leipzig 2009). Zum Zeitpunkt der Wiederaufnahme der ethnologischen Forschung war das Personal am Institut mehrheitlich von SED-Mitgliedern

gestellt. Ab 1951/52 war zudem das neu geschaffene Staatssekretariat für Hochschulwesen für alle Belange der Universitäten zuständig. Studienverlauf, inklusive Stundenpläne, sowie Prüfungsabläufe wurden extern festgelegt und einige Pflichtfächer – wie zum Beispiel *Marxismus/Leninismus* – eingeführt (vgl. Hehl 2009: 380–381). Alle Studierenden waren verpflichtet, an solchen fächerunabhängigen Seminaren und Vorlesungen teilzunehmen und Prüfungsleistungen abzulegen (vgl. Universität Leipzig 2009). Im Laufe der 1950er Jahre verkehrte sich das Verhältnis, da Parteimitglieder befördert und für Führungsaufgaben eingesetzt wurden. Ab circa 1955 sank damit auch der Einfluss der SED auf das Geschehen im Institut.

Die als sehr offen und kollegial beschriebene Beziehung zwischen den Ethnolog/innen, und das hohe Gemeinschaftsgefühl hatten mehrere Gründe. Zum einen ermöglichten die geringen Student/innen- und Mitarbeiter/innenzahlen eine enge Zusammenarbeit, und es entstanden Vertrauensverhältnisse. Außerdem bedeutete der Weggang der parteitreuen Personen, dass keine Furcht vor freier Meinungsäußerung innerhalb des Instituts bestehen musste (vgl. Treide/Treide 2012: 31–32). Den Unterschied zwischen Kommunikation im Inneren und nach außen beschreibt Dietrich Treide, der von 1955 bis 1996 am Institut für Ethnologie in Leipzig tätig war (vgl. *ibid.*: 32–33). Die Wissenschaftler, so legt er dar, konnten sich gegenseitig den Rücken stärken und hinter verschlossenen Türen arbeiten. Ihr Wissen entstammte häufig bereits vorhandenen Quellen, da Forschungsreisen zur Zeit der DDR für Ethnolog/innen aufgrund der Reisebeschränkungen kaum möglich waren (vgl. *ibid.*: 42–43). Die alltägliche Arbeit der Ethnolog/innen in der DDR bestand vor allem in der Sichtung archivierter Unterlagen aus der Überseeforschung der Vorkriegszeit (vgl. van der Heyden 1992: 209). Deshalb spielten Studien zur wirtschaftlichen Transformation und die Aufteilung der Welt in Regionen, Kulturen und Sprachen in der Ausbildung der Ethnologie eine große Rolle. Man lehnte sich eng an die Denkfiguren einer kolonialen Ethnologie an, die Menschen nach »Völkern« und »Sprachgruppen« gliederte und diesen spezifische Territorien zuordnete. Die Disziplin orientierte sich an traditionellen Forschungsergebnissen, da die freie, fachliche Weiterentwicklung behindert wurde. Eva Lips,⁵ Institutsleiterin von 1950 bis 1966, und ihre Mitarbeiter ließen, ihren Forschungsumständen entsprechend, traditionelle Schulen der Ethnologie wiederaufleben. Im Rückbezug auf tradierte Texte, somit aber auch auf kolonialpositive Literatur, bestand der Zugang zu inhaltsstarken Quellen. Diese wurden, wie im Falle von *Völkerkunde von Afrika: Mit besonderer Berücksichtigung kolonialer Aufgabe*, jedoch nicht zur kritischen Bewertung der Fachgeschichte verwendet, wie Treide selbst einräumte (vgl. Treide/Treide 2012: 34–35). Von Bedeutung war für die ethnologische Arbeit, beschränkt durch Reisehindernisse und fehlende Literaturzugänge, der Informationsgehalt (vgl. *ibid.*: 36). Jedoch widersprach man damit der Forderung,

5 | Eva Lips kam als Frau des neuen Leiters des Ethnologischen Instituts und Rektors der Universität, Julius Lips, 1948 zurück nach Leipzig. Aufgrund der Ablehnung des Nationalsozialismus verbrachten sie die vorherigen Jahre in den USA. Eva Lips übernahm nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes 1951 die Leitung der Leipziger Ethnologie.

sich als Teil der sozialistischen Hochschule vom Imperialismus abzuwenden. Reiseeinschränkungen, fehlende Gelder und Anerkennung der Forschungsrichtung hatten also zur Folge, dass häufig Archivbestände aufgearbeitet und historische Quellen genutzt wurden, anstatt Feldforschung zu betreiben, alte Wissensstände zu überprüfen und in Frage zu stellen sowie neue Interpretationen zu wagen (Gingrich 2010: 146).

KRITISCHE KARTOGRAFIE

Handgezeichnete Landkarten dienen in dieser Ausarbeitung als materielle Zeitzeugen der ethnologischen Lehrpraxis unter dem Einfluss des Sozialismus. Das Paradigma der kritischen Kartografie erlaubt die Distanzierung von der Annahme, Karten seien Abbildungen einer greifbaren Wirklichkeit. Vielmehr werden sie in der kritischen Kartografie in ihren geografischen und historischen Kontext eingebettet, und daraus folgend als Produkt oder Darstellung sozialer Umstände angesehen. Die Nutzung verschiedener Denkmuster ist folglich vom Umfeld der Kartenentstehung abhängig (vgl. Glasze 2009: 182, 187). Grundsätzlich orientiere ich mich am gewählten Beispiel der Afrikakarten an der Frage nach dem Kuratieren der Karteninhalte durch Ethnolog/innen, also dem Prozess der Wissensproduktion durch selektive Aufarbeitung vorliegenden Materials im Umfeld der DDR. Angewandte kritische Kartografie ermöglicht die analytische Verbindung der Landkarten mit ihrem Entstehungskomplex. Deshalb ist eine explizite kritische Kartendefinition als Basis der Ausarbeitung, die Karten in den Bezug zu ihrem Umfeld einbettet, vorangestellt:

[A]ll maps [...] are (re)mappings – the (re)deployment of spatial knowledges and practices. And all emergence is contextual and a mix of creative, reflexive playful, affective and habitual practices, affected by the knowledge, experience and skill of the individual to perform mappings and apply them in the world. (Kitchin/Dodge 2007: 11)

Entgegen der Vorstellung von Karten als starre Repräsentanten bringen Kitchin und Dodge hier die Rolle von Karten als Ressourcen auf den Punkt. Sie begreifen Kartografie als fluide Wissenschaftsmethode und sehen Karten als Ergebnisse eines Prozesses von Aneignung und Aktualisierung. Um sie zu verstehen, muss man ihren Entstehungsprozess und die Kontextualisierung herausarbeiten (vgl. *ibid.*: 11–13). Im vorliegenden Fall der handgefertigten Afrikakarten, die Studierende in der DDR zeichneten, bedeutet dies für mich zu untersuchen, wie das Material aus den vorhandenen Quellen nun neu geordnet wurde und mit welchem Effekt (Kohlstock 2014: 144–145). Als Zeitzeugen sagen sie etwas über die Umstände der Ethnologielehre in der DDR aus, denn die Entstehung der Karten war abhängig von verfügbaren Mitteln, dem verfügbaren Wissenschaftsbild und den beteiligten Personen.

Vom Wunsch getragen, die Konfigurationen von ethnologischem Wissen in der DDR zu verstehen, richtet sich die Datenauswertung hier auf die Fragestellung, wie durch das Kuratieren von Karten Wissen über Afrika präsent gemacht wird. Zur Ver-

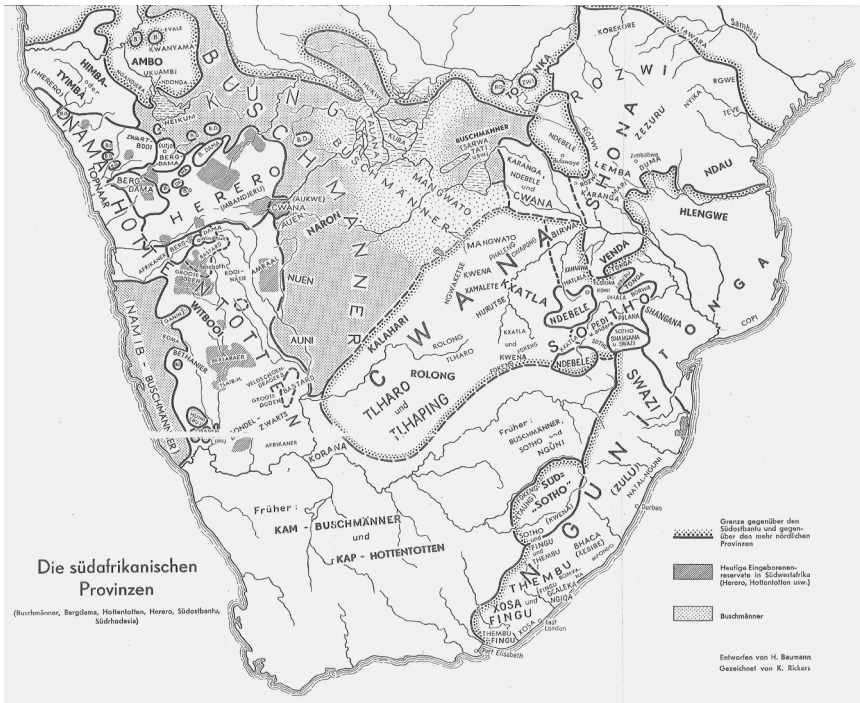
fügung stehen zwei anthropologische Karten sowie eine wirtschaftsgeografische Karte (vgl. Hüttermann 1979: 10). Methodisch lehne ich mich an Armin Hüttermanns (1979) Vorgehensweise der Karteninterpretation an.⁶ Ich beginne mit einer genauen Beschreibung der Afrikakarten und ihrer Legenden (vgl. Hüttermann 2001: 20–21, 30). Dann stelle ich sie den Originalkarten aus *Völkerkunde von Afrika* gegenüber, die als Vorlage dienten. Im Sinne der qualitativen Analyse vollziehe ich nach, wie Daten selektiert, klassifiziert und abgebildet wurden (vgl. *ibid.*: 33–34). Der visuelle Vergleich mit den historischen Vorbildern, unter Hinzuziehung des Texts von Baumann, führt dann zu einer kritischen Würdigung der Karten und zeigt, wie aus altem, neues Wissen entsteht, das von den ursprünglichen Interpretationen abweicht, dem kolonialen Denken jedoch nicht vollständig entrinnt.

AUSGEWÄHLTE AFRIKAKARTEN UND IHRE QUELLEN

In einem Interview mit einem ehemaligen Studierenden des ethnologischen Instituts konnte ich die Herstellungsweise der Landkarten in den 1950er und 60er Jahren rekonstruieren. Mir wurde beschrieben, wie mit Hilfe eines Diaprojektors die Umrisse des Kontinents auf ein Kartenblatt geworfen wurden. Anschließend füllten die Studierenden die Freifläche mit den Informationen, die sie den Karten und Texten des gewählten Basiswerks *Völkerkunde von Afrika* entnahmen. Hier finden sich, als homogen vorgestellte, Kulturkreise, die einem bestimmten Territorium zugeordnet sind und als in diesem begrenzt gelten (vgl. Müller 1980: 201). Das zugrundeliegende Kulturverständnis ist partikularisierend, isolierend und stereotypisierend (vgl. Kohl 2012: 137), wie ich im Folgenden nachweise. Längst ist bekannt, dass diese Einteilung nicht die Lebenswelten von Menschen widerspiegelt, sondern eher die »Erfindung«, in diesem Fall Afrikas, durch die Brille europäischer Wissenschaftsdiskurse, die – ihrem eigenen Verständnis von »Nation« folgend – eine notwendige Beziehung zwischen Sprache, Kultur und Region konstruieren (vgl. Beck 2018: 5). »By putting regions on a map and native words on a list, explorers laid the first, and deepest, foundations for colonial power [...] the power to name, to describe and to classify« (Fabian 1986: 24), so kritisiert aus postkolonialer Perspektive Johannes Fabian den Dreisatz Ethnizität – Sprache – Territorium als Grundlage der Afrikabeschreibung (*ibid.*), die auch in *Völkerkunde von Afrika* vorzufinden ist. Ähnlich formuliert es auch Edward Said (1981 [1978]: 12), der von »konstruierten Einheiten« (*ibid.*: 12) spricht, deren grundverschiedene Bürgerinnen und Bürger sich nicht zum Beispiel anhand von Kultur oder Sprache homogenisieren lassen (vgl. *ibid.*: 363).

Zu der nun folgenden Analyse der Interpretation von Baumann et al. ziehe ich neben Landkarten auch Texte als wichtige Sekundärinformation heran. Da die hand-

6 | Da es sich um thematische Karten mit anthropologischem Analyseinteresse handelt, beschränke ich mich auf die Aspekte der qualitativen Analyse, die Hüttermann in *Karteninterpretation in Stichworten Bd. 2: Thematische Karten* anbietet.



Westermann 1940: 12–13). Er ergänzt im Kapitel »Die Kulturprovinzen«, dass die Hottentotten eine eigenständige Gruppierung seien, die »rassisch« und sprachlich allerdings eine große Ähnlichkeit zu den Buschmännern zeitigt und einer historischen Analyse folgend als eine diesen nachgeordnete »Rasse« erscheint (ibid.: 87). Hier zeigt sich, dass der Autor klare Grenzen zwischen Gruppen einführt, auch dort wo sich Überlappung, Hybridität oder Grenzüberschreitung beobachten lässt. Er grenzt die Gruppen klar voneinander ab und stellt sie in eine hierarchische Reihenfolge, wobei die »Rasse« als zentrales Klassifizierungs- und Überschneidungsmerkmal fungiert (Hall 2017: 33–34).

Da den in der DDR handgezeichneten Karten kein Text beiliegt, ist das Gründen der hier vorzufindenden Bezeichnungen auf einer Rassentheorie und der Kulturkreislehre nicht mehr zu erkennen. Die Gruppen erscheinen jetzt als separate, den jeweiligen Territorien zugeordnete, differenzierte Gruppen. Sie werden nun als Völker bezeichnet, wobei diese Völker der gleichen Art von schicksalhafter Bestimmung zu unterliegen scheinen, wie dies für »Rassen« vor dem Krieg konstatiert wurde. Ohne die Möglichkeit vor Ort zu forschen, entnimmt man den historischen Quellen die Information, dass sie als gesicherte Fakten gelten. In der Reproduktion der Afrikawahrnehmung in den handgezeichneten Landkarten scheinen Informationen nun von historischen Hintergründen bereinigt, und ohne kritische Bewertung der Entstehungsgeschichte kann das hier vorgefundene und herausgefilterte Wissen zum abstrakten Datum werden.

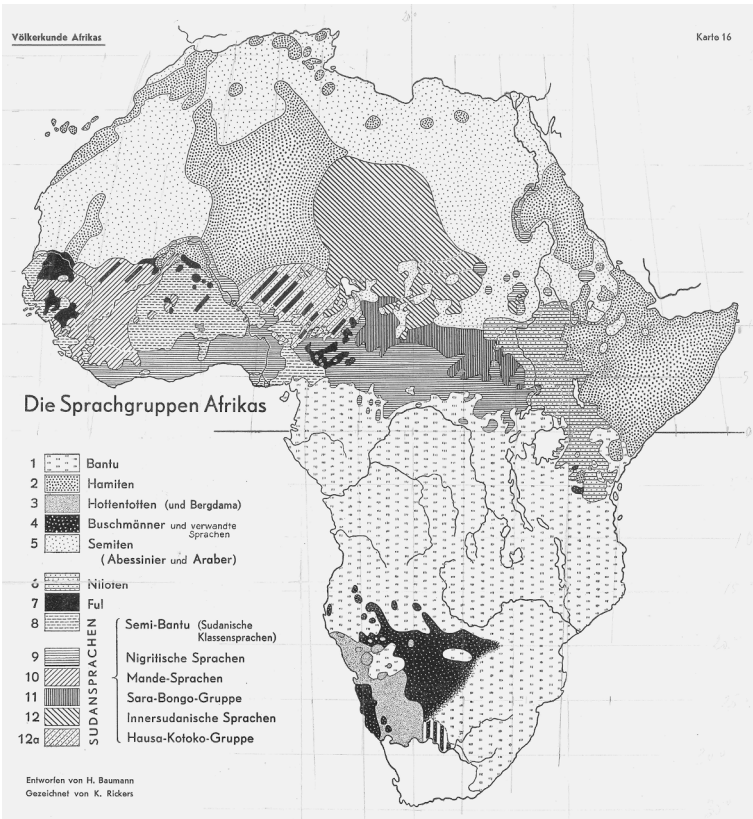
SPRACHE

Die Übernahme des in den Karten abgebildeten Wissens aus *Völkerkunde von Afrika* ist auch in der zweiten hier analysierten Karte sichtbar (Abb. 11.4). Abb. 11.3 zeigt die Originalkarte von Baumann et al. Sie illustriert den Inhalt des von Westermann verfassten Kapitels mit dem Titel »Die Sprachen« (Baumann/Thurnwald/Westermann 1940: 375–423). Abb. 11.4 dagegen zeigt die Landkarte »Sprachgruppen Afrikas« aus dem Institut für Ethnologie, die in den 1950er und 60er Jahren handgezeichnet wurde. Die Legenden beider Exemplare sind, bis auf die Kategorisierung von Sudansprachen, inhaltlich identisch. Lokalisierungen und Klassifizierungen von Sprachgruppen, die in bunten Flächen eingezeichnet sind, machen den zentralen Informationsgehalt der Karten aus,⁷ wobei die bestechende Ähnlichkeit nahelegt, dass auch hier die Karte von Baumann et al. Pate gestanden hat.

Westermanns Textteil aus *Völkerkunde von Afrika* wendet die Idee von Kulturkreisen nun auf die Frage von Sprachentwicklung an. Er zeigt, entgegen der Annahme von Essenzen, dass »Wanderungen, Schichtungen und andere Vorgänge [...] in eigenständigem Wachstum, in Sprachmischung und in Übernahme neuer Sprachen vielfältige Änderungen hervorgebracht« (ibid.: 375) haben. In diesem Prozess werden

7 | Hintergründig sind große Flussverläufe – als einzige geografische Information – dargestellt.

Abb. 11.3: Die Sprachgruppen Afrikas 1939



zum Beispiel kleine Sprachen durch mächtigere Sprachen überlagert, wobei Westermann ein Innovationsgefälle impliziert und hierarchisierend ordnet.⁸ Die linguistische Analyse ist der Idee von »Rassezugehörigkeiten« nachgeordnet und zeigt, welche qualitativen Sprachunterschiede und -gemeinsamkeiten »Rassenbeziehungen« charakterisieren (Chun/Lo 2016: 224).

Diese historischen Prozesse von Sprachmischung, Überlappung und Wanderung sind in den Karten nur noch schwach wahrzunehmen. Dem aufmerksamen Leser fällt zum Beispiel auf, dass die historische Dimension angedeutet ist, wenn in der Legende die Sprachgruppe »Bergdama« in Klammern hinter der Sprachgruppe der Hottentotten auftaucht. Die dominante Information ist aber die Differenzierung von Kulturkreisen entsprechenden Sprachgruppen. Die Karten zeigen nun das vordringliche Interesse an Klassifizierungen, die aus der historischen Analyse als Erkenntnis hervorgehen. Ausschnitte aus den Legenden beider Landkarten zeigen, dass diese

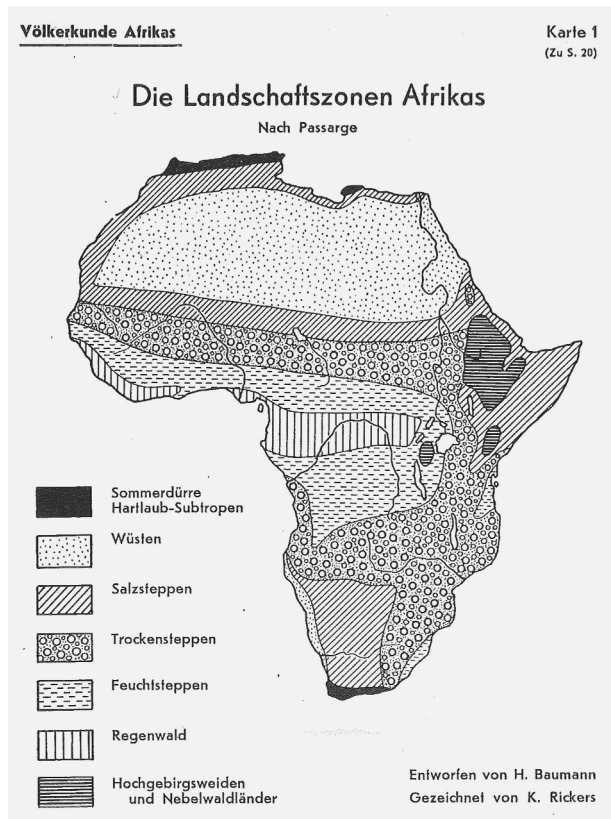
8 | Veränderungen innerhalb der Kulturen werden von außen gerechtfertigt, also nicht durch eigene Weiterentwicklungen, sondern durch die Vermischung oder Übernahme fremder Elemente.

Abb. 11.4: Die Sprachgruppen Afrikas



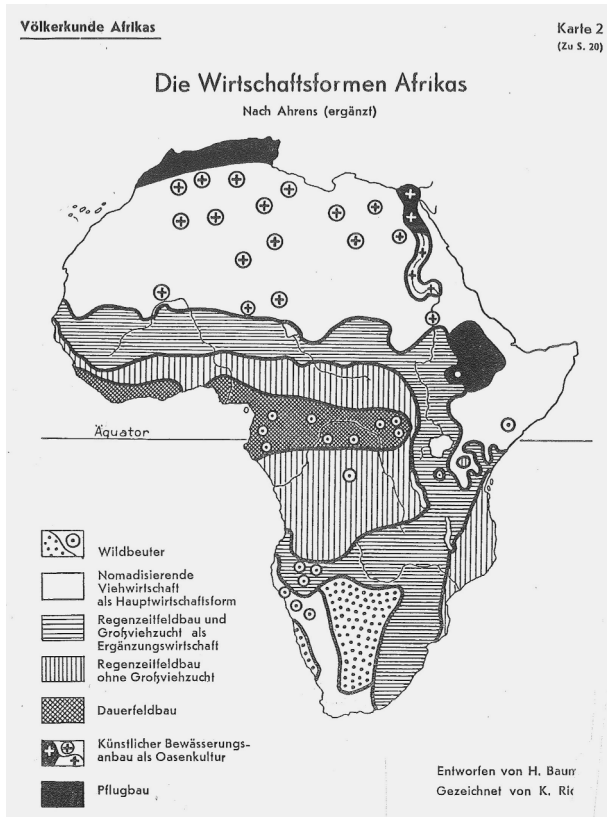
Information nun in der DDR weitertradiert wird, denn in den ersten drei Punkten ihrer Legenden sind Abbildung 11.3 und 11.4 identisch. Wieder verschwindet in der Abbildung aus der DDR-Zeit jede Referenz auf die historische Diskussion, und Sprachgruppen erscheinen nicht als lebende, sich mischende Gebilde, sondern werden zu Tatsachen. Diese Form der Essentialisierung wurde in der postkolonialen Diskussion vielfach thematisiert. Sinfree Makoni und Alastair Pennycook bemängeln in »Disinventing Multilingualism« (2012), dass Sprachkategorisierungen meist Geschichte, Sprechermeinungen und identitätsstiftende soziale Aktivitäten auslassen (vgl. Makoni/Pennycook 2012: 440). Sie beziehen sich unter anderem auf Peter Mühlhäusler (ibid.: 442), wenn sie erklären, dass das Aufkommen europäischer Staaten mit angegliederten Sprachen nicht automatisch auf die Vorstellung außereuropäischer Gesellschaften projizierbar ist. Sozialer Kommunikationskontext wird missachtet, wenn Sprachen als fixe Systeme betrachtet werden, die entlang ihrer grammatikalischen Struktur bestehen, wobei dann Sprachgruppe mit Identitätsgruppe gleichgesetzt wird. Die Trennung von Sprechen und Gesprochenem ist zudem Ausdruck der fremdbestimmten Kategorisierung Afrikas (ibid.). Auch Westermanns Linguistik

Abb. 11.5: Die Landschaftszonen Afrikas 1939



ist bestimmt von der schlussendlichen Engführung auf Sprachsysteme, die am Ende nicht mehr aus der Perspektive des Sprechers gedacht werden können. Der sekundär erkennbare Zweck der Datenabbildung in dieser Weise wurde von Studierenden und ihren Dozierenden in der DDR unter den bestehenden Umständen der sozialistischen Hochschule übernommen, um das scheinbar neutral herausgefilterte Wissen verwenden zu können. Dabei ist auch in dieser Karte (Abb. 11.4) der Einfluss der Rahmenbedingungen auf die Lehrpraxis am Institut ersichtlich. Kuratorische Entscheidungen für die Verwendung tradierter Quellen garantierten inhaltsstarke Literatur, die losgelöst von den Entstehungsbedingungen und methodologischen Annahmen erscheint. Die koloniale Sprachunterscheidung folgte dem kolonialen Interesse an Dominanz durch Klassifikation, wobei die komplexe Sprachlandschaft geglättet, Gesprochenes in Raster geordnet und damit Sprachgruppen erfunden werden (ibid.: 442–443). In der Überführung dieses aktiv geformten Wissens aus der Karte von Baumann et al. in die Afrikakarte der DDR geht die qualitative Hierarchisierung, die in Westermanns Texten zu finden ist, verloren. Der historische Gebrauch der Linguistik wird zum anthropogeografisch thematischen Anschauungsmaterial umgewandelt, indem man

Abb. 11.6: Die Wirtschaftsformen Afrikas 1939



sich kuratorisch von den beiliegenden Texten befreit und nur noch die scheinbar objektive Information über die Sprachgruppen übernimmt. Scheinbar ungewollt wird dabei jedoch die stereotypisierende Charakterisierungsform wiederbelebt.

TERRITORIUM

Die Kombination der Abbildungen »Die Landschaftszonen Afrikas« (Abb. 11.5) und »Die Wirtschaftsformen Afrikas« (Abb. 11.6) bildet die kartografische Basis von Abb. 11.7, einer dritten handgezeichneten Afrikakarte. In der Lehrpraxis der Ethnologie wurden hier, wie bereits oben, mehrere Teilstücke zu einer Karte verbunden.

Begleitend schreibt Baumann in einem Kapitel über anthropogeografische Faktoren der Landschafts- und Wirtschaftsformen in den einzelnen Gebieten, die in Abb. 11.5 und Abb. 11.6 durch Schraffierungen und Graubstufungen unterteilt werden. In den Kapiteln »Die Landschaften Afrikas« und »Die Kulturprovinzen« geht er ergänzend auf Wirtschaftsformen innerhalb zugeschriebener Territorien ein (Bau-

Abb. 11.7: Wirtschaftsformen der afrikanischen Eingeborenen



mann/Thurnwald/Westermann 1940: 18 ff.; 73 ff.). Die Beschreibungen sind erneut von einer hierarchisierenden Rhetorik geprägt, mit der er nun den als »Rassen« klassifizierten Gruppen bestimmte Wirtschaftsweisen als typisch zuweist (Müller 1980: 201). Beispielsweise klassifiziert Baumann: »Die [...] Geräte der Bergdama [...] [als] höchst einfach und spärlich wie bei allen wirklichen Wildbeutern, denen jedes weitere Kulturgut zum Ballast wird« (Baumann/Thurnwald/Westermann 1940: 94), die »[m]itten im regenfeuchten Urwald jagen« (ibid.: 20). Die Zunahme der Wirtschaft im Sinne eines Kulturguts, kombiniert mit Landschaftszonen dargestellt in der DDR, unterstreicht den Dreisatz aus Ethnizität – Sprache – Territorium und setzte sie zudem mit bestimmten Techniken des Wirtschaftens in Beziehung. Identitätsstiftend werden Wirtschaftsweisen als Ausdruck der Ethnizität an Gebiete geknüpft (vgl. ibid.: 18 ff.).

Sichtbar ist das in der handgezeichneten Karte »Wirtschaftsformen der afrikanischen Eingeborenen« (Abb. 11.7) mit ihren zwei Legenden. Acht Farbflächen stehen für die Kombination aus Wirtschafts- und Landschaftsformen, die in der Karte in Form bunter Markierungen übertragen wurden. Zudem gibt es eine Legende, bestehend aus Buchstaben, die für Anbauprodukte stehen. Der Zusatz »Die wichtigsten

der aus Amerika stammenden Kulturpflanzen« kommt als externes Wissenscluster neu dazu, aufgelistet rechts oben auf dem Kartenblatt zu finden.

Die Inhalte der Karte »Wirtschaftsformen der afrikanischen Eingeborenen« sind zum Großteil mit der Literatur und Kartografie von Baumann et al. rekonstruierbar. In diesem handgezeichneten Exemplar aus DDR-Zeiten sind Informationen komprimiert, indem der Inhalt verschiedener Karten verknüpft wurde. Wieder vollzieht sich durch die Dekontextualisierung der quasi magische Akt der Geburt von Fakten. Aus kolonialer Quelle wurde übernommen, was als relevant angesehen wurde und in einer Neuauflage des historischen Kontexts entledigt. Stattdessen wurden weitere Details ergänzt und somit der Idee von Völkern als Essenzen weiter Vorschub geleistet.

FAZIT

Wissen wurde in der Erstellung der Karten kuratiert, indem Autor/innen darüber entschieden, Inhalte zu übernehmen oder zu streichen (vgl. Kitchin/Dodge 2007: 11). Ausschlaggebend für die kritische kartografische Analyse ist der auf verschiedenste Arten geformte universitäre Raum, der die Lehrenden und Studierenden bei der Landkartenherstellung umgibt. Die öffentlichen Ideale der Ablehnung von Rassismus und Imperialismus und das Konzept der Völkerfreundschaft stehen der Entscheidung für die Nutzung kolonialer Quellen in meinem gewählten Fallbeispiel entgegen. In der realen Ausführung der Ethnologie im System des Sozialismus gibt es also einen Widerspruch der kontextuellen Ideologien beider Zeiträume, in denen die Karten erstellt wurden.

Das in der Praxis verdichtete und sortierte Wissen aus den Landkarten dient in der ethnologischen Lehre der 1950er und 60er Jahre in Leipzig jedoch als Problemlöser (vgl. *ibid.*). Denn in diesem Fall wurde die koloniale Literatur in der Lehre eingesetzt, um die Lücke der Reisefreiheit und begrenzter Literaturzugänge zu schließen und scheinbar neutralisiertes Wissen weitergeben zu können. Der Rückbezug auf traditionelle ethnologische Literatur ermöglichte den Erhalt der Disziplin. Dozenten aus der DDR beschreiben ihren Umgang mit dem historischen Hintergrund der Quellen selbst zum Teil als reflektiert, jedoch vor allem faktendienlich (vgl. Treide/Treide 2012: 35). In der Übernahme des Wissens ohne begleitende Texte wusch man sich offensichtlich von der kolonialen Entstehungsgeschichte frei, übernahm jedoch die aus dem Blick europäischer Überlegenheit heraus homogen konstruierten Ethnien in festgelegten Grenzen (vgl. Said 1981 [1978]: 12). Es war in der DDR kein Geheimnis, dass die Herangehensweise von Baumann et al. »vor allem aus der Sicht der Herrschenden und Mächtigen« verfasst wurde (Treide/Treide 2012: 36). Das mit der Rückbesinnung auf tradierte Denkmuster der Ethnologie einhergehende kolonialpolitische Zugeständnis und der unmissverständliche Untertitel *Mit besonderer Berücksichtigung der kolonialen Aufgabe* wurden nicht verschwiegen (vgl. *ibid.*). Doch im Entstehungsumfeld der drei Afrikakarten wurden Zugänge zu freiem Forschen

beschnitten und der Rückgriff auf derartige Literatur notwendig – die Landkarten sind das materielle Ergebnis dieses wissenschaftlichen Umfelds.

Das Zeichnen und intensive Lesen von Landkarten findet im ethnologischen Studium der Universität Leipzig heutzutage wenig bis keine Anwendung mehr, sicher wäre es interessant die Jahre zwischen der frühen DDR-Zeit und heute weiterführend zu untersuchen. Die kuratorische Auflagerung einer weiteren Erkenntnisebene über die hier aufgeführten sozialistischen Landkarten erfolgt erstmals in diesem Beitrag. Daneben stellt sich die Frage, ob das Verständnis schematischer Einteilungen von Ethnien, das in den Landkarten weitergegeben wurde, bis heute, zu mindestens im populären Bewusstsein, fortbesteht.

BIBLIOGRAFIE

- Baumann, Hermann/Thurnwald, Richard/Westermann, Dietrich (1940): *Völkerkunde von Afrika: Mit besonderer Berücksichtigung der kolonialen Aufgabe*, Essen: Essener Verlagsanstalt.
- Beck, Rose Marie (2018): »Language as Apparatus: Entanglements of Language, Culture and Territory and the Invention of Nation and Ethnicity.« In: *Postcolonial Studies* 21/2, S. 1–24, DOI: 10.1080/13688790.2018.1462085.
- Chun, Elaine /Lo, Adrienne (2016): »Language and Racialization.« In: Nancy Bonvillain (Hg.), *The Routledge Handbook of Linguistic Anthropology*, Vol. 1, New York: Routledge, S. 220–233.
- Fabian, Johannes (1986): *Language and Colonial Power: The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo 1880–1938*, Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1525/9780520911864.
- Gingrich, Andre (2010): »Anthropology in Four German-Speaking Countries: Key Elements of Post-World War II Developments to 1989.« In: Fredrik Barth (Hg.), *One Discipline, Four Ways: British, German French, and American Anthropology*, Chicago, IL: University of Chicago Press, S. 61–153, DOI: 10.7208/chicago/9780226038278.001.0001.
- Glasze, Georg (2009): »Kritische Kartographie.« In: *Geographische Zeitschrift* 97/4, S. 181–191.
- Hall, Stuart (2017): *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, DOI: 10.2307/j.ctvqht03.
- Haller, Dieter (2010 [2005]): *dtv-Atlas Ethnologie*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Hehl, Ulrich von (2009): *Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Hüttermann, Armin (1979): *Karteninterpretation in Stichworten Bd. 2: Thematische Karten*, Kiel: Hirt.
- Hüttermann, Armin (2001): *Karteninterpretation in Stichworten Bd. 1: Topographische Karten*, Kiel: Hirt.

- Kitchin, Rob/Dodge, Martin (2007): »Rethinking Maps.« In: *Progress in Human Geography* 31/3, S. 331–344, DOI: 10.1177/0309132507077082.
- Kohl, Karl-Heinz (2012): *Ethnologie – Die Wissenschaft vom kulturell Fremden: Eine Einführung*, München: C. H. Beck, DOI: 10.17104/9783406640049.
- Kohlstock, Peter (2014): *Kartographie: Eine Einführung*, Paderborn: Schöningh.
- Makoni, Sinfree/Pennycook, Alastair (2012): »Disinventing Multilingualism: From Monological Multilingualism to Multilingual Francas.« In: Marilyn Martin-Jones/Adrina Blackledge/Angela Creese (Hg.), *The Routledge Handbook of Multilingualism*, London: Routledge, S. 439–452, DOI: 10.4324/9780203154427-37.
- Müller, Klaus (1980): »Grundzüge des ethnologischen Historismus.« In: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik/Justin Stagl (Hg.), *Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*, Berlin: Reimer, S. 193–232.
- Rabenschlag, Ann-Judith (2014): *Völkerfreundschaft nach Bedarf: Ausländische Arbeitskräfte in der Wahrnehmung von Staat und Bevölkerung der DDR (Acta Universitatis Stockholmiensis – Stockholm Studies in History, 102)*, Stockholm: Universität Stockholm.
- Said, Edward (1981 [1978]): *Orientalismus* (Übers. von Liliane Weissberg), Frankfurt am Main: Ullstein.
- wa Thiong'o, Ngugi (2017): *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Münster: Unrast.
- Treide, Barbara/Treide, Dietrich (2012): *Erlebte Ethnologie: Ein Rückblick auf die Geschichte der Universitäts-Ethnologie in Leipzig 1951–1993*, Wiesbaden: Reichert.
- Universität Leipzig (2009): »600 Jahre Alma Mater Lipsiensis: Zur Geschichte der Universität Leipzig«, 02. März 2020, https://research.uni-leipzig.de/agintern/UNI_GESCH/ug000.htm.
- van der Heyden, Ulrich (1992): »Die Afrika-Geschichtsschreibung in der ehemaligen DDR: Versuch einer kritischen Aufarbeitung.« In: *Africa Spectrum* 27/2, S. 207–211.

ABBILDUNGEN

- Abb. 11.1: Kulturprovinzen und Sprachengruppen in Afrika. Quelle: Universitätsarchiv Leipzig, handgezeichnet (Anna-Lisa Reith).
- Abb. 11.2: *Die südafrikanischen Provinzen*. In: H. Baumann (1939), *Völkerkunde von Afrika*, 1939, Anhang.
- Abb. 11.3: *Die Sprachgruppen Afrikas*. In: H. Baumann (1939), *Völkerkunde von Afrika*, Anhang.
- Abb. 11.4: *Die Sprachgruppen Afrikas*. Quelle: Universitätsarchiv Leipzig, handgezeichnet (Anna-Lisa Reith).
- Abb. 11.5: Teil der Legende von Abb. 11.3. In: H. Baumann (1939), *Völkerkunde von Afrika*, Anhang.

Abb. 11.6: Teil der Legende von Abb. 11.4. Quelle: Universitätsarchiv Leipzig, handgezeichnet (Anna-Lisa Reith).

Abb. 11.7: *Die Landschaftszonen Afrikas*. In: H. Baumann (1939), *Völkerkunde von Afrika*, Anhang.

Abb. 11.8: *Die Wirtschaftsformen Afrikas*. In: H. Baumann (1939), *Völkerkunde von Afrika*, Anhang.

Abb. 11.9: *Wirtschaftsformen der afrikanischen Eingeborenen*. Quelle: Universitätsarchiv Leipzig, handgezeichnet (Anna-Lisa Reith).

12. »Verstoßene Soldaten« – verstoßene Helden?

Kuratierung der Erinnerung an den antikommunistischen Widerstand
durch die Rechte in Polen¹

Agnieszka Balcerzak

1945 kam das Ende des Krieges, doch nicht für uns, denn wir waren nicht frei. Der russische Besatzer war vermutlich schlimmer als der Deutsche. Wir hätten ihm militärischen Widerstand leisten sollen. Die standhaften Menschen durch die »Kommune« verstoßen. Helden Polens, Patrioten und keine Verbrecher! Das war kein krimineller, reaktionärer Untergrund. Sie wussten, dass gekämpft werden musste, dass es keinen Ausweg gab [...]. Die »Verstoßenen« versteckten sich in den Wäldern und setzten den Krieg fort, denn sie liebten Polen. Wie kaum ein anderer kämpften sie weiter, denn sie verstanden, dass Polen nicht polnisch ist [...]. Das Zuhause war kein Zuhause mehr, denn dort wartete der Tod aus den Händen des roten Gesocks, was sie vors Gericht stellte. Das Herz auf der rechten Seite, Bruder!

Zbigniew Woźniak (Basti) 2014²

1 | Der Artikel ist eine überarbeitete und bislang nicht veröffentlichte Version eines Forschungsaspekts aus meiner Dissertation *Zwischen Kreuz und Regenbogen: Eine Ethnographie der polnischen Protestkultur nach 1989*, die in der von Prof. Dr. Irene Götz herausgegebenen Reihe »Ethnografische Perspektiven auf das östliche Europa« im Transcript Verlag erschienen ist (Balcerzak 2020). Die Forschung verortet sich in der Tradition einer multilokalen Ethnografie, die Diskurs- und Dispositivanalyse, teilnehmende Beobachtung sowie qualitative Interviews kombiniert. Sie umfasst einen zeitlichen Referenzrahmen von 2010–2015 mit Breslau, Danzig, Krakau, Posen und Warschau als lokalen Forschungsräumen. Parallel erfolgte eine asynchrone Analyse protestrelevanter Online-Räume (Homepages, Info-Plattformen, Facebook-Profile). Die analysierte Protestlandschaft wird auf der soziopolitischen Rechts-Links-Achse positioniert und in vier polarisierte Bewegungsfamilien unterteilt: National-konservativ, klerikal-religiös, liberal-proeuropäisch und freiheitlich-anarchistisch.

2 | Das Lied *Żołnierze Wyklęci* (Verstoßene Soldaten): <http://www.youtube.com/watch?v=KrQy0LTckHw> (19. 6. 2020) stammt aus dem 2014 veröffentlichten Musikalbum *Hasssprache* des Hip-Hop-Künstlers Zbigniew Woźniak (Basti). Der Musiker ist einer der wichtigsten Vertreter des sogenannten »patriotischen Hip-Hop«, besonders beliebt im rechtsradikalen Milieu. Der Videoclip zu dem Song auf Bastis YouTube-

ABSTRACT

A forced strengthening of the ethno-nationalistic narrative can currently be observed in Central and South-Eastern Europe. The politics and culture of memory in Poland, not least since the clear victory of the national-conservative PiS in the parliamentary election of 2015, have become highly politicised subjects of socio-political dispute, as the example of the controversial memory boom around the constructed myth of the anti-communist resistance fighters, the so-called 'Cursed Soldiers', documents. Against the background of the ambivalence of this new Polish phenomenon, this chapter deals with the curated remembrance of the 'Cursed Soldiers' by the parliamentary and extreme right, thereby exposing it as a history-falsifying, affirmative-national reference to the past. In the context of the present volume, curation, understood as an analytical lens and cultural practice, subsumes various forms of constitution, popularisation and instrumentalisation that are at play in the mobilisation of this myth by the democratic and the far right. On the aesthetic-visual, material-ritual and spatial-performative levels, they aim to create an ethno-nationalistic public awareness and establish a heroic-patriotic view of history. The instrumentalised, multidimensional curation of knowledge about the anti-communist resistance is addressed through examples taken from popular culture, demonstration practices and the realm of museums, exhibitions and memorial sites. These areas, which render the politics and culture of memory as primarily visual, material and spatial fields of activity, come into the focus of the analysis.

EINLEITUNG: ZUR DOMINANZ DES AFFIRMATIV-NATIONALISTISCHEN VERGANGENHEITSBEZUGES

Insbesondere seit 1989 sind die Länder Mittel- und Südosteuropas ein fruchtbares Forschungsfeld für die Analyse von Erinnerungsdiskursen und Gedenkpraxen, denn nach der Wende sind hier »viele zeitweilig verschüttete ›Gedächtnisse‹ gleichsam neu ›erwacht‹« (Cornelißen 2012: 178). Dabei gelten der Zweite Weltkrieg und die Kommunismus-Ära als Dreh- und Angelpunkt für die Formierung öffentlicher Erinnerungskulturen, die Konjunkturen neuer Masterzählungen und die Schaffung diffuser Erinnerungslandschaften (Macdonald 2013). Bis heute lassen sich auch geschichtspolitische Schwerpunkte in dem geopolitischen Makroraum Mittel- und Südosteuropas ausmachen, in Bezug darauf, was, wo, wie und durch wen erinnert werden soll beziehungsweise darf. Dadurch avancieren Geschichtspolitik und Erinnerungskultur auch in Polen zum hochpolitisierten Streitobjekt und der aktuell forcierte affirmativ-nationalistische Vergangenheitsbezug zum Fundament eines »patriotischen« Einmal-eins (vgl. Wolff-Powęska 2007).

Kanal, in dem unter anderem authentische Aufnahmen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges und Fotos der »Verstoßenen Soldaten« gezeigt werden, zählt über 2.250.000 Aufrufe.

Eine besonders polarisierte Resonanz in der polnischen Gesellschaft entfaltet seit geraumer Zeit der stark emotionsgeladene Erinnerungsboom rund um den brisanten Mythos der »verstoßenen Soldaten«, der antikommunistischen Widerstandskämpfer/innen³, die durch ihre Organisation, Wirkung und Resonanz an den Fall der baltischen »Waldbrüder«⁴ erinnern. Vor dem Hintergrund der Ambivalenz dieses neuen polnischen Mythos beschäftigt sich der folgende Beitrag mit der Kuratierung der Erinnerung an die »verstoßenen Soldaten« durch die parlamentarische und die extreme Rechte aus der Perspektive eines affirmativ-nationalen Vergangenheitsbezuges. Unter Kuratierung, zu verstehen als analytische Linse und kulturelle Praxis, werden im Kontext des vorliegenden Bandes diverse Formen der Konstituierung, Popularisierung und Instrumentalisierung des Mythos durch die Rechte auf der ästhetisch-visuellen, materiell-rituellen und räumlich-performativen Ebene subsumiert, die darauf abzielen, ein ethno-nationalistisches Bewusstsein zu schaffen und ein heroisch-patriotisches Geschichtsbild zu etablieren. Dabei rücken die Bereiche der Geschichtspolitik und der Erinnerungskultur als primär visuelle, materielle und räumliche Betätigungsfelder in den unmittelbaren Fokus der Analyse.

Im Folgenden soll die Kuratierung der Erinnerung an die »verstoßenen Soldaten« durch die polnische Rechte in sechs Abschnitten behandelt werden. Anschließend an zwei einleitende Unterkapitel zur Dominanz des aktuell in Mittel- und Südosteuropa erstarkenden ethno-nationalistischen Narrativs und der umstrittenen Konstruktion des neuen geschichtspolitischen Phänomens, wird in drei Abschnitten die multidimensionale Kuratierung des Wissens über den antikommunistischen Untergrund in den populärkulturellen Medien, in der Demonstrationskultur sowie im Bereich des Museumwesens thematisiert. Dabei wird nach den Akteur/innen und ihren Motivationen gefragt, die Infrastruktur und Symbolik der den Mythos umgebenden Kultorte und Rituale beleuchtet sowie die Mittel, Modi und Leitmotive der Konstituierung und Popularisierung eines affirmativ-nationalistischen Polenbildes analysiert. Im abschließenden Resümee folgt die Zusammenfassung der zentralen Argumente des präsentierten Beitrags.

3 | Dem antikommunistischen Widerstand gehörten im Rahmen der bewaffneten Kampftruppen hauptsächlich Männer an. Die wenigen Frauen, die an dem Widerstand partizipierten, waren unter anderem Sanitäterinnen, Schatzmeisterinnen oder Kurierinnen, wie zum Beispiel Janina Bodnar-Takajszwili (Wanda Zduńska), die 1945 den Kontakt zur polnischen Exilregierung in London aufrechterhielt, einige nahmen aber auch an den Kämpfen teil (Każmierczak 2013).

4 | Die »Waldbrüder« waren estnische, lettische und litauische Mitglieder bewaffneter Widerstandsgruppen, die während des Zweiten Weltkrieges und nach 1945 als Partisanen gegen die Besatzung durch die Sowjetunion versteckt in den Wäldern kämpften. Bis heute sind die Partisanengruppen – wahrgenommen einerseits als Opfer der Roten Armee und andererseits als Banditen und Kollaborateure – Gegenstand einer emotionsgeladenen Erinnerungskultur im Baltikum. Zu den »Waldbrüdern« siehe Motyka et al. 2012.

DER »GUTE WANDEL«: NEUER GRÜNDUNGSMYTHOS UND DAS HEROISCHE GESCHICHTSBILD POLENS

Obwohl seit 2011 zu Ehren der antikommunistischen Widerstandskämpfer/innen am 1. März offiziell der Nationale Gedenktag der verstoßenen Soldaten begangen wird, fällt ihre öffentliche Wahrnehmung sehr zwiespältig aus.⁵ Einerseits werden sie durch rechtsgerichtete Parteien, Organisationen und Medien als vergessene Nationalhelden und »verstoßene« Opfer gefeiert, bestimmt vom Schicksal der »doppelten Verdrängung«: Durch die verlogene, kommunistische Propaganda und gleichzeitig durch das Totschweigen seitens der linksliberalen Eliten nach 1989. In dieser Hinsicht üben rechtsradikale Organisationen und Netzwerke⁶ den Schulterschluss mit der parlamentarischen Rechten, vertreten in erster Linie durch die seit 2015 alleinregierende national-konservative Partei *Prawo i Sprawiedliwość* (Recht und Gerechtigkeit, PiS). Gemeinsam stilisieren sie den Kult um die umstrittenen »verstoßenen Soldaten« zum Kern der Umgestaltung der offiziellen Geschichtspolitik und der nationalen Erinnerungskultur,⁷ mit dem Ziel die Fundamente der nach 1989 errichteten Dritten Polnischen Republik auszuhebeln und den radikalen Rechtsruck des Landes – gemäß der Triade aus nationalen Werten, traditionellem Katholizismus und christlicher Familienpolitik – zu legitimieren.⁸ Andererseits stößt der durch die Rechte unkritisch

5 | Zum antikommunistischen Untergrund siehe Wnuk 2007.

6 | Zum Erstarken rechtsextremer Gruppierungen seit 1989 in Polen, unter anderem am Beispiel der nach dem Prinzip des führerlosen Widerstands agierenden *Autonomen Nationalisten*: <http://www.autonom.pl> oder der *Nationalen Bewegung*: <http://www.ruchnarodowy.net>, deren Mitglieder im Rahmen der *Konföderation Freiheit und Unabhängigkeit*: <http://www.konfederacja.net> seit 2015 einige Sitze im Parlament halten; siehe Balcerzak 2017. Letzter Zugriff auf alle Internetseiten: 20. 6. 2020.

7 | Dem Historiker Rafał Wnuk (zit. n. Łupak 2016) zufolge, basiert die Umgestaltung der Geschichtspolitik durch die Rechte auf der »Veränderung der gedenkkulturellen Schwerpunkte« in der Geschichte Polens seit 1945. Das offizielle Ende des Zweiten Weltkrieges wird zum Beispiel durch die Fokussierung auf den konstruierten Mythos der nach 1945 weiter kämpfenden »verstoßenen Soldaten« in Frage gestellt. Der Polnische Oktober 1956, der die Lockerung des Klimas in der Volksrepublik Polen (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*, PRL) markiert, verliert seine ursprüngliche Deutung, wodurch der Eindruck erweckt wird, der Stalinismus dauerte bis in die 1980er Jahre an. Lech Wałęsa als Anführer der *Solidarność* wird als verachtungswürdiger Geheimdienstagent dargestellt, um die Kaczyński-Zwillinge als neue Symbolfiguren der legendären Bewegung zu lancieren. Hinzu kommen die martyrologische Verbindung der Flugzeugkatastrophe von Smolensk 2010 mit dem Massaker von Katyn 1940 und die damit einhergehenden Verschwörungstheorien. In dieser neuen Geschichtsdeutung fungiert das für die PiS siegreiche Wahljahr 2015 als die »tatsächliche« Befreiung des bis dato nur »theoretisch« freien Polens und der Beginn der »Wiederherstellung der Würde« der polnischen Nation im Duktus einer konservativen Weltanschauung und einer stark national-religiös geprägten Erinnerungskultur.

8 | Zur Politik des »guten Wandels« seit der Machtübernahme durch die PiS 2015, die sich unter anderem in einer Wende in der Kultur-, Geschichts- und Erinnerungspolitik zugunsten eines affirmativen Vergangenheitsbezuges manifestiert, siehe Stoll et al. 2016; Kaluza 2018.

forcierte Aufstieg der »verstoßenen Soldaten« in die Walhalla des nationalen Heldentums, unter anderem in linken und antifaschistischen Milieus, auf regen Protest und antithetische Narrationen. Mitglieder antifaschistischer Gruppierungen sprechen nicht von »verstoßenen Soldaten« sondern von »verfluchten Soldaten«,⁹ kritisieren die Heroisierung von Verbrechern in einem Atemzug mit unumstrittenen Helden und prangern die ethnisch-religiös motivierten Morde an der Zivilbevölkerung an.

Bei dem diesem Beitrag zugrundeliegenden Verständnis der Geschichtspolitik wird diese dem Historiker Piotr Witek folgend, als im Spannungsfeld der Diskurse um Wissen und Macht befindliche »Gesellschaftstechnologie mit zentraler und/oder lokaler Dimension« (2009–2010: 26) definiert, die insbesondere im holistischen Sinne »als starke Lehrdoktrin Aufgaben [erfüllt], die auf einer umfassenden Kontrolle und einem radikalen gesellschaftlichen Umbau des historischen Bewusstseins [...] beruhen« (ibid.) und dabei »kognitive, ästhetische, ethische, bewertende, sozialisierende, integrative, legitimierende und delegitimierende Funktionen« (ibid.: 25) übernimmt. Als zentrales Instrument der Erarbeitung einer affirmativen geschichtspolitischen Strategie für Polen fungieren unterschiedliche erinnerungskulturelle Formen, Praktiken und Modi. Eine programmatische Definition der Erinnerungskultur liefert in diesem Kontext der Historiker Christoph Cornelißen, der dafür plädiert, den Terminus als

formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse zu verstehen, seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur. Der Begriff umschließt neben Formen des ahistorischen oder [...] antihistorischen kollektiven Gedächtnisses alle anderen Repräsentationsmodi von Geschichte, darunter den geschichtswissenschaftlichen Diskurs sowie die nur »privaten« Erinnerungen, jedenfalls soweit sie in der Öffentlichkeit Spuren hinterlassen haben. Als Träger dieser Kultur treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung [...], teilweise aber auch in einem konfliktreichen Gegeneinander (2012: 166).

Dreh- und Angelpunkt der hier analysierten rechten Erinnerungskultur und »Politik des nationalen Stolzes« (Stoll et al. 2016) sind, unter Berufung auf die Tradition der Nationaldemokratie der Zwischenkriegszeit (Endecja) und auf Roman Dmowski¹⁰ als den Gründungsvater der polnischen Nationalbewegung, die ethnisch definierte

9 | Zit. n. der Homepage *Żołnierze Przekłęci. Nacjonalizm zabija* (Verfluchte Soldaten. Nationalismus tötet): <http://www.zolnierzeprzekleci.wordpress.com> (10. 6. 2020).

10 | Roman Dmowski (2007) plädierte für einen homogenen, katholischen Ein-Volk-Staat, der im Widerspruch zur Idee einer Viel-Völker-Föderation vom Marschall Józef Piłsudski stand. Diese antiliberalen und antiwestlichen Tradition wird nicht selten als verschieden vom Faschismus oder dem Nationalsozialismus dargestellt. Diese rhetorische Differenzierung basiert auf der Bemühung ungünstige Assoziationen mit den totalitären Ideologien zu vermeiden. Aus diesem Grund ist die Wahrnehmung Dmowskis sehr ambivalent: »Für die Einen ist er der bekannteste polnische Politiker des 20. Jahrhunderts, der wichtigste Mitbegründer der unabhängigen Zweiten Polnischen Republik [1918–1939, A. Balcerzak] und des modernen polnischen Nationalbewusstseins. [...] Für die Anderen ist er der Vertreter des prorussischen Loyalismus,

»Nation« und der Katholizismus, kodiert in der Gleichung »Pole = Katholik« als Ausdruck nationaler Zugehörigkeit. Als Kern der Programmatik dieser geschichtspolitischen Strategie und daraus abgeleiteter kuratorischer Praktiken gelten die Ablehnung einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte, die Hervorhebung der Opferrolle Polens, die Etablierung kämpferischen Heldentums und ein ausgeprägter Antikommunismus (vgl. Kostro/Merta 2005). Diese Strategieelemente kumulieren und manifestieren sich in besonderer Weise in der Glorifizierung der »verstoßenen Soldaten«. Dieser Form der Kuratierung der Erinnerung an den antikommunistischen Widerstand liegt neben der positiv-identifikatorischen Form des Vergangenheitsbezuges auch die Narration der »Gegen-Geschichte«, die in Anlehnung an Michel Foucault (1999) die vorherrschende Interpretation der historischen Ereignisse, Personen und Prozesse umkehrt und sie als »historische Wahrheit« durchsetzt, sowie ein mythisches Verständnis der Geschichte zugrunde, das im Sinne Pierre Nora (1990) materielle und rituelle *lieux de mémoire* (Erinnerungsorte) zur Tradierung der neuen affirmativen Mastererzählung schafft. Diese Funktionalisierung und Instrumentalisierung der Geschichte eröffnet schlussendlich die Deutung der auf der ästhetisch-visuellen, materiell-rituellen und räumlich-performativen Ebene stattfindenden kuratorischen Praxis in Form von populärkulturellen Medien, ritualisierten Demonstrationen oder institutionalisierten Gedenkstätten als Instrument im Kampf um politische Deutungshoheit, die mit einer zielgerichteten Verdrängung »antipolnisch« Narrative auf die Überwindung der als destruktiv wahrgenommenen »Pädagogik der Scham«¹¹ abzielt.

»ERFUNDENE TRADITION«: DIE BRISANZ DER KONSTRUKTION EINES APOLOGETISCHEN LEITMOTIVS

Umstritten an dem Mythos der »verstoßenen Soldaten« sind die Heterogenität der organisatorischen Formen der Aufständischen sowie ihre zwischen Heldenkampf und Banditentum oszillierenden Wirkungsweisen. Für Zündstoff sorgt aber zuallererst der problematische Begriff »verstoßene Soldaten«, bei dessen Gebrauch im rechten Diskurs unzweifelhafte Persönlichkeiten mit Verbrechern in eine Heldengalerie eingereiht werden und der dadurch auf Gegenwind stößt. Auf die Kontroversen um

ein Antisemit und Xenophober [...], der einen Beitrag zum Entstehen der polnischen Faschismusvariante geleistet hat« (Wróbel 2009).

11 | Auf die Notwendigkeit der Überwindung der »Pädagogik der Scham« (zit. n. Wroński 2015), die den Polinnen und Polen Minderwertigkeits- und Schuldgefühle vermittele, weisen unter anderem der Publizist Bronisław Wildstein und Andrzej Nowak, Historiker und Mitglied des von der PiS »patriotisch« neu-konstituierten *Instytut Pamięci Narodowej* (Institut für Nationales Gedenken, IPN): <https://www.ipn.gov.pl> (20. 6. 2020), in dem unter anderen die Akten des kommunistischen Sicherheitsdienstes lagern. Die Überwindung der »Pädagogik der Scham« ist auch ein wichtiges Leitmotiv des seit 2015 amtierenden Staatspräsidenten Andrzej Duda.

die Konstruktion des Terminus »verstoßene Soldaten« deutet der Historiker Marcin Zaremba (zit. n. Wilgocki 2017) hin, dessen Gebrauch er als »erfundene Tradition« bezeichnet, die die Geschichte auf ein duales, schwarz-weißes Freund-Feind-Schema reduziert. Dieselbe Meinung vertritt auch Rafał Wnuk (zit. n. Łupak 2016), der von einem inhaltsleeren Slogan spricht, der die Vergangenheit verfälscht:

Im historischen Sinne existiert eine Gruppe wie »Verstoßene Soldaten« nicht. Die Bezeichnung wurde Anfang der 1990er Jahre erfunden, aber die Mitglieder der [...] Konspiration nannten sich so nicht.¹² [...] Das ist künstlich. Der Nachkriegsuntergrund war nicht nur politisch geteilt. Die einen unter den »Verstoßenen«, wie Inka¹³ [oder Pilecki¹⁴, A. Balcerzak], waren Helden, und andere wie Romuald Rajs Bury¹⁵

12 | In der PRL wurden die Mitglieder des antikommunistischen Widerstands durch den Propagandaapparat abfällig als *reakcyjne podziemie* (reaktionärer Untergrund) genannt. Der Begriff »verstoßene Soldaten« taucht erstmals im Rahmen der Ausstellung *Żołnierze Wyklęci: Antykomunistyczne podziemie zbrojne po 1944 roku* (Verstoßene Soldaten: Antikommunistischer bewaffneter Untergrund nach 1944) auf, organisiert 1993 unter der Leitung von Leszek Żebrowski durch die rechtsradikale *Republikanische Liga*. Später wurde der Begriff durch den ehemaligen Untergrundkämpfer Jerzy Ślaski (1996) sowie den Historiker Rafał Wnuk (2007) popularisiert.

13 | Danuta Siedzikówna (Inka) war Widerstandskämpferin während des Zweiten Weltkriegs und kümmerte sich als Krankenschwester um Verwundete. Trotz der Tatsache, dass sie lediglich Sanitäterin war, wurde sie wegen aktiver Beteiligung an einem Angriff auf Funktionäre der Geheimpolizei sowie wegen Waffenbesitzes angeklagt und 1946 im Alter von 18 Jahren in Danzig erschossen. Posthum wurde sie rehabilitiert und 2006 durch Lech Kaczyński mit dem Orden *Polonia Restituta*, der zweithöchsten zivilen Auszeichnung der Dritten Polnischen Republik, geehrt. Zu Siedzikówna siehe den Inka-IPN-Beitrag: <http://www.inka.ipn.gov.pl> (10. 3. 2015).

14 | Als Offizier und AK-Mitglied gehörte Witold Pilecki zu den Gründern der Widerstandsbewegung gegen die NS-Besatzung. Er war 1940–1943 freiwilliger Häftling im KZ Auschwitz, um den Widerstand zu organisieren und die Alliierten über die NS-Gräueltaten zu informieren. Trotz seiner Auschwitz-Protokolle (Pilecki 2014), die zu den wichtigsten Zeitzeugendokumenten über den Holocaust gehören, wurde Pilecki unter dem kommunistischen Regime als westlicher Spion 1948 in Warschau hingerichtet. Erst 1995 erfolgte die offizielle Rehabilitierung und die posthume Verleihung des Ordens *Polonia Restituta*.

15 | Für seinen Dienst in der Region um Vilnius wurde Rajs mit höchsten Auszeichnungen gewürdigt. Nach der Desertion aus der Volksarmee schloss er sich den NSZ-Einheiten an. Mit seiner Schwadron war er für zahlreiche Gewalttaten, darunter für eine ethnische Säuberung orthodoxer Dörfer, unter anderem Hajnówka, Puchały Stare und Zaleszany, verantwortlich, wofür er 1949 hingerichtet wurde. Mit der Begründung, es handle sich bei der Auslöschung der weißrussischen Dörfer um Unabhängigkeitskampf, wurde das Todesurteil für Rajs 1995 durch ein Gerichtsurteil aufgehoben. Gegen die Rehabilitierung Burys protestierten die Familien der 30 weißrussischen Fuhrmänner, die 1946 in Puchały Stare erschossen wurden. Die im Auftrag des IPN wirkende Kommission stellte zwar 2005 das Verfahren ein, in einem finalen Kommuniqué wurde jedoch betont, dass der Mord an den Fuhrmännern nicht mit dem Unabhängigkeitskampf gleichgesetzt werden darf, »da er Merkmale von Völkermord trägt« (zit. n. Świder 2017: 123). Zu Romuald Rajs siehe Moroz 2016.

haben auf ihren Händen das Blut unschuldiger Menschen. Wir sollten also wissen [...] wen wir ehren. Der Begriff [...] stört dabei.

In dem Zeitraum 1944–1956 waren im Rahmen diverser Untergrundorganisationen zwischen 150.000 und 180.000 hauptsächlich männliche Partisanen im bewaffneten Widerstand aktiv, darunter Sozialisten, Christdemokraten, Bauernfunktionäre, Endecja-Sympathisanten ebenso wie antidemokratische Nationalisten.¹⁶ Aus dieser mosaikartigen Konstellation resultiert die Heterogenität der Organisationsformen, der Handlungsweisen sowie der politischen Ansichten der mit dem Sammelbegriff »verstoßene Soldaten« bezeichneten Partisanentruppen (Świder 2017: 120–121). Einerseits war *Wolność i Niezawisłość* (Freiheit und Unabhängigkeit) die größte unter den Untergrundorganisationen der Nachkriegszeit, die bei gleichzeitiger Ablehnung der 1945 in Jalta beschlossenen neuen Landesgrenzen, sich der Sowjetisierung Polens sowie der politischen Verfolgung durch die Kommunisten widersetzte. Andererseits werden die katholisch-nationalistischen *Narodowe Siły Zbrojne* (Nationale Streitkräfte, NSZ) erwähnt, die besonders durch die Rechtsextremen verehrt werden. Die meisten NSZ-Einheiten haben sich dem polnischen Untergrundstaat, der Gesamtheit der zivilen und militärischen Widerstandsorganisationen im Zweiten Weltkrieg unter der Leitung der Exilregierung, nicht untergeordnet. Einige der NSZ-Offiziere wurden sogar als Verräter hingerichtet. Bekannt waren die NSZ-Einheiten für ihr demoralisiertes Banditentum und die ethno-nationalistischen Verbrechen an den Zivilisten, insbesondere an Kindern und Frauen, Juden und Orthodoxen. Symptomatisch für diese Vorgehensweise ist der historisch stark belastete Fall von Romuald Rajs (Bury), der mit seiner kriminellen Kampfeinheit Dutzende Einwohner weißrussischer Ortschaften in der Białystok-Region brutal ermordete.

Die durch die Rechte postulierte Konstruktionsweise des umstrittenen Mythos als »einer Ansammlung von Personen, aus denen heute ohne Rücksichtnahme auf Fakten, eine mythische, homogene Gemeinschaft antikommunistischer Kämpfer geschaffen wird« (Wnuk 2015), die damit einhergehende leitmotivische Verwischung der fundamentalen Unterschiede zwischen den diversen Untergrundformationen und die daraus resultierende Nennung von unumstrittenen Helden in einem Atemzug mit

16 | Laut Wnuk (zit. n. Łupak 2016) führten in den letzten drei Monaten vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs rund 25.000 Partisanen den bewaffneten Kampf in den Wäldern. Erst nach der Einstellung der Kriegshandlungen und der politischen Amnestie ist die Zahl der »Waldtruppen« zurückgegangen: Auf 1000 bis 1200 im Jahr 1947 und rund 200 nach 1953. Diese wurden auf Befehl des kommunistischen Regimes aufgespürt und hingerichtet. Der letzte »verstoßene Soldat« – Józef Franczak (Lalek) – wurde 1963 durch den Geheimdienst erschossen. In den Nachkriegsjahren töteten die »verstoßenen Soldaten« rund 6000 Miliz-Angehörige; über 5000 Zivilisten, darunter 187 Kinder; mehr als 3700 polnische Soldaten sowie Tausende Rotarmisten (Świder 2017: 120).

Verbrechern und Mördern,¹⁷ verursacht seit Langem ein Werte- und Gefühlschaos in der polnischen Gesellschaft. So wurden im Zuge der homogenisierenden Glorifizierungsstrategien zahlreichen Straßen,¹⁸ Plätzen und Schulen Namen der »verstoßenen Soldaten« verliehen. In den letzten Jahren entstanden diverse, durch die PiS und rechtsextreme Akteur/innen unterstützten Organisationen, die sich die Ehrung der »verstoßenen Soldaten« auf die Fahnen schreiben.¹⁹ Die damit verbundene Aufmerksamkeit nutzt die Rechte als Kulisse für die zunehmende Veralltäglichen des neuen Mythos mittels popultärkultureller Medien, in Form ritueller Gedenkpraxen im urbanen Raum sowie durch den Einzug in das Museumswesen, und versteht diese Betätigungsfelder als Instrumente der neuen affirmativen Identitäts- und Geschichtspolitik.

»WOLFSSPUREN«: POPKULTUR ALS BOOMENDES TERRAIN EINER »POLITIK DES NATIONALEN STOLZES«

Ausgehend von den Überlegungen des Soziologen Rafał Pankowski, der unter anderem zu Popkultur als Wirkungsbereich von Rechtsextremismus und Nationalismus in Mitteleuropa forsch, lässt sich diese in erster Linie aufgrund ihrer ästhetisch-visuellen Dimension und institutionellen Instrumentalisierbarkeit als eines der wichtigsten kuratorischen Betätigungsfelder der parlamentarischen und extremen Rechten in Polen beschreiben:

Der Spiegel, in dem sich die gegenwärtige Zivilisation betrachtet, ist die populäre Kultur. [...] Eben der populäre Charakter [...] entscheidet darüber, dass sie nicht selten funktionellen Stereotypen und Vorurteilen unterliegt, während sie diese [...] stärkt und modelliert sowie rassistisch-ethnische Klischees verfestigt und als Treibriemen der Propaganda dient (2012: 5).

Als Marketingtool einer affirmativen Geschichts- und Erinnerungspolitik dient die Popkultur einem ästhetisch, kognitiv und emotional ausgedrückten Ringen um In-

17 | So bezeichnet zum Beispiel Katarzyna Gójska-Hejke (2016), Publizistin der rechtskonservativen *Gazeta Polska* (Polnische Zeitung), anlässlich des Nationalen Gedenktages der verstoßenen Soldaten 2016 in einem Atemzug Pilecki, Siedzikówna und Rajs als »unsere standhaften Soldaten«.

18 | Die Krakauer Stiftung *Prudentia et Progressus* (Weisheit und Entwicklung) postuliert seit 2015 sogar die Benennung der A4, der ältesten, längsten und meistbefahrenen Autobahn Polens, nach den »verstoßenen Soldaten«. Durch die Wahl der A4, als wichtigste Verkehrsverbindung zwischen Deutschland und der Ukraine, sollte der Kampf der Widerständischen gegen die doppelte Besatzung – durch das Nazi-Deutschland und die Sowjetunion – symbolisch gewürdigt werden. Zum A4-Projekt siehe Wnuk 2015.

19 | Dazu gehören unter anderem die Warschauer Stiftung *Stowarzyszenie Pamięci Żołnierzy Wyklętych* (Verein zum Gedenken an die verstoßenen Soldaten), der Verein *Prudentia et Progressus* mit Sitz in Krakau und die in Rzeszów ansässige *Fundacja Tradycji Miast i Wsi* (Stiftung für die Tradition von Städten und Dörfern).

Abb. 12.1: Plakat für
das 11. Filmfestival Die
Hochmütigen, Standhaften,
Verstoßenen 2019 in Gdynia



teressenartikulation und (Be-)Deutungshegemonie, die mittels Zeichen und Motiven ein ganzes Potpourri nationalistischer Werthaltungen, Codes und Symbole verbunden mit der neuen Mastererzählung rund um die »verstoßenen Soldaten« bündelt. Die Widerstandskämpfer/innen finden auch zunehmend Einzug in die besonders boomenden materiell-ästhetischen Felder der Populärkultur: Sie zieren alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Becher, Kapuzenpullover oder Smartphonehüllen, buhlen um die Aufmerksamkeit der Passant/innen als Motive großflächiger »patriotischer« Street-Art oder werden zu Titelhelden von Comics²⁰ und Filmen.

Im Hinblick auf das populärkulturelle Medium Film als kuratorisches Betätigungsfeld der Rechten auf ästhetisch-visueller und räumlicher Ebene ist zum Beispiel das seit 2008 im nordpolnischen Gdynia organisierte Filmfestival *Niepokorni Niezłomni Wyklęci* (Die Hochmütigen, Standhaften, Verstoßenen) nennenswert,

20 | Nennenswert ist unter anderem die Serie *Wilcze Tropy* (Wolfsspuren): <http://www.wilczetropy.ipn.gov.pl> (17. 6. 2020), initiiert 2011 durch das IPN. Bislang erschienen sechs durch Sławomir Zajączkowski und Krzysztof Wyrzykowski entworfene Hefte, die die Geschichten ausgewählter »verstoßener Soldaten« nacherzählen und deren Titel die Decknamen dieser Widerstandskämpfer tragen.

das Filmproduktionen zeigt, die die Geschichten von Menschen thematisieren, die »durch die PRL-Propaganda zum Vergessen verurteilt wurden.«²¹

Seit seiner Wahl 2015 ist in erster Linie Staatspräsident Andrzej Duda Schirmherr des Festivals mit der Leitmaxime 1939–1989. *Wir stellen die Erinnerung wieder her*, das für die Zuschauer/innen kostenfrei ist und jährlich mehrere Tausend Besucher/innen zählt. Die Veranstaltung wird aber auch regelmäßig von anderen Regierungsakteuren kuratiert: Der öffentlich-rechtliche Fernsehsender TVP, der nach der umstrittenen Medienreform unter der Leitung Jarosław Kurskis zum Inbegriff nationalistisch-konservativer Zensur und Propaganda wurde, gehört zu den wichtigsten Medienpartnern der Veranstaltung, und der Minister für Kultur und Nationales Erbe, Piotr Gliński, der den von der PiS geforderten »guten Wandel« in der Kultur- und Geschichtspolitik umsetzt, unterstützt die Organisation des Festivals organisatorisch sowie finanziell. Damit hängt unter anderem die Vermarktung des Wissens über die Kulturveranstaltung in den PiS-treuen Medien sowie im urbanen Raum zusammen, zum Beispiel in Form von Plakaten, die alljährlich an Tram- und Bushaltestellen in Großstädten wie Danzig, Posen oder Warschau der Öffentlichkeit präsentiert werden. Mithilfe dieser ästhetisch-visuellen und räumlich strategischen Kuratierungsstrategien wird der öffentliche Raum durch das affirmative Geschichtsnarrativ symbolisch besetzt, durch die genannten staatlichen Kurator/innen legitimiert und als Plattform der »Politik des nationalen Stolzes« etabliert.

Die präsentierten Beispiele für die Kuratierung der Erinnerung an die »verstoßenen Soldaten« im Bereich der Populärkultur sind ein eindeutiger Beweis dafür, dass Polen eine Zeit der Erstarkung politischer Mythen durchläuft. In Anlehnung an die Kulturwissenschaftlerin Maria Kobielska (2016) operiert diese Gedenkpraxis, insbesondere auf der symbolkulturellen Ebene, mit fest definierten »Emblemen des patriotischen Gedenkens«. Zuallererst ist da der bereits thematisierte, brisante Terminus »verstoßene Soldaten«, der eine absolut zentrale Rolle bei dieser Form der Erinnerung spielt und die Bezeichneten wie ein großer Rahmen umgibt. In den Vordergrund rückt das dahinter versteckte Narrativ, dass die durch die bisher Regierenden aus dem »kollektiven Gedächtnis« verdrängten Widerstandskämpfer/innen durch solche Ereignisse ihren rechtmäßigen Platz in der polnischen Geschichtspolitik und Erinnerungskultur einnehmen. Das zweite wichtige Emblem sind die Pseudonyme der »verstoßenen Soldaten«, die den Partisanen eine romantisch-konspirative Aura verleihen, ihre tatsächlichen Namen ersetzen beziehungsweise diesen beigefügt werden. Hinzu kommt die visuelle Glorifizierung der Widerstandskämpfer/innen im Bereich der »patriotischen« Mode, der hauptsächlich durch die extreme Rechte kuratiert wird, unter anderem in sozialen Medien oder bei Demonstrationen im urbanen Raum.²²

21 | Zit. n. der Festivalhomepage *Niepokorni Niezłomni Wyklęci*: <https://festiwalnnw.pl/o-festiwalu> (20. 6. 2020).

22 | Auf dem polnischen Bekleidungsmarkt existieren seit mehreren Jahren »patriotische« Modelabels wie *Surge Polonia*: <https://www.facebook.com/surgepolonia> (20. 6. 2020), einer der Marktführer, der ein weitgefächertes Angebot an Kleidung und Accessoires anbietet und bei Facebook über 200.000 Follower/

Abb. 12.2: T-Shirt-Grafik des »patriotischen« Modelabels Surge Polonia mit dem Slogan »Die Verstoßenen 1944–1963. Sie lebten nach dem Wolfsgesetz«



Dabei spielt das Bild des Wolfs als Metapher für das Schicksal der Partisanen, die sich in den Wäldern verstecken mussten, eine zentrale Rolle. Auf einer Grafik des bekannten Modelabels *Surge Polonia* (Steh auf Polen), die die Nationalfarben Weiß-Rot aufgreift und den Slogan *Wyklęci 1944–1963. Żyli prawem wilka* (Die Verstoßenen 1944–1963. Sie lebten nach dem Wolfsgesetz)²³ zentral inszeniert, wird daher ein blutrünstiger Wolfskopf dargestellt, der über einer Waldlandschaft emporragt, in die die als anonyme Gestalteten dargestellten Soldaten symbolisch hineinkomponiert wurden.

Nach dem Asop'schen Fabel-Prinzip wird hier das Bild des Wolfs als Metapher für das Leben und Schicksal eines Partisanen verwendet. Diese programmatische Vereinfachung des Narrativs, die Verkürzung auf sprachlich-visuelle Codes und die Pro-

innen hat. Das Label mit Modelinien für Damen, Herren und Kinder rechnet mit dem Kommunismus und der EU ab und druckt Symbole polnischer Geschichte oder patriotische Embleme auf Kleidung und Gadgets. Der Markt mit »patriotischer« Mode in Polen wächst rasant, umfasst insgesamt Dutzende Shops und hat einen Gesamtwert in Höhe von mehreren Millionen Złoty (Wantuch/Gurgul 2016).

23 | Hier wird Rekurs auf das Zitat *Ponieważ żyli prawem wilka, historia o nich głucho milczy* (Weil sie nach dem Wolfsgesetz lebten, werden sie von der Geschichte totgeschwiegen) genommen. Das Zitat stammt aus dem 1992 erschienenen Gedicht *Wilki* (Wölfe) von Zbigniew Herbert, in dem der Dichter den Kampf gegen die Sowjetisierung Polens thematisiert.

fessionalisierung dieser Erinnerungsmechanismen, führen dazu, dass sich der durch die Rechte kuratierte Kult um die »verstoßenen Soldaten« von einem Nischen- zum Mainstream-Phänomen wandelt und dabei einen eindeutig apologetischen Charakter hat.

1. MÄRZ: KURATIERTER GEDENKMÄRSCH FÜR DIE NEUEN HELDENFIGUREN IM URBANEN RAUM

Einen herausragenden Platz im Rahmen des neuen Erinnerungsbooms spielen Feierlichkeiten am Nationalen Gedenktag der verstoßenen Soldaten. In dem 2011 verabschiedeten²⁴ Gesetz (zit. n. Anonymus [PAP] 2016) werden die »verstoßenen Soldaten« als »Helden des antikommunistischen Untergrundes« geehrt, die »sich gegen die sowjetische Aggression und das gewaltsam aufgezwungene kommunistische Regime auflehnten«. Eine zentrale Rolle im Rahmen der auf diesem Gesetz basierenden Erinnerungskultur spielen auf der rituell-performativen Ebene die anlässlich des Gedenktages durch die Rechte kuratierten alljährlichen Gedenkmärsche der »verstoßenen Soldaten«.²⁵ Dabei werden sie durch die Nationalisten nicht nur als vergessene Helden, sondern als eine geradezu sakralisierte Antithese der Nachwendeeliten geehrt. Rafał Wnuk (zit. n. Łupak 2016) zufolge, wird diese unkritische, geschichtsklitternde Heroisierung gezielt zum Gründungsmythos der auf nationalistischem Gedankengut fußenden Vierten Polnischen Republik stilisiert und zur Herausbildung einer moralischen »nationalen Stammesidentität« als Gegenkonzept zu einer offenen »zivilgesellschaftlichen Gemeinschaft« instrumentalisiert.

Die Soldaten des antikommunistischen Untergrundes schreiben sich wunderbar in den romantischen Märtyrer-Mythos von den polnischen Aufständen und dem Kampf gegen die Tyrannei ein – sind sie doch standhaft, tapfer, zwar zur Niederlage verurteilt, aber bereit, höchste Opfer zu erbringen. Dargestellt als Erben der polnischen Freiheitskämpfe des 19. Jahrhunderts [...], verkörpern sie zugleich Rebellion, Außenseitertum und Anarchie, sind geradezu die Apotheose eines sozialen Egotismus und mangelnden

24 | Verabschiedet wurde das Gesetz durch die zentristisch-liberale Koalition unter der Leitung von *Platforma Obywatelska* (Bürgerplattform), die zum damaligen Zeitpunkt im Sejm eine Mehrheit stellte. Unterzeichnet wurde es vom Präsidenten Bronisław Komorowski, die Gesetzesinitiative geht jedoch auf seinen konservativen Vorgänger Lech Kaczyński zurück, den 2010 tödlich verunglückten Zwillingbruder des PiS-Vorsitzenden.

25 | Einige der Märsche sorgten in der Vergangenheit für besonders viel Zündstoff. So zum Beispiel der Marsch für die »verstoßenen Soldaten« 2016–2017 in Hajnówka, wo nach 1945 die Partisanenbrigade von Romuald Rajs wütete, den sich die Organisatoren als provokative Galionsfigur ihres Aufmarsches ausgesucht haben. Die Einwohner der Stadt, die heute immer noch größtenteils orthodoxen Glaubens sind und weißrussische Wurzeln haben, empfanden die Demonstration als demütigende Provokation und beklagten zugleich, dass derartige Gesten in Polen unter der rechtskonservativen PiS-Regierung Alltag geworden sind. Zu den Hajnówka-Märschen siehe Chołodowski 2017.

Abb. 12.3: Plakat für den Marsch der verstoßenen Soldaten organisiert 2014 in Warschau durch die Autonomen Nationalisten



Verantwortungsbewusstseins. Deshalb passen so sie gut zu Anti-Establishment-Bewegungen (Mrzygłód/Bertram 2017).

Als besonders ausdrucksstarkes Beispiel dieser politischen Instrumentalisierung des neuen Gründungsmythos kann der *Marsch der verstoßenen Soldaten* am 1. März 2014 in Warschau dienen. Organisiert wurde das Ereignis, dass bereits zum dritten Mal stattfand und über 2000 Teilnehmer/innen zählte, durch die hauptstädtische Zelle der *Autonomen Nationalisten* mit Unterstützung der Stiftung für die Tradition von Städten und Dörfern, der *Reenactment*-Gruppe *Bluszczyzna* (Efeu) und der Mitglieder der lokalen Hooligan-Szene. Das gesamte Ereignis stand unter dem Zeichen der Ehrerbietung gegenüber den Widerstandskämpfer/innen. Sichtbar war diese Strategie bereits auf dem Eventplakat, das zwei mit regelrechtem Hollywood-Glamour portraitierte bewaffnete Soldaten und eine Soldatin in Militärkleidung zeigt.

Die Fortsetzung folgte in Form einer symbolischen Marschroute durch das Stadtzentrum sowie bei den pathetisch-hetzerischen Reden (zit. n. Anonymus [Nacjonalista.pl] 2014), in denen die »verstoßenen Soldaten« als Antisystemikonen der rechten Protestkultur gefeiert wurden:

Gott, Ehre, Vaterland sowie Aufopferung, Standhaftigkeit, Kompromisslosigkeit. Das sind Werte, von denen sich die »Verstoßenen« im Kampf gegen den Feind leiten ließen. Der Tod in den Folterkammern

der Geheimdienste oder langjährige Gefängnisstrafen und die Verdammung zum gesellschaftlichen Vergessen waren der Preis für diese Wertetreue. [...] Der in den 1940er Jahren begonnene Kampf dauert bis heute an. Nur der Name des Besatzers hat sich geändert. Es sind nicht mehr die Sowjets, sondern die liberalen Demokraten, die unsere Freiheit bedrohen. Mit ihrem Kampf im Namen der Liebe zum Vaterland und der Nation sind die »Standhaften« heute für uns ein nachahmungswürdiges Vorbild und ihr historisches Testament ist für uns eine präzise Empfehlung. [...] Wir glauben daran, dass der Kampf gegen diesen neuen Besatzer bis zum Sieg weitergehen muss. Erst dann, wenn wir diese Brut, die die Nationen Europas knechtet, besiegen, wird das Testament der »Verstoßenen« in Erfüllung gehen.

Eine zentrale Rolle bei der Analyse solcher erinnerungskulturellen Großveranstaltungen spielt ihre Kuratierung mittels Ritualisierung. In Anlehnung an den Soziologen Hans-Georg Soeffner (1986: 22), der das Ritual als »Verknüpfung von Symbolen und symbolischen Gesten in gleichbleibenden und vorstrukturierten Handlungsketten« definiert, fungiert die Demonstrationen als Indiz sozialer Zugehörigkeit und der räumlich-ästhetischen Artikulation der nationalistischen Gesinnung. Belegt wird das nicht nur durch die Wiederholbarkeit und den Ablauf der Veranstaltung, sondern auch durch dieselben Zeichen kollektiver Inszenierung wie Kleidung, Fahnen und Transparente oder skandierte fremdenfeindliche Parolen.

Wie jedes Jahr begann der Marsch vor dem Roman-Dmowski-Denkmal auf dem Platz am Scheideweg wo sich die Mitglieder der rechtsradikalen Organisationen, Kriegsveteranen, *Reenactment*-Gruppen sowie zahlreiche Warschauer/innen mit Kindern versammelten. Unter ein Meer aus Nationalfahnen und Standarten mit nationalistischer Symbolik mischten sich auch Banner mit Gedenkslogans, unter anderem *Biel i czerwień mieli w sercu, opór w żyłach po kres dni. Wyklęci żołnierze, chłopcy twardzi jak stal* (Die Farben Weiß und Rot trugen sie im Herzen, den Widerstand in den Adern bis zum Ende. Verstoßene Soldaten, Jungs hart wie Stahl). Viele Teilnehmende, gekleidet in T-Shirts oder Pullover, die den antikommunistischen Widerstand ehren, trugen Fackeln und schwarz-weiße Portraits ermordeter »verstoßener Soldaten«, die zum zentralen Element der alljährlichen Inszenierung gehören. An die jüngsten Teilnehmer wurden sogar Plastikkopien der unter den Widerstandskämpfer/innen beliebten Maschinenpistolen PPSch und MP40 ausgehändigt. Angeführt wurde der Marsch durch Fahnenträger sowie einige Kriegsveteranen und Mitglieder der *Reenactment*-Gruppe *Efeu*. Begleitet von skandierten Parolen wie *Armio Wyklęta, Waszawa o Was pamięta* (Verstoßene Armee, Warschau gedenkt deiner), marschierten die Teilnehmer/innen durch das Zentrum, unter anderem am Grabmal des Unbekannten Soldaten auf dem Józef-Piłsudski-Platz vorbei. Besonders symbolisch war die letzte Station des Marsches – der Gebäudekomplex des Rakowiecka-Gefängnisses im Stadtteil Mokotów, in dem die prominentesten Gegner des kommunistischen Regimes eingesperrt, gefoltert und hingerichtet wurden. Dort fanden tagsüber die offiziellen Regierungsfeierlichkeiten statt. Vor den kreuzförmig angeordneten Gedenktafeln an der Gefängnismauer, die eingravierte Namenslisten der in der PRL hingerichteten politischen Gefangenen und »verstoßenen Soldaten« beinhalten, wurden Blumenkränze niedergelegt und Grablichter angezündet.

Abb. 12.4: Gedenktafeln an der Mauer des Museums in der Rakowiecka-Straße mit eingravierten Namenslisten der hingerichteten politischen Gefangenen und „verstoßenen Soldaten“



Auf eine emotionale Rede eines Veteranen des Zweiten Weltkriegs, folgten eine Schweigeminute für alle Opfer des kommunistischen Regimes der Nachkriegszeit und später ein feierlicher »Appell der Gefallenen«. Vorgelesen wurden 50 Namen prominenter »verstoßener Soldaten« wie Witold Pilecki, aber auch weniger bekannter estnischer, lettischer oder rumänischer Kämpfer. Abschließend sangen die Teilnehmenden, begleitet von emporgehaltenen, lodernden bengalischen Lichtern, die Nationalhymne, wodurch die Widerstandskämpfer/innen als heldenhafte Patrioten gewürdigt werden sollten.

Der affirmative Charakter der Erinnerung an die »verstoßenen Soldaten«, steht wie im Falle der populärkulturellen Medien, auch im Rahmen von Gedenkmärschen im Zentrum der kuratorischen Praxis der extremen Rechten, bestimmt durch den rituellen Charakter der Veranstaltungen, ihre räumliche Verortung im urbanen Raum und die ästhetisch-visuelle Rahmung zum Beispiel mithilfe von »patriotischer« Kleidung mit entsprechenden »Verstoßenen«-Motiven. Solche Aufmärsche und das dabei propagierte Geschichtsbild stoßen jedoch zunehmend auf Protest. Insbesondere anarchistische Milieus propagieren Gegennarrationen, um den glorifizierenden Mythos der »verstoßenen Soldaten« zu dekonstruieren. Dabei widersetzten sie sich der Verfälschung der Geschichte und der erstarkenden Instrumentalisierung des fragwürdigen Kultes, um Stimmung gegen Ausländer/innen oder Andersgläubige zu machen, und

schließen sich dabei dem Protest der Familien einiger der Widerstandskämpfer/innen an.²⁶

RAKOWIECKA 37: EIN WARSCHAUER MUSEUM WIRD ZUM AKT »HISTORISCHER GERECHTIGKEIT«

Im Rahmen der Kuratierung der Erinnerung an die »verstoßenen Soldaten« spielt, neben Populär- und Protestkultur, insbesondere für die staatlichen Akteur/innen das Bestätigungsfeld des Museumswesens eine wichtige Rolle. Neben dem aktuell noch entstehenden *Museum der verstoßenen Soldaten* in Ostrołęka,²⁷ ist das Warschauer *Museum der verstoßenen Soldaten und politischen Gefangenen in der PRL* von strategischer Bedeutung, denn als Instrument des von der PiS forcierten »Kultur-Patriotismus« (Kaluza 2018: 2) soll es den neuen polnischen Heldenmythos popularisieren.

Nur wenige Monate nach der Machtübernahme durch die PiS legte Justizminister Zbigniew Ziobro mit einer Rechtsverordnung den Grundstein für die Errichtung der Warschauer Museumsstätte. Die historische Anlage in der Rakowiecka-Straße 37 ist auf dem offiziellen Museumsflyer zusammen mit dem Museumslogo abgebildet, einer Metallplakette mit der Heiligen Ikone der *Muttergottes im Spitzen Tor von Vilnius*, die symbolisch mit drei auf die Ermordung der »verstoßenen Soldaten« rekurrierenden Schusslöchern versehen ist.

Die Anlage wurde 1904 als eine der modernsten und strengsten Strafvollzugsanstalten des russischen Teilungsgebiets in der Periode der Teilungen 1772–1918 in Betrieb genommen und diente im 20. Jahrhundert als Gefängnis für politische Gefangene und als Hinrichtungsstätte während der Nazi-Besatzung sowie im Rahmen der stalinistischen Säuberungen der Nachkriegszeit.²⁸ Am 1. März 1951 fand dort

26 | Gegen den durch die Rechtsradikalen instrumentalisierten Kult der »verstoßenen Soldaten« protestiert unter anderem die Enkelin von Witold Pilecki, Beata Pilecka-Różycka (zit. n. Kościński 2016), empört darüber »dass politische und nationalistische Milieus das Image und den Lebenslauf [ihres, A. Balcerzak] Großvaters für ihre eigenen, partikulären Interessen und Machtkämpfe ausnutzen«. Diese Kritik äußerte Pilecka-Różycka im Zusammenhang mit dem zu Ehren von Witold Pilecki veranstalteten Marsch, organisiert am 25. 5. 2016 anlässlich des 68. Todestags des freiwilligen Auschwitz-Häftlings und Holocaust-Zeitzeugen.

27 | Der Stadtrat von Ostrołęka entschied 2013 über die Entstehung von *Muzeum Żołnierzy Wyklętych* (Museum der verstoßenen Soldaten): <https://www.muzeumzolnierzywykletych.pl> (25. 6. 2020) in der ostpolnischen Stadt. 2016 unterzeichneten Kultusminister Piotr Gliński und der Bürgermeister Janusz Kotowski einen Vertrag über die gemeinsame Errichtung und Betreuung der entstehenden Kultureinrichtung durch die Stadt Ostrołęka und das Ministeriums für Kultur und Nationales Erbe.

28 | Im Zeitraum 1945–1956 wurden im Rakowiecka-Gefängnis über 300 Todesurteile vollstreckt. Zu den prominentesten Opfern des stalinistischen Terrors gehören unter anderem Rittmeister Witold Pilecki und General August Fieldorf (Nil), stellvertretender Kommandant der Polnischen Heimatarmee während des Zweiten Weltkriegs. Zum Mokotów-Gefängnis siehe Rybak 2012; Machajski 2016.

Abb. 12.5: Flyer mit Museumslogo und der historischen Darstellung des Warschauer Mokotów-Gefängnisses



ein Schauprozess statt, bei dem sieben Mitglieder des antikommunistischen Widerstandes erschossen und danach heimlich und anonym in Massengräbern bestattet wurden. Deshalb gilt das Mokotów-Gefängnis als eines der wichtigsten Symbole der Unterdrückung Polens und der sowjetischen Willkür, was entsprechenden Niederschlag in der Geschichtspolitik der PiS findet. Zum einen wurde im Gedenken an den Schauprozess der 1. März zum Nationalen Gedenktag der verstoßenen Soldaten ernannt. Zum anderen wurde der Gefängnis Komplex, der auch nach der Wende als Untersuchungsgefängnis diente, am 1. März 2016, das heißt am 65. Jahrestag des Schauprozesses, offiziell geschlossen und in die Zuständigkeit des *Instituts für Nationales Gedenken* übergeben. Das IPN, das die Verantwortung für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Thematik trägt, errichtete dort das *Museum der verstoßenen Soldaten und politischen Gefangenen in der PRL*, das Staatspräsident Andrzej Duda (zit. n. Anonymus [PAP] 2016) als einen notwendigen Akt »historischer Gerechtigkeit« bezeichnete.²⁹ Die museale Gedenkstätte wurde 2019 für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht, befindet sich aber bis heute in der Konzeptualisierungs- und Umbauphase.

29 | Siehe die Webpräsenz vom *Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL* (Museum der verstoßenen Soldaten und politischen Gefangenen in der PRL): <https://www.facebook.com/MuzeumWyklętych>, <http://www.rakowiecka37.pl> (20. 6. 2020).

Das etwas mehr als zwei Hektar große Museum umfasst ein kreuzförmiges Hauptgebäude, einen Komplex mit den Pavillons X und XI, den in den 1950er Jahren gebauten Pavillon XII sowie den sogenannten »Palast der Wunder«, dessen Name auf die auf »wundersame« Weise abgelegten Geständnisse der Inhaftierten rekurriert, die dort durch den kommunistischen Sicherheitsdienst in der Nachkriegszeit brutal verhört wurden. Laut Henryk Witkowski (zit. n. Wojtczuk 2016), dem Architekten, auf den der erste Entwurf zurückgeht, soll das Museum zu einem Ort der Geschichte über »die Helden der antikommunistischen Widerstandsbewegung werden. Gleichzeitig soll die Einrichtung eine kulturschaffende und bildenden Funktion erfüllen und [...] Raum für die Organisation von Veranstaltungen, Feierlichkeiten, Konzerten schaffen, die das Gefühl der Kontinuität und Verbundenheit mit der erzählten Geschichte herstellen«. Die Aufgabe der Kultur- und Bildungseinrichtung soll darin bestehen,

die wahre Geschichte der »verstoßenen Soldaten« in unterschiedlichen Aspekten zu erzählen – nicht nur basierend auf den militärischen Aktionen sondern auch dadurch, dass auf die Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung, den tagtäglichen Dienst im Rahmen der Waldtruppen, den tragischen Aufenthalt und den Tod in den Folterkammern des kommunistischen Sicherheitsdienstes hingewiesen wird.³⁰

Das architektonische Konzept des Museums sieht vor, die jeweiligen Gebäudeteile der Gefängnisanlage so miteinander zu verbinden, damit die dabei entstehende Dauer Ausstellung die Geschichte der Gefangenen in chronologischer Weise erzählt. Das Hauptgebäude ist der Geschichte der »verstoßenen Soldaten« gewidmet. Dort werden in den Korridoren mit den Gefängniszellen Portraits und Schautafeln präsentiert, die die Geschichte der jeweiligen Gefangenen dokumentieren, und in Schaukästen authentische Erinnerungsobjekte exponiert: von Tagebucheinträgen und Briefen über Fotografien bis hin zu Devotionalien. An einer zentralen Stelle hängt eine Kopie der *Schwarzen Madonna von Tschénstochau*, der heiligsten Ikone des Landes, und der Museumskapelan, Pater Tomasz Trzaska, hält dort zyklische Messen für die im Mokotów-Gefängnis einst Inhaftierten und Ermordeten ab. In Planung sind überdies eine Exposition der rekonstruierten Schutzräume, der Lager und Befestigungen der bewaffneten Einheiten sowie eine Ausstellung von Waffen und Uniformen der »verstoßenen Soldaten«. Im Pavillon X und im »Palast der Wunder« soll das Museum über die stalinistische Zeit berichten. Pavillon XI wird den staatlichen Repressalien in der Gomułka-Zeit gewidmet sein, vor allem gegen kritische Intellektuelle aus der Zeit der Märzunruhen 1968 und die katholische Kirche, Pavillon XII soll sich wiederum auf die 1970/80er Jahre, insbesondere auf die Inhaftierungen von oppositionellen *Solidarność*-Mitgliedern während der Verhängung des Kriegsrechts 1981–1983 fokussieren. Hier soll die Ausstellung audiovisuelle Materialien umfassen, zum Beispiel Filme des Sicherheitsdiensts, die sich im IPN-Besitz befinden, aber auch Exponate wie unter anderem Vervielfältigungsgeräte und Druckmaschinen.

30 | Zit. n. dem offiziellen Museumsflyer (IPN 2019).

Die durch die PiS kuratierte heldenhafte Erinnerung an den antikommunistischen Untergrund soll auch im Außenbereich der Museumsanlage angemessen gewürdigt werden. Dort befindet sich der »Platz des Gedenkens«, auf dem die Gedenkfeiern, unter anderem am 1. März, stattfinden. Ergänzt wird dieser durch die »Mauer des Gedenkens«, diejenige Mauer im Komplexinneren, vor der die Gefangenen in der PRL hingerichtet wurden, und die heute bei Gedenkveranstaltungen mit Blumenkränzen und Grablichtern geschmückt wird. An der Museumsmauer sowie an den Außenfassaden des Hauptgebäudes befinden sich zahlreiche Gedenktafeln für bestimmte Insassengruppen sowie prominente Häftlinge, unter anderem für Witold Pilecki und August Fieldorf, die den *genius loci*, das »ideologische Gewand« (Zieliński 2005) des Orts maßgeblich prägen. Rund um das Hauptgebäude sollen zukünftig vier »Wachtürme der Erinnerung« entstehen, die das Gedenken symbolisieren sollen, das

aus der verstoßenen [...] zur standhaften, reinen und siegreichen Erinnerung wird. [...] Die Zahl der Pylonen soll sich auf die vier Insassengruppen beziehen, die mit dem Rakowiecka-Museum verbunden waren: Auf die »verstoßenen Soldaten«, die Häftlinge der Stalin- und der Gomułka-Zeit sowie auf diejenigen, gegen die hier in den 1970/80er Jahren Repressionen angewendet wurden. Dieses spezifische Universum des Erinnerns wird an Orten festgemacht, die von Werten verbunden mit Gott, Ehre, Vaterland und Freiheit bestimmt werden.³¹

Ein weiterer Erinnerungsort, der eng mit der Museumsanlage in der Rakowiecka-Straße korrespondiert, ist das »Quartier auf der Wiese« (*Kwatera na Łączce*) auf dem Warschauer Powązki-Militärfriedhof. Im sogenannten »Quartier Ł« wurden in nicht registrierten, anonymen Massengruben die Leichen der Opfer des kommunistischen Regimes vergraben, die 1948–1956 im Mokotów-Gefängnis, meistens durch einen Kopfschuss, hingerichtet wurden.³² Anfang der 1990er Jahre entstand in dem Quartier das erste Denkmal zu Ehren der Opfer des kommunistischen Regimes, entscheidend für die Entschlüsselung der Geschichte des Erinnerungsortes waren aber die Grabungen unter der Leitung des stellvertretenden IPN-Vorsitzenden Krzysztof Szwagrzyk. Im Rahmen von Exhumierungsarbeiten wurden in den Jahren 2012–2017 die sterblichen Überreste von rund 300 Opfern entdeckt, von denen über 50 Personen identifiziert werden konnten (IPN 2017). Einige von ihnen fanden ihre letzte Ruhestätte im *Panteon – Mauzoleum Wyklętych-Niezlomnych* (Pantheon – Mausoleum der Verstoßenen-Standhaften), errichtet in dem »Quartier auf der Wiese«. Bei der feierlichen Enthüllung des Denkmal-Mausoleums nannte Staatspräsident Andrzej Duda

31 | Zit. n. der Informationstafel im Eingangsbereich des Museums, fotografiert von der Autorin 2019 in Warschau.

32 | Trotz späterer Rehabilitierung einiger der Opfer haben die kommunistischen Behörden die Lokalisierung der Massengräber nie preisgegeben. Nur in einigen Fällen wiesen die Totengräber die Familien auf das »Quartier Ł« als Bestattungsort der Hingerichteten hin. In dem Quartier wurde zum späteren Zeitpunkt eine Friedhofsmülldeponie eingerichtet und in den 1980er Jahren wurde ein Teil davon für neue Bestattungen freigegeben.

Abb. 12.6: Das Denkmal-Mausoleum für die »verstoßenen Soldaten« im »Quartier Ł« auf dem Warschauer Powązki-Militärfriedhof



(2015), der seine Entstehung in Zusammenarbeit mit dem IPN initiierte, das »Quartier auf der Wiese« als »eines der aussagekräftigsten Symbole der Dritten Polnischen Republik« und als einen Ort, an dem rund 70 Jahre lang die sterblichen Überreste der »Soldaten des letzten polnischen Aufstandes ruhten, des kommunistischen Aufstandes«. Bis heute werden in dem von Jan Kuka und Michał Dąbek entworfenen Denkmal-Mausoleum, das aus 24 rechteckigen Steinsäulen aus hellgrauem Granit mit insgesamt 300 Grabkammern besteht, die sterblichen Überreste der »verstoßenen Soldaten« beigesetzt. Die staatlichen Feierlichkeiten finden mit militärischen Ehren statt und die offizielle Bestattungszeremonie wird von einem im pathetischen Ton gehaltenen Gedenkkappell begleitet, nach dem Ehrensälvn abgefeuert sowie Grablichter angezündet und Blumenkränze niedergelegt werden.

Als kuratierte materielle *lieux de mémoire* kristallisieren das Rakowiecka-Museum sowie das Denkmal-Mausoleum auf dem Powązki-Friedhof das neue kulturelle Gedächtnis (Assmann 1992) der Rechten an zwei historischen Orten und wirken als ideell-kultureller Bezugspunkt für die propagierte affirmative Erinnerungskultur. Als materialisierte Topoi kondensierten sie die für die heroisch-patriotische Geschichtspolitik der PiS zentralen Werte und Assoziationen »Gott, Ehre, Vaterland«, indem sie aber zwischen unzweifelhaften und zweifelhaften Helden nicht unterscheiden, kom-

men sie dem für solche Erinnerungsorte wünschenswerten, kritischen Informations- und Bildungsauftrag nicht nach.

RESÜMEE: ÄSTHETIKEN, MATERIALITÄTEN UND RÄUME DER RECHTEN KURATIERUNGSPRAXIS

Die boomende Funktionalisierung und Instrumentalisierung der Geschichtspolitik und der Erinnerungskultur durch die parlamentarische und radikale Rechte im Zusammenhang mit dem brisanten Mythos der »verstoßenen Soldaten«, eröffnet die Deutung der kuratorischen Praxis in den populärkulturellen Medien wie Film oder Kleidung, in der Demonstrationskultur am Nationalen Tag der verstoßenen Soldaten sowie im Bereich des Museumwesens unter anderem in der Gedenkstätte in der historischen Gefängnisanlage in der Rakowiecka-Straße 37 in Warschau als Werkzeuge im politischen Machtkampf und als Form der Kontrolle des öffentlichen Geschichtsdiskurses. Durch eine erstarkende, ideologische und zielgerecht herbeigeführte Verdrängung und Überlagerung von »antipatriotischen« Narrationen, Symbolen und Leitmotiven durch positiv-identifikatorische, heroisch-aufständische Geschichtsbilder und Heldenfiguren, dient sie der Vermittlung eines edlen und unbefleckten Polenbildes sowie dem Propagieren eines nicht zeitgemäßen, romantisch-affirmativen und geschichtsklitternden Heldenethos.

In diesem Kontext soll die kuratorische Praxis auf der ästhetisch-visuellen, materiell-rituellen und räumlich-performativen Ebene als Etablierung von neuen populärkulturellen Medien der visualisierten Erinnerung, Ritualisierung der alljährlichen performativen Gedenkmärsche am 1. März sowie der Errichtung von materiellen Museumsanlagen und Denkmälern, dem bis 2011 von der PiS diagnostizierten nationalen »Vergessen«³³ der heldenhaften »verstoßenen Soldaten« entgegensteuern. Dafür werden historische Fakten verfälscht und Kontroversen, wie die Ermordung ethnisch-religiöser Minderheiten oder der Antisemitismus der neuen Heldenfiguren, ausgeblendet, um ein positives Geschichtsbild zu etablieren, das aber gleichzeitig als emotionsgeladen und konfliktreich zu beschreiben ist.

In Anbetracht der Brisanz der präsentierten Fallbeispiele und der diversen Betätigungsfelder der rechtsgesinnten Kurator/innen, sowohl der staatlich-institutionellen, wie der regierenden PiS-Partei, des Staatspräsidenten Andrzej Duda oder des Instituts für Nationales Gedenken als auch der Rechtsextremen, wie zum Beispiel der *Autonomen Nationalisten*, erscheint die Frage nach der Notwendigkeit der Erinnerung an den antikommunistischen Untergrund mehr als gerechtfertigt. Viele vertreten die Meinung, dass die Widerstandskämpfer/innen in das kollektive Ge-

33 | Der Soziologe Piotr Tadeusz Kwiatkowski (2014) definiert das »Vergessen« als Entstehen von Lücken im kollektiven Gedächtnis. Dieses ist das Resultat geplanter Passivität, des Aktivismus bestimmter Milieus oder die Folge von »Gedächtnisfiltern«, das heißt eines selektiven Nichterinnerns, das darauf beruht bestimmte Fragmente des Gedächtnisses auszusondern, über sie zu schweigen oder sie zu streichen.

dächtnis zurückgeholt gehören. Wichtig wäre aber dabei, den glorifizierenden und polarisierenden Ehrensockel gegen einen in einer aufklärerischen Weise kuratierten Schul- und Museumsunterricht zu tauschen, der die Tragik in den Entscheidungen jener Generation und das Grauen der Nachkriegszeit mit geschichtlicher Korrektheit veranschaulichen würde. Damit würde der Versuch unternommen werden, »der Zwangslage zu entkommen, in der jeder, der die moralischen Werte oder den Sinn des Kampfes der ›Verstoßenen‹ anzweifelt, als ›Linksradikaler‹ oder ›Kommunistenschwein‹ beschimpft wird« (Mrzygłód/Bertram 2017). Sollte es nicht gelingen, die durch die PiS und die Rechtsradikalen lancierte, polarisierende Symbolpolitik und Rhetorik zu nivellieren, wird die »geschönte Gegen-Geschichte« den Keil weiter in die polnische Gesellschaft treiben und die existierende Spaltung in rechte »Patrioten« und linke »Verräter« vertiefen.

BIBLIOGRAFIE

- Anonymus (Nacjonalista.pl) (2014): »Nacjonalistyczny hołd dla Żołnierzy Niezłomnych A. D.« (Nationalistische Ehrerbietung für die Verstoßenen Soldaten A. D.). In: Nacjonalista.pl, 9. März 2014, <http://www.nacjonalista.pl/2014/03/09/nacjonalistyczny-hold-dla-zolnierzy-niezlomnych-a-d-2014> (25. 6. 2020).
- Anonymus (PAP) (2016): »Prezydent: Muzeum Żołnierzy Wyklętych to sprawiedliwość dziejowa« (Staatspräsident: Das Museum der verstoßenen Soldaten bedeutet historische Gerechtigkeit). In: Wyborcza.pl, 1. März 2016, <http://wyborcza.pl/1,91446,19704380,prezydent-muzeum-zolnierzy-wykletych-to-sprawiedliwosc-dziejowa.html> (11. 3. 2016).
- Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C. H. Beck.
- Balcerzak, Agnieszka (2017): »›Gott, Ehre, Vaterland‹: Das Wiederaufleben rechtsextremer Strömungen in Polen nach der Wende von 1989.« In: Irene Götz/Klaus Roth/Marketa Spiritova (Hg.), Neuer Nationalismus im östlichen Europa: Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: Transcript, S. 267–292.
- Balcerzak, Agnieszka (2020): Zwischen Kreuz und Regenbogen: Eine Ethnographie der polnischen Protestkultur nach 1989 (Ethnografische Perspektiven auf das östliche Europa), Bielefeld: Transcript.
- Chołódowski, Maciej (2017): »Jawna prowokacja narodowców: Prawosławni zaniepokojeni« (Offene Provokation der Nationalisten: Die Orthodoxen sind beunruhigt). In: Wyborcza.pl Białystok, 10. Februar 2017, <http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,21357125,jawna-prowokacja-narodowcow-prawoslawni-zaniepokojeni.html> (22. 6. 2020).
- Cornelißen, Christoph (2012): »Erinnerungskulturen.« In: Frank Bösch/Jürgen Danyel (Hg.), Zeitgeschichte: Konzepte und Methoden, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 166–184.

- Dmowski, Roman (2007 [1902]): *Myśli nowoczesnego Polaka* (Die Ansichten des modernen Polen), Skultuna: Ligatur.
- Duda, Andrzej (2015): »List na uroczystościach pogrzebowych ofiar terroru komunistycznego ekshumowanych w kwaterze na Powązkach Wojskowych« (Brief anlässlich der Bestattungsfeierlichkeiten der Opfer des kommunistischen Terrors exhumiert im Quartier auf dem Powązki-Militärfriedhof). In: Prezydent.pl, 27. September 2015, <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/wypowiedzi-prezydenta-rp/inne/art,26,list-uroczystosci-pogrzebowych--ofiar-terroru-komunistyczne-go-ekshumowanych-w-kwaterze-l-na-powazkach-wojskowych.html> (15. 6. 2020).
- Foucault, Michel (1999): *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gójska-Hejke, Katarzyna (2016): »Wnuki katów atakują Wyklętych« (Die Enkel der Henker greifen die Verstoßenen an). In: Niezależna.pl, 2. März 2016, <http://niezalezna.pl/77074-wnuki-katow-atakują-wyklętych> (18. 6. 2020).
- Götz, Irene/Roth, Klaus/Spiritova, Marketa (Hg.) (2017): *Neuer Nationalismus im östlichen Europa: Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript.
- IPN (2017): »Wystawa IPN »Kwatera Ł – Panteon narodowy pod cmentarnym murem« – 26 października – 6 listopada 2017« (IPN-Ausstellung »Quartier Ł – Das nationale Pantheon unter der Friedhofsmauer« – 26. Oktober – 6. November 2017). In: Ipn.gov.pl, <https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/42346,Wystawa-IPN-Kwatera-L-panteon-narodowy-pod-cmentarnym-murem-26-pazdziernika-6-li.html> (20. 6. 2020).
- IPN (2019): *Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL* (Museum der verstoßenen Soldaten und politischen Gefangenen in der PRL), Flyer, Warschau: IPN.
- Kaluza, Andrzej (2018): »Stolz auf Polen: Das Ringen um das patriotische Narrativ in Polens Kulturpolitik nach 2015.« In: *Polen-Analysen* 219, S. 2–8.
- Kaźmierczak, Krzysztof M. (2013): »Żołnierzami Wyklętymi były także kobiety« (Unter den verstoßenen Soldaten waren auch Frauen). In: *Głos Wielkopolski*, 1. März 2013, <https://gloswielkopolski.pl/zołnierzami-wyklętymi-były-także-kobiety-zdjecia/ar/772759> (7. 8. 2020).
- Kobielska, Maria (2016): »Die »Verstoßenen Soldaten«: Embleme eines Erinnerungsbooms.« In: *Zeitgeschichte Online*, 19. Juli 2016, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-verstossenen-soldaten> (19. 6. 2020).
- Kośmiński, Paweł (2016): »Wnuczka rotmistrza Pileckiego do »patriotów«: Zapoznajcie się z życiorysem dziadka. Patriotyzm i nacjonalizm to przeciwieństwa« (Die Enkelin von Rittmeister Pilecki an die »Patrioten«: Macht euch mit dem Lebenslauf meines Großvaters bekannt. Patriotismus und Nationalismus das sind Gegensätze). In: *Wyborcza.pl*, 26. Mai 2016, <http://wyborcza.pl/1,75398,20141747,wnuczka-rotmistrza-pileckiego-do-patriotow-zapoznajcie-sie.html> (18. 6. 2020).
- Kostro, Robert/Merta, Tomasz (Hg.) (2005): *Pamięć i odpowiedzialność* (Erinnerung und Verantwortung), Wrocław und Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej (Biblioteka Myśli Politycznej, 42).

- Kwiatkowski, Piotr Tadeusz. (2014): »Niepamięć« (Vergessen). In: Magdalena Saryusz-Wolska/Robert Traba/Joanna Kalicka/ Przemysław Czapliński (Hg.), *Modi memorandi: Leksykon kultury pamięci* (Modi memorandi: Lexikon der Erinnerungskultur), Warschau: Scholar, S. 272–273.
- Łupak, Sebastian (2016): »Od wykłetych do Smoleńska. Jak – i po co – PiS przepisuje najnowszą historię Polski?« (Von den Verstoßenen bis zum Smolensk. Wie – und warum – schreibt PiS die jüngste Geschichte Polens um?). In: Gdansk.pl, 20. September 2016, <http://www.gdansk.pl/wiadomosci/Od-wykletych-do-Smolenska-jak-i-po-co-PiS-przepisuje-najnowsza-historie-Polski,a,61546> (20.6.2020).
- Macdonald, Sharon (2013): *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, New York: Routledge.
- Machajski, Piotr (2016): »Muzeum w areszcie« (Museum in der Haftanstalt). In: *Gazeta Wyborcza*, S. 3.
- Moroz, Anna (2016): *Między pamięcią a historią: Konflikt pamięci zbiorowych Polaków i Białorusinów na przykładzie postaci Romualda Rajsa »Burego«* (Zwischen Erinnerung und Geschichte: Konflikt der kollektiven Gedächtnisse von Polen und Weißrussen am Beispiel der Person von Romuald Rajs »Bury«), Warschau: IPN.
- Motyka, Grzegorz/Wnuk, Rafał/Stryjek, Tomasz/Baran, Adam F. (2012): *Wojna po wojnie: Antysowieckie podziemie w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1944–1953* (Der Krieg nach dem Krieg: Antisowjetischer Untergrund in Mitteleuropa 1944–1953), Warschau: Scholar.
- Mrzygłód, Iza/Bertram, Łukasz (2017): »Anarcho-Patriotismus.« In: *Liberal Culture*, 31. Mai 2017, <http://liberalculture.org/de/anarcho-patriotismus> (20.6.2020).
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin: Fischer.
- Pilecki, Witold (2014): *Freiwillig nach Auschwitz: Die geheimen Aufzeichnungen des Häftlings Witold Pilecki*, 5. Auflage, Zürich: Orell Füssli.
- Pankowski, Rafał (2012): »Kultura popularna jako pole działalności ruchów rasistowskich« (Popkultur als Wirkungsraum rassistischer Bewegungen). In: *Animacja Życia Publicznego: Zeszyty Centrum Badań Społecznych i Polityk Lokalnych* 2/7, S. 15–17.
- Rybak, Agnieszka (2012): »Historia z za krat« (Geschichte aus dem Gefängnis). In: *Rzeczpospolita: Rzecz na Wielkanoc*, 7. April 2012, S. 16–17.
- Śląski, Jerzy (1996): *Żołnierze wykłęci* (Verstoßene Soldaten), Warschau: Rytm.
- Soeffner, Hans-Georg (1986): »Emblematische und symbolische Formen der Orientierung.« In: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Sozialstruktur und soziale Typik*, Frankfurt am Main: Campus, S. 1–30.
- Stoll, Katrin/Stach, Sabine/Saryusz-Wolska, Magdalena (2016): »Verordnete Geschichte? Zur Dominanz nationalistischer Narrative in Polen: Eine Einführung.« In: *Zeitgeschichte Online*, 19. Juli 2016, <https://zeitgeschichte-online.de/verordnete-geschichte-zur-dominanz-nationalistischer-narrative-polen> (15.6.2020).
- Świder, Małgorzata (2017): »Verstoßene Soldaten: Die neuen Helden Polens als politischer Mythos der Republik.« In: Irene Götz/Klaus Roth/Marketa Spiritova (Hg.),

- Neuer Nationalismus im östlichen Europa: Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: Transcript, S. 119–138, DOI: 10.14361/9783839439623-007.
- Wantuch, Dominika/Gurgul, Aleksander (2016): »Rynek odzieży i gadżetów patriotycznych to w Polsce biznes wart miliony« (Der Markt für patriotische Kleidung und Gadgets ist in Polen ein millionenschweres Geschäft). In: Wyborcza.biz, 18. August 2016, <http://www.wyborcza.biz/biznes/1,147752,20561687,rynek-odziezy-i-gadzetow-patriotycznych-to-w-polsce-biznes-wart.html> (19. 6. 2020).
- Wilgocki, Michał (2017): »Żołnierze wyklęci: Czy wiesz, kogo nosisz na koszulce?« (Verstoßene Soldaten: Weißt du, wen du auf deinem T-Shirt trägst?). In: Wyborcza.pl, 1. März 2017, <http://wyborcza.pl/7,75398,21434857,zolnierze-wykleci-czy-wiesz-kogo-nosisz-na-koszulce.html> (15. 6. 2020).
- Witek, Piotr (2009-2010): »Geschlossene und offene Geschichtspolitik: Die polnische Dimension des europäischen Ringens mit der Vergangenheit.« In: Historie 3, S. 23–51.
- Wnuk, Rafał (Hg.) (2007): Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956/The Atlas of the Independence Underground in Poland 1944–1956, Warszawa: IPN.
- Wnuk, Rafał (2015): »Żołnierze wyklęci i A4« (»Verstoßene Soldaten« und die A4-Autobahn). In: Wyborcza.pl, 14. August 2015, <http://wyborcza.pl/1,75968,18553709,zolnierze-wykleci-i-a4.html> (20. 6. 2020).
- Wojtczuk, Michał (2016): »PiS zamienia areszt przy Rakowieckiej na Muzeum Żołnierzy Wyklętych« (Die PiS macht aus der Haftanstalt an der Rakowiecka-Straße ein Museum der verstoßenen Soldaten). In: Wyborcza.pl, 4. Oktober 2016, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20786602,pis-zamienia-areszt-przy-rakowieckiej-na-muzeum-zolnierzy-wykletych.html> (22. 6. 2020).
- Wolff-Powęska, Anna (2007): »Polskie spory o historię i pamięć: Polityka historyczna« (Polnische Streitigkeiten um Geschichte und Erinnerung: Die Geschichtspolitik). In: Przegląd Zachodni 1, S. 3–44.
- Wróbel, Piotr (2009): »Sześć twarzy Romana Dmowskiego« (Die sechs Gesichter von Roman Dmowski). In: Gazeta Wyborcza, 3. Januar 2009, http://wyborcza.pl/1,97737,6116001,Szesc_twarzy_Romana_Dmowskiego.html (20. 8. 2019).
- Wroński, Paweł (2015): »Prezydent Duda bierze się za politykę historyczną, czyli skończyć z tą pedagogiką wstydu« (Präsident Duda nimmt sich der Geschichtspolitik an, oder dieser Pädagogik der Scham muss ein Ende gesetzt werden). In: Wyborcza.pl, 18. Januar 2015, <https://wyborcza.pl/1,75398,19204298,prezydent-duda-bierze-sie-za-polityke-historyczna-czyli-skonczyc.html> (15. 6. 2020).
- Zieliński, Florian (2005): »Szata ideologiczna miasta – pomniki« (Das ideologische Gewand der Stadt – Denkmäler). In: Bohdan Jałowiecki/Andrzej Majer/Marek Stanisław Szczepański (Hg.), Przemiany miasta: Wokół socjologii Aleksandra Wallisa (Transformationen der Stadt: Zur Soziologie von Alexander Wallis), Warszawa: Scholar, S. 219–232.

WEBSITES

- Autonomiczni Nacjonaliści* (Autonome Nationalisten): <http://www.autonom.pl>
- Bluszcz* (Efeu): <http://www.grhbluszcz.pl>
- Instytut Pamięci Narodowej* (Institut für nationales Gedenken): <https://www.ipn.gov.pl>
- Konfederacja Wolność i Niepodległość* (Konföderation Freiheit und Unabhängigkeit): <http://www.konfederacja.net>
- Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL* (Museum der verstoßenen Soldaten und politischen Gefangenen in der PRL): <http://www.rakowiecka37.pl>; <https://www.facebook.com/MuzeumWyklętych>
- Muzeum Żołnierzy Wyklętych w Ostrołęce* (Museum der verstoßenen Soldaten in Ostrołęka): <https://www.muzeumzolnierzywyklętych.pl>
- Niepokorni Niezłomni Wyklęci* (Die Hochmütigen, Standhaften, Verstoßenen): <https://www.festiwalnnw.pl>
- Ruch Narodowy* (Nationale Bewegung): <http://www.ruchnarodowy.net>
- Surge Polonia* (Steh auf Polen): <https://www.facebook.com/surgepolonia>
- Wilcze Tropy* (Wolfsspuren): <http://www.wilczetropy.ipn.gov.pl>
- Żołnierze Przekleci. Nacjonalizm zabija* (Verfluchte Soldaten. Nationalismus tötet): <http://www.zolnierzeprzekleci.wordpress.com>

ABBILDUNGEN

- Abb. 12.1: Plakat für das 11. Filmfestival *Die Hochmütigen, Standhaften, Verstoßenen* 2019 in Gdynia. Quelle: Festivalseite: <https://festiwalnnw.pl/press/do-pobrania> (20.6.2020).
- Abb. 12.2: T-Shirt-Grafik des »patriotischen« Modelabels *Surge Polonia* mit dem Slogan »Die Verstoßenen 1944–1963. Sie lebten nach dem Wolfsgesetz«. Quelle: *Surge Polonia*, Privataarchiv 2016.
- Abb. 12.3: Plakat für den *Marsch der Verstoßenen Soldaten* organisiert 2014 in Warschau durch die *Autonomen Nationalisten*. Quelle: *Autonom.pl*: <http://www.autonom.pl/?p=8414> (20.6.2020).
- Abb. 12.4: Gedenktafeln an der Mauer des Museums in der Rakowiecka-Straße mit eingravierten Namenslisten der hingerichteten politischen Gefangenen und »Verstoßenen Soldaten«. Foto: Agnieszka Balcerzak, Privataarchiv 2019.
- Abb. 12.5: Flyer mit Museumslogo und der historischen Darstellung des Warschauer Mokotów-Gefängnisses. Quelle: Mokotów-Museum, IPN, Privataarchiv 2019.
- Abb. 12.6: Das Denkmal-Mausoleum für die »verstoßenen Soldaten« im »Quartier Ł« auf dem Warschauer Powązki-Militärfriedhof. Foto: Agnieszka Balcerzak, Privataarchiv 2019.

13. *Curating Socialism? Curating Democracy!*

Die (Re-)Inszenierung der Zivilgesellschaft nach 1989 in Tschechien

Marketa Spiritova

ABSTRACT

The construction of the »Velvet Revolution« as a *lieu de mémoire* in the Czech Republic is primarily a project of civil society actors. In addition to »conventional« memorial events, especially protest events and the occupation of streets have become the dominant practices of remembrance in recent years – not least because of increasingly left- and right-wing populist policies. Alternative forms of commemoration such as demonstrations, creative-theatrical street festivals and carnival parades were proclaimed programmatically, on the one hand, to criticize a failed policy of remembrance, and, on the other, to criticize current political conditions. The recourse to the dissident figure of thought of the »ethos of civil society«, from which the imperative »never again communism« is derived, calls for a re-democratization of state and society as well as the participation in political decision-making processes. The »right«, ethically coded, action in the present is drawn from the »right« memory of the time of socialism. This chapter offers a thick description of the forms and practices of the cultural remembrance repertoire, the motives, concerns, demands and goals of civil society actors. The contribution focusses on the *doing and curating socialism* as a *doing and curating democracy* in the postsocialist urban space.

EINFÜHRUNG

Das Erkenntnisinteresse einer praxeologisch perspektivierten Erinnerungskulturforschung zielt auf das *doing memory* ab: Es geht um die Frage, *wie* Vergangenheit vergegenwärtigt wird, *wie* Geschichtsbilder, Narrative, erinnerungskulturelle Semantiken und Botschaften hervorgebracht, *wie* diese inszeniert, performt, musealisiert und damit in der (hier: postsozialistischen) Umgebung kuratiert werden. Dem liegt die Prämisse zugrunde, dass erst durch die praxeologische Ausgestaltung von Geschichte und Vergangenheit im Alltag und durch die Interaktion der (Erinnerungs-)Akteur/innen mit den Materialitäten der Erinnerungskultur – mit den Gedächtnis-

landschaften, den Denkmälern und Museen, den Spielfilmen und Sounds – und die direkte Partizipation an Gedenkritualen diesen Bedeutung eingeschrieben wird (vgl. Macdonald 2013). Im folgenden Beitrag geht es darum, die erinnerungskulturellen Praktiken des Inszenierens und Kuratierens am Beispiel des Wendejubiläums in der Tschechischen Republik aufzuzeigen und vor dem Hintergrund folgender Fragen zu analysieren: Wer sind die zentralen Akteur/innen, die das Jubiläum gestalten? Welche Erinnerungsnarrative und Geschichtsbilder kommen im Rahmen der Gedenkveranstaltung zum Tragen? Welche kreativen Formen und Praktiken des Kuratierens kommen dabei zum Einsatz? Welche Motive und Forderungen liegen den erinnerungskulturellen Praktiken zugrunde? Die folgenden Ausführungen basieren auf ethnografischem Material, das anlässlich des Jubiläums der »Samtenen Revolution« in den Jahren 2009 und 2014 in Prag erhoben wurde; Medienanalysen der letzten Jahre stützen die Argumentation. Diese zielt darauf ab, die praxeologische Ausgestaltung des Wendejubiläums – das *doing and curating socialism* – in erster Linie als ein *doing and curating democracy* zivilgesellschaftlicher Akteur/innen in Tschechien zu interpretieren.

Der Beitrag ist in vier Unterkapitel gegliedert: Im ersten werden die vorherrschenden Erinnerungsdiskurse in Tschechien seit 1989 skizziert und im zweiten die Akteursperspektive dargelegt. Im Hauptteil wird dann anhand von zwei Beispielen aus dem Feld, die die »Samtene Revolution« in Form einer Re-Inszenierung beziehungsweise einer Karnevalisierung rekuratieren, das Argument des *curating democracy* entwickelt. Der Beitrag schließt mit einem Resümee ab, in dem die zentralen Argumente der Interpretation zusammengefasst werden.

»NIE WIEDER KOMMUNISMUS!« DAS NARRATIV VOM UNRECHTSREGIME

Im Herbst 2019 jährte sich der Fall des Eisernen Vorhangs zum 30. Mal. Besonders in Mittel- und Ostmitteleuropa wurde mit Festveranstaltungen, Museumsausstellungen, Publikationen, in Internetportalen, Fernsehsendungen und Spielfilmen an die »friedlichen«, »samtenen« und »singenden« Revolutionen erinnert. Während die Wende vorwiegend als positive Zäsur und Erfolgsgeschichte in Erinnerung gerufen wurde, wurde die Zeit des Sozialismus in der Rückschau als repressiv, totalitär, mangelhaft und grau inszeniert. Zumindest war dies im Jahr 2019 in Tschechien – wie schon viele Jahre zuvor – der Fall, wo sich das Narrativ vom kommunistischen Unrechtsregime in einer Vielzahl von Ausstellungen und Performances verschiedenster, vor allem zivilgesellschaftlicher Akteur/innen manifestierte. So hießen die NGOs und bürgerschaftlichen Initiativen und die von ihnen ins Leben gerufenen Projekte beispielsweise *Proti ztrátě paměti: Komunismus bolí dodnes* (Gegen Gedächtnisver-

lust: Der Kommunismus schmerzt bis heute),¹ *Dekomunizace* (Dekommunisierung),² *Stopy totality* (Spuren der Totalität),³ *Opona* (Vorhang)⁴, *Inventura demokracie* (Inventur der Demokratie)⁵ oder *Festival svobody* (Festival der Freiheit).⁶ Der Imperativ der meisten öffentlichen Veranstaltungen lautete: »Nie wieder Kommunismus!«⁷ Die Errungenschaft eines demokratischen Systems einerseits und der Zusammenbruch des kommunistischen Regimes andererseits als Leitmotive für kollektive Erinnerungen und Vergangenheitsdeutungen tauch(t)en anlässlich des Jubiläums der »Samtenen Revolution« besonders auf der (haupt-)städtischen Bühne auf. Es ist das auf Täter-Opfer-Dichotomien und antikommunistische Identitätskonstruktionen aufgebaute »Diktaturgedächtnis«, das den öffentlichen Raum dominiert (Sabrow 2009). Erinnerungen an einen glücklichen Alltag im Sozialismus – oder besser: die »Illusion eines glücklichen sozialistischen Alltags« jenseits von Repression und Widerstand (vgl. Bren 2010; Kolář/Pullmann 2016; Schindler-Wisten 2017) – fristen hingegen ein

1 | *Proti ztrátě paměti: Komunismus bolí dodnes* ist ein Projekt der NGO *Člověk v tísni* (Mensch in Not); <http://www.protiztratepameti.cz/> (16. 1. 2020).

2 | *Dekomunizace* ist eine gemeinnützige Organisation, deren Ziel es nach eigener Angabe ist, »die Beteiligung der Kommunistischen Partei und ihrer Mitglieder an der Macht in der Tschechischen Republik zu verhindern«; <https://dekomunizace.cz/>; vgl. <https://www.facebook.com/dekomunizace/> (16. 1. 2020). Übersetzungen aus dem Tschechischen von M. Spiritova.

3 | *Stopy totality* ist ein Projekt der NGO *Zapomenutí* (Vergessen), in dem Schüler/innen und Student/innen den Spuren des »totalitären Regimes« nachgehen, Interviews mit Zeitzeug/innen durchführen und in verschiedenen Ausstellungsformaten der Öffentlichkeit präsentieren; <http://www.stopytotality.org/> (16. 1. 2020).

4 | *Opona* ist eine NGO, die 2008 von jungen Menschen, vorwiegend aus dem studentischen Milieu, gegründet wurde, die »die Notwendigkeit verspürt(en), würdevoll den Fall des Eisernen Vorhangs zu erinnern und sein 20-jähriges Jubiläum zu feiern« und so auch »radikalen Positionen in der Gegenwart entgegenzuwirken«; Ausstellungstafel des Projekts *Kalendárium totality* (Kalendarium der Totalität), Feldnotiz vom 16. 11. 2014, vgl. <https://www.facebook.com/OPONA-ops-228219223908046/> (16. 1. 2020).

5 | *Inventura demokracie* war von 2008 bis 2014 ein Zusammenschluss von Studierenden, die eine Reihe von Projekten ins Leben riefen, die den »gegenwärtigen Zustand der Demokratie und politischen Kultur in der Tschechischen Republik« kritisch beleuchteten und Politiker/innen zu einem offenen Dialog darüber aufforderten. Ihre Kritik zielte insbesondere auf die ungenügende Aufarbeitung des kommunistischen Erbes ab, was die Etablierung demokratischer Strukturen und eine starke Zivilgesellschaft verhindere. Hieraus gingen mehrere verschiedene Initiativen hervor; vgl. https://cs-cz.facebook.com/pg/idemokracie/about/?ref=page_internal (16. 1. 2020).

6 | *Festival svobody* ist eine gesamtstaatliche Plattform, die am 17. November in ganz Tschechien Veranstaltungen verschiedener zivilgesellschaftlicher Vereinigungen koordiniert; <https://festivalsvobody.cz/> (24. 2. 2020).

7 | Übersetzung aus dem Tschechischen von M. Spiritova.

eher stilles Dasein beziehungsweise sie werden in Form von Anekdoten und kommerziellen Späßevents in Szene gesetzt.⁸

Insgesamt lässt sich für die Erinnerungskultur in Tschechien der letzten dreißig Jahre festhalten, dass es in erster Linie Geschichten von Unterdrückung und Gewalt, Mangel und Unfreiheit sind, die erzählt, performt und multimedial in Szene gesetzt werden. Das Bemerkenswerte ist hierbei zum einen, dass es insbesondere zivilgesellschaftliche Akteur/innen der Nachwendegeneration sind, die sich mit ihren Deutungen der kommunistischen Vergangenheit in den städtischen Gedächtnisraum einschreiben und die »Samtene Revolution« durch die Praktiken des Kuratierens als einen Erinnerungsort im Nora'schen Sinne konstruieren (Nora 1990).⁹ Zum anderen, so die Befunde ethnografischer Forschungen der letzten Jahre, lassen sich zunehmend alternative, von »konventionellen« Gedenkritualen und Jubiläumsausstellungen abgrenzende Gedenkformate beobachten: theatrale (politisch motivierte) Straßenfestivals, satirische Karnevalsumzüge und vor allem Demonstrationen; kreative Formen und Praktiken des Erinnerns (und Vergessens), die eine erinnerungskulturelle Semantik oftmals erst auf den zweiten Blick erkennen lassen.

Protestereignisse und die Besetzung der Straße haben sich in urbanen Milieus in der Tschechischen Republik als die dominierenden Erinnerungspraxen durchgesetzt. Dabei rekurren die Akteur/innen auch im hohen Maße auf die Demonstrationen des Jahres 1989 und schreiben ihnen alte wie neue Semantiken ein. Die (Erinnerungs-) Aktivist/innen und ihre (Protest-)Praktiken, Motive und Orte geben Rückschlüsse darauf, wie Staat und Teile der Zivilgesellschaft mit dem Erbe des Sozialismus bezie-

8 | Wie im Jahr 2009, als es eine Reihe von Veranstaltungen gab, die liebevoll-ironisch an die sozialistische Alltagskultur erinnerten, wie zum Beispiel das Prager Event »Kommt, reiht euch in die Warteschlange ein«, bei dem Bier und Bratwürste zu sozialistischen Preisen verkauft wurden. In manchen Städten nahmen die Performances zuweilen Charakterzüge eines *dark tourism* an: So fuhren 2009 ebenfalls Mitarbeiter/innen der Staatssicherheit und als Volksmilizionäre verkleidete Menschen in alten Dienstwägen durch die Pilsner Innenstadt und »verhafteten« »Demonstrant/innen« (vgl. o. A. 2009a: A2). Anderswo lebten ganze »totalitäre Städtchen« wieder auf, so zum Beispiel in Ostrau (vgl. o. A. 2009b: 11). Im Jahr 2014 hingegen gab es (zumindest in Prag) kaum Veranstaltungen dieser Art (Spiritova 2021).

9 | Als Zivilgesellschaft werden in Anlehnung an Kocka (2000) freiwillige Zusammenschlüsse – unter anderem Studierendeninitiativen, NGOs, Vereine und Künstler/innenverbünde – verstanden, die an der Schnittstelle zwischen Staat, Ökonomie und Privatsphäre liegen. Im Sinne einer *kritischen Öffentlichkeit* verstehen sie sich als eine mehr oder weniger unabhängige, Staat und Markt regulierende oder zumindest kontrollierende Instanz. Mit verschiedenen Mitteln (Petitionen, offenen Briefen, Demonstrationen, künstlerischen Performances, Karneval und dergleichen) stellen sie gesellschaftliche Probleme zur Diskussion, mahnen politische Entscheidungen an, und tragen mit ihren Forderungen nach alternativen Lösungen ihre Meinungen und Deutungen in den öffentlichen Raum. Damit stehen sie, zumindest im Falle Tschechiens, in der Tradition der Dissident/innen Ostmitteleuropas, die die Konstituierung einer außerparlamentarischen Öffentlichkeit als einer »zivilgesellschaftlichen Oppositionsstrategie« als eines der höchsten Güter ansahen (vgl. Thaa 1996: 228).

hungsweise dem Erbe des kommunistischen Regimes in der Tschechischen Republik umgehen und wie sie dieses Erbe durch sogenannte *cultural performances* kuratieren.

Unter *cultural performances* werden in der ethnologischen Ritualforschung »kollektive, soziale Ereignisformen« verstanden, durch die soziale Gruppen – in diesem Fall Erinnerungsgemeinschaften – ihre (Vergangenheits-)Deutungen in den öffentlichen (Gedächtnis-)Raum einschreiben (Becker/Binder 2003: 253). Sie bilden gleichsam eine »Bühne, auf der Vorstellungen und Deutungen sichtbar und anschaulich gemacht und damit auch zur gesellschaftlichen Verhandlung bereitgestellt werden (können)« (Binder 2009: 84); das heißt, sie sind nicht nur kulturelle Repräsentationen gesellschaftlicher Ordnungen, »sondern sind Raum gesellschaftlicher Reflexion« (ibid.). Durch die inszenierten Vergangenheitsdeutungen können bestehende Ordnungen bestätigt, gefestigt oder aber infrage und zur Disposition gestellt werden, wodurch nicht zuletzt Veränderungen herbeigeführt werden. Das *curating socialism* im Rahmen von *cultural performances* dient den zivilgesellschaftlichen Akteur/innen als Ausgangspunkt, um über die Gegenwart und Zukunft zu reflektieren, gegebenenfalls Konflikte auszutragen und Vorschläge für eine bessere Zukunft zu machen. Dabei bilden Forderungen nach einer Redemokratisierung von Staat und Gesellschaft und der Teilhabe an politischen Entscheidungsprozessen die wichtigsten Motive.

ZIVILGESELLSCHAFT VS. STAAT: DIE »KURATOR/INNEN«

Spätestens seit der Ablösung Václav Havels (1936–2011), einer der prominentesten Figuren der »Samtenen Revolution«, durch Václav Klaus (geb. 1941) im Amt des Staatspräsidenten 2003 machte sich ein Wandel in der Ausgestaltung des Wendejubiläums deutlich; besonders hinsichtlich der Akteur/innen und ihrer Gedenkpraktiken. Während Havel eine der treibenden Kräfte, das heißt zentralen Repräsentanten des Jubiläums, war, und bis heute vor allem von den jüngeren Generationen wie ein nationaler Volksheld und als Ikone gefeiert wird, wurde Václav Klaus in seiner Amtszeit mit Blick auf seinen aggressiven Euroskeptizismus und Nationalismus sowie die radikal neoliberale Wirtschaftspolitik, die er als Ministerpräsident in den 1990er Jahren mitverantwortete, und nicht zuletzt auch dafür kritisiert, dass er seine politische Legitimität auch aus der Distanzierung zum Dissens und im Besonderen zu Havel bezog (vgl. Mayer 2004).¹⁰ Dabei spielten auch die verschiedenen Lebensentwürfe der beiden Präsidenten eine Rolle: Havel, der Schriftsteller und Dissident, war zur Zeit des Sozialismus in hohem Maße politisch motivierten Repressionen ausgesetzt und verbrachte mehrere Jahre in Haft, während Václav Klaus dem Regime zwar ablehnend gegenüberstand, doch als Ökonom in den offiziellen Strukturen tätig sein konnte (und wollte). Nach der Wende kamen sie beide an die Macht, standen aber für eine jeweils ganz unterschiedliche Gesellschafts- und politische Kultur, die sich unter anderem auch

10 | Gleichwohl genoss Klaus breite Unterstützung in der Bevölkerung, vor allem in der Wirtschaft und (paradoerweise) in sozial und bildungsschwachen sowie in national und EU-feindlich gesinnten Milieus.

in der differentiellen Wahrnehmung der Europäischen Union manifestierte (vgl. Blaive/Maslowski 2010). Die Wahrnehmung der beiden (sowie später auch ihres Nachfolgers Miloš Zeman) schlug sich in der Inszenierung des Jubiläums nieder. So wurde Klaus anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der »Samtenen Revolution« bei der Kranzniederlegung in der Nationalstraße von Protestierenden mit Parolen wie »Schäm Dich, du schändest diesen Erinnerungsort« ausgepiffen,¹¹ bei der von der Studierendeninitiative *Opona* (Vorhang) nachgestellten Demonstration vom 17. November 1989 lauteten die Botschaften auf den Transparenten wiederum »Klaus ist nicht unser Präsident! Studenten 89«. Havel hingegen wurde wie im Herbst 1989 als Präsident »auf die Burg!« verlangt.¹² Bedingt durch eine Reihe von Korruptionsskandalen und Regierungskrisen in den 2000er Jahren verschärfte sich die Proteste, und das Gedenken an den 17. November 1989 und den Zusammenbruch des kommunistischen Regimes wurde zusehends mit der Kritik an den politischen Entscheidungsträgern und ihren gegenwärtigen Praktiken verknüpft. Dieser Zustand änderte sich auch nicht mit der Präsidentschaft Miloš Zemans im Jahr 2013; im Gegenteil, er verschärfte sich noch mehr. Gerade ein Jahr im Amt, zeigten Demonstrant/innen am 17. November 2014 in der Nationalstraße Zeman die rote Karte (siehe Abb. 13.1), marschierten auf die Burg und forderten seinen Rücktritt.

Vor der Naturwissenschaftlichen Fakultät der Karlsuniversität, wo er gemeinsam mit Joachim Gauck und seinen Visegrád-Kollegen eine Gedenktafel enthüllte, wurde er mit Eiern beworfen. Seine vulgäre, wenig staatsmännische Art, sein Umgang mit politischen Gegner/innen, seine prorussische Politik sowie sein mangelnder Respekt gegenüber jenen, die die Revolution 1989 überhaupt erst möglich gemacht hatten, trieben die Menschen auf die Straße.¹³ Den bisherigen Höhepunkt erreichte der Konflikt

11 | Feldnotizen vom 17. 11. 2009; vgl. auch Kratochvíl 2009. Die Nationalstraße bildet den vielleicht bedeutendsten Erinnerungsort der »Samtenen Revolution«. Am 17. 11. 1989 wurden dort in einem Laubengang Demonstrant/innen von der Staatspolizei gedrängt und zusammengeschlagen. Dieses Ereignis trug maßgeblich dazu bei, die Gesamtbevölkerung für weitere Demonstrationen zu mobilisieren (vgl. Vilímek 2014).

12 | Feldnotizen vom 17. 1. 2009; siehe auch O'Dwyer 2014.

13 | 1968 war Miloš Zeman Mitglied der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei (KSČ), nach der Niederschlagung des »Prager Frühlings« wurde er ausgeschlossen und im Berufsleben repressiert. 1990 engagierte er sich im Bürgerforum (*Občanské Fórum*) und war Mitglied des neu gegründeten Parlaments. Ab 1993 war er Mitglied und bis 2001 Parteivorsitzender der Sozialdemokratischen Partei (ČSSD), aus der er 2007 nach einer vernichtenden Niederlage austrat und die linksgerichtete (politisch eher unbedeutende) Partei SPOZ begründete. Von 1998 bis 2002 war er Ministerpräsident und in seiner Zeit als Staatspräsident ab 2013 fiel er immer wieder mit Vulgarismen auf; so hält er seine politischen Gegner/innen, wozu er auch die Massenmedien zählt, für »Mist, Gülle, Pöbel«, die Frauen der russischen Punkband *Pussy Riot* bezeichnete er in einem Radiointerview als »Fotzen«. 2014 gab er auf Russisch ein Interview im krenltreuen Fernsehkanal 1tv, in dem er die EU-Sanktionen gegen Russland kritisierte und versprach, die Tschechische Republik würde die Ukraine nicht unterstützen. Bei seinem Besuch im Oktober 2014 in China versicherte Zeman, dass er nicht gekommen sei, um China bezüglich der Menschenrechte zu belehren, und

Abb. 13.1: Protestaktion Chci si s vámi promluvit, pane prezidente (»Ich möchte mit Ihnen reden Herr Präsident«) auf der Národní třída (Nationalstraße) anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der »Samtenen Revolution«



zwischen den Repräsentant/innen der Zivilgesellschaft und des Staats anlässlich des 30-jährigen Jubiläums im Jahr 2019, als die Blumengestecke und Kränze, die Zeman, der Ministerpräsident Andrej Babiš und der Vorsitzende der rechtsextremen Partei *Svoboda a přímá demokracie* (Freiheit und direkte Demokratie) Tomio Okamura am Denkmal »17. 11. 1989« in der Nationalstraße niederlegten, welche anschließend in einem symbolischen Akt im Müll entsorgt wurden.¹⁴

Obwohl Tschechien, das heißt bis 1992 die Tschechoslowakei, die schärfsten Lustrationsgesetze in ganz Ostmitteleuropa verabschiedete¹⁵ und der neue Staat auf

dass die Tschechische Republik vollends die territoriale Integrität Chinas, inklusive Tibets und Taiwans, anerkennen würde. Die Interviews sind in zahlreichen Zeitungen sowie auf YouTube gut dokumentiert.

14 | Ein Tag vor dem 30. Jahrestag gingen in Prag fast 300.000 Menschen gegen Babiš auf die Straße, weil er unter anderem EU-Gelder in die eigene Tasche fließen ließ und ihm die Mitarbeit in der Staatsicherheit nachgewiesen wurde (was jedoch keine rechtliche Konsequenzen zur Folge hatte und das Lustrationsgesetz ad absurdum führte).

15 | Im Oktober 1991 trat das »Gesetz über die Voraussetzung für die Ausübung einiger Funktionen in den staatlichen Organen und Organisationen« in Kraft (*Sborník zákonů*/Gesetzessammlung 451/1991). Dieses erste »Lustrationsgesetz«, für das im Parlament nur mit knapper Mehrheit gestimmt wurde, sollte dafür

antikommunistischen Identitätskonstruktionen aufgebaut wurde, gestaltet sich der Umgang mit dem kommunistischen Erbe bis heute durchweg ambivalent. Die Historikerin Muriel Blaive konstatiert gar, die »Samtene Revolution« sei ein »non-lieu de mémoire« (Blaive 2009). Die »Samtene Revolution«, so Blaive, eigne sich weder zur identitätspolitischen Mythenbildung und Legitimierung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse noch zur Konstruktion eines gesamtationalen Wirgefühls »von unten«. Das »Gesetz über die Rechtswidrigkeit des kommunistischen Regimes und über den Widerstand dagegen« beispielsweise ist insofern auch nicht unproblematisch, als es keine differenzierte Betrachtung der Zeit des Kommunismus zulässt (die frühen 1950er Jahre zum Beispiel unterscheiden sich erheblich von den späten 1960ern) und ihn als ein Fremdimplantat interpretiert, das die Nationalgeschichte zwischen 1948 und 1989 gewaltsam unterbrochen habe (vgl. Kopeček 2008). Daher seien dessen Opfer »gleichzeitig Opfer aller ›totalitären Willkür‹«, was den Kommunismus »in die anderen Totalitarismen des 20. Jahrhunderts« einreihe (Hofmann 2008: 176). Zudem stellt es auch jene Menschen an den Pranger, die nicht notwendigerweise zu den Handlanger/innen des Regimes gehörten, wie zum Beispiel zahlreiche Angehörige der »grauen Zone«, das heißt Menschen, die in den offiziellen Strukturen zwar tätig waren, gleichzeitig aber den Dissens unterstützten (vgl. Šiklová 1990; Spiritova 2010). Zugleich aber, kritisieren viele Menschen, sei eine Reihe von Kommunist/innen aus der Nomenklatura juristisch überhaupt nicht belangt worden. Im Gegenteil, viele von ihnen haben in den frühen 1990er Jahren von der Privatisierung staatlichen Eigentums profitiert. Die Lustrationsgesetze sind nicht immer umgesetzt worden, sodass ein Elitenwechsel nicht in allen Institutionen stattgefunden hat (Mayer 2004). Hinzu kommt das Erstarken und der Einzug der Nachfolgepartei der KSČ, der *Komunistická strana Čech a Moravy* (KSČM, Kommunistische Partei Böhmens und Mährens), ins Parlament; einer Partei, die sich bislang keinerlei Reformen unterzogen hat und bis heute an der Legitimität des vergangenen Regimes, das durch grobe Missachtung der Menschenrechte gekennzeichnet war, festhält. Dies ist unter anderem auch ein Grund, weswegen sich Widerstand anlässlich des Jahrestags der »Samtenen Revolution« formiert und ein Wandel in der Erinnerungspolitik eingefordert wird.

Insofern verwundert es nicht, dass die städtischen Bühnen in Tschechien mehrheitlich von zivilgesellschaftlichen Akteur/innen bespielt werden, die im Rahmen verschiedener *cultural performances* die »Samtene Revolution« als »ihren« Erinnerungsort kuratieren.¹⁶ Gleichzeitig sind solche Gedenkveranstaltungen, die von zi-

sorgen, dass ehemalige ranghohe KSČ-Funktionäre und Mitarbeiter der Staatssicherheit für fünf Jahre keine leitenden Positionen in öffentlich-staatlichen Einrichtungen, das heißt in Verwaltung, Polizei, Medien, Schulen, Ministerien, Armee sowie staatlichen Unternehmen, besetzen dürfen (vgl. Brenner 1998; Kopeček 2008). Im Jahr 1993 folgte das »Gesetz über die Rechtswidrigkeit des kommunistischen Regimes und über den Widerstand dagegen« (*Sborník zákonů*/Gesetzsammlung 198/1993), das implizit von einer Kollektivschuld aller ehemaligen KSČ-Mitglieder ausgeht.

16 | Eine mögliche Lesart, die sich hier anbietet, ist, dass es als ungeschriebenes Gesetz gilt, die Nationalstraße am 17. November der Zivilgesellschaft zu überlassen, war sie es schließlich, die den öffentlichen

vilgesellschaftlichen Initiativen *bottom up* inszeniert werden, Ausdruck eines politischen Gestaltungswillens und einer kritischen Öffentlichkeit. Hier lassen sich Parallelen zur Konstituierung einer »zweiten Öffentlichkeit« in den 1970er und 80er Jahren, vor allem aber im Jahr 1989, erkennen. Gleichwohl müssen hier zwei Aspekte kritisch angemerkt werden: Die zivilgesellschaftlichen Akteur/innen stammen insbesondere aus urbanen akademischen Milieus. Es handelt sich um Menschen, die über hohes kulturelles, soziales und teilweise auch ökonomisches Kapital verfügen: Studierende und ihre Familien, NGOs, Vertreter/innen aus dem Kultur- und Kunstbereich. Es sind Bürger/innen, die Teil bestimmter Netzwerke sind, um überhaupt aktiv sein zu können, und die in der Lage sind, die Botschaften der Organisationseliten »richtig« zu interpretieren und diese über eigene Kanäle zu kommunizieren. Teile der Bevölkerung, die nicht über derartige Kapitalien verfügen, sich »abgehängt« fühlen und eher sehr links oder sehr rechts stehen und wählen, sind hingegen nicht vertreten beziehungsweise haben ihre eigenen Kundgebungen und versuchen die Gedenkveranstaltungen bürgerschaftlicher Initiativen zu stören. Hierbei handelt es sich um Anhänger/innen der KSČM und Sympathisanten von Klaus und Zeman sowie um rechte oder rechtsextreme Gruppierungen.

CURATING DEMOCRACY: RICHTIGES ERINNERN AN GESTERN HEISST RICHTIGES HANDELN IM HEUTE

Das erinnerungskulturelle Repertoire in Prag anlässlich des Jubiläums der »Samtenen Revolution« ist vielfältig und bietet ein heterogenes, buntes, manchmal auch ambivalentes Bild: Mahnwachen, Gedenkmärsche und (Freilicht-)Ausstellungen, die an die Gewalterfahrungen der Opfer des kommunistischen Regimes erinnern und Forderungen nach einer gründlicheren Dekommunisierung einerseits und einer Redemokratisierung andererseits stellen; politisch motivierte Karnevalsumzüge, Straßenfestivals und Reenactments; Demonstrationen gegen Regierungsmitglieder bis hin zu rechtsradikalen Gewaltexzessen. Veranstaltungen mit dem höchsten Potential an Mobilisierung und Medienwirksamkeit waren in den letzten Jahren neben »klassischen« Protesten gegen Regierungsvertreter die von der NGO *Opona* organisierte Nachstellung der Demonstration »Albertov 17. 11. 1989« im Jahr 2009; der von der Wissenschaftler- und Künstler/inneninitiative *FÓR_UM 2012* ins Leben gerufene »Samtene Karneval«, ein Zusammenschluss verschiedener NGOs und Initiativen, die

Raum 1989 zurückeroberte. Bereits 2009 ließ der Regierungssprecher verlautbaren: »Die Feierlichkeiten anlässlich 20 Jahre ›Samt‹ überließ der Staat den Menschen. [...] Aus der Regierung vernimmt man, dass aufgrund von Rügen gegen Politiker keine Zeit war die Feierlichkeiten zu planen.« Und der damalige Ministerpräsident Mirek Topolánek äußerte auf der Pressekonferenz diesbezüglich: »[Der 17. November] verdient größere Feierlichkeiten, falls die Mehrheit der Menschen denkt, dass es etwas zu feiern gibt. [...] Andererseits ist es vielleicht besser für die Zivilgesellschaft, wenn sie sich selbst um die Feierlichkeiten kümmert, als irgendein ›erster Mai‹ Feiertag, der vom Staat organisiert wird« (Wirnitzer 2009).

nach dem Vorbild der Basler Fasnacht in gemeinsamen Workshops ihre gesellschaftlichen und politischen Sujets ähnlich den Fasnachtscliquen in Basel in künstlerische, humorvolle, karnevalesk-satirische Formen umsetzen und alljährlich am 17. November in Prag aufführen (vgl. Cieslarová 2013; Grimes 2017),¹⁷ sowie der *Korzo Národní* (Korso auf der Nationalstraße) der NGO *Díky, že můžem!* (Danke, dass wir das können!), ein unter dem Dach der überregionalen Plattform *Festival svobody* (Festival der Freiheit) ganztätiges Straßenfestival, das sich vor allem auch als eine »Plattform für die Entwicklung der Stadt« versteht und einen »offenen Raum für Dialog für Alle« etablieren möchte.¹⁸

Im Folgenden möchte ich die Formen und Praktiken des erinnerungskulturellen Repertoires, die Motive, Orte, Anliegen, Forderungen und Ziele der zivilgesellschaftlichen Akteur/innen – also das »Kuratieren« in der postsozialistischen Stadtlandschaft – anhand der beiden *cultural performances* »Samtener Karneval« und »Albertov 17. 11. 1989« skizzieren.¹⁹

DIE RE-INZENIERUNG DER ZIVILGESELLSCHAFT: »ALBERTOV 17. 11. 1989«

Das größte und medial am intensivsten aufbereitete Projekt im Jahr 2009 war die Re-Inszenierung der Demonstration vom 17. November 1989 durch die NGO *Opona*. Neben kuratorischen Praktiken des *Reenactments* (z.B. gleiche Demonstrationsroute von der Universität im Prager Viertel Albertov hinunter zur Nationalstraße wie im Jahr 1989, z. T. mit den gleichen Texten auf den Transparenten) bestand die Veranstaltung »Albertov 17. 11. 1989« aus Protest-, Karneval- und Eventelementen. Begleitet von mehreren Fernseh- und Rundfunksendern, sollte die Demonstration, die zwanzig Jahre zuvor den Weg für den Fall des kommunistischen Regimes ebnete, nachgespielt werden. Gerahmt von zwei großen Bühnen, auf welchen Reden gehalten und Zeitzeug/innen interviewt wurden, und auf denen verschiedene einheimische und internationale Bands spielten, verlief die Route wie vor zwanzig Jahren zwischen

17 | Vgl. auch *Sametové posvícení*; <http://www.sametoveposviceni.cz/german/> (22. 1. 2020).

18 | Martin Pikous (geb. 1994), Jurastudent, Mitinitiator des Projekts, und unter anderem Aktivist bei *Transparency International*; Zitat nach Bajtler (2017). *Díky, že můžem!* ging im Frühjahr 2014 aus der Initiative einiger Studierenden hervor, die seit 2003 den Budweis Majáles (*Budějovický majáles*) organisieren, das größte von Studierenden organisierte Festival in der Tschechischen Republik. *Majáles* versteht sich – wie *FÓR_UM*, *Díky, že můžem!* und andere städtische Initiativen – als eine »Plattform für die Entwicklung der Stadt«. So heißt es auf ihrer Internetseite: »Wir entfalten unsere Kreativität und unsere Fähigkeiten, mit denen wir zur Verbesserung und Belebung unserer Stadt beitragen!« *Majáles* geht auf eine Tradition aus dem 19. Jahrhundert zurück, der zufolge Studierende durch die Stadt ziehen und Kritik an den Regierenden üben. Die Performance findet im Mai (tsch. *máj*) statt, doch rekurriert der Name vor allem auf das tschechische Nationalepos *Máj* von Karel Hynek Mácha aus dem Jahr 1836; vgl. auch die Website von *Díky, že můžem!*; <https://dikyzemuzem.cz/> sowie *Festival svobody*, und <https://festivalsvobody.cz/> (24. 1. 2020).

19 | Eine detaillierte Beschreibung aller Initiativen und Projekte findet sich in Spiritova 2021.

Abb. 13.2 und 13.3: Nachstellung der Demonstration vom 1989 anlässlich des 20. Jubiläums der „Samtenen Revolution“ mit dem Titel „Albertov 17. 11. 1989“, NGO Opona



den Universitätsgebäuden in Albertov und der Nationalstraße. Zeitgleich mit den Ereignissen des 17. November 1989 setzte sich der Demonstrationzug, der Polizeiberichten zufolge zu diesem Zeitpunkt etwa 4.000 Teilnehmer/innen zählte, nach der Eröffnung um 15 Uhr Richtung Vyšehrad in Bewegung; zunächst durch das Universitätsviertel und an Wohnhäusern vorbei, später dann hinunter in die Stadt an der langen Mauer entlang, von der aus man einen Blick über ganz Prag hat, sowie an Parkmauern vorbei, die sich für die Transparente und zum Hinaufklettern eignen, um wie von einer Kanzel seine Botschaften an die Teilnehmenden zu senden, was die Organisator/innen an zahlreichen Stellen auch nutzten.

Die Motive, die sich auf halbprofessionell gestalteten Transparenten wie auf abgenutzten Schuhkartons befanden, hielten Vergangenheits- und Gegenwartsbezüge bereit, die allen Anwesenden bekannt waren, denen das Thema des Jubiläums auch nur ansatzweise vertraut war: Vorneweg transportierten zwei große Engel einen Bund (Haustür-)Schlüssel mit der Gravur »17. 11. 1989«. Der Schlüssel als das Symbol der »Samtenen Revolution« – die Menschen läuteten im Herbst 1989 mit ihren Haustürschlüsseln, um sich gegenseitig als Demonstrierende zu erkennen – wurde einmal zentral mit karnevalesken Elementen zum »Himmelsschlüssel« stilisiert; zum Schlüssel, der die Himmelspforte öffnet und Einlass ins Paradies – in die Demokratie – gewährt (siehe Abb. 13.2).

Neben dieser starken Metapher lag der Schlüssel in anderen, ganz unterschiedlichen Ausführungen vor: zusätzlich zu großen Nachbildungen aufgemalt auf den Plakaten und geräuschvoll in den Händen der Demonstrierenden, die in Erinnerung rufen wollten, dass und weswegen man 1989 geklingelt habe. So stand auf einem Schild: »Es wurde für die Freiheit geläutet, nicht für den Kapitalismus.« Freiheit, Demokratie, Menschlichkeit, Fairness, Anstand waren die Werte, auf die sich die Demonstrierenden im Herbst 1989 beriefen, die aber bald von den Eliten in Prag und Bratislava ver-

gessen worden waren. Ein durchgängiges Motiv waren antikomunistische Symbolisierungen, die sich in durchgestrichenen fünfzackigen roten Sternen, Hämmern und Sicheln ausdrückten, in Zitaten wie »Nie wieder Kommunismus« und in karnevalesken Darbietungen, die den erfolgreichen Kampf Davids gegen Goliath performten. So »ritt« am Anfang des Zuges ein Mann mit der tschech(oslowak)ischen Nationalfahne in der Hand auf einem roten Ungeheuer, das mit sowjetischen Symbolen verziert war (siehe Abb. 13.3).

Eine Studierendengruppe schlüpfte in den »dunklen Tunnel der Demokratie«, eine andere trieb ein vier Meter großes Skelett vor sich her, das an den in den Augen der Studierenden kritischen Zustand der Demokratie, der einer schlechten politischen Kultur geschuldet sei, in Tschechien mahnen sollte. Zahlreiche Teilnehmer/innen trugen Schilder und Transparente bei sich, die Präsident Václav Klaus und andere Regierungsmitglieder »nach Hause«, also nach Russland schickten, wie es auf einem Transparent auf Russisch hieß (»Клаус дамой«); insgesamt waren vielerorts Forderungen nach einem »Stopp der KSČ(M)« zu lesen. An jenen Straßenecken, wo die Polizei im November 1989 eingegriffen hatte und mit Schlagstöcken gegen die Demonstrierenden vorgegangen war, hatte *Opona* große Stellwände aufgebaut, auf welchen der Polizeieinsatz in teilweise karikierenden Bildern dargestellt war. In der Nationalstraße wurde der Demonstrationzug auf einer Großleinwand live übertragen, so dass sich die Teilnehmer/innen beim *Reenactment* zusehen und zuwinken konnten. Im Laubengang in der Nationalstraße schließlich drängten sich die Menschen zur Gedenkstätte um Kerzen anzünden. Den Abschluss bildete ein Feuerwerk, das den einstürzenden eisernen Vorhang symbolisieren sollte. Begleitet wurde das Feuerspektakel von der tschechoslowakischen Nationalhymne, die Sänger Dan Bárta sang. Die Menschen stimmten sogleich in die Musik ein und sangen (vor allem die tschechische) Hymne mit. Den Höhepunkt der Veranstaltung bildete ein prominent besetztes Konzert, das von Václav Havel eröffnet wurde, der auch auf weiteren Veranstaltungen auftrat, die von zivilgesellschaftlichen Akteur/innen organisiert wurden. Das Wiederaufleben nicht nur der »Samtenen Revolution« sondern auch der alternativen, vom Staat unabhängigen Kultur der »Normalisierung«, die für staatliche Repression und zivilgesellschaftlichen Protest stand, äußerte sich auch in den musikalischen Darbietungen auf dem Konzert: Joan Baez' Interpretation von Peter Seegers »We Shall Overcome« als der inoffiziellen Hymne der »Samtenen Revolution« (das Lied wurde auch in Leipzig gesungen); Lieder der Underground-Gruppe *Plastic People of the Universe*, deren Mitgliedern in den 1970er Jahren ein politisch motivierter Prozess gemacht wurde, was die Entstehung der Bürgerrechtsbewegung *Charta 77* beeinflusste oder zumindest beschleunigte; es wurden Lieder von Lou Reed gespielt, dessen Band *Velvet Underground* wiederum großen Einfluss auf die »Plastic People« hatte; sowie Lieder von Karel Kryl, dessen Lieder als Hymnen der Niederschlagung des »Prager Frühlings« gelten.

Die Teilnehmenden des Demonstrationzuges waren viele junge Menschen, die um 1989 oder später geboren waren, aber auch ältere oder jüngere Zeitzeug/innen – mit ihren Familien, denen auch einige der Botschaften galten (»Eltern, danke für die

Freiheit«; »Danke allen, die sich nicht beugten. Dank euch können wir in Freiheit studieren« war auf zahlreichen Transparenten zu lesen). Prominente aus Kultur und Gesellschaft verschiedener Generationen waren ebenfalls anwesend wie der ehemalige Eishockeynationaltorwart und einer der erfolgreichsten NHL-Spieler Dominik Hašek. Manche Initiativen nutzten die Veranstaltung um ihr Anliegen in einem öffentlichkeitswirksamen Rahmen vorzubringen, wie zum Beispiel die Bürgerinitiative gegen weiteren Kohleabbau in Horní Jiřetín in Nordböhmen, der die Umsiedlung von Einwohner/innen, Umweltzerstörung und die Zerstörung kulturellen Erbes nach sich gezogen hätte. Mit einem Stand und Texten wie »Seid nicht wie die Kommunisten, reißt Horní Jiřetín nicht ab« warben sie für Unterschriften.

Oponas Anliegen und deren Botschaft waren eindeutig: Es ging den Aktivist/innen um die (Wieder-)Besetzung des öffentlichen Raums und die Kuratierung des Jubiläums durch die Zivilgesellschaft. Mit der Re-Inszenierung der »Samtenen Revolution« sollten die Umbruchereignisse des Jahres 1989 und die als repressiv und totalitär gedeutete Zeit im Sozialismus in die lokale und nationale Erinnerungskultur eingespeist werden. Damit wurde Kritik an der Erinnerungspolitik zum Ausdruck gebracht, durch welche die kommunistischen Verbrechen nur ungenügend aufgearbeitet und die Opfer des kommunistischen Regimes und das Erbe der »Samtenen Revolution« zu wenig gewürdigt wurden. Gleichzeitig galt es über die Nachwendzeit zu reflektieren, in der viele Versprechen nicht eingelöst worden seien und sich ein, wie auf zahlreichen Transparenten zu lesen war, unanständiger und würdeloser politischer Stil (»Ich schäme mich für Sie Herr Präsident!«), Korruption und Vetternwirtschaft sowie eine generelle Schwächung demokratischer Strukturen in die Politik eingeschlichen haben. Damit ging es den Akteur/innen nicht nur um die Re-Inszenierung der »Samtenen Revolution«, sondern gleichsam um eine Re-Inszenierung und damit um ein Wiederaufleben der Zivilgesellschaft. Der Politologe Conor O'Dwyer, der die Veranstaltung anhand der medialen Berichterstattung, vor allem in der Tageszeitung *Mladá Fronta Dnes*, analysiert hat, stellt besonders das Moment des *re-living* und *re-staging* der Demonstration vom 17. November 1989 als zentrales Motiv heraus. Das »lebendig machen«, die »Samtene Revolution« »wieder auferstehen« zu lassen, sei das Hauptanliegen von *Opona* gewesen, »as if for fear that it was in danger of becoming a forgotten, lost world« (O'Dwyer 2014: 172). Diese Praktiken des *re-staging the past*, das aus dem *Reenactment* und der *Living History* bekannt sind, lassen sich im vorliegenden Forschungszusammenhang mit dem Konzept des *curating* beschreiben: Situiert in der städtischen mehrschichtigen Gedächtnislandschaft, entwerfen die Erinnerungsaktivist/innen Bilder von der Vergangenheit und schaffen Erzählungen, die der Gegenwart ihren Sinn verleihen, Identität stiften und Forderungen für die Zukunft artikulieren. Die Performance-Kurator/innen und viele der Teilnehmenden bedien(t)en sich dabei derselben symbolischen Kodierungen und rhetorischen Figuren wie ihre Vorbilder im November 1989, symbolisch repräsentiert etwa durch die Schlüssel, thematisch eng an den zivilgesellschaftlichen, im Vokabular der Dissent/innen »anti-« beziehungsweise »unpolitischen« Forderungen, für welche die Generation von 1989, auch mit Rückgriff auf den Dissens der 1970er und 80er

Jahre auf die Straße gegangen war (vgl. O'Dwyer 2014: 173). »Anti-« beziehungsweise »unpolitisches« Handeln meint dabei, als zivilgesellschaftliche/r Akteur/in in einen Dialog (und nicht Konflikt) mit dem Staat zu treten, den moralischen »Ethos der Zivilgesellschaft« (wieder) zu beschwören, und ein (wieder) handelndes »Subjekt der Geschichte« zu werden (Havel 2000: 135). Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit durch die kuratierte *Re-living*-Performance im Kontext des Wendejubiläums ist als Intervention zu verstehen, um auf die soziale und politische und vor allem auch moralische Krise von Staat und Gesellschaft hinzuweisen und damit gesellschaftliche und politische Veränderungen herbeizuführen. Das *curating the past* ist hier also in erster Linie ein *doing and curating democracy* – ganz in der Tradition der sich neu beziehungsweise wieder formierenden »civil society« in den 1980er Jahren.

MIT KUNST UND SATIRE DEMOKRATISCHE STRUKTUREN SCHAFFEN: DER »SAMTENE KARNEVAL«

Die zweite *cultural performance*, die hier das Argument des *curating democracy* stützen soll, ist der »Samtene Karneval«²⁰, eine sogenannte *invented tradition*, die in den letzten Jahren ein wichtiger Akteur im Prozess des *memory* sowie *democracy building* »von unten« wurde. »Erfunden« wurde der »Samtene Karneval« von der Initiative *FÓR_UM*, die aus einem gemeinsamen Projekt von Theaterwissenschaftler/innen und Performancekünstler/innen zum Thema »Satire im öffentlichen Raum« hervorgegangen war (Cieslarová 2012; Cieslarová 2013; Grimes 2017). Die Idee des kollaborativen Projekts ist es dabei, bürgerschaftliche Initiativen, NGOs und Künstler/innen zusammenzubringen, die gesellschaftliche und politische Anliegen in Kunst und Satire übersetzen und im Rahmen eines gemeinsamen »Fasnachtsumzugs« in der Öffentlichkeit performen (vgl. auch Spiritova 2020). Zu den beteiligten NGOs und Initiativen gehören zum Beispiel bekannte und etablierte Menschen-, Tierrechts- und Umweltorganisationen wie zum Beispiel Greenpeace, Amnesty International, PETA, sowie größere und kleinere nationale und lokale Initiativen, die sich für Bildungs- und Chancengleichheit und gegen die Diskriminierung von sozialen, ethnischen, religiösen oder sexuellen Minderheiten, oder gegen Korruption und Gentrifizierung engagieren, und Verbände und Vereine, die sich für eine entschlossene(re) Vergangenheitsbewältigung (u. a. der Verein der politischen Häftlinge, *Politici vězni.cz*) und gegen Menschenrechtsverletzungen anderswo einsetzen (u. a. *Prager Maidan* oder *Free Tibet*) (siehe Abb. 13.4).

Dabei gehe es laut *FÓR_UM* beim »Samtenen Karneval« insbesondere darum, »das Bewusstsein für gesellschaftliche Themen und Werte zu schärfen«, den »freien, kreativen und demokratischen Bürgersinn« zu fördern, und »eine Plattform für eine breite öffentliche Diskussion« bereitzustellen, um damit »die Demokratie in Tsche-

20 | *Sametové posvícení* (wörtlich »Samtenes Kirchweihfest«) wird auf Deutsch auch als Prager Fasnacht, auf Englisch als *Velvet Carnival*, bezeichnet.

Abb. 13.4 und 13.5: Sametové posvícení (Samtener Karneval/Prager Fasnacht), Umzug anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der »Samtenen Revolution«, NGO Netzwerk FÖR_UM.



chien mit Satire und Kunst zu unterstützen.«²¹ Humor und Witz, Satire und Kreativität sind die leitenden Motive des Karnevals, gerade vor dem Hintergrund der immer »aggressiver werdenden Demonstrationen«²² anlässlich der Jubiläumsfeierlichkeiten am 17. November. Man wolle dieser Entwicklung – gemeint sind damit nationalistisch und rassistisch motivierte Gedenkveranstaltungen – etwas »Fröhliches«, »Humorvolles«, »intelligent Kritisches« entgegensetzen.²³ Hier folgt *FÓR_UM* dem globalen Trend der letzten Jahre, konfrontative Formen des Protests, gewalttätige allemal – die oftmals Interessierte abschreckten und einer Massenmobilisierung zuwiderliefen – durch neue, kreative und spielerische, und damit kommunikative und inklusive Formen zu ersetzen. Sonja Brünzels schreibt in Zusammenhang mit den oftmals karnevalesken Praktiken der Bewegung *Reclaim the Streets*, einer in England der 1990er Jahre als Reaktion auf die Verdrängung der Bevölkerung aus den Innenstädten entstandenen Bewegung, den öffentlichen Raum kreativ und mit Spaß zurückzuerobern, diesbezüglich: »Karneval ist zunächst inklusiv – seine Sogwirkung ist stark genug, um Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauenden, oben und unten, Gut und Böse zu verwischen. Protest dagegen ist konfrontativ und exklusiv – er scheidet die Guten von den Bösen, die Ankläger von den Angeklagten« (Brünzels 1999; vgl. auch Hamm 2003; Amann 2005).

Gleichwohl der Umzug des »Samtenen Karnevals« Unterhaltung und Vergnügung, Party und Event verspricht (und erfüllt), ist der gesellschaftskritische Impetus allgegenwärtig: Arbeitslosigkeit, Umweltschutz, Korruption, Bildungspolitik, soziale Diskriminierung und Desintegration, Umgang mit dem kommunistischen Erbe – gesellschaftspolitische Anliegen, die in unterschiedlichem Gewicht gegenwärtig von zivilgesellschaftlichen Akteur/innen in ganz Europa artikuliert werden. Im Unterschied zu anderen Protestformen wie einer Massendemonstration (hier etwa die Performance mit der roten Karte für den Präsidenten, siehe Abb. 13.1), die ein Thema, das heißt ein Sujet, ins Zentrum des Protests stellt (hier Zemans Politikstil), ermöglicht es der Karneval wie auch der *Korso auf der Nationalstraße*, verschiedene Sujets in die Öffentlichkeit zu tragen und eine Mehrzahl von Missständen sichtbar zu machen. Er scheint besonders für jene Initiativen und NGOs eine geeignete Plattform zu sein, die nur selten mediale Aufmerksamkeit auf sich ziehen, keine prominenten Fürsprecher/innen haben und keine Deutungshoheit besitzen, und zwar auch innerhalb des zivilgesellschaftlichen Felds. Im vorliegenden Fall waren das zum Beispiel Initiativen, die gegen die Marginalisierung von queeren Christ/innen demonstrierten, sich für die Inklusion von Schüler/innen mit Einschränkungen aussprachen, sich für das Ende der Diskriminierung von Kindern und Jugendlichen aus Roma-Familien im staatlichen Bildungssystem einsetzten, oder für mehr Sichtbarkeit von Frauen (und hier insbesondere von Müttern, die von ihren Kindern getrennt wurden), die in den 1950er

21 | Online-Forum von *FÓR_UM* (https://cs-cz.facebook.com/pg/iniciativaforum/about/?ref=page_internal, 22. 1. 2020); vgl. auch Cieslarová 2012.

22 | Online-Forum von *FÓR_UM* (siehe FN 21).

23 | Ibid.

Jahren aus politisch motivierten Gründen in den kommunistischen Arbeitslagern eingesperrt waren (vgl. Spiritova 2020).

Der Karneval gibt dem gesellschaftlich marginalisierten Teil der Bevölkerung die Gelegenheit, Teil einer Gegen- beziehungsweise außerparlamentarischen Öffentlichkeit zu werden und gegenhegemoniale Projekte zur Verhandlung anzubieten. Indem der »Samtene Karneval« den »Unterdrückten« Raum gibt, zentrale und historisch bedeutsame Orte in der Stadt zu besetzen, etwa die Nationalstraße, wo der »samtene« Umsturz seinen sichtbaren Höhepunkt hatte, »trägt [er] zum ›Empowerment‹ gesellschaftlich benachteiligter Gruppen bei [...]« (Knecht 2002: 13). Die Prager Fasnacht steht in Tschechien für ein neues Format, an die »Samtene Revolution« zu erinnern. Es ist eine von zivilgesellschaftlichen Akteur/innen neu begründete Tradition, die bricolageartig aus unterschiedlichen Bausteinen zusammengesetzt ist, die kuratiert wird, und die verschiedene Bedürfnisse befriedigt und Funktionen erfüllt: Es geht der Initiative *FÓR_UM* – wie auch unter anderem *Opona* und *Inventura demokracie* – erstens um das Gedenken an das als totalitär erinnerte kommunistische Regime und die Wiedererlangung der Demokratie im Jahr 1989. Gleichwohl gilt für die Akteur/innen zusehends, sich von konventionellen Erinnerungsritualen wie Kranzniederlegungen abzuheben und neue performative Gedenkpraxen zu etablieren. Zweitens bietet der »Samtene Karneval« zivilgesellschaftlichen Initiativen die Möglichkeit, ihre Forderungen in der Öffentlichkeit medienwirksam zu artikulieren, Wissen über soziale Mängel und Ungerechtigkeiten bereitzustellen und alternative Lebens- und Gesellschaftsentwürfe vorzuschlagen – sei es in Bezug auf nachhaltiges Wirtschaften und soziale Inklusion oder in anderen Bereichen.

Die kuratierten Interventionen, und das gilt für nahezu alle hier erwähnten Initiativen, erfolgen mit kreativen beziehungsweise als kreativ verstandenen Mitteln, und sind somit als »kreative Praxisform[en] der Gesellschaftsgestaltung und -verhandlung« zu verstehen (Mohr/Landau 2017: 62).²⁴ Und schließlich geht es hier auch immer um Unterhaltung und Vergnügung – zum einen als Selbstzweck (»Wir sorgen für gute Laune«) und zum anderen zur Erzeugung positiver Emotionen hinsichtlich der performten Sujets (»Wenn die Leute das hier sehen, dann verbinden sie mit dem November etwas Gutes, Wertvolles, das es zu schützen gilt«).²⁵ Die skizzierten kuratierten Performances sind also auch urbane, populärkulturelle Events, die ein ästhetisch-vergnügliches Erlebnis verheißen und individuelle sowie kollektive Bedürfnisse nach (Selbst-)Inszenierung, Vergemeinschaftung und Identität versprechen.

24 | Auch damit fügt sich diese *cultural performance* in den globalen Trend, durch kreatives Handeln urbane Räume mitzugestalten und durch performativ-künstlerische Akte in sie einzugreifen (vgl. Reckwitz 2012).

25 | Cieslarová 2012.

RESÜMEE

Die hier skizzierten Gedenkveranstaltungen, das sollte deutlich geworden sein, verweisen auf viel mehr als auf den Umgang mit dem historischen Erbe des kommunistischen Regimes und der Erinnerungskultur in Tschechien, und machen die Hybridität und Polyvalenz von historischen Jubiläen deutlich. Als *cultural performances* verweisen sie auch auf die Systemtransformation und vor allem auf ihre bis heute problematischen Folgen. Damit sind sie wichtiger Bestandteil der sozialen Kritik: Sie stellen die Bühne bereit, auf der gesellschaftliche Schieflagen aufgeführt, angeklagt, Veränderungen vorgeschlagen und im besten Fall herbeigeführt werden. Die Kritik ist zunächst auf die zahlreichen Regierungskrisen und Korruptionsskandale zurückzuführen, sowie auf einen, den zivilgesellschaftlichen Akteur/innen zufolge unkritischen Umgang mit der kommunistischen Vergangenheit. Hinzukommt das Erstarken der kommunistischen Partei in den 2000er Jahren und der zunehmende Erfolg nationalistischer, rechtsextremer Parteien gerade ab 2015. Das Aufkommen einer neuen Protestkultur ist jedoch kein ausschließlich nationales Phänomen, sondern ist einem globalen Trend geschuldet. Insgesamt wird seit der Jahrtausendwende vermehrt, und lokal, national und transnational vernetzt, gegen Missstände jedweder Art demonstriert. Neue soziale Bewegungen betreten die Bühne und Protest wird zur (sichtbaren) Praxis politischer Partizipation schlechthin. Wie alle Proteste zielen auch die Interventionen anlässlich des Wendejubiläums darauf ab, hegemoniale Strukturen und Praktiken zu hinterfragen und ihnen eigene Sinnkonstruktionen und alternative Praktiken entgegenzusetzen. Es ist in nahezu allen Bereichen in vielen Gesellschaften Europas und darüber hinaus eine »Konjunktur von als ethisch codierten Praktiken« zu beobachten, wie Moritz Ege und Johannes Moser (2017: 238) schreiben. Das Jubiläum der »Samtenen Revolution« steht exemplarisch dafür, wie sich Teile der Zivilgesellschaft über das in ihren Augen »richtige« Erinnern an die Vorwendezeit, aus dem das »richtige« Handeln in der Gegenwart abgeleitet wird, definieren. Die Forderungen nach einem Wandel in gesellschaftlichen Bereichen wie soziale Gerechtigkeit, nachhaltige Städteplanung oder ein umsichtiger Umgang mit Ressourcen, und damit Forderungen nach der Teilhabe an politischen Entscheidungsprozessen, lässt sich in vielen europäischen (Stadt-)Gesellschaften ausmachen, und stellt eine wichtige Strategie bürgerschaftlicher Selbstermächtigung dar. So geht es auch im Kontext des Jubiläums der »Samtenen Revolution« um ein *performing*, ein *doing*, ein *curating* (*civil*) *society* und *democracy*. Es geht um die (Re-)Inszenierung und (Re-)Konstruktion einer zivilgesellschaftlichen, demokratischen und antikommunistischen, nationalen wie auch europäischen Identität mit den Mitteln der Populär- und Eventkultur.

BIBLIOGRAFIE

- Amann, Marc (2005): »Carnival Against Capitalism: Karneval, Umzüge, verkehrte Welt.« In: Marc Amann (Hg.), *go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests: Geschichten – Aktionen – Ideen*, Frankfurt am Main: Trotzdem, S. 22–33.
- Bajtlar, Martin (2017): »Kladení věnců mladé nepřivede, říká organizátor akce Korzo Národní« [Kranzniederlegungen ziehen die Jungen nicht an, sagt der Organisator der Aktion Korso auf der Nationalstraße]. In: *iDnes*, 17. November 2017, https://praha.idnes.cz/akce-korzo-narodni-martin-pikous-d4q-/praha-zpravy.aspx?c=A171113_364221_praha-zpravy_rsr (24. 1. 2020).
- Becker, Franziska/Binder, Beate (2003): »Hauptstadt-Rituale.« In: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.), *Ritualität und Grenze*, Tübingen: Francke, S. 251–270.
- Binder, Beate (2009): *Streitfall Stadtmitte: Der Berliner Schloßplatz (alltag & kultur Bd. 13)*, Köln: Böhlau.
- Blaive, Muriel (2009): »The 1989 Revolution as a Non-Lieu de Mémoire in the Czech Republic.« In: Adéla Gjuríčová (Hg.), *Elektronický sborník z konference 1989–2009: Společnost, Dějiny, Politika* [Elektronischer Konferenzband 1989–2009: Gesellschaft, Geschichte, Politik], Prag: Heinrich Böll Stiftung USD, http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Sbornik_konference-1989_2009.pdf (20. 3. 2012).
- Blaive, Muriel/Maslowski, Nicolas (2010): »European-Minded vs. National(ist) Intellectuals in Czechia.« In: Justine Lacroix/Kalypso Nicolaidis (Hg.), *European Stories: Intellectual Debates on Europe in National Contexts*, Oxford: Oxford University Press, S. 257–276, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199594627.003.0014.
- Bren, Paulina (2010): *Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Brenner, Christiane (1998): »Vergangenheitspolitik und Vergangenheitsdiskurs in Tschechien 1989–1998.« In: Helmut König/Michael Kohlstruck/Andreas Wöll (Hg.), *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts* (Leviathan, Sonderband 18), Opladen: Springer Link, S. 195–233, DOI: 10.1007/978-3-663-11730-8_10.
- Brünzels, Sonja (1999): »Reclaim the Streets: Karneval und Konfrontation.« In: *Unefarce 3*, <http://www.copyriot.com/unefarce/no3/reclaim.htm> (22. 1. 2020).
- Cieslarová, Olga Věra (2012): *Fasnacht – Karneval v Basileji?* [Fasnacht – Karneval in Basel?], Prag: Brkola.
- Cieslarová, Olga Věra (2013): »Chvála zlosti. Satira jako forma kreativní transformace negativních emocí.« [Lob der Bosheit: Satire als Form negative Emotionen kreativ zu verändern.] In: Autorenkollektiv (Hg.), *Satira – Maska – Happening*, Prag: MAKEdetail, S. 50–73.
- Ege, Moritz/Moser, Johannes (2017): »Urbane Ethiken: Debatten und Konflikte um das gute und richtige Leben in Städten: Projektvorstellung.« In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LXXI/120, 3/4, S. 237–249.
- Grimes, Roland (2017): »Ritual in Prague's Velvet Carnival.« In: *The Drama Review* 61/3, S. 56–71, <http://www.sametoveposviceni.cz/german/> (22. 1. 2020).

- Hamm, Marion (2002): »Reclaim the Streets! Globale Proteste und lokaler Raum.« In: transversal texts, http://republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_de.pdf (22. 1. 2020).
- Havel, Václav 2000 [1986]: Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvižďalou [Fernverhör. Gespräch mit Karel Hvižďala], Prag: Academia.
- Hofmann, Birgit (2008): »Prager Frühling« und »Samtene Revolution«: Narrative des Realsozialismus in der tschechischen nationalen Identitätskonstruktion.« In: Regina Fritz/Carola Sachse/Edgar Wolfrum (Hg.), Nationen und ihre Selbstbilder: Postdiktatorische Gesellschaften in Europa, Göttingen: Wallstein, S. 171–192.
- Knecht, Michi (2002): »Who Is Carnivalizing Whom? Ethnologische Perspektiven auf neue Karnevalsformen.« In: Berliner Blätter – Ethnographische und ethnologische Beiträge 26, S. 7–17.
- Kocka, Jürgen (2000): »Zivilgesellschaft als historisches Problem und Versprechen.« In: Manfred Hildermeier/Jürgen Kocka/Christoph Conrad (Hg.), Europäische Zivilgesellschaft in Ost und West: Begriff, Geschichte, Chancen, Frankfurt am Main: Campus, S. 13–39.
- Kolář, Pavel/Pullmann, Michal (2016): Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu [Was war die Normalisierung? Eine Studie über den Spätsozialismus], Prag: Lidové noviny.
- Kopeček, Michal (2008): »In the Search of »National Memory«: The Politics of History, Nostalgia and the Historiography of Communism in the Czech Republic and East Central Europe.« In: Michal Kopeček (Hg.), Past in the Making: Historical Revisionism in Central Europe after 1989, Budapest: Central European University Press, S. 75–95.
- Kratochvíl, Luboš (2009): »Nedělej ostudu! a Ať žije Klaus! křičeli na prezidenta na Národní« [Mach keine Schande! und Es lebe Klaus! riefen sie dem Präsidenten auf der Nationalstraße zu]. In: iDnes, 17. November 2009, https://zpravy.idnes.cz/nedelej-ostudu-a-at-zije-klaus-kriceli-na-prezidenta-na-narodni-p7j-/domaci.aspx?c=A091117_113032_praha_klu (15. 1. 2020).
- Macdonald, Sharon (2013): Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today, London: Routledge, DOI: 10.4324/9780203553336.
- Mayer, Françoise (2004): Les Tchèques et leur communisme: Mémoire et identité politiques, Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Mohr, Henning/Landau, Friederike (2017): »Interventionen als kreative Praxisform: Die Suche nach Neuheit als gesellschaftliches Phänomen.« In: Julia-Lena Reiner-mann/Friederike Behr (Hg.), Die Experimentalstadt: Kreativität und die kulturelle Dimension der Nachhaltigen Entwicklung, Wiesbaden: Springer VS, S. 59–76, DOI: 10.1007/978-3-658-14981-9_4.
- Nora, Pierre (1990): Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin: Fischer.
- o. A. (2009a): »Díky bohu, je to pryč« [Gott sei Dank ist es vorbei]. In: Mladá Fronta DNES, S. A2.
- o. A. (2009b): »Do ulic se vrátila totalita: Ale jen na chvíli« [In die Straßen kehrte die Totalität zurück: aber nur für kurze Zeit]. In: Pražský deník, S. 11.

- O'Dwyer, Connor (2014): »Remembering, Not Commemorating 1989: The Twenty-Year Anniversary of the Velvet Revolution in the Czech Republic.« In: Michael Bernhard/Jan Kubik (Hg.), *Twenty Years after Communism: The Politics of Memory and Commemoration*, Oxford: Oxford University Press, S. 171–192.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Sabrow, Martin (2009): »Die DDR erinnern.« In: Martin Sabrow (Hg.), *Erinnerungsorte der DDR*, München: C. H. Beck, S. 11–27.
- Schindler-Wisten, Petra (2017): *O chalupách a lidech: Chalupářství v českých zemích v období tzv. normalizace a transformace* [Über Wochenendhäuser und Menschen: Wochenendhauskultur in Tschechien während der sog. Normalisierung und Transformation], Prag: Karolinum.
- Šiklová, Jiřina (1990): »The ›Gray Zone‹ and the Future of Dissent in Czechoslovakia.« In: *Social Research* 57/2, S. 347–363.
- Spiritova, Marketa (2010): *Hexenjagd in Tschechoslowakei: Intellektuelle zwischen Prager Frühling und dem Ende des Kommunismus*, Köln: Böhlau, DOI: 10.7788/boehlau.9783412212612.
- Spiritova, Marketa (2020): »Jubiläen zwischen Erinnerung, Karneval und Protest: Der Prager Samtene Karneval als urbanes Phänomen des Liminoiden.« In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 2020, S. 17–35.
- Spiritova, Marketa (2021): *Performing Memories: Ethnografische Perspektiven auf erinnerungskulturelle Inszenierungspraktiken in Prag (2008–2014)*, Bielefeld: Transcript (Habilitationsschrift LMU München 2018, Druck in Vorbereitung).
- Thaa, Winfried (1996): *Die Wiedergeburt des Politischen: Zivilgesellschaft und Legitimitätskonflikt in den Revolutionen von 1989*, Opladen: Leske + Budrich, DOI: 10.1007/978-3-663-09781-5.
- Vilímek, Tomáš (2014): »Denkmäler und Erinnerungsorte in der Tschechischen Republik nach 1989: Opfer und Helden.« In: Hans-Joachim Veen/Volkhard Knigge (Hg.), *Denkmäler demokratischer Umbrüche nach 1945 (= Europäische Diktaturen und ihre Überwindung, Schriften der Stiftung Ettersberg)*, Köln: Böhlau, S. 155–175, DOI: 10.7788/boehlau.9783412217778.155.
- Wirnitzer, Jan (2009): »Oslavy dvaceti let ›sametu‹ nechal stát na lidech: I kvůli putkám politiků« [Die Feierlichkeiten anlässlich 20 Jahre ›Samt‹ überließ der Staat den Menschen: Auch um die Politiker zu rügen]. In: *iDnes*, 12. November 2009, https://zpravy.idnes.cz/oslavy-dvaceti-let-sametu-nechal-stat-na-lidech-i-kvuli-putkam-politiku-13v-/domaci.aspx?c=A091112_150059_domaci_jw (15. 1. 2020).

ABBILDUNGEN

Abb. 13.1: Protestaktion *Chci si s vámi promluvit, pane prezidente* (»Ich möchte mit Ihnen reden Herr Präsident«) auf der *Národní třída* (Nationalstraße) anlässlich

des 25-jährigen Jubiläums der »Samtenen Revolution«. Foto: Marketa Spiritova (17. 11. 2014).

Abbn. 13.2 und 13.3: Nachstellung der Demonstration vom 1989 anlässlich des 20. Jubiläums der »Samtenen Revolution« mit dem Titel »Albertov 17. 11. 1989«, NGO *Opona*. Foto: Marketa Spiritova (17. 11. 2009).

Abbn. 13.4 und 13.5: *Sametové posvícení* (Samtener Karneval/Prager Fasnacht), Umzug anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der »Samtenen Revolution«, NGO Netzwerk FÓR_UM. Foto: Marketa Spiritova (17. 11. 2014).

Afterword

Reflections on (Post-)Socialist Curated Environments

H. Glenn Penny

I arrived at Bahnhof Zoo on a train from Munich about six months after the opening of the Berlin wall. It was my first time in Berlin, my first time in Eastern Europe, and my first encounter with a society and urban landscape in rapid flux. There was no playbook, no guides, no internet to provide me with either quick, portable access to visual representations from the past or constantly updated digital maps with recommendations on where to go. My only points of orientation were my memories of photographs in college textbooks and an already outdated Falk Plan. Daily newspapers, of course, detailed some of the changes underway, but even without having watched the wall open or having lived beneath its shadow, there was something surreal about being able to simply wander over to a guard tower near Checkpoint Charlie, climb up into it and survey the landscape. I did that, but I did not stay long. I felt out of place. The city was reorienting and people within it, even visitors like myself, would feel disoriented for some time. Was it the lack of curating that made me feel that way?

Absences, shortages and lacks: that is how the West made sense of the East; those were the tropes that shaped my first days in Berlin. As I sought to understand this unique situation, my tactic, although I did not have the language for it at that time, was to act the flâneur. I had studied German history as a university student and I was preparing to enter graduate school. I had some understanding of the Cold War, and these tropes gave me some expectations about what I would find in (post-)socialist East Berlin.

Mostly, I expected to marvel at the contrasts in the built environment. That happened; but I did not anticipate such palpable fluidity. It was not just the distinctions between East and West Berlin; historians, journalists and political scientists had prepared me for that. It was the ways in which West-German consumer culture was already pressing into East Berlin along the main thoroughfares, marked by the first flashy, plate-glass window displays. One only needed to turn right or left and walk a block to the next parallel street to compare what already seemed like the past with that flashy present and also, we now know, the glitzy future.

There were cultural differences tied to material culture as well. Comportment varied noticeably the further one walked into the East. It was the little things that stood

out, such as the ways in which East German vendors in small kiosks kept an eye on their silverware and dishes. Unlike in Bahnhof Zoo, they were not made of paper and plastic.

There was no tourist market yet in chips and chunks from the Berlin wall, but East German coins were still in use, and those felt so light in my hand, so different from the West German coins I had grown accustomed to using. It was obvious that they had already become souvenirs, and I instinctually collected little sets for my family.

I wrote to family and friends on postcards about the subdued colours, the lack of adornment and the empty shelves in East Berlin's stores. I also wrote about the odd goods I found there and about what was missing. I was particularly stunned by the absence of good chocolate, since the ubiquitous chocolate choices in West German stores had spoiled me. It was a favourite item in the packages I sent home, and I always managed to fit some into my suitcase before a return flight.

Did I author those experiences, or did someone else? Was I in (post-)socialist Berlin or pre-(post-)socialist Berlin? Was it an unscripted present caught between a clearly curated past and yet to be well-managed future? I remain unsure to this day.

Despite my anticipation of difference and my deep schooling in tropes, a lack of things was not what impressed me most. Instead, it was the wealth of history captured in the array of architectural monuments along Unter den Linden, the main thoroughfare in central Berlin. Different epochs appeared frozen in time ... or was it simply an unfortunate mix of curatorial efforts? Either way, I knew I was in East Berlin while walking from Alexanderplatz toward the Brandenburg Tor; yet, somehow, I felt that I was not there. 'East Berlin', as I understood it, was the past place that had once occupied the streets I was walking along in a not quite post-unification present; before other Germans recast and reclaimed those streets; before Germans toppled some statues and renamed some streets; before the bright shops and Trabant tours; before Potsdamer Platz became a gigantic water-filled hole that was somehow also a construction site and tourist attraction; and before the Sony Center sprang up alongside it as a marker of postmodern modernisation and a sign of a new present and future. Is that what this volume's authors and editors mean by neo-liberalism?

The buildings marking different pasts lining Unter den Linden offered me a striking set of lessons. I was familiar with some because I had studied Karl Friedrich Schinkel's Berlin. He was, I had been taught, its leading architect. Was he also its chief curator? The landscape he marked out with his buildings seemed timeless to me, although I knew that they had been designed and built with specific intentions within the last two hundred years. Still, that historical orientation made the apartment buildings that had risen up not far away in the decades after World War II seem anomalous. The East German Palace of the Republic, which the rulers of the German Democratic Republic (DDR) had chosen to replace the old Imperial Palace, seemed the same way. What a misguided curatorial intervention: its copper-coloured windows and stark, cold modern lines stood, as they had been meant to stand, in stark contrast to the neoclassical buildings on Museum Island. The unsettling mix of past and present was disorienting. For if Schinkel's buildings struck me as a natural part of an eternal pres-

ent, the more contemporary, future-oriented buildings did not. Had they been poorly curated? Or did it only seem that way in the pre-unification present?

The museum that most helped me through this conundrum was the one I knew nothing about, even though it was older than the Schinkel buildings and right next to Museum Island. The *Museum für Deutsche Geschichte* (Museum for German History) had occupied the old armoury building or *Zeughaus* since 1952. The leadership of the DDR, which was founded just a few years earlier in 1949, had made the restoration and refurbishment of this building a priority even as they pondered the destruction of the Imperial Palace just a few blocks away. During the Imperial period, the German state had used the *Zeughaus* as a history museum, a house for Prussia's trophies of war. The Weimar Republic and Nazi Germany had put it to similar uses. Perhaps it made sense then, as people were still clearing rubble and scrambling for housing, for the new Communist regime to prioritize its resurrection. The Socialist Unity Party had a historical argument to make about its ascension to power, which built on one already being made by the German Communist Party at the end of the war. Thus, it needed institutions to help it broadcast that legitimisation.

Needless to say, the historical argument curated in and outside this museum was nothing like the German history I had been taught at an US American university. It was a testament to the kind of re-curation that Nikolai Vukov describes in this volume as taking place in Bulgaria. I was fascinated. As I wandered through the entryway, I stumbled into an early history of the German-speaking landscape that quickly led me into a narrative of the period between 1789 and 1949. I took in a history of the Germans in placards and pictures as a struggle between progressive forces – peasants, workers, the common people led by occasional revolutionaries – against oppressive forces – especially capitalists, imperialists and fascists. It was a long, difficulty history in which the members of these progressive forces battled insurmountable odds until they reached the final expression of their mandate with the founding of a people's state – the DDR.

There was a great deal of German heritage woven into this narrative, and its purpose was clearly to educate Germans and others about the ways in which this modern state was built on the best impulses in German humanist traditions, while also explaining the scientific-historic world view underpinning and elucidating this Marxist-Leninist argument. The curators easily linked Goethe and Schiller with Luxemburg and Thälmann, tying classical figures to celebrated communists just as the classical buildings around it would be recast as earlier articulations of the best traditions inherent in this modern new state, captured in the copper-plated Palace of the Republic as much as the celebration of Schinkel's designs.

This was a magisterial curatorial effort: The Museum for German History became a place that would systematically guide German and non-German visitors alike through the history of a great human conflict in a way that was clear, controlled, emotionally reassuring and which impressed upon them their own roles in this drama. By the time I saw these exhibits, they had been tied to international, even global political movements. That was a notable shift from the initial, unitary German history empha-

sised in the original displays. Despite what historians in the West had long argued, Marxist historiography was not static.

George Orwell would not have been surprised by the Socialist Unity Party's insistence on harnessing this institution, and neither should we. Nor should we regard it as a particularly innovative move. Orwell famously wrote in 1984, "who controls the past controls the future: who controls the present controls the past". The leaders of the German nation-state, in each of its iterations, those who had controlled its succession of presents, have been keenly aware of this fact. Thus, it should not perplex or trouble us that the DDR leadership prioritized a curatorial effort to draw on the past to legitimate its present and its putative future. Nor should we be surprised that just a twenty-minute walk down the street from the *Zeughaus*, the West German government supported a counter narrative titled *Questions in German History*, a display that I accidentally discovered soon after I left the DDR's history museum was set up in the *Reichstag*. In that alternative exhibit, the former kings and queens, the political liberals, entrepreneurs and industrialists shaped the German past and laid the way to the future, while the German workers, revolutionaries and common people featured just down the street hardly showed up at all.

I was much more familiar with this second narrative. That temporary exhibit, which continued to be displayed for decades after unification, fit in nicely with the efforts by Helmut Kohl's government to harness German history to legitimate West Germany's present. It also dovetailed with the narratives of German history in my US American textbooks. Kohl's efforts were articulated in part by the House of History of West Germany, which opened in the West German capital of Bonn in 1986, and in the plans pursued during that time for a German Historical Museum in West Berlin. The Kohl government meant that publicly debated and highly contentious project to be a conscious response to the DDR's Museum for German History. Its planning, however, fell to the wayside, so to speak, during the excitement over unification.

In 1990, the *Zeughaus* and its contents became the property of the not yet founded German Historical Museum. During negotiations over unification, the DDR's newly elected government agreed that the Museum for German History would be closed in September 1990, and the German Historical Museum would take control of it until unification that October. In fact, the museum was never closed. On the day of unification, the staff of the German Historical Museum took control of the *Zeughaus*, the East German displays were taken down so quickly that no one even bothered to document them and most of the staff were quietly dismissed. After West-German historians occupied the past while their politicians were seizing the present, the *Zeughaus* became the site of a series of temporary exhibits fashioned by West German historians, many of whom continued to fight the Cold War after it was over. That persisted until they created a new permanent exhibition: Were they curating a (post-) socialist East Germany as well as a new Berlin?

Perhaps. Similar to the East German Museum for German History, the German Historical Museum has matured over time. It expanded into a second building just north of the *Zeughaus*, which has been hosting an ongoing series of temporary exhi-

bitions focused on current concerns. Its narratives have also shifted, just as the narratives once did within the building under the East German regime. There is not, of course, a single political party driving those interpretations, as there had been in the DDR, but as the authors in this volume know all too well, that does not mean there are not hegemonic forces at work in that institution that are, and will remain, overwhelmingly political. Nor, for that matter, do those forces shape only the messages within the building, since we also know that the city surrounding it has been shaped by what some of the authors in this volume would call neo-liberalism.

But “who” is that? Who pilots that ominous force? I became a regular in the city during the decades after my first visit to Berlin. I married a woman who grew up there, and we returned frequently. We watched as properties changed hands, as entire blocks in the city centre were refurbished for the incoming government officials from Bonn. We watched as the demographic was radically transformed with each wave of new residents. We watched as Friedrichstraße became a kind of outdoor shopping mall, an articulation of elite consumption punctuated by Bugattis behind show windows and good coffee for all. Those transformations irritated my wife. Berlin, she once remarked to me, remains in radical flux, but no one asked her or other long-term residents if ‘they’ could or should implement those changes. No one asked her or her friends and relatives whose lives were tied to the city if ‘they’ should drive up housing prices, push out older residents in dilapidated neighborhoods such as Prenzlauer Berg and do whatever was necessary to make way for more people driving cars with West German licence plates. That followed a regime change, but was the new regime doing the changing? For whom was the city transformed?

The notion of curating (post-)socialist environments only makes sense if we can identify an agent or set of agents. Simply evoking neo-liberalism is not enough to explain our present landscapes any more than ‘capitalism’ or ‘communism’ completely explained the landscapes of the past. In some ways, those labels even obscure the dynamic tensions that emerge in many of this volume’s essays, as people who remind me a lot of my wife’s former neighbours draw on their memories and past associations to critique recent and current developments. In fact, it is hard not to see the parallels between April Eisman’s recognition that the big shift in Leipzig was not so much from communism to capitalism but, much as in Berlin, a shift from transformations and events in the city being staged more for outsiders or newcomers than the long-term residents. The loss is the connection to the local, the disassociation of the space. If we might identify the forces behind that shift as neo-liberal actions, that act of labelling would probably obscure much more than it could reveal.

For what is at stake in the recasting of landscapes? Such recent recastings are not new acts; perhaps they are simply contemporary acts in a rather old play. Consider, for example, the curation of (not just) German landscapes and cities during the 19th century, when nobles, romantics and civic associations not only preserved but also resurrected ruins. When *Heimat* associations and institutions grew *en masse* across German-speaking Europe, when nature itself was both tamed and commodified as time and space were foreshortened. *Heimat* museums were never simply about the

histories and narratives constructed within their walls, rather they existed in synergy with the extant narratives about their surroundings. Should it surprise us that we observe the same thing happening with monuments and museums in cities and states, that their meanings would shift and change with the landscapes around them? So many of Berlin's museums, similar to the museums in other cities, have been, since the 19th century, part and parcel of civic self-promotion created and sponsored to serve particular cultural, political and social ends in rather general, understandable ways.

Some of the authors in this volume might lead us to believe that the most telling moments are those that reveal that the transformations to a (post-)socialist present or future are not only about destruction and removal but also the preservation of particular, useful traces of the past. That, of course, was true for Berlin's *Zeughaus* as well. The Socialist Unity Party's effort to preserve and harness it reveals as much, if not more, than its decision to eliminate and replace Berlin's Imperial Palace. That second act has received much recent attention, after the government in Berlin allowed the Palace of the Republic, which replaced the Imperial Palace, to be eradicated and replaced in turn with a newer version of the Imperial Palace, the Humboldt Forum. As I hope I have made clear, that was not a novel action. Still, the lack of originality should not deter our interests, for even that edifice has a plasticity that its originators probably never anticipated. That has already become evident in the debates that have swirled around it, in which the nationalist resonances inherent in its architecture have been subdued by stringent anti-nationalist arguments and calls to come to terms with the crimes of German colonialism as well as other misdeeds in the German past.

Ernst Renan once famously argued that nation-building requires a great deal of forgetting; it is, thus, not surprising that myth-busting nationalist narratives profits from remembering. And yet, one must be careful when reading the actions of others before jumping to interpretations. What, for example, does it mean to assault or denigrate a national monument or to call for the destruction of a monument to some past regime? Clearly, there are no singular meanings, even if many scholars continue to seek them.

In 2004, for example, during a walk with a German-born historian in Kreuzberg's Victoria Park, I wandered to the hilltop, which is crowned with a Prussian national monument (yet another Schinkel masterpiece). When we saw that it was marred by graffiti, my companion remarked that some people "just do not like German nationalism". At that point, a vigorous debate ensued as I pointed out that we had no idea who had 'tagged' the monument. We did not know if he, she or they were aware of its original purpose or symbolism. In fact, for all we knew, the urban graffiti artist(s) had regarded this object less as a monument in need of alteration than simply a good bit of urban canvas for his, her or their ephemeral oeuvre. Action art and activist art often reveal a kind of urban curatorial effort that is as subversive as it is transgressive, and which is just as likely to be directed at the political monuments of any regime – should they suit.

I hesitate to remind this volume's authors, or you, the reader, that audiences, which must always be contradictory and plural, often become implicated in authoring curatorial efforts on landscapes and in museums. That is most apparent is some of this volume's localized studies, perhaps most readily in Martin Roggenbuck's essay. Yet even there, I cannot help but wonder about the varied uses that any public institution or object will incur. Therefore, I am always keen to learn more about those uses and their use value.

Simultaneous reimaginings, for example, are not always built on erasures; they sometimes only require the kinds of reconfigurations that Michel De Certeau once deemed "tactics", as he rethought the workings of ostensibly hegemonic spaces. One of the big challenges of studying visual culture remains understanding the multiplicity of meaning-making that takes place among audiences. In some ways, Stefanie Bach and Frank Usbeck remind us of such happenings in the DDR, where multiple actors and audiences sometimes gained platforms on which they could re-curate understandings that fit into both global and anti-colonial trends as well as socialist political positions. Or, as Simone Jansen and Anna-Lisa Reith make clear, old things such as carpets might be given new meanings, or old meanings might be transferred through new things such as modern maps. In that sense, Daniel Habit's reminder that curation is not always or even frequently an action that is unidirectional, something that always must proceed from the top down, is very well taken. Rather, as Beáta Hock argues, radical art, activist art, can immediately expose the conceit of those hegemonic assumptions about the putative power of ostensibly hegemonic narratives.

We have, with good reason I think, become suspicious of such narratives. The lived experience of art and the visual environment is simply more varied and richer than those narratives would have us believe, which is perhaps why it remains important to call such things as "neo-liberalism" labels into question rather than simply evoke them. There is the danger that such a descriptive term might easily become an analytical tool that might work against us by preventing us from fruitfully interrogating the kinds of local processes that intrigue Silke Wagler or understanding the implications of transformations in Bucharest and Prague. How, for example, are those landscapes Nikolai Vukov recognises as persistent being re-curated by residents every day? What are the implications of the hybridities and the polyvalence identified by Marketa Spiritova?

Is it so hard to imagine a creative curatorial force emanating from civil societies in neo-liberal, (post-)socialist landscapes when we have already identified them persisting under the communist or socialist regimes that preceded them? Only if we embrace the desire to force the kinds of homogenization on current societies that nation-states always hoped to obtain. Their historians and pundits eagerly identified national pasts, presents and futures as collective and unitary rather than multiple and overlapping. Instead of succumbing to that impulse, I would prefer us to explore the spaces of polyvalence in realms that we might too quickly assume are controlled by limited numbers of curators acting with consensus – even those we might regard as politically righteous.

Contributors to this Volume

Stefanie Bach is a curator for global art history with a focus on Africa at the ethnological museums in Dresden, Leipzig and Herrnhut, which belong to the Staatliche Kunstsammlungen Dresden (State Art Collections Dresden), Germany. She was previously a curatorial assistant at the Museum für Völkerkunde Dresden and the GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Bach studied art history, non-European cultures and global art history with a focus on Africa at the Universität Leipzig and the Freie Universität Berlin. In addition to the conceptualisation of exhibition formats, her research interests include decolonisation processes within the museum landscape and the accessibility and mediation of museum content.

Agnieszka Balcerzak, PhD, is a research fellow at the Institute for Cultural Analysis and European Ethnology at the Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) Munich. She received her master's degree in German Philology from the Adam Mickiewicz University of Poznań, Poland, and her master's degree in Eastern European Studies and a PhD in European Ethnology from the LMU Munich. Her latest publication is *Zwischen Kreuz und Regenbogen: Eine Ethnografie der polnischen Protestkultur nach 1989* (Transcript, 2020). Agnieszka's research is mainly focused on transformation processes in Eastern Europe, social movements and protest cultures, women and gender, material and memory culture, and visual anthropology.

April Eisman is Associate Professor of Art History at Iowa State University. She is the author of *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany* (Camden House, 2018) and numerous articles about East German art and its reception. Co-founder of the Transatlantic Institute for East German Art (TIEGA), Eisman is also co-organiser of the German Socialisms Network for the German Studies Association and is currently completing a book about the Dresden artist Angela Hampel, for which she has received year-long fellowships from the National Endowment for the Humanities (NEH) and the American Association of University Women (AAUW).

Dr. *Daniel Habit* is a senior lecturer at the Institute for European Ethnology and Cultural Analysis at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich where he received his

PhD with a work on the concept of The European Capital of Culture programme of the European Union. His current research project in co-operation with the DFG-funded research group “Urban Ethics” deals with diverse processes of transformation in Bucharest from a urban and moral anthropology perspective. In addition to the Romanian capital, his recent publications deal with alpine urbanities and taboos. Furthermore, he is co-owner of the bar “Geyerwally” in Munich.

Beáta Hock, PhD, is a Senior Researcher at the Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO), Leipzig, and was visiting professor at The Courtauld Institute of Art in London. One of her research directions explores the cultural dimensions of the global Cold War. Aspects of this subject area are addressed in her monograph *Gendered Creative Options and Social Voices* (Franz Steiner Verlag, 2013) and other publications she edited: *Doing Culture under State-Socialism: Actors, Events, and Interconnections* (Leipziger Universitätsverlag, Comparativ 4, 2014) and *Globalizing East European Art Histories* (with Anu Allas; Routledge, 2018).

Simone Jansen’s research interests lie in the carpet and textile art of West and Central Asia, the history of its academic research and its reception in Europe. Jansen was a founding member of the Symposium for Central Asian Textile Art in Leipzig (SCATA I–III) and is on the International Committee of the International Conference on Oriental Carpets (ICOC). She has directed the *Dresdner Teppichabende* (Dresden Carpet Evenings) series at the Dresden Museum of Ethnology since June 2000. She is in charge of the West and Central Asian collections there as a part-time research associate at the Dresden State Art Collections (SKD).

H. Glenn Penny is Professor of History at the University of Iowa, USA. He is the author of *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany* (UNC, 2002), *Kindred by Choice: Germans and American Indians Since 1800* (UNC, 2013), and *Im Schatten Humboldts: Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie* (C. H. Beck, 2019). He is currently pursuing a set of projects on belonging, the habitus of migrants, and interrelations between Germans and Latin Americans. He is also completing a book manuscript titled: *Unbinding German History: 1760s to the Present*. Anna-Lisa Reith studied German Language and Literature as well as Anthropology at the Martin Luther University Halle-Wittenberg (B.A.) and the University of Leipzig (M.A. Anthropology) from 2014 until 2020. She is particularly interested in the practical handling of objects in museums, which she has studied in several contexts, such as a student exhibition and an international conference at the GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. The reappraisal of the origin and history of objects and debates about restitution and forms of display were the focal points of her previous experiences.

Anna-Lisa Reith studied German Language and Literature as well as Anthropology at the Martin Luther University Halle-Wittenberg (B.A.) and the University of Leipzig

zig (M.A. Anthropology) from 2014 until 2020. She is particularly interested in the practical handling of objects in museums, which she has studied in several contexts, such as a student exhibition and an international conference at the GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. The reappraisal of the origin and history of objects and debates about restitution and forms of display were the focal points of her previous experiences.

Martin Roggenbuck was born in Frankfurt (Main) in 1994 and is enrolled at the University of Leipzig as an undergraduate student with a focus on Swahili Studies and Environmental Anthropology. He was initially drawn to this project by the connection of the GDR with African societies and by the question of how socialism in the past held a utopian vision of a global community. During the research process, his interest shifted towards the study of material culture and the history of aesthetics, which sharpened his awareness of what it means to invoke a certain heritage.

Carsten Saeger, born in Halle (Saale) in 1988, studied Communication Design at the Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (B.A.) from 2009 to 2015, and Media Art at the Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (Diploma in Visual Arts) from 2015 to 2019. He participated in numerous national and international group and solo exhibitions, and received the 24th Federal Prize for Art Students in 2019. Since October 2019, he has been a lecturer at the Academy of Visual Arts Leipzig in the class for Installation and Spatial Art (Prof. Joachim Blank).

Philipp Schorch is Professor of Museum Anthropology at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich, leading an ERC project entitled *Indigeneties in the 21st Century*. He is also an Honorary Senior Research Associate at the Museum of Archaeology and Anthropology at the University of Cambridge. Schorch's research focuses on museums, material culture/history/theory, contemporary art and (post)colonial histories, the Pacific and Europe, and collaborations with indigenous artists/curators/scholars. He is lead co-author of *Refocusing Ethnographic Museums through Oceanic Lenses* (University of Hawai'i Press and Otago University Press, 2020), and co-editor of *Exploring Materiality and Connectivity in Anthropology and Beyond* (UCL Press, 2020) and *Curatopia: Museums and the Future of Curatorship* (Manchester University Press, 2019).

Dr. *Marketa Spiritova*, PD, is a research assistant at the Institute for European Ethnology of the Commission for Bavarian History at the Bavarian Academy of Sciences and lecturer at the Institute for European Ethnology and Cultural Analysis at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. She is co-leader of the Commission Popular Cultures in the German Society for European Ethnology and leader of the Munich Association for European Ethnology. Spiritova's research topics are cultures of memory, nationalism, popular culture, rituals and Eastern Europe. A recent publication is "Rocking the Past! Staging of 'National Traumas' in Popular Music" (in: Chris-

troph Bareither/Ingrid Tomkowiak (eds.), *Mediated Pasts – Popular Pleasures: Medien und Praktiken populärkulturellen Erinnerns*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020).

Frank Usbeck studied American Studies, History and American Indian Studies at Leipzig University, Germany, and the University of Arizona, USA. His dissertation *Fellow Tribesmen: The Image of Native Americans, National Identity, and Nazi Ideology in Germany* (Berghahn, 2015) earned the Rolf Kentner Dissertation Prize at Heidelberg Center for American Studies (2011). Usbeck's research focuses on indigenous history and ethnic relationships in North America. He is curator for American collections at the State Ethnographic Collections Saxony (SES).

Nikolai Vukov is Associate Professor at the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum at BAS (Bulgarian Academy of Sciences), and Visiting Professor of Social and Cultural Anthropology at St. Kliment Ohridski University of Sofia and Paissiy Hilendarski University of Plovdiv in Bulgaria. His research interests focus on the history and memory of the socialist period, public monuments and museum representations after 1945, cultural heritage and post-socialist transformations. Among his recent publications is the volume (co-edited with Svetla Kazalarska) *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of the Socialist Past after 1989* (Cultural Arcs Foundation, 2018).

Silke Wagler is an art historian. As head of the Art Fund of the Free State of Saxony, she is in charge of an extensive holding of art acquired from the former GDR and contemporary art collections. She is responsible for the conception, planning and organisation of exhibitions and publications. The focus of her scholarly work is Socialist Realism and nonconformist art from the GDR, contemporary art, architecture-related art, especially up to 1990, and the public and discursive use of art in public space. Wagler is active on various advisory boards and juries, including art-in-building competitions in Saxony and at the federal level.

Ethnologie und Kulturanthropologie



Victoria Hegner

Hexen der Großstadt

Urbanität und neureligiöse Praxis in Berlin

2019, 330 S., kart., 20 Farbabbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4369-5

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4369-9



Stefan Wellgraf

Schule der Gefühle

Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit
in neoliberalen Zeiten

2018, 446 S., kart., 16 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4039-7

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4039-1

EPUB: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4039-7



Sandro Ratt

Deformationen der Ordnung

Bausteine einer kulturwissenschaftlichen
Katastrophologie

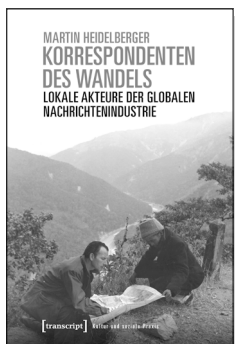
2018, 354 S., kart., 20 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4313-8

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4313-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Ethnologie und Kulturanthropologie



Martin Heidelberg

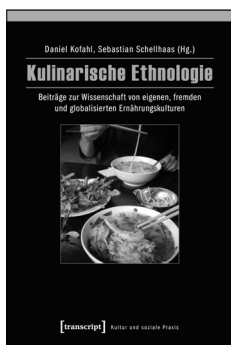
Korrespondenten des Wandels

Lokale Akteure der globalen Nachrichtenindustrie

2018, 328 S., kart.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4173-8

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4173-2



Daniel Kofahl, Sebastian Schellhaas (Hg.)

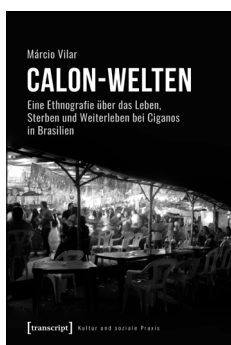
Kulinarische Ethnologie

Beiträge zur Wissenschaft von eigenen, fremden
und globalisierten Ernährungskulturen

2018, 320 S., kart., 9 SW-Abbildungen, 12 Farbabbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-3539-3

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3539-7



Márcio Vilar

Calon-Welten

Eine Ethnografie über das Leben,
Sterben und Weiterleben bei Ciganos in Brasilien

April 2020, 342 S., kart., 11 SW-Abbildungen, 8 Farbabbildungen

40,00 € (DE), 978-3-8376-4438-8

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4438-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**