

Es war einmal...

Mit künstlerisch minimalen, manchmal pseudodokumentarischen Eingriffen weisen Mona Vatamanu und Florin Tudor darauf hin, wie politische und ökonomische Systeme Räume definieren und entsprechende Zeichen in der Öffentlichkeit wie im kollektiven Bewusstsein setzen. Ihrem konzeptuellen Ansatz entsprechend, ist den Künstlern weniger an einer vordergründig sichtbaren „Handschrift“ gelegen. Vielmehr lassen sie die Dinge, Umstände und Geschehnisse für sich selbst sprechen oder nutzen denen inhärente Medien.

Mit ihren Arbeiten befragen Vatamanu/Tudor insofern ganz allgemein Kulturtechnik, als diese technische, ästhetische, symbolische und politische Konzepte einer bzw. verschiedener Kulturen der Schrift, des Bildes, der Zahl, der Linie und des (räumlichen) Körpers umfasst. Konkreter sind es Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik, Geschichte und deren ideologisch bedingte Konstruktion sowie damit verbunden Denkmalkult und -debatte, welche die Künstler beschäftigen. Vor dem eigenen biografischen Hintergrund - ein Teil ihres Lebens gehört nicht nur wie gewöhnlich der Vergangenheit an, sondern ist bereits „historisch“ - gilt das Interesse von Vatamanu/Tudor vorrangig der gesellschaftspolitischen Ikonografie bzw. deren Wandel nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems in Osteuropa.

Für ihre Projekte begeben sich die Künstler oftmals auf die Suche nach geschichtlichen Spuren im städtischen Raum und sind bemüht, diese freizulegen. Thematischer Hintergrund für die Ludwigsburger Ausstellung im Jahr des 300-jährigen Gründungsjubiläums der Barockstadt ist daher die „absolute Stadt“ mit ihren spezifisch-historischen Strukturen und ihrer entsprechenden Typologie, aber auch deren heutiges Erscheinungsbild und aktuelles Nutzungskonzept. Wie an vielen Orten in Westeuropa sind auch in Ludwigsburg Gastarbeiter aus osteuropäischen Ländern, darunter Rumänien, tätig. Nicht immer zu den besten Konditionen und gerade deshalb von den jeweils einheimischen „Kollegen“ als unschlagbare Konkurrenz ungern gelitten, sind sie häufig im Baugewerbe beschäftigt. So ist es Anliegen von Vatamanu/Tudor, mit der Wahl ihrer Materialien für eine neue, „Ludwigsburger Arbeit“ – *Socle for the Labour Monument* – den von ihren Landsleuten im Ausland verwendeten Arbeits-Materialien zu entsprechen. Ihr Objekt aus Betonstaub und Fliesen weist zum einen auf die derzeitige, schnelle und stadtplanerisch erneut rücksichtslose Bebauung Bukarests durch ausländische Investoren (zumeist westeuropäische Banken) hin. Zum anderen wird formal das rechteckige, stadtstrukturelle Raster Ludwigsburgs aufgegriffen und den hiesigen wie anderswo tätigen rumänischen Gast-Bauarbeitern von den künstlerischen Gast-Arbeitern im Rahmen ihrer Ausstellung ein Denkmal - temporär - vorbereitet.

Der Ausstellungs- und Buchtitel „Dissolving Absolute Structures“, in Deutsch etwa „Auflösen wie Überblenden absoluter Strukturen/Gebäude“, verweist einerseits auf das barocke Ludwigsburg als Planstadt nach den Vorstellungen des absolutistischen Stadtgründers und Landesherren Herzog Eberhard Ludwig, andererseits auf das sozialistische Bukarest nach den megalomanen Plänen des absoluten Diktators Nicolae Ceausescu. Während Eberhard Ludwig von einem vormaligen Klosterhof, den er als Jagdquartier nutzte, ausgehend, ab 1694 auf freier Fläche bauen, ansiedeln und eben inszenieren ließ, ordnete Ceausescu seit 1983 den Abriss von 85% der Bukarester Altstadt und die Zwangsumsiedlung von 40.000-70.000 Menschen¹ in Plattenbauten an, um den sog. Palast des Volkes zu errichten. Zahlreiche Wohnblöcke für die Nomenklatura entlang breiter Straßenfluchten folgten nach dem konkreten Vorbild des von Georges-Eugène Haussmann umstrukturierten Paris. In seiner Studie zum „Architekturkomplex“ von Bauherren und Architekten führt Deyan Sudjic aus:

Demokratien sind normalerweise zu selbstbewusst oder zu zimperlich, um ihren politischen Führern zu gestatten, wie im Totalitarismus in Fragen der Architektur direkt einzugreifen. [...] Totalitäre Herrscher benutzen

Architektur als Teil ihrer Strategie, um sich selbst in einer Position darzustellen, in der sie die Ereignisse kontrollieren, und um zu demonstrieren, dass der Einsatz ihres Willens allein ausreicht, um die Welt zu verändern. [...] Genauso wie es die Diktatoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Ludwig XIV., Napoleon, Katharina der Großen und Wilhelm I., deutscher Kaiser und König der Preußen, gelernt haben, beeinflussten sie nun eine weitere Generation von Tyrannen. In China trat Mao in Stalins Fußstapfen, während Saddam Hussein zum Guten wie zum Unheil von beiden lernte. In Rumänien kam es in den letzten Jahren des Regimes von Nicolae Ceausescu in Bukarest zum Abriss ganzer Stadtteile, um äußerst plump das Bild vom Haussmannschen Paris heraufzubeschwören und damit zu zeigen, dass Rumänien den Balkan endlich überwunden hatte. Aber da dies in den 80er-Jahren des 20. und nicht des 19. Jahrhunderts geschah, sah das Ganze völlig sinnlos und grotesk altmodisch aus.²

Jede Art von Politik benutzt Architektur im Grunde genommen für rationale, pragmatische Zwecke, selbst wenn diese eine symbolische Bedeutung erfüllen soll. Wenn aber die Grenze zwischen politischer Berechnung und Psychopathologie verschwindet, dann ist Architektur nicht mehr eine Angelegenheit praktischer Politik, sondern wird zum Fantasiegebilde, ja sogar zur Krankheit, die ihre Opfer verzehrt. [...] In der Sicht der Welt, welche sich bestätigt sieht, wenn in einem Architekturmodell eine ganze Stadt auf den Maßstab eines Puppenhauses reduziert wird, liegt natürlich ein Anreiz für jene, die den Menschen als völlig bedeutungsloses Wesen betrachten. Weit attraktiver noch ist die Möglichkeit, anderen ihren Willen im Rahmen einer völligen Stadtveränderung aufzuerlegen, wie Haussmann es in Paris tat. Die Architektur nährt das Ego derer, die für sie anfällig sind. Sie werden von ihr immer abhängiger, bis die Architektur zum Endzweck wird und die von ihr Abhängigen verführt, indem diese in immer größerem Maßstab bauen. Bauen ist das Mittel, durch das der Egoismus der Einzelnen in seiner reinsten Form ausgedrückt wird: der Architekturkomplex. Unter dem Strich war Haussmanns Paris ganz eindeutig von Größenwahn getrieben [sic!, hier muss es korrekt übersetzt heißen: Unter dem Strich war Haussmanns Paris frei von Größenwahn motiviert.], Ceausescus Bukarest in keiner Weise. In beiden Städten war das Abreißen der Häuser ebenso wie die Neubauten ein wesentlicher Bestandteil des Veränderungsprozesses. Destruktion und Konstruktion stehen in einem Verhältnis großer Nähe.³

Mit ihren Arbeiten *Dust/The Beginning of the 21st Century* (2005-2007) und *Vacaresti* (2003-2006) unternehmen Vatamanu/Tudor die von vornherein temporär angelegte, weil an sich unmögliche Rekonstruktion des 1716 erbauten, größten Klosters Südosteuropas, Vacaresti, welches Ceausescus Strukturierungsmaßnahmen zum Opfer fiel. Video und Fotografien zeigen, wie Tudor, mit einer Rolle Schnur ausgerüstet, versucht, den einstigen Grundriss des Klosters abzustecken. Am modernen Ariadnefaden entlang bewegt der Künstler sich durch das Labyrinth der Geschichte, das jedoch als kalte, schlammige Brache nichts und niemandem mehr Halt bietet. Das wüste Land dient vielmehr als Projektionsfläche für individuelle, imaginäre Erinnerungsbilder oder aber Gemeinschaft stiftende Zukunftsvisionen. Denn geplant ist, an dieser Stelle einen Bukarester Freizeitpark zu errichten.

Auch das aktuelle Konzept des Berliner „Humboldt-Forums“ in der Fassade des alten Stadtschlusses anstelle des abgetragenen „Palastes der Republik“ - dem zuvor wiederum auf Walter Ulbrichts Geheiß das eigentliche Schloss der Preußen weichen musste - zeugt einmal mehr von der Hilflosigkeit im Umgang mit der Geschichte. In königlichem Gewand möchte man eher bildungsbürgerlich Wissenschaft und Kunst fördern, jedoch unter einem Namenszusatz, der heutzutage in erster Linie der Warenwelt und dann vielleicht entfernt noch jener römisch-nationalen Erinnerungsstätte verbunden scheint. Mag es den „volkeigenen Schlössern“ zweifelsohne an Esprit und Raffinesse oder zeitgemäßer Stringenz und Klarheit mangeln bzw. gemangelt haben, sind sie doch manifester Teil einer Kultur-Geschichte und als solcher - sozusagen konsequenterweise - nur schwer auszumerzen. Überbaut oder gesprengt, erinnert noch die Ab- an die Anwesenheit der einstigen Gebäude und die von ihnen Repräsentierten. Für dieses Dilemma im Umgang mit materialisierter Geschichte bzw. deren Nicht-Bewältigung fanden Vatamanu/Tudor eine Metapher im sog. Hütchenspiel. Dieses wird in Deutschland meist von südosteuropäischen Ausländern im öffentlichen Raum praktiziert, und im Internet warnen detaillierte Tricklisten, weil man nur verlieren kann. Eine von drei Schachteln birgt eine nur kurz sichtbare Kugel, die dann scheinbar immer wieder vom fingerfertigen Spieler hin und her geschoben wird, tatsächlich aber längst aus dem Spiel genommen ist, so dass der, der erraten soll, unter welcher Schachtel sich die Kugel während des Spielverlaufs befindet, immer leer ausgeht. Im Video *Alba Neagra* (2006), so die

rumänische Bezeichnung des Spiels, sieht man Dealer, Spieler und Passanten vor der Kulisse des halb demontierten „Palastes der Republik“ in Berlin - die im Verschwinden begriffene „Spielkugel der Geschichtsschreibung“.

In Bukarest dagegen lässt sich der (noch immer unvollendete) „Palast des Volkes“, heute „Palast des Parlaments“ genannt, aufgrund seines Ausmaßes von allein 65.000 m² Grundfläche nicht so einfach beseitigen, auch wenn das der Wunsch der Bevölkerung ist. So wird er einstweilen in Teilen genutzt, etwa als Sitz des Parlaments, aber auch - ohne den Umweg des „Berliner Modells“ - als Museum für zeitgenössische Kunst. Zudem sind, wie auch im Ludwigsburger Schloss, ausgewählte Raumfluchten der meist touristischen Öffentlichkeit zugänglich, ähneln sich doch die demokratisch-marktwirtschaftlichen Nutzungskonzepte für solch absolute Bauten weltweit und funktionieren, weil noch immer jede/r gern einmal König/in sein will. Norbert Elias hat nicht nur auf die Gemeinsamkeiten der höfischen Gesellschaft und der einer Diktatur hinsichtlich der praktizierten „Günstlingswirtschaft“ als Macht erhaltende Strategie hingewiesen. Auch die in der adligen wie bürgerlichen Gesellschaft ähnlichen Voraussetzungen und Befindlichkeiten eben jener Bürger, wenn auch unter anderen wirtschafts-politischen Voraussetzungen, hat er klar benannt:

Wie der französische Adel im Zuge der zunehmenden Kommerzialisierung und Verhofung, so war das deutsche Bürgertum recht merklich etwa seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ebenfalls im Zuge einer zunehmenden Kommerzialisierung, einer zunehmenden Industrialisierung und schließlich einer zunehmenden staatlichen Integrierung in eine Bewegung hineingestellt, bei der sich die Interdependenzen der Beteiligten verlängerten und verdichteten und der gesellschaftliche Druck zur Herausbildung stabilerer, gleichmäßigerer, umfassenderer und differenzierterer Selbstkontrollen des einzelnen Menschen sich in Schüben merklich erhöhte. Die beiden Schichten waren gewiß in vieler Hinsicht außerordentlich verschieden. Aber verschieden wie sie als Ganzes betrachtet waren, die Art und Weise, in der sie in die Gesamtfiguration ihrer Staatengesellschaft eingebaut waren, zeigt bestimmte strukturverwandte Züge. In beiden Fällen hat man es mit gehobenen Schichten zu tun, deren Stolz und deren Prestigeverlangen Hand in Hand ging mit einem weitgehenden Ausschluß von den höchsten Herrschaftsfunktionen und den damit verbundenen, staatlichen Entscheidungen. In beiden Fällen gingen zwielichtige Herrschafts- und Machansprüche Hand in Hand mit einer offen und scharf betonten Untertanenrolle, die den Menschen tief ins eigene Fleisch wuchs. In beiden Fällen handelte es sich um Schichten, innerhalb deren jeder einzelne in einen ständigen scharfen und unentrinnbaren Konkurrenzkampf hineingestellt war, der unter Ausschaltung physischer Gewaltmittel und schon deswegen allein mit höchster Umsicht, mit ständiger Selbstkontrolle der Affekte ausgefochten werden mußte und innerhalb dessen Individuen, die nicht mitkonkurrierten oder die ihre Selbstkontrolle verloren und impulsiv unter dem Druck akuter Affekte handelten, soziale Mißerfolge zu gewärtigen hatten und oft genug den Verlust ihrer Position. Auch in diesen berufsbürgerlichen Schichten, besonders in ihren künstlerischen und akademischen Eliten, fehlte es nicht an romantischen Neigungen. Aber in diesem Fall verband sich die Liebe für die schöne Vergangenheit und die Traumsehnsucht nach einer Wiederherstellung mit einem gewissen Sinn für ihre Geschichtlichkeit. [...] Aber ob mit, ob ohne historische Perspektive, gemeinsam ist diesen romantischen Schüben ihr Charakter als Symptom spezifischer affektiver Nöte, die mit dem Übergang zu einer jeweils umfassenderen und differenzierteren Interdependenzverflechtung und, wie gesagt, zu entsprechend differenzierteren Herrschafts- und Selbstzwängen zusammenhängen; kraft ihrer werden affektive Ausbrüche, unkontrollierte emotionale Handlungsweisen für die derart Handelnden selbst immer gefährlicher, nämlich in immer höherem Maße durch gesellschaftliche Mißerfolge, durch staatliche Strafen und durch Gewissensstrafen bedroht. Aus dem Druck solcher Zwänge heraus sucht man hier wie dort – gepreßten Herzens – Rettung in Traumbildern von Menschen früherer Zeiten, von denen man fühlt, daß sie noch freier, einfacher, natürlicher, kurzum weniger bedrückt von den Zwängen, unter denen man selbst leidet, zu leben vermochten.⁴

In Bukarest allerdings gestaltet sich diese ohnehin zweifelhafte Rückprojektion als noch problematischer. Zum einen fehlt hier der zeitlich-historische Abstand, um unbefangen Märchen zu spielen. Aufgrund der ungeheuerlichen Dimensionen wie des plumpen, schwer lastenden Prunks hat man als Palast-Besucher zudem kaum eine andere Rollenwahl als die zwischen wahnsinnigem Despot oder ausgeliefertem Sklaven. Dass die Führungen dennoch so gut ankommen, liegt an dem, was die jungen Tourguides als mehr oder minder „dynamische Entertainer“ - nicht als Historiker - vermitteln, etwa wenn sie voll naivem Stolz die

Unmengen edelster Materialien aufzählen, die verbaut wurden, oder gar berichten, dass der einstige King of Pop Michael Jackson vom Balkon des Palastes gesprochen habe usw. Mit ihrer Doppelvideoprojektion *Palatul* (2003-2004) zeichnen Vatamanu/Tudor zwei solcher, mitunter von kritischen Fragen gestörten Führungen auf und darüber die selektiv-verschobenen, aber eben real-postsozialistischen Geschichtsbilder nach. Obwohl diese ein und denselben Ort und dessen Historie betreffen, sind sie weder identisch noch zuverlässig – aber auch nicht unwahr.

Mit ihrem *Rosa Luxemburg demolished Memorial* (2009) kommunizieren Vatamanu/Tudor dann auch mittels eines traditionell statischen und den historischen Moment konservierenden Mediums Geschichte als Prozess. So erinnern die Künstler weniger an die ursprünglich korrekte, äußere Form des 1926 von Ludwig Mies van der Rohe konzipierten und von den Nazis zerstörten Monuments als vielmehr an dessen „Nutzungsgeschichte“, d.h., an seine vielseitige, parteipolitische Instrumentalisierung inklusive Beseitigung und bis heute andauernde Debatte um eine Rekonstruktion. Somit wirkt das „Modell eines zerstörten Denkmals“ auch nur scheinbar paradox. Retrospektiv lässt es sich gar als essentielles Ergebnis einer (künstlerischen) Katharsis verstehen, führt es doch als „Entwurf“ allgemein an den Ursprung, zur reinen Form und Idee eines Werks zurück. So kommt man auch kaum umhin, sich die wechselvolle Geschichte jenes Monuments noch einmal ins Gedächtnis zu rufen, das wie kaum ein anderes Denkmal - und selbst noch in seiner Abwesenheit - Projektionsflächen für zahlreiche, teilweise konträre Geschichtsbilder bietet, eben weil es in so abstrakt-freier, klassisch-moderner Gestalt daher kommt.⁵ Dementsprechend haben politische Interessengruppen unterschiedlichster Couleur versucht, es ideologisch zu belegen und über seine Inbesitznahme wie Zerstörung den öffentlichen Raum und das öffentliche Bewusstsein zu bestimmen, wobei sie sich selbstredend auch der „Gestalt“ Rosa Luxemburgs bedienten.

Das ursprünglich als „Revolutionsdenkmal“ zu Ehren von Liebknecht, Luxemburg, Jogiches und anderer ermordeter Führer des Spartakistenaufstandes in Berlin konzipierte Denkmal auf dem Zentralfriedhof Friedrichsfelde wurde einschließlich der Grabstätten zwischen 1933 und 1935 von den Nazis komplett beseitigt. 1951 errichtete man – dann in Ost-Berlin – im Eingangsbereich des Friedhofes eine (übliche) „Gedenkstätte der Sozialisten“, während seit 1979/1983 eine Gedenktafel als „Denkmal des Denkmals“ den ursprünglichen Standort bezeichnet. Auch West-Berlin hatte natürlich zwischenzeitlich sein Luxemburg-Denkmal mit all den (üblichen) Verstrickungen der an parteipolitischen Projekten im öffentlichen Raum Beteiligten, insbesondere der Künstler. Und die politisch aktualisierten Diskussionen um ein neues Luxemburg-Monument in Berlin dauern an.⁶

Doch woran war eigentlich Mies, dem Architekten, mit seinem Werk gelegen, wenn man einmal von kunst- und architekturhistorischen Analysen und der damit verbundenen, ewigen Frage absieht, was nun der Künstler mit seinen leicht verschobenen Backsteinkuben und dem diesen „angesteckten“ Hammer- und Sichel-Emblem tatsächlich sagen wollte?

Später verhielt er sich so, als sei es ihm völlig gleichgültig gewesen, ob Rosa Luxemburg und Liebknecht überlebt hätten, oder nicht, was ihm nicht gerade die Sympathie seiner Auftraggeber einbrachte – obwohl das vielleicht die unvermeidbare Haltung eines gerade „frisch“ an Amerika orientierten Mies van der Rohe war, der beim State Department in der Hoffnung auf einen staatlichen Auftrag Eindruck machen wollte. Auch wenn Mies und die Spartakisten einander nicht gegenseitig unterstützten, brachte die Gedenkstätte beiden Seiten etwas. Mies bot den Berliner linken Revolutionären die Möglichkeit, zeitgenössische Architektur in der Kulturpropaganda gezielt einzusetzen. [...] Für Mies war Architektur Selbstzweck, auch wenn er akzeptierte, dass andere seine Bauten für eigene, politische Zwecke verwendeten.⁷

In diesem Zusammenhang konnte Mies sich letzten Endes glücklich schätzen, dass sein Vorschlag für den Deutschen Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1934 – ein dem

berühmten Barcelona-Pavillon verwandter Entwurf mit dem Zusatz eines Hakenkreuzes auf dem Dach – Hitler nicht gefiel und somit auch nicht zur Ausführung gelangte. Das Modell seines zerstörten Luxemburg-Denkmal, welches Vatamanu/Tudor materialgetreu in heute von Architekten gern genutztem Balsa-Holz ausführen ließen, steht als reine Form am ehesten für die Versinnbildlichung der Versinnbildlichung.

Silke Opitz

¹ Die Angaben variieren stark, siehe dazu etwa: Christoph Seidler, Ceausescus Wahnsinnspalast. „Ich brauche etwas Großes, etwas sehr Großes“ In: SPIEGEL online, http://einestages.spiegel.de/static/authoralbumbackground/1707/_ich_brauche_etwas_grosses_etwas_sehr_gross_es.html

Reinhold Vetter, Lieben, was doch nicht zu ändern ist. Schauplatz Bukarest. Ceausescus Größenwahn. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.09.2002, NZZ online, http://www.nextroom.at/article.php?article_id=1513

² Deyan Sudjic, Der Architekturkomplex. Monumente der Macht. Düsseldorf 2006, S. 62/63. Diese dt. Ausgabe ist eine sprachlich schlechte bis sinnentstellende Übersetzung des englischen Originals, vgl. daher unbedingt die Zitate der englischen Ausgabe in der vorliegenden, englischen Version des Beitrags. In beiden Ausgaben allerdings verbirgt sich hinter dem bei Sudjic fälschlicherweise als Christian Schultze-Naumburg gelisteten Wortführer nationalsozialistischer Kulturpropaganda Paul Schultze-Naumburg.

³ wie Anm. 2, S. 17/18.

⁴ Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Frankfurt/Main 1989 (4. Aufl.), S. 334-335.

⁵ Zur Geschichte des Denkmals siehe Stefanie Endlich, Ein Denkmal für Rosa Luxemburg? In: Ingeborg Siggelkow (Hrsg.), Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik. Frankfurt/M. 2003, S. 123-136 (=Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Hartmut Salzwedel und Ingeborg Siggelkow, Bd. 2), zur aktuelleren Debatte Walter Grasskamp, Vom Gedenken überfordert. (Der Streit um ein neues Monument für Rosa Luxemburg wird heftiger: Die Idee, das von den Nazis geschleifte Ehrenmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg - ein Werk von Mies van der Rohe - zu rekonstruieren, bringt die PDS-Kulturpolitiker in Verlegenheit) In: DER SPIEGEL 12/2002 (18.03.2002), S. 206

⁶ Siehe Grasskamp, Anm. 5. Interessant erscheinen auch die aktuellen Internet-Auftritte der Berliner Linksparteien, die nahezu alle einen Eintrag zum Thema „Luxemburg-Denkmal“ aufweisen und parteipolitische Position beziehen bzw. Verwendung reklamieren. Zudem wurde am 11.01.2009 eine lebensgroße Bronzestatue (zweiter Guss) Luxemburgs vor den Verlagsräumen der Zeitung „Junge Welt“ in Berlin eingeweiht. Unter gleichem Namen fungierte dieses Blatt als linientreues Jugendorgan der SED während der DDR-Zeit.

⁷ Siehe Anm. 2, S. 34-36.