



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Geschichtspolitische Verwerfungen
des Post-Kommunismus.**

**Historisch-kuratorische Diskursanalyse einer
zeitgeschichtlichen Dauerausstellung in Ljubljana“**

Verfasserin

Luise Adriane Ziaja

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Uni.-Doz. Dr. Dieter Bogner

Dank

Mein Dank gilt Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner für die akademische Betreuung dieser Arbeit.

Ganz besonders danke ich Berthold Molden für seine unermüdliche Motivation und Unterstützung in den vergangenen Jahren. Unsere gemeinsame intensive Auseinandersetzung mit dem Thema und seine kritischen und kompetenten Kommentare haben das Entstehen dieser Arbeit ermöglicht, es kontinuierlich begleitet und diese wesentlich geprägt.

Weiters danke ich meinen Kolleginnen und Freundinnen Nora Sternfeld, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Martina Griesser, Renate Höllwart und Christine Haupt-Stummer, unsere gemeinsame Arbeit im Rahmen von *schnittpunkt*.

ausstellungstheorie & praxis bildet nicht nur eine wichtige Grundlage für mein Denken und Handeln in diesem Feld, sondern ist mir – in der Kombination von kritischer Auseinandersetzung, inspirierenden zuweilen auch unerwarteten Perspektiven und einem geteilten Grundverständnis, dass sich Ernsthaftigkeit und Vergnügen nicht ausschließen – ein großes Privileg.

Nicht zuletzt möchte ich meinen Eltern für ihre Geduld und ihr Vertrauen danken.

Ich widme diese Arbeit Charlotte Martinz-Turek.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1. Forschungsfrage und Erkenntnisinteresse	5
1.2. Postkommunismus als theoretischer Rahmen	7
2. Zur Methode	9
3. Das Slowenische Nationalmuseum für neuere Geschichte	13
3.1. Zur Geschichte des Museums im historischen Kontext	13
3.2. Das Museum und seine Dauerausstellung	
<i>Sloweninnen und Slowenen im 20. Jahrhundert</i>	19
3.3. <i>Slowenien 1945–1960</i> . Historisch-kuratorische Diskursanalyse einer zeithistorischen Ausstellung	25
3.4. Analytische Synthese	60
4. Forschungsausblick (Post-)Kommunismus ausstellen	69
5. Anhang	72
5.1. Literaturverzeichnis	72
5.2. Abbildungsnachweis	79
5.3. Abbildungen	80
5.4. Abstract	103
5.5. CV Luise Ziaja	104

1. Einleitung

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. (Walter Benjamin)¹

Die Auseinandersetzung mit Geschichte ist – wie Walter Benjamin schreibt – ganz wesentlich und grundsätzlich von den Bedingungen der Sinnstiftung einer bestimmten Gegenwart abhängig. Wiewohl sich die Geschichtswissenschaft lange als die Entscheidungsinstanz über richtige und falsche Geschichtsbilder gerierte, ist ihr Objektivitätsparadigma durch die poststrukturalistische Kritik nachhaltig ins Wanken geraten und gleichzeitig der Konstruktionscharakter von Geschichte und ihre Vermitteltheit in den Mittelpunkt gerückt: durch historische Quellen, die interpretiert werden müssen, durch die darauf aufbauende Geschichtsschreibung oder durch verschiedene Formen gesellschaftlichen Erinnerns. Diese Instanzen der Vermittlung wiederum treten in Beziehung mit den zeitspezifischen Interessen, Sichtweisen und Fragehorizonten der BetrachterInnen. Dieser Ansatz relativierte sowohl das empirische als auch das hermeneutische Monopol der Historiographie und machte klar, dass HistorikerInnen zwar durch ihre Methoden einen privilegierten Zugang zu den objektiven Spuren von Vergangenheit haben, dass ihre Ergebnisse aber dennoch perspektivisch, also von ihrem jeweiligen Blickwinkel bedingt sind. Ein häufiger Fehlschluss ist, konstruktivistische Kritik mit einem Freibrief für Beliebigkeit in der Geschichtsdeutung gleichzusetzen. Hinter den Konstruktions- und Rekonstruktionsschritten aller Vergangenheitsbezüge aber liegen tatsächliche Ereignisse, denen man sich annähern kann. Diese erkenntnistheoretische Position bedeutet also nicht, dass *jede* Geschichtsdeutung möglich sei.

Kulturwissenschaftliche Geschichtsforschung ist nicht Ansichtssache, sondern interessiert sich vielmehr für die Entstehung, Beschaffenheit und Funktionsweisen kollektiver Gedächtnisse und Erinnerungskulturen.²

Gerade im Zusammenhang sogenannter Transitionsgesellschaften, wie jener in

¹ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte XIV, in: Ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 258.

² Vgl. hierzu meinen Aufsatz in der Begleitpublikation der Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution*, die 2008/2009 im Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst in Wien gezeigt wurde: Luisa Ziaja, Geschichte – Erinnerung – Kunst. Zum Potenzial eines schwierigen Verhältnisses, in: Alexandra Reininghaus (Hg.), *Recollecting. Raub und Restitution*, Wien 2009, S. 23–28, hier S. 24 sowie Monika Flacke, Geschichtsausstellungen. ‚Zum Elend der Illustration‘ in: Philine Helas u.a. (Hg.), *BILD/GESCHICHTE*. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 481–490.

Osteuropa nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Regierungssysteme, werden Bedeutung und Kontext von Geschichte neu verhandelt und definiert. Diese Auseinandersetzungen mit und um kommunistische Vergangenheit, um ein vermeintlich „richtiges“ kollektives Gedächtnis stellen eines der zentralen und am heftigsten umstrittenen Diskursfelder post-sozialistischer Gesellschaften in den vergangenen Jahren dar. Strukturell hat die Zeit der ideologischen Teilung tiefe Spuren in Europa hinterlassen, auch wenn viele von ihnen – vor allem jene des Kommunismus – weitgehend aus der politischen Landschaft und dem öffentlichen Raum verdrängt wurden. Doch die konfliktive Gleichzeitigkeit historisch gewachsener politischer Identitäten ist auch in Europa weiterhin bestimmend. An zahlreichen Untersuchungen wird deutlich, dass die sozialen Gedächtnisse der kommunistischen Periode in Ost- und Südosteuropa nach spezifischen Erfahrungsgemeinschaften auseinanderfallen, sei es entlang von Sprach- oder Nationalstaatsgrenzen, sei es entlang sozialer Trennlinien innerhalb von Gesellschaften. Das ehemalige Jugoslawien ist dafür ein besonders gutes Beispiel, sowohl als sozialistisches Land mit gesellschaftlichem Sonderweg außerhalb des Sowjetblocks, als auch durch den Zerfallsprozess in nationale Kleinstaaten, der den Zusammenbruch der sozialistischen Herrschaft begleitete. Sowohl die postkommunistischen jeweiligen Meistererzählungen als auch ihre gegenhegemonialen Herausforderungen widersprechen damit einer homogenisierenden Sichtweise auf diese Geschichte.

Die Diskussion um Darstellung und Interpretation kommunistischer Vergangenheit wird nicht nur in akademischen, pädagogischen oder medialen Zusammenhängen geführt. Diese Diskurse haben ihre gewissermaßen „eigensten“ Arenen in fachspezifischen Museen und temporären Ausstellungen und sind gleichzeitig Anlass für die Gründung neuer musealer Institutionen. Diese verschiedenen Repräsentationsformen von Geschichte sind Gegenstand oft erbitterter Kontroversen und bieten somit ein umfangreiches Feld für eine kritische Untersuchung gegenwärtiger Aushandlungsprozesse um die (Neu-)Konstruktion von (nationalen) Identitäten. Sie prägen – innerhalb und außerhalb der betroffenen Region – ganz wesentlich die politischen Vorstellungen Europas nach 1989.

Verstehen wir Museen und Ausstellungen als Teil jener kulturellen Praktiken, in denen sich Repräsentationsbedürfnisse, individuelle und kollektive Narrationen sowie

gesellschaftliche Diskurse und Wissensformen manifestieren, so stellen sie zentrale Orte der Analyse eben jener Aspekte dar. Das Museum ist mittlerweile hinlänglich als identitätsstiftende nationale Institution dekonstruiert worden, als Ort zivilisierender Rituale und hegemonialer Erzählungen, schlichtweg als Stätte des kollektiven Gedächtnisses.

1.1. Forschungsfrage und Erkenntnisinteresse

Die vorliegende Diplomarbeit aus dem Feld der kritischen Museum Studies beschäftigt sich mit kuratorischen Strategien der Darstellung des Kommunismus im Kontext zeithistorischer Ausstellungen seit 1989. Ihre zentralen Forschungsfragen lauten: Wie wird der Kommunismus in post-kommunistischen zeit- und kulturhistorischen Ausstellungen repräsentiert und verhandelt? Lassen sich geschichtspolitisch-ideologische Deutungsmuster und diesen entsprechende narrative Topoi und Storylines identifizieren? Worauf zielen diese kuratorischen Strategien ab, an wen richten sie sich, und wer zeichnet für sie verantwortlich?

Diese Fragen sind für alle post-kommunistischen Länder Ost- und Südosteuropas relevant, in deren unterschiedlichen gesellschaftlichen Transformationskonstellationen sich spezifische, jedoch in zahlreichen Aspekten strukturverwandte Ausstellungen der Geschichte der kommunistischen Herrschaft widmen. Diese Arbeit allerdings konzentriert sich exemplarisch auf eine konkrete Dauerausstellung des *Slowenischen Nationalmuseums für neuere Geschichte* in Ljubljana. Anhand des Kapitels *Slowenien 1945–1960* werden erzählerische Leitmotive und kuratorische Darstellungsstrategien herausgearbeitet und typisiert, um sie in Folge für eine kritische Museums- und Ausstellungsanalyse allgemein nutzbar zu machen. Wie im Methodenkapitel ausgeführt wird, ziehe ich für diese Untersuchung eine eigens definierte (und in künftiger Forschung weiter zu entwickelnde) Sonderform der Kritischen Diskursanalyse heran. Diese Historisch-Kuratorische Diskursanalyse ist darauf ausgerichtet, die spezifische Diskursivität von Ausstellungen und der ihnen zugrundeliegenden kuratorischen Strategien zu erfassen und in ihrem (kunst)historischen, museologischen und gesellschaftlichen Kontext deutbar zu machen.

Hinter den in dieser Arbeit auf eine konkrete Ausstellung bezogenen Forschungsfragen und der zu ihrer Beantwortung gewählten Methode steht ein breiteres museologisches Forschungsinteresse, das der Rolle von Museen und Ausstellungen als Repräsentationsräume der Auseinandersetzung mit Geschichte gilt. Im Besonderen bin ich an den geschichtspolitischen Verschiebungen und Verwerfungen interessiert, die im Verlauf der sogenannten „Transitionen“ von kommunistischen zu post-kommunistischen Gesellschaften seit 1989 sichtbar wurden. Ich konnte mich bereits als Kuratorin – in den Ausstellungen *re: ex-post. Critical Knowledge and the Post-Yugoslavian Condition* (2010) und *De-Revolution* (2006)³ – und als Kunsthistorikerin – in dem Forschungsprojekt *Post-Communist Past. Representations of communism in exhibition contexts of art and contemporary history* (2009–12)⁴ – mit dieser Thematik auseinandersetzen, zu der diese Arbeit nun eine genaue Einzelfallanalyse vorlegt.

Seit dem Ende der realsozialistischen Herrschaft in Ost- und Südosteuropa lässt sich eine in ihrer Deutungsmacht als hegemonial zu bezeichnende Lesart der europäischen Kommunismusgeschichte beobachten, die – pointiert gesprochen – auf eine antikommunistische Siegeserzählung hinausläuft. In solchen Narrationen wird – häufig mit sehr ähnlichen Darstellungs- und Erzählweisen – der Kommunismus und seine gesellschaftliche Erfahrung auf eine Geschichte von Verbrechen und Unterdrückung reduziert. Gerade angesichts der höchst heterogenen gesellschaftlichen Erinnerung und auch dem Zerbrechen heilsgeschichtlichen Triumphalismus nach 1989 (Stichwort: „Das Ende der Geschichte“⁵) scheint es wichtig, solch tendenziöse und mitunter ins Propagandistische gehende Ausstellungsstrategien zu analysieren und kritisch zu hinterfragen. Als theoretischen Rahmen für diese Auseinandersetzung beziehe ich mich in erster Linie auf Boris Budens kulturtheoretisches Konzept des Postkommunismus, das im Folgenden kurz erläutert wird.

1.2. Postkommunismus als theoretischer Rahmen

³ Vgl. *re: ex-post. Critical Knowledge and the Post-Yugoslavian Condition*, 20.01.–21.02.2010, Open Space Wien und *De-Revolution*, 27.04.–09.06.2006, Galerie IG Bildende Kunst Wien.

⁴ Die Trägerorganisation des Forschungsprojekts *Post-Communist Past. Representations of communism in exhibition contexts of art and contemporary history* (2009–12) ist schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, gefördert von der Erste Stiftung.

⁵ Vgl. das kontroversiell diskutierte Buch des amerikanischen Politologen Francis Fukuyama: *Francis Fukuyama, The End of History and the Last Man*, New York 1992.

Der kroatisch-österreichische Philosoph und Kulturwissenschaftler Boris Buden hat 2009 mit seinem Buch *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*⁶ eine überzeugende Analyse der gegenwärtigen Verfasstheit post-kommunistischer Gesellschaften insbesondere im ehemaligen Jugoslawien vorgelegt. Seine zentrale These geht davon aus, dass es mit dem zunehmenden Abbau sozialpolitischer Errungenschaften auch im Zuge (neo-)liberaler Transition zu einem Verlust von Gesellschaft und einer umfassenden Depolitisierung komme, letztlich nicht zu einem Ende der Geschichte, sondern vielmehr zu einem Ende der Gesellschaft. Wie Buden zeigt, zielen die bekannten Motive des Nachholens, des Imitierens des Westens und der Entmündigung der revolutionären Subjekte von 1989 („demokratische Schulbank“) auf die Einordenbarkeit der Geschichte des Kommunismus in eine zielgerichtete Weltgeschichte ab – und zwar in Form eines Abstellgleises, eines Irrtums, einer Episode mehr denn einer Periode. Zurück an den Start, bedeutet das für jene Millionen, die durch sieben oder vier Jahrzehnte in einem anderen Gesellschaftssystem gelebt haben, andere soziale Erfahrungen von Vergesellschaftung gemacht haben. Dieses (Erfahrungs-)wissen wird delegitimiert und muss lediglich überwunden werden, um in die bereits verwirklichte (wenn auch nicht vollständige und perfekte) Idealform der menschlichen Gesellschaft eingehen zu können. Hier wird das normativ-lineare Geschichtsbild der Aufklärung wiederbelebt, dessen utopische Dimension – um mit Buden zu sprechen – durch Ironie ins Pragmatische gewandelt wird. Als Ironie ist hier jene „kritische Distanz“ westlicher Entscheidungseliten zu verstehen, die im Erkennen der inhärenten Fehler liberal-kapitalistischer Demokratie durch ihre führenden ProtagonistInnen wurzelt – und in der damit einhergehenden Größenphantasie, bereits die ideale Gesellschaft zu verkörpern.

Aus dieser Geschichtsdarstellung des Marxismus (die Idee ebenso wie ihre politische Herrschaft) als historischen Irrtum spricht, laut Buden, der Herrschaftswillen der Sieger, der den überwundenen Sozialismus im Sinne seiner nachhaltigen Entmachtung seiner gefährlichsten Kraft zu berauben strebt: seiner kritischen Analyse sozialer Ungerechtigkeit und der daraus entwickelten Handlungsoptionen für gesellschaftliche Alternativen, für eine – in der Rhetorik transnationaler sozialer

⁶ Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt a. Main 2009.

Bewegungen – möglichen anderen Welt. Die Möglichkeit, andere als die bestehenden Gesellschaftsordnungen zu denken und damit radikale Veränderungen nicht auszuschließen, unterscheidet kontingente, ergebnisoffene von deterministischen Geschichts- und Weltbildern (also auch vom Marxismus selbst, den der Post-Kommunismus kritisiert). Ein historischer Sieger – der „Westen“ –, der die Potenziale der unterlegenen Ideologie retrospektiv zu entkräften sucht, ist ängstlich um den Erhalt der eigenen Hegemonie bemüht. Dies umso mehr in einer globalen (und gerade auch europäischen) Konstellation, in der die Heilsversprechen des demokratischen Marktes nicht mehr selbsterklärend und unzweifelhaft erscheinen. Jenes Europa, in dessen auszubauendes Haus die irregeleitete östliche Verwandtschaft einziehen sollte, hat sich jedoch gerade in Folge von „1989“ mit einem Meisternarrativ in Form einer Heilsgeschichte ausgestattet: die Erzählung vom Friedensprojekt, vom unaufhaltbaren Wohlstandwachstum, vom durch historische Folgerichtigkeit und nicht durch Waffengewalt errungenen Sieg über den Kommunismus. Dieses Narrativ zeichnet sich durch einen hohen Grad an jener Zwangsläufigkeit aus, die zahlreichen neo-hegelianischen Diagnosen vom „Ende der Geschichte“ eigen ist. Ihnen zufolge waren der Staatssozialismus und seine gesellschaftsphilosophischen Grundlagen nichts Anderes als ein historischer Irrweg.

Ein entscheidendes Element dieser Entmachtung ist die Reduktion der Geschichte des Staatssozialismus auf seine repressiven Elemente, also gewissermaßen der Gleichsetzung von Kommunismus mit Stalinismus oder der maoistischen Kulturrevolution. Dies trifft in abgewandelter Form auch auf den vergleichsweise milden Titoismus mit seinen zahlreichen Freiräumen zu. In diesem Zusammenhang lassen sich nun gerade auch zeithistorische Ausstellungen als Instrumente eines historischen Determinismus der „Transition to Democracy“ analysieren, was die vorliegende Arbeit im Folgenden beabsichtigt.

2. Zur Methode

Wiewohl es sich beim Kuratieren und Ausstellen um eine zentrale Kulturtechnik handelt, über die unser Umgehen mit Objekten, Medien und gesellschaftlich relevanten Inhalten gerade im Hinblick auf Sinn- und Identitätsstiftung wesentlich bestimmt wird, ist ihre systematische Historisierung ein überraschend rezentes Phänomen (kunst)wissenschaftlicher Forschung.⁷ In Verbindung damit stellen methodische Instrumentarien für differenzierte Ausstellungsanalysen trotz verschiedener in den vergangenen Jahren entwickelter Herangehensweisen noch immer ein Desiderat der Museologie und Ausstellungstheorie dar.⁸ Will man die komplexen Verfahrensweisen untersuchen, durch die im Medium Ausstellung Botschaften transportiert werden – d.h. wie Objekte, Texte, Bilder, Ausstellungsarchitektur, Lichtführung und Raumgestaltung zum Einsatz kommen – und in welcher Beziehung diese Mittel zueinander stehen, so gilt es, Ansätze aus unterschiedlichen Disziplinen zusammenzuführen.

Im deutschsprachigen Raum haben die Museologinnen und Kuratorinnen Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler eine wichtige Grundlagenarbeit in diesem Kontext geleistet. Ihr zentraler methodischer Ansatz ist die sogenannte Dichte Beschreibung, ein Verfahren, das Clifford Geertz für die ethnologische Feldforschung als zugleich mikroskopische und deutende Methode entwickelt hatte und das sie für Museums- und Ausstellungsanalysen adaptierten:

Ersteres bedeutet die Reduktion auf einen Teilbereich des Untersuchungsgegenstands, der aber unter vielfältigsten Perspektiven genau analysiert wird, so dass davon ausgehend weit reichende Schlussfolgerungen auf ein größeres System gezogen werden können. Zweiteres meint, dass sich die Forschenden bewusst sind, dass bereits die Beschreibung eines kulturellen Phänomens ebenso eine Interpretation und Positionierung beinhaltet wie die Analyse – auch

⁷ Vgl. zu diesem Thema etwa meinen Aufsatz im UTB-Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis: Luisa Ziaja, Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld, in: dies. und schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Stuttgart 2013 (im Erscheinen).

⁸ Die folgenden Ausführungen basieren zum Teil auf meinem Vortrag auf der Tagung der Österreichischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 2009, der auszugsweise im Tagungsband publiziert ist. Vgl. Luisa Ziaja, Post-Communist Pasts – Einblicke in ein Forschungsprojekt zu Darstellungen des Kommunismus in Museen und Ausstellungen am Beispiel der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009, in: Peter Bogner (Hg.), Paradigmenwechsel. Ost-Mitteuropa im 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse, 15. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 5.–8. November 2009, Wien 2011, S. 52–59.

eine Aufzeichnung ist eine Deutung. Analysen sind somit Interpretationen von Interpretationen.⁹

Demnach geht die Methode induktiv und zugleich selbstreflexiv vor. Die wiederholte Erfassung, Beschreibung und Kontextualisierung unterschiedlicher Schichten einer Ausstellung reichert eine rekonstruktiv-dünne Beschreibung, die das physisch Beobachtbare abbildet, um eine spezifische konstruktive Dichte an und arbeitet Bedeutungsstrukturen heraus, die andernfalls unsichtbar bleiben würden.

Ansätze, die Ausstellungen als Sprechakte, als Signifikations- und Kommunikationsprozesse verstehen – eine Ebene, die in der Dichten Beschreibung nur unzureichend Beachtung findet – wurden in den vergangenen Jahren u.a. von der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal und der Kuratorin Jana Scholze entwickelt. Aufbauend auf Roland Barthes operiert Scholzes semiotisches Verfahren mit den Codes Denotation, Konnotation und Metakommunikation. Sie schreibt:

[...] jedes Ausstellungsobjekt gibt zunächst Auskunft über seine vormuseale Funktion, unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde. Im Kontext von Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden darüber hinaus die „eentlichen“ Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt. Die Art und Weise der Präsentation gibt schließlich Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher bzw. des Museums als sich in Zeit und Ort definierende Institution.¹⁰

Denotation bezeichnet also das Erkennen und Benennen eines Gegenstandes an sich, die Konnotation meint die jeweils spezifischen und immer wieder unterschiedlichen Kontextualisierungen durch Zusammenstellungen von Objekten und anderen Ausstellungselementen und die Metakommunikation verweist auf jene wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Diskurse, die der Positionierung der Institution bzw. der KuratorInnen zugrunde liegen. Da sich die drei Codes nach Scholze immer an allen Ausstellungselementen, also der Objektebene, den Gestaltungsmitteln und Räumen, wenngleich in unterschiedlicher Ausprägung manifestieren, kann auf diese Weise das Medium Ausstellung als Ganzes in den Blick kommen.

⁹ Roswitha Muttenthaler / Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 50.

¹⁰ Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004, S. 30.

Die Religionswissenschaftlerin Sabine Offe schließlich hat das semantische Verfahren der syntagmatischen und paradigmatischen Operation, beruhend auf Ansätzen von Roman Jakobson, in die Ausstellungsanalyse eingeführt: Diese begreift Ausstellungen als Texte, deren Bestandteile – Exponate – durch Verfahren der Substitution und der Kombination gelesen werden. Durch spezifische Formen der Verknüpfung können so Narrative gebildet werden, die durch Assoziationen und Konnotationen bestimmt werden. Diesen liegen gesellschaftliche Konventionen und Diskurse ebenso wie persönliche Erfahrungen der beteiligten Subjekte zugrunde. Laut Offe kann das Jakobson'sche Modell dazu beitragen „die Wege und Abwege des Assoziierens methodisch zugänglich zu machen und die Bedeutungskontexte, die eine Ausstellung oder ein Ding in einer Ausstellung evozieren, für die Angehörigen einer *interpretive community* zu beschreiben.“¹¹

Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse des Kapitels *Slowenien 1945–60* aus der Dauerausstellung des *Slowenischen Nationalmuseums für neuere Geschichte* in Ljubljana ist eine genaue, detailreiche Betrachtung, die alle genannten Elemente berücksichtigt und versucht, sich einer Dichten Beschreibung anzunähern. Über solche induktiven Verfahren hinaus kommen zudem deduktive Analysemethoden zum Einsatz, die von rezenten Produktionen in der politischen Theorie und Philosophie, wie z.B. der Hegemonietheorie und der Diskursanalyse ausgehen. Zur Untersuchung und Typisierung der Ausstellungsstrategien bediene ich mich einer Variante der Kritischen Diskursanalyse, die ich als Historisch-Kuratorische Diskursanalyse bezeichne. Diese baut vor allem auf dem von Ruth Wodak und Anderen entwickelten *Discourse-Historical Approach* (DHA) innerhalb der Kritischen Diskursanalyse auf.¹²

Bereits die kritische Diskursanalyse transformierte die klassische Textthermeneutik, indem sie Diskursfragmente im breiteren Diskurskontext über die jeweiligen AutorInnen oder SprecherInnen hinaus verortete. Wodaks historische Diskursanalyse

¹¹ Sabine Offe, *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*, Berlin / Wien 2000, S. 21

¹² Martin Reisigl / Ruth Wodak, *The Discourse-Historical Approach*, in: Ruth Wodak / Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London u.a. 2009, S. 87–121. Zur kritischen Diskursanalyse allgemein vgl. auch Jürgen Link, *Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse. Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse am Beispiel des Normalismus*, in: Hannelore Bublitz / Andrea Bührmann / Christine Hanke / Andrea Seier (Hg.), *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, Frankfurt a. Main 1999, S. 148–161; und Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Duisburg 1999.

erklärt die Signifikanz bestimmter Diskurse durch besonderen Fokus auf den historischen Zusammenhang von Äußerung (*utterance*) und SprecherIn/AutorIn, unter Berücksichtigung epistemischer, ideologischer und kultureller Besonderheiten. Qualitative Datenanalyse – Schritt 1, in diesem Falle ein *close reading* der Ausstellung – wird in drei weiteren Schritten kontextualisiert: 2. Intertextualisierung (Verbindung des Primärtextes mit anderen Texten und Äußerungen); 3. soziale Variablen und institutionelle Rahmungen einer spezifischen „kontextuellen Situation“; und 4. Einbeziehung des breiteren gesellschaftspolitischen und historischen Zusammenhangs, in den diskursive Praxen eingebettet sind.¹³

Die Historisch-Kuratorische Diskursanalyse zeichnet sich im Vergleich zu DHA in erster Linie durch die Spezifik des untersuchten Genres (Ausstellung) aus, das untersucht wird. Als „Text“ bzw. Analysematerial des hier untersuchten post-kommunistischen Geschichtsdiskurses gilt nicht allein der tatsächliche Text, der sich in Bereichstexten und auf Objektlabels findet, sondern die unterschiedlichen kuratorischen Gestaltungsformen und Möglichkeiten, Storylines durch Einsatz und Anordnung von Objekten, Dokumenten und künstlerischen Arbeiten zu entwickeln.¹⁴ Display, räumliche Gegebenheiten und Vermittlung spielen daher eine wesentliche Rolle, wenn die geschichtspolitische Intention und Strategie einer Ausstellung diskursanalytisch erschlossen werden soll. Diese Analyse basiert auf der Erhebung und Beschreibung qualitativer Daten, wozu ich im Rahmen dieser Arbeit – analog zur linguistischen Methode des *close reading* – die Methode der eingangs erläuterten Dichten Beschreibung verwende.

¹³ Reisigl und Wodak 2009, S. 93.

¹⁴ Vgl. In diesem Zusammenhang auch Alfred Pang Kah Meng, Making history in *From Colony to Nation: a multimodal analysis of a museum exhibition in Singapore*, in: Kay L. O'Halloran (Hg.), *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*, London / New York 2004, S. 28–54.

3. Das Slowenische Nationalmuseum für neuere Geschichte

3.1. Zur Geschichte des Museums im historischen Kontext

Da die Entstehungsgeschichte des *Slowenischen Nationalmuseums für neuere Geschichte*¹⁵ in Ljubljana eng mit den politischen Entwicklungen in Zentral-Südosteuropa seit den 1940er-Jahren verknüpft ist, sei hier zunächst ein kurzer historischer Überblick¹⁶ gegeben.

Nachdem ein Putsch im März 1941 den Beitritt des Königreichs Jugoslawien¹⁷ zum Dreimächtepakt Deutschlands, Italiens und Japans verhinderte – zuvor hatten sich bereits Ungarn, die Slowakei, Rumänien und Bulgarien angeschlossen – wurde es im April 1941 besetzt, um es „mit unerbittlicher Härte [...] militärisch und als Staatsgebilde zu zerschlagen“¹⁸. Slowenien wurde zwischen Deutschland, Italien und Ungarn aufgeteilt, die okkupierten Gebiete Serbien, Kroatien (mit Bosnien und Herzegowina), sowie Montenegro als Vasallenstaaten der Achsenmächte installiert. Im Sinne einer „Auslöschung alles Slowenischen“ wurde die Sprache verboten, Personen- und Ortsnamen eingedeutscht, Schulen, Vereine, Gewerkschaften geschlossen und bis zu 80.000 SlowenInnen überwiegend zur Zwangsarbeit deportiert. In einem hohen Ausmaß waren dabei VertreterInnen der slowenischen Intelligenz von den Hochschulen und Gerichten, der Kirche, aus der Ärzteschaft und der Wirtschaft betroffen.¹⁹

Noch bevor die PartisanInnenbewegung in Erscheinung trat, wurde der Wehrmacht Ende April 1941 eine Anweisung erteilt, „rücksichtslos jeden Widerstand zu brechen“, die im September mit dem Befehl, „für jeden von Partisanen verletzten Soldaten 50 Geiseln zu erschießen, für jeden getöteten Soldaten 100“, noch verschärft wurde.

¹⁵ Eigennamen und spezifische Bezeichnungen werden hier der Verständlichkeit halber in deutscher bzw. englischer Übersetzung angeführt.

¹⁶ Im Folgenden beziehe ich mich im Wesentlichen auf: Joachim Hösler, *Sloweniens historische Bürde*, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Ausgabe 46/2006, Slowenien und Portugal, S. 31–38.

¹⁷ Das Königreich oder auch sogenannte erste Jugoslawien war 1918 aus dem Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie hervorgegangen.

¹⁸ Aus dem Protokoll der Besprechung Hitlers mit der Führung der Wehrmacht am 27. März 1941 zur bevorstehenden Aggression gegen Jugoslawien, zit. nach: Hösler 2006, S. 31, Fußnote 5.

¹⁹ Ebenda, S. 32.

Und im Dezember desselben Jahres verständigten sich Heinrich Himmler, der „Reichskommissar für Festigung Deutschen Volkstums“, und Adolf Hitler über die Gleichbehandlung von Jüdinnen und Juden und PartisanInnen im Sinne der „Ausrottung“ beider Gruppen.²⁰ Die bereits im April 1941 in Ljubljana gegründete *Antiimperialistische Front*, ein Widerstandsbündnis der Kommunistischen Partei Sloweniens (KPS) mit linksbürgerlichen Kräften²¹ wurde im Juli desselben Jahres nun als *Osvobodilna fronta* (OF) – Befreiungsfront – unter der Führung der KPS aktiv. In wenigen Monaten wurde eine Organisationsstruktur aufgebaut, die neben einer politischen und militärischen Leitung, Organe für eine Gerichtsbarkeit, für Spionage, Sabotage und die Liquidierung von „Feinden des slowenischen Volkes“ umfasste. Gemeinsam mit der gesamtjugoslawischen PartisanInnenbewegung, der sich die slowenische Befreiungsfront Ende 1942 angeschlossen hatte, entwickelte sich die OF zu einer ernsthaften Widerstandsorganisation, die von den Alliierten unterstützt und im Juni 1944 auch offiziell anerkannt wurde.²²

Als politisches und repräsentatives Organ wurde am 27. November 1942 der *Antifaschistische Rat der Volksbefreiung Jugoslawiens* (kurz AVNOJ) gegründet und Josip Broz Tito zum obersten Kommandierenden gewählt.²³ Neben dem Kampf gegen die nazifaschistische Besatzungsmacht ging die OF ab 1941 auch gegen ihre innenpolitischen GegnerInnen, die antikommunistischen Vorkriegseliten, politisch und militärisch vor, um den Führungsanspruch der KPS zu sichern. Nach der Ausschaltung slowenischer Führungspersönlichkeiten, die dem bürgerlichen Lager zuzuordnen waren, richtete sich dieser interne Kampf insbesondere gegen KollaborateurInnen des Naziregimes. So hatte sich auf Betreiben und mit materieller Unterstützung der italienischen Besatzer aus ursprünglich vom Klerus initiierten *Dorfwehren* eine *Freiwillige Antikommunistische Miliz* formiert. Und im Herbst 1943, als sich die alliierte Anerkennung der jugoslawischen Volksbefreiungsbewegung bereits abzeichnete, betrieben bürgerliche Kräfte in Ljubljana die Organisation einer

²⁰ Ebenda, S. 33. Wie Höslers ausführt, ging die zuständige SS-Karstwehr unter SS-Standartenführer Hans Brand bei der „Partisanenausrottung“ äußerst brutal vor: Nachweislich war keine andere SS-Einheit für so viele und so grauenhafte Verbrechen an der Zivilbevölkerung verantwortlich, wie diese. Vgl. dazu auch Gerhard Jochem/Georg Seiderer (Hg.), *Entrechtung, Vertreibung, Mord. NS-Unrecht in Slowenien und seine Spuren in Bayern 1941–1945*, Berlin 2005.

²¹ Neben der KPS waren an der Gründung die Slowenischen Christlichen Sozialen, die slowenische Turnbewegung *Sokol* und eine Gruppe Kulturschaffender beteiligt. Die bürgerliche Vorkriegsregierung und ihre Parteien lehnten jegliche Zusammenarbeit mit der KPS ab. Vgl. Höslers 2006, S. 33.

²² Vgl. Höslers 2006, S. 34.

²³ Vgl. Božo Repe, AVNOJ: Historische Tatsache und aktuelle politische Frage, in: *Ost-West-Gegeninformationen*, Heft 2, 2002, Sonderbeilage, S. XII–XVII, hier XIII.

antikommunistischen *Slowenischen Landeswehr*, der sogenannten *Domobranci*, die ausgestattet und geführt von der Waffen-SS, gemeinsam mit der Wehrmacht gegen die PartisanInnen und ihre Verbündeten kämpfte.²⁴ Nachdem die PartisanInnen schon während des Krieges weite Teile Jugoslawiens kontrollierten, gelang ihnen mit Unterstützung der sowjetischen Streitkräfte 1944 die Befreiung Belgrads, das zum Sitz der provisorischen jugoslawischen Regierung Josip Broz Titos wurde. Bereits auf der zweiten Konferenz der AVNOJ im November 1943 waren Beschlüsse hinsichtlich der Zukunft Jugoslawiens nach einer möglichen Befreiung gefasst worden, die eine neue Föderation als Staatsgemeinschaft der jugoslawischen Völker unter der Führung der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPJ) vorsahen.²⁵ Unmittelbar nach Kriegsende kam es zu umfassenden Vergeltungsschlägen gegen die *Domobranci* und andere NazikollaborateurInnen durch Einheiten der slowenischen und jugoslawischen PartisanInnen.²⁶ Schätzungen des Slowenischen Instituts für Zeitgeschichte zufolge wurden mindestens 50.000 bzw. bis zu 100.000 Menschen meist ohne Prozess exekutiert und in Massengräbern im Kocevski rog, den Bergwerksstollen des Stari Hrastnik und der HI. Barbara bei Lasko verscharrt, die im Anschluß zu Sperrgebieten erklärt wurden.²⁷ Eine öffentliche Thematisierung und Aufarbeitung dieser Ereignisse fand erst nach dem Regimewechsel ab 1991 statt und löst bis heute kontroverielle geschichtspolitische Debatten aus, wie die Analyse der Dauerausstellung im *Slowenischen Nationalmuseums für neuere Geschichte* zeigen wird.

Das Museum wurde als Teil des *Wissenschaftlichen Instituts des Exekutivausschusses der Befreiungsfront*²⁸ im Januar 1944 gegründet und hatte zunächst die Aufgabe, die Geschichte und Politik der kommunistischen Bewegung, insbesondere des PartisanInnenwiderstandes und der bevorstehenden Befreiung

²⁴ Vgl. Hösler 2006, S. 35.

²⁵ Vgl. Repe 2002, S. XIII–XIV.

²⁶ Den massenhaften Exekutionen ging das Angebot einer Amnestie für KollaborateurInnen bei freiwilliger Stellung bis zum 15. Januar 1945 voraus, das aber nur wenige Betroffene wahrnahmen. Im Mai 1945 machte Tito dann in einer öffentlichen Rede unmissverständlich klar, dass die große Zahl der Opfer des Faschismus gerächt werden müsse. Vgl. Hösler 2006, S. 35.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 36.

²⁸ Dieses im nationalsozialistisch besetzten Europa einzigartige Institut wurde von dem slowenischen Historiker Fran Zwitter (1905–1988) ab 1944 aufgebaut und bis März 1945 geleitet. Es widmete sich in erster Linie der wissenschaftlichen Recherche und Dokumentation von Material für die Nachkriegsgrenzen und zwischenstaatliche Verhandlungen als Grundlage für die Schaffung der autonomen Einheit im föderativen Jugoslawien. Vgl. Dietmar Brenner, *Slowenien 1941–1945. Soll dieser Abschnitt der Geschichte neu geschrieben werden?*, Diplomarbeit, Wien 2008, S. 82.

von der nationalsozialistischen Besatzungsmacht, gleichzeitig zu dokumentieren und dadurch zu unterstützen. Aus dem *Wissenschaftlichen Institut* gingen unmittelbar nach Kriegsende zwei Institutionen hervor, die beide genuin mit der Definition des neuen Staates und der Ausbildung einer jugoslawisch-sozialistischen Identität verbunden waren: das *Institut für Volkskunde* und 1948 das *Museum der Nationalen Befreiung*, die Vorgängerinstitution des heutigen Museums. Seit 1951 ist letzteres im barocken Palais Cekin im Tivoli Park im Nordwesten der Hauptstadt Ljubljana untergebracht, wo 1955 die erste Dauerausstellung installiert wurde (Abb. 1).

Nachdem es ab 1959 für eine Periode von drei Jahren der Organisationsstruktur des *Instituts für die Geschichte der Arbeiterbewegung* untergeordnet worden war, wurde es 1962 als *Museum der Volksrevolution* wieder unabhängig. Unter diesem Namen konzentrierte sich das Museum auf Kriegs- und Parteigeschichte und unterhielt neben dem Ausstellungsbetrieb eine Restaurierungsabteilung und eine Bibliothek. Seit 1968 hat das Museum zudem eine geschichtspolitisch relevante Dependence auf Schloss Rajhenburg in Brestanica, der ältesten mittelalterlichen Burgranlage Sloweniens, die von der deutschen Besatzungsmacht ab 1941 als Übergangslager für Deportationen genutzt worden war und nach Kriegsende als Frauengefängnis diente. Nach der Unabhängigkeit Sloweniens im Jahr 1991 begann ein Umstrukturierungsprozess aus dem 1994 das *Museum für neuere Geschichte* hervorging. In der letzten Umbenennung im Jahr 2003 in das heutige *Slowenische Nationalmuseum für neuere Geschichte* manifestiert sich programmatisch seine zentrale Rolle als Institution der offiziellen slowenischen Geschichtsdarstellung und -deutung des 20. Jahrhunderts.²⁹

Wie dieser kurze historische Überblick verdeutlicht, handelt es sich bei dem Museum seit seiner Gründung und durch seine wechselvolle Geschichte hindurch stets um einen Hauptakteur in der musealen Repräsentation und Vermittlung von Geschichte durch den Staat. Es ähnelt in seiner institutionellen Entwicklung anderen Einrichtungen im ehemaligen Jugoslawien, beispielsweise dem *Geschichtsmuseum*

²⁹ Vgl. zur Institutionsgeschichte die Website des Museums, http://www.muzej-nz.si/eng/eng_zgodovina.html (03.10.2012); sowie: Vanja Lozic, National Museums in Bosnia-Herzegovina and Slovenia. A Story of Making „Us“, in: Peter Aronsson, Gabriella Elgenius (Hg.), Building National Museums in Europe 1750–2010. Proceedings of the conference „European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen“, Bologna 28.–30. April 2011, Linköping University Electronic Press, (03.10.2012): <http://www.ep.liu.se/ecp/064/005/ecp64005.pdf>, S. 69–96, hier 89–90.

von Bosnien und Herzegovina.³⁰ So waren die Hauptachsen staatlicher Identitätsstiftung auf die Errichtung einer sozialistischen Gesellschaft gerichtet und der Zwangsläufigkeit marxistisch-leninistischen Geschichtsdenkens entsprechend waren seine wichtigsten Themen demnach der Klassenkampf, die Gründungsleistung der PartisanInnenbewegung, die Geschichte und Errungenschaften der AVNOJ und der Kommunistischen Partei Jugoslawiens.³¹ Ihre gesellschaftliche Zielsetzung band die historischen Museen der sozialistischen Länder besonders eng an die ideologischen Vorgaben von Partei und Staat. Sie waren, wie auch in anderen realsozialistischen (und dies gilt wohl für alle totalitär regierten) Staaten, Propagandainstrumente der Revolution, was die übliche legitimatorische Funktion von Nationalmuseen in neu gegründeten Staatswesen³² noch deutlich übertrifft.

Nach dem Regimewechsel stand eben diese Funktion im Sinne einer Neuverortung der Institution als Teil einer demokratischen Öffentlichkeit zur Disposition. Während sich die slowenische Geschichtswissenschaft in den 1990er-Jahren, wie der Historiker Božo Repe ausführt, relativ unbeeinflusst von den vorwiegend liberalen Regierungen der Aufarbeitung der Vergangenheit widmen konnte, veränderte sich dieses Verhältnis mit der rechtskonservativen Regierung unter Ministerpräsident Janez Janša ab dem Jahr 2004³³, die dem Thema oberste Priorität zumaß, was sich bei Feiern und anderen offiziellen Manifestationen, durch Interventionen in Wissenschaft und Bildung, sowie in der Besetzung öffentlicher Funktionen äußerte.³⁴ So berief Janša im Jahr 2005 den durchaus umstrittenen und streitbaren Historiker

³⁰ Vgl. Ložic 2011.

³¹ Dies lässt sich beispielsweise an einer Auswahl von Ausstellungstiteln über die Dekaden ablesen: *Ten-year Anniversary of the Establishment of the Communist Party of Slovenia* (1947), *Four Decades of the Establishment of the Communist Party of Yugoslavia* (1959), *Youth in War* (1963), *Children in the Liberation War and the Construction of the Socialist Homeland* (1972), *Tito – The Strategist of the Revolution, the Creator and the Supreme Commander of Armed Forces* (1975). Vgl. Ložic 2011, S. 91.

³² Zum Themenkomplex der identitätsstiftenden Funktion von Museen gerade auch in jungen Nationalstaaten vgl. Rosmarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2005; Flora Edouwaye S. Kaplan (Hg.), *Museums and the Making of „Ourselves“. The Role of Objects in National Identity*, London 1994; Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

³³ Janež Jansa war mit seiner Slowenischen Demokratischen Partei von 2004 bis 2008 Ministerpräsident; seit Januar 2012 ist er wieder in diesem Amt.

³⁴ Vgl. Božo Repe, *Veränderte Sichtweisen auf die neuere slowenische Geschichte: Eine wissenschaftliche oder eine ideologische Revision?*, paginiertes Manuskript der unpublizierten deutschen Übersetzung des Kapitels *The Myth and Reality of Communism*, in: Ders., *Between Myths and Ideology. Some Views on Slovene Contemporary Historiography*, Ljubljana 2009, S. 61–86, Manuskript S. 9.

Jože Dežman zum Direktor des *Slowenischen Nationalmuseums für neuere Geschichte*. Dežman, der das Museum bis 2010 leitete, stand auch der *Regierungskommission für verborgene Massengräber* vor, die von 2005 bis 2008 Hunderte Massengräber identifizierte und zum Teil aufarbeitete. Um die Bewertung der von kommunistischen PartisanInnenverbänden ausgeführten Exekutionen und in Verbindung damit der gesamten titoistischen Periode entbrannte in der Folge einer neuer HistorikerInnenstreit, dessen wesentlicher Protagonist Dežman war und nach wie vor, seit März 2012 in der Funktion des Leiters des *Slowenischen Nationalarchivs*, ist.

Als Direktor des Museums kuratierte er unter anderem einen diesbezüglich zentralen Teil der Dauerausstellung *Sloweninnen und Slowenen im 20. Jahrhundert* mit dem Titel *Slowenien 1945–60*, der im Mittelpunkt der vorliegenden kritischen Analyse steht. Zur Problematik des HistorikerInnenstreits und der Positionierung der GeschichtswissenschaftlerInnen schreibt Božo Repe:

Die slowenische Geschichtsschreibung stellt in einem ungefähr zwanzigjährigen Prozess seit Mitte der 1980er Jahre ein Gleichgewicht bezüglich der bis dahin mangelhaft oder einseitig erforschten Themen her, bei einzelnen Historikern kann aber in diesem Zusammenhang eine Tendenz nach Schaffung von Gegenpositionen zu den einstigen Standpunkten festgestellt werden, eine radikale Wende, welche über die wissenschaftlichen Erkenntnisse eines (Groß-)Teils der Geschichtsschreibung hinausgeht und in einzelnen Punkten mit ihren Thesen und ihrem Vokabular zur antikomunistischen Propaganda der Zwischenkriegszeit und der Zeit des Zweiten Weltkrieges zurückkehrt.³⁵

Inwieweit sich diese Einschätzung im kuratorischen Narrativ und seiner visuellen Umsetzung in der Dauerausstellung und im begleitenden Katalog als institutionelle Setzung widerspiegelt, soll in weiterer Folge herausgearbeitet und innerhalb des Fachdiskurses zum Postkommunismus verortet werden.

³⁵ Vgl. Repe 2009, S. 3.

3.2. Das Museum und seine Dauerausstellung *Sloweninnen und Slowenen im 20. Jahrhundert*

Das aktuelle Mission Statement des Museums benennt als wesentlichste Aufgaben das Sammeln, Erhalten, Erforschen aber auch Produzieren materieller wie immaterieller Zeugnisse der jüngeren Geschichte sowie deren Vermittlung im Sinne eines Brückenschlags zwischen Geschichtswissenschaft und einer breiten Öffentlichkeit. Dabei soll das Schicksal der Sloweninnen und Slowenen im 20. Jahrhundert mit Fragen zur eigenen Identität in der Gegenwart verknüpft und gemeinsam mit den BesucherInnen nach Antworten gesucht werden.³⁶ Dieses Mission Statement und die darin formulierten inhaltlichen Zielsetzungen werden in Hinblick auf die konkrete kuratorische Umsetzung an anderer Stelle noch zu thematisieren sein.

Die ersten Sammlungsbestände gehen auf die Aktivitäten des *Wissenschaftlichen Instituts des Exekutivausschusses der Befreiungsfront* während des Zweiten Weltkriegs zurück, die dann von MuseumsmitarbeiterInnen beständig rückwirkend bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts sowie bis in die Gegenwart erweitert wurden. Neben einem umfangreichen militärhistorischen Bestand, der Waffen, Ausrüstungen, Uniformen, technisches Gerät, Plaketten, Abzeichen, Orden etc. beinhaltet, und einem Schwerpunkt auf Dokumente, Materialien und Objekte aus der PartisanInnenbewegung, gibt es Sammlungen aus den Bereichen Numismatik, Heraldik, Philatelie, Fotografie und Kunst, ebenso wie der Alltagskultur und jüngst auch der Oral History.³⁷

Die Dauerausstellung *Sloweninnen und Slowenen im 20. Jahrhundert* wurde 1996 eröffnet und seitdem teilweise überarbeitet und aktualisiert.³⁸ Sie erstreckt sich auf knapp 470 m² über acht Räume des Obergeschosses des barocken Palais, das 1991 saniert und durch einen Zubau für die museale Infrastruktur an der Rückseite

³⁶ Vgl. das Mission Statement auf der slowenischen Variante der Website des Museums, http://www.muzej-nz.si/slo/o_muzeju.html (03.10.2012).

³⁷ Vgl. die kommentierte Auflistung der Sammlungsbestände ebenda, <http://www.muzej-nz.si/slo/zbirke.html> (03.10.2012).

³⁸ 1998 wurde das Museum aufgrund der Neuaufstellung der permanenten Präsentation für den Preis des *European Museum of the Year* nominiert.

erweitert wurde. In sechs Kapiteln, beginnend mit *Erster Weltkrieg 1914–1918*, über *Die Zwischenkriegszeit 1918–1941*, *Zweiter Weltkrieg 1941–1945*, *Slowenien 1945–1960* und *Slowenische Wirtschaft seit 1945* bis hin zum abschließenden Teil *Vereinigt im Sieg – Das Erringen von Demokratie und Unabhängigkeit in Slowenien*, wird die Geschichte einer chronologischen Ordnung folgend aufbereitet. Im Sinne einer Kontextualisierung des hier im Detail untersuchten Kapitels *Slowenien 1945–1960* sei an dieser Stelle ein knapper Überblick des Rundgangs gegeben.

Das Narrativ der Dauerausstellung setzt dem Titel des ersten Kapitels entsprechend unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 ein. In einer äußerst materialreichen Präsentation, die Dokumente, Plakate, Fotografien, Alltags- und Kunstobjekte, militärhistorische Exponate in Wand- und Vitrinenabwicklungen sowie installative Rekonstruktionen zeigt, sollen die Veränderungen vermittelt werden, die die Kriegserklärung, die Mobilisierung und der Kriegsverlauf für Slowenien als Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie bedeuteten. Dabei werden thematische Schwerpunkte gesetzt, die sich neben begleitenden Texttafeln auch in der räumlichen Anordnung und im Display äußern. Nach einer Darstellung der Ausgangslage widmen sich zwei über eine Wendeltreppe verbundene Bereiche dem Leben während des Krieges. Der obere Raum veranschaulicht die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Auswirkungen auf das Hinterland, der gesamte untere Teil indessen ist als Rekonstruktion militärischer Tunnelanlagen konzipiert (Abb. 2–3).

Ausgestattet mit Originalobjekten und verstärkt durch Licht- und Soundeffekte soll hier das zermürbende Dasein der Soldaten im Schützengraben, die in Form von Puppen diese Szenerie „bewohnen“, nachvollzieh- und insbesondere nachfühlbar gemacht werden. Bereits das erste Kapitel weist demnach sehr unterschiedliche Darstellungsstrategien der Chronologie und der Inszenierung mit jeweils eigenem Vokabular auf. Eine wesentliche Differenz lässt sich am Status der eingesetzten Exponate festmachen: Kann in der chronologischen Abwicklung des oberen Teils eindeutig zwischen Originaldokument oder -objekt und Display unterschieden werden, bleibt das Verhältnis zwischen authentischem Exponat und Präsentationsmittel im szenischen Arrangement bewusst unklar. Anders als die durch Textinformationen angeleitete kognitive Vermittlung der Inhalte, setzt die

Inszenierung auf ein emotionales Erlebnis bei den BesucherInnen.³⁹

Diese Kombination verschiedener Präsentationsformen findet sich auch in den weiteren Kapiteln der Dauerausstellung. Der den wesentlichen politischen, sozialen und kulturellen Ereignissen der Zwischenkriegszeit 1918–1941 gewidmete zweite Teil treibt in zwei kleineren aufeinanderfolgenden Räumen das chronologische Narrativ durch dicht bespielte Wandabwicklungen voran. Thematisiert werden die Gründung des nur kurzlebigen Nationalrats der Slowenen, Kroaten und Serben im Oktober 1918, dem im Dezember des gleichen Jahres durch den Zusammenschluss mit dem Königreich Serbien, das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (SHS) unter der Führung der serbischen Karadžordžević-Dynastie als governementale Struktur nachfolgte; die Verträge von Saint-Germain (1919), Trianon und Rapallo (beide 1920) und aus diesen resultierende territoriale Verluste und neue Grenzziehungen; der Staatsstreich König Alexander Karadžordževićs 1929, der die Verfassung der konstitutionellen Monarchie von 1921 ausser Kraft setzte und eine Königsdiktatur über das nun Königreich Jugoslawien genannte Gebiet proklamierte; die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise auf die Lebensrealität in Slowenien sowie die Formierung widerstreitender linker wie rechter politischer Parteien und Organisationen bis hin zur nazifaschistischen Besetzung durch Deutschland und Italien im April 1941.

Ähnlich wie im ersten Kapitel beinhaltet die Wandabwicklung wieder eine Vielzahl unterschiedlicher Exponate – dokumentarische Fotografien, Landkarten, Plakate, Zeitungsausschnitte, Gemälde, Grafiken, sowie zwei halbstündige Videodokumentationen. Dreidimensionale Objekte, zumeist zeitgenössische technische Apparate, wie ein Radioempfänger oder ein Telefon, werden in frei stehenden Vitrinen gezeigt (Abb. 4). Ebenfalls integriert sind außerdem drei szenische Displays zu den Kontexten Arbeit und Freizeit: Ein im Tivoli-park promenierendes bürgerliches Ehepaar, ein an der Druckerpresse stehender Arbeiter und ein Bauer (Abb. 5a,b). In ihrer ästhetischen Erscheinung fallen diese Arrangements doch auffällig aus dem nüchtern meist in grau gehaltenen und mit vereinzelten roten und schwarzen Akzentsetzungen versehenen Gestaltungskonzept

³⁹ Eine erhellende Analyse der Präsentationskonzepte Chronologie und Inszenierung hat Jana Scholze mit ihrem bereits im Methodenkapitel angeführten Band *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung* vorgelegt, vgl. Scholze 2004, Kapitel 3 und 4, S. 89–215.

dieser Räume.

Der Rundgang setzt in einem großen länglichen Raum mit dem dritten Kapitel zur Zeit des Zweiten Weltkriegs 1941–1945 fort. Hier dominieren drei konzeptuell-gestalterische Elemente: Ein szenisches Display, eine Sound-Bild-Projektion als umlaufender Fries im oberen Teil aller vier Wände und ein Vitrinenband, das eine Längs- und eine Schmalseite des Raumes ausfüllt. Das szenische Display zeigt eine Mutter mit zwei Kindern vor einem abgebrannten Haus, ist aufwändig gestaltet und anders als die Arrangements in den vorangehenden Bereichen durch Museumskordeln unzugänglich abgetrennt. Sobald man den Raum betritt wird zudem die Sound-Bild-Projektion gestartet, die einer Kakaphonie gleich 1.500 dokumentarische schwarz/weiß und Farbfotografien der kriegerischen Handlungen auf slowenischem Boden begleitet von einer ohrenbetäubenden Geräuschkulisse, Lichteffekten und künstlichem Rauch zeigt (Abb. 6, 7). In gesteigertem Maße zielen diese Elemente der Präsentation auf das affektive Erleben einer inszenierten Ausnahmesituation, deren manipulativer Kraft man sich kaum entziehen kann. Erst nach diesem minutenlangen Programm ist es möglich, sich den Inhalten der Vitrinen zuzuwenden, die thematisch gegliedert den politischen Ereignissen und verschiedenen AkteurInnen gewidmet sind. Die faschistische Besetzung und ihr gewaltvolles Unterdrückungsregime, die Internierung in Gefängnissen und die Vernichtung von Jüdinnen und Juden und PartisanInnen in Konzentrationslagern, die Rolle der *Slowenischen Heimwehr* und anderer KollaborateurInnen sowie der organisierte bewaffnete Widerstand der Befreiungsfront bis zum Sieg der von Tito angeführten PartisanInnen wird dem Sammlungsbestand entsprechend insbesondere anhand von Originalexponaten und Dokumenten militärischen Ursprungs veranschaulicht. Während das Narrativ zunächst mit dem szenischen Display und bis zu einem gewissen Grad auch der Sound-Bild-Projektion den Opferstatus der SlowenInnen etabliert hat, steht letztlich die Identifikation mit den siegreichen PartisanInnen im Vordergrund. Dies ist gerade in Hinblick auf den folgenden vierten Teil der Dauerausstellung interessant, der diesem Geschichtsbild entschieden widerspricht. Da das Kapitel *Slowenien 1945–1960* Gegenstand der anschließenden detaillierten Analyse der vorliegenden Arbeit ist, seien an dieser Stelle nur die wesentlichen inhaltlichen und gestalterischen Eckpunkte wiedergegeben.

Als räumliche Zäsur trennt der Festsaal des Museums, die sogenannte Ritter-Halle mit barocker Ausmalung, die Abfolge der ersten drei Teile der Dauerausstellung von den letzten drei Kapiteln, die sich im gegenüberliegenden Flügel des Palais befinden. Inhaltlich befasst sich *Slowenien 1945–1960* in einem gestalterisch zweigeteilten Bereich zum einen mit den bereits erwähnten Exekutionen von Mitgliedern der *Slowenischen Heimwehr* und anderer Kollaborateure durch die PartisanInnen in der unmittelbaren Nachkriegszeit 1945, zum anderen mit den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Slowenien als Teil der von Josip Broz Tito regierten Föderativen Volksrepublik Jugoslawien bis 1960 (Abb. 8).

Von der chronologischen Ordnung abweichend, schließt das darauf folgende Kapitel nicht mit der Periode ab 1960 an, sondern widmet sich der slowenischen Wirtschaft ab 1945. Außerordentlich dicht bespielt, steht im Zentrum dieses Raumes ein von der Decke hängendes Arrangement einer Vielzahl alltagskultureller Exponate, Konsumgüter – von Schallplatten und Kochtöpfen über Möbel, Uhren und Autokennzeichen bis hin zu Kinderwagen und Fahrrädern (Abb. 9). Darunter sind dreiseitige Vitrinen platziert, die Maschinen, Motoren und elektronische Kleingeräte, Haushaltswaren, Kleidung und Sportgeräte ebenfalls in chaotisch anmutenden Präsentationen zeigen, die im Raumtext als „Komposthaufen“ der Konsumkultur bezeichnet werden. Die Installation beinhaltet auch eine Soundkomposition mit Geräuschen aus der Alltags- und Arbeitswelt. Die in dunklem Holz vertäfelten Wände tragen Foto-Texttafeln und Grafiken zu Aspekten der slowenischen Wirtschaft, wie z.B. Tourismus, Industrialisierung, Landwirtschaft, und integrierte Plexiglasboxen mit jeweils zeittypischen Behältnissen und Informationen zur Entwicklung des Milchpreises zwischen 1956, 1966, 1976 und 1986. In beleuchteten Vitrinen werden zudem Geldscheine und Münzen, Spardosen, Plaketten, Abzeichen und Logos slowenischer Firmen und in einem Regal mit davor positioniertem gefüllten Einkaufswagen verschiedene typische Nahrungsmittel(marken) ausgestellt (Abb. 10). Der Wandbereich oberhalb der Vertäfelung ist schließlich mit Firmenschildern und Logo-Leuchtschriften vollkommen ausgefüllt. Die schiere Masse der Exponate stellt eine visuelle Herausforderung dar, deren Narrativ und Deutung ambivalent bleibt. Zum einen wird sicherlich eine gewisse Nostalgie befriedigt, die sich ja gerade an Konsumgütern und Logos nicht mehr existierender Marken orientiert, zum anderen

ruft der „Komposthaufen“ der Konsumkultur eindeutig negative Assoziationen einer dysfunktionalen, nicht wettbewerbsfähigen und letztlich qualitativ minderen sozialistischen Wirtschaft und ihrer Produkte auf.⁴⁰ Gleichzeitig zeugen die Foto-Text-Tafeln aber auch von einem nationalen Stolz gerade auf die wirtschaftlichen Leistungen Sloweniens, das ja stets als Vorzeigebispiel einer produktiven und erfolgreichen Ökonomie galt. Bemerkenswert ist schließlich die auffällige Auslassung des wohl bedeutendsten Aspekts des jugoslawischen Wirtschaftssystems: der Selbstverwaltung, die nur äußerst marginal erwähnt wird.

Der letzte Teil der Dauerausstellung, betitelt *Vereinigt im Sieg – Das Erringen von Demokratie und Unabhängigkeit in Slowenien* behandelt die politischen Entwicklungen ab den 1980er-Jahren bis zur Unabhängigkeitserklärung, dem 10-Tage-Krieg und der Staatsneugründung 1991. In dem lediglich von Spots erleuchteten, dunkelblau gehaltenen Raum sind Foto-Text-Tafeln verteilt, die mit Schnüren aufgehängt und an auf dem Boden stehenden Schuhen befestigt sind (Abb. 11). Sie thematisieren den Zerfallsprozess Jugoslawiens und den gleichzeitigen politischen Aufbruch durch zivilgesellschaftliche Initiativen ab den 1980er-Jahren, die Herausbildung neuer politischer Parteien und einer kritischen Presse. Dem 10-Tage-Krieg ist ein eigener Bereich gewidmet, in dem neben einem szenischen Display, das Soldaten der Jugoslawischen Volksarmee und der Slowenischen Armee vor einem Camouflage-Netz mit Waffen zeigt (Abb. 12), eine überschaubare Anzahl von Originalexponaten durchwegs militärischer Herkunft sowie Fotografien und Landkarten platziert sind, sowie eine Dreikanal-Videoprojektion mit einer Dokumentation über die kriegerischen Auseinandersetzungen, die schließlich zur Unabhängigkeit Sloweniens geführt haben. Der angebotene Identifikationsrahmen zielt auf ein neues Nationalgefühl, das vom siegreichen Erkämpfen des lang gehegten Wunsches eines eigenen Staates gespeist wird und die jugoslawische Vergangenheit als eine von vornherein zum Scheitern verurteilte Episode in der Geschichte des Landes hinter sich lässt. Im Gegensatz zu den wie bereits mehrfach erwähnt überaus materialreichen Präsentationen der anderen Teile der Dauerausstellung, wirkt das letzte Kapitel sehr

⁴⁰ Boris Buden hat in seiner Besprechung der Dauerausstellung im Prager Museum des Kommunismus überzeugend die Stereotype analysiert, derer sich delegitimierende Darstellungen der sozialistischen Produktionsweise durch den Einsatz von Trödel bedienen. Vgl. Boris Buden, *Der Ort des Vergessens. Das Prager Museum des Kommunismus*, in: *springerin*, Heft 1/04: *Diadochenkultur? Postkommunistische Szenen, Geschichtsmodelle und Ästhetiken*, S. 30–31.

reduziert und gleichzeitig ästhetisch-gestalterisch heterogen.

Zusammenfassend ist die Heterogenität der Präsentationsformen, Displays und eingesetzten Materialien charakteristisch für alle Bereiche der permanenten Ausstellung des Museums. Diese ist zum einen konzeptuell angelegt, wenn Chronologie und Inszenierung als kuratorische Leitmotive vermischt werden, zum anderen aber übergreifend auch der unterschiedlichen AutorInnenschaft der einzelnen Kapitel geschuldet, die von fünf verschiedenen KuratorInnen verantwortet wurden. Konzeptuell-gestalterische Brüche und auch inhaltliche Widersprüche zum Gesamtnarrativ, auf die in der Folge noch einzugehen sein wird, sind insbesondere in jenen Teilausstellungen sichtbar, die in den 2000er-Jahren neu aufgestellt wurden, dies betrifft insbesondere das Kapitel *Slovenien 1945–1960* und *Vereinigt im Sieg – Das Erringen von Demokratie und Unabhängigkeit in Slowenien*.

3.3. Slowenien 1945–1960. Historisch-kuratorische Diskursanalyse einer zeithistorischen Ausstellung

Die folgende historisch-kuratorische Diskursanalyse des Bereichs *Slovenien 1945–1960* geht nun detailliert auf das Zusammenspiel thematisch inhaltlicher Setzungen, Exponatauswahl und gestalterischer Inszenierung ein. Die Ausstellung wurde in ihrer jetzigen Form 2007 eröffnet, basiert aber auf Bestandteilen mehrerer Sonderausstellungen des Museums: *The Land of Workers and Farmers* (1996), *The Dark Side of the Moon* (1998), *Between Swastika and the Red Star* (2002), *The Cycle of Violence* (2005), *Concealed and Hidden from the Eyes* (2005) sowie auf Forschungsarbeiten ihres Kurators, des damaligen Direktors Jože Dežman.⁴¹

Der Ausstellungsraum ist durch den Einzug einer konkav gewölbten Wand in zwei abgetrennte Bereiche geteilt (Abb. 13–16). Während sich der Hauptraum in 17 Stationen der titelgebenden Periode von 1945–1960 widmet, behandelt der andere die Ereignisse der unmittelbaren Nachkriegszeit 1945. Dieser schließt also

⁴¹ Vgl. den Katalog zu Ausstellung: Jože Dežman/Museum of Contemporary History of Slovenia (Hg.), *Slovenia 1945–1960*, Klagenfurt/Celovec, Ljubljana / Wien 2007. Der Katalog enthält zwei gegeneinander gesetzte Teile, die jeweils von den beiden Buchumschlägen der Mitte zulaufen. Der erste Teil widmet sich dem hier als Raum 1 bezeichneten Kapitel zu 1945, der zweite der Geschichte von 1945 bis 1960 (Raum 2).

chronologisch an die Darstellung der Befreiung im vorangehenden Teil der Dauerausstellung an und wird hier als Raum 1 bezeichnet. Die BesucherInnen betreten zunächst Raum 2, finden jedoch gleich linker Hand den Überblickstext *Slovenia 1945–1960* vor, der im Durchgang zu Raum 1 platziert und wie alle Texte und Labels zweisprachig in Slowenisch und Englisch gehalten ist.⁴² Bereits im ersten Satz wird jene Terminologie des Krieges eingeführt, welche die gesamte Ausstellung durchzieht und bestimmt:

At the end of the Second World War, the communist partisan movement was a part of the victorious anti-fascist coalition and it won the civil war against the Slovenian anticommunists. [...] In the period from 1945 to 1960, the worst offensives in the party's civil war against Slovenia and its inhabitants take place, it is the time of the implementation of the Leninist-Stalinist revolutionary model (one-party dictatorship, systematic violations of human rights).⁴³

Diese Formulierung evoziert einen bipolaren Bürgerkrieg der Kommunisten gegen ihre (spezifisch slowenischen) Gegner, der die Republikgründung in dieser Form erst ermöglicht habe. Damit stellt sie das im Entstehen begriffene neue Jugoslawien als einen Schauplatz des Kalten Krieges *avant la lettre* dar: Die globale antifaschistische Allianz zerbricht und Kommunisten und Antikommunisten, die sich in Jugoslawien schon während des Zweiten Weltkrieges bekämpft hatten, treten einander offen gegenüber. Den komplexen Prozess der Durchsetzung und Errichtung der sozialistischen Macht, der *auch*, aber keineswegs *nur* gewaltsam erfolgte, reduziert diese Position auf eine Abfolge unterschiedlicher Gewaltstrategien. Dežman geht sogar soweit, einen neuen Terminus zu kreieren und wie selbstverständlich in sein Narrativ zu integrieren: Leninismus-Stalinismus.

Diese Beobachtung mag als ideologiegeschichtliches Detail erscheinen, ist jedoch bedeutungsvoll gerade an diesem Einstiegsmoment in die Ausstellung, an dem die Kategorien für die folgende Erzählung gesetzt werden, und verdient daher eine kurze Erläuterung: Während Marxismus-Leninismus ein etablierter Terminus in der Ideologiegeschichte des 20. Jahrhunderts ist, wird Leninismus-Stalinismus als Begriff kaum verwendet. Seine beiläufige Einführung an dieser Stelle muss als bewusste Erzählstrategie des Kurators gedeutet werden, angewandt mit dem Ziel, eine

⁴² Der breiteren Verständlichkeit halber sind hier alle Texte und Label in ihrer englischen Fassung wiedergegeben, zitiert nach Dežman 2007.

⁴³ Dežman 2007, Teil 2, S. 6

objektivierende, wissenschaftliche Verankerung für seine historische Deutung des Nachkriegskommunismus zu schaffen oder doch zu suggerieren. Die Storyline schließt damit an eine spezifisch antikommunistische Tradition der Totalitarismustheorie an, als deren prominenter Vertreter etwa Richard Pipes und seine kausale Ableitung der stalinistischen Verbrechen als notwendige Folge der Gründungsgewalt des Leninismus gelten kann.⁴⁴

Gleich zu Beginn dieser Ausstellungserzählung werden also Gewalt und Repression als hauptsächliche Deutungsrahmen für das historische Phänomen des jugoslawischen Sozialismus eingeführt und dadurch die verdichtete historische Kontingenz zu Kriegsende in eine lineare Gewaltgeschichte aufgelöst. Gewiss wertet auch die kritische slowenische Zeitgeschichtsforschung der Kräfteverhältnisse und Konfliktlinien in Jugoslawien 1945 als Bürgerkrieg, so etwa Božo Repe: „New Yugoslavia was born on November 29, 1943 [...] in the midst of a holocaust of resistance, revenge and interethnic civil war.“⁴⁵ Eines unterscheidet jedoch diese kritisch-zeithistorischen Analysen von der vorliegenden Storyline. Während Repe eine komplexe Konstellation beschreibt, konstruiert die Ausstellung tendenziell eine direkte Entwicklungslinie, die vom Weltkrieg über den *ideologischen* Bürgerkrieg in den *ethnisch* konnotierten „Bürgerkrieg der Partei gegen Slowenien“ führt.

Die diesem Einleitungstext zugeordneten Exponate, zwei Fotografien, lassen sich entsprechend als Illustrationen militärischer Okkupation verstehen: Sie zeigen den Einmarsch der PartisanInnenarmee und des ersten kommunistischen Präsidenten Sloweniens, Boris Kidrič, in Ljubljana im Mai 1945 (Abb. 17, 18). Selbst unter der Führung des slowenischen Kommunisten Kidrič verweist diese bildliche Inszenierung des Einmarsches in Verbindung mit der Rede vom antislowenischen Bürgerkrieg der Kommunisten auf den Beginn einer Fremdherrschaft. Dies ist wichtig, weil es die Externalisierung kommunistischer Herrschaft als wesentliche Erzählstrategie der Ausstellung deutlich macht. Das Übel kommt diesem Deutungsmuster zufolge stets *von außen* über Slowenien. Es gilt als exogen einerseits deshalb, weil der „kommunistische Internationalismus“ gegen die slowenischen

⁴⁴ Vgl. stellvertretend für zahlreiche Arbeiten zu diesem Thema: Richard Pipes, *Russia Under the Bolshevik Regime: 1919–1924*, New York 1994.

⁴⁵ Božo Repe, *Das Besondere am „Titoismus“ – seine Gewaltherrschaft und sein Zerfall*, in: *Aufrisse*, 13 (1992), 3 „Flammenzeichen Jugoslawien“; S. 27–32, hier S. 27–28.

Nationalstaatlichkeitsbegehren vorging, die sich nach der Enttäuschung von 1918 erneut regten, weil also eine von serbischen, kroatischen und letztlich russisch-bolschewistischen Interessen dominierte Front die slowenische Selbstbestimmung und -verwirklichung vernichtet habe. Zweitens aber verortet das antikomunistische Paradigma des Postkommunismus die sozialistische Idee stets von vornherein als eine exogene, gewissermaßen „volksfremde“ Ideologie, die niemals der Entwicklung der slowenischen Nation diene, sondern dieser eben vielmehr den Krieg erkläre.

Besonders auffällig ist, dass der Ausstellungstext von einem solchen „Krieg gegen Slowenien“ spricht, da Slowenien 1945 als unabhängiger, moderner Staat noch nie existiert hatte. Dies bedeutet, dass die zentrale zeithistorische Selbstdarstellung des slowenischen Staates seine eigentliche Erstgründung 1991 als verzögerte Staatswerdung einer längst bestehenden Nation versteht und die Entwicklung seit 1918, in verstärktem Maße jene seit 1945 als Verzögerung des nationalen Entwicklungsprozesses deutet. Dadurch wird die Geschichte von 1945 und 1991 letztlich zu einer Aberration ohne Sinn und Wert erklärt, zu einer von außen erzwungenen Abweichung vom eigentlichen Weg. Abgesehen von der normativen Implikation, dass ein solcher eigentlicher, idealer Weg überhaupt existiere, hat diese Deutung eine höchst problematische Konsequenz für der Verhältnis der musealen Geschichtsrepräsentation zu den Erfahrungsrahmen seines slowenischen Publikums, dessen Einbindung ja im Mission Statement zentral angesprochen wird. Sie läuft auf die kollektive Entwertung (durch Sinnberaubung) sämtlicher gesellschaftlicher und individueller Erfahrungen der SlowenInnen über ein halbes Jahrhundert hinaus.

Der gesamte erste Raum, also fast 50 Prozent von *Slowenien 1945–1960*, ist ausschließlich dieser Gewaltdimension der Entstehung des sozialistischen Jugoslawien gewidmet. Seine Stationen benennen zentrale negative Deutungskategorien dieser Storyline: *The bloody spring of 1945 – a crime against humanity*, *The war against religion and the Church*, *Lawlessness*, *War against Farmers*, *Prisons and camps*, *Censorship*. Die übrigen Stationen des Raumes thematisieren das entbehrungsreiche Schicksal von Flüchtlingen und den als systematisch repressiv dargestellten Umgang mit deutschen und italienischen Minderheiten in Slowenien sowie slowenischen Minderheiten in den Nachbarländern.

Der Raum wird von einer stark suggestiven Ausstellungsarchitektur dominiert: Die Wände sind mit verrosteten Metallplatten verkleidet, in die Leuchtkästen für Fotografien und Objektvitruinen eingelassen sind. Gegenüber dem Eingang ragt ein mächtiges totemartiges Holzkreuz bis an die Decke. Die von der Materialästhetik hervorgerufene unbehagliche Raumstimmung wird durch die nur von wenigen Lichtspots durchbrochene Dunkelheit noch verstärkt (Abb. 19, 20).

Ähnlich manipulative Gestaltungsstrategien finden sich in zahlreichen Museen, die der Anklage eines repressiven Regimes gewidmet sind, und versuchen die BetrachterInnen der emotionalen Situation von Opfern durch oberflächliche Simulation der Raumerfahrung anzunähern. Während aber etwa das Besatzungsmuseum in Riga oder (in weitaus feiner ausgeführtem Display) das Holocaust-Museum in Washington immerhin konkrete Lagersituationen „rekonstruieren“, bleibt die bedrückende Atmosphäre in diesem Raum weitgehend assoziativ mit vagen Vorstellungen von verkommenen Gefängniszellen oder auch von verrostetem Stahl als negativem Symbol für das als gescheitert dargestellte Industrialisierungsprojekt des Sozialismus verknüpft⁴⁶.

Rechter Hand sind über der Metallwand zudem sieben auf Holzplanken gemalte, lebensgroße menschliche Skelette darstellende Acrylbilder des slowenischen Künstlers Črtomir Frelih von 2005 montiert, die das bedrohliche Szenario vervollständigen, jedoch abermals ohne dass Frelihs Werk in einen inhaltlichen Zusammenhang mit der slowenischen Geschichte gebracht würde (Abb. 21). So evozieren die Skelette bloß allgemeine Assoziationen zu Tod und Unheil. Wenn Dežman eine klare Referenz schuldig bleibt, so ist doch der offensichtliche Zweck erreicht und die atmosphärische Grundlage für das kuratorische Narrativ der Denunziation der kommunistischen Befreiungsfront geschaffen.

Die erste Station nimmt das Motiv des Einleitungstexts wieder auf und leitet daraus ein historisches Urteil über die von der Ausstellung behandelte Periode ab, das deutlicher nicht sein könnte. Unter dem Titel *The bloody spring of 1945 – a crime against humanity* wird die kommunistische Verfolgung der mit dem NS-Regime kollaborierenden paramilitärischen Heimwehr, der *Domobranci*, und anderer

⁴⁶ Vgl. Buden 2004.

Gruppen als Entstehungsmoment der titoistischen Herrschaft hervorgehoben (Abb. 22). Tatsächlich war die Umbruchsphase, wie im kurzen historischen Überblick bereits ausgeführt, von Gewalt geprägt, durch welche die kommunistische PartisanInnenbewegung sich vieler ihrer GegnerInnen zu entledigen suchte, in der aber auch spontane Vergeltungsaktionen eine Rolle spielten. Aus diesen Verbrechen folgt für Dežman die unumkehrbare Delegitimierung des Sozialismus in Jugoslawien: „It is a crime with which the winners buried their victory in an abyss of barbarism; historically they buried themselves with their victims.“⁴⁷

Unabhängig davon, ob die BesucherInnen auf diese Deutung eingeschworen werden können, die letztlich im Widerspruch zum Identifikationsangebot des vorangehenden Teils der Dauerausstellung steht, bleibt kein Zweifel an der geschichtspolitischen Tendenz, die offenbar wenig Raum für eine einigermaßen neutrale Interpretation der Geschichte zugelassen hat. Dieser Einschätzung ist auch Božo Repe, wenn er schreibt

Es sieht danach aus, dass das Pendel einer ausgewogeneren Geschichtsschreibung, das von der Fachwelt in den letzten 20 Jahren irgendwo in der Mitte „festgehalten“ wurde, in die extrem andere Richtung ausschlagen möchte (die „Wahrheit der Domobranzen“ anstelle der „Wahrheit der Partisanen“). Solchen Sichtweisen sollen die Museumpräsentationen angepasst werden und die bisher geltende Periodisierung ersetzen.⁴⁸

Er weist an dieser Stelle auch darauf hin, dass die zeitliche Setzung der Ausstellung Dežmans 1945–1960 das geschichtsrevisionistische und denunziatorische Narrativ wesentlich stützt:

Statt der bisherigen Trennlinien der politischen Geschichte: 1945–1948 (Machtübernahme, sowjetische Form des Sozialismus), 1948–1953 (Informbürokonflikt, Ende der Kollektivierungen, Einführung des Selbstverwaltungssozialismus, stufenweise Öffnung der Grenzen) und danach am Anfang der sechziger Jahre die Wirtschaftsreform und Anfänge des sogenannten „Liberalismus“ der Partei, sollte z.B. die neue Periodisierung nur zwei Zeitabschnitte umfassen, mit einer Trennlinie in den sechziger Jahren. Der zweite Zeitabschnitt sollte den Zerfall Jugoslawiens enthalten, der erste aber sollte – nach dem [...] Konzept der Ausstellungsgestaltung im Museum für neuere Geschichte [...] – folgendermaßen aussehen: „Nach dem Sieg führt die Kommunistische Partei Jugoslawiens die bolschewistische Revolution

⁴⁷ Dežman 2007, Teil 1, S. 6.

⁴⁸ Vgl. Repe 2009, S. 22.

durch. In der Zeit 1945–1960 entwickeln sich die schlimmsten Offensiven im Bürgerkrieg der Partei gegen Slowenien und seine Bewohner, das ist die Zeit der Durchsetzung des leninistisch-stalinistischen revolutionären Modells mit extremen staatsterroristischen Methoden“ [...] (Jože Dežman [...], Über die Neugestaltung der ständigen Ausstellung Slowenen im 20. Jahrhundert, in: *Dnevnik*, 17.6.2006).⁴⁹

Das Zitat Jože Dežmans bei Repe ist hier gerade wegen der weitgehenden Übereinstimmung mit dem Wortlaut des Raumtextes in der Gänze wiedergegeben, da es dessen programmatische Bedeutung nochmals unterstreicht. Dežmans Erläuterungen in der Tageszeitung *Dnevnik* 2006 waren die Antwort auf einen kritischen Kommentar der Journalistin Tanja Lesničar Pučko zur öffentlichen Präsentation des Konzepts der Neugestaltung dieses Teils der Dauerausstellung. Sie hielt fest, dass die Berufung Dežmans als Vergeltungsmaßnahme der politischen Rechten gegen die frühere Museumsleitung zu werten sei, deren Ausstellung *Svetla stran meseca* (Die helle Seite des Mondes) wegen der unzureichenden Repräsentation des totalitären Charakters des kommunistischen Regimes stark kritisiert worden war. Lesničar Pučko schreibt:

[...] für solche Vergeltungsschläge werden aber niemals fachlich hochqualifizierte und ins aktuelle politische Leben nicht involvierte und reife Personen angestellt, sondern immer Konvertiten. [...] Dežmans neue Geschichte bietet Pfadfinder, religiöse Riten und die Mutter Gottes als grundlegende Identitätsachse der Slowenen an.⁵⁰

Deutlich lässt sich an diesen Kommentaren und Analysen ablesen, wie umkämpft das geschichtspolitische Terrain in Slowenien ist und welche zentrale Rolle das Museum und seine Ausstellung darin spielt. Hier muss es darum gehen die diskursive Struktur der Darstellungsstrategien und ihres ideologischen Überbaus detailliert herauszuarbeiten und im generellen Verhandlungskontext des Post-Kommunismus zu verorten.

Doch zurück zur ersten Station *The bloody spring of 1945 – a crime against humanity*: Fotografien von Hinrichtungen sowie Dokumente und Zitate von Josip Broz Tito, Edvard Kardelj und dem slowenischen Innenminister Zoran Polič aus dem Jahr 1945 sind zu sehen, die Hinrichtungen und politische „Säuberungen“ entweder

⁴⁹ Ebenda, Fußnote 39.

⁵⁰ Tanja Lesničar Pučko, *Temna stran temni strani* (Die dunkle Seite der dunklen Seite), in: *Dnevnik*, 6.6.2006, zitiert nach: Repe 2009, S. 22, Fußnote 39.

ankündigen, befehlen oder ihre Spuren zu beseitigen suchen.⁵¹ Diesen Quellen zur strukturellen Gestalt der politischen Gewalt folgen solche zu Einzelschicksalen von Betroffenen, repräsentiert durch Fotoporträts und erhaltene Abschiedsbriefe zweier hingerichteter Heimwehr-Mitglieder, sowie eine zeitgenössische Zeichnung aus der Hand eines Häftlings im Lager von Celje (1945) (Abb. 23).

Fotografien von Exhumierungen sowie von ausgewählten Objekten, die in deren Verlauf geborgen wurden (Kreuze, Schmuck, goldene Gebissfragmente oder Patronenhülsen), sollen sichtlich Betroffenheit durch Entsetzen herstellen (Abb. 24).⁵² Das Narrativ führt hier vom allgemeinen Prozess zum individuellen Leid und stellt so benennbare Täter (die Führungspersonen des sozialistischen Regimes) und Opfer einander gegenüber. Diese Erzählstrategie folgt damit in gewisser Weise der Logik eines Gerichtsprozesses mit der Beschreibung des Tathergangs, Anklage der Täter und Vorlage von Beweismitteln – erneut eine narrative Objektivierungstaktik. Auch das politische Motiv wird bereits eingangs vorgelegt: „The basic goal of the victorious communists was to execute the Bolshevik revolution“,⁵³ und die dem „Bolschewismus“ mutmaßlich inhärente brutale Vorgangsweise liefert das Verbindungsstück zu den konkreten Verbrechen: „The Bolsheviks unified Slovenia with mass burial sites from Triglav to Kolpa, from Mura to Soča.“⁵⁴ In dieser narrativen Vorgangsweise lässt sich jene Einführung von historischer Schuld als Leitbegriff einer in Täter-Opfer-Dichotomien operierenden Geschichtslogik wieder erkennen, die auch Boris Buden für post-kommunistische Geschichtspolitik diagnostiziert: „Die Geschichte wird nur noch mit einem forensischen Interesse untersucht, als Leichnam, der nützliche Aufschlüsse in einem Gerichtsverfahren gibt.“⁵⁵

Gerade dass sich diese Argumentationslogik nicht in einer Station konzentriert findet, sondern durch die Ausstellung entwickelt, verstärkt ihre suggestive Wirkung als scheinbar positivistisch in der Vergangenheit vorfindbare Kausalität. Und so gelten Dežman die Verbrechen von 1945 als einziger Maßstab, an dem der jugoslawische Sozialismus zu messen, auf dessen Grundlage er zu verurteilen und (wie oben

⁵¹ Dežman 2007, Teil 1, S. 7–9.

⁵² Dežman 2007, Teil 1, S. 10–15.

⁵³ Dežman 2007, Teil 2, S. 6.

⁵⁴ Dežman 2007, Teil 1, S. 6.

⁵⁵ Buden 2009, S. 49–50.

zitiert) historisch zu begraben sei: „The layer of mass deaths, left behind by the Yugoslavian/Slovenian Bolshevism is the basic cultural layer of this civilization.“⁵⁶

Dežman verzichtet auf die Möglichkeit differenzierter Darstellung durch die biblische Formel eines ursündenhaften Gründungsverbrechens, das jedoch keine Wiedergutmachung oder Versöhnung erlaube, sondern vielmehr alle eventuellen Verdienste des Sozialismus von vornherein und für alle Zeiten kontaminiere: Die dem zugrunde liegende bzw. darauf aufbauende geschichtspolitische Gleichung lautet: (jugoslawischer) Sozialismus = Unrecht.

Bemerkenswert ist an dieser zentralen Stelle der kuratorischen Beweisführung des Leitnarrativs auch die Präsentationsform der Exponate. So werden die dokumentarischen fotografischen Aufzeichnungen der bei den Exhumierungen gefundenen Skelette und Gegenstände unter denen zahlreiche Kruzifixe sind, solcherart in Vitrinen inszeniert, als handelte es sich um die tatsächlichen dreidimensionalen Objekte einerseits und andererseits als bedürften die Fotografien einer symbolischen Aufladung.

Die folgenden Stationen widmen sich unterschiedlichen Schauplätzen früher titoistischer Politik, die – wie oben erwähnt – ausschließlich als Tat- und Erinnerungsorte staatlicher Verbrechen bzw. Offensiven gegen die eigene Bevölkerung verhandelt werden. Als erste dieser Schauplätze sektorieller „Bürgerkriege“ werden der sozialistische Antikatholizismus⁵⁷ und die landwirtschaftliche Kollektivierung angeprangert, zwei Stationen, die durch die Behauptung eines prinzipiellen Unrechtscharakters (*Lawlessness*) des Regimes verbunden werden. Das bereits erwähnte Holzkreuz des kroatisch-slowenischen Künstlers Metod Frlic aus dem Jahr 1986 wurde ursprünglich 1990 am Ort eines Massakers in Kočevje errichtet und später in die Ausstellung integriert (Abb. 25). Weitere Exponate der Station *The war against religion and the Church* umfassen Fotografien des Hilfsbischofs von Ljubljana Anton Vovk, der 1952 Ziel eines Brandattentats wurde (das er überlebte), also eine prominente Widerstands- und

⁵⁶ Dežman 2007, Teil 1, S. 6.

⁵⁷ Dieser Antikatholizismus hatte gerade in Kroatien und Jugoslawien nicht zuletzt mit der Kollaboration des katholischen Klerus mit dem Faschismus sowohl während des Ustascha-Staats als auch nach Kriegsende durch Fluchthilfe für NS-VerbrecherInnen zu tun. Vgl. Uki Goñi, *The Real Odessa: Smuggling the Nazis to Perón's Argentina*, London 2003.

Martyrergeschichte; sowie eine Vorher-Nachher-Inszenierung der in den 1950er-Jahren abgerissenen Kirche von Rajndol, eine historische Fotografie der Kirche und eine aktuelle des heute an ihrer Stelle befindlichen Wiesengrundes ohne jede Spur des früheren Sakralgebäudes (Abb. 26).⁵⁸

Der *War against farmers*, nur wenige Meter weiter in drei Schaukästen repräsentiert, wird ähnlich dargestellt. Ein kurzer Überblickstext erklärt die Kollektivierungspolitik als titoistisch-stalinistischen Klassenkampf gegen die „Kulaken“ und veranschaulicht diesen durch das individuelle Schicksal des 1946 von „secret political police members“⁵⁹ erschossenen Bauern Viktor Urbas. Fotografien zeigen Urbas, seine Familie und die Einschusslöcher der Projektile, die ihn töteten (Abb. 27).⁶⁰ Diese sozialistischen „Kriege“ gegen Religion und Bauernschaft verbindet der Erzählfaden der Ausstellung durch jenen mutmaßlich grundsätzlichen Unrechtscharakter des Sozialismus, der sich besonders in seiner politischen Justiz, in Schauprozessen und systematischer Verfolgung Andersdenkender zum Ausdruck komme. Diese Station trägt entsprechend den simplen Titel *Lawlessness*. Auch hier folgen einer kurzen Einleitung zur Instrumentalisierung des Rechtssystems durch die kommunistische Partei mehrere Einzelschicksale von Justizopfern, ergänzt durch ein Plakat der Ausstellung *Temna stran meseca* (*The Dark Side of the Moon*), die als Gegenentwurf zur erwähnten Schau *Svetla stran meseca* (*The Bright Side of the Moon*), den Totalitarismus des Regimes thematisierte (Abb. 28, 29).

Zunächst wird der Fall der Österreicherin Hildegard Hahn angeführt, die 1947 als Spionin angeklagt und 1948 zu 20 Jahren Haft verurteilt worden war und davon sechs Jahre tatsächlich absitzen musste. Die Auswahl dieser Opfergeschichte ist interessant, begleitete Hahn doch ihren Verlobten, den kommunistischen österreichischen Spanienkämpfer Josef Martin Presterl, auf eine Studienreise durch Jugoslawien. Hauptangeklagte des Schauprozesses (und dort zum Tode verurteilt und 1948 hingerichtet) waren also ein kommunistischer Genosse aus Österreich und vor allem eine ganze Reihe führender kommunistischer Funktionäre, die jedoch in der Ausstellung keine Rolle spielen, sondern zugunsten eines nicht-kommunistischen

⁵⁸ Dežman 2007, Teil 1, S. 16–21.

⁵⁹ Dežman 2007, Teil 1, S. 28.

⁶⁰ Dežman 2007, Teil 1, S. 28–31.

Opfers in den Hintergrund treten.⁶¹ Die weiteren biographischen Beispiele stellen anhand von Portraitfotos und Dokumenten vor allem slowenische Industrielle und Händler vor, die Opfer von Enteignungen und sozialistischer „Klassenjustiz“ wurden.⁶²

Dieser Fokus ändert sich in der folgenden fünften Station über *Prisons and Camps*, deren kurzer Überblickstext das Nachkriegsjugoslawien als ein „Land der Gefängnisse und Lager, ein Land der Zwangs- und Sklavenarbeit“ beschreibt und die kommunistische Erneuerungsrhetorik als Propaganda ablehnt.⁶³ Das hierfür ausgewählte biographische Beispiel stellt die Geschichte der kommunistischen Frauenrechtlerin und Lehrerin Angela Vode vor, die aufgrund ihrer Kritik am Hitler-Stalin-Pakt 1939 aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen und trotz ihrer Mitarbeit in der Widerstandsbewegung 1947 (also vor dem Bruch mit Stalin) zu 20 Jahren Lagerhaft verurteilt wurde. Zwar wurde sie 1953 (kurz nach Stalins Tod) entlassen, jedoch mit Berufsverbot belegt. Die Ausstellung führt ihre 2004 posthum veröffentlichten Memoiren als Beleg für die politische Justiz der 1940er-Jahre an – für die „Rechtlosigkeit von Titos Jugoslawien“, wodurch auch terminologisch ein Bogen zur bisherigen Erzählung hergestellt wird.⁶⁴ Historische Fotografien von Vode, ihrem Prozess und dem Frauengefängnis in Rajhenburg sowie der Umschlag ihres Buches über Frauen in der modernen Gesellschaft aus 1933 sollen diese Argumentation veranschaulichen.

An die Unterdrückung von dissidenten Intellektuellen durch die kommunistische Regierung schließt die nächste Station über Zensur direkt an. Sie ist vergleichsweise knapp gehalten und verweist auf den Widerspruch zwischen der offiziell nicht existenten Zensur und der realen politischen Kontrolle über sämtliche Medien durch die Kommunistische Partei. Ein Foto ohne Jahresangabe zeigt einen enormen Stapel verbotener Bücher in den Redaktionsräumen der zwangsweise geschlossenen liberalen Tageszeitung *Jutro*. Eine der wenigen Hands-on-Stationen besteht aus einer aus der Wand ragenden hölzernen Lade, die spezifische Karteikarten aus den

⁶¹ Vgl. Heimo Halbrainer, Das kurze Leben des Grazer Schriftstellers, Spanienkämpfers und Verlegers Josef Martin Presterl, in: Josef Martin Presterl, Im Schatten des Hochschwab. Skizzen aus dem steirischen Widerstand. Hrsg. und eingeleitet von Heimo Halbrainer und Karl Wimmer, Graz 2011, S. 341–373.

⁶² Dežman 2007, Teil 1, S. 22–27.

⁶³ Dežman 2007, Teil 1, S. 32.

⁶⁴ Dežman 2007, Teil 1, S. 33.

National- und Universitätsbibliotheken zur slowenischen politischen Exilliteratur enthält.⁶⁵ Interessanterweise findet sich in diesem Zusammenhang kein Hinweis auf andere (nicht-slowenische prominente politische AutorInnen und Intellektuelle, die zunächst inhaftiert und dann ins Exil geschickt wurden, wie etwa paradigmatisch der aus Montenegro stammende Milovan Djilas.⁶⁶ Dieser Verzicht auf Beispiele für den in den Stationstexten stets explizit angesprochenen gesamtjugoslawischen Kontext scheint auf eine Art slowenischen Sonderweg oder ein spezifisches Schicksal innerhalb Jugoslawiens zu zielen, ohne dass dieser jedoch klar erläutert würde. Ein derartiger zeithistorischer „Exzeptionalismus“ verharrt daher auf der Ebene der Suggestion.

Die übrigen Stationen des ersten Ausstellungsteiles sind unterschiedlichen Aspekten von Flucht und Vertreibung sowie der Situation von Minderheiten innerhalb und außerhalb Sloweniens gewidmet. Am Anfang dieses Abschnitts steht Station 7 unter dem Titel *Fugitives*, die ein Spannungsverhältnis zum einleitenden Raumtext aufweist. Während eingangs die pro-faschistischen slowenischen Heimwehren wenn auch nicht historisch erläutert, so doch immerhin erwähnt und als eine paradoxe Opfergruppe benannt werden, fehlt hier jedweder Hinweis auf diesen Verfolgungshintergrund. Die Flüchtlinge werden kollektiv als „all opponents of communism and fugitives from communism“ bezeichnet, ohne Bezug auf etwaige Verstrickungen in die NS-Besatzung oder das Ustascha-Regime.⁶⁷ Dies ist besonders auffällig, da Dežman besonders auf die ExilantInnen in Argentinien und den USA verweist – und es sich dabei bekanntlich um klassische Exilländer für NS-Kollaborateure aus Südosteuropa handelte, die – wie zuvor angesprochen – nicht zuletzt mithilfe der Katholischen Kirche dem Zugriff der jugoslawischen Nachkriegsjustiz dorthin entkommen konnten.⁶⁸ Der Ausstellungstext spricht jedoch durchgehend von der „so-called political emigration“ in Bezug auf Zehntausende SlowenInnen, welche vielmehr aufgrund von Armut und Hunger ausgewandert

⁶⁵ Dežman 2007, Teil 1, S. 36-37.

⁶⁶ Vgl. etwa Milovan Djilas, *Die neue Klasse. Eine Analyse des kommunistischen Systems*, München 1958.

⁶⁷ Dežman 2007, Teil 1, S. 38.

⁶⁸ Diese Fluchtwege wurden von den Geheimdiensten der Westalliierten als „rat lines“ bezeichnet – was insofern ironisch ist, als deren Hauptorganisatoren, darunter vor allem der kroatische Franziskaner-Priester Krunoslav Draganović, später im Dienste der CIA standen. Ich danke Berthold Molden für diesen Hinweis. Vgl. oben Fußnote 57 sowie: Gerald Steinacher, *Nazis auf der Flucht. Wie Kriegsverbrecher über Italien nach Übersee entkamen*, Innsbruck 2008; Mark Aarons, John Loftus, *Unholy Trinity: The Vatican, The Nazis, and the Swiss Bankers*, New York 1991.

seien.⁶⁹

Das biographische Einzelbeispiel dieser Station scheint allerdings dem übergeordneten Narrativ zuwider zu laufen, handelt es sich doch um ein sehr wohl politisch motiviertes Exil. Der 2005 verstorbene Maler Zoran Mušič war aufgrund seiner Zusammenarbeit mit dem britischen Geheimdienst 1944 nach Dachau eingeliefert worden und verließ dem Ausstellungstext zufolge Jugoslawien nach Kriegsende, um einem politischen Prozess zu entgehen. Dieses Schicksal ist illustriert mit einer Dachauer Zeichnung von Mušič, die nackte, abgemagerte Häftlinge unter Lagerlampen zeigt, sowie einer Fotografie des Künstlers und einiger Mithäftlinge nach der Befreiung des Lagers. Eine ausführliche Auflistung von Ausstellungen Mušičs hat keinen klaren Zusammenhang mit dem Thema der Station, sondern scheint eher die Prominenz des slowenischen Exilanten belegen zu sollen; darauf deutet auch die Betonung des Umstands hin, dass erst 1960 eine Schau seiner Arbeiten in Slowenien zustande gekommen sei – ein Hinweis auf die unterstellte Ignoranz des kommunistischen Regimes gegenüber einem wichtigen slowenischen Künstler, wodurch allerdings paradoxer Weise eben jene politische Zensur in Frage gestellt wird, welche die Ausstellung immer wieder betont.⁷⁰

Auch die folgende kurze Station über den Umgang mit deutschen und italienischen Minderheiten in Slowenien nach 1945 vertraut ausschließlich auf biographische Impressionen zweier aristokratischer Familien. Einleitend berührt der Überblickstext in einem Satz die Flucht von über 10.000 Angehörigen der deutschsprachigen Minderheit aus Slowenien, die Vertreibung von weiteren 10.000 Personen und, hier wesentlich ungenauer, die Ermordung von „probably a few thousand“. Über die italienische Minderheit ist zu lesen, dass bis 1954 ca. 27.000 Personen aus der (slowenisch dominierten und am 26. Oktober 1954 Jugoslawien zugeschlagenen) Zone B des Freien Territoriums Triest emigrierten. Unter beiden Gruppen seien zahlreiche SlowenInnen gewesen.⁷¹ Die komplexe sprachlich-ethnische Gemengelage, die hinter diesen Zahlen steht, illustrieren drei Fotografien und dazu gehörige, nicht ganz schlüssige Texte über Mitglieder der bis 1945 adeligen deutsch-slowenischen Familien Vest und Detela. Diese Auswahl scheint nicht zuletzt davon

⁶⁹ Dežman 2007, Teil 1, S. 38.

⁷⁰ Dežman 2007, Teil 1, S. 39.

⁷¹ Dežman 2007, Teil 1, S. 40.

bestimmt gewesen zu sein, dass sich ein Gemälde von Marija Frančiška von Vest, geborene Potočnik, aus dem frühen 19. Jahrhundert im Besitz des Nationalmuseums befindet und somit als ein historisches Objekt in den Mittelpunkt der Station gerückt werden konnte, das auf die ethnische Durchmischung slowenisch- und deutschsprachiger Familien verweist. Dass dies keineswegs nur auf die Nobilität Sloweniens zutraf, gerät dabei allerdings aus dem Blick. In die Nachkriegszeit gelangt dieses Narrativ durch zwei Fotografien von Oto und Magdalena Detela (eines davon die Hochzeit Otos mit der geborenen Magdalena Vest), deren Vertreibung als „Deutsche“ und Tod in einem Anhaltelager in Maribor im März 1946 als Beleg für die Grausamkeit des kommunistischen Regimes angeführt wird.⁷² Auch hier erstaunt der völlige Verzicht auf eine breitere Kontextualisierung der Vertreibungspolitiken in Mitteleuropa nach dem Kriegsende 1945, welche meist nicht nur in der Geschichtswissenschaft, sondern gerade auch in kritisch-historischen Ausstellungen zurecht als unverzichtbar für das Verständnis spezifischer Vertreibungsschicksale gilt.⁷³

Sobald sich die Ausstellung den slowenischen Minderheiten in Ungarn, vor allem aber in Italien und Österreich zuwendet, scheint ihre Storyline zunächst eine Wendung zu vollziehen. Der Aufzählung dieser Minderheiten in den drei Nachbarstaaten folgt die Feststellung, dass es trotz des ihnen durch internationale Verträge (Londoner Abkommen über Triest, Österreichischer Staatsvertrag) zugesicherten Minderheitenschutzes eine „aggressive de-Slovenization“ vorgeherrscht habe.⁷⁴ SlowenInnen wird hier also abermals ausschließlich die Rolle als Opfer historischen Unrechts zugeschrieben, der „Täter“ ist in diesem Falle freilich nicht der Kommunismus, sondern das anti-slowenische Ressentiment der Nachbarn.⁷⁵ Doch das Narrativ kehrt gegen Ende des Stationstextes zu seinem gewohnten Ton zurück, indem der jugoslawischen Regierung eine Mitschuld an diesen Entwicklungen zugeschrieben wird, die in der Ideologisierung und Spaltung der slowenischen Minderheiten in den demokratischen Nachbarländern bestanden

⁷² Dežman 2007, Teil 1, S. 41.

⁷³ Vgl. etwa Peter Haslingers Zusammenfassung der intensiven Debatte über zukünftige Ausstellungen der Stiftung *Flucht, Vertreibung, Versöhnung* auf: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=1376&type=diskussionen> (05.12.2012).

⁷⁴ Dežman 2007, Teil 1, S. 42.

⁷⁵ Auch in Ungarn bestand vor 1948 noch keine Einparteienherrschaft der Ungarischen Kommunistischen Arbeiterpartei.

habe.⁷⁶ Ungeachtet dieser Anmerkung, welche das Übel des Kommunismus auch in diesem Thema verortet, unterscheiden sich die diesem Ausstellungsteil zugeordneten Objekte doch ganz deutlich von jenen der übrigen Stationen.

Die Fotografien zeigen Angehörige der slowenischen Minderheiten in Ungarn, Österreich und Italien bei Alltagsverrichtungen (Fischerei) oder kulturellen Praktiken (die Aufbahrung eines verstorbenen Kindes, umgeben von in Tracht gekleideten SlowenInnen; und die Vorbereitung eines Brauchtumsaktes). Die SlowenInnen werden nicht als Opfer inszeniert, sondern als aktive VertreterInnen der slowenischen Kultur und ihrer Diaspora in Mitteleuropa. Ebenfalls auffällig ist, dass es sich – im Gegensatz zur vorhergehenden Station – nicht um Menschen aus der adeligen Oberschicht handelt, sondern um Bäuerinnen, Bauern und FischerInnen, also „einfache“ Menschen aus dem Agrarproletariat.⁷⁷

Der letzte Abschnitt des ersten Ausstellungsteils schließt direkt an die zuletzt behandelte Flucht-, Vertreibungs- bzw. Diaspora-Erfahrung an. Die Station *Scenes from Slovenian refugee camps in Austria and Italy after the Second World War* wird von Fotoalben illustriert, die ein ungewöhnlicher Weise im Titel der Station genannter Dr. Jane Arnež im Archiv des auf slowenische Migrationsgeschichte fokussierten Forschungsinstituts *Studia Slovenica*⁷⁸ konserviert hatte. Ansichten aus dem Lageralltag, aus Schulen, Küchen, Waschräumen, von Altären, Theaterinszenierungen und Leibesübungen sollen die AusstellungsbesucherInnen sensibel machen für die Leistungen an Selbstorganisation, welche die slowenischen Flüchtlinge unter schwierigsten Umständen vollbracht hätten.⁷⁹

Bezeichnend ist an dieser Stelle der Verweis auf das von den Flüchtlingen selbst organisierte Schulsystem, „which enabled the younger fugitives to rise in the societies of North and South America, Europe and Australia, wherever they moved later“.⁸⁰ Hier appelliert die Ausstellung wohl vor allem an das Nationalbewusstsein slowenischer BesucherInnen: Nicht nur seien SlowenInnen auch unter schwierigsten

⁷⁶ Dežman 2007, Teil 1, S. 42.

⁷⁷ Dežman 2007, Teil 1, S. 43. Unklar ist, ob diese kuratorische Entscheidung einer narrativen Strategie geschuldet ist oder durch die zur Verfügung stehenden Objekte diktiert war.

⁷⁸ Vgl. http://www.culture.si/en/Studia_Slovenica_Archives_Research_Institute (06.12.2012).

⁷⁹ Dežman 2007, Teil 1, S. 45–47.

⁸⁰ Dežman 2007, Teil 1, S. 44.

Umständen gleichsam „nicht unterzukriegen“, sondern eben dieses Durchhaltevermögen ermöglichte es ihnen später, sich im Exil zu VorzeigebürgerInnen ihrer jeweiligen neuen Heimat zu entwickeln. Diese Meistererzählung der stets unterdrückten, aber sich immer wieder und überall behauptenden Nation ist ein zentraler Bestandteil der kollektiven Identität kleiner und insbesondere diasporischer nationaler Gemeinschaften. Es überrascht daher nicht, diese identitätsstiftende Trope am Abschluss jenes Ausstellungsteils zu finden, der sich einer als Heimsuchung und Feuertaufe interpretierten Periode der slowenischen Zeitgeschichte widmet.

An dieser Stelle ist der Rundgang durch den ersten Ausstellungsteil abgeschlossen und der Weg führt durch die selbe Tür, vorbei am einleitenden Raumtext, zurück in den Hauptraum. Der sich nach hinten zu konisch erweiternde Bereich beinhaltet 17 Stationen, die sich weiterhin mit verschiedenen Unterdrückungsmechanismen der Partei, aber auch mit internationalen Fragen (Grenzkonflikte, Titos Konflikt mit Stalin) beschäftigen, sowie wirtschafts- und sozialhistorischen Themenkomplexen gewidmet sind (Abb. 13). Eröffnet wird diese Repräsentation der Geschichte des jugoslawischen Slowenien von 1945 bis 1960 anhand der Grenzkonflikte mit den Nachbarstaaten.

Diese Station befindet sich direkt im Eingangsbereich des Hauptraumes und stellt eine der wenigen Ausnahmen vom ansonsten durchgehenden antikommunistischen Diskurs dar. Der *Fight for the borders* wird als ein gemeinsamer nationaler Kampf um slowenisches und jugoslawisches Territorium dargestellt, ohne dass – wie dies zuvor im Überblickstext zu den slowenischen Minderheiten im Ausland zu beobachten war – die Bemühungen der titoistischen Regierung um Grenzkorrekturen in ein negatives Licht (Ideologisierung, schwache außenpolitische Position im Nachkriegseuropa) gestellt würden. Der Text der Station konzentriert sich auf die Gebietserweiterungen um die Provinz Primoska durch die Pariser Friedenskonferenz 1947 und um das Gebiet östlich von Triest durch das Londoner Memorandum von 1954 und die Verträge von Osimo 1954. Einzig das Scheitern der Bemühungen um die Eingliederung Gorizias wird auf die Verweigerung von Unterstützung durch die Sowjetunion im Rahmen der Friedensverhandlungen zurückgeführt – was aber einen außenpolitischen Kommentar darstellt und keine Kritik an der jugoslawischen

Verhandlungsführung enthält. Im Gegenteil, der Text scheint eher Solidarität mit der von Moskau im Stich gelassenen jugoslawischen Regierung zu suggerieren.⁸¹

Diese im Kontext der übrigen Ausstellung exzeptionelle Referenz zu einer historischen Verbindung zwischen den SlowenInnen und der kommunistischen Führung wird verstärkt durch einige der Exponate. Bereits die Illustration der Annexion von Primorska 1947 enthält Hinweise auf die historischer Interessenskongruenz zwischen Volk und Regierung. Diese besteht aus zwei Fotografien, deren eine die Errichtung einer improvisierten Grenzanlage bei Triest 1947 zeigt, und die andere eine Versammlung lachender Frauen, die die Annexion der Region Primorska feiern (Abb. 30, 31).⁸² Die in traditioneller Tracht von Primorska gekleideten Frauen tragen Körbe auf dem Kopf – das angegebene Datum des 21. September lässt auf eine Erntedankfeier schließen – und halten eine jugoslawische Fahne mit rotem Stern hoch. Im Hintergrund sind meterhohe Porträts von Lenin und Stalin zu erkennen. Hier fallen also auch alte Bräuche mit einer politischen Veranstaltung zusammen, ohne dass dies vom Kurator als Propaganda dargestellt würde.⁸³ Unterstrichen wird dieser Eindruck der Übereinstimmung von Volks- und Regierungswille durch zwei weitere Objekte: Protesterklärungen gegen die Entscheidung auf der Pariser Konferenz, Gorizia an Italien zu geben, und Unterstützungserklärungen an den „Genossen“ Edvard Kardelj (Abb. 32). Diese slowenischen Appelle an den in Ljubljana geborenen jugoslawischen Verhandlungsführer in Paris und späteren Außenminister widersprechen ebenfalls dem dominanten Grundnarrativ der Ausstellung, demzufolge die Bevölkerung stets Opfer und nie Alliierte der kommunistischen Regierung gewesen sei.⁸⁴

Flankiert ist das identitätsstiftende Thema vom „Kampf um Land“ von zwei anderen Stationen, die der Wehrhaftigkeit des Staates gewidmet sind – der Jugoslawischen Volksarmee und Titos Konflikt mit Stalin und der darauffolgende Ausschluss aus dem Kominform 1948. Auch im Übergang zu diesen Bereichen sind zentrale Symbole der sozialistischen Staatlichkeit ohne die sonst vorherrschende antikommunistische Kontextualisierung, vielmehr in staatstragendem Gestus links und rechts hoch an der

⁸¹ Dežman 2007, Teil 2, S. 8.

⁸² Der Katalog enthält hier eine fehlerhafte Angabe, die das letztgenannte Foto mit 1945 datiert.

⁸³ Dežman 2007, Teil 2, S. 9.

⁸⁴ Dežman 2007, Teil 2, S. 10.

Wand platziert und effektiv beleuchtet: das Staatswappen der Volksrepublik Slowenien und die Flagge der slowenischen KP sowie jene Jugoslawiens und Sloweniens jeweils mit dem roten Stern im Zentrum (Abb. 33). Zur Linken befindet sich die Station mit dem Titel *Yugoslav People's Army*, die neben einem kurzen, technischen Text zur Umbenennung der Jugoslawischen Armee zur Jugoslawischen Volksarmee (JVA) und dem damit einhergehenden Wandel der Verteidigungsdoktrin zum sogenannten „Totalen Volksverteidigungskrieg“ nur zwei Fotografien umfasst. Eine zeigt eine Mai-Parade 1952, genauer eine Artillerie-Abteilung, die vor einem Tito-Denkmal und der versammelten Parteispitze defiliert; die andere ein Manöver in Postojna 1952 (Abb. 34, 35). Bei beiden Bildern handelt es sich um vergleichsweise eindimensionale Exponate, die allenfalls andeuten, dass die JVA bis zum Zehn-Tage-Krieg gegen Slowenien 1991 nur in Manövern und nicht in Kriegshandlungen zum Einsatz kam – explizit angesprochen wird dies jedoch nicht.

Die in der narrativen Chronologie der Ausstellung nächstfolgende Station befindet sich rechter Hand, ist *The Iron Curtain and the conflict with the Informbiro* betitelt und besteht außer einer kleinen Stalin-Büste vor rotem Samt und zwei Fotografien (Abb. 36–42). Der kurzzeitig während der Periode der jugoslawisch-sowjetischen Allianz zwischen Österreich, Italien und Jugoslawien errichtete Eiserne Vorhang, obgleich im Titel des Abschnittes prominent vertreten, ist nur ein untergeordnetes Thema; im Vordergrund steht als prägender Moment der jugoslawischen Geschichte Titos Bruch mit Moskau. Das Informbiro, zu Deutsch Komintern, steht in der Periodisierung der jugoslawischen Zeitgeschichte entsprechend für die Jahre von Kriegsende bis zur Weigerung sich der Vormachtstellung Moskaus zu unterwerfen, was bereits die Bedeutung dieses historischen Moments andeutet, über den mehr geschrieben wurde als über die meisten Abschnitte der Nachkriegsgeschichte. Im Vergleich zu dieser großen Aufmerksamkeit fällt die Darstellung in der Ausstellung vergleichsweise sparsam aus. Die Station ist durch zwei Fotografien illustriert. Die erste entstammt der gleichen Sammlung wie eines der in der vorhergehenden Station gezeigten Bilder und zeigt die Feiern zur Annexion der Region Primorska 1947, in deren Verlauf großformatige Stalin- und Tito-Porträts bejubelt werden.⁸⁵

An diesem Foto wird deutlich, wie sehr im klassischen Ausstellungskontext gerade

⁸⁵ Dežman 2007, Teil 2, S. 17. Warum als zweites das Foto einer Turnergruppe des Instituts für Sehbehinderte aus dem Mai 1949 Platz findet, wird den BesucherInnen der Ausstellung nicht erklärt.

anspielungsreiche Dokumente und Objekte eines erklärenden Textes bedürfen. Die Datierung des Fotos und das darauf dargestellte Ereignis würden es tatsächlich erlauben, einen komplexen Zeitpunkt der jugoslawischen Geschichte zu veranschaulichen. Am 10. Februar 1947 waren die Pariser Friedensverträge unterzeichnet worden, welche für Jugoslawien und damit Slowenien – mangels sowjetischer Unterstützung – den Verlust der Stadt Gorizia bedeuteten. Gemeinsam mit unterschiedlichen Haltungen zum griechischen Bürgerkrieg, in dem Tito die kommunistische Guerilla auch militärisch unterstützte, trug dieser Interessenskonflikt zum offenen Bruch mit der Kominform bei. Wenn also die Zeit bis zum Bruch im Mai 1948 gerade mit diesem Bild von einem öffentlich verherrlichten Stalin-Porträt illustriert wird, ließe sich damit die historische Vielschichtigkeit und Dialektik des jugoslawischen Weges in die Blockfreiheit verdeutlichen: Stalin, der mehrfach und gerade in dieser Frage die jugoslawischen Interessen hintertrieb, wird ausgerechnet für die Pariser Friedensverträge gedankt. Wo eine künstlerische Arbeit die Möglichkeit hätte, solch vielfältige Bezüge explizit herauszuarbeiten, muss sich das historische Dokument oft auf ein erklärendes Label verlassen. Fehlt dieses wie im vorliegenden Falle, so geht seine Aussagekraft für alle außer jene mit historischem Vorwissen verloren.

Auch der Tito-Stalin-Konflikt ist also aus Sicht des Kurators vor allem durch divergierende national- und außenpolitische Interessen der beiden Länder zu erklären, ja er wird aus dieser spezifischen slowenischen Perspektive zu einem bloßen Aspekt der Grenzfrage reduziert. Interessant ist angesichts eines solchen slowenisch-nationalen Blickwinkels, dass die führende Rolle des Slowenen Kardelj in der Formulierung einer eigenständigen jugoslawischen Außenpolitik hier keine Erwähnung findet, obgleich sie zuvor angesprochen wird. Dies mag daran liegen, dass Dežman hier bereits zu seinem antikommunistischen Grundnarrativ zurückkehrt und dieses in Hinblick auf spätere Abschnitte der Ausstellung gleichsam wieder in Stellung bringt. So erklärt der Überblickstext der Station, dass der Bruch mit Moskau in erster Linie zu einem Boykott seitens des kommunistischen Osteuropa und in Folge dessen zur Abhängigkeit von westlicher Hilfe geführt habe. An dieser Stelle wird das einzige Mal in der Ausstellung die Blockfreienpolitik Jugoslawiens erwähnt, wenn auch nicht erklärt oder in seiner Bedeutung verortet. Vielmehr endet der Text mit der erneuten Konstatierung innenpolitischer Repression: „[...] the politics of

Stalinist state terror continued, despite the introduction of self-management“.⁸⁶ Dies stellt einen narrativen Vorgriff auf die vorletzte Station zum Thema der ArbeiterInnen-Selbstverwaltung, welche formal der Hauptgrund für Jugoslawiens Kominform-Ausschluss gewesen war, dar und relativiert diese so bereits im Vorhinein.

Die nächste Station beschäftigt sich mit der Person Josip Broz Titos und seiner Verbindung zu Slowenien. Josip Broz wurde 1892 als Grenzkind zweier österreichisch-ungarischer Länder geboren: Seine slowenische Mutter und sein kroatischer Vater lebten in Krumlovec am kroatischen Ufer des Grenzflusses Sotla, in Sichtweite Sloweniens.⁸⁷ Damit ist Tito in mehrfacher Hinsicht Teil der in der Ausstellung behandelten slowenischen Geschichte, als halber Slowene und als die prägendste Figur der jugoslawischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dadurch symbolisiert er eben jenes Paradox, das diese Ausstellung besonders kennzeichnet, ohne dass sie mit ihm zu Rande zu kommen scheint: die dialektische Verstrickung der slowenischen Geschichte mit der Geschichte des Kommunismus, die sich nicht in eine Opfer-Täter-Dichotomie auflösen lässt.

Der junge Josip Broz wurde in ein Vielvölkerreich geboren, das gerade von vielen südslawischen politischen Denkern als Völkerkerker empfunden wurde und in dessen Armee er gegen Russland zog – um eben dort als Anhänger und Aktivist der sozialistischen Idee, die neben den aufflammenden Nationalismen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur bestimmenden Kraft der folgenden Jahrzehnte werden sollte, an der russischen Oktoberrevolution teilzunehmen. So wurde der slowenische Kleinhäusler und Maschinistenlehrling vom sozialdemokratischen österreichischen Kriegsgefangenen zum Führer der kommunistischen Bewegung in Jugoslawien und des antinazistischen Widerstandes; bis zu seinem Tod 1980 stand er autokratisch an der Spitze eines multiethnischen Landes, das – so hieß es oft – nur durch seine politische Kraft zusammengehalten werden konnte. So widerspricht gerade seine Biografie der antagonistischen Externalisierungsthese, wonach der Kommunismus von außen über Slowenien gekommen sei und die Klassenwidersprüche und imperialistischen Hegemonialverhältnisse nicht als

⁸⁶ Dežman 2007, Teil 2, S. 16.

⁸⁷ Zu Zeiten der Habsburgermonarchie handelte es sich um das Herzogtum Krain, das zur österreichischen Reichshälfte zählte, und das Königtum Kroatien und Slawonien, das zum ungarischen Transleithanien gehörte.

Ursachen der kommunistischen Utopie zu gelten hätten.

Die Ausstellung hat allerdings eben diese Ausrichtung und fasst daher Titos Bedeutung für Slowenien – die Station heißt *Tito in Slovenia* – in vier Themenkreise zusammen, die aber alle die gleiche Aufgabe haben: „showing the structure supporting the personality cult: Tito at mass gatherings and among the people; Tito among the chosen people – proletariat; Tito among his saints and holy men – the party elite of the republic; Tito and foreign statesmen – primarily leading dictators of the twentieth century“. ⁸⁸ Die teilweise religiöse Terminologie („chosen people“, „saints and holy men“) sagt dabei mehr über den Interpretationshintergrund des Autors und Kurators aus als über die Vorstellungswelt des jugoslawischen Kommunismus selbst, in dem sich die oberste Parteielite nicht als Heiligengemeinschaft verstand, sondern als Genossen und Gefährten aus der Zeit des Widerstands und der politischen Illegalität. ⁸⁹

Wesentlicher aber ist, dass Titos slowenische Herkunft, seine Kindheit auf dem slowenischen Land und die Sozialisierung in der kroatischen Gewerkschaftsbewegung in keiner Weise erwähnt werden – im Gegensatz etwa zu den mehr oder minder ausführlich wiedergegebenen sozialen Hintergründen von Opfern des Sozialismus (vgl. etwa die biographischen Exponate der Stationen *Lawlessness*, *War against farmers* sowie die Stationen über Minderheiten). Durch diese fehlende Bemühung um die biographische Kontextualisierung der Person Titos geht der Ausstellung viel an möglicher historischer Tiefenschärfe verloren. Diese wird der gleichsam „klassisch“ antikommunistischen Darstellung Titos als „Despot“ ⁹⁰ geopfert. Dieser Position dient auch die Auswahl und Präsentation der Exponate: Direkt neben der Verhandlung des Bruchs mit Stalin ist eine Titobüste aus weißem Marmor effektiv vor rotem Samt auf einem Sockel platziert. Zwar in unterschiedlicher Größendimension werden Stalin und Tito hier doch auffallend ident inszeniert (Folie 28). Vor der Büste liegt aufgeschlagen ein dickes Fotoalbum mit einer Vielzahl an visuellen Dokumenten, aus der hier nur eine kleine Auswahl benannt werden kann: die heute bekannte Konzertpianistin Dubravka Tomšič, die als Wunderkind 1950 vor

⁸⁸ Dežman 2007, Teil 2, S. 18.

⁸⁹ Dies lässt sich selbst bei dem früheren Mitstreiter und späteren Dissidenten und Tito-Gegner Milovan Djilas nachlesen. Vgl. Milovan Djilas 1958.

⁹⁰ Dežman 2007, Teil 2, S. 18.

einer einschüchternden Titobüste in Ljubljana spielt; Tito vor einer Massenversammlung der ehemaligen Slowenischen Brigaden der Partisanenarmee, 1952; Tito mit der Parteiführung auf einer Tribüne in Kranj 1954; und, ebenfalls in Kranj, unter ArbeiterInnen der Iskra-Fabrik, 1955; sowie, zur Untermauerung der Behauptung, Tito habe vor allem mit Diktatoren – und nicht etwa auch mit demokratischen Führern der Blockfreien Bewegung wie Pandit Nehru – verkehrt, bei einem Festessen mit dem nordkoreanischen KP-Chef Kim il Sung in Brdo, 1975 (Abb. 39–42). Diese Darstellung löst Tito aus dem historischen Zusammenhang Sloweniens, Jugoslawiens und Europas heraus und reduziert ihn auf einen Gewaltherrscher, der Slowenien nur anlässlich von Massenveranstaltungen besuchte, um sich als Vertreter eines – aus der Sicht des Kurators – Unrechtsregimes feiern zu lassen.

An diesem Deutungsmuster lässt bereits der Titel der nächsten Station wenig Zweifel, wenn er auch ohne einen erklärenden Text mehr Verwirrung als Klarheit stiften würde. *Bolshevik racism or party heaven and party hell*⁹¹ (Abb. 44) widmet sich jenem Aspekt, der gemeinhin als stalinistische Geschichtsfälschung bekannt ist: die Konstruktion eines Pantheons sozialistischer HeldInnen und, im Gegenzug, die Auslöschung der Erinnerung an AntikommunistInnen und in Ungnade gefallene Ex-GenossInnen, ob lebend oder tot. Auffällig ist hier einerseits der erneute Einsatz religiöser Terminologie („heaven“, „hell“), die abermals mehr der Vorstellungswelt des Autors entstammen dürfte (oder der der BesucherInnen kompatibel sein soll) als jener der NachkriegskommunistInnen. Noch größere Aufmerksamkeit aber verdient die Verwendung des Wortes „Rassismus“ zur Beschreibung der selektiven Ausprägung kommunistischer Unterdrückungspraxen. Diese ist zwar aus rassismusanalytischer Sicht unzulässig, erlaubt aber einen guten Blick auf die narrative Intention des Autors und Kurators.

Nicht nur gilt Rassismus heute (im Gegensatz zu den 1940er- bis 1960er-Jahren, von denen die Ausstellung erzählt) gemeinhin als schlimmste Kategorie menschlichen Fehlverhaltens, sondern gerade und spezifisch in den Nachfolgestaaten Jugoslawiens stehen nationalistisch-rassistische Rhetoriken in engem Zusammenhang mit den blutigen Sezessionskriegen nach 1991. Die

⁹¹ Dežman 2007, Teil 2, S. 22.

ideologisch motivierte Verfolgung von Regimegegnern nach dem Zweiten Weltkrieg als Rassismus zu bezeichnen, ist also einerseits faktisch falsch, mehr noch aber läuft diese diskursive Taktik auf die historische Kardinalsünde des Anachronismus hinaus, d.h. die Anwendung einer Denkkategorie auf eine Zeit, in der diese nicht oder nicht in dieser Form vorkam. Der Zweck dieses Unterfangens im vorliegenden Zusammenhang ist unmissverständlich: den jugoslawischen Kommunismus – hier als „Bolschewismus“ bezeichnet – mit der schlimmstmöglichen Assoziation zu belegen. Als Objekte sind diesem Text verschiedene Beispiele sozialistischer HeldInnenverehrung beigelegt, darunter Fotos des Heldengrabes der „Zehn Partisanen“ in Ljubljana, mit einem Relief von Boris Kalin und einem Gedicht von Oton Zupančič, in dem später auch Kardelj und andere jugoslawische KP-Führer beigelegt wurden; ein Gipsentwurf zu einer Gedenkskulptur Kalins für die Opfer der NS-Geiseler-schießungen als HeldInnen des Freiheitskampfes⁹²; verschiedene Plakate und Objekte zum Thema „HeldIn der Arbeit“; und schließlich eine von den AusstellungsmacherInnen produzierte Tabelle, welche in wenig nachvollziehbarer Weise die gefeierten HeldInnen den verleugneten Opfern gegenüberstellt (Abb. 43–47).

Folgerichtig finden sich dieser Station gegenüber verschiedene Dokumente und Objekte zum Thema *Police state – the rule of the secret political police*, „[which,] all-powerful and omnipresent, [...] restricted the freedom of thought and completely established a totalitarian regime.“ platziert.⁹³ Die Geheimpolizei UBDA, ab 1969 SDB war für die innere Sicherheit verantwortlich und zuständig für die ideologische Überwachung der jugoslawischen BürgerInnen. Dežman zufolge waren „hundreds of thousands of people [...] affected by the constant spying and denunciations, creating an atmosphere of general distrust“. ⁹⁴ Wie bei allen kommunistischen Geheimdiensten in Ost- und Südosteuropa war auch in Jugoslawien die Delegation von Überwachungsaufgaben an ZivilistInnen ein besonders problematischer Aspekt der Repressionspraxis, da diese ein nicht einschätzbares Netzwerk an KollaborateurInnen schuf, dem der/die Einzelne hilflos ausgeliefert schien. Dementsprechend handelt es sich beim ersten dieser Station zugeordneten

⁹² Zu diesem Thema wurde im ehemaligen Gestapo-Gefängnis im Palais Katzenstein in Begunje nahe der slowenisch-österreichischen Grenze ein *Hostage Museum* geschaffen, das eine eigene Analyse verdienen würde. Vgl. http://www.muzeji-radovljica.si/3m_talci/_predstavitev.html (5.1.2013).

⁹³ Dežman 2007, Teil 2, S. 28.

⁹⁴ Dežman 2007, Teil 2, S. 28.

Dokument um eine Verpflichtungserklärung eines Informanten, mit der UBDA zusammenzuarbeiten (Abb. 49).

In weiterer Folge rekurriert die Ausstellung wieder auf biographische Elemente und stellt in diesem Falle Täter- und Opferbiografien einander gegenüber. Auf der Täterseite finden sich Fotografien und Kurzbiografien von zwei hohen slowenischen Parteifunktionären mit Zuständigkeiten für innere Sicherheit, aus denen allerdings keine direkte Verbindung mit dem Geheimdienst hervorgeht. Rechts davon, durch einen Raumwinkel abgetrennt hängen die oval gerahmten – und dadurch mit einer persönlichen „Aura“ versehenen – Portraits zweier vom Geheimdienst verschleppter Slowenen, die beide aktiv gegen den Nationalsozialismus gekämpft hatten, dann aber politischer Verfolgung zum Opfer fielen. Zuletzt steht die/der BesucherIn vor einer Vitrine, in der der Kurator historische Objekte zu einer „realen Szenerie“ angeordnet hat, ähnlich wie die Rekonstruktionen bzw. szenischen Displays in den vorangegangenen Teilen der Dauerausstellung: Es handelt sich um die Schreibmaschine des slowenischen Schriftstellers und linken Widerstandskämpfers Edvard Kocbek, der 1951 in Ungnade fiel und nach seinem Ausschluss aus dem öffentlichen Leben von der UBDA und SDB überwacht wurde. Die Installation zeigt die aus aufgebrochenem Wandverputz hängenden Audioüberwachungskabel, die von Angehörigen bei Malerarbeiten in seiner Wohnung gefunden wurden.⁹⁵ In die daneben stehende Schreibmaschine ist ein Bogen eingespannt, auf dem jenes Gedicht steht, das sich auch als Faksimile gerahmt zur Nachlese neben der Vitrine befindet: „A microphone in the wall“ (Abb. 48).

Von der Geheimpolizei führt die Storyline weiter zur übergeordneten Ebene der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPJ) bzw. ihrer Nachfolgeorganisation, dem Bund der Kommunisten Jugoslawiens (BdKJ, ab 1952). Der Erzählduktus leitet die BesucherInnen gerade an dieser Stelle sorgfältig entlang der Kriminalisierungsstrategie, wonach die kommunistische Herrschaft ihrem Wesen nach illegitim und repressiv sei. Dies wird jedenfalls durch die Anordnung der Stationen nahegelegt, die vom in der Ausstellung sogenannten „Bolschewistischen

⁹⁵ Von wohl unfreiwilliger Ironie ist die Wortwahl in der englischen Übersetzung des Labeltextes: „found by family members while whitewashing“ (vgl. Dežman 2007, Teil 2, S. 32). Der Vorgangs des Weißens mit Kalk hat im Englischen mehrere Entsprechungen, wie etwa „limewashing“; nur „whitewashing“ jedoch hat einen gerade an dieser Stelle erstaunlichen Doppelsinn: Zensur.

Rassismus“ über die Verbrechen der Geheimpolizei hin zur Struktur der kommunistischen Einparteienherrschaft führt und im Ausstellungskatalog eine zusätzliche Überleitung zwischen den beiden letztgenannten Stationen einfügt, die aus zwei Grafiken besteht. Die erste enthält, gesetzt auf rotem Papier, eine Aufschlüsselung der „Weltsicht des Kommunismus“: „The world of the Communist Party was a world based on conspiracy theories, a world of permanent revolution and civil war, of constant ‚discoveries‘ of internal and external enemies.“ (Abb. 50). Diese Feinde der KPJ werden im Folgenden aufgezählt: externe Feinde (Nazi-Faschismus, Kapitalismus/Imperialismus, Stalinismus, slowenische politische EmigrantInnen); nationale Feinde (deutsche und italienische Minderheiten, interne Feinde und VerräterInnen); Klassen (Oberschicht, Bourgeoisie, Kulaken); durch Weltsicht definierte Feinde (Religionen und Kirchen); philosophische und kulturelle DissidentInnen (Idealismus, Existentialismus, Subjektivismus, Individualismus, Jazz, Rock, abstrakte Kunst); ideologische Feinde (Konservatismus/Klerikalismus, Liberalismus, Sozialdemokratie, Nationalismus); und innerparteiliche Feinde (SektiererInnen, Mitglieder der Kominform, TechnokratInnen, NationalistInnen, Liberale).⁹⁶

Aus dieser umfassenden Aufzählung, deren Kategorisierung – etwa die Zusammenfassung von Rockmusik und philosophischem Idealismus in einer Gruppe – als gelinde gesagt salopp gelten muss, hat offenbar das Ziel, die KPJ als eine zutiefst paranoide Partei darzustellen, der gegenüber fast jeder gesellschaftlichen oder ideellen Gruppe – mit Ausnahme des „auserwählten Volkes des Proletariats“ und der Parteiheiligen, sofern sie nicht in Ungnade fielen⁹⁷ – in irgendeiner Form zum (potenziellen) Feind und Verräter wurde. Dieses Deutungsangebot Dežmans ist insofern besonders tendenziös, als die gesellschaftlich integrativen Aspekte der kommunistischen Regierungsform gar nicht oder nur in delegitimierender Weise in die Ausstellung aufgenommen wurden.

Dies wird gerade an der zweiten an dieser Stelle platzierten Grafik deutlich, die ein Strukturbild der „Party-controlled society“ in den Jahren 1941–1990 darstellt (Abb. 50). Im Zentrum steht die KPJ/BdKJ vor dem Hintergrund eines Hammer-und-Sichel-Symbols, links, rechts und unterhalb umgeben von Vorfeldorganisationen der Partei

⁹⁶ Dežman 2007, Teil 2, S. 34.

⁹⁷ Vgl. wiederum Dežman 2007, Teil 2, S. 18.

(*Liberation Front, People's Front, Socialist Association of Working People, Partisan Veterans, unions, socialist and communist youth organizations*) und politisierten Staatsinstitutionen sowie gesellschaftlichen Sektoren (army, state management, judicature, propaganda/the media, science and art, education/culture/sports, state economy/socialist self-management). Doch über all diesen – tatsächlich ideologisierten und von der Parteispitze kontrollierten, aber zu weiten Teilen (Gewerkschaften, Selbstverwaltung, Jugendorganisationen, etc.) auch stark integrativ wirkenden – Teilen der staatssozialistischen Gesellschaft ist jener Bereich platziert, der aus Sicht des Kurators alle anderen zu beherrschen scheint: „Repression, especially by the secret political police“.⁹⁸ Erst auf Basis dieses Urteils wird sodann die Partei selbst präsentiert.

Der Text, der der Station *Communist Party / League of Communists* zugeordnet ist, geht vor allem auf die zentrale Rolle der Partei ein, deren Mitglieder alle führenden gesellschaftlichen Positionen besetzten. Hingewiesen wird auf die patriarchale Grundstruktur („A typical party member was a man, with a good job or a leading function, with a good pay and access to other advantages.“) und auf die dem Kurator zufolge geringe soziale Mobilität („The highest percentage of Party members was among the officials, and the lowest among manual labourers and farmers.“) Gerade mit letzterem Faktor sei ein großes Enttäuschungspotenzial verbunden gewesen, das zu Austrittswellen aus der Partei führte. Abschließend kehrt Dežman wieder zu der bereits bekannten religiösen Terminologie zurück: „As a political religion, the party established a system with the cult of the leader – a human god, new holidays and rituals [...]“.⁹⁹ Während die Bezeichnung politischer Ideologien als Zivilreligionen in den Sozialwissenschaften durchaus üblich ist, fällt die Gleichsetzung Titos mit einem „menschlichen Gott“ als ungewöhnlich auf, was gerade an dieser Stelle auf die im Sinne der Ausstellung einem Sakrileg gleichkommende Hybris der Parteiführung zu verweisen scheint.

Die Exponate dieser Station sind wiederum zwei Grafiken, mehrere beispielhafte Biografien von Parteigranden, Fotografien slowenischer Parteimonumente sowie ein inszeniertes Bücherregal mit zentralen kommunistischen Referenzwerken und einer Leninbüste (Abb. 51–54). Eine Grafik zeigt die Entwicklung der

⁹⁸ Dežman 2007, Teil 2, S. 35.

⁹⁹ Dežman 2007, Teil 2, S. 36.

Parteimitgliedschaften von 0,6% der Bevölkerung 1945 zu 5,6% im Jahr 1988, wobei sich nur anhand der absoluten Zahlen vermuten lässt, dass es sich dabei ausschließlich um slowenische Parteimitglieder handelt – ein klarer Nachweis fehlt. Die zweite Grafik zeigt in nicht klar nachvollziehbarer Anordnung die Ergebnisse verschiedener Wahlen zwischen 1945 und 1948, deren Zweck – wie aus dem beige gestellten Text hervorgeht – wohl vor allem in der Bloßstellung der kommunistischen Wahlmanipulation liegt (Abb. 55). Zwei fotografische Straßenansichten stellen die 1960 errichtete Statue des ersten kommunistischen Ministerpräsidenten Sloweniens (1945–1946) und späteren Mitverantwortlichen für die Wirtschaftspolitik der Selbstverwaltung, Boris Kidrič, in Ljubljana dar (Abb. 52, 53).

Daran schließen vier Kurzbiografien slowenischer Parteiführer unter Anführung ihrer *nombres de guerre* des Widerstandes und späteren populären „Spitznamen“ an. Vertreten sind Kidrič selbst, der bereits mehrfach erwähnte Edvard Kardelj, der PartisanInnenführer und spätere slowenische Industrieminister Franc Leskošek sowie der slowenische Parteiführer Miha Marinko. Abgesehen von einigen Parteiabzeichen und der Skulptur *Torch of Progress with Star*, die 1948 von der Stahlgießerei Maribor für den 2. Parteikongress der Slowenischen KP angefertigt wurde, verweist nichts auf die Welt der „einfachen“ Parteimitglieder und BürgerInnen des sozialistischen Slowenien. Daher handelt es sich um mehr als eine bloße Top-Down-Darstellung kommunistischer Herrschaftsstrukturen, werden doch die Parteiorganisationen und ihre Bedeutung für das gesellschaftliche Leben und dadurch auch für die soziale Erinnerung der SlowenInnen aus dieser Zeit völlig ignoriert und die Partei auf ihre Führungsgruppe reduziert. Dies lässt nur den Schluss zu, dass die Ausstellung nicht die komplexe soziale Erfahrung der kommunistischen Periode veranschaulichen und repräsentieren soll, sondern den BesucherInnen vielmehr ein ganz bestimmtes, segmentäres und auf die antikommunistische Perspektive reduziertes Bild zu vermitteln sucht.

Entsprechend polemisch ist auch die nächste Station mit dem Titel *Red Barons* angelegt, die sich nun ganz auf die Privilegien der Parteispitze konzentriert – und damit insbesondere in Gegenüberstellung der nachfolgenden Station zu *Hunger and poverty* eine klare Zielrichtung hat. Den „Roten Baronen“ ist die größte Einzelvitrine der gesamten Ausstellung gewidmet, die dominiert wird von einem Bärenfell und

verschiedenen Jagd- und Anglerfotos von Kardelj (mit Fisch) und Tito (mit Steinbock) (Abb. 56–58). Diese Statussymbole entsprechen denen der vorkommunistischen Aristokratie bzw. des Großbürgertums, was auch der Wahl des Titels entspricht – hier wird die sonst durchgängige religiöse Begrifflichkeit durch die Verwendung des Adelstitels „Baron“ ersetzt und damit wohl auf ein populäres Ressentiment gegen eben jene privilegierte Oberschicht angespielt, welche vom Kommunismus entmachteten worden war. Das Parvenü-Hafte an dieser „neuen Klasse“ – auch hier findet sich kein Hinweis auf den bereits oben zitierten Klassiker von Milovan Djilas – wird unter anderem durch eine Liste von Möbeln und Kunstgegenständen ausgewiesen, die sich der slowenische Kulturminister Jože Potrč 1948 aus den öffentlichen Beständen aneignete. Mit dieser Inszenierung endet jener Abschnitt der Ausstellung, der sich dem Wesen der KP widmet, und wird gefolgt von sieben weiteren Stationen zu verschiedenen gesellschaftspolitischen Fragen. Im Vordergrund stehen hierbei sozioökonomische Zusammenhänge wie Wiederaufbau, Kollektivierung und Armut. Wie bereits im Überblick über alle Bereiche der Dauerausstellung erwähnt, folgt dem hier verhandelten Kapitel eines, das sich ausschließlich der slowenischen Wirtschaft ab 1945 widmet und damit in der Periodisierung auffallend von jener dieses Teils abweicht.

Der letzte Themenbereich der Ausstellung umfasst sechs Stationen, die – mit einer Ausnahme – im hintersten Teil des Raumes versammelt sind, etwas abgetrennt durch eine von der Decke abgehängte Projektionsleinwand, auf der Ausschnitte und Stills aus zwei jugoslawischen Filmproduktionen zu sehen sind. In diesen Raumteil überleitend konzentriert sich die Station *Restoration, voluntary and slave labour* auf den Wiederaufbau des vom Krieg zerstörten Landes. Der Grad dieser Zerstörung wird für Slowenien mit 1,075 Milliarden Dollar angegeben, wobei unklar bleibt, welchem historischen Wert (ob der Nachkriegszeit oder der 2000er-Jahre) diese Zahl entspricht. Davon ausgehend gibt die Texttafel die kommunistischen Bemühungen um den Aufbau im Sinne nachholender Industrialisierung und der damit verbundenen Konzentration auf die Energie- und Schwerindustrie wieder, die ab 1947 in den Fünfjahresplänen der neu eingeführten Zentralverwaltungsökonomie strategisch ausgearbeitet wurde. Auch auf die rasche Restaurierung des Schulsystems, der Kultureinrichtungen und privater Gebäude wird verwiesen: „Until 1946, over 180 schools, health and cultural institutions had been restored – half of the damaged

ones. Until 1947, more than 30.000 destroyed and damaged buildings had been restored – 65 percent of all. After 1947, the restoration stalled because of economic problems.“¹⁰⁰ Die Koinzidenz der Verlangsamung des Wiederaufbaus mit der Einführung der Fünfjahrespläne bleibt an dieser Stelle implizit, ausdrücklich wird jedoch auf die hohe Eigenleistung der BürgerInnen verwiesen.

Schließlich geht der Text auch auf die Zusammensetzung der Arbeitsbrigaden ein, die zum Großteil aus Freiwilligen und vor allem Jugendbrigaden bestanden, aber auch ZwangsarbeiterInnen einschlossen, die aus politischen Häftlingen und Kriegsgefangenen rekrutiert wurden. Interessanter Weise findet sich unter den Objekten dieser Station keine Repräsentation von Zwangsarbeit, was angesichts der übrigen Ausstellung, die sich stark auf derartige Dokumente stützt, auf einen Mangel einschlägigen Materials schließen lässt. Zur Fototapete vergrößert wird diese Station vom „klassischen“ Wiederaufbausujet der in Deutschland und Österreich sogenannten Trümmerfrauen dominiert: eine Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt Frauen beim Wegräumen von Schutt (Abb. 59–62). Als dreidimensionales Element dieser Rauminstallation steht davor ein hölzerner, mit Schutt gefüllter Schubkarren; darauf positioniert eine Glasvitrine, die Auszeichnungsmedaillen für Udarniki¹⁰¹ enthält. Diese Dimension des Wiederaufbaus, deren „selbstverständliche“ Kontinuität der Position der Frau in der (deutschen) Kriegswirtschaft mittlerweile sowohl aus feministischer als auch aus allgemein zeithistorischer Perspektive verschiedentlich problematisiert wurde¹⁰², bleibt hier unkommentiert; als Tapetenmuster ohne Texttafel wird die Rolle der Frauen in den Nachkriegsjahren einmal mehr zu einem Element reduziert, das scheinbar keiner weiteren Erklärung bedarf, sondern der intuitiven Einordnung durch die BesucherInnen überlassen wird.

Die übrigen Objekte der Station sind spezifischen Aufbauleistungen gewidmet. Ein Gemälde des slowenischen Bildhauers und Malers Tone Kralj aus dem Jahr 1947 im Stil des Sozialistischen Realismus zeigt den Bau der Stadt Nova Gorica. Nachdem die alte Regionalhauptstadt Gorizia wie 1918 auch 1945 wieder an Italien gefallen

¹⁰⁰ Dežman 2007, Teil 2, S. 44.

¹⁰¹ Als Udarniki, im Deutschen als Stachanow-ArbeiterInnen oder HeldInnen der Arbeit bekannt, werden jene ArbeiterInnen bezeichnet, die Extreemeinsätze (zu Zeiten der Planwirtschaft im Sinne der Quotenüberfüllung) zum Aufbau bestimmter Wirtschaftszweige oder eben zum allgemeinen Wiederaufbau in der Nachkriegszeit leisteten.

¹⁰² Vgl. etwa Adelheid von Saldern, Innovative Trends in Women's and Gender Studies of the National Socialist Era, in: German History 27/1 (2009), S. 84–112.

war, die Grenze 1947 allerdings neu und durch die Stadt gezogen wurde, wurde die Errichtung einer modernistischen Stadt rund um den zu Jugoslawien gehörenden Bahnhof zu einem der wichtigsten Aufbauprojekte in Slowenien. Die Texttafel der Station ist in diesem Zusammenhang gelinde gesagt irreführend, wenn sie erklärt: „The biggest work actions in Slovenia were the construction of Nova Gorica in 1947 with 6,000 work brigade members and construction of the Ljubljana–Zagreb highway in 1958 with 53,000 work brigade members.“¹⁰³ Nova Gorica wurde keineswegs 1947 errichtet, vielmehr erfolgte der Baubeginn 1948 – Kraljs Gemälde war also ein Aufruf zur freiwilligen Mitarbeit – und die Arbeiten an der Stadt zogen sich bis in die 1970er-Jahre.¹⁰⁴ Eindeutiger als Propaganda zu erkennen ist Janez Trpins Plakat *Liberated, we build* aus dem Jahr 1945, ein ebenfalls im Stil des Sozialistischen Realismus gehaltenes Poster, das einen Ziegel tragenden Mann mit nacktem Oberkörper vor dem Hintergrund einer im Bau befindlichen Ziegelmauer und rauchenden Fabrikschlöten zeigt. Ebenfalls aus der unmittelbaren Nachkriegszeit stammt eine Statuette in Form einer Fackel, an Stelle deren Flamme die kommunistischen Symbole Stern, Hammer und Sichel gesetzt sind. Diese *Torch of Progress* war ein Geschenk der Stahlgießerei Maribor an den Zweiten Kongress der Kommunistischen Partei Sloweniens 1948.

Im Vergleich zum Thema Wiederaufbau extrem knapp gehalten ist die folgende Station mit dem Titel *The war against private property and entrepreneurship*. Sie besteht lediglich aus einer Grafik, die den Ablauf der Enteignung privater Unternehmen wie folgt angibt: 65% im Sommer 1945, 85% im Dezember 1946 und schließlich die vollständige Enteignung (100%) im Jahr 1948. Diese karge Statistik wird ergänzt durch eine ausführliche Texttafel über die verschiedenen Verstaatlichungswellen, beginnend mit den AVNOJ-Beschlüssen zur Enteignung deutschen Eigentums von vor Kriegsende, das Gesetz betreffend die Großindustrie 1946, das Gesetz zur Enteignung kleiner wirtschaftlicher Einheiten 1948 sowie 1958 die Enteignung von Wohnungen und Gebäuden (Abb. 63).¹⁰⁵ Dieser Abschnitt der Ausstellung ist vergleichsweise nüchtern gehalten und enthält keine anklagenden oder pejorativen Formulierungen, passt aber gerade dadurch als gleichsam objektive

¹⁰³ Dežman 2007, Teil 2, S. 44.

¹⁰⁴ Bezogen auf die systematischen städtebaulichen Maßnahmen – die Entwicklung der Stadt setzt sich freilich bis heute fort.

¹⁰⁵ Vgl. auch Božo Repe 1992, S. 27–32.

Grundlage vor die folgende Station zum Thema *Industrialization*. Deren Texttafel verweist zuerst anhand der bis in die frühen 1960er-Jahre abgeschlossenen Elektrifizierung Sloweniens auf die Entwicklungsleistung der kommunistischen Regierung, betont allerdings bereits im zweiten Satz die Krisen eines ökonomischen Systems „which could not survive“. Auch nach der Einführung der Selbstverwaltung und der Umwandlung von Staats- in „gesellschaftliches Eigentum“ habe der Markt ohne Privateigentum und Unternehmertum nicht funktionieren können und sei nur durch Wirtschaftshilfe der „kapitalistischen Staaten“ am Leben gehalten worden.¹⁰⁶

Der Station sind drei Objekte zugeordnet: Sehr prominent im Raum steht ein gelber Filmprojektor aus der Elektronikfabrik *Iskra*, die 1946 in der slowenischen Stadt Kranj nahe der österreichischen Grenze gegründet wurde (Abb. 64–66). Der Projektor war eines der ersten Produkte der Fabrik, wurde dem Objektlabel zufolge 1947 als Prototyp entwickelt und ging 1949 in Produktion.¹⁰⁷ Über dem Projektor, der stellvertretend für die hochqualitative Industrieproduktion des jungen Jugoslawien ausgestellt sein dürfte, hängen zwei Gemälde: *Construction of the factory Litostroj* von Slavko Pengov aus dem Jahr 1949 zeigt eine Frau, die eine ArbeiterInnenkolonne anführt und eine rote Fahne schwingt; und auf Nikolaj Omersas realistischer Arbeit *Construction of a hydroelectric plant*, die zwischen 1947 und 1950 entstanden ist, ist die Großbaustelle eines Staudamms zu sehen. Beide Werke lassen sich stilistisch klar dem Sozialistischen Realismus zuordnen und dokumentieren die propagandistische Darstellung der kommunistischen Industrialisierung.

Nach der Unternehmenskollektivierung und aufholenden Industrialisierung widmet sich die Ausstellung der Kollektivierung der Landwirtschaft, als deren Ziel der „Ruin der privaten Landwirtschaft“ angegeben wird.¹⁰⁸ Der Bereichstext gibt eine Reihe von Daten über die kollektivierte Fläche und die davon betroffene bäuerliche Bevölkerung

¹⁰⁶ Dežman 2007, Teil 2, S. 52. Auffällig ist, dass in keiner Weise auf die wichtigen Anwerbeverträge vor allem mit Deutschland, Österreich und der Schweiz hingewiesen wird, durch die Zehntausende ArbeitsmigrantInnen – sogenannte GastarbeiterInnen – im europäischen Ausland arbeiteten. Zwar beginnt diese Politik erst in den 1960er-Jahren und damit außerhalb des Zeitrahmens der Ausstellung, doch wird an zahlreichen anderen Stellen auf spätere Ereignisse verwiesen. Warum dies hier unterlassen wird, bleibt unklar.

¹⁰⁷ Das englischsprachige Label ist irreführend: „Electrotechnics and precision mechanics factory in Iskra, Kranj“. Tatsächlich ist Iskra der Name der Fabrik und Kranj deren Standort. An anderer Stelle in der Ausstellung ist dies korrekt wiedergegeben.

¹⁰⁸ Dežman 2007, Teil 2, S. 56.

an und geht dann auf die urbanistischen Ziele der Dorfkollektivierung und die Einrichtung von Kooperativen ein, die als gescheiterte Projekte bezeichnet werden. Tatsächlich traf ähnlich wie in der Sowjetunion die Kollektivierungspolitik Titos auf starken Widerstand, wenn auch die Vorgangsweise in Jugoslawien – ungeachtet des oft verwendeten Terminus „jugoslawischer Stalinismus“ – wesentlich weniger brutal war. Richtigerweise betont Dežman, dass hinter der Kollektivierung nicht zuletzt die Absicht stand, die bäuerlichen Sozialstrukturen aufzubrechen und die Urbanisierung voranzutreiben. Nicht erwähnt wird jedoch der hohe Anteil des Agrarsektors an der jugoslawischen Wirtschaft vor 1945, auf dessen Reduktion zugunsten einer modernen Industrienation die – daher als „aufholend“ bezeichnete – Industrialisierung und die Kollektivierung der Landwirtschaft abzielten. Zwei Exponate sollen diese Thematik veranschaulichen: Das Gemälde *Work on the fields* des Künstlers Nande Vidmar aus dem Jahr 1947 zeigt landwirtschaftliche ArbeiterInnen mit einer roten Fahne im Hintergrund. Abermals handelt es sich dabei um ein Beispiel des Sozialistischen Realismus, das die Aufbruchpropaganda der gesellschaftlichen Transformation der Nachkriegszeit illustriert. Darunter befindet sich eine der gestalterischen Eigenproduktionen des Ausstellungsteams mit dem Titel *Farmers in the vice of violence and bureaucracy*. Hier handelt es sich weniger um eines der schon bekannten szenischen Displays, sondern eher um eine Installation aus verschiedenen, übereinander geschichteten Dokumenten und Eintragslisten. Vor diesen ist ein Hohlrahmen montiert, über den Fäden in der Anmutung eines Spinnennetzes gespannt sind (Abb.67, 68). Da die AutorInnenschaft dieser Arbeit nicht ausgewiesen wird, muss angenommen werden, dass sie beim Kurator selbst liegt. Im Sinne der hier vorgenommenen Ausstellungsanalyse kann also ferner angenommen werden, dass sich die geschichtspolitische Tendenz der Ausstellung – und gerade auch ihrer wissenschaftlich-historischen Dimension – in der polemischen Ausdrucksform dieses Installation widerspiegelt.

Weiter oben wurde darauf hingewiesen, dass es in der thematischen Anordnung der Ausstellung – also der Konzentration sozioökonomischer Fragen im letzten Raumteil – eine Ausnahme gibt. Diese besteht in der dreizehnten Station mit dem Titel *Red Barons*, deren stärkster inhaltlicher Bezug zu den Abschnitten über die KPJ und ihre Struktur besteht und die daher in der vorliegenden Arbeit bereits in diesem Zusammenhang analysiert wurde. Räumlich ist sie jedoch nach der Station

Collectivization of agriculture und vor *On the edge of hunger and poverty*

eingeorordnet. Der Effekt und damit die kuratorische Intention ihrer Platzierung an dieser Stelle ist klar zu erkennen: die polemische Gegenüberstellung allgemeiner, durch kommunistische Ideologie (Verstaatlichung) verursachter Armut einerseits und der Privilegien einer neuen Oberschicht der „Parteibonzen“ andererseits. Diese Entscheidung, inhaltliche Kohärenz geschichtspolitischer Taktik zu opfern, steht damit symbolisch für die populistische Grundausrichtung hinter der zeithistorisch-wissenschaftlichen Selbstrepräsentation der Ausstellung. Aus kuratorischer Sicht besteht entsprechend auch die Hauptproblematik dieser Ausstellung darin, dass diese Tendenziösität – oder genauer: die Absicht gezielter Beeinflussung der Geschichtswahrnehmung des Publikums hin zu einem undifferenzierten Antikommunismus – nicht offen als parteilich deklariert, sondern als Vermittlungsformat einer „objektiven“ Wissenschaft dargestellt wird.

Anders als etwa geschichtspolitische künstlerische Arbeiten, die schon die individuelle AutorInnenschaft als spezifische Perspektiven auf ihren Gegenstand ausweist und deren Interventionismus in Bezug auf das jeweilige Thema daher die aus dieser Perspektive stammende Motivation kaum verleugnet, tun die KuratorInnen tendenziöser historischer Ausstellungen eben dies: Sie präsentieren eine bestimmte (in unserem Falle antikommunistische) Sicht auf die Zeitgeschichte als das nicht zu hinterfragende, konsensuelle Ergebnis wissenschaftlicher Forschung – als „objektive Wahrheit“.

Das folgende, im Sinne der kuratorischen Storyline dem vorhergehenden als gesellschaftlich-ideologischer Widerspruch gegenübergestellte Thema lautet *On the edge of hunger and poverty*. Diese Station handelt von der prolongierten Mangelwirtschaft im Sozialismus, die mit den Entwicklungen des westeuropäischen Wirtschaftswunders nicht Schritt halten konnte. Aufgrund der staatlichen Fokussierung auf die Schwerindustrie und den Energiesektor sowie der spezifischen Politik von Verstaatlichung und Kollektivierung der Produktionsmittel blieben Handel und Konsumgüterproduktion bald hinter den entsprechenden Leistungen der nicht-sozialistischen Nachbarländer zurück. Dies führte zur Beibehaltung kriegswirtschaftlicher Maßnahmen (Lebensmittelkarten etc.) bis in die frühen 1950er-Jahre. Symbolisiert wird die Mangelerfahrung der jugoslawischen Bevölkerung durch

einen Kohleofen, der ohne Label bleibt und damit vage eine Assoziation mit überkommenen Lebensverhältnisse und Armut herstellt. Das zweite Objekt dieser Station weist zwar einen erklärenden Text auf¹⁰⁹, ist aber nichtsdestotrotz noch assoziativer und diffuser als der Ofen. Es handelt sich erneut um eine Installation, deren AutorInnenschaft nicht angegeben ist und hinter der demnach die kuratorische Leitung vermutet werden darf: ein schwebender Tisch mit einer Tischdecke aus Lebensmittelmarken, jedoch ohne Lebensmittel (Abb. 69). Dieser wenig subtile Verweis auf die Konsumgüterknappheit unter staatlicher Verwaltung bringt den argumentativen Zusammenhang zwischen den Vorrechten der Parteiführung und der Armut von Teilen der Bevölkerung – ganz so, als hätte es in marktkapitalistischen Ländern keine Wohlstandsunterschiede gegeben.

Räumlich besonders dicht auf diese suggestive Behandlung von Hunger und Armut folgt die Station *Women and children*, die sich gegen die vom Staatssozialismus beanspruchten Leistungen auf Feldern der Frauenemanzipation und der Bildung richtet. Der Bereichstext erklärt, dass die Quote arbeitender Frauen zwar deutlich gestiegen sei, diese aber dennoch weiter für die Hausarbeit zuständig geblieben seien. Die kommunistische Politisierung der Frauen und ihre Einbeziehung in die allgemeine Lohnarbeit gerade in ländlich geprägten Gesellschaften – illustriert durch ein an Frauen gerichtetes Wahlplakat aus dem Jahr 1945, das unter anderem die Rolle bewaffneter PartisanInnen anspricht (Abb. 70–71) – wird in vielen postkommunistischen Kontexten von den betroffenen Frauen positiv erinnert und auch von der sozialgeschichtlichen Forschung bestätigt. Nicht zuletzt trifft diese Wahrnehmung im Vergleich mit jenen angeblich besseren postkommunistischen Verhältnissen zu, deren ZeitgenossInnen die Ausstellung sichtlich überzeugen will: Und doch hat sich gerade im Zuge der sogenannte „Transitionen“ nach 1989 die Rolle der Frau auf dem Arbeitsmarkt statistisch vielerorts verschlechtert.¹¹⁰ Im Falle des Bildungssektors – „Children“ – beschränkt sich das einzige Objekt darauf, ihre ideologische Grundierung durch eine Seite aus einem Grundschulbuch zu illustrieren. Dort wird Lenin als allwissende Instanz angeführt: „This is something we do not understand, let us go see Vladimir (Vladimir Illich Lenin), he knows

¹⁰⁹ „The system of war economy and rationed supply was in effect until October, 1952.“ Vgl. Dežman 2007, Teil 2, S. 61.

¹¹⁰ Suzanne LaFont, One step forward, two steps back: women in the post-communist states, in: Communist and Post-Communist Studies 34/2 (2001), S. 203–220.

everything.“¹¹¹ Gänzlich unerwähnt bleibt dagegen der rasant erweiterte Zugang breiter Bevölkerungsschichten auch zu sekundärer und tertiärer Bildung und der allgemein gute Ruf jugoslawischer Universitäten.

Den letzten thematisch definierten Block der Ausstellung bildet eine äußerst knappe Behandlung der Selbstverwaltung jugoslawischer Betriebe, die neben seiner blockfreien Außenpolitik den wichtigsten Sonderweg Jugoslawiens unter den kommunistischen Staaten Ost- und Südosteuropas darstellt. *Self-management*, so der Titel der Station, wird dabei nicht nur als ökonomisches Scheitern, sondern auch als ideologischer Widerspruch innerhalb des Titoismus dargestellt: „After the conflict with Informbiro, Yugoslav communists on the one hand became more Stalinist than Stalin, and on the other they tried to create an alternative to administrative socialism through self-management, which was the basic principle of Yugoslavian government from 1950 to 1990.“¹¹² Illustriert wird die Station durch ein Plakette aus dem Jahr 1950, die die Einführung der Selbstverwaltung in der bekannten Stahlgießerei und Maschinenfabrik *Litostroj* in Ljubljana markiert: „Beginnings of self-management: Today the factory came under our management. September 2nd, 1950, workers of Litostroj“ (Abb. 72).¹¹³ Abschließend bietet die Ausstellung den BesucherInnen eine Reihe von Ausschnitten und Stills aus zwei Filmen *Our First Eight Years* von 1953 und *May Day Parade* von 1960 die Bilder von Massenveranstaltungen und Paradeformationen, Arbeitsbrigaden, Fabriken, Wasserkraftwerken und ihren Energieproduktionsdaten, Fabriken, Radioempfängern, Menschen bei der Arbeit, Traktoren, Lastkraftwagen und Motorrädern aus neuer Produktion, Wohnsiedlungen und neuen Stadtteilen – Bilder also aus den Aufbaujahren des Sozialismus oder, im Geiste der Ausstellung, Propagandabilder der sich etablierenden titoistischen Diktatur (Abb. 74, 75). Der dazugehörige Bereichstext lautet:

The movies *Our First Eight Years* from 1953 and *Our River – May Day Parade* from 1960 are preserved by the Archives of Slovenia and are typical productions of the times. Awareness of the world was limited to faith into progress of production and satisfaction of basic bodily needs, into man's victory over nature. In this simplified material reality, the masses obediently marched

¹¹¹ Dežman 2007, Teil 2, S. 65.

¹¹² Dežman 2007, Teil 2, S. 62. Der Katalog zieht diese Station vor und platziert sie – anders als in der Ausstellung selbst, dabei jedoch deren argumentativer Logik eher entsprechend – zwischen die Stationen *On the edge of hunger and poverty* und *Women and children*.

¹¹³ Dežman 2007, Teil 2, S. 63.

under watchful eyes of the infallible party prophets.¹¹⁴

Mit dieser Botschaft, die alle etwaigen positiven Vorstellungen von der kommunistischen Herrschaft in Jugoslawien noch einmal zu entkräften sucht, setzen die BesucherInnen den Rundgang mit dem nächsten Kapitel zur slowenischen Wirtschaft ab 1945 fort.

3.3. Analytische Synthese

Im Sinne einer analytisch-synthetischen Schlussfolgerung werden auf den folgenden Seiten vier kuratorische Strategien vorgestellt, deren zentrale Merkmale ich im Rahmen der vorhergehenden Ausstellungsanalyse identifizieren konnte und die ihrerseits als zentrale Charakteristika post-kommunistischer Ausstellungen verstanden werden können.

Teleologische Darstellung

Eine der wichtigsten Erzählstrategien post-kommunistischer Geschichtsrepräsentation ist die Reduktion komplexer historischer Zusammenhänge auf simplifizierende Dialektiken zwischen „Gut und Böse“, auf Dichotomien zwischen „Tätern und Opfern“. War kollektives Erinnern lange Zeit meist auf Heldengeschichten und Gründungsmythen (sei es von sogenannten Nationalstaaten, von Glaubens- oder anderen Gemeinschaften) gerichtet, so bezieht sich der kategorische Imperativ des Gedenkens seit den 1980er-Jahren fast stets auf Unterdrückung, Kriegsverbrechen oder Genozid, auf deren Opfer und in manchen (allerdings bei Weitem nicht allen) Fällen auf die Abrechnung mit den Tätern. Am Ende der stets vorausgesetzten *transition* steht eine pluralistische Gesellschaft westlichen Zuschnitts und die Methode, diese zu erreichen, ist die Versöhnung zwischen den Opfern und den Tätern.

Diese Vorstellung impliziert eine dualistische Gesellschaft, in der allenfalls die Figur der „MitläuferInnen“ oder „KollaborateurInnen“ eine Art der Nuancierung gewährleistet; in der aber letztlich die soziale Heterogenität und historische

¹¹⁴ Dežman 2007, Teil 2, S. 66.

Kontingenz der kommunistischen Gesellschaften ausgeblendet wird. Historische Kontingenzen, Ergebnisoffenheit sowie die Polyphonie von gesellschaftlicher Erfahrung und Erinnerung werden ausgeblendet. Das Ziel und meist auch Ergebnis derartiger Narrationen ist ein linearer Verlauf historischer Entwicklung, der zur Gegenwart als (zumindest im Vergleich zur als Unrecht dargestellten Vergangenheit) Idealzustand hinführt. Diese Erzählweise kann als teleologisch, d.h. als zweckgebunden und auf ein bestimmtes, zu erreichendes Ziel ausgerichtet begriffen werden. Ruth Wodak und John Richardson haben dies jüngst treffend zusammengefasst:

Almost daily, the founding of museums or lieux de mémoire, of sites commemorating the past are reported, as is the staging of commemorative events which celebrate the end of wars, victories, the beginning of new eras or the creation of (trans)national states. These events usually all have at least one particular function in common: they mark the end of a collectively perceived traumatic experience and signal that 'we' have moved on. In this way, success stories are discursively constructed and promoted in the public sphere, which usually serve to unify citizens and create hegemonic narratives of national identity which find their way into the media, schoolbooks, and so forth. [...] These events also serve to draw a line under agonistic struggles and conflicting interpretations. It seems as if only ONE past would exist, and ONE narrative which interprets it; or [...] an officially acknowledged range of narratives (amongst many others which remain in the dark) are open to reflection. No further debates are deemed to be necessary.¹¹⁵

Derartige Strategien berauben den dargestellten Gegenstand – in diesem Fall die Geschichte des jugoslawischen Kommunismus – seiner Historizität eben durch die Darstellung der Gegenwart als unausweichliche Folge der Vergangenheit (und auch jeder Vergangenheit als zwangsläufige Konsequenz der Zeit zuvor): „The present is interred in the past as ist inevitable legacy. Temporal linearity, continuity and repetition figured as ‚history‘ allows for the mimetic representation of the past and, thus, for the suppression of historicity.“¹¹⁶ Diese Strategie konnte an der hier analysierten Ausstellung wiederholt festgestellt werden, vor allem in der Reduktion des Kommunismus auf Gewalt und Unterdrückung sowie in der damit verbundenen Vereinfachung vielschichtiger historischer Konstellationen und Entwicklungen – zum

¹¹⁵ Ruth Wodak, John Richardson, On the politics of memory (or not), in: Critical Discourse Studies 6/4 (November 2009), S. 231–235, hier S. 231.

¹¹⁶ Andrew Herscher, Points of No Return: Cultural Heritage and Counter-Memory in Post-Yugoslavia, in: Erica Lehrer, Cynthia E. Milton, Monica Eileen Patterson (Hg.), Curating Difficult Knowledge. Violent Pasts in Public Places, London 2011, S. 147–160, hier S. 159.

Beispiel der Etablierung der kommunistischen Herrschaft zwischen 1944 und 1946 als eine Kausalkette ethnischer und ideologischer Bürgerkriege. Aber auch die Täter-Opfer-Dichotomie ließ sich wiederholt feststellen. Im allgemeinen Zusammenhang des Post-Kommunismus dient diese Strategie der Etablierung des Westens als Sieger eines als unausweichlich präsentierten und dadurch seiner tatsächlichen historischen Kontingenz beraubten Prozesses. Paradoxe Weise ist diese Narration um nichts weniger ideologisch und propagandistisch als jene kommunistische Vorstellung von der zwangsläufigen Weltrevolution, die anzuklagen sie antritt.

Dämonisierung und Kriminalisierung

Ein zentraler Topos ist von Beginn der Ausstellung an die Delegitimierung des Kommunismus durch dessen Dämonisierung und Kriminalisierung, indem positive oder auch nur neutrale Aspekte fast vollständig ignoriert werden, während Verbrechen oder negative Dimensionen nicht nur in den Vordergrund gerückt, sondern als grundsätzlich und wesentlich dargestellt werden. Dieser Leseweise zufolge ist die kommunistische Herrschaft, gleichsam „ihrer Natur nach“, intrinsisch verbrecherisch und repressiv; die Verwirklichung des Sozialismus durch den Staat wäre demnach untrennbar mit Unterdrückung und Terror verbunden. Eine derartige Gleichsetzung findet sich – ob als bewusst eingesetzte rhetorische Wendung oder als unhinterfragte Grundannahme – häufig im postkommunistischen Diskurs. Diese bereits in der Einleitung zur vorliegenden Arbeit mit Boris Buden analysierte Abgrenzungsstrategie wurde sozialwissenschaftlich empirisch nachgewiesen, so etwa in einer zeitreihenbasierten Vergleichsuntersuchung europäischer Leitmedien durch den Forschungsbereich Öffentlichkeit und Gesellschaft der Universität Zürich. Das Projekt spürte der Entwicklung europäischer Identität zwischen 1951 und 2005 anhand einer Zeitreihe von internationalen Medienereignissen nach und kam angesichts der Berichterstattung zum Berliner Mauerbau 1961 zu einer Schlussfolgerung, die auch für unser Thema interessant ist. Dabei geht es um die eindeutig negative Wahrnehmung Osteuropas im Westen, an der „die Spaltung der Welt sehr genau ablesbar [ist ...]. Die größte Ablehnung des Ostens ist in der Arena BRD [im Vergleich zu Frankreich, Großbritannien und Österreich] zu sehen, da sich der Konflikt im eigenen Land abgespielt hat.“¹¹⁷

¹¹⁷ Jens Lucht / David Trefás, Hat Europa eine Identität? Eine zeitreihenbasierte Untersuchung der öffentlichen europäischen Kommunikation von 1951 bis 2005 (föG discussion paper 2006,

Diese empirisch bekräftigte Hypothese besagt, dass in Gesellschaften, in deren Inneren sich ein ideologischer Konflikt zwischen Kommunismus und Antikommunismus abspielt, die antikommunistische Seite zu besonders radikaler, bedingungsloser Abneigung der feindlichen Ideologie neigt. Dasselbe Phänomen lässt sich besonders intensiv in ehemals kommunistisch regierten Ländern wie Slowenien beobachten, wo der Antikommunismus zur Überwindung seiner Nemesis in den Vorstellungswelt der Landsleute zur absoluten Verdammung des historischen bereits „Besiegten“ greift. Ein mediendiskursanalytisches Projekt unter Co-Leitung Ruth Wodaks kam zu ähnlichen Ergebnissen.¹¹⁸

In der vorangegangenen Ausstellungsanalyse konnte ich diese Strategie als einen durchgehenden Diskursstrang nachweisen. Beginnend mit dem einleitenden Raumtext und dann weiter in der ersten Station wird die „verbrecherische Natur“ des Kommunismus eingeführt und explizit als derart durchdringende Eigenschaft (ja, als sein eigentliches „Wesen“) dargestellt, dass ihr gegenüber keine positive Errungenschaft Geltung haben könne. Der gesamte Aufbau der Ausstellung, d.h. die Anordnung der einzelnen thematischen Stationen und die zwischen ihnen hergestellten – mal expliziten, mal suggestiven – Zusammenhänge zielen auf die Identifikation des Kommunismus mit historischem Unrecht ab.

Der zweite Aspekt dieses Topos stellt eine Variante bzw. eine Konsequenz verkürzter, totalitarismustheoretischer Argumentation dar. Diese polemische, aber häufig auch in der Wissenschaft anzutreffende Variante der Totalitarismustheorie läuft auf die Gleichsetzung von Faschismus und Kommunismus hinaus, eine Formel der wiederum die Reduktion des Kommunismus auf die historisch spezifische Herrschafts- und Repressionspraxis des Stalinismus inhärent ist. Innerhalb des Post-Kommunismus bedient sich diese argumentative Volte der weitgehend erfolgreichen Etablierung der nationalsozialistischen Verbrechen – insbesondere aufgrund des Holocaust – als gleichsam schlimmste Kategorie politischen Unrechts; die totalitarismustheoretische Relativierung von Kommunismus und Nationalsozialismus,

http://www.foeg.unizh.ch/staging/userfiles/file/Deutsch/fög%20discussion%20papers/DI-2006-0001_hat_europa_eine_identitaet.pdf, S. 19–20 (10.01.2013).

¹¹⁸ Anna Triandafyllidou, Ruth Wodak, Michał Krzyżanowski (Hg.), *The European Public Sphere and the Media. Europe in Crisis*, Basingstoke 2009.

von Holocaust und Gulag hat also die Funktion der Dämonisierung des Kommunismus.¹¹⁹

Wenn auch die hier analysierte Ausstellung nicht Richard Pipes' radikaler Argumentation folgt, wonach kein genuiner Faschismus existiert habe, sondern die deutschen, italienischen und sowjetischen Regimes der 1920er- bis 1940er-Jahre vergleichbarer, ja mehr oder minder gleicher Natur gewesen seien¹²⁰, so findet sich doch auch in Ljubljana jener allzu nahtlose, scheinbar nicht wesentliche Übergang von Nationalsozialismus zu Kommunismus, der auch die Storylines etwa des Budapester *House of Terror* oder des *Museum of the Occupation of Latvia* in Riga auszeichnet. Wie eingangs erwähnt basiert die Ausstellung unter anderem auf einer ebenfalls im Museum angesiedelten Schau *Between the Swastika and the Red Star* aus dem Jahr 2000.¹²¹

Externalisierung

Diese Strategie ist häufig in der nachträglichen gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit repressiven Regimes unterschiedlichster Art zu beobachten, insbesondere im Kontext des globalen Kalten Krieges (1945–1990), und stellt also keine slowenische oder gar nur dieser Ausstellung eigene Besonderheit dar. Sie betont die internationale Dimension des Kommunismus ebenso wie antikommunistischer Doktrinen und konstruiert demnach die Bevölkerung im Allgemeinen als Opfer, als Kollateralschaden eines Konfliktes zwischen globalen Ideologien und ihrer jeweils lokalspezifischen Stellvertreterkriege. In dieser Darstellungslogik bleiben freilich die kontingenten, komplexen und nicht auf simple Unterdrückungsdynamiken reduzierbaren innergesellschaftlichen Konflikte und Vergemeinschaftungs- und Vergesellschaftungsprozesse unterbeleuchtet.

Im Zuge der Ausstellungsanalyse konnte gezeigt werden, dass bereits der Einstieg in die Nachkriegsgeschichte als Okkupation Sloweniens dargestellt wird. Die wiederholte Verwendung des Terminus „Bolschewismus“ in den Ausstellungstexten

¹¹⁹ Während sie in anderen revisionistischen Diskursen umgekehrt der „Verharmlosung“ des Holocaust dienen kann.

¹²⁰ Richard Pipes, *Russia Under the Bolshevik Regime*, New York 1994.

¹²¹ Dežman 2007, Angaben zum Copyright.

lässt ebenfalls auf eine Externalisierungsintention schließen. Während nämlich der Begriff in der politischen Ideengeschichte ursprünglich die Verschiebung von der deterministischen Geschichtssicht des Marxismus hin zur akteurszentrierten Machtpolitik des Leninismus bezeichnete, wurde er in der Folge – zunächst vor allem als nationalsozialistischer Kampfbegriff („jüdischer Bolschewismus“) und später im Kalten Krieg – zum antikommunistischen Schlagwort. Diesem inhärent ist die Vorstellung einer internationalistischen Ideologie, die außerhalb aller nationalen politischen Tradition stehe und sich gegen die Interessen des jeweiligen „Volkes“ richte.

Es handelt sich daher um mehr als die bereits erläuterte Trope der historischen Komplexitätsreduktion, werden doch durch diese Vereinfachung Faktoren ausgeblendet, die für die reale historische Erfahrung der ZeitzeugInnen und für die Wahrnehmung der mit diesen über kommunikative Gedächtnisse verbundenen Erfahrungs- und Erinnerungsgemeinschaften entscheidend waren: im Falle Jugoslawiens etwa die neue Verflechtung zwischen ethnischen Gruppen, Prozesse politischer Subjektivierung und Mobilisierung von BürgerInnen, Veränderung der Geschlechterverhältnisse, neue sozioökonomische Entwicklungsmöglichkeiten für die Einzelnen etc. Wie anhand der einzelnen Stationen verdeutlicht werden konnte, verzichtet die Ausstellung weitgehend auf die Auslotung dieser gesellschaftsgeschichtlichen Tiefendimension und ihrer Auswirkungen auf die slowenische Gegenwart.

Entmächtigung

Die Externalisierung des Kommunismus als ein Übel, welches von einer infernalischen Minderheit der Masse der Bevölkerung angetan worden sei, hat eine Konsequenz, die sich ebenfalls als kuratorische Strategie identifizieren lässt: Generationen von Menschen werden dadurch zu Opfern im oben erläuterten Täter-Opfer-Antagonismus erklärt, werden *ex post* jeder politischen Agency beraubt. Die sozialwissenschaftlich Forschung zeigt nun, dass sich diese Zwangsviktimisierung nicht mit den Einzel- und Gruppenerinnerungen zahlreicher ZeitzeugInnen des

Kommunismus in Übereinstimmung bringen lassen.¹²² Vielmehr finden sich zahlreiche Identifikationslinien, die auch Jahrzehnte nach dem Ende des Kommunismus noch bestehen und somit auf die erfolgreiche Herstellung von Bindungen zwischen dem Regime und der Bevölkerung verweisen. Im Falle Jugoslawiens ist etwa die Erinnerung an die Arbeitswelt von besonderer Bedeutung, einerseits wegen der ermächtigenden Erfahrung der „Selbstverwaltung“ (die in dieser Ausstellung kaum repräsentiert ist) und andererseits im Vergleich mit der Unsicherheit, die mit der „kapitalistischen“ Realität einherging.

Eine rezente Untersuchung über die historische Erinnerung slowenischer TextilarbeiterInnen macht deutlich, dass die Geschichte des Sozialismus in Jugoslawien hoch komplex ist und nicht auf einfache Formeln reduziert werden kann:

Socialism as remembered by workers is not a story of the former political system. Memories of everyday socialist life have obviously been depoliticized [...]. Most people miss the ‚good, old days,‘ but that does not mean that they identify with the politics of the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia. [...] This type of social memory is inspired not by abstract national interests but rather because people feel that their values have been undermined and they seek justice.¹²³

Der Kurator der Ausstellung scheint einer geschichtspolitischen Position verpflichtet, die diese „Unterminierung“ von Erfahrungen und im Alltag gewonnenen „Werten“ wesentlicher Teile der Bevölkerung (und damit des Zielpublikums) fortzuschreiben bemüht ist. Er beraubt die Ausstellung damit der Möglichkeit einer differenzierten Darstellung der Kommunismusgeschichte zwischen Zwangsherrschaft und gesellschaftlicher Entwicklung. Vor allem aber kommt es dadurch zur nachträglichen Entmächtigung einer ganzen Generation, die sich unter anderem durch ihre Emanzipationserfahrung (Klasse, Gender) definierte.

Die Ausstellung entkoppelt alle derartigen positiven biografischen Einzelerinnerungen und Erfahrungsgemeinschaften von einer Periode, die sie als ausschließlich negativ definiert. Als Repräsentationsraum eines emergenten

¹²² Vgl. etwa die mittlerweile klassische alltagsgeschichtliche Oral History-Studie von Lutz Niethammer, Alexander von Plato, Dorothee Wierling, *Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biographische Eröffnungen*, Berlin 1991.

¹²³ Nina Vodopivec, *Past for the Present: The Social Memory of Textile Workers in Slovenia*, in: Maria Todorova (Hg.), *Remembering Communism. Genres of Representation*, New York 2010, S. 213–234, hier: S. 228–229.

kulturellen Gedächtnisses in Slowenien entfernt sie sich damit besonders eklatant von den vorherrschenden kommunikativen Gedächtnisinhalten. Ich verwende das Begriffspaar „kulturelles/kommunikatives Gedächtnis“ mit Aleida und Jan Assmann zur Bezeichnung unterschiedlicher Erinnerungsmodi, die meist auch mit verschiedenen Stadien im Kanonisierungsprozess einer Gruppengeschichte korrelieren.¹²⁴ Auf eine einfache Formel gebracht bedeutet dies, dass innerhalb einer Großgruppe (zum Beispiel eines Nationalstaates wie Slowenien) verschiedene Erfahrungsgemeinschaften unterschiedliche Erinnerungen an die Vergangenheit bewahren, von denen einige es im Zuge komplexer gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse in einen längerfristigen Kanon historischer Repräsentation „schaffen“, während andere koexistieren und/oder zu einem bestimmten Zeitpunkt auch verloren gehen können.¹²⁵ Die Funktion eines zeithistorischen Museums in einem jungen Staat wie Slowenien für die Ausbildung nationaler Identität ist eine zentrale, und sein Erfolg in dieser Aufgabe mag unter anderem davon abhängen, welche Anknüpfungspunkte es seinen BesucherInnen anbietet.

Es darf aber auch die geschichtsbewusstseinsbildende Kraft öffentlich-repräsentativer Diskurse nicht unterschätzt werden, zumal diese sich ja meist in ähnlicher Weise in Schulbüchern und anderen bildungsrelevanten Medien niederschlagen. Die radikal einseitige Reduktion historischer Kontingenz und der vielen, heterogenen Dimensionen zeitgeschichtlicher Erfahrung, welche die erinnerungskulturelle Polyphonie einer freien Gesellschaft ausmachen, ist eine im geschichtspolitischen Sinne extreme und propagandistische Strategie. Sie beraubt zudem die ZeitzeugInnen rückwirkend ihrer politisch-historischen Handlungsfähigkeit, indem sie deren Lebenswelt zum kollektiven historischen Irrweg erklärt, von dem man mit gemeinsamer Anstrengung (die einzig akzeptierte Handlungsmacht der sonst als Opfer subsumierten BürgerInnen) nun auf den rechten Pfad zurückgekehrt sei. Im gesamteuropäischen Kontext nach 1989 schlägt sich diese Strategie als Entmündigung der ehemals sozialistischen BürgerInnen nieder, was Boris Buden als „Entsubjektivierung“ bezeichnet, als politische Entmächtigung der BürgerInnen halb

¹²⁴ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

¹²⁵ Vgl. dazu und insbesondere zur Bedeutung dieses Verhältnisses für das Gedächtnis des Kalten Krieges nach 1989: Berthold Molden, *The Cold War in the European Memory Matrix*, in: Muriel Blaive, Christian Gerbel, Thomas Lindenberger (Hg.), *Clashes in European Memory. The Case of Communist Repression and the Holocaust*, New York 2010, S. 212–227.

Europas. Weil weder die Erfahrung der sozialistischen Gesellschaften noch selbst das kollektive Abschütteln dieser Herrschaft in der Vorstellungsskala westlicher Politik zur vollen Mitsprache berechtigten, wurden die Gesellschaften der neuen Länder Ost- und Südosteuropas auf die demokratische Schulbank geschickt, ehe sie der Werte- und Wirtschaftsgemeinschaft von EU-Europa beitreten durften.¹²⁶

Es ist bezeichnend für die Einschreibung der westlichen Europäisierungsdiskurse in die Weltbilder der sogenannten „Transformationsgeneration“ in den ehemals sozialistischen Ländern, dass sich dieses Narrativ, ins Extrem gespannt bis zur geschichtspolitischen Enteignung ganzer Generationen, gerade in den Storylines der Nationalmuseen, also der klassischen Identitätsbildungsinstitutionen dieser Länder, angeeignet wiederfindet. Die antikomunistische Universalverneinung der eigenen Zeitgeschichte enthält einen wesentlichen Kern des hegemonialen Leitdiskurses des neuen, liberalen Weltbildes. So werden die postkommunistischen Nationalmuseen nicht nur zu Sinnstiftern der neuen Nationalidentität, sondern auch zu Herrschaftsinstrumenten des Marktliberalismus (in diesem Falle das mehr oder minder sozialstaatliche EU-Modell) als die ideal gesetzte Gesellschaftsform.

¹²⁶ Buden 2009, S. 36–37.

4. Forschungsausblick (Post-)Kommunismus Ausstellen

Die vorliegende Arbeit unternimmt die museologische Analyse einer zeithistorischen Ausstellung nicht um ihres reinen Selbstzweckes willen, so gerechtfertigt eine solche auch für sich genommen sein mag. Gerade aus einer komparativen Perspektive stellt sich jedoch im Anschluss an die identifizierten kuratorischen Strategien im zeitgeschichtlichen Kontext die zentrale Frage, in welcher Weise sich kuratorische Praxen im zeitgenössischen Kunstfeld ähnlich oder anders an diese geschichtspolitisch umkämpften Felder annähern. Daran schließt mit museologisch-praktologischem Forschungsinteresse eine weitere Frage an, nämlich jene danach, wie sich die beiden kuratorischen Handlungsfelder sinnvoll in Verbindung bringen liessen.

Die Auseinandersetzung mit dem Archiv, seiner Methodologie und Funktion ebenso wie mit Formen der Legitimierung von Geschichtsschreibung, Repräsentation von Vergangenem und deren In-Verhältnis-Setzen zur Gegenwart sind wiederkehrende Motive zeitgenössischer künstlerischer Praxis. Der Kunsttheoretiker Hal Foster spricht in diesem Zusammenhang von einem „Archival Impulse“, der Kritiker und Kurator Dieter Roelstraete von einem „Historiographic Turn in Contemporary Art“.¹²⁷ Die Strategien der künstlerischen Aneignung sind dabei vielfältig, ihnen gemeinsam ist das Einschreiben und Neuschreiben in und von Geschichte – als Aufdecken von bewusst oder unbewusst Vergessenem, als positionierte Gegenkanonisierung oder auch als gezielte Verunsicherung. Der Blick auf das Vergangene nimmt zuweilen nostalgische Züge an, manchen wirft Roelstraete wohl zu Recht einen eskapistischen Historismus vor, gleichzeitig ist aber auch einen gegenteilige Tendenz auszumachen, die in der Re-Vision gesellschaftlicher, politischer oder künstlerischer Konstellationen Handlungsoptionen für die Gegenwart sucht. Welche visuellen und performativen Mittel im Wiederaufsuchen entwickelt werden und was eine Ästhetik der Aktualisierung ausmacht, scheinen dabei zentrale Fragestellungen zu sein. Gerade die anti-nostalgische, kritische Aktualisierung verloren geglaubter gesellschaftlicher Utopien im Kontext post-kommunistischer gesellschaftlicher

¹²⁷ Vgl. Hal Foster, *An Archival Impulse*, in: *October*, Herbst 2004, Nr. 110, S. 3–22; Dieter Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, in: *e-flux journal*, Nr. 4, März 2009 und ders. *After the Historiographic Turn: Current Findings*, in: *e-flux journal*, Nr. 6, Mai 2009.

Verfasstheit ist ein Terrain, dem sich zahlreiche zeitgenössische KünstlerInnen in den vergangenen Jahren angenommen haben.

Als Gegenüber zu den offiziellen musealen Repräsentationen der jüngeren Geschichte bestehen sie auf einer Agency, die jene hier aufgezeigten Problematiken der Transformationsideologie aufzeigt. Diese Art geschichtspolitischer Konfrontation gemahnt an jene Reaktion auf den Post-Kommunismus, die Buden mit Jean-Luc Nancy als „Zorn“ bezeichnet, als eine Resistenz, welche eine „Dimension des Politischen [eröffnet], die sich erst im Sprengen dieses Rahmens [des historisch Möglichen] entfalten kann“. Dieses Aufbegehren gegen die hegemoniale Erfolgsgeschichte des markoliberalen Gesellschaftsmodells des Westens könne „der postkommunistischen Entmündigung ein Ende setzen“. ¹²⁸ Unabhängig vom widerständigen Potenzial der Interventionen geschichtspolitischer Kunst in Ost- und Südosteuropa zeigen diese oft die blinden Stellen politisch-historischer Ausstellungen auf, indem sie nicht nur andere Fragen stellen und vernachlässigte Perspektiven eröffnen, sondern sich auch mit anderen künstlerisch-diskursiven Strategien an ihr Publikum richten.

Zahlreiche Ausstellungen haben sich in den vergangenen Jahren, insbesondere 2009/2010, also 20 Jahre nach dem Mauerfall, dem Thema der künstlerischen Auseinandersetzung mit der kommunistischen Geschichte gewidmet, sowohl in den Regionen selbst wie auch im sogenannten Westen. ¹²⁹ Eine kritische Analyse dieser dezidiert im Kunstfeld angesiedelten Ausstellungen steht abgesehen von vereinzelten Rezensionen noch weitgehend aus. Auf einer komparativen Ebene wäre es nun von Interesse ähnlich geschichtspolitisch kontextualisiert die jeweiligen kuratorischen Strategien herauszuarbeiten und beispielsweise die Differenzen in der Herangehensweise von KuratorInnen mit unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Erfahrungshorizonten in den Blick zu nehmen.

Weiters könnte aus dieser Auseinandersetzung ein Entwurf möglicher kuratorischer Modelle der Verschneidung zeithistorischer und zeitgenössisch-künstlerischer

¹²⁸ Vgl. Buden 2009, S. 50.

¹²⁹ Hier sei nur eine kleine Auswahl genannt: *Ausgeträumt...*, Secession Wien 2002; *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?*, Kunsthalle Wien 2009; *Political Practices of (Post-)Yugoslav Art: Retrospective 01*, Museum 25th of May, Belgrad 2010; *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Centre Georges Pompidou, Paris 2010.

Ansätze resultieren, die über die vielfach in kulturhistorischen Zusammenhängen eingesetzte „künstlerische Intervention“ weit hinausgeht und die Potenziale von Geschichtswissenschaft und zeitgenössischer Kunst für eine differenzierte, polyphone, vor Ambivalenzen nicht zurückscheuende Ausstellungspraxis fruchtbar macht.¹³⁰

¹³⁰ Diese Thematik stellt für mich ein mögliches Disserationsprojekt unter dem Arbeitstitel *(Post-) Kommunismus ausstellen. Künstlerische und kuratorische Praxen und Geschichtspolitik in Europa nach 1989* dar.

5. Anhang

5.1. Literaturverzeichnis

1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft? (Kat.), Kunsthalle Wien, Wien 2009.

Mark AARONS, John LOFTUS, Unholy Trinity: The Vatican, The Nazis, and the Swiss Bankers, New York 1991.

Benedict ANDERSON, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1983.

Aleida ASSMANN, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006.

Jan ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Ausgeträumt... (Kat.), hgg. von Secession, Wien 2002.

Rosmarie BEIER-DE HAAN, Erinnernte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne, Frankfurt a. M. 2005.

Walter BENJAMIN, Über den Begriff der Geschichte XIV, in: Ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1, Frankfurt a. M. 1977.

Dietmar BRENNER, Slowenien 1941–1945. Soll dieser Abschnitt der Geschichte neu geschrieben werden?, Diplomarbeit, Wien 2008, S. 82.

Matthias BRUHN, Karsten BORGMANN (Hg.), Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder, in: H-Arthist / H-Soz-u-Kult (Historisches Forum: Bd. 5), Berlin 2005. <http://edoc.hu-berlin.de/histfor/5/>

Boris BUDEN, Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus, Frankfurt a. M. 2009.

Boris BUDEN, Die postjugoslawische Bedingung institutioneller Kritik: Eine Einführung, in: transversal, November 2007,
<http://eipcp.net/transversal/0208/buden/de>

Boris BUDEN, Der Ort des Vergessens. Das Prager Museum des Kommunismus, in: springerin, Heft 1/2004: Diadochenkultur? Postkommunistische Szenen, Geschichtsmodelle und Ästhetiken, S. 30–31.

Jože DEŽMAN/National Museum of Contemporary History of Slovenia (Hg.), Slovenia 1945–1960, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 2007.

Milovan DJILAS, Die neue Klasse. Eine Analyse des kommunistischen Systems, München 1958.

Dejan DJOKIC (Hg.), Yugoslavism – Histories of a Failed Idea 1918–1992, London 2003.

Monika FLACKE, Geschichtsausstellungen. ‚Zum Elend der Illustration‘ in: Philine Helas u.a. (Hg.), BILD/GESCHICHTE. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 481–490.

Thomas FLIERL, Elfriede MÜLLER (Hg.), Vom kritischen Gebrauch der Erinnerung, Berlin 2009.

Hal FOSTER, An Archival Impulse, in: October, Herbst 2004, Nr. 110, S. 3–22.

Francis FUKUYAMA, The End of History and the Last Man, New York 1992.

Uki GOŃI, The Real Odessa: Smuggling the Nazis to Perón’s Argentina, London 2003.

Boris GROYS (Hg.), Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter

des Postkommunismus, Frankfurt a. M. 2005.

Heimo HALBRAINER, Das kurze Leben des Grazer Schriftstellers, Spanienkämpfers und Verlegers Josef Martin Presterl, in: Josef Martin Presterl, Im Schatten des Hochschwab. Skizzen aus dem steirischen Widerstand. Hrsg. und eingeleitet von Heimo Halbrainer und Karl Wimmmler, Graz 2011, S. 341–373.

Andrew HERSCHER, Points of No Return: Cultural Heritage and Counter-Memory in Post-Yugoslavia, in: Erica Lehrer, Cynthia E. Milton, Monica Eileen Patterson (Hg.), Curating Difficult Knowledge. Violent Pasts in Public Places, London 2011, S. 147–160, hier S. 159.

Joachim HÖSLER, Sloweniens historische Bürde, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), Aus Politik und Zeitgeschichte, Ausgabe 46/2006, Slowenien und Portugal, S. 31–38.

Tom HOLERT (Hg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000. (Insbesondere die Kapitel „Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit“, S. 14–33 und „Jugoslawische Repräsentationen“, S. 133–154.

Jens JÄGER, Martin KNAUER, Historische Bildforschung oder „Iconic Turn“ – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu Bildern, in: Nicole Wachter / Elke Huwiler (Hg.), Integration des Widerläufigen, Münster 2004, S. 211–221.

Siegfried JÄGER, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Duisburg 1999.

Gerhard JOCHEM / Georg SEIDERER (Hg.), Entrechtung, Vertreibung, Mord. NS-Unrecht in Slowenien und seine Spuren in Bayern 1941–1945, Berlin 2005.

Mel JORDAN, Malcolm MILES (Hg.), Art and Theory after Socialism, Chicago 2008.

Flora Edouwaye S. KAPLAN (Hg.), Museums and the Making of „Ourselves“. The Role of Objects in National Identity, London 1994;

Volkhart KNIGGE, Ulrich MÄHLERT (Hg.), *Der Kommunismus im Museum. Formen der Auseinandersetzung in Deutschland und Ostmitteleuropa*, Köln 2005.

Suzanne LAFONT, *One step forward, two steps back: women in the post-communist states*, in: *Communist and Post-Communist Studies* 34/2 (2001), S. 203–220.

Jürgen LINK, *Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse. Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse am Beispiel des Normalismus*, in: Hannelore Bublitx / Andrea Bührmann / Christine Hanke / Andrea Seier (Hg.), *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, Frankfurt a. Main 1999, S. 148–161.

Vanja LOZIC, *National Museums in Bosnia-Herzegovina and Slovenia. A Story of Making „Us“*, in: Peter Aronsson, Gabriella Elgenius (Hg.), *Building National Museums in Europe 1750–2010. Proceedings of the conference „European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen“*, Bologna 28.–30. April 2011, Linköping University Electronic Press, (03.10.2012)
<http://www.ep.liu.se/ecp/064/005/ecp64005.pdf>

Jens LUCHT / David TREFÁS, *Hat Europa eine Identität? Eine zeitreihenbasierte Untersuchung der öffentlichen europäischen Kommunikation von 1951 bis 2005* (fög discussion paper 2006,
http://www.foeg.unizh.ch/staging/userfiles/file/Deutsch/fög%20discussion%20papers/DI-2006-0001_hat_europa_eine_identitaet.pdf), S. 19–20 (10.01.2013).

Oliver MARCHART, *Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine politische Theorie kollektiver Erinnerung*, in: Christian Gerbel et al. (Hg.), *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik* (Kulturwissenschaften, Band 9), Wien 2005, S. 21–49.

Berthold MOLDEN, *The Cold War in the European Memory Matrix*, in: Muriel Blaive, Christian Gerbel, Thomas Lindenberger (Hg.), *Clashes in European Memory. The Case of Communist Repression and the Holocaust*, New York 2010, S. 212–227.

Roswitha MUTTENTHALER / Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

Lutz NIETHAMMER / Alexander VON PLATO / Dorothee WIERLING, Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biographische Eröffnungen, Berlin 1991.

Sabine OFFE, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin / Wien 2000.

Alfred PANG KAH MENG, Making history in *From Colony to Nation: a multimodal analysis of a museum exhibition in Singapore*, in: Kay L. O'Halloran (Hg.), *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*, London / New York 2004, S. 28–54.

Richard PIPES, *Russia Under the Bolshevik Regime: 1919–1924*, New York 1994.

Political Practices of (Post-)Yugoslav Art: Retrospective 01 (Kat.), Museum 25th of May, Belgrad 2010.

Josef Martin PRESTERL, Im Schatten des Hochschwab. Skizzen aus dem steirischen Widerstand. Hrsg. und eingeleitet von Heimo Halbrainer und Karl Wimmmler, Graz 2011.

Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe (Kat.), Centre Georges Pompidou, Paris 2010.

Martin REISIGL / Ruth WODAK, The Discourse-Historical Approach, in: Ruth Wodak / Michael Meyer (Hg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London u.a. 2009, S. 87–121.

Božo REPE, Veränderte Sichtweisen auf die neuere slowenische Geschichte: Eine wissenschaftliche oder eine ideologische Revision?, paginiertes Manuskript der unpublizierten deutschen Übersetzung des Kapitels The Myth and Reality of

Communism, in: Ders., *Between Myths and Ideology. Some Views on Slovene Contemporary Historiography*, Ljubljana 2009, S. 61–86.

Božo REPE, AVNOJ: Historische Tatsache und aktuelle politische Frage, in: *Ost-West-Gegeninformationen*, Heft 2, 2002, Sonderbeilage, S. XII–XVII.

Božo REPE, Das Besondere am „Titoismus“ – seine Gewaltherrschaft und sein Zerfall, in: *Aufrisse*, 13 (1992), 3 „Flammenzeichen Jugoslawien“; S. 27–32.

Dieter ROELSTRAETE, After the Historiographic Turn: Current Findings, in: *e-flux journal*, Nr. 6, Mai 2009.

Dieter ROELSTRAETE, The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art, in: *e-flux journal*, Nr. 4, März 2009.

Oksana SARKISOVA, Péter APOR (Hg.), *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest/New York 2008.

Jana SCHOLZE, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004.

Charity SCRIBNER, *Requiem for Communism*, Cambridge Mass. 2003.

Gerald STEINACHER, *Nazis auf der Flucht. Wie Kriegsverbrecher über Italien nach Übersee entkamen*, Innsbruck 2008.

Tagungsbericht *New States – New Images? Visual Culture in the Service of the State in Central and Eastern Europe since 1918*. 23.10.2003–26.10.2003, Leipzig, in: *H-Soz-u-Kult*, 11.12.2003. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=349>

Maria TODOROVA, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt 1999.

Anna TRIANDAFYLLIDOU / Ruth WODAK / Michał KRZYŻANOWSKI (Hg.), *The*

European Public Sphere and the Media. Europe in Crisis, Basingstoke 2009.

Nina VODOPIVEC, Past for the Present: The Social Memory of Textile Workers in Slovenia, in: Maria Todorova (Hg.), Remembering Communism. Genres of Representation, New York 2010, S. 213–234.

Adelheid VON SALDERN, Innovative Trends in Women's and Gender Studies of the National Socialist Era, in: German History 27/1 (2009), S. 84–112.

Ruth WODAK, John RICHARDSON, On the politics of memory (or not), in: Critical Discourse Studies 6/4 (November 2009), S. 231–235.

Luisa ZIAJA, Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld, in: dies. und schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Stuttgart 2013 (im Erscheinen).

Luisa ZIAJA, Post-Communist Pasts – Einblicke in ein Forschungsprojekt zu Darstellungen des Kommunismus in Museen und Ausstellungen am Beispiel der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009, in: Peter Bogner (Hg.), Paradigmenwechsel. Ost-Mitteleuropa im 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse, 15. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 5.–8. November 2009, Wien 2011, S. 52–59.

Luisa ZIAJA, Geschichte – Erinnerung – Kunst. Zum Potenzial eines schwierigen Verhältnisses, in: Alexandra Reininghaus (Hg.), Recollecting. Raub und Restitution, Wien 2009, S. 23–28.

5.2. Abbildungsnachweis

Wenn nicht anders angegeben sind alle Abbildungen folgender Publikation entnommen:

Jože DEŽMAN/National Museum of Contemporary History of Slovenia (Hg.),
Slovenia 1945–1960, Klagenfurt / Ljubljana / Wien 2007.

Abb. 1: www.slovenia.info - Das offizielle Slowenische Tourismus-Informationsportal
<http://www.slovenia.info/?muzej=630> (10.01.2013)

Abb. 2–7: Foto: Luisa Ziaja

Abb. 9–12: Foto: Luisa Ziaja



Abb. 1 Slowenisches Nationalmuseum für neuere Geschichte, Palais Cekin, Ljubljana



Abb. 2 Ausstellungsansicht Erster Weltkrieg 1914–1918



Abb. 3 Ausstellungsansicht
Erster Weltkrieg 1914–1918



Abb. 4 Ausstellungsansicht
Die Zwischenkriegszeit 1918–1941



Abb. 5a Ausstellungsansicht
Die Zwischenkriegszeit 1918–1941



Abb. 5b Ausstellungsansicht
Die Zwischenkriegszeit 1918–1941



Abb. 6 Ausstellungsansicht
Zweiter Weltkrieg 1941–1945



Abb. 7 Ausstellungsansicht
Zweiter Weltkrieg 1941–1945

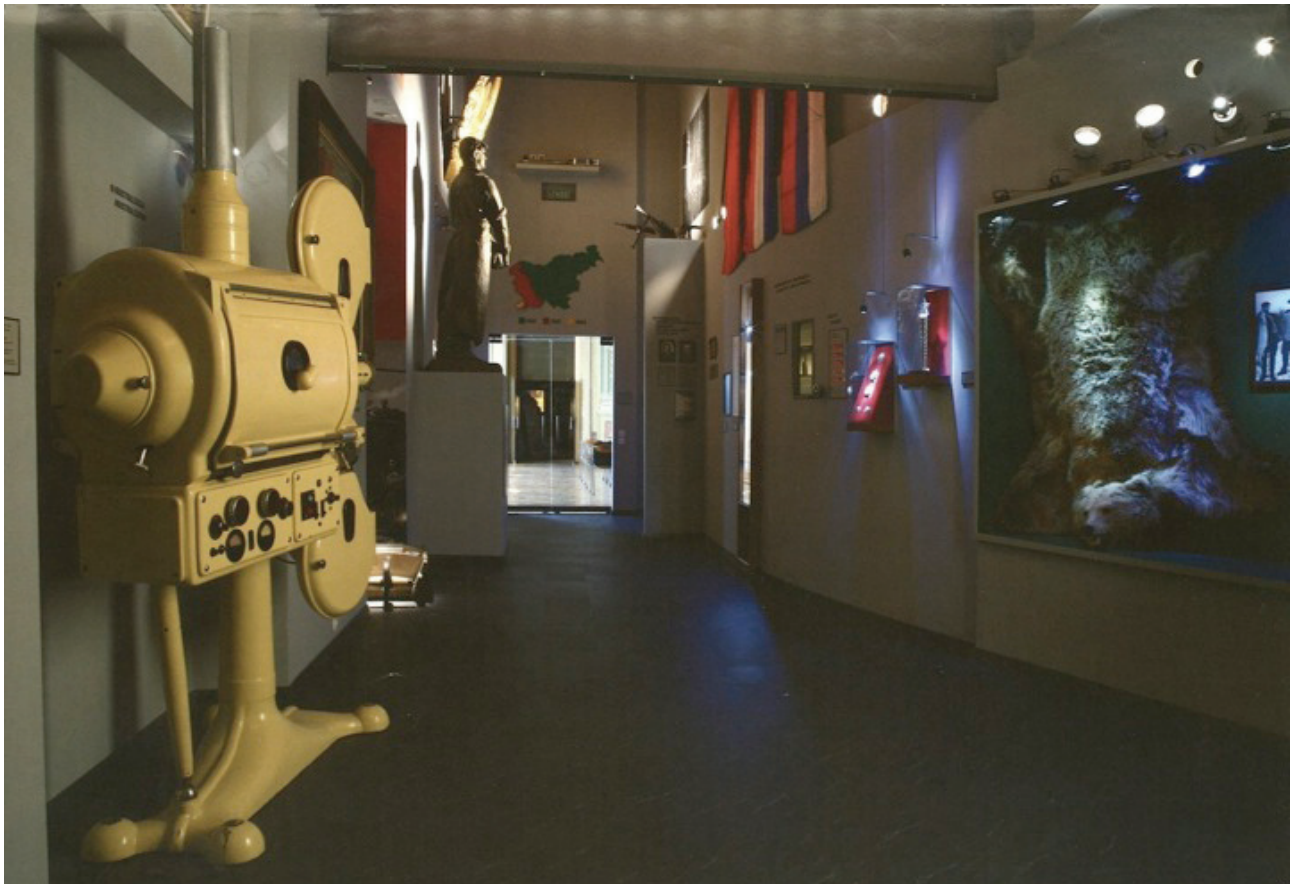


Abb. 8 Ausstellungsansicht Slowenien 1945–1960



Abb. 9 Ausstellungsansicht Slowenische Wirtschaft seit 1945



Abb. 10 Ausstellungsansicht
Slowenische Wirtschaft seit 1945



Abb. 11–12 Ausstellungsansichten Vereinigt im Sieg – Das Erringen von Demokratie
und Unabhängigkeit in Slowenien

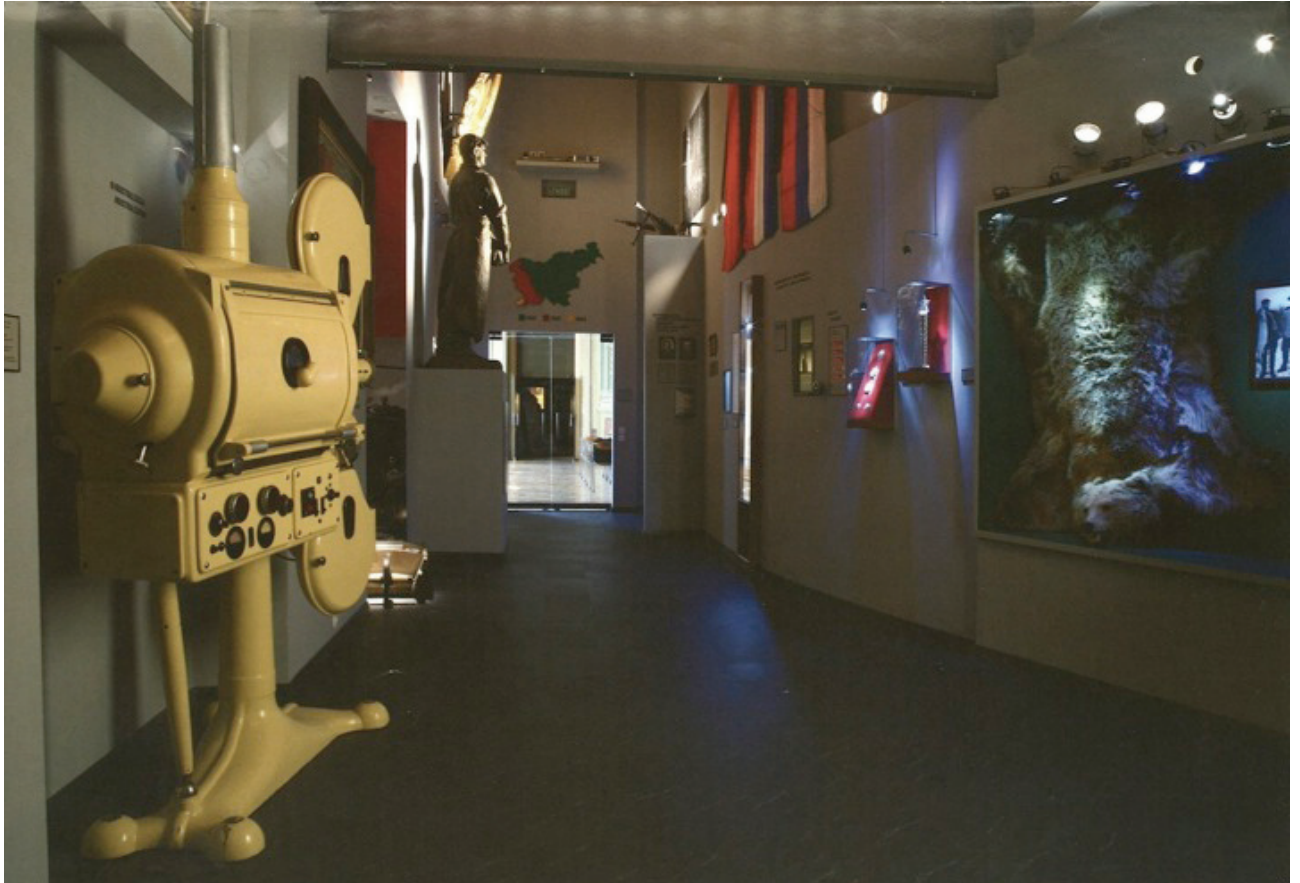


Abb. 13 Ausstellungsansicht Slowenien 1945–1960



Abb. 14 Ausstellungsansicht Slowenien 1945–1960, Raum 1

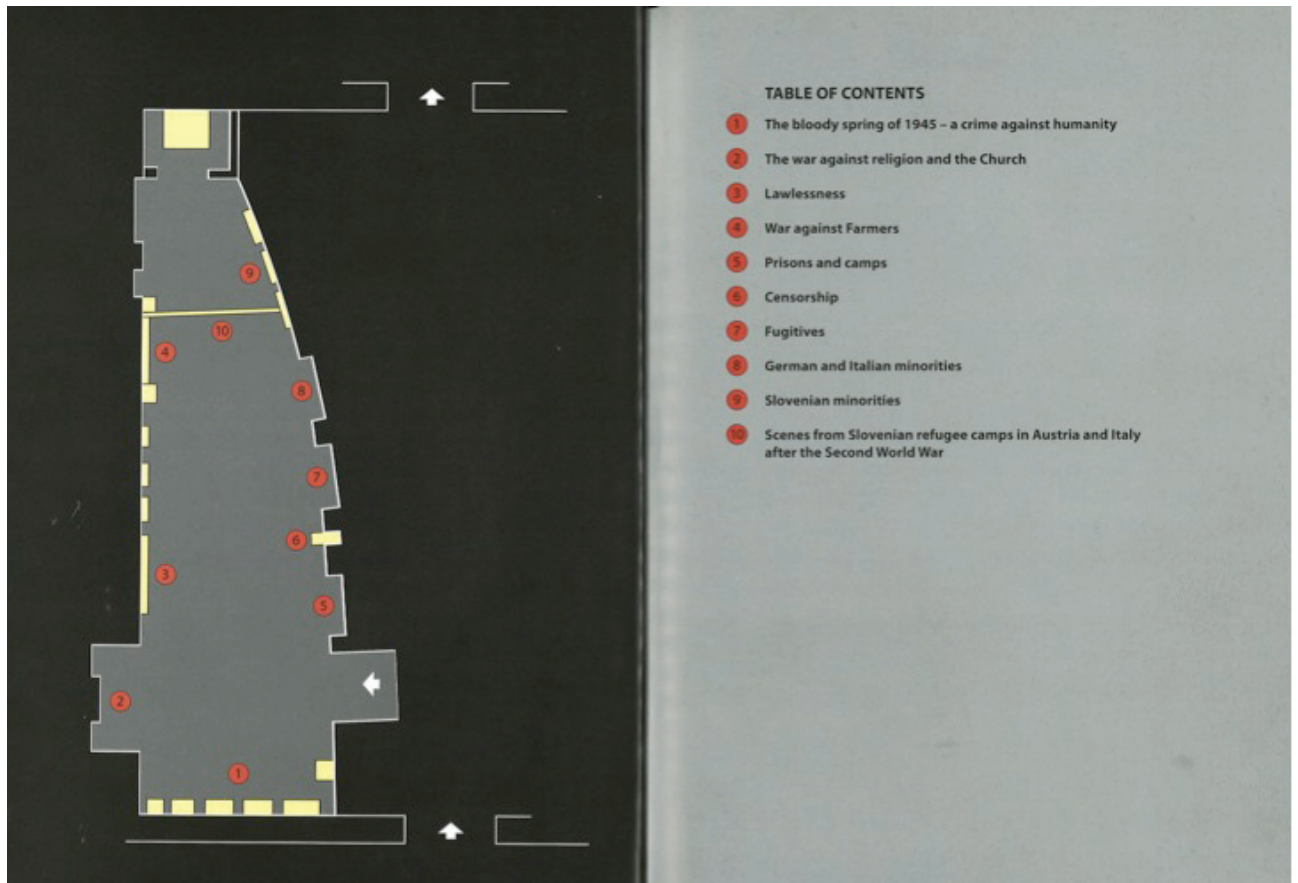


Abb. 15 Slowenien 1945–1960, Raumplan und thematische Stationen, Raum 1

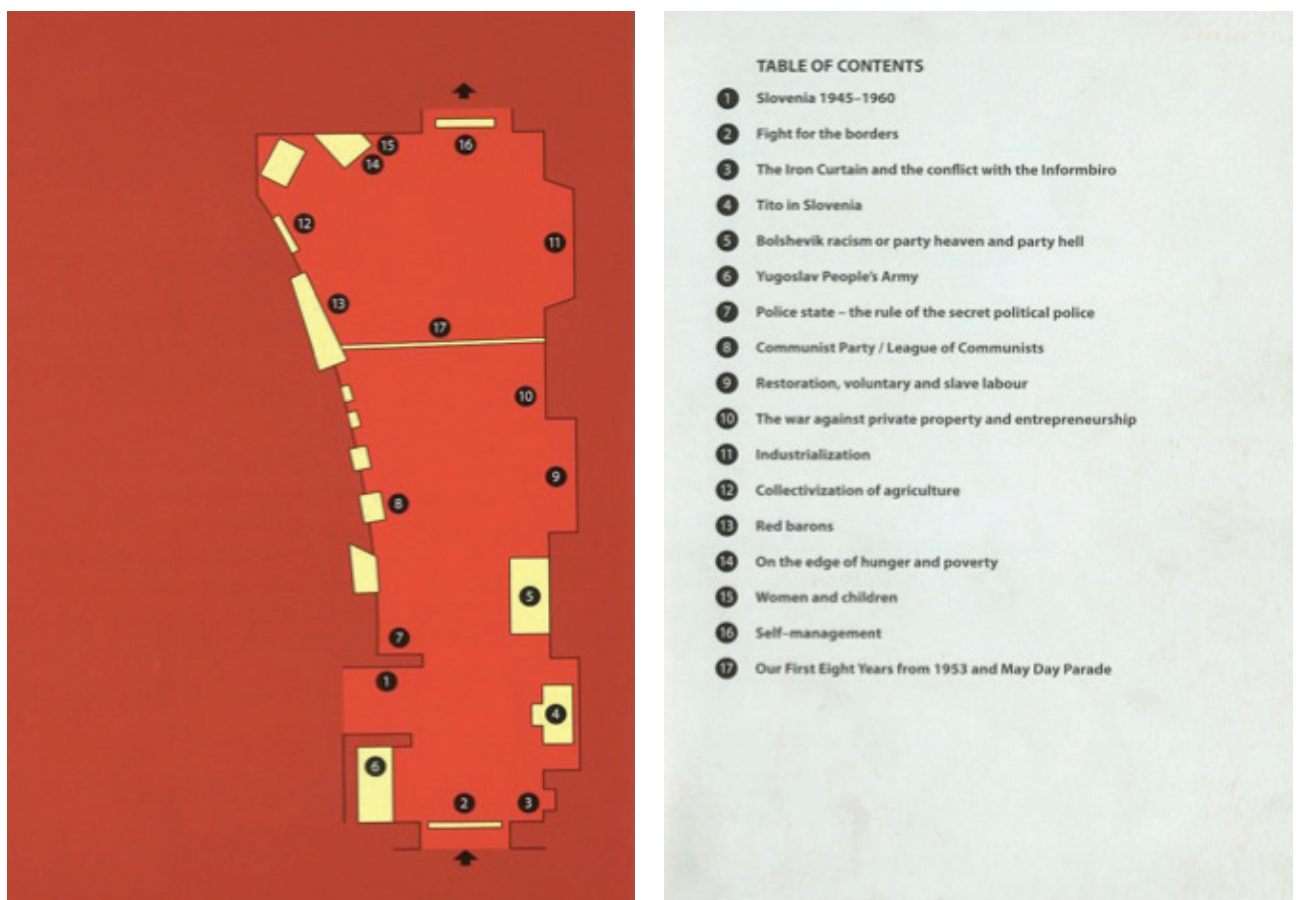


Abb. 16 Slowenien 1945–1960, Raumplan und thematische Stationen, Raum 2



Abb. 17–18 Exponate der Station Slovenia 1945–1960



Abb. 19 Ausstellungsansicht Slowenien 1945–1960, Raum 1



Abb. 20 Ausstellungsansicht Slowenien 1945–1960, Raum 1



Abb. 21 Črtomir Frelih, Planks, 200 x 40 cm, Acryl auf Holz, 2005



Abb. 22 Station The bloody spring of 1945
– a crime against humanity



Abb. 23–24 Exponate der Station The bloody spring of 1945 – a crime against humanity



Abb. 25–26 Ansicht und Exponate der Station The war against religion and the Church



Abb. 27 Exponat der Station War against Farmers



Abb. 28–29 Exponate der Station Lawlessness



Abb. 30–31 Exponate der Station Fight for the borders



Abb. 32–33 Exponate der Station Fight for the borders



Abb. 34–35 Exponate der Station Yugoslav People's Army

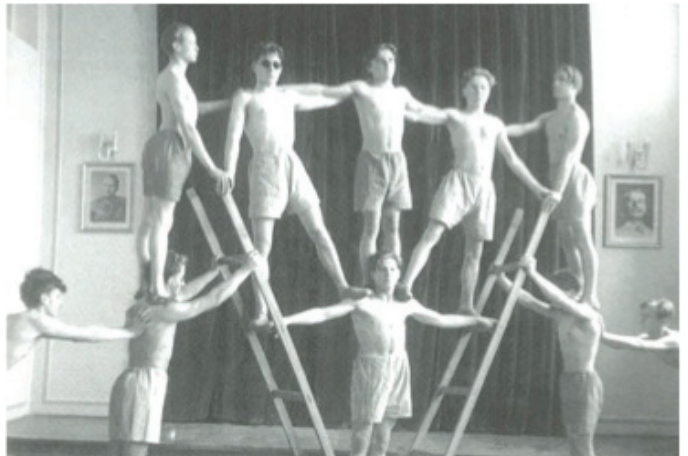


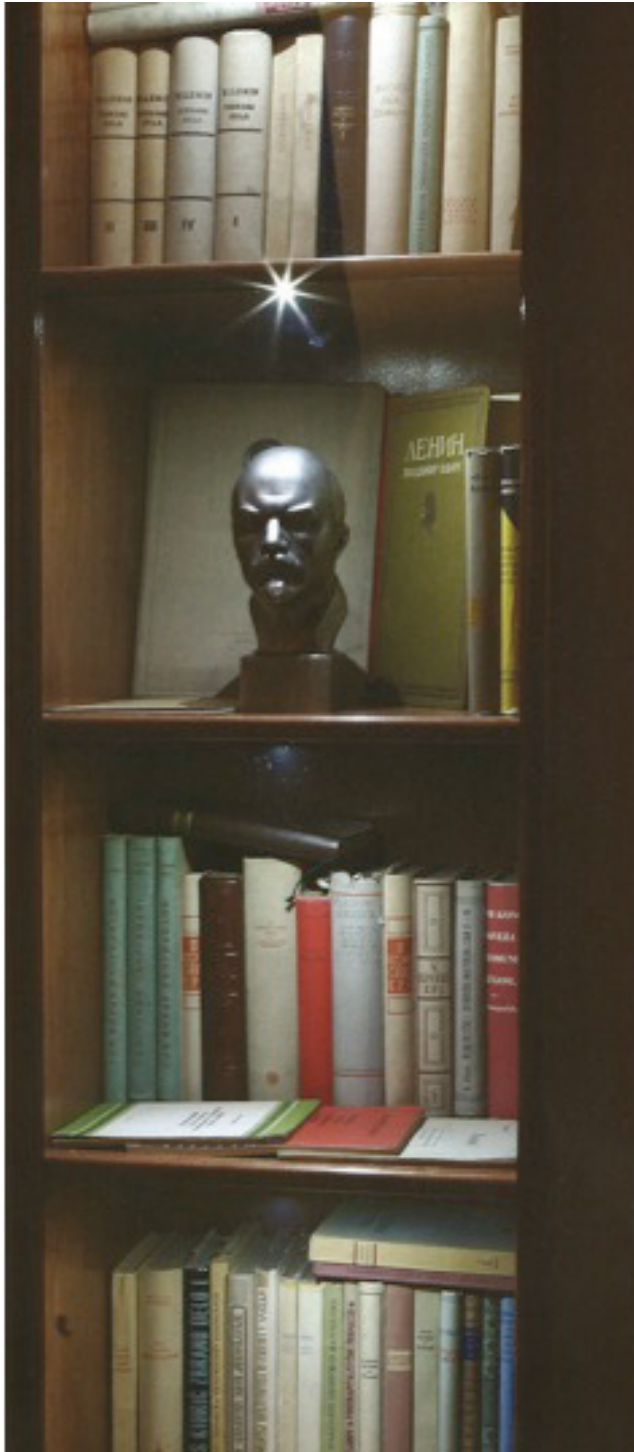
Abb. 36–42 Ansicht und Exponate der Stationen
The Iron Curtain and the conflict with the Informbiro und Tito in Slovenia



PARTY HEAVEN - victims acknowledged by the party	VICTIM CATEGORIES	PARTY HEAVEN - victims suppressed by the party
>20.000	Partisans	<>2.000
>20.000	Civilians	<>8.000
	People mobilized and later killed serving in the occupators armies	<>15.000
	Slovenian anti-partisan units	>15.000
	Non-Slovenian victims living in Slovenian ethnic territory	>3.000
>45.000	Together	>40.000



Abb. 43–47 Exponate der Station Bolshevik racism or party heaven and party hell



	Number of members	Percentage of population
1941	1,200	< 0.1
1945	8,500	0.6
1954	49,000	3.4
1965	70,000	4.3
1978	110,000	5.8
1982	126,000	6.7
1988	110,000	5.6

Abb. 51–54 Ansicht und Exponate der Station Communist Party / League of Communists

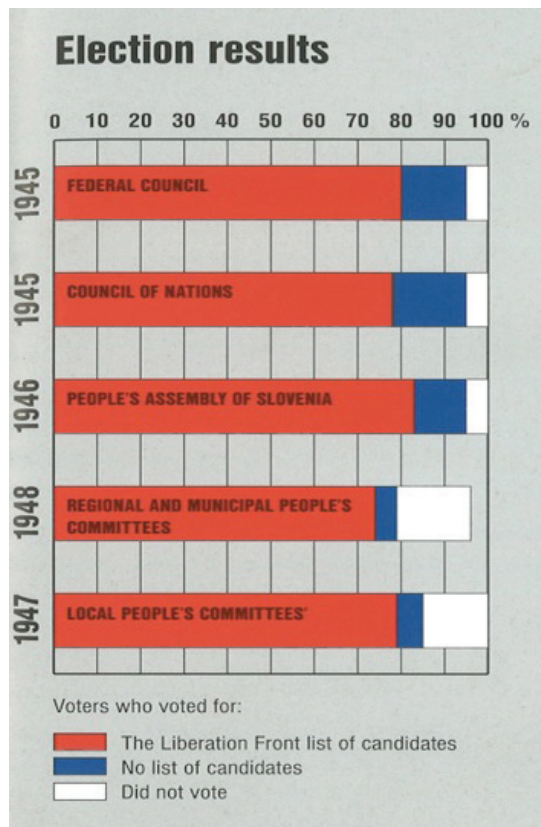


Abb. 55 Grafik der Station Elections



Abb. 56–58 Ansicht und Exponate der Station Red Barons



Abb. 59–62 Ansicht und Exponate der Station Restoration, voluntary and slave labour

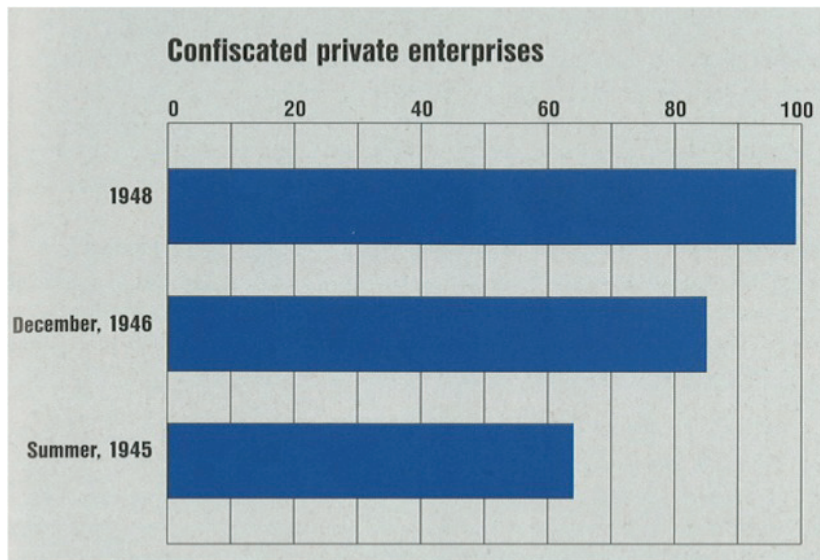


Abb. 63 Grafik der Station
The war against private property and entrepreneurship



Abb. 64–66 Ansicht und Exponate der Station Industrialization

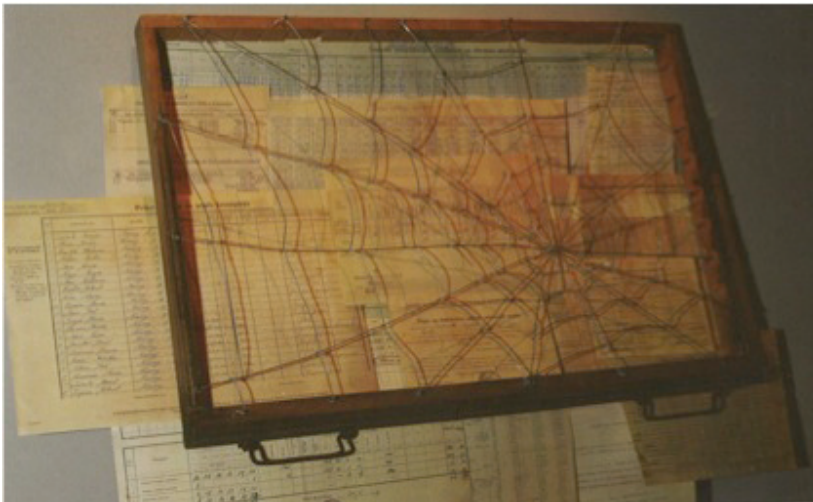


Abb. 67–68 Exponate der Station
Collectivization of agriculture



Abb. 69 Exponat der Station
On the edge of hunger and poverty



Abb. 70–71 Exponate der Station Women and children

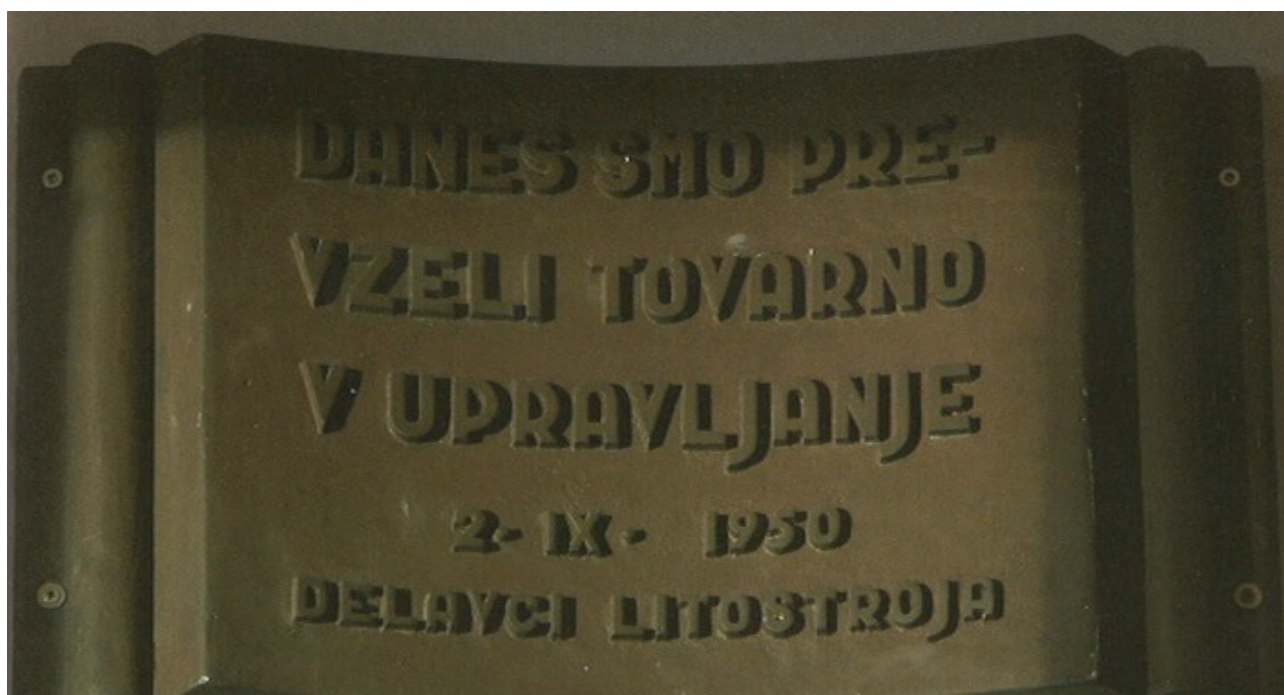
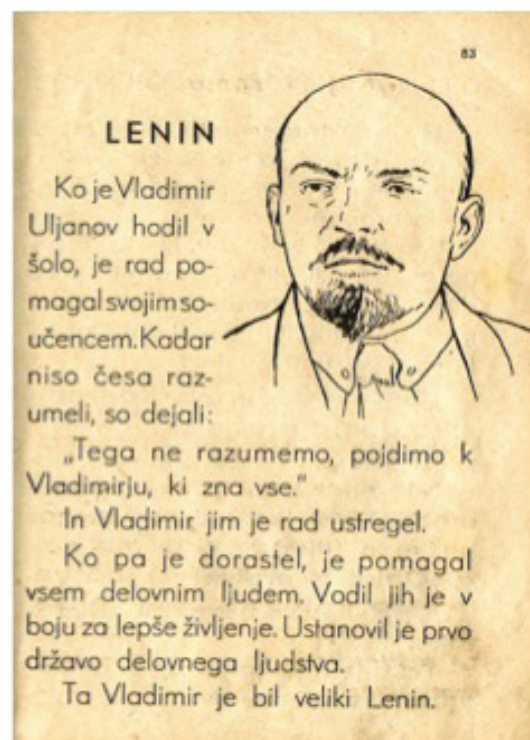


Abb. 72 Exponat der Station Self-management

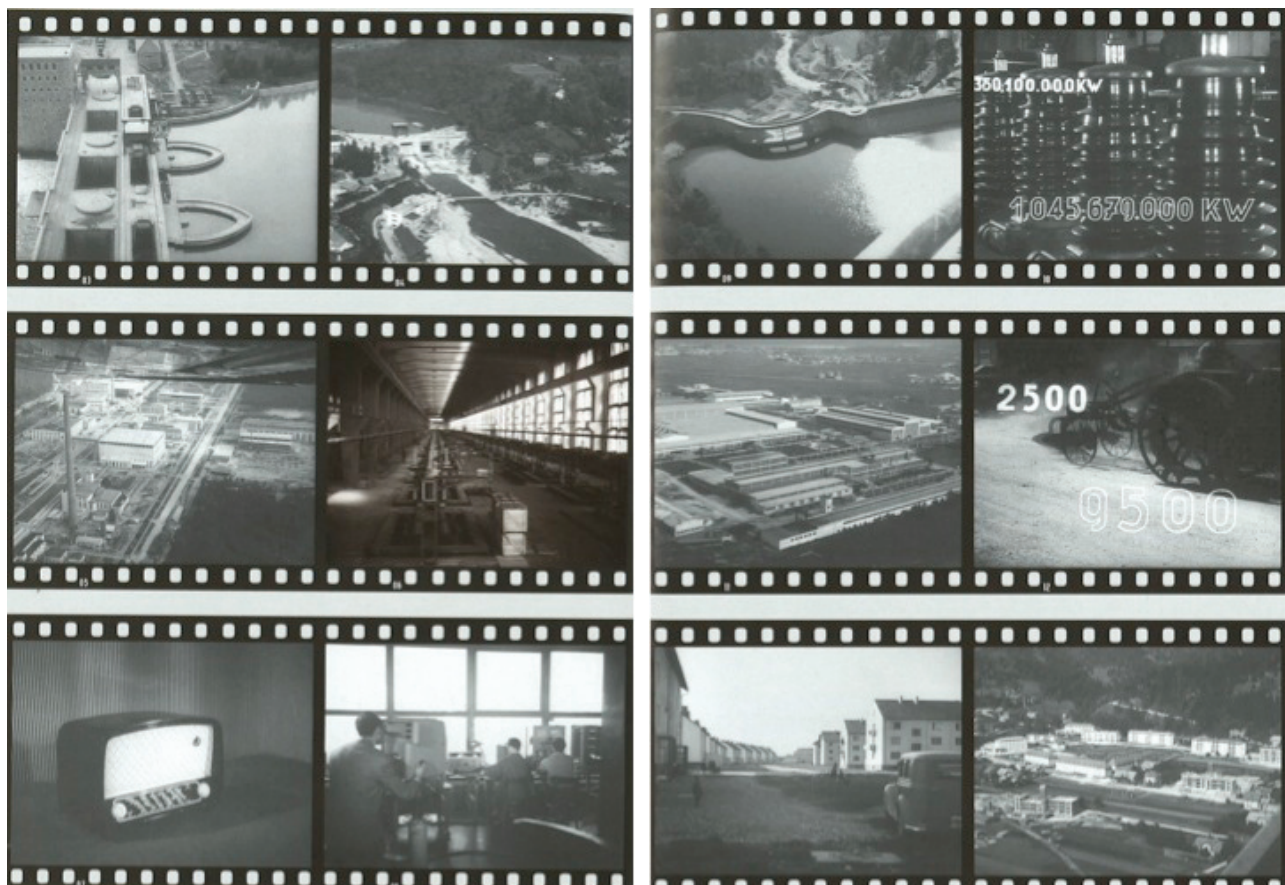


Abb. 74a–b Filmstills aus: Our First Eight Years from 1953

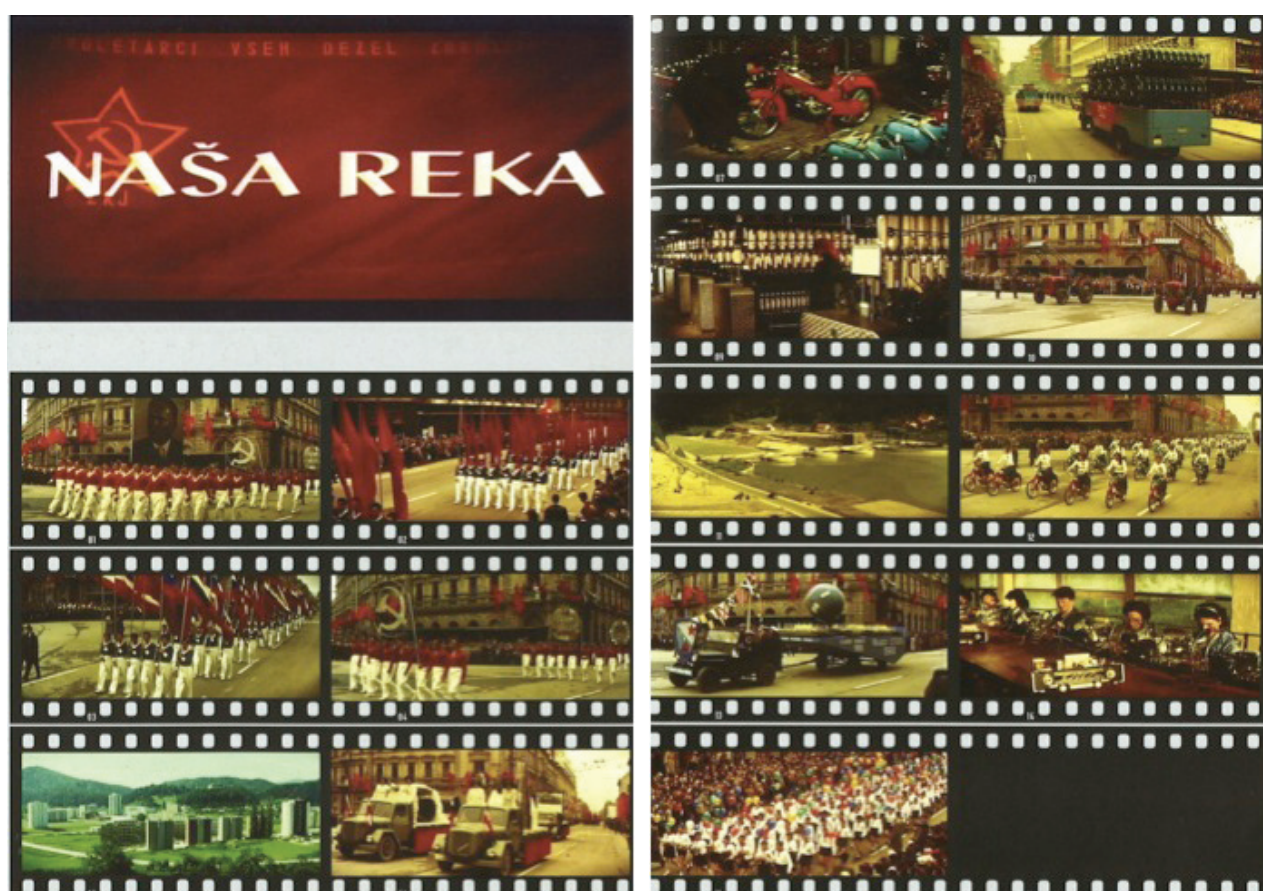


Abb. 75a–b Filmstills aus: May Day Parade from 1960

5.4. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit aus dem Feld der kritischen Museum Studies beschäftigt sich mit kuratorischen Strategien der Darstellung des Kommunismus im Kontext zeithistorischer Ausstellungen seit 1989. Ihre zentralen Forschungsfragen lauten: Wie wird der Kommunismus in post-kommunistischen zeit- und kulturhistorischen Ausstellungen repräsentiert und verhandelt? Lassen sich geschichtspolitisch-ideologische Deutungsmuster und diesen entsprechende narrative Topoi und Storylines identifizieren? Worauf zielen diese kuratorischen Strategien ab, an wen richten sie sich, und wer zeichnet für sie verantwortlich?

Diese Fragen sind für alle post-kommunistischen Länder Ost- und Südosteuropas relevant, in deren unterschiedlichen gesellschaftlichen Transformationskonstellationen sich spezifische, jedoch in zahlreichen Aspekten strukturverwandte Ausstellungen der Geschichte der kommunistischen Herrschaft widmen. Diese Arbeit konzentriert sich exemplarisch auf eine konkrete Dauerausstellung des *Slowenischen Nationalmuseums für neuere Geschichte* in Ljubljana. Anhand des Kapitels *Slowenien 1945–1960* werden erzählerische Leitmotive und kuratorische Darstellungsstrategien herausgearbeitet und typisiert, um sie in Folge für eine kritische Museums- und Ausstellungsanalyse allgemein nutzbar zu machen. Für diese Untersuchung ziehe ich eine Sonderform der Kritischen Diskursanalyse heran, die darauf ausgerichtet ist, die spezifische Diskursivität von Ausstellungen und der ihnen zugrundeliegenden kuratorischen Strategien zu erfassen und in ihrem (kunst)historischen, museologischen und gesellschaftlichen Kontext deutbar zu machen.

Hinter den in dieser Arbeit auf eine konkrete Ausstellung bezogenen Forschungsfragen und der zu ihrer Beantwortung gewählten Methode steht ein breiteres museologisches Forschungsinteresse, das der Rolle von Museen und Ausstellungen als Repräsentationsräume der Auseinandersetzung mit Geschichte gilt. Im Besonderen bin ich an den geschichtspolitischen Verschiebungen und Verwerfungen interessiert, die im Verlauf der sogenannten „Transitionen“ von kommunistischen zu post-kommunistischen Gesellschaften seit 1989 sichtbar wurden.

5.5. CV Luise Ziaja

Berufspraxis

Seit 2013

21er Haus – Museum für zeitgenössische Kunst

Kuratorin

Seit 2006

Universität für angewandte Kunst Wien

ecm – educating/curating/managing. Universitätslehrgang für Ausstellungstheorie und – praxis, Co-Leiterin, Lektorin

Seit 2004

schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis

Vorstandsmitglied und stv. Obfrau des transnationalen Diskursnetzwerks, u.a. Leitung des Leonardo da Vinci Forschungs- und Austauschprojektes *World of Art. Models of training and collaboration in contemporary arts* (Wien/Lubljana/Zagreb/Krakau – OeAD)

2007–2009

MAK – Museum für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien

Recollecting. Raub und Restitution, Co-Kuratorin

2008–2009

Technische Universität Wien

Lektorin für Ausstellungstheorie

2005–2007

Wiener Mozartjahr 2006

Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart

Co-Kuratorin und Gesamtkoordinatorin des Forschungs- und Ausstellungsprojekts

2004–2006

Wiener Kunsthochschule

Lektorin für zeitgenössische Kunst und Kunsttheorie

2004–2005

Akademie der bildenden Künste Wien

Lektorin für Kunsttheorie

2001–2004

Generali Foundation Wien

Assistenz-Kuratorin und Ausstellungsorganisatorin

2002–2006

Kunsthalle Wien

ständige Mitarbeit in der Abteilung für Kunstvermittlung

2001–2002

MUMOK – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

ständige Mitarbeit in der Abteilung für Kunstvermittlung

Kuratorische Projekte (Auswahl)

2010

re: ex-post. Critical Knowledge and the Post-Yugoslavian Condition

Open Space, Wien

2008–2009

Recollecting. Raub und Restitution

MAK Wien (gem. mit Alexandra Reininghaus)

2008

Have the Cake and Eat It, Too. Institutionskritik als instituierende Praxis

Kunsthalle Exnergasse (gem. mit Charlotte Martinz-Turek)

2006

Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart. Konfiguration IV:

Es ist kein Traum! Gesellschaftliche Veränderungen sind möglich

brick-5 (gem. mit Ljubomir Bratic)

2006

Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart. Konfiguration I:

Wer alles zu verlieren hat, muss alles wagen!

Bösendorfer Klavierfabrik (gem. mit Araba Johnston-Arthur)

De-Revolution

Galerie IG Bildende Kunst Wien (gem. mit Berthold Molden)

2005

Im Konflikt. Österreich Minus2005

Transmitter-Festival Hohenems (gem. mit Martin Wassermair)

Zone 2005. Zwischen politischer Repräsentation und repräsentativer Politik

Galerie IG Bildende Kunst Wien (gem. mit Petja Dimitrova/Martin Krenn)

2004

Der Traum des Publikums. Theresa Hak Kyung Cha

Generali Foundation, Wien, Kuratorin: Sabine Breitwieser

2003

Sammlung. Werke von Dan Graham, Sanja Ivekovic, Hans Haacke, Friedl Kubelka und Harun Farocki

Generali Foundation, Wien, Kuratorin: Sabine Breitwieser

Geografie und die Politik der Mobilität

Generali Foundation, Wien, Kuratorin: Ursula Biemann

2002–2004

Adrian Piper. Seit 1965

Generali Foundation, Wien, Kuratorin: Sabine Breitwieser, Koordination der

Ausstellungstour: Institute d'Art Contemporain, Villeurbanne und MACBA, Barcelona

2001–2004

Occupying Space. Sammlung Generali Foundation

Kuratorin: Sabine Breitwieser, Mitkonzeption und Planung der internationalen Ausstellungstour

2000

Marko Lulic – W.R. Mysteries of Disco

Institut für Kunstgeschichte Wien, Kuratorin und Koordinatorin (gem. mit schalter – Plattform für Gegenwartskunst)

1999

Doris Krüger/Ernst Logar/David Kleinl

Mario Grubisic/Franz Graf/Gertraud Schwarz

Institut für Kunstgeschichte Wien, Kuratorin und Koordinatorin (gem. mit schalter – Plattform für Gegenwartskunst)

Lehrtätigkeit

ecm – educating/curating/managing. Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien

Co-Leitung, Lektorin mit den Schwerpunkten Geschichte des Ausstellens und Kuratierens im Kunstfeld, kuratorische Ansätze im internationalen Vergleich, Methoden der Ausstellungsanalyse, seit WS 2006

Displays on Display. Zu Geschichte und Funktion von Ausstellungsgestaltung im 20. Jahrhundert, Vortrag April 2010, Akademie der bildenden Künste Wien

Exhibitionary Politics. Theorien, Praxen und AkteurlInnen im Ausstellungsfeld

WS 2008/09, Vorlesung, Technische Universität Wien

Art is not enough. Kunst als Gesellschaftsintervention und die Sphäre der Öffentlichkeit, WS 2005/06, Vorlesung, Wiener Kunsthochschule

Dies ist keine Vorlesung. Zur Theorie der Wahrnehmung anhand von Werken im

Museum moderner Kunst Wien, SoSe 2005, Vorlesung, Wiener Kunsthochschule (gem. mit Nora Sternfeld)

Norm der Individualität? Perspektiven kultureller Arbeit als dissidente

feministische Praxis, WS 2004/05, Vorlesung und Seminar, Akademie der bildenden Künste Wien

Monument für die Niederlage – Kunst und Erinnerung, WS 2004/05, Übung, Wiener Kunsthochschule (gem. mit Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld)

Engaging Art. Positionen/Strömungen/Tendenzen, WS 2004/05, Vorlesung, Wiener Kunsthochschule

Publikationen / Herausgeberin

Luisa Ziaja et al. (Hg.), Handbuch zur Ausstellungstheorie und -praxis, Stuttgart / Wien 2013 (im Erscheinen).

Luisa Ziaja et al. (Hg.), Mit sofortiger Wirkung – Künstlerische Eingriffe in den Alltag, AK, Wien 2012.

Nora Sternfeld, Luisa Ziaja (Hg.), Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen. Mit Beiträgen von Martin Baxmeyer, Martina Griesser-Stermscheg/Andreas Lehne, Franz Jud, Nora Sternfeld, Friedrich Tietjen, Heidmarie Uhl, Luisa Ziaja, schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis 4, Wien 2010.

Luisa Ziaja et al. (Hg.), *Der Traum einer Sache. Social Design zwischen Utopie und Alltag*, AK, Wien 2009.

Luisa Ziaja et al. (Hg.), *Ich bin keine Küche. Gegenwartsgeschichten aus dem Nachlass von Margarete Schütte-Lihotzky*, AK, Wien 2007.

Luisa Ziaja et al. (Hg.), *Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart*, Programmbuch und DVD, Wien 2006.

Beiträge in Katalogen und Sammelbänden (Auswahl)

Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld, in: schnittpunkt (Hg.), *Handbuch zur Ausstellungstheorie und -praxis*, Stuttgart / Wien 2013 (im Erscheinen).

Dora Maurer. Timing, in: *Catalogue Raisonné der Sammlung Bogner im MUMOK*, Wien 2012.

What Comes After The Show? On Post-Representational Curating, in: SCCA Ljubljana (Hg.), *World of Art. Yearbook 2011*, Ljubljana 2012 (gem. mit Nora Sternfeld).

Kulturhistorische Großausstellungen der 1980er-Jahre im Künstlerhaus. Anmerkungen zu kuratorischen Kontinuitäten und Brüchen, in: *Festschrift zum 150-jährigen Bestehen des Wiener Künstlerhauses* (im Erscheinen; gem. mit Monika Sommer).

Post-Communist Pasts. Einblicke in ein Forschungsprojekt zu Darstellungen des Kommunismus in Museen und Ausstellungen am Beispiel der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009, in: *Tagungsband zur 15. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, Wien 2011.

Reduzierte Bilder. Zu den Effekten musealer Inszenierung auf das Medium Fotografie, in: Nora Sternfeld, Luisa Ziaja (Hg.), *Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen*, Wien 2010.

Strategien der Selbstermächtigung in vier Akten. Zur künstlerischen Praxis von Nilbar Güres, Agnes Achola, Carla Bobadilla und Petja Dimitrova, in: Agnes Achola et al. (Hg.), *Migrationsskizzen. Postkoloniale Verstrickungen, antirassistische Baustellen*, Wien 2010.

Geschichte – Erinnerung – Kunst. Zum Potenzial eines schwierigen Verhältnisses, in: Alexandra Reininghaus (Hg.), *Recollecting. Raub und Restitution*, Wien 2009.

Sammlung Horst Köhn, in: Eva Badura-Triska, MUMOK (Hg.), *Entdecken und Besitzen*, Wien 2006.

Theatralizität als Strategie – On-and-Off-Stage von W...WirWissen, in: W...WirWissen. *Kenntnislernen emanzipatorischer selbstinstitutionen, socialised research und verlernen lernen*, Kunsthalle Exnergasse, Wien 2005.

Catch me if you can ... Zu Subjektkonstitution und Logistik des Blicks in Miriam Bajtalas Videoarbeiten, in: Miriam Bajtala, *Galerie im Traklhaus Salzburg; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz*, Salzburg 2005.

Mysteries of Reference, in: Stefan Bidner, Thomas Feuerstein (Hg.), *Sample Minds. Materialien zur Samplingkultur*, Köln 2004.

Gespräch mit Oswald Oberhuber, in: Kathrin Rhomberg (Hg.), *Ausgeträumt...*, Secession, Wien 2001.