Mitropa 2021|22

Jahresheft des Leibniz-Instituts
für Geschichte und Kultur
des östlichen Europa (GWZO)

Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa

Umschlag Christine Gölz im Konferenzraum des GWZO, 2017

Mitropa-Schlaf- und Speisewagen sind nur mehr als Eisenbahnmodelle erhältlich. »Mitropa« ist das Akronym für »Mitteleuropäische Schlaf- und Speisewagen Aktiengesellschaft«, zugleich Kurzwort für »Mitteleuropa«. In der Geschichte der Eisenbahn und des Reisens bezeichnet es eine Institution auf Schienen, ein Objekt gebrochener wie nostalgischer Erinnerung und einen Maßstab für »Service im Zug«. Der Name steht ebenso für historische Veränderung wie für Kontinuität. 1916 in einer historischen Situation gegründet, in der auch Friedrich Naumanns geopolitische Vision von »Mitteleuropa« entstand, war die Mitropa AG ein prestigereiches Unternehmen, bot ihren Reisenden die »Mitropa-Zeitung« an – ein Schelm, wer hier in der »Mitropa« des GWZO deren Fortbestand wittern will…

Die Geschichte dieses *players* im Servicesektor folgt den Brüchen des 20. Jahrhunderts. Die Mitropa ließ sich im Nationalsozialismus gleichschalten, setzte den Antisemitismus der Nürnberger Gesetze mit dem Ausschluss von jüdischen Reisenden durch, bewirtschaftete die ›Fliegenden Züge‹ der Reichsbahn, Vorläufer des ICE, und war zugleich Arbeitgeberin der eisenbahnerischen Widerstandskämpfer der »Mitropa-Gruppe«. Die Mitropa AG existierte auch im Sozialismus als solche weiter. SED-Funktionär*innen fuhren mit ihr, verdiente Arbeiter*innen mit ihrem privilegierten Sonderzug »Tourex« ans Schwarze Meer nach Rumänien und Bulgarien, bei der Mitropa aßen polnische Dissident*innen, wie sie es bei der WARS taten, tschechische Underground-Künstler*innen wie bei der ČSD, ungarische Musiker*innen wie bei der Utasellátó sowie manche*r Pionier*in des Nachwende-Kapitalismus.

Gäbe es das Unternehmen noch, würde es auch unsere Mitarbeiter*innen befördern, die, wenn nicht in unserem Stammhaus in Specks Hof in Leipzig am Arbeiten, unterwegs sind zu Bibliotheken, Archiven, Grabungsstätten und zu Tagungen und Konferenzen gemeinsam mit unseren Kooperationspartner*innen in der Region. Als Name unseres Jahreshefts signalisiert »Mitropa« Bewegung und Vernetzung und die Dynamik, welche auch die Forschung des GWZO seit 1996 kennzeichnet.

Mitropa 2021|22

4 **Editorial**
Maren Röger

Mit **Christines Augen**

6 **»Feministisch wider Willen«**
Eine von Christine Gölz mitkuratierte alternative Filmgeschichte Osteuropas
Beáta Hock

Leseprobe

13 **Anna Achmatova – »Spiegelungen und Spekulationen«**
Christine Gölz

23 **»Spielplätze der Erinnerung – Eine Revue für Christine«**
Pedro Stoichita (Zeichnungen)

Journal

32 **Reisen und Er-Fahren**
Ein *žournal* im Gedenken an Christine
Matteo Colombi und Stephan Krause

Fund**stücke**

40 **Christine schenkte mir Worte**
Beáta Hock

42 **Gesellschaftsschauspiel, Kollektivspektakel und Reenactment**
Dietlind Hüchtker

45 **»сьогодні з лютневим снігом« – heute mit dem Februarschnee**
Alexander Wöll

50 **Christine, deine Filme!**
Bettina Haase

52 **Zwischen Mythos und Machtanspruch. Die Kyjiwer Rus'/Русъ**
Hans-Christian Trepte

55 **Kleider machen Leute**
Jürgen Heyde

57 **Vom Blocksatz zum Flattersatz**
Severin Wucher

60 **Die Achse, Ratten & zwei Küsse**
Moritz Kurzweil

63 **Fotocollage zur Oskar-Halecki-Vorlesung 2017**
Lene Markusen

64 **Der Frieden fährt dahin**
Dirk Suckow

66 **Das Märchen vom tapferen Mädchen**
Wilfried Franzen

69 **Künstliches Gestein? Longdrink? – Literatur!**
Ines Rössler und Virginie Michaels

71 **Ein Tag als Kulturwissenschaftlerin: »Wo ist die Mitte Europas?«**
Anja Fritzsche

73 **Es reicht nicht aus, Armenisch zu sprechen …**
Hakob Matevosyan

77 **Wie das GWZO mit Christine Gölz (ein bisschen) Designgeschichte geschrieben hat**
Arnold Bartetzky

80 **Sozialistische Kinderwelten und Hamburger Giraffen**
Anna Artwińska

82 **Der Feldstraßen-Hamam & eine grüne Flasche**
Eva Profousová

85 **Gewinnende Neugier**
Anja Burghardt

88 **Krönchen und Scherben …**
Ewa Tomicka-Krumrey

90 **Kalinka Kefir: Projektionsfläche für Stereotype**
Henrike Schmidt

93 **Katharina die Große – der Wandel einer deutsch-russischen Ikone**
Tanja Zimmermann

95 **Von Belle-Vue zu Tatry. Ein Lodzer Kino schreibt Medien- und Stadtgeschichte**
Gudrun Heidemann

97 **Ein Taschentuch**
Dorothee Riese, Olessja Bessmeltseva und Philipp Venghaus

100 **Das Mazedonische als identitärer Zankapfel: Eigenständige südslawische Sprache oder bulgarischer Dialekt?**
Adam Skordos

102 **Wenn eine Epoche beerdigt wird**
Matthias Schwartz

106 **Kleines Gedicht aus Großem Krieg**
Frank Hadler

109 **Sei herzlich gegrüßt, Christine**
Stephan Krause

113 **Wissenstransfer gestern und heute**
Anja Rasche

115 **Ein Spaziergang durch die Moskauer Metro**
Marina Dmitrieva

118 **Nach-Ruf**
Christiane Hoffmann

121 **Die Rückkehr der Narren HeikeChristine_beinahe vollendet**
Heike Winkel

123 **Netze**
Friederike Meltendorf

125 **Ode an C.**
Natascha Drubek

126 **Erinnerung in Zeiten der Pandemie: Pestbilder im Erzgebirge**
Martin Bauch

129 **Kreisförmige Erinnerungen**
Mónika Dózsai

132 **Toolbox, Transfer und Trinkewitz**
Susanne Jaeger

135 **Russland vor dem Krieg**
Olga Vostretsova

140 **Місто майбутнього – Stadt der Zukunft**
Mikhail Ilchenko

143 **Verslamte Namenforschung**
Christian Zschieschang

146 **Wenn die Platten Tragik tragen**
Alexander Pehlemann

149 **Die Konstruktivistin**
Anja Jahn

151 **Geführte und ungeführte (Telefon-)Gespräche**
Nina Weller

154 **Spielplätze der Theorie**
Anna Förster

156 **Über Amazonen und Frauenbilder**
Orsolya Heinrich-Tamáska

159 **Vom Rewriting**
Alfrun Kliems

162 **Vom Sitzen um einen Tisch. Vielschichtige Erzählungen Hildesheimer Bildschnitzer**
Markus Hörsch

165 **»Von Freunden und Schwestern zwischen Berlin und Moskau: (nicht) über die Liebe«**
Sophia Manns-Süssbrich

168 **Die Zaubernuss oder: Über einen Baum**
Matthias Breckheimer

Wissenschaft & Öffentlichkeit

172 **BELLUM & ARTES. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg**
Susanne Jaeger

176 **Ausstellungskalender 2020/21**

178 **Publikationen**

183 Abbildungsnachweise
Impressum

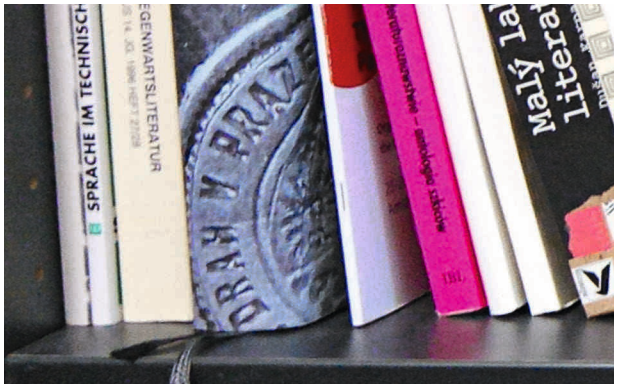
Editorial

Dies ist mein erstes Editorial für die »Mitropa« als neue Direktorin des GWZO, ein Amt, das ich am 1. November 2021 voller Vorfreude angetreten habe. Für mich als Historikerin mit Fokus auf das östliche Europa und mit kulturwissenschaftlichem Hintergrund, als Transferbegeisterte und -erfahrene ist das GWZO in seiner Interdisziplinarität und Kreativität gerade im Bereich der breitenwirksamen Vermittlung ein so guter Ort, wie es mir selbst im Vorfeld nicht vollständig klar war. Inspiriert vom intellektuell stimulierenden Klima, den klugen und überaus einnehmenden Mitarbeiter*innen sowie den Erfolgen der Evaluierung im April 2022, die es ab Dienstantritt intensiv vorzubereiten galt, wäre dieses erste Editorial ein angemessener Ort, um die Zukünfte unseres Hauses in den Fokus zu stellen und die Forschungs- und Transferplanungen, über die wir uns seit November intensiv austauschen, näher zu schildern. Doch dies muss warten.

Denn das Jahr 2022 ist ein Jahr der Trauer und des Verlusts, ein Jahr, in dem Zeit sich beschleunigte und stehen blieb, all das am GWZO verdichtet in nur wenigen Stunden mit nicht zu bewältigenden Nachrichten. Am 24. Februar 2022 begann die Russische Föderation ihren Angriffskrieg auf die Ukraine, dessen Brutalität sich früh abzuzeichnen begann und der uns Forschende zum östlichen Europa auf so vielen Ebenen betroffen macht und betrifft. Unsere Welt am GWZO war – und ist immer noch – im Schleudergang. Nur wenige Stunden später, am 25. Februar 2022, erhielten wir die Nachricht, dass Christine Gölz, Leiterin der Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung, sich entschieden hatte, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Unsere Welt am GWZO stand – und steht immer noch – still.

Christine Gölz' Gedenken ist diese »Mitropa« gewidmet. Sie prägte dieses popularisierende Format über viele Jahre, es war eines ihrer vielen Herzensprojekte am GWZO, hier konnte sie ihre Talente auf dem Gebiet der breitenwirksamen Vermittlung entfalten. Auf den nachfolgenden Seiten der Ausgabe erinnern Weggefährt*innen an sie in und mit den Rubriken, die sie maßgeblich mit geprägt hat. Interne und externe Kolleg*innen zeigen ihre Fundstücke, die sie mit Christine Gölz verbinden, berichten im Journal von gemeinsamen Reisen. Zudem publizieren wir einen Auszug aus Christine Gölz' Dissertation und ihren Schriften und geben damit Einblicke in ihr Schaffen als vielseitige Slawistin.

Dieses Heft soll sie, die stets Lebhafte, mit all ihren Ideen in lebendiger Erinnerung halten. Es ist für viele der Autor*innen ein Ort der Trauerarbeit. Denn ihre Bande mit Christine Gölz gingen über das Kolleg*innensein hinaus und waren enge Freundschaften. Den Heftherausgeber*innen Wilfried Franzen, Susanne Jaeger, Stephan Krause und Ewa Tomicka-Krumrey danke ich entsprechend umso mehr. Leider konnte ich Christine Gölz nicht kennenlernen, habe nur wenige Mal mit ihr telefoniert, in der Hoffnung ihre Rückkehr ans Institut begleiten

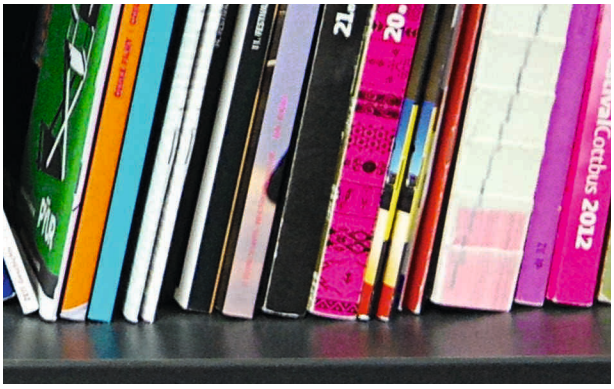


zu können. Trotzdem fühle ich den Verlust für das GWZO, das sie in seiner Vielfältigkeit so gut verstanden zu haben scheint wie kaum eine andere Person, das sie zu immer neuen Ideen im Bereich der Vermittlung antrieb, dem sie unkonventionelle Formate vorschlug, die aus fleißigen Arbeiter*innen der detailgetreuen Wissenschaft Talente hervorkitzelte, von denen bis heute im Flurgespräch erzählt wird. Und für dessen Beziehungsgeflecht sie ein Auge und ein Ohr hatte, so dass ihre aufmunternden Worte zahlreiche Kolleg*innen durch die prekären Phasen von intellektuellen Reisen wissenschaftlicher Projekte, der Wissenschaft als Performanz und System sowie als Beruf, von dem Existenz abhängt, getragen haben. Sie sah und hörte die Stimmen der wissenschaftsunterstützenden Kolleg*innen, die sie nicht nur in ihrer Rolle als Abteilungsleiterin vertrat.

Ich fühle den Verlust aber auch als Kollegin, denn wir hätten so viele Themen gemeinsam gehabt. Bevor ich mein Büro beziehen konnte, arbeitete ich einige Tage im Raum von Christine Gölz. Nicht nur einmal blieb mein Blick an ihrem Bücherregal hängen, fasziniert vom Ausmaß der Übereinstimmung zwischen unseren Interessen und Literatursammlungen – darunter der Film des östlichen Europa, Graphic Novels, Stadtgeschichte –, aber beeindruckt auch von der Vielfalt, dem ganzen Spektrum der intellektuellen Neugier Christine Gölz'.

Gemeinsame Arbeit mit ihr wird es nicht mehr geben, aber das Arbeiten in ihrem Geiste werde ich in meiner Funktion als Direktorin gerne weitertragen: Intellektuelle Neugierde, Kreativität im Forschen und Vermitteln, das zusammengedacht werden kann, soll und muss, und der Blick auf die Menschen im Wissenschaftssystem werden uns am GWZO leiten. So bleibt Christine Gölz in unserer Gegenwart und Zukunft, über die ich in der nächsten Nummer der »Mitropa« Anfang 2024 ausführlicher berichten werde.

Maren Röger
Direktorin des GWZO



Mit Christines Augen

zeigt ausgewählte Stücke aus ihrer reichhaltigen Arbeit mit visuellem Material, das sie ihr gesamtes Forscherinnenleben beschäftigt hat. Christines präziser analytischer Blick prägte ihre Arbeit als Filmkuratorin, -wissenschaftlerin und -vermittlerin.

»Feministisch wider Willen«

Eine von Christine Gölz mitkuratierte alternative Filmgeschichte Osteuropas

Beáta Hock

Das Filmfestival »goEast« verwandelt die Landeshauptstadt Wiesbaden alljährlich in eines der wichtigsten internationalen Zentren des mittel- und osteuropäischen Kinos. Über 100 Spielfilme, Dokumentarfilme, Kurzfilme und VR-Werke werden gezeigt und sprechen sowohl das Fachpublikum als auch das heimische Kinopublikum an. Des Weiteren enthält jede Ausgabe des Filmfests eine thematisch ausgerichtete Untersektion und ein Symposium. Letzteres bietet die Möglichkeit, Wissenschaftler*innen und Forscher*innen in die Dynamik des Festivals einzubeziehen.

Im Jahr 2017 stellten eine Sondersektion und ein Symposium von »goEast« einen Überblick über das weibliche Filmschaffen in Osteuropa zusammen. Das Programm »Feministisch wider Willen – Filmemacherinnen aus Mittel- und

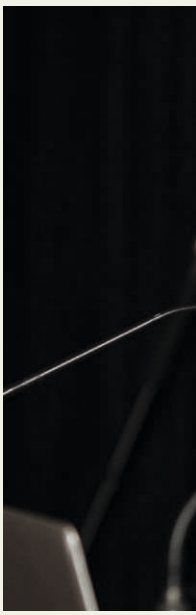


Abb. 1, 2 »Neue Frauen? Streifzüge durch die (Post-) Sowjetische Filmlandschaft«, Eröffnungsvortrag des GoEast-Symposiums von Christine Gölz und Barbara Wurm. Wiesbaden, 28.04.2017

Osteuropa« wurde von Barbara Wurm, Christine Gölz und Borjana Gaković zusammengestellt: Die Kuratorinnen wählten 26 Filme aus den Jahren zwischen 1930 und 2016 aus und boten ein halbes Dutzend Vorträge und Diskussionen zum Nachsinnen an. Die Auswahl holte Regisseurinnen aus dem östlichen Europa und ihre Werke aus einer »doppelten Schattenexistenz« hervor. Während sich durch die Filme nicht weniger als eine Alternativgeschichte des osteuropäischen Films ergab, befragten die Vorträge die Filme und ihre Regisseurinnen auf ihr jeweiliges Verhältnis zum Feminismus.

Warum aber »wider Willen«? Der erste Arbeitstitel des Symposiums lautete »For a New Axis – Affirmative Action Now!«, womit ein weiteres wichtiges Festivalthema des Jahres, nämlich die Schaffung einer kritischen Opposition gegen die spaltende und regressive Vorherrschaft chauvinistischer und patriarchalischer Politik weltweit, noch mehr Gewicht erhalten sollte. Diese Intention ging mit dem Titelwechsel jedoch in keiner Hinsicht verloren. Vielmehr forderte das Symposium dadurch zur unmittelbaren Auseinandersetzung mit diesem Thema auf und setzte Feminismus mit gegenwärtigen Positionen in Beziehung. Ziel war es zu erkunden, wie sich feministisches Denken in Mittel- und Osteuropa entfaltete und wie sich dies auf die Filmemacherinnen in der Region auswirkte, insbesondere im Hinblick darauf, wie der Feminismus ein kohärentes gesellschaftspolitisches Gegengewicht zu den regressiven politischen Tendenzen von rechtsgerichteten Regierungen bilden kann. Daher auch das Miteinbeziehen junger Filmaktivistinnen und ihrer filmischen Interventionen im Netz.

Außerdem mussten sich Kuratorinnen, Referent*innen und Zuschauer*innen

Abb. 3 Flyer zum Symposium »Feministisch wider Willen« im April 2017 in Wiesbaden

mit dem von der Filmtheoretikerin Dina Iordanova geprägten Begriff des »widerwilligen Feminismus« auseinandersetzen: »Führende Regisseurinnen aus der Region haben sich vom ›Feminismus‹ distanziert, so dass wir es mit dem merkwürdigen Phänomen eindeutig engagierter feministischer Filmemacherinnen zu tun haben, die sich dennoch dagegen sträuben, als solche gesehen zu werden.« Diese Beobachtung wurde in mehreren nationalen Kontexten bestätigt: Filmregisseurinnen der Region wehrten sich nach Öffnung des Eisernen Vorhangs oft vehement gegen die Zuschreibung »Feministin«. Regisseurinnen wie Věra Chytilová, Márta Mészáros, und Agnieszka Holland befanden sich in einem Dilemma zwischen einem klaren Bekenntnis zu irgendeiner Form von feministischer Kritik in einem Großteil ihrer Arbeit, aber auch einer ablehnenden Haltung gegenüber dem Feminismus, zumindest in seinen westlichen Konstruktionen. Iordanova beschreibt letzlich die Reaktion auf den doch ziemlich aggressiven und oft ignoranten Import von westlichem Feminismus nach 1989, eines Feminismus, besser gesagt eines Konzepts nämlich, das nicht zu den östlichen Erfahrungen und Realitäten passte.

Im Endeffekt zählt »Feministisch wider Willen« als ein wortwörtlich sehenswertes Transferprojekt, das Christine quasi *avant la lettre* durchführte, etwa zu der Zeit, als sie im GWZO Leiterin der Abteilung IV Wissenstransfer und Vernetzung wurde. Ihre Arbeit für das Symposium im Festival zeigt sehr schön, wie Christine zum Transfer des erforschten Wissens in die breitere Öffentlichkeit aufgelegt war. Der Wiesbadener Kinotreff »goEast«, der sich als Brückenbauer auf vielen Ebenen versteht, war ein passgenauer »Spielplatz« für die angehende Leiterin der Abteilung Wissenstransfer: Wiesbaden verbindet ein Filmfestival und ein Branchentreffen mit einer wissenschaftlichen Konferenz. So ist die Veranstaltung zugleich Dialogforum und Multiplikator für differenzierte Debatten über filmästhetische, gesellschaftspolitische und filmtheoretische Themen, die den Stellenwert des osteuropäischen Films im öffentlichen Bewusstsein stärken sollen. Trotz des großen Erfolgs auf internationalen Festivals sind mittel- und osteuropäische Filme in den regulären Kinos immer noch unterrepräsentiert.

Das Filmprogramm und das Symposium wurden u. a. in den Pressekanälen »Frankfurter Allgemeine«, »der Freitag«, »Tagesspiegel«, »taz« und »Festivalists« rezipiert. Christines Live-Einführungen zu den Filmen, die sonst nirgends veröffentlicht wurden, gibt nun das aktuelle, ihr gewidmete »Mitropa«-Heft an die Hand der damals daheimgebliebenen Kolleg*innen und aller Leser*innen.

Auf den folgenden Seiten drucken wir Einführungsvorträge von Christine Gölz zu den Filmen »Rvanye Bashmaki«, »Krylya« und »Mily, dorogoy, lyubimy, edinstvenny …« des Festivalprogramms ab.

Beáta Hock ist in der GWZO-Abteilung Verflechtung und Globalisierung tätig. Die Schwerpunkte ihrer Arbeiten bilden Forschungen zur osteuropäischen Kunst- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, zu den kulturellen Dimensionen des globalen Kalten Krieges sowie zum Wandel der Kunstförderung in den ostmitteleuropäischen Gesellschaften während der postsozialistischen Transformation. 2015–2016 war sie Marie-Louise von Motesiczky-Gastprofessorin am Courtauld Institute of Art in London, 2021–2022 Käthe-Leichter-Gastprofessorin an der Universität Wien. Gelegentlich arbeitet sie auch als Kuratorin; ihre letzte Ausstellung »Left Performance Histories« war 2018 in der Berliner nGbK zu sehen.

Rvanye Bashmaki
(Zerrissene Stiefel/Torn Boots)

USSR 1933
Director: Margarita Barskaya
85 min, 35 mm, OmdU
Donnerstag, 27.04.2017, 17.30 Uhr,
Murnau-Filmtheater, Wiesbaden

The film *Torn Boots* that we are screening today was shot as early as in 1933. Born in one of the very first years of the century (1903) in Baku, the picture's director, Margarita Barskaya, started her carreer as an actress. In Odessa, she also worked in the cinema as an assistant. After leaving her husband, Petr Chardynin, a fairly famous film director at that time, she headed to Moscow alone without a male guardian to become the pioneer of children's film as an institutionalized genre.

Barskaya took to film directing in 1930 with the short film *Who's More Important, What's More Necessary* (Кто важнее—что нужнее), which was frankly disastrous. The propagandistic documentary has only recently been identified as her debut. Soon after this first try, Barskaya nevertheless became an international star. Her renowned feature film *Torn Boots* was inspired by a newspaper article telling the story of a little proletarian boy who stood up against the armed forces of the German authorities. Promoted as the first children's talkie ever, the film was shown throughout the world and received high praise internationally. At the same time, this was the beginning of a period that Barskaya described by saying: "the ground was on fire under my feet". Despite her rapid success, she was only able to realize one more film ever after: The Stalinist purges already reached the world of cinema. Her next and final film, *Father and Son*, shot in 1936, was subsequently banned and a campaign started against the director that would destroy her career and life. After her suicide in 1939, her name was removed from Soviet cinema history; her works were lost to oblivion.[1]

Barskaya's achievement nevertheless did not disappear over the years. From the late 1920s on, she was involved in establishing children's film as an institution on the highest level. Her activities finally led to the founding of a specialized studio, Soyuzdetfilm, in 1936, that was and remained dedicated to the production of children's films ever since.

Torn Boots was rediscovered in 1969 and found an audience again, unfortunately not without a serious re-editing and considerable shortcomings. The original text and sound were changed and the children's voices, which had made this film a milestone in the history of talking pictures, were replaced by professional female speakers of popular animation films. What couldn't be changed, however, and what we are going to shortly witness, is Barskaya's extraordinary talent for working with child-amateurs. For *Torn Boots* she cast a huge group of kids, about 150, with ages ranging from one-and-a-half to thirteen, mostly pupils of the German Karl-Liebknecht School in Moscow. By refusing to depict infants as "sweet" and "cute," and by taking their daily plight seriously, Barskaya achieved a degree of natural performance unseen in cinema before.

So let's now find out if the author Romain Roland, one of the director's admirers, was rightly astonished at Barskaya ability to elicit the display of a range of emotions from these children, which are supposedly only available to great actors. I wish us all an exciting screening — thank you for coming and for your kind attention.

1 See the documentary *Vozvrashchenie Margarity Barskoy* (2010), dir. by Marina Malakhova. The film tells about the creative work of Margarita Barskaya, actress and director, about her life full of love and passion, and about her tragically early death. Margarita Barskaya's "return" was made possible thanks to the film scholar Natalia Miloserdova, who discovered her archives considered to be lost forever and reconstructed her life.

Krylya
(Flügel/Wings)

USSR 1966
Director: Larisa Shepitko
86 min, 35 mm, OmdU (live)
Samstag, 29.04.2017, 20.00 Uhr,
Murnau-Filmtheater, Wiesbaden

Welcome everybody. Thank you very much for coming to this screening. I am Christine Gölz, one of the co-organizers of the goEast symposium Reluctant Feminism, which has been running over the last two days. Let's now turn to the motion picture we will screen today and to the director who brought this film to life.

Larisa Shepitko (born in 1938 in Ukraine) was one of the leading directors of her generation, the generation of the Thaw. She is an important figure in the history of Soviet cinema because her work was at the forefront of the Russian "New Wave" unfolding under Khrushchev's rule before the cultural clampdown of the late sixties. Shepitko belonged to a band of inventive filmmakers who took advantage of the brief easing of censorship and made soulful, challenging films that defied the orders of Soviet authorities.

Shepitko was a graduate at the Dovzhenko, and later the Romm-workshop at the Gerasimov Institute of Cinematography, where she also met her husband, the filmmaker Elem Klimov. Throughout her career, she worked as actress, script-writer and highly successful director of five feature films. An icon of the sixties and seventies, well-known for her specific visual poetics and philosophical depth, Shepitko also received wide international recognition after winning the Golden Bear in Berlin 1977 for *The Ascent* (Voskhozhdeniye). Shepitko was the second woman, after the Hungarian Márta Mészáros, to win this prestigeous award. Having said that, Larissa Shepitko's career did not evolve all that smoothly. Regardless of the general acknowledgement of her mastery, the filmmaker often fell out of favour and her works became outlawed. Unfortunately, *The Ascent* was her last completed film. Shepitko died tragically young in a car crash in 1979 at the age of 41.

Wings, her second work from the year 1966, is a complex character study and a masterpiece of women's cinema: two days in the life of Nadezhda Petrukhina, a middle-aged woman, former pilot in World War II and now director of a civilian professional school. Two days during which her step-daughter suddenly leaves her and an offended boy runs away from her school. These events force the heroine to reconsider her life.

Shepitko's husband, Elem Klimov commented on this piece in the following way: "The film *Wings* is about people who were burnt by the war; it is about their wounds that will never heal, about a life without wings that is unbearable to live. The war is always present, in the memories, as fragments, everywhere; in the most tragic moments and in the happiest ones: it is all about the war in the heroine's life. Fight, love, flight."

But the film is also about a popular role model, the female pilot, a war heroine equal to her male comrades, a model, however, that no longer fits in her contemporary time. The much-decorated Nadezhda Petrukhina is not only out of touch with her daughter and the new generation, she is also about to become a living exhibit of Soviet history which no longer has relevance. Larissa Shepitko masterfully depicts, through the dressing of her main character, the fossilization and musealization of this "exhausted heroine", played by Maya Bulgakowa. The actress who played her first main role in this motion picture, recalls how impossible it was to find her something appealing to wear. So she wore the same outfit (standard, 48) in nearly every scene. What emerged as a problem on the level of the production, apparently took up the

status of a strong symbol. I'd invite you to pay attention to the different ways of gender-fashioning in Shepitko's *Wings* as well, from the androgynous, uniform-like clothing of the main character to the man's shirt worn by her daughter lending the young woman an even more girlish look and charm, an example of a newly defined femininity in the post-war period.

Though praised by critics, Wings was granted only a limited release by Soviet authorities. The film aroused considerable controversy in the Soviet press at the time for cinema was not meant to depict conflicts between children and parents. A critical review of female wartime stereotypes was equally not wanted.

Thank you for your attention, and let's get started then. I wish us all an interesting screening.

Mily, dorogoy, lyubimy, edinstvenny ...
(Mein Lieber, Teurer, Einziger .../ Dear, Dearest, Beloved, Unique...)

USSR 1984
Director: Dinara Asanova
66 min, 35 mm, OmeU
Sonntag, 30.04.2017, 18.30 Uhr,
Murnau-Filmtheater, Wiesbaden

The feature film *Dear, Dearest, Beloved, Unique...* (*Mily, dorogoy, lyubimy, edinstvenny ... / Mein Lieber, Teurer, Einziger)* (1984) takes us on a ride through the city of Leningrad or rather "Piter" as the city has been referred to informally. We are presented with a grey, rough and brutal urban site in the early 1980s. There is nothing left of the "gorod-geroy", the "Hero City" of the Great Patriotic War; there is only wet snow on Nevsky Prospekt, drunken lovers in an underground rock club, a short smoke in the staircase, policemen whistling. The whole urban landscape is hysterical and dramatic at its core. And nothing accompanies these hysterics better than the rock group Akvarium, blasting out of a tape deck. The sound of this city is represented by the dirty music of its subculture, the music of the young, unorthodox and rebellious youth, mainly performed by the young bandleader Boris Grebenshchikov. Our chauffeur on this trip is called Vadim, a part-time dump truck driver, who has borrowed a car from friends to make money by giving lifts to people who do not want to wait for a state taxi. An extremely young mother sits in the car, in her arms her little baby boy. But things are not always what they seem to be. Not only Vadim is taken for a ride, we all are.

The baffled Vadim, when interrogated at the police station about the events that happen in this film, offers the audience a question to ponder:

"You, yourself, do you understand anything about these ... kids? I personally only run into one of them for the first time now. Who are they? What do they want? Before, when there was famine around, they were engaged in theft, vandalism – this was understandable, justified. But now, what do they want? Do you, yourself, know?"

This question is all the more so astonishing because Dinara Asanova, the director of this movie, has been known for understanding the new generation better than anybody else.

The Kyrgyzstani-Soviet filmmaker, born in 1942 in Frunze (today Byshkek), graduated from the Moscow Gerasimov Institute of Cinematography where she studied in the workshop of Mikhail Romm, from whom she acquired an interest in the docu-

fiction approach. After spending a couple of years in Kyrgizstan due to troubles stirred by her diploma work *Rudolfio*, Asanova returned to Russia and started to work for Lenfilm. With her dry, unadorned style, she was regarded as a representative of the "Leningrad school". Asanova died from a heart-attack in 1985 at the age of 42.

Dinara Asanova's particular interest was films about teenagers. She was very fond of young people and worked very well with them, included those generally considered difficult. She used improvisation in dialogue, sometimes even in plot development: not an easy thing for her male colleagues and script-writers to cope with, as actor Yuri Klepikov remembers. Asanova's films *Woodpeckers Don't Get Headaches* (1974), *The Restricted Key* (1977) and, in particular, *Tough Kids* are not only intriguing from a cinematographic point of view, but also in terms of their social commentary. The highly appreciated *Tough Kids* (1983) is based on real-life episodes and set in a summer camp for male teenage offenders. The camp director in this picture rejects abstract pedagogical principles in favour of spontaneous human relations. He believes that his young friends can be reformed through affection and understanding. Though the experiment fails, the unconventional pedagogue won't give up his mission.

At the time of their release, people watched Asanova's films eagerly and discussed them passionately; the filmmaker had touched on a range of complex issues before any form of perestroika began.

Asanova's last film, *Dear, Dearest, Beloved, Unique* (1984) can be seen, in some way, as an increasingly thoughtful follow-up of her examination of the generational gap. By this time, the audience already knew the young actress Olga Mashnaya, playing the main character, Anna, in this film. She had already performed impressively in *Tough Kids* a year earlier. And Valeriy Priyomykhov, who had played the charismatic pedagogue in that movie, this time did not only write the script for *Dear, Dearest, Beloved, Unique* but also portrayed the taxi driver. He appears to be resurrected as a confused member of the older generation, only capable of asking questions to which Asanova refuses to give simple answers. But let's see if the questions are the right ones…

Thank you very much for your attention and now let's watch the movie – I wish you a thought-provoking screening.

Leseprobe

aus der Promotionsschrift von Christine. Sie gibt einen Einblick in eines der zentralen Arbeitsergebnisse ihrer Forschung weit vor ihrer Zeit am GWZO. Ihre Monographie rekonstruiert nicht nur den Mythos *Achmatova*, sie liefert auch ein umfassendes Gesamtbild von Achmatovas Poetik.

Anna Achmatova – »Spiegelungen und Spekulationen«

An ausgewählten Werken folgt Christine Gölz' Studie den »textuellen Subjektsymptomen« und zeigt die subjektkonstituierenden Verfahren sowie ihre metapoetische Reflexion auf. Dafür untersuchte sie zum ersten Mal im Rahmen einer Monographie neben den Gedichten auch Achmatovas Prosa und ihr spätes Drama. – Auszug aus Kapitel III.8.

Musik als Gedächtnisort: »Zov«

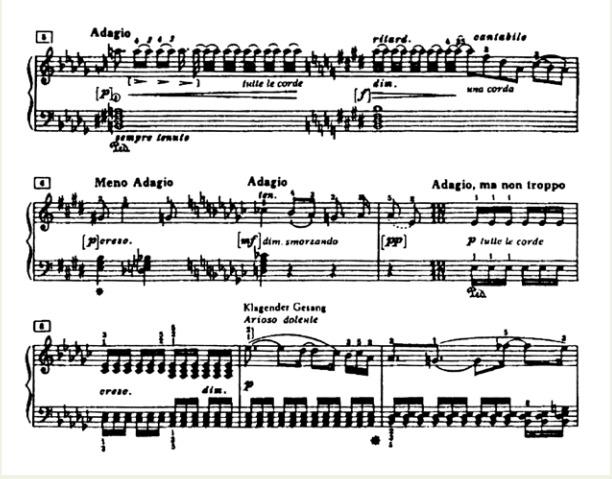



Abb. aus: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate As-Dur op. 110

Das Gedicht *Ruf* führt nach dem Spiegelland einen neuen rätselhaften Ort in die Ordnung des Zyklus ein. Hier wird Musik, genauer eine Sonate, zum tönenden Raum, in dem das *Du* seinen Platz hat.

5. Зов

В которую-то из сонат
Тебя я спрячу осторожно.
О! как ты позовешь тревожно,
Непоправимо виноват

В том, что приблизился ко мне
Хотя бы на одно мгновенье...
Твоя мечта – исчезновенье,
Где смерть лишь жертва тишине.

5. Ruf

In jener einen der Sonaten
Werd' ich sorgsam dich bergen.
Oh! Wie beunruhigt wirst du rufen,
Unabänderlich schuldig

Daran, daß du dich mir genähert hast,
Wenn auch nur für einen Augenblick ...
Dein Traum: dorthin zu verschwinden,
Wo der Tod nur ein Opfer an die Stille ist.

Bei seiner Erstveröffentlichung trug das Gedicht noch ein Motto, das den musikalischen Gedächtnis-

Raum konkretisierte: *Arioso dolente* mit dem zusätzlichen Hinweis »Titel der vorletzten Sonate Beethovens (*Ариозо доленте Название предпоследней сонаты Беховена*)«.[185] Auch die erste Zeile verwies auf die hier genannte Sonate: »*И* в предпоследней из сонат (*Und in der vorletzten der Sonaten*)«. Dank dieser Variante läßt sich die ›*eine* der Sonaten (*которая-то из сонат*)‹ als Klaviersonate As-Dur op. 110 von Ludwig van Beethoven entschlüsseln. Das späte Werk entstand 1821 in der absoluten lautlichen Isoliertheit des tauben Komponisten. Beethoven vermochte ganz offensichtlich, mit Hilfe der Musik die ihn umschließende Stille in Klang zu verwandeln.[186] Doch nicht nur diese biographisch motivierte *singende Stille* verbindet die Sonate mit der in *Ruf* entworfenen poetischen Welt. Beim Hören des zweiten Satzes, auf den das später getilgte Motto »Arioso dolente« verweist, lassen sich dem Gedicht korrespondierende Momente entdecken. Das *Adagio* endet dort mit einem *Rezitativ* auf zweigestrichenem *a*. Auf diesem einsamen Ton verharrt die Melodie in Zweiunddreißigsteln, schwillt einem Ruf gleich in einem fordernden *crescendo* an und geht dann immer leiser werdend und schließlich beinahe verstummend in ein *cantabile* über. Als *Arioso dolente*, als klagender Gesang, erhebt es sich dann über die Baßakkorde, einer verhalten klagenden menschlichen Stimme ähnlich.[187]

Eine erste, sukzessive Lektüre

Die Sukzessivität der Verse suggeriert bei einer ersten Lektüre eine kausale und konsekutive Abhängigkeit der einzelnen im Gedicht aufgeführten Handlungen. Die lyrische Sprecherin befindet sich in einem Gespräch, das seiner Form nach das *Du*, das zu Beginn des ersten Verses bereits direkt angesprochen wird, als anwesend, ob nun real oder imaginiert, voraussetzt. Vor diesem *Du* entwirft das *Ich* seine zukünftige Handlung: Die angesprochene Person soll in einer Sonate verborgen werden, woraufhin sie unruhig rufen wird. Der Grund für das Verbergen scheint eine Schuld zu sein, die in Vers 4 konstatiert wird. Der umschließende Reim (»виноват« | »сонат«) bindet sie an die ersten Verse und die in ihnen geschilderten Handlungen zurück und läßt den Eindruck einer nachträglich angeführten Motivation entstehen. Das Verbergen scheint somit einem Einschließen zu gleichen und eine Folge der Annäherung an die lyrische Sprecherin oder gar die Strafe für die nicht wieder gutzumachende Schuld zu sein. Der Traum des *Du* ›zu verschwinden‹, von dem hier gesprochen wird, entspräche dann der Flucht aus diesem aus Musik gebildeten Gefängnis.

Doch nicht alle Elemente des Gedichtes wollen sich einer solchen sukzessiven Lektüre fügen. In der Variante der Erstveröffentlichung ist anstelle des Verbs »ich verberge (*спрячу*)« noch ein Synonym im Präteritum (»verbergen – *скрыла*«) zu lesen. Die Handlung des Verbergens geht hier noch zeitlich dem Rufen und Wünschen voraus. Diese explizit markierte Zeitenfolge könnte die oben skizzierte Lektüre stützen, wäre sie nicht in einer späteren Variante durch eine futurische Form, durch »скрою (*ich werde verbergen*)«, ersetzt worden.[188] Die zeitlich unbestimmte Aufeinanderfolge der Handlungen wird auch in der letzten Fassung, in *Beg vremeni* (»Lauf der Zeit«, 1965), beibehalten, das Verb jedoch gegen ›спрятать‹ ausgetauscht, das in seiner phonischen Gestalt mit der Instrumentierung des Gedichts harmoniert. Diese ist im Vergleich mit den anderen Gedichten des Zyklus besonders dicht und signifikant, denn in der lautlichen Gestaltung bildet sich eine deutliche Echostruktur ab.[189] Für die Ersetzung des Verbs lassen sich zudem semantische Argumente anführen.

Das weitreichend mit dem Verb ›скрыть‹ bedeutungsidentische ›спрятать‹ verfügt über das zusätzliche Denotat: »hinlegen, zur Aufbewahrung an einen Ort räumen (*положить, убрать куда-либо для сохранения*)«.[190] Der Aspekt des Aufbewahrens, der durch »спрачу« zur Semantik des Gedichts neu hinzukommt, widerspricht aber einem als Strafe verstandenen Einschließen (»спрачу«/»скрыла«/»скрою«) und entspricht der weiteren Bestimmung der Handlung als »behutsam (*осторожно*)«. Zudem profiliert in der endgültigen Fassung die Ersetzung des Präpositivs »in der vorletzten (*в предпоследней*)« Sonate durch den lokalen Akkusativ »in eine der Sonaten (*в которою-то из сонат*)« weniger den Ort, als vielmehr die auf ihn gerichtete Handlung. Auch die so sorgfältig vorgenommene Synchronisierung der als konsekutiv angenommenen Geschehnisse (»ich verberge — *спрачу*«; »du rufst — *позовешь*)« läßt neben der ersten eine

zweite regressive und auf Äquivalenzen gestützte Lektüre möglich erscheinen, deren Sinnlinie der hier aufgezeigten ersten entgegen läuft.

Eine zweite, von Äquivalenzen geleitete Lektüre

Seiner syntaktischen Struktur nach ist das Gedicht in drei Teile gegliedert, die jeweils vom *Ich*, einem *Du* und dem *Traum/Wunsch* dominiert werden. Dieser Opposition dreier ungleicher Subjekte steht die temporale Gestaltung entgegen, die für alle drei Teile ähnlich ist[191] und sie in ein Äquivalenzverhältnis setzt.

Auch dieses Gedicht entfaltet sich, ähnlich den vorangegangenen, zwischen zwei dichotomischen Größen, zwischen Laut (›зов‹) und Stille (›тишина‹). Sie stellen das erste Wort, den Titel, und das letzte Wort. Dieses Prinzip einer zwischen den Polen eines Binarismus herrschenden Konkurrenz findet sich auch inhaltlich wieder. Dem Vorhaben des *Ich*, das *Du* im Gedächtnisraum der Musik aufzubewahren und damit präsent zu halten, steht der Wunsch des *Du* nach Absenz entgegen, der Traum, sich im Vergessen, in der Stille des Todes, aufzulösen.[192] Lautlich wird diese Konkurrenz zwischen den Vokalen /o/ und /e/ ausgefochten. Nicht nur die Reimwörter profilieren diese beiden das Gedicht dominierenden Laute, bereits der Titel führt das /o/ als Laut des *Du* ein, dessen Ruf als zitiertes »O!« dann auch entsprechend antimetrisch realisiert wird.[193] Ab dem zweiten Vers beginnt das /e/ dem /o/ zu antworten, um schließlich im letzten Vers, der von Vokalen der vorderen Reihe beherrscht wird, das letzte Wort, den letzten Laut, zu haben: »Гд**е** см**е**рть лишь ж**е**ртва тишин**е** (*Wo der Tod nur ein Opfer an die Stille ist*)«. Auch die Semantik bildet diese Opposition zwischen Anfang und Ende ab. Während in den ersten beiden Versen Lautphänomene eingeführt werden (›Sonate — *соната*‹, ›du rufst — *позовешь*‹, ›unruhig — *тревожно*‹), sind die beiden letzten Verse von Stille und Tod, dem endgültigen Verstummen, dominiert (›смерть‹, ›тишина‹).

Intra-textuell überbrückt aber das Lexem ›тревожно‹ diese scheinbar unversöhnliche Dichotomie. Schon in *Erste Warnung* lautete der letzte Vers: »В тревожной своей тишине (*In seiner unruhigen Stille*)«. *Laut* und *Stille*, die in *Ruf* die entgegengesetzten Pole der semantischen Welt bilden, treten dort direkt miteinander verbunden auf. Auch in *Ruf* selbst findet sich ein Nachklang dieser oxymoralen Verbindung: Das *Opfer an die Stille* (›**жертв**а тишине‹) erinnert lautlich an die *Unruhe des Rufs* (»позовоешь **тревож**но«). Die Stille wird auch hier förmlich vom ›Laut‹ angesteckt. Die drei auf einer Zeitebene angesiedelten Teile sind somit nicht konsekutiv, sondern einander gleichgesetzt. Das vorsichtige Bergen beschreibt die Erinnerungshandlung der lyrischen Sprecherin, die als Gedächtniskünstlerin die Sonate als Raum (*locus*) versteht, in dem die Repräsentation des *Du* (als lautliche *imago*) auf ihren Abruf wartet. Die vom Gedicht konstatierte Similarität des *Arioso dolente* mit dem unruhig klagenden Ruf des *Du* ermöglicht diese mnemonische Assoziation. Im Erinnern, in dem sich die unterschiedlichen Seinsebenen angehörenden Protagonisten maximal annähern, verstummt das Gedicht in einer Aposieopese (Vers 6). Genau diesen Moment der Stille verknüpft die oxymorale Logik des Gedichts mit einem Lautphänomen, mit der Musik. Das Verschwinden, das Sichauflösen in dieser semantisch neu bestimmten Stille, ist somit gar kein Vergessen, sondern das Aufgehen in einer neuen Daseinsform, in der Tod nur mehr die Hingabe an die tönende Stille, eben ein *diminuendo smorzando* bedeutet, der Tod zur Musik wird. Das erinnernde, dichtende Subjekt gibt dem *Du* die Möglichkeit, in einem anderen Medium weiter zu existieren und damit den Tod, der das Vergessen ist, zu transzendieren.[194] Durch die Macht des poetischen Worts, das als *Ruf* der Musik äquivalent wird, kann das *Du* aufgehen, nicht in der Stille des Vergessens, sondern in der zu Musik gewordenen Stille des tauben Beethovens, in der *singenden Stille*, die auch die von der Dichterin geschaffenen *Stille* eines Gedichts ist.

184 Soč. I: 1, S. 238. 1. Juli 1963.

185 Das Gedicht wurde zum ersten Mal in *Den' poėzii*, M. 1964, publiziert. Die Herabsetzung der Bestimmtheit in der endgültigen Fassung führt, wie Tat'jana Civ'jan ausführt, keineswegs zu einem beliebigen Denotat der hier erwähnten Sonate. Das in einer solchen Funktion ungewöhnliche Relativpronomen ›которая-то‹ enthält im Unterschied zu ›какая-то‹ in seiner »unbestimmten Bestimmtheit (*неопределенная опеделенность*)« gerade die Aufforderung, nach seinem im Gedicht nicht angeführten Antezedenz zu suchen (Civjan, Kategorija opredelennosti — neopredelennosti, S. 352 u. 357)

186 V. Vilenkin erinnert die besondere Begeisterung Achmatovas für diese Sonate, die ihr der Pianist Gejnrich Nejgauz (Heinrich Neuhaus) ausführlich erklärt und demonstriert hatte (Vilenkin, V sto pervom zerkale, S. 66f.). Auch I. Berlin erwähnt Achmatovas und Pasternaks besondere Vorliebe für die drei letzten Klaviersonaten Beethovens (Berlin, I. ›Iz očerka, Vstreči s russkimi pisateljami‹. — In: Achmatova, A., Requiem, S. 197–224, hier S. 212).

187 Vgl. das dem Abschnitt vorangestellte Notenbeispiel aus Beethoven op. 110, Edition Peters, S. 302 und Schumann, O., Handbuch der Klaviermusik. Wilhelmshaven 1979, S. 270f.

188 Vgl. Soč. I: 1, S. 444.

189 Vers 2: »тебя я спрячу«; Vers 3: »позовешь тревожно«; Vers 4: »Непоправимо виновать«; die Anfangsreime: (V.3 1 | V.6) »О! Как ты« — »хотя бы« und (V.6 1 | V.7) »Хотя« — »Твоя«; das doppelte Echo in Vers 8: »смерть« (...) »жертва«, »лишь« (...) »тишина«. Auch die Reimwörter, ihrer Funktion nach bereits rhythmisierende Wiederholungen, sind noch über den Stützvokal hinaus lautlich äquivalent. Sie treten entweder als reiche Reime auf: »мг**но**венье« | »исчез**но**венье«, oder ihre Lautgestalt findet zumindest einen Nachklang in der ihres Reimpendants: »с**он**ат« | »ви**но**ват«; »ос**т**о**р**ожно« | »**тр**евожно«

190 Vgl. Slovar': 14, Sp. 498.

191 Jeder der drei Teile beginnt mit einem entweder grammatisch oder semantisch futurischen Syntagma. Vers 1 und 2 werden regiert vom Prädikat »спрячу (*ich werde verbergen*)«, Vers 3 führt das neue Subjekt mit einem futurischen Ausruf ein: »как ты позовешь (*wie du rufen wirst*)«, und die dritte syntaktische Einheit ist in Vers 7 und 8 durch die Potentialität des Wunsches ebenfalls auf die Zukunft ausgerichtet.

192 *Stille, Tod* und *Vergessen* treten nicht nur in den *Polnočnye stichi* korreliert auf, vgl. *Teper', kogda vse pozadi* (Dnevniki, S. 251) oder *Est'tri ėpochi u vospomianij.*

193 Das /o/, das so signifikant in der Einführung des *Du* auftaucht: »**О**! как ты п**о**з**о**вёшь трев**о**жн**о** *(Oh! Wie beunruhigt wirst du rufen)*« kann als Repräsentant des *Du* aufgefaßt werden, das sich somit auch anagrammatisch in der Sonate versteckt: »В к**ото**рую-т**о** из с**о**нат (*In jener einen der Sonaten*)«.

194 Auch in anderen Gedichten gestaltet Achmatova die Musik als Begleiterin in der todesgleichen Isoliertheit. Vgl. z.B. *Muzyka:* »Когда последний друг отвел глаза, | Она была со мной в моей могиле (*Als der letzte Freund die Augen abwandte, | War sie mit mir in meinem Grab*)« (Soč.1: 1, S. 241). Vgl. hier auch die Gestaltung der Musik als Phänomen, dessen Ränder besonders hervorgehoben werden. Mit dieser Motivik wird sonst die Dichtung charakterisiert (»*И на глазах ее края гранятся – Und vor meinen Augen funkeln ihre Ränder*«; Soč. I: 1, S. 240).

Publikationen von Christine Gölz

Monographie

2000

(1) Anna Achmatova: Spiegelungen und Spekulationen. (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, hg. von Wolf Schmid, Bd. 21) Frankfurt/Main. 350 S.

Sammelbände/Themenhefte

2021

(2) mit Alfrun Kliems und Birgit Krehl (Hg.): Haiku – Epigramm – Kurzgedicht. Kleine Formen in der Lyrik Mittel- und Osteuropas. Köln-Weimar-Wien 2021 (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa; Band 55). 270 S.

2018

(3) mit Christian Lübke und Stefan Troebst (Hg.): Mitropa 10. Jubiläumsausgabe. Jahres-

heft des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO). Leipzig 2018. 68 S. (Open Access)

(4) mit Christian Lübke und Stefan Troebst (Hg.): Mitropa 2018. Jahresheft des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO). Leipzig 2018. 72 S. (Open Access)

2017

(5) mit Christian Lübke und Stefan Troebst (Hg.): Mitropa 2017. Jahresheft des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO). Leipzig 2017. 72 S. (Open Access)

2016

(6) mit Alfrun Kliems und Birgit Krehl (Hg.): Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku. Der Künstler Karel Trinkewitz. Wettin-Löbejun 2016. 120 S.

(7) mit Matteo Colombi, Christine Gölz, Beáta Hock, Stephan Krause (Hg.): [Themenheft] Transcultural Icons of East-Central Europe / Transkultúrne ikony stredovýchodnej Európy. (= World Literatur Studies 4, 2016), S. 2–94. (Open Access)

(8) mit Christian Lübke und Stefan Troebst (Hg.): Mitropa 2016. Jahresheft des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO). Leipzig 2016. 76 S. (Open Access)

2015

(9) mit Christian Lübke und Stefan Troebst (Hg.): Mitropa 2015. Jahresheft des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO). Leipzig 2015. 72 S. (Open Access)

2014

(10) mit Christian Lübke und Stefan Troebst (Hg.): Mitropa 2014. Jahresheft des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO). Leipzig 2014. 72 S.

(11) mit Alfrun Kliems (Hg.): Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956. Köln–Weimar–Wien 2014. 605 S. Rezensiert in: Portal für Politikwissenschaft, 05.06.2014 (von Martin Munke); World Literature Studies 4 (2015), 119–122 (von Jana Cviková); Slavic Review 75, 4 (2016), 1008–1009 (von Anna Peelka).

2013

(12) mit Christian Lübke, Stefan Troebst und Alfrun Kliems (Hg.): Mitropa 2013. Jahresheft des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO). Leipzig 2013. 72 S.

2010

(13) mit Karin Hoff, Anja Tippner (Hg.): Filme der Kindheit – Kindheit im Film in Nord-, Mittel- und Osteuropa. Kulturwissenschaftliche Beiträge und Fallstudien. (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, hg. von Hans-Heino Ewers, Christine Garbe u.a., Bd. 66) Frankfurt/Main 2010, 243 S.

2008

(14) Generation 21. Jahrhundert: Neue Kindheit in Russland/Generation 21st Century: New Childhood in Russia. Kultura. Russland-analysen 5 (2008). (auch als Volltext online)

2004

(15) mit Lazar Fleishman, Aage A. Hansen-Löve (Hg.): Analysieren und Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg. 741 S. (auch als Volltext online)

1998

(16) mit Anja Otto, Reinhold Vogt (Hg.): Romantik. Moderne. Postmoderne. Beiträge zum 1. Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft 1996 in Hamburg (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, hg. von Wolf Schmid, Bd. 15) Frankfurt/Main. 390 S.

Aufsätze

2018

(17) mit Matteo Colombi: „Anastasia“-Superstar. In: Mitropa 10. Jubiläumsausgabe. Jahresheft des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa. Hg. v. Christine Gölz, Christian Lübke und Stefan Troebst. Leipzig 2018, S. (Open Access)

(18) [dekóder-Gnose] Wladimir Majakowski. In: dekóder [Russland entschlüsseln]. 2018 o. S. www.dekoder.org

(19) Wenn eine Unterhose zur Affäre wird … Burgbesetzungen, Stadtrauminterventionen, „Art-Prank" – das tschechische Künstlerkollektiv Ztohoven. In: Mitropa 2018, S. 31–39. (Open Access)

(20) Fröhliche Bildchen für kleine Leute: Die Bilderzeitschrift *Veselye kartinki* oder Was bleibt übrig von der visuellen „Kinderwelt des Sozialismus". In: Ästhetiken des Sozialismus. Populäre Bildmedien im späten Sozialismus/Socialist Aesthetics. Visual Cultures of Late Socialism. Hg. v. Alexandra Köhring und Monica Ruethers. Köln– Weimar 2018, S. 74–94.

(21) Eine „juristische Farce". Der Fall „Media Reality" von Ztohoven. In: Kunst vor Gericht. Ästhetische Debatten im Gerichtssaal. Hg. v. Sandra Frimmel und Mara Traumane. Berlin 2018, S. 493–500.

2017

(22) Kino #3: Brat. In: dekóder [Russland entschlüsseln]. 2017, o. S. www.dekoder.org

(23) [dekóder-Gnose] Anna Achmatowa. In: dekóder [Russland entschlüsseln]. 2017 o. S. www.dekoder.org

(24) *Rvannye Bashmaki (Zerissene Schuhe/Torn Boots).* Katalogbeitrag, 17. Festival des Mittel- und Osteuropäischen Films. GoEast. Hg. v. Claudia Dillmann. Frankfurt 2017, S. 87.

(25) *Ramdenime interviu pirad saktikhebze (Einige Interviews zu persönlichen Fragen/Some Interviews on Personal Matters).* Katalogbeitrag, 17. Festival des Mittel- und Osteuropäischen Films. GoEast. Hg. v. Claudia Dillmann. Frankfurt 2017, S. 90.

(26) *Poznavaya bely svet (Die Welt erkennen/ Getting to known the Big Wide World).* Katalogbeitrag, 17. Festival des Mittel- und Osteuropäischen Films. GoEast. Hg. v. Claudia Dillmann. Frankfurt 2017, S. 91.

(27) *Mily, dorogoy, lyubimy, edinstvenny… (Mein Lieber, Teurer, Einziger …/Dear, Dearest, Beloved, Unique…).* Katalogbeitrag, 17. Festival des Mittel- und Osteuropäischen Films. GoEast. Hg. v. Claudia Dillmann. Frankfurt 2017, S. 92.

2016

(28) mit Matteo Colombi, Beáta Hock, Stephan Krause: Transcultural Icons of East-Central Europe. In: [Themenheft] Transcultural Icons of East-Central Europe/Transkultúrne ikony stredovýchodnej Európy (= World Literature Studies 4, 2016), S. 2–4. (Open Access)

(29) Wenn die Subkultur zu den Sternen greift… N.O.M. oder vom Underground-„Trash-Punk" zur Filmsatire „Zvezdnyj Vors". In: Russische Satire. Strategie kritischer Auseinandersetzung in Vergangenheit und Gegenwart. Hg. v. Michael Düring, Kristina Naumann und Rebekka Wilpert. Frankfurt a. M. 2016, S. 215–237.

(30) gemeinsam mit Matteo Colombi: „Im Schatten des Böhmerwalds". Wo Bilder über die Stränge schlagen oder Von der (Ohn-)Macht der Fantasie (Fallstudie zum Comic in Tschechien). In: Comic in Polen. Polen im Comic. Hg. v. Kalina Kupczynska und Renata Makarska. Berlin 2016, S. 209–228.

2015

(31) Teorija avtora v vostočnoevropejskoj filologii v XX v. Čast' 2. Teorija avtora v českom i pol'skom strukturalizme [Autortheorie in der Philologie im östlichen Europas des 20. Jh. Teil 2. Autortheorie im tschechischen und polnischen Strukturalismus]. In: Narratorium. Meždisciplinarnyj žurnal 1 (8), 2015, o. S. (Open Access)

2014

(32) Für immer gefangen im Kaukasus? Kriegsrückkehrer in aktuellen russischen/russländischen Filmproduktionen. In: Der lange Weg nach Hause. Konstruktionen von Heimat im europäischen Spielfilm. Hg. v. Lars Karl, Dietmar Müller und Katharina Seibert. Berlin 2014, S. 213–238.

(33) Teorija avtora v vostoöno-evropejskoj filologii. Čast' 1. Ot rannego formalizma do „školy Kormana" [Autortheorie in der Philologie

im östlichen Europas des 20. Jh. Teil 1. Vom frühen Formalismus zur „Korman-Schule"]. In: Narratorium. Meždisciplinarnyj žurnal 1 (7), 2014, o. S. (Open Access)

(34) Was haben Literatur- und Filmwissenschaft zum Thema „Kurort als Tat- und Erinnerungsort" zu bieten? Kommentar. In: Kurort als Tat- und Zufluchtsort. Konkurrierende Erinnerungen im mittel- und osteuropäischen Raum im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Olga Kurilo. Berlin 2014. S. 211–214.

(35) Auf der Suche nach einem neuen Helden (-Körper): „Pyl' (Staub)" – ein Experiment. In: Helden am Ende. Erschöpfungszustände in der Kunst des Sozialismus. Hg. v. Monica Rüthers und Alexandra Köhring. Frankfurt–New York 2014, S. 201–221.

(36) Underground goes Pop. Octobriana, der Kalte Krieg und ein verlorenes Spiel. In: Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956. Hg. v. Christine Gölz und Alfrun Kliems. Köln–Weimar–Wien 2014, S. 106–128.

(37) mit Alfrun Kliems: Vorwort – Spielplätze der Verweigerung? Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956. In: Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956. Hg. v. Christine Gölz und Alfrun Kliems. Köln–Weimar–Wien 2014, S. 9– 22.

(38) Jáchym Topols ostmitteleuropäische Heterotopologie. Memoria-Untergrund im Gedenkstätten-Thriller „Die Teufelswerkstatt". In: Unter der Stadt. Subversive Ästhetiken in Ostmitteleuropa. Hg. v. Mónika Dózsai, Alfrun Kliems und Darina Poláková. Köln–Weimar–Wien 2014, S. 166–195.

2013

(39) Multiples Ich. Else Lasker-Schülers und Anna Achmatovas späte Theaterprojekte. In: Konturen der Subjektivität in den Literaturen Ostmitteleuropas im 20. und 21. Jahrhundert. Hg. v. Valéria Lengyel. Hildesheim 2013 (westostpassagen. Slawistische Forschungen und Texte 18), S. 137–156.

(40) Das gebändigte Kind – Kinder aus Rand und Band. Vom sowjetischen Edukationsnarrativ zu den Schulgeschichten im neuen Russland. In: Kinder und Kindheiten in Migrations- und Transformationskontexten. Hg. v. Manja Stephan und Christine Hunner-Kreise. Wiesbaden 2013 (Kinder. Kindheiten. Kindheitsforschung 4), S. 45–68.

(41) Die falsche Octobriana aus dem Underground. In: Mitropa 2013, S. 32–36.

2012

(42) Ernst als Spiel oder Helden der Nuller-Jahre: Evgenij Griškovec' Rubaška (Das Hemd). In: Bettina Lange, Nina Weller, Georg Witte (Hg): Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende (Wiener slawistischer Almanach: Sonderband 79), München–Berlin–Wien 2012, S. 85–110.

2011

(43) Through a Chilly Land – between First-Person Shoot-Em-Up and Tourist Blockbuster. Jáchym Topol's Fictional Statement on the Possibility of Immersive Remembrance. In: Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media. Issue 6 (2011), S. 63–79. (Open Access)

(44) Wenn der Narr sich zum Idioten macht. Von einem, der auszog, ein kleines Glück zu suchen [zum tschechischen Film]. In: Mitropa 2011, S. 34–39.

(45) Transpositionen ins Glück? Jáchym Topols Kurzroman „Anděl". In: Zeitschrift für Slawistik 56 (2011) 2, S. 183–196.

2010

(46) Putešestvija vo vremja graždanskoj vojny: dnevnikovaja proza Mariny Cvetaevoj. In: V./G. Time Kissel (red.): Beglye vzgljady. Novoe pročtenie russkich travelogov. Moskva 2010, S. 82–106.

(47) Sport, Sport, Sport. A Cinematic Experiment and the Formula of Harmony. In: Nikolaus Katzer u.a. (Hg.): Euphoria and Exhaustion. Modern Sport in Soviet Culture and Society. Frankfurt/M. 2010, S. 337–356.

(48) mit Karin Hoff und Anja Tippner: Einleitung – Filme der Kindheit – Kindheit im Film. In:

Christine Gölz, Karin Hoff, Anja Tippner (Hg.): Filme der Kindheit – Kindheit im Film. Beispiele aus Skandinavien, Mittel- und Osteuropa. (Kinder-und Jugendkultur, -literatur und –medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, 66, hg. v. H.-H. Ewers et al.) Frankfurt/Main 2010, S. 7–16.

(49) Himmel und Hölle: Sowjetische Kindheit als symbolischer Ort am Beispiel ‚revolutionär wachsamer' Kinder im Film. In: Christine Gölz, Karin Hoff, Anja Tippner (Hg.): Filme der Kindheit – Kindheit im Film. Beispiele aus Skandinavien, Mittel- und Osteuropa. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und –medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, 66, hg. v. H.-H. Ewers et al.). Frankfurt/Main 2010, S. 101–126.

2009

(50) Autortheorien im slavischen Funktionalismus. In: Wolf Schmid (Hg.), Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze. (= Narratologia 21, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York 2009, S. 189–239.

(51) Wie Griškovec' Hemd gemacht ist. In: Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts. Freie Universität Berlin 1 (2009), S. 5–17. (Open Access)

(52) [Kommentar und Anmerkungen zu Gruzdev, Il'ja: Über die Maske als literarisches Verfahren.] In: Wolf Schmid (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. (= Narratologia Bd. 16, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York 2009, S. 187–194.

(53) [Kommentar und Anmerkungen zu Vinogradov, Viktor: Zum Autorbild.] In: Wolf Schmid (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. (= Narratologia Bd. 16, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York 2009, S. 209–225.

(54) [Kommentar und Anmerkungen zu Korman, Boris: Zur Autortheorie.] In: Wolf Schmid (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. (= Narratologia Bd. 16, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York 2009, S. 249–259.

(55) A Modern Fairy Tale. In: Bettina Lange, Natascha Drubek-Meyer (Hg.): The Splendor and Misery of the Little Mermaid: Roundtable On Anna Melikyan's "Rusalka". artmargins 29.4.2009 (www.artmargins.com).

(56) Reisen in Zeiten des Bürgerkriegs. Marina Cvetaevas Tagebuchprosa. In: Wolfgang S. Kissel (Hg.), Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2009, S. 101–130.

2007/2008

(57) Kindheit und der „Große Vaterländische Krieg". Erzählstrategien zur Demythologisierung eines sowjetischen Mythos bei Michail Kononov, Pavel Pepperštejn und Sergej Anufriev. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 65,2 (2007/2008), S. 327–351.

2006

(58) Marginalien eines Fotografen oder wie Moisej Nappel'baum Literaturgeschichte schrieb. In: Zeitschrift für Slawistik 51 (2006), S. 416–427.

(59) „Und wenn sie nicht gestorben sind …" – Von Wiedergängern der sowjetischen Kindheit. In: Nikiporets-Takigawa, Galina (Hg.): Integrum: toönye metody i gumanitarnye nauki/Integrum: Quantitative Methods and the Humanities. Moskva 2006, S. 364–382.

2005

(60) „I plyt' nam večno, i žit' nam večno!" – „Peterburgskij tekst" i „Russkij kovčeg" Aleksandra Sokurova. In: Markovič, Vladimir; Vol'f Šmid (Hg.): Suščestvuet li Peterburgskij tekst?. St. Petersburg 2005 (= Peterburgskij sbornik 4), S. 370–388.

(61) Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. In: Heinz Hillmann, Peter Hühn (Hg.): Europäische Lyrik seit der Antike. Vierzehn Vorlesungen. Hamburg 2005, S. 309– 350.

(62) Buratino – der sowjetische Pinocchio. Zur Geschichte eines importierten Nationalhelden. In: Katrin Berwanger, Peter Kosta (Hg.): Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. (= Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd. 11) Frankfurt/M. 2005, S. 385–403.

(63) Das ABC der russischen Katastrophen. Tat'jana Tolstajas Roman „Kys'". In: Lazar Fleishman, Christine Gölz, Aage A. Hansen-Löve (Hg.): Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg 2004, S. 689–718. (auch Open Access)

(64) „Die Ikone gegen den Spiegel schlagen". Selbstkonstruktionen Russlands von Öaadaev bis Ter-Ogan'jan. In: Alfred Gall, Daniel Henseler, Carolin Heyder, Alexander Wöll (Hg.): „Intermedialität – Intertextualität – Literaturgeschichte. Beiträge zum vierten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Freiburg im Breisgau 2001". (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, Bd. 29) Frankfurt/Main 2003, S. 11–27.

(65) „Przemilcze6 siebie": Anny Achmatowej projekt autobiografii. In: Wiek kobiet w literaturze. (Pod red. Jadwigi Zacharskiej i Marka Kochanowskiego) Białystok 2002, S. 358–367.

(66) „Vom nie zu Ende geschriebenen Buch" – Achmatovas autobiographische Prosa. In: Matthias Freise (Hg.): Moderne und Avantgarde. Beiträge zur Sektion auf dem Deutschen Slavistentag in Potsdam 2001, S. 23–40.

(67) Die Rückkehr des Durak im postsowjetischen Kino. Vom Ende der transrationalen Idiotie und von der Wiederkehr nationaler Mythen. In: Balagan 7, 2 (2001), S. 68–88.

(68) Autor(in) im Spiegel: Achmatovas Spekulationen. In: Susanne Frank, Renate Lachmann, Sylvia Sasse; Schamma Schahadat, Caroline Schramm (Hg.): Mystifikation – Autorschaft – Original. Tübingen 2001, S. 209–238.

1998

(69) Achamoth – ein weiblicher Kreationsmythos am Beispiel von „Uedinenie". In: Christine Gölz, Anja Otto, Reinhold Vogt (Hg.), Romantik. Moderne. Postmoderne. Beiträge zum 1. Kolloquium des Jungen Forums Slavistischer Literaturwissenschaft 1996 in Hamburg. (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, Bd. 15), Frankfurt/Main 1998, S. 174–198.

Wissenschaftliche Übersetzungen

2009

(70) Gruzdev, Il'ja: Über die Maske als literarisches Verfahren, übersetzt von Christine Gölz. In: Wolf Schmid (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. (= Narratologia Bd. 16, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York, S. 179–187.

(71) Vinogradov, Viktor: Zum Autorbild, übersetzt von Christine Gölz. In: Wolf Schmid (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. (= Narratologia Bd. 16, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York, S. 195–208.

(72) Korman, Boris: Zur Autortheorie, übersetzt von Christine Gölz. In: Wolf Schmid (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. (= Narratologia Bd. 16, hg. von Wolf Schmid et al.) Berlin/New York, S. 227–249.

Lexikonartikel

2009

(73) Kindlers Literatur Lexikon, 3., vollständig überarbeitete Auflage, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 2009;
Artikel zu:
– Evgenij Griškovec (Biogramm; Das Prosawerk; Das dramatische Werk),
– Ivan Vyrypaev (Biogramm u. Das dramatische Werk),
– Pavel Pepperštejn (Biogramm u. Mifogennaja ljubov' kast),
– Sergej Anufriev (Biogramm),
– Venedikt Erofeev (Biogramm, Moskva-Petuški),
– Arkadij Gajdar (Biogramm, Timur i ego komanda),
– Jurij Oleša (Zavist'),
– Vera Panova (Biogramm, Sereža, Sputniki),

– Genrich Sapgir (Biogramm, Das lyrische Werk),
– Tat'jana Tolstaja (Biogramm, Das erzählerische Werk)

Fachübersetzungen

(74) Arewschatjan, Ruben: Architektur der paradoxen Verschiebungen (übersetzt von Christine Gölz). In: Sowjetmoderne 1955–1991. Unbekannte Geschichten (Ausstellungskatalog). Hg. v. Architekturzentrum Wien. Zürich 2012, S. 116–139.

(75) Muradow, Ruslan: Homo liber. Abdullah Achmedow in Aschgabat (übersetzt von Christine Gölz). In: Sowjetmoderne 1955–1991. Unbekannte Geschichten (Ausstellungskatalog). Hg. v. Architekturzentrum Wien. Zürich 2012, S. 246–255.

Buchprojekte (Fachlektorat/Übersetzung)

– Ilya Kabakov, Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau. Passagen Verlag, Wien 2001.
– G. Saint Bris; V. Fédorovski, Russische Musen. Kabel Verlag, Hamburg 1996.

»Spielplätze der Erinnerung – Eine Revue für Christine«

von Pedro Stoichita (Zeichnungen)

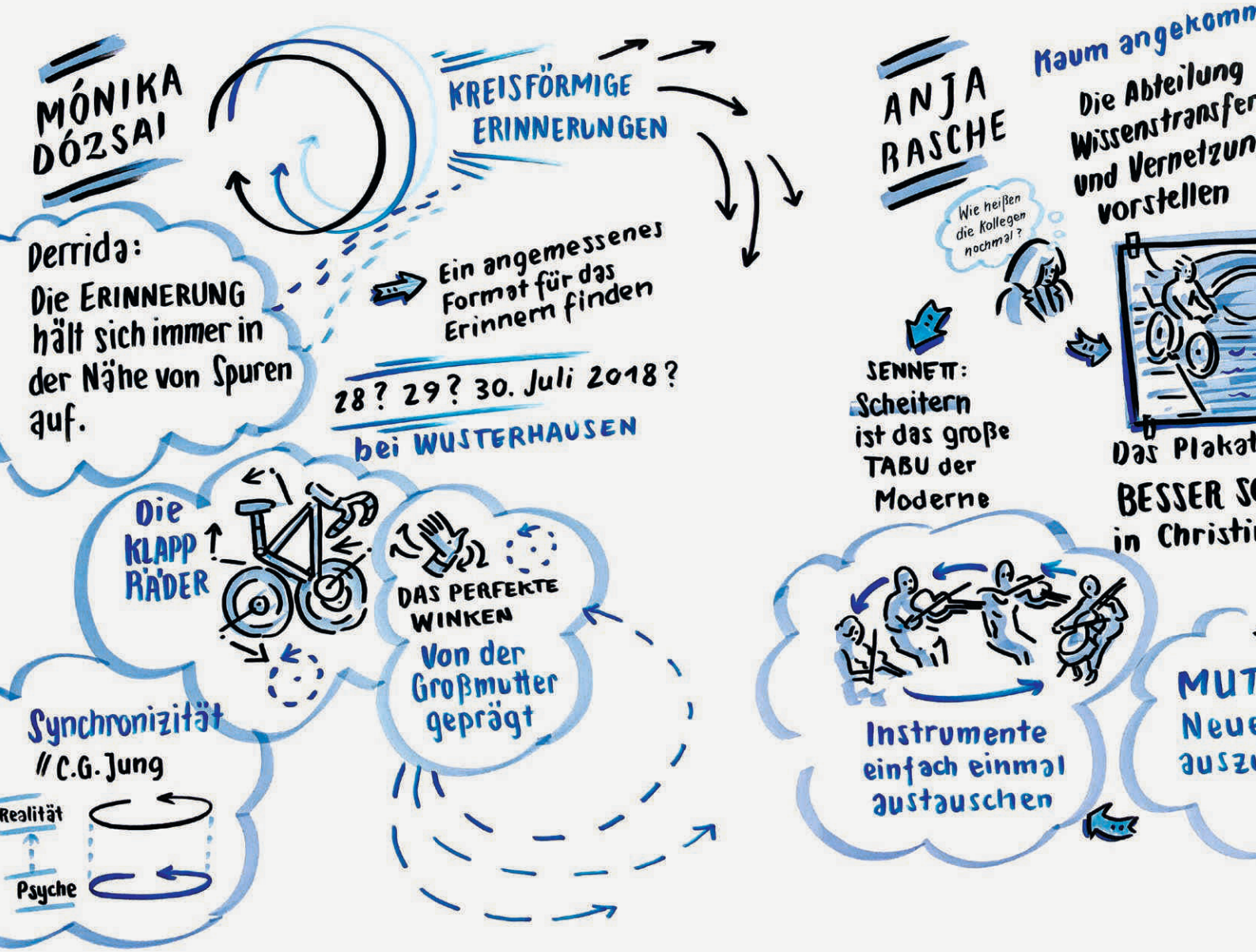
Spielplätze der Erinnerung – Eine Revue für Christine« hieß am 29. September 2022 die Gedenkveranstaltung des GWZO für Christine Gölz, mit der wir an sie erinnerten, uns an sie erinnerten und ihrer gedachten. 2013 haben wir unser Forschungsprojekt, das sie

leitete, mit einer Revue abgeschlossen, einem offenen Format, das Christines Idee war, seinerzeit unter dem Titel »Spielplätze der Verweigerung – Eine Revue«. Unsere »Revue« wurde von Pedro Stoichita mit seinem Graphic Recording bildlich-zeichnerisch begleitet sowie musikalisch

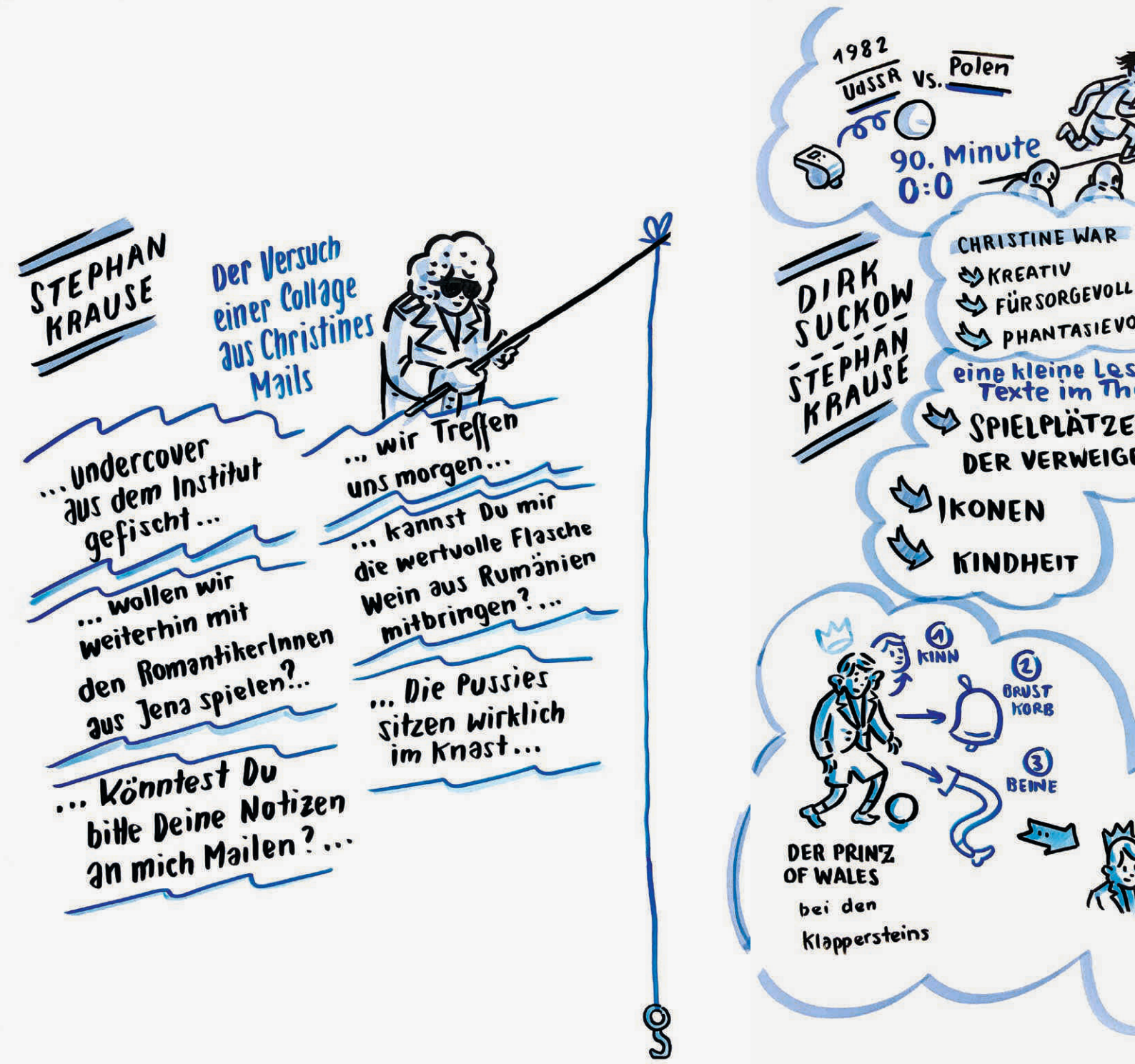
von The Grandiose WissenschaftsZeitvertragsOrchestra (GWZOrchestra). Der Nachmittag schloss mit einem gemeinsamen Besuch an dem Baum, den wir Christine und ihrem Gedenken hier in Leipzig gestiftet haben. Christine ist uns als herausragende Wissenschaftlerin, als liebevolle

und ideenreiche, vor Einfällen sprühende Kollegin und als Freundin im Gedächtnis. Ihre Arbeit als Slawistin, als Filmexpertin/-wissenschaftlerin, Comicforscherin, als Leiterin der Abteilung IV Wissenstransfer und Vernetzung, Fachkoordinatorin Literaturwissenschaft und insbesondere

als Herausgeberin und Redakteurin der »Mitropa« führen wir in ihrem Geist fort. Die genaue Kennerin von Kunst und Kultur des östlichen Europa müssen wir missen, ihr Werk als Literaturwissenschaftlerin, als begeisterte Slawistin bleibt uns. Christine hat dieses Haus und



seine Wissenschaftskultur in den vergangenen zehn Jahren an vielen Stellen entscheidend mitgeprägt, sie hat uns geprägt. Sie hat ihren warmherzigen und vielfältigen Einfluss auf uns ausgeübt und uns ihre Heiterkeit und Entdeckungsfreude geschenkt. Sie fehlt.


STEPHAN KRAUSE
Der Versuch einer Collage aus Christines Mails
...undercover aus dem Institut gefischt...
... wollen wir weiterhin mit den RomantikerInnen aus Jena spielen?...
... Könntest Du bitte Deine Notizen an mich Mailen?...
... wir Treffen uns morgen...
... kannst Du mir die wertvolle Flasche Wein aus Rumänien mitbringen?...
... Die Pussies sitzen wirklich im Knast...
1982
UdSSR Vs. Polen
90. Minute
0:0
DIRK SUCKOW
STEPHAN KRAUSE
CHRISTINE WAR
KREATIV
FÜRSORGEVOLL
PHANTASIEVO
eine kleine Les
Texte im Th
SPIELPLÄTZE
DER VERWEIG
IKONEN
KINDHEIT
1 KINN
2 BRUST KORB
3 BEINE
DER PRINZ OF WALES
bei den
Klappersteins

Der visuelle Künstler **Pedro Stoichita** ist als Illustrator, Comicautor und Graphic Recorder im Medium der Zeichnung tätig.

Journal

(vom französischen *journal,* »Tagebuch«) folgt diesmal den *clerici vagantes* ins Feld. Es bietet aktuelle Beobachtungen, historische Reportagen, subjektive Eindrücke und »Nebenprodukte« der Recherche, publizierte oder auch eigens verfasste.

Reisen und Er-Fahren

Ein *žournal* im Gedenken an Christine

Matteo Colombi und Stephan Krause

Es geht in diesem Beitrag um Forschen & Reisen bzw. darum, wie die Verfasser dieses Textes in den ca. zehn Jahren ihrer Zusammenarbeit mit Christine gemeinsam gereist sind und auf Reisen Forschung betrieben haben. Wir nennen sie beim Vornamen, denn es ergäbe für uns keinen Sinn, einen akademischen Abstand zu diesem Text vorzutäuschen, den wir zu ihr nicht hatten. Reisen gehört zu den Vorzügen der wissenschaftlichen Arbeit, und insbesondere der Arbeit an Forschungsinstituten, wie die Kolleg*innen, die an der Universität arbeiten, selten versäumen zu betonen – und jede*r, der*die die Arbeit in beiden Einrichtungen aus eigener Erfahrung kennt, kann das nur bestätigen, denn eine Beschäftigung an der Uni heißt in der Regel ein höheres Lehrpensum und ein kleineres Reisemittelbudget als eine Stelle an einem Forschungsinstitut, was die Anzahl an Forschungsaufenthalten, Konferenzbesuchen usw. für Universitätsbeschäftigte häufig reduziert.

Christine, die lange Jahre an Universitäten in Bremen, Hamburg und Berlin arbeitete, bevor sie Projektleiterin und Fachkoordinatorin, dann auch Abteilungsleiterin am GWZO wurde, wusste das auch; und sie genoss die Möglichkeit, zu reisen und auf Reisen Forschung zu betreiben, die sie am GWZO hatte. Es fanden sich zudem im Reisen zwei Grundeigenschaften ihrer wissenschaftlichen Persönlichkeit wieder: Christine war sehr neugierig und sehr kontaktfreudig, eine begeisterte Vernetzerin, die auch aus der Hoffnung reiste,

dass aus anregenden Begegnungen neue Zusammenarbeit entstehen kann.

Es ist ein Anliegen dieser Seiten, zu zeigen, dass die Arten und Weisen, auf die Christine Reisen und Forschung zu kombinieren wusste, äußerst vielfältig und erfinderisch waren, denn Christine fuhr mit ihren Kolleg*innen keineswegs nur zu Konferenzen oder Forschungskolloquien, obwohl es an dem Besuch solcher Veranstaltungen sicherlich nicht fehlte.

Christine hat immer auch dazu angeregt, sich mit Künstler*innen jeder Art zu treffen, aber auch mit Kurator*innen und Galerist*innen bzw. Museumsleiter*innen sowie mit Publizist*innen und Bibliothekar*innen und, *last but not least,* mit Übersetzer*innen. Diese Offenheit und dieser umfassende Kulturblick gingen Hand in Hand mit Christines Forschungsarbeit, in der sie als Literaturwissenschaftlerin großes Interesse für das Verhältnis der Literatur zu anderen Künsten und zu ihrem gemeinsamen Zusammenwirken in der Gesellschaft zeigte; ein Thema, das sie nicht nur inhaltlich beschäftigte, sondern auch institutionell, wie ihre Suche nach Begegnungen mit verschiedensten Kulturmenschen außerhalb der Wissenschaft zeigt. Christine war dabei außerdem immer auch Kulturvermittlerin, denn sie hatte in dem Bereich lange Erfahrungen gesammelt, z. B. als Mitgründerin des Kulturvereins (p)ostkarte(ll) in Hamburg, schon bevor sie die Leitung der Abteilung IV und der Öffentlichkeitsarbeit am GWZO in ihre Verantwortung nahm.

Clerici vagantes?

Wir erinnern uns hier an einige Episoden aus der intensiven und facettenreichen Forschung-und-Reisen-Tätigkeit, in die Christine uns einbezogen hat. Es soll zuvor aber noch zweierlei angemerkt werden. Erstens: Das Konzept des Reisens ist hier teilweise ziemlich breit (oder besser gesagt: ganz schön eng) aufgefasst worden, denn es handelt sich nicht nur um Reisen in andere Städte oder Länder, sondern auch um Reisen innerhalb von Leipzig, allerdings heraus aus den akademischen vier Wänden des GWZO und der eleganten Passage im Specks Hof zu anderen für Christine interessanten Orten der Stadt. Zweitens: Wir sind nicht der Versuchung erlegen, irgendeinen gemeinsamen Nenner zu finden, der all diese Erfahrungen verbinden könnte, es wäre damit wahrscheinlich zu viel gewollt – und es soll hier auch nicht der Eindruck entstehen, dass wir *ständig* mit Christine auf Forschungs- bzw. Kulturreisen waren. Wir lebten also nicht wie die *clerici vagantes*, jene vagabundierenden Studenten aus dem Mittelalter, die von Universität zu Universität pilgerten, um die nach ihrem Ermessen besten Gelehrten vortragen zu hören. Das Bild der *clerici vagantes* gefällt hier aber trotzdem, und zwar aus zwei Gründen: Sie sind dafür bekannt, dass sie zwar Forschung und Kultur sehr ernst nahmen, sich aber trotzdem (oder eben deswegen) auch darüber lustig machen konnten und Arbeit und Vergnügen miteinander verbanden, das mit dem Freiheitsgefühl des Reisens zusammengeht; wir wissen über sie aber auch, dass ihre Haltung zum Forschungsleben manchmal trübe Töne annahm, was nicht nur mit der Vergänglichkeitskultur des Mittelalters zu tun hat,

sondern zum einen mit der schwierigen materiellen Lage der *clerici vagantes*, die das Gegenstück ihrer Unabhängigkeit bildete, da sie an keiner Universität fest angebunden waren (eine Unabhängigkeit, die sich für sie als Minoristen nur zum Teil durch ihre Zugehörigkeit zum Klerus kompensieren ließ), und zum anderen zu ihrer antiautoritären Kultur, denn die *clerici vagantes* bedauerten Gewalt und Druck der Machtverhältnisse in der gelehrten Welt und versuchten, sich ihnen durch akademisches Vagabundieren zu entziehen. Dennoch: Wir waren mit Christine *tylko troszeczkę* in der Position der *clerici vagantes* unterwegs und es kann auch sein, dass diese in diesem Text romantisiert werden, worüber die GWZO-Mittelalterforscher*innen die Verfasser dieses Textes (die keine Mediävisten sind) dann eines Besseren belehren können. Die Assoziation ist auch mit Absicht vage gehalten: Jede*r Leser*in kann sich selbst fragen, wie es heute in der Wissenschaft um Humor, *tristesse*, Freiheit, die Funktion von Pointen und des Unernstes, materielle Sicherheit und Machtverhältnisse bestellt ist. Wir haben uns diese Fragen auf den Reisen mit Christine jedenfalls häufig gestellt – und die Reisen selbst waren zudem ein Mittel, mit diesen Fragen umzugehen und darauf zu reagieren, um Teil des Forschungssystems zu sein und dieses zugleich frei vom Arbeitsalltag reflektiert zu erkunden, und manchmal auch über seinen Tellerrand zu blicken.

Medovník in Erfurt 2014

Ein Konferenzbild (nebenbei gesagt keines, das aus Öffentlichkeitsarbeitsgründen angefertigt wurde), das die Freude am kollegialen Zusammensein Christines und ihrer ehemaligen GWZO-Kollegin und zu der Zeit bereits Berliner HU-Professorin Alfrun Kliems zeigt. Alfrun war zusammen mit Holt Meyer Veranstalterin der kleinen Konferenz »Die Körperlichkeit der Geschichte und ihrer Medien in Bohumil Hrabals Schreiben«, die seinerzeit an der Universität Erfurt stattfand. Christine und auch wir waren als Zuhörer*innen dabei, weil das Thema Körper, das Somatische für einige damals laufende Forschungsprojekte relevant war. Hrabal ohnehin. Eine besonders starke materielle Erscheinung auf der Konferenz war ein ganzer *medovník*, eine mehrschichtige tschechische Torte mit viel Honig und gemahlenen Nüssen, von dem man in tschechischen Cafés und Konditoreien häufig nur Stücke sieht. Kollege Alexander Wöll hatte aber zur großen Begeisterung aller Konferenzteilnehmer*innen als Rarität einen ganzen *medovník* mitgebracht: Freude am unversehrten und bald doch nicht mehr unverzehrten Körper. Die Fahrten von und nach Erfurt, die eigentlichen Reisebewegungen, sind uns nicht in Erinnerung geblieben, eher noch das Rauschen, Pfeifen und zuweilen Tosen des Windes, das wir im obersten Stockwerk des Turmgebäudes der Erfurter Universität im Senatssaal mit seiner riesigen ovalen Konferenztafel hörten. Wir lachten.

Quixotic »ikonisch(e)« Reisen?

Christines Kilometer im ICE zwischen Leipzig und Hamburg sind ungezählt, ihre Fahrten zwischen den beiden Städten, zwei Mittelpunkten ihres Lebens (sicher neben Moskau, das hier nicht eingerechnet ist), aber vielleicht weniger Reisen in jenem Sinn, sondern eher Pendelfahrten, Arbeitstrajekte im Zug, beruflich-private Ortswechsel, um z. B. »in die andere tolle Stadt« zu gelangen, wie sie mit aller Ambivalenz und gerade damit von Hamburg her im Blick auf Leipzig sagte.

Als Forschende in den Projekten »Spielplätze der Verweigerung« (2011–2013) und »Kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas« (2014–2019) sind wir also nicht selten gemeinsam gereist, zu verschiedensten Zielen, so auch nach Berlin, dorthin freilich mehrfach, 2012 mit der Weltfrieden auf Kanälen durch Leipzig-Plagwitz,

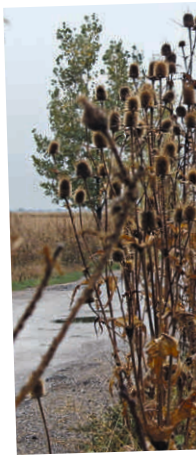
das – wir wussten's damals noch nicht – Christines Leipziger Wahlstadtteil werden sollte, waren in Oradea, Cluj, Miniș, Arad und Budapest, in Nyíregyháza, Bratislava, Dresden, L'Aquila und gar in New Orleans.

War Erfurt eines der näheren Reiseziele, das wir gemeinsam aufsuchten, so steht für New Orleans der Superlativ des am weitesten von Leipzig entfernten zu Buche. Zum jährlichen Kongress der ASEEES, Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, im November 2012 trafen mehrere Mitglieder der GWZO-Projektgruppe »Spielplätze der Verweigerung« in der Stadt des Blues ein und sahen das Nebeneinander von Hochhäusern und der Old Town, Vieille Ville rund um Jackson Square und Bourbon Street. Wir fuhren also weit in Richtung Westen, um über unser Forschungsgebiet im Osten zu sprechen. *Clerici vagantes* des 21. Jahrhunderts ähnlich mochten wir so Erkenntnisse schärfen, indem wir gewissermaßen aus deutlich größerer Entfernung auf unsere Untersuchungsregion und -gegenstände blickten. Eine Art der Perspektivänderung, die Christine wiederholt und mit nachhaltigem Erfolg praktizierte, und zwar durch das weitreichende Einbeziehen unterschiedlichster Kulturbereiche, von Techniken aus der Kunst und dem Film sowie aus ihrem breiten didaktischen Repertoire. In eine Cartoongrafik gefasst tauchte auch die Reflexion auf einen solchen Konnex pastichisierter Perspektivierung und Typik oder eben von Reisen und Erkenntnis sowie auf die narrenhaft-hintergründige Wahrnehmung unseres Materials später erneut auf. Dieser cartoonistisch-ikonografische Verweis auf den Ritter von der traurigen Gestalt, erstellt durch den belarusischen Künstler Uladzimir Ceśler, setzte für Christine wie für unsere Projektgruppe – neben weiteren Aspekten unserer Thematik – zugleich die Probleme Verweigerung, romantische Subversion und politische Widerständigkeit von Kunst und Literatur und das narrative, repräsentative und identifikatorische Potential kultureller Ikonen ins Bild, am Beispiel eines, nun ja, typischen Reisenden in der Weltliteratur. Auf unseren Reisen stand mithin die Frage, ob wir nicht jenem ältlichen Ritter zuweilen gleichend auch einer fixen Idee nachgingen, Riesen sahen, wo keine waren, und diese zu überwinden suchten, sodass wir vor jenem Verbotszeichen wenn auch nicht zurückweichen, so doch zumindest seiner eingedenk daran vorbei vorangehen wollten. Dieses Bild zu *dem* grotesken Ritterhelden und dem für ihn gesperrten Reiseweg auf sein bekanntestes, gar bis ins Sprichwörtliche kanonisiertes Ziel hin, nahm

zugleich den Faden der Spielplätze auf und führte ihn hin zu den ab 2014 *be*forschten (ein Christine-Wort) kulturellen Ikonen – »Kultiks«, wie es in Christines Jargon sehr bald hieß, gern auch als Anrede für unsere Gruppe – Figuren, Orten und Erzählungen also, und ihrem charismatischen und das Selbstverständnis kommunikativer Kollektive prägenden und ausdrückenden Gehalt. Ähnlich der Haltung der *clerici vagantes* mögen wir uns also im Angesicht der »Donquichotterie« auf dem Bild auch das Umherziehen dieser Rittergestalt und seines Gefährten vorgestellt haben, das wir so nicht praktizierten, das wir qua Ceśler jedoch zumindest als distanzierte, wenn nicht schelmische Perspektive pflegen wollten. Christines Inspiration trug all dies.

Anlässe, ohnehin jeweils dienstlich, für Reisen im Rahmen unserer gemeinsamen Forschung unterschieden sich in Inhalt, Inspiration, Intensität, Implikationen, Impetus und Intention doch erheblich – nicht aber Christines Antrieb, nicht ihre Energie und nicht ihre heitere Entdeckungslust, nicht ihre wache Neugier und nicht ihre Freude an unseren Gegenständen. Eine Spur davon ist noch in den Augenblicken wiederzufinden, welche die Fotografien festhalten, und wirkt darin fort – Susan Sontags kritischer Haltung dennoch eingedenk: »What is written about a person or an event is frankly an interpretation, as are handmade visual statements, like paintings and drawings. Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire.« Seht hier, dieses – zugegeben nicht ganz scharfe – Bild an einer Ampelkreuzung in New Orleans im November 2012: An einem freien Nachmittag zogen wir, auf Christines Vorschlag hin, vom Kongressort unversehens los ins Contemporary Arts Center in der Camp Street. Christine hatte sich en détail über die Sammlung informiert, uns davon erzählt und so kombinierten wir dort am Mississippi Arbeit und *divertimenti*, das *prodesse* mit dem *delectare*.

Für wahrhaftig den Raumerkundungen der *clerici vagantes* verwandt kann unsere gemeinschaftliche Zug-Auto-Fahrt (und Flug! – Christine flog meist und gern) als GWZO-Projektgruppe »Kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas« nach Ungarn und Rumänien im September 2015 gelten. Anlässe der Reise waren neben der thematischen Auseinandersetzung mit unserem konkreten Untersuchungsraum die Begegnungen mit Kooperationspartner*innen vor Ort sowie die Inaugenscheinnahme exemplarischer Beispiele unserer Forschungsgegenstände. »Wir wollen mal kucken«, so ließe sich leichthin auch der Ansatz zu unserer Recherchereise als Projektgruppe formulieren. Während der Autofahrt von Budapest über Nyíregyháza (Zustieg Beáta), Christine hatte es sich im Fond gemütlich gemacht, erzählte sie uns, wie froh sie sei, »endlich« leibhaftig in einen Teil unserer Forschungsregion zu reisen. Sie habe ja Russisch und Russland gemacht und sei quasi immer »drüber hinweggeflogen«. Sie sagte mit Blick auf ihre vielfältigen slawistisch-russistischen Interessen und unsere Reiseziele Budapest, Oradea (Nagyvárad), Ady Endre (Érmindszent) und Cluj Napoca (Kolozsvár), ihr habe die Ansicht von Orten und der Region mit eigenen Augen bisher gefehlt, sodass sie erwarte, Dinge zu entdecken und den Blick auf diese Weise nochmals zu intensivieren. Das klang nach fünf Jahren Fachkoordination am GWZO beinahe unglaublich und ließ zugleich ihren Erkenntnisdrang und Wissensdurst aufscheinen.



Reisebilder

Von den Forschungsreisen, Konferenzfahrten, Einladungen zu Ausstellungen nach Berlin, zu Sitzungen und Arbeitstreffen blieben uns einzelne, vereinzelte Bilder, die gewonnenen Erkenntnisse freilich, Einsichten und Fragen. Die konkreten Bilder und Fotografien sind nur mehr Ankerpunkte, bleiben oft funktional. Die Erkenntnisse selbst fassen sie nur bedingt, als mittelbare Verweise oder gar nicht.

Da ist eher ein Blick in den Himmel über Arad, Lampions über dem Hinterhof des Cafés KF (sprich: ka-fe) im September 2015. Wir unterstützten da unter uns eben Arads Bewerbung um den Titel Kulturhauptstadt Europas 2021, von der wir durch Flyer erfahren hatten.

Da ist vor uns unser Blick als Fahrer und Beifahrer auf die gänzlich leere Autobahn M3 Budapest—Nyíregyháza, Christine im Fond, quer sitzend und mit ihrem Mac auf den Knien. Die Haltung muss ihr bei ihrer Körpergröße nach einer Zeit unbequem gewesen sein. Wir fuhren zunächst zu Beáta, dann weiter ins Partium und nach Oradea.

Da ist unser Besuch im mondänen Café Centrál in Budapest, einem ikonischen Ort des »Nyugat«, und unsere Anknüpfung daran über einen seiner zentralen Protagonisten, Endre Ady (1877–1919), Dichter der ungarischen literarischen Moderne mit dem wohl nachhaltigsten sprachlichen Einfluss.

Da ist unser fröhlicher (so zeigen's die Bilder) Besuch, ein Ausflug mit einem für die Gelegenheit der Reise gemieteten Auto, an Adys Geburtsort Érmindszent, ein Dorf in der Ebene des Szilágy, das heute in Rumänien liegt und heißt wie er. Wir plauderten auf der Veranda. Ob Christine über Parallelen zu Achmatova nachsann? Ady schrieb über jene Gegend »Der Ér ein großer seltsam träger Graben, / Schlierig seine Wasser, Schilf und Binsbewuchs. / Doch Crasna, Samosch, Theiß, Donau / Tragen seine Wellen doch bis zum Ozean« (Az Értől az Oceánig – Vom Ér zum Ozean, 1907). Ady war eher ein Quichotte, wir – zumindest an dem Tag – seine Sancho Panzas, für die der große, seltsam träge Graben nicht so sehr der atmosphärische Fluss der Gegend war, sondern die nichtendende löchrige Schotterstraße, die uns ans Ziel führen sollte, und auf der unser tapferer Wagen mehrere Kilometer lang fröhlich und gefährlich zugleich hupfte.

Da ist die Fahrt von dort zurück gen Oradea und ein Zwischenhalt in Valea lui Mihai, wir brachten Beáta zum Zug. An dem schien am einen Ende eine rumänische, am anderen eine ungarische Diesellok zu ziehen.

Da ist von oberhalb unserer Unterkunft auf einem Weingut in Miniș (Jud. Arad) der weite Blick gen Westen in die Tiefebene. Christine saß unterhalb unterm Retdach und schrieb E-Mails. Keine Windmühlen in der Ferne und kein Schild sperrt den Zugang uns.

Da ist der Gang durch die Innenstadt von Cluj mit Silviu, Architekt und Architekturhistoriker, vormals unser Gast am GWZO in Leipzig. Wir trafen ihn in seinem Büro in der Innenstadt, gelegen in einem der typischen Hinterhöfe mit den von innen angebrachten Galerien, von denen aus man die Wohnungen oder Büroeinheiten betritt. Der enge Hof war vollgestellt mit Autos.

Da sind wir drei, mit Siebenbürgen-Büchern in den Händen, aufgenommen im Gegenlicht auf der Terrasse vor unserem Clujer Hotel Escala.

Da ist Christine, die in einem Seminarraum der Università degli Studi dell'Aquila steht. Es ist November 2017, wir sind der Konferenzeinladung unserer Pisaner Kollegin Simona gefolgt, nach dem unermüdlichen Kampf für unser europäisches HERA- bzw. Horizon2020-Verbundprojekt DoEuLit – das Akronym hatte Christine aus dem ebenso von ihr erfundenen Projekttitel »Doing European Literature« entwickelt. Die Sonne scheint durch große Fenster herein, Christine probiert Antipasti und ein Glas Wein, sieht sich die warmen Hauptspeisen an und merkt an, dass dies eine beispielhafte Versorgung für die Teilnehmer*innen einer Konferenz sei, beispielgebend »auch für uns«. Getroffen hatten wir sie in Rom, wohin wir mit dem Zug gereist waren, Christine kam »dazugeflogen«, wie sie sagte. »[…] wie habt ihr denn eure Reise geplant? Ich soll ca. 12:30 in Rom landen – und habe bislang verstanden, dass ein flixbus um 18:20 aus dem Zentrum mich in 1:25 h nach L'Aquila bringen könnte. Wie/wann fahrt ihr? Treffen wir uns in der Heiligen Stadt? Zurück ist bei mir blöd. […] Flug zurück […] 18:40 am Donnerstag. Ich hatte eigentlich davon geträumt, noch den Freitag in Rom dranzuhängen. Nun gibt es keinen flixbus zur passenden Zeit, nur einen ewig lang fahrenden Zug. Wie kommt ihr nach Rom? Solltet ihr dorthin fahren. Herzlich, Christine«. Was sie nicht schrieb, war, dass sie aus Chicago »dazugeflogen« kam und völlig gejetlaged mit uns noch des Abends durch die *capitale dello zafferano* L'Aquila zog. *Clerici vagantes* at their best.

Matteo und **Stephan** arbeiteten rund zehn Jahre gemeinsam mit Christine in GWZO-Forschungsprojekten wie »Spielplätze der Verweigerung« und »Kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas«, sie freundeten sich an, tauschten sich oft und regelmäßig fachwissenschaftlich und ebenso thematisch »vagabundierend« miteinander aus, fanden dazu unterschiedliche Formate, auch oftmals private Zusammenkünfte, hielten »Kultik-Lunches« in dem *bar italiano* am Johannisplatz oder Literaturrunden in der Bibliothek und feierten Christines Geburtstag, mal mit einem Picknick im Johanna-Park, mal im sommerlichen Garten ihrer Interimswohnung gleich beim Panometer. Ihr viel zu früher Tod hat unsere Gesprächsfäden abreißen lassen, in Erinnerung verworren, verbracht, verlegt.

Da ist eine Einladung nach Bratislava von Jana Cviková und Adam Bžoch, Ende Mai 2016 ans Institut für Weltliteratur der

Slowakischen Akademie der Wissenschaften (Ústav svetovej literatúry SAV). Wir konnten in enger Zusammenarbeit mit Jana und dem Ústav Issue 4/2016 der »World Literature Studies«, Zeitschrift des Instituts, machen. Wir trugen vor. Adam führte uns durch die Stadt.

Hier sitzen wir an diesem Text, blicken zurück und sehen zugleich noch auf die redaktionelle Arbeit gemeinsam mit Christine am Journal, das wir zu unserer 2017 zu zweit durchgeführten Mácha-Petőfi-Reise auf ihren Wunsch hin ebenfalls

für die »Mitropa« schrieben.
Mit leichter Hand begleitete sie redigierend, kommentierend unseren Reiseweg, freute sich an unserer Erkenntnis, hatte all dies als unsere Projektleiterin – haben wir nie gesagt und »Chefin« nur zum Spaß, sie war Christine – unterstützt, befördert, ermöglicht, mit Eifer begleitet.

Wir fügen Erinnerungsbilder zusammen, Bilder aus unserer Erinnerung und solche, an die sich keine knüpft, gestalten … – nein, keine theoretische Überwölbung, keine ungestüme Generalisierung, keine der *science community* im Jargon gerechte Coda. Der Text gleicht nur entfernt oder gar vorgeblich einem *parcours žournalier,* wir verständigen uns selbst, blicken zurück, spielen noch die Beobachtung ein und berichten in der Manier eines *diarium clericorum vagantium* vom frohen Arbeiten, arbeitenden Frohsein auf Reisen, je ohne Schlag durch einen Windmühlenflügel …

Danke Christine.

Fundstücke

stammen von Freund*innen, Weggefährt*innen und Kolleg*innen Christines - sie spiegeln den Hochgenuss und die Freude, sie gekannt zu haben, zeigen den Verlust, im Gespräch mit ihr Bilder der Erinnerung.

Christine schenkte mir Worte

Von Beáta Hock

der Hammer
Gruß
finster
auf dem Sofa abhängen
kühn
fällt verdächtig aus
die Mittel
etwa
Turbo-Gentrifizierungsgebiet
Tiefenwissen
spottbillig
(sehr) aus der Übung sein
wirklich wahr?
auf Anhieb
auf die Zukunft setzen
Schaltzentrale
konsequentes Dranbleiben
in der Umsetzung sein
eine uneinsichtige Dame
divergierende Zeitschiene
heruntergekommen
lebenswichtig
Kernfelder
die hiermit verbundenen Aufgaben
ungespültes Geschirr
Schmerzsprechstunde
Gipsbinde
räudig
wortgetreu
sich entfalten
Beiklang
abgeschottet
ramponierte Möbel
Getrommel
Schlafhilfe
schießen lassen
vertane Jahre
nicht verzweifeln!
das Gewebe einer Stadt
auf eine breite Resonanz stoßen
Sinnbild
ein Knäuel blonder Haare
das Fleisch zischt am Herd
angehaltene Uhr
Schar / in Scharen
voll Mitgefühl
zuteilwerden
Kooperationsbemühungen
ungemachtes Bett
Fachpublikum
Hausputz
Wege beschreiten
etablierte Praktiken
wenn schon möglich
Belastungsprobe
im Laufe von etwa drei Jahren
sinnig
Gerichtsmedizin

Christine konnte ziemlich gut Englisch, nur hatte sie Hemmungen, öffentlich Englisch zu reden. Ich konnte gar nicht so gut Deutsch und hatte durchaus Hemmungen, im beruflichen Kontext Deutsch zu reden. Wir beide brauchten einen sicheren Raum, um die mit den jeweiligen Fremdsprachen verbundenen Unsicherheiten zu überwinden. So beschlossen wir, ein

Sprachtandem zu bilden: 2012 und 2013 trafen wir uns einmal die Woche mit der klaren Absicht, Sprachübungen zu betreiben. Dabei gingen wir spazieren – eigentlich egal bei welchem Wetter. Wir trafen uns fleißig, regelmäßig, wöchentlich, um eine Stunde Englisch und eine Stunde Deutsch zu reden.

Es gibt Wörter, Redewendungen sowie Ausdrücke aus dieser Zeit (und auch von später, als sie meine Texte öfters Korrektur las), die ich von ihr gelernt habe – besser gesagt, es gibt Wörter und Ausdrücke, bei denen ich auch heute noch genau weiß, dass ich sie von Christine gelernt habe. In meinem Kopf und in meinem Deutsch blieben und bleiben sie für immer mit ihr verbunden.

Christine schenkte mir Worte.

Gipsbinde
wirklich wahr?
auf die Zukunft setzen
divergierende Zeitschiene
die hiermit verbundenen Aufgaben
räudig
sinnig
ramponierte Möbel
im Laufe von etwa drei Jahren
Kooperationsbemühungen
etablierte Praktiken
Wege beschreiten
Gruß
Gerichtsmedizin
(sehr) aus der Übung sein
lebenswichtig
wortgetreu
Beiklang
nicht verzweifeln!
Schar/in Scharen
Hausputz
auf dem Sofa abhängen
Schaltzentrale
Schmerzsprechstunde
abgeschottet
Sinnbild
Fachpublikum
Turbo-Gentrifizierungsgebiet
heruntergekommen
sich entfalten

Europalette
vertane Jahre
Getrommel
das Gewebe einer Stadt
das Fleisch zischt am Herd
ungemachtes Bett
wenn schon möglich
kühn
auf Anhieb
fällt verdächtig aus
auf eine breite Resonanz stoßen
etwa
Kernfelder
ein Knäuel blonder Haare
der Hammer
konsequentes Dranbleiben
Schlafhilfe
zuteilwerden
spottbillig
schießen lassen
angehaltene Uhr
finster
ungemachtes Bett
Tiefenwissen
Belastungsprobe
voll Mitgefühl
heulen
eine uneinsichtige Dame

»I wish I wasn't here, but there's nowhere else I could be today«.

Beáta Hocks Forschungen in der GWZO-Abteilung »Verflechtung und Globalisierung« befassen sich mit der Kunst- und Kulturgeschichte Ostmitteleuropas in globalgeschichtlichen Zusammenhängen. Vorher (2014–2017) war sie in der von Christine Gölz geleiteten Projektgruppe »Kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas: Das Nachleben der Romantik« tätig. Dementsprechend haben sie — als Forschungsgruppe, Freundinnen oder Covid-Infektionsgemeinschaft — zusammen etliche mehr oder minder ikonische Orte zwischen Siebenbürgen im Osten, der heimischen Sächsischen Schweiz, Wusterhausen, Wiesbaden, Essen und Venedig und Brüssel im Westen besucht.

Gesellschaftsschauspiel, Kollektivspektakel und Reenactment

Von Dietlind Hüchtker

Michalina Wisłocka (1921–2005), eine polnische Gynäkologin und Sexualwissenschaftlerin, verfasste den 1978 erschienenen populärwissenschaftlichen Eheratgeber »Sztuka kochania« (Die Kunst des Liebens). Sie erreichte seine Publikation gegen Zensur und parteiinternen Widerstand. In ihren Grabstein eingelassen ist ein Foto, ein figuratives Abbild, das gleichzeitig den Eindruck von Echtheit vermittelt und ein Bild erzeugt, das über eine Biographie hinausgeht. Gezeigt wird Wisłocka in bunten Kleidern und mit einem Hund auf

dem Schoß, in der Pose einer »menschlichen Heldin«. Unter ihrem Namen und ihren Lebensdaten steht »Autorka Sztuki kochania« (Autorin von »Die Kunst des Liebens«). 2017 erschien das Biopic »Sztuka Kochania« (Die Kunst des Liebens, Polen, Regie: Maria Sadowska) über die Geschichte von Wisłocka und den Ratgeber. Der Film greift die bunt gekleidete Figur auf und inszeniert Wisłocka als Pionierin der sexuellen Aufklärung, als engagierte Medizinerin, die ihre Sache mit Unerschrockenheit durchzusetzen vermag, als menschliche Heldin, deren eigenes Liebesleben ungewöhnlich, aber kompliziert war.

Der Ratgeber behandelt sexuelle Praktiken und Verhütungsmethoden sowie die Funktionsweisen insbesondere des weiblichen Körpers. Damit ging Wisłocka über ihre männlichen Kollegen hinaus. Dennoch war nicht (sexuelle wie soziale) Autonomie von Frauen Thema, im Gegenteil, Wisłocka widmete ein Kapitel der idealen Ehe, die sie als hierarchische Beziehung zwischen den Geschlechtern entwarf und in der sie Frauen die Verantwortung für Haushalt und Kindererziehung zuschrieb. Allerdings erachtete sie eine gelungene sexuelle Beziehung als notwendig. Wysłocka repräsentiert mit ihren Ansichten einerseits die Stärkung von familienorientierter Weiblichkeit und einer auf Differenz beruhenden Geschlechterdichotomie, wie sie den Geschlechterdiskurs in der Volksrepublik als Antwort auf die stalinistische Politik der Geschlechtergleichheit prägten. Andererseits kann man ihre Perspektive auf weibliche Sexualität auch als Hinweis auf die (umkämpfte) finanziell und juristisch gestärkte Unabhängigkeit von (Ehe-)Frauen im Sozialismus lesen, an die auch die Darstellung ihrer Figur im Film erinnert.

Wysłocka gehörte – als einzige bekannte Frau – zu den polnischen Sexualwissenschaftler*innen, die sich in diversen Medien, von Büchern über Broschüren und Filmen, der Sexualaufklärung widmeten und damit einen globalen Trend der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit prägten – bekannt sind vor allem die US-amerikanischen Studien von William Masters und Virginia Johnson sowie von Alfred Kinsey, vielleicht auch die in der BRD erschienenen

Filme von Oswald Kolle, während die Sexualaufklärung im sozialistischen Europa, allen voran in Polen und in der Tschechoslowakei, erst seit Kurzem wahrgenommen wird.

Die wissenschaftliche und pädagogische Durchdringung sowie die öffentliche Präsentation intimer Praktiken waren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs verbreitet. Sie ähnelten sich im medialen Tenor der Bücher, Broschüren, Zeitschriften und Filme, die sich dem Thema widmeten, auch wenn die eherechtlichen, ideologischen und politischen Kontexte differierten. Wissen wurde als Beratung, als inszeniertes Gespräch und als gedruckter Brief vermittelt, nicht nur mit wissenschaftlichen Erkenntnissen, auch der Bezug auf Erfahrungen diente der Herstellung von Angemessenheit und Glaubwürdigkeit. Sexualaufklärung hatte poietisches Potenzial, sie beruhte auf Darstellung und auf Visionen für die Zukunft.

Das Feld der Sexualaufklärung kann man daher als »Gesellschaftsschauspiel, Kollektivspektakel und Reenactment« (Christine Gölz, unveröff. Manuskript 2013) analysieren, das nicht nur Auskunft gibt über die Bedeutung von Selbst und Kollektiv in modernen Gesellschaften, sondern auch über mediale Kreativität und visionäre Verschiebungen des Sag- und Denkbaren, über Selbstermächtigungen und Begrenzungen. Betrachtet man Wysłocka und ihre »Kunst des Liebens« als Gesellschaftsschauspiel, so treten die Fragen nach der medialen Vermittlung des Selbst in den Vordergrund. Die Veröffentlichung wissenschaftlicher Erkenntnisse, intimer Erfahrungen und deren Deutungen verband zwei Aspekte, die als konstitutiv für moderne Industriegesellschaften gesehen werden können: die Popularisierung von wissenschaftlichem Wissen als Expertise sowie die Gestaltung und Optimierung des Selbst durch Erforschung und Bekenntnis.

Als Kollektivspektakel kann man daher die Inszenierung von Bekenntnissen als Grundlage des Wissens um Sexualität betrachten. »Die Kunst des Liebens« ist in dem typischen Stil von Ratgebern geschrieben. Die Autorin bezieht sich auf wissenschaftliches Wissen als Erklärung, vor allem aber auf Erfahrungen derjenigen, die bei ihr als Ärztin und als Expertin Rat gesucht hatten. Das Buch inszeniert also das Geständnis oder Bekenntnis, das durch die Anleitung der Expertin zu wissensgenerierender Erfahrung wird und gleichzeitig die Hierarchie zwischen Expert*innen und Laien einübt – kaum besser symbolisiert als in der Unsicherheit, die veröffentlichten Fragen pubertierender Jugendlicher an Ärzt*innen oder Pädagog*innen ausdrückten.

Die Darstellungen des sexuellen Akts in Bildern und Beschreibungen lassen sich als Reenactments deuten. Die Wiederholung des historischen Geschehens in einem anderen Medium, einer theatralischen Aufführung, eröffnet Spielraum für Verschiebungen des Denk- und Sagbaren – das Reden und Zeigen funktioniert gleichermaßen als Disziplinierung und Empowerment. Auch das Foto auf dem Grabstein und der Film präsentieren die Heldin und deren Bedeutung für die Modernität des Sozialismus (in Abgrenzung zu den Parteifunktionären, die sich in ihrer Abwehr der Aufklärungsschrift als rückständig erweisen). Die zeitlichen Überlagerungen zwischen Buch, Grab und Film (»Zeitschaften« nach Achim Landwehr) machen darauf aufmerksam, dass Geschichte immer in der Gegenwart entsteht, unser Wissen über den Kalten Krieg von aktuellen Diskussionen geformt und gestaltet wird, sich dieses gegenwärtige Wissen dennoch aus den hineinragenden Zeiten speist, aus der Geschichte Wisłockas ebenso wie aus ihren Visionen von einer besseren Zukunft.

Vor allem aber kristallisierten sich in Sexualaufklärung und Sexualberatung die Performativität und Theatralität, mit der moderne Gesellschaften Wissensweisen und Normen, Kreativität, Vision und Entwurf inszenierten. Diese Performativität erforderte das Selbst wie das Kollektiv, die Gesellschaft, das Politische – und erzeugte das ästhetische Potential, gesellschaftliche Anforderungen und Möglichkeiten zu gestalten.

Als Historikerin hat **Dietlind Hüchtker** lange Jahre am GWZO geforscht, bevor sie 2020 an die Universität Wien ging. Die vielen abendlichen Gespräche mit Christine Gölz über Gesellschaftsschauspiel, Kollektivspektakel und Reenactment haben ihren Horizont erweitert und ihr Nachdenken über den Zusammenhang von Geschichte und Kultur, die Bedeutung und die Notwendigkeit von Fiktion entscheidend geprägt.

»сьогодні з лютневим снігом« – heute mit dem Februarschnee

Christine, das Wüten der ganzen Welt und die Grenzen der Heilung durch Poesie. Von Alexander Wöll

Kurz vor der Ausweitung des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine stand Christine Gölz vor meinem Berliner Weinhändler in der Goltzstraße. Ich war gerade vom Fahrrad abgestiegen, um neuen Wein zu kaufen. Hoch erfreut haben wir uns begrüßt und mir fiel gleich auf, wie mitgenommen Christine wirkte. Sie war auf dem Weg zu einer Fahrt mit Freunden in das Oderbruch, sodass wir gleich ein Thema hatten, weil ich dort oft von Frankfurt (Oder) aus hingefahren war. Kennengelernt hatten wir uns im eigentlichen Sinne bei der Dritten Tagung des Jungen Forum Slavische Literaturwissenschaft in Salzburg im September 1999. Am 3. April 1999 hatte Reinhold Vogt, Wissenschaftlicher Assistent am Slavischen Seminar der Universität Hamburg, seinem Leben ein Ende gesetzt, indem er sich aus dem dreizehnten Stock des Philosophenturms in den Tod stürzte. Wir haben in Salzburg sehr lange darüber gesprochen und uns dann in den Jahren wieder etwas aus den Augen verloren. 2010 haben wir uns beide anlässlich unserer Bewerbungen in Hamburg wiedergesehen und auch in der Folge oft darüber gesprochen, wenn wir uns im Kontext des GWZO trafen, wo ich auch an einem von ihr organisierten Workshop zur belarusischen und ukrainischen Literatur teilgenommen hatte. 2014 bat sie um Hilfe und ich habe ihr die Adresse meines Coaches gegeben, der mich an der Viadrina durch eine psychisch extrem belastende Zeit begleitet hat. Sie hat sich dann nicht bei ihm gemeldet, wobei wir weiter in Email-Kontakt geblieben waren. Ich werde ihre aufrichtige und ehrliche Art vermissen, die sie mir in der slavistischen Welt so außergewöhnlich und liebenswert gemacht hat. Da ich bei unserem letzten Treffen kurz vor ihrem Tod während unseres langen Gesprächs den Eindruck hatte, dass die drohende Ausweitung des russischen Krieges auf die gesamte Ukraine sie psychisch sehr belastet und beschäftigt hat, möchte ich als ein Fundstück für das Andenken an sie ein Gedicht von Vasyl' Machno interpretieren:

Vasyl’ Machno

Krieg

Herr, wie heißt es bei Tyčyna:
»Und Belyj, und Blok, und Esenin«
wie haben sie uns umzingelt
von allen vier Seiten belagert

so gib uns Kraft und Stärke
wie auch Brot und Notgepäck
lügen doch ihre Füchse
dass wir weder Schilde noch Jahrhunderte haben

Igor führt uns irgendwohin
hinter den Don mit seinem Heer
heute mit dem Februarschnee
morgen – mit blutroten Schilden

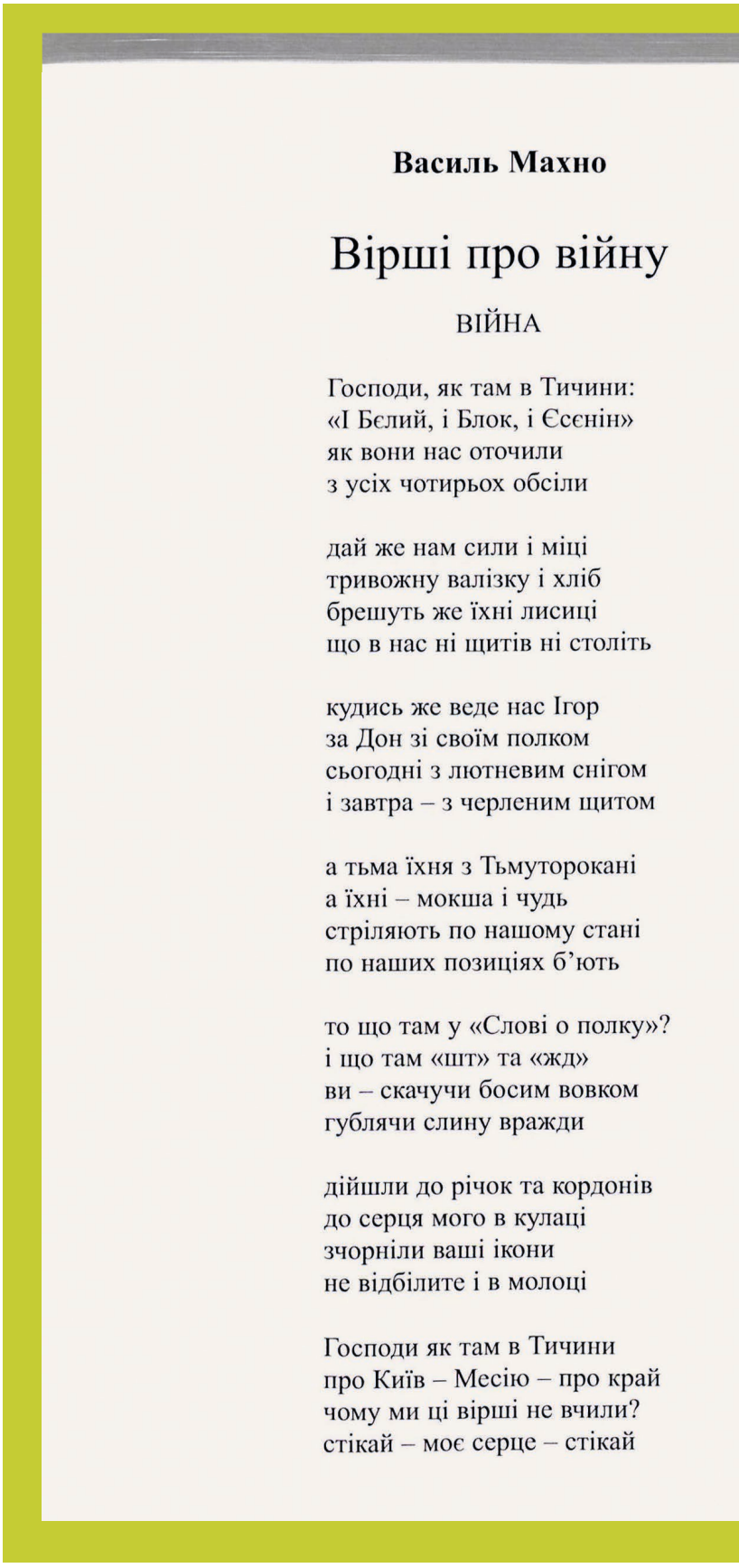
und das ist ihre Meute aus Tmutorokan‘
und das sind ihre Mokša und Čud’
sie schießen auf unsere Leute
und zerstören unsere Stellungen

und was steht da im »Lied von Igors Heerfahrt«?
und wovon zeugen seine uralten Klänge
ihr – reitet wie ein grauer Wolf
vor Feindseligkeit Geifer aus den Lefzen

bis an Flüsse und Grenzen seid ihr vorgedrungen
bis an mein zusammengepresstes Herz
schwarz wurden eure Ikonen
keine Milch wird sie wieder weiß machen

Herr, wie heisst es bei Tyčyna:
über Kyjiw – den Messias – über das Land
warum nur haben wir jene Verse nicht gelernt?
blute – mein Herz – blute

Vasyl’ Machno hat dieses Gedicht zu Beginn des allumfassenden Angriffskrieges Russlands gegen die gesamte Ukraine am 24. Februar 2022 geschrieben. In der ersten Zeile wird zuerst Gott um Hilfe angerufen. Das gibt dem Gedicht vom Anfang an eine religiös-ethische Komponente. Als sollte Gott höchst selbst das Böse bannen, wird gefragt, ob man sich noch an den Anfang des Gedichts von Pavlo Tyčyna erinnern könne.



Василь Махно

Вірші про війну

ВІЙНА

Господи, як там в Тичини:
«І Бєлий, і Блок, і Єсєнін»
як вони нас оточили
з усіх чотирьох обсіли

дай же нам сили і міці
тривожну валізку і хліб
брешуть же їхні лисиці
що в нас ні щитів ні століть

кудись же веде нас Ігор
за Дон зі своїм полком
сьогодні з лютневим снігом
і завтра – з черленим щитом

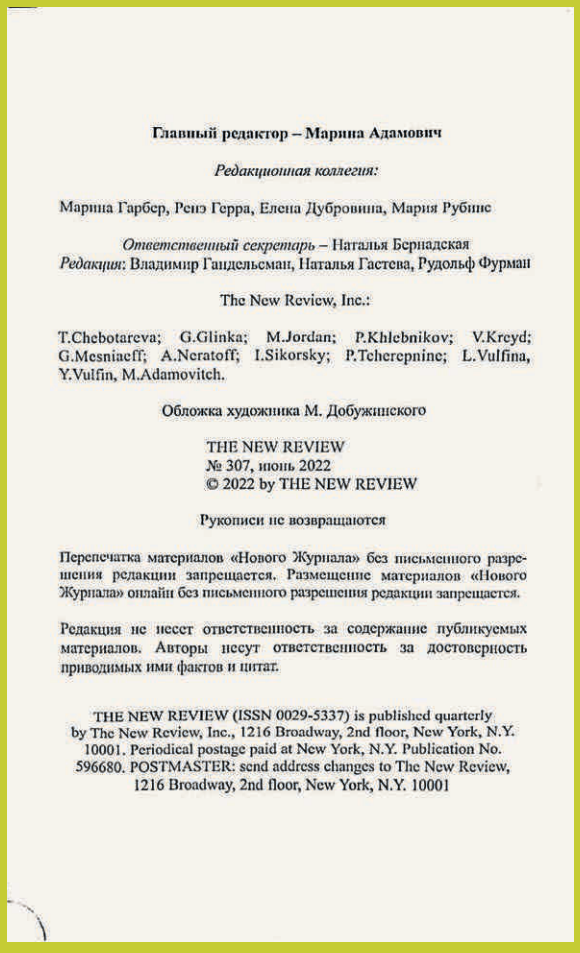
а тьма їхня з Тьмуторокані
а їхні – мокша і чудь
стріляють по нашому стані
по наших позиціях б’ють

то що там у «Слові о полку»?
і що там «шт» та «жд»
ви – скачучи босим вовком
гублячи слину вражди

дійшли до річок та кордонів
до серця мого в кулаці
зчорніли ваші ікони
не відбілите і в молоці

Господи як там в Тичини
про Київ – Месію – про край
чому ми ці вірші не вчили?
стікай – моє серце – стікай

Neben der Anrufung Gottes wird nun intertextuell das bekannte Gedicht »Und Belyj, und Blok ...« (І Бєлий, і Блок...) des größten poetischen Talents der Ukraine im 20. Jahrhundert zitiert. Konkret wird der Anfang der ersten Verszeile dieses Gedichts aus dem Jahre 1919 wörtlich übernommen. Tyčyna war in seiner ersten Schaffensphase bis Anfang der 1920er Jahre ein Dichter, der eine nahezu orgiastische Vereinigung mit dem Kosmos feierte und dabei ganz in der Tradition von Walt Whitman stand. Exemplarisch zitiert Machno das Gedicht »Und Belyj, und Blok ...«, dessen zweite Verszeile »Russland, Russland, Russland mein! ...« lautet. Die Umzingelung von allen vier Seiten durch die russische Armee am 24. Februar 2022 hat bereits mit den vier russischen Dichtern der ersten Verszeile bei Tyčyna, nämlich mit Belyj und Blok, Esenin und Kljuev begonnen. Aleksandr Blok, der mit seinem Skythengedicht die anti-westlichen Slavophilen und die barbarischen Horden des Ostens preist, sowie Andrej Belyj, der als begeisterter Anhänger der Anthroposophie Rudolf Steiners in seinem Petersburg-Roman den Untergang der westlichen Kultur im anarchischen Terrorismus ausmalt. Die dreifache Anrufung Russlands ist bereits bei Tyčyna ein intertextuelles Zitat aus Andrej Belyjs patriotischem Gedicht »Dem Mutterland« (Rodine), das er auf der Welle des russischen Patriotismus 1908 veröffentlich hatte. Auf den anderen beiden Seiten stehen Sergej Esenin mit seinem rauschhaften Preisen der Dorfgemeinschaft und mit seinem Mutterkult sowie Nikolaj Kljuev, der den orthodoxen Mystizismus der Ikonen verherrlichte. Von all diesen vier Seiten kommen toxische Angriffe auf eine souveräne und unabhängige ukrainische kulturelle Entwicklung. Vor allem die Westukraine war immer bestrebt, kulturelle Brücken nach Westeuropa oder in den Orient aufrechtzuerhalten. Im Gegensatz zum Osten der Ukraine unter russischer politischer Repression war die Westukraine viel mehr im Einklang mit den paneuropäischen ästhetischen Entwicklungen der Zeit.



Главный редактор – Марина Адамович

Редакционная коллегия:

Марина Гарбер, Рене Герра, Елена Дубровина, Мария Рубинс

Ответственный секретарь – Наталья Бернадская
Редакция: Владимир Гандельсман, Наталья Гастева, Рудольф Фурман

The New Review, Inc.:

T.Chebotareva; G.Glinka; M.Jordan; P.Khlebnikov; V.Kreyd; G.Mesniaeff; A.Neratoff; I.Sikorsky; P.Tcherepnine; L.Vulfina, Y.Vulfin, M.Adamovitch.

Обложка художника М. Добужинского

THE NEW REVIEW
№ 307, июнь 2022
© 2022 by THE NEW REVIEW

Рукописи не возвращаются

Перепечатка материалов «Нового Журнала» без письменного разрешения редакции запрещается. Размещение материалов «Нового Журнала» онлайн без письменного разрешения редакции запрещается.

Редакция не несет ответственность за содержание публикуемых материалов. Авторы несут ответственность за достоверность приводимых ими фактов и цитат.

THE NEW REVIEW (ISSN 0029-5337) is published quarterly by The New Review, Inc., 1216 Broadway, 2nd floor, New York, N.Y. 10001. Periodical postage paid at New York, N.Y. Publication No. 596680. POSTMASTER: send address changes to The New Review, 1216 Broadway, 2nd floor, New York, N.Y. 10001

In der zweiten Strophe wandelt sich das Gedicht in ein Gebet, bei dem von Gott nicht nur Kraft, Stärke und das tägliche Brot erbeten wird, sondern auch eine militärische wie zivile Überlebensausrüstung.

Der schlaue Fuchs, im westlichen Kulturkreis aus langer Fabeltradition als ein Tier der Täuschung symbolisch aufgeladen, steht für die Lügner im Kreml, die einerseits die jahrhundertealte ukrainische Kultur verleugnen und verbreiten, die Ukraine könne sich nicht wehren und sei in maximal zwei Tagen militärisch einzunehmen und unter Kontrolle zu bringen. Als Teil dieser Lügen werden nun zwei mythische Texte aus dem Kanon der »rusischen« Literatur eingeführt (hier »руська« statt »російська« – im Deutschen werden die beiden sprachlich nicht unterschieden, aber es gibt diese wichtige Trennung zwischen den Begriffen von Rus' und Russland): Das »Lied von Igors Heerfahrt« (Слово о пълкоу игоревѣ, игора сына свѧтъславлѧ, вноука ольгова), das einen missglückten russischen Feldzug des Fürsten Igor gegen die Polovtser 1185 schildert, beklagt die Uneinigkeit der Truppen unter dem Führer. Ebenso wie das »Igorlied« plädiert das Epos von der »Schlacht am Don« (Zadonščina) für die Einheit der Fürsten unter der Führung Moskaus. Im Gegensatz zum »Igorlied«, das ein negatives Beispiel für das eigenmächtige Handeln eines einzelnen Fürsten gibt, zeigt die »Zadonščina« anhand eines positiven Beispiels, wie erfolgreich die Fürsten gemeinsam sein können. Die Ukraine soll in dieser langen Tradition 2022 unter russischer Führung »geeint« werden. Der Februarschnee wird in der Handlungsnachfolge wegen dieser irrwitzigen imperialen Fantasien des mächtigen Nachbarn mit viel Blut gerötet werden.

Die Stadt Tmutorokan', die an der Straße von Kertsch zwischen dem Schwarzen und dem Asowschen Meer liegt, kam vor 1015 unter die Kontrolle anderer rivalisierender Stämme. Es ist sehr schwierig, sich auf Identitäten des frühen 11. Jahrhunderts mit einer nationalen Zuordnung zu beziehen, da es zu diesem Zeitpunkt weder die Ukraine noch Russland oder Belarus gab, sondern nur Stammes- und später Regionalidentitäten. Nach der Annexion der Krim 2014 hat Russland hier eine Straßen- und eine Eisenbahnbrücke erbaut, die 2018 und 2019 offiziell eingeweiht worden sind. Von dort dringen nun die russischen Krieger am 24. Februar 2022 ein, um die Ukraine zu unterwerfen. Dabei werden gerade Soldaten aus den entlegenen Provinzen eingesetzt, die selbst nicht von russischer ethnischer Abstammung sind, wie beispielsweise die Mokša, die hauptsächlich in der Republik Mordwinien wohnen und zu den Wolga-Finnen gehören. Daneben beschreibt die Nestorchronik für das Jahr 862 in mythologisierender Weise die Berufung der Waräger, die die Voraussetzung für die Entstehung der Herrschaftslinie der Rurikiden in der Kyjiwer Rus' war. Zu diesen »Gründungsstämmen« der Rus' zählten auch die Čud', also die Tschuden. So sollen nun auch 2022 die Ukrainer besiegt und der russischen Ethnie unterworfen werden.

In der fünften Strophe werden die Strategien des »Igorlieds« thematisiert, auch sprachlich das Ukrainische auszuradieren und durch das koloniale Russisch zu ersetzen. Für die zweite Zeile der fünften Strophe »і що там ›шт‹ та ›жд‹« (wörtlich: »und was heißen die ›št‹ und ›žd‹ da«) habe ich die freie Übersetzung »und wovon zeugen seine uralten Klänge« gewählt. Der Text verweist über die Konsonantenkombinationen »›št‹« und »›žd‹« darauf, dass alle Ostslaven geeint aus den gleichen sprachlichen Wurzeln kommen. Der Text verbindet bewusst altbulgarische/altkirchenslavische mit östlicheren Sprachelementen in einer Art von »Einheitssprache«, die sich bis heute in der Abgelegenheit der Karpaten im Rusinischen teilweise noch bewahren konnte. Auch die Schreibweise von Tmutorokan' mit einem Weichheitszeichen nach dem Anfangsbuchstaben T verweist auf diesen alten Text. Auch ist ein Rudel nicht ohne einen Leitwolf zu führen, was ebenfalls auf die angestrebte Homogenisierung der Gruppe hindeutet. Wörtlich heißt es, diese Wölfe seien barfüßig. Alle Übersetzer des »Igorlieds« bis hin zu Lichačev haben diese Stelle in myhologischer Tradition als »graue Wölfe« übersetzt. Ich würde das als ein Zeichen der Wildheit und Unzivilisiertheit betrachten und auch bewusst Assoziationen mit heutigen rechtsradikalen Gesinnungen dieser Kämpfer für richtig halten.

Aus meiner Sicht geht es hier darum, zu fragen, woher sich die Russen das Recht nehmen, sich innerhalb all dieser sprachlichen Gruppen als die Privilegierten und Überlegenen zu definieren.

Die sechste Strophe würde ich so interpretieren, dass die russischen Truppen bei Butscha und Irpen auch bereits ins Herz des Landes, nämlich nach Kyjiw, vorgedrungen sind und dort wie in einer Umklammerung durch die Faust im Kampf ein Blutbad anrichten. Die russische orthodoxe Kirche, die zu diesem Krieg mit Putin aufgerufen hat, wird genauso von Höllenruß geschwärzt wie die verbrannten Panzer und Häuser. Diese Zeile erinnert auch an Paul Celans berühmte »Schwarze Milch der Frühe« über die Asche aus den Konzentrationslagern mit den verbrannten Leichen der Juden (»Todesfuge«, 1944/1945). Die Milch, mit der die Mütter ihre Kinder nähren, kann diesen Tod nicht mehr auslöschen und kein Leben mehr spenden.

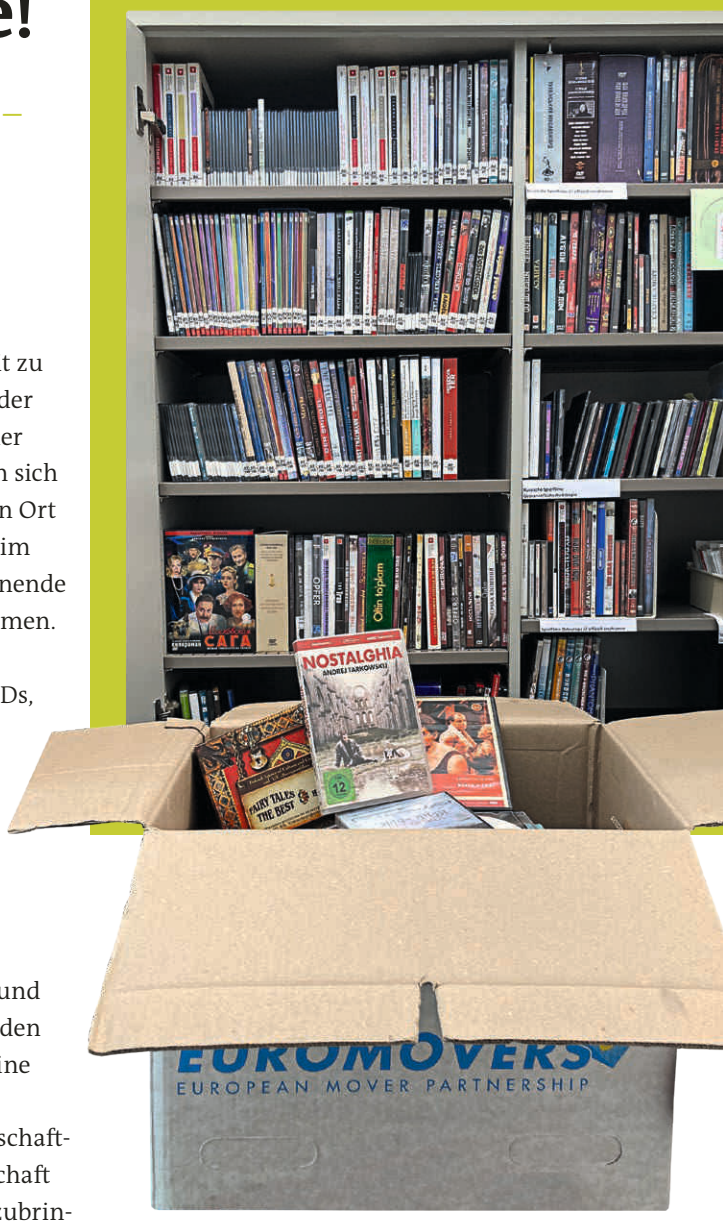
Die siebte und letzte Strophe verweist wieder auf Tyčyna zurück und die erste Verszeile wird wörtlich wiederholt. Die zweite Verszeile der letzten Stophe »über Kyjiw – den Messias – über das Land« ist kein direktes Zitat aus einem seiner Gedichte. Allerdings gibt es sein Gedicht »Der Messias« (Месія), in dem die Sonne sich verdunkelt, Steine vom Himmel fallen, Blut fließt und apokalyptische Szenen von Gewalt und Zerstörung beschrieben werden. In expressionistischen und nahezu surrealistischen Bildern thematisiert Tyčyna hier die dunklen Seiten der Revolution.

Tyčyna ist eher ambivalent und unterscheidet sich von Blok. Der damalige Tyčyna ist zutiefst erschüttert von all der Gewalt, die er und seine Generation täglich miterleben müssen. Wir können hier auf seinen »Gegenvers« gegen Blok aus seinem dritten Gedichtband »Statt Sonette und Oktaven« (Замісць сонетів і октав, 1920) verweisen: »Die Stadt ist mit gemalten Plakaten geschmückt: ein Mensch ersticht den anderen« (Місто в мальованих плакатах: людина людину коле). Jemand, der eine solche Zeile schreibt, wird kaum eine tödliche Revolution verherrlichen. Das heißt, die Ukrainer hätten auf ihn hören sollen, als er über das russische Kolonialprojekt gegen die kleineren Sowjetrepubliken nachdachte. Man könnte es im Zusammenhang mit Putins Diktum lesen, dass die Ukrainer nicht auf ihr historisches Schicksal gehört und sich geweigert haben, sich dem Imperium gegen ihre vermeintlich vorgegebene Ordnung anzuschließen. Putin bezeichnet die Ukraine sogar als ein Mädchen, das vom Imperium genommen und vergewaltigt werden muss. Für Putin sind männliche Führer und Patriarchen in der slawischen Völkerfamilie von Gott dazu berechtigt. Machno bezieht sich mit tiefem Respekt auf Tyčyna und bedauert, dass die Ukrainer diese Gedichte offensichtlich nicht gelernt und verstanden haben. Am Ende bleiben den Ukrainern nach diesen beiden Formen des Nicht-Verstehen-Wollens in Machnos Gedicht nur noch ihre Herzen, die entweder Tränen oder Blutstropfen vergießen – sei es aus Trauer oder aus Kriegsverletzungen nach dem 24. Februar 2022. Im Sinne eines vitalen Herzens voller pulsierendem Blut appelliert diese letzte Verszeile wohl aber vor allem an die Widerstandsfähigkeit der Ukraine und der in ihr Lebenden, den Kampf gegen die Okkupanten aufzunehmen.

Alexander Wöll leitet am Institut für Slavistik der Universität Potsdam den Lehrstuhl für Kultur und Literatur Mittel- und Osteuropas.

Christine, deine Filme!

Der Filmnachlass Hans-Joachim Schlegels – ein kompliziertes Erbe in mehrfacher Hinsicht. Von Bettina Haase



In vermutlich jeder Bibliothek befindet sich irgendwo eine Kiste mit zu erschließenden Materialien, die niemand anzufassen wagt. Entweder ist der Inhalt nicht identifizierbar oder die Sprache nicht bekannt oder das Material zerfällt förmlich in den Händen. Solche Kisten zeichnen sich durch besondere Langmut aus, können sie doch über Jahre am selben Ort verharren und schauen sich doch nicht weg. Sie sind wie ein Stachel im Fleisch der Bibliothekarin und manchmal muss es eine weltumspannende Pandemie geben, um sich so einer Kiste in stiller Ergebenheit zu widmen. In der Bibliothek des GWZO handelt es sich nicht nur um eine Kiste, sondern gleich um drei Umzugskartons mit Filmen, größtenteils DVDs, von denen ein Großteil offiziell nie erschienen ist. Sie stammen aus dem Nachlass Hans-Joachim Schlegels. Der am 26. Januar 1942 in Leipzig geborene Filmhistoriker, -kritiker und -theoretiker konzentrierte sich in seinem Schaffen auf den ost- und mitteleuropäischen Film und war Mitglied in Auswahlkommissionen zahlreicher nationaler wie internationaler Filmfestivals. Diese Tätigkeit spiegelt sich in seinem Nachlass wider: Sekundärliteratur, Filmzeitschriften und AV-Medien, hauptsächlich Spiel-, Dokumentar-, Kurz- und Animationsfilme. Obwohl von der Bibliothek längst beschlossen worden war, keine weiteren Nachlässe mehr anzunehmen, schaffte es Christine Gölz, diesen Beschluss noch einmal außer Kraft zu setzen. Wie hätte man ihr diese Sammlung auch ausreden sollen? Als Literaturwissenschaftlerin, Slawistin und Filmexpertin war sie so voller Eifer und Leidenschaft für diesen Nachlass, dass selbst die Verwaltung keinen Einwand vorzubringen vermochte, sie von diesem Vorhaben abzubringen.

Damit hielt das bewegte Bild Einzug in den Bestand der Bibliothek, was uns vor ungeahnte Herausforderungen stellte.

Im Februar 2017 fuhren wir also in Schlegels Altbauwohnung nach Berlin, in der er am 30. Oktober 2016 verstorben war. Es war meine erste und letzte Dienstreise mit Christine, bei der mir ein weiteres Mal ihr ausgezeichnetes Zeitmanagement und Organisationsvermögen offenbar wurde. Während ich mir erlaubte, bis Leipzig Ortsausgang Häuser und Bahndämme an mir vorbeiziehen zu lassen, hatte Christine schon die ersten 40 E-Mails beantwortet. Das Apfel-Symbol auf ihrem Laptop hatte sie übrigens mit einer Buntstiftzeichnung überklebt. Ein rotes Herz, gemalt von einer Kinderhand. Auch das war Christine, dieses rote Herz an diesem kalten, aber klaren Februarmorgen.

In Berlin verhandelte sie mit viel Geschick und Charme mit dem zuständigen Nachlassverwalter die Konditionen und erschien strahlend mit dem Schlüssel, wie mit einer Trophäe,

an Schlegels Wohnungstür. Christine, voller Tatendrang, räumte meterweise Bücher in die Umzugskartons und rief dabei immer wieder begeistert Namen von Autoren oder Buchreihen, die sie allesamt in ihrem Kopf bereits zu Aufsätzen miteinander zu verweben schien. Mir blieb die undankbare Aufgabe der Dublettenprüfung, um zumindest vorab ein wenig die Spreu vom Weizen zu trennen. Immer wieder verschwand ich für einen Moment in der großen Altbauwohnung und stöberte in bunten Zigarrenschachteln nach Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Schlegel und seinen Weggefährten. Wer war dieser Mann, dessen Bibliothek wir gerade verpackten, dessen Spuren wir verwischten, der hier viele Jahre und die letzten Tage seines Lebens verbrachte und dessen Tod schließlich die Feuerwehr feststellen musste? Eine Frage, die mich noch lange danach beschäftigte. Christine hingegen war verwundert über meine Betroffenheit und Anflüge von Sentimentalität, packte weiter Bücher ein und barg außerdem mit sicherer Hand einen Schatz von ca. 1000 Dokumentar- und Spielfilmen, die später zum Inhalt der drei Umzugskartons wurden, die wir aus gutem Grund für ein paar Jahre ignorierten.

Manche Dinge müssen liegen, damit sie gut werden. Manuskripte, Sauerteig oder ein gebrochenes Bein. AV-Medien werden vom Liegen hingegen nicht besser und das ist nur ein Teil des Problems. Mit der filmwissenschaftlich hoch interessanten Sammlung kamen nicht nur technische, sondern auch rechtliche Fragen bezüglich der fehlenden Nutzungsrechte für die unveröffentlichten Festivaleinsendungen auf. Aus Perspektive des Urheberrechts gehören Filmwerke zu den komplexesten und schwierigsten Kulturzeugnissen überhaupt. Die aktuell geltenden rechtlichen Rahmenbedingungen stehen dabei dem in Forschung und Wissenschaft verbreiteten Gedanken nach freiem Zugang gegenüber. Das wiederum hat Auswirkung auf die Erschließung dieser Bestände. Dürfen die Festivaleinsendungen, die nie offiziell in einem Filmverleih erschienen sind, überhaupt online in einem Bibliothekskatalog nachgewiesen werden? Dürfen sie nicht. Hierfür ist eine gesonderte urheberrechtliche Erlaubnis erforderlich, aber wer soll die Rechteinhaber bzw. Rechtsnachfolger ermitteln, um das entsprechende Einverständnis einzuholen? Ebenso schwierig verhält es sich mit der Langzeitarchivierung. Ein Großteil der Filme ist auf DVDs gespeichert, davon ein nicht unerheblicher Teil auf gebrannten DVDs aus den 1990er Jahren. Die Lebensdauer der gepressten, durch die Filmindustrie produzierten Datenträger ist sehr begrenzt und nimmt bei gebrannten, wiederbeschreibbaren DVDs noch einmal deutlich ab. Der drohende Zerfall des Trägermaterials spricht also gegen die Verwendung von DVDs für die Langzeitarchivierung. Also was tun? Die Bildspuren auf Mikrofilm erfassen und im Barbarastollen im Schwarzwald, dem bestgeschützten Ort kollektiver Erinnerung in Deutschland, für die nächsten 800 Jahre aufbewahren? Das wäre wohl nicht im Sinne der digitalen Langzeitarchivierung. Ausgehend von all diesen Fragen hat die Bibliotheksmitarbeiterin Pauline Ritthaler inzwischen eine ganz hervorragende Bachelorarbeit im Studiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig verfasst, die viele Antworten bietet, zugleich allerdings noch mehr Fragen aufwirft.

Sie kommt zu dem Schluss, dass zunächst eine Bestandsaufnahme und wissenschaftliche Analyse des Materials notwendig sei, welche Fragestellungen mithilfe der Filme beantwortet werden können. Erst wenn die Relevanz der Filmsammlung hinreichend bestimmt wurde, sollten die rechtlichen Fragen geklärt und der Prozess der digitalen Langzeitarchivierung angestoßen werden.

Dafür ist im ersten Schritt eine Medien- und/oder Formatmigration der Filme sinnvoll, um dem Trägerzerfall und der technischen Obsoleszenz vorzubeugen, die mit dem Speichermedium der DVD verbunden sind. Für die digitale Langzeitarchivierung dieser Daten ist

jedoch die Aufwendung erheblicher Mittel notwendig, um die technische Infrastruktur zu beschaffen und die personelle Betreuung zu gewährleisten. Diese Maßnahmen sollten nur für diejenigen Filme ergriffen werden, die nicht bereits in anderen Einrichtungen auf Dauer gesichert wurden.

Schritt für Schritt wollen wir uns künftig an diesen Detailfragen abarbeiten, nichts anderes hätte Christine auch getan. Zuversichtlich, frohgemut, unbeirrbar.

Für mich persönlich bedeuten diese drei Umzugskartons mit Filmen nicht nur die Auseinandersetzung mit Problemen, die wir vor der Übernahme des Nachlasses noch nicht hatten, sondern vor allem die schöne Erinnerung an eine gemeinsame Fahrt nach Berlin. An einen freundlichen Tag im Februar, in dem schon so viel Frühling und Aufbruch in der Luft lag. Nach getaner Arbeit haben wir noch einen schnellen Kaffee miteinander getrunken, bevor Christine hastig aufbrach, um ihrem Berliner Patenkind noch ein Geschenk zu überbringen. Christine, die Kümmerin, die Verlässliche, die niemanden vergaß. So, wie wir Christine nicht vergessen werden. Hier sitzen wir nun mit vermutlich über 2000 Stunden Filmmaterial. Wer soll sie alle sichten, wenn nicht du, Christine! Deine Filme.

Bettina Haase arbeitet in der Bibliothek des GWZO und gehört zur Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung. Wenn sie sich nicht gerade durch Forschernachlässe wühlt, weist sie Bibliotheksbenutzern den Weg zum gewünschten Buch.

Zwischen Mythos und Machtanspruch. Die Kyjiwer Rus'/Русь

Von Hans-Christian Trepte

Im 20. und 21. Jahrhundert diente der Mythos Rus' vor allem ethnisch-kulturellen, konfessionellen wie politischen Abgrenzungen nach innen und außen. So betonte der russische Präsident Wladimir Putin (* 1952) am 18. März 2014 nachdrücklich die gemeinsame Herkunft von Russen und Ukrainern. Kiew bezeichnete er als die Wiege der russischen Seele, als spirituelles, geistiges und kulturelles Zentrum Russlands. Mit dem Angriffskrieg auf die Ukraine wird die Geschichte zunehmend als Waffe eingesetzt. So soll die ukrainische Bevölkerung vom (Neo-)Faschismus, von militanten Nationalisten und fremden Söldnern befreien werden. Eine These, die u. a. auch vom »eurasischen« Politologen, »Philosophen«, Putin-Freund und Berater Aleksandr Dugin (* 1962) lanciert wird. In diesem Zusammenhang muss auf die ethnischen Säuberungen, den Völkermord an den Ukrainern durch den Holodomor (Hungertod) verwiesen werden. In den

1930er Jahren kamen sechs bis sieben Millionen Menschen um, davon in der Ukraine allein schätzungsweise 3,5 bis 4,5 Millionen. Die meisten Angehörigen der ukrainischen Elite, die den stalinistischen Säuberungen zum Opfer fielen, wurden nachfolgend durch russische »Kader« ersetzt. Eine besondere Rolle spielte im Machtkampf um das Erbe der Kyjiwer Rus' ein zentrales, staatstragendes Ereignis: die Einweihung eines in Bronze gegossenen stattlichen Monuments, das anlässlich des tausendjährigen Todestags von Fürst Vladimir dem Großen geplant und mit einer Verspätung von einem Jahr 2016 im Zentrum Moskaus vom russischen Präsidenten Vladimir Putin persönlich enthüllt wurde. Das Denkmal zeigt den Fürsten mit dem Schwert am Gürtel und dem Kreuz in der Hand; es sollte den ungeteilten Machtanspruch Russlands auf das Erbe der Rus' unterstreichen. Bei seiner Enthüllung äußerte der russische Präsident, dass mit Vladimir dem Großen der Grundstein für die geeinte russische Nation und der Weg zu einem einheitlichen russischen Staat gelegt worden sei. 1853 hatte das zaristische Russland bereits ein Denkmal am Ufer des Dnepr in Kiew errichten lassen, und zwar an der Stelle, an der vermutlich die Taufe Wladimirs und damit der Beginn der Christianisierung der Rus' stattgefunden hatte. Bis heute sieht man in Russland eine ununterbrochene historische, kulturelle, religiöse und politische Kontinuität, die von der Rus' über das russische Zarenreich, die Sowjetunion bis zur heutigen Russischen Föderation reicht. Die Ukraine betrachtet man dagegen als eine von Russland erschaffene, zu Russland gehörende Region, nicht aber als eine eigenständige Nation und nicht als ein unabhängiges Land.

Das mittelalterliche Großreich der Rus', das in seiner Bedeutung in wirtschaftlicher wie kultureller Hinsicht weit über seine geografischen Grenzen hinaus reichte, kann historisch gesehen als ein Vorläuferstaat Russlands, der Ukraine, aber auch von Belarus angesehen werden. Schon im 18. Jahrhundert versuchten die russischen Zaren Kiew als »Wiege der russischen Orthodoxie« und Zentrum des russischen Imperiums zu interpretieren. Zweifelsohne richtete sich dieses imperiale Narrativ in erster Linie gegen die Polnisch-Litauische Adelsrepublik (Rzeczpospolita Obojga Narodów) und deren Machtanspruch im östlichen Europa. Seit dem 17. Jahrhundert kommt eine ukrainische Interpretation der Rus' unter dem Metropoliten Petro Mohyla (1596–1647) und dem Kosaken-Hetman Ivan Mazep(p)a (1639–1709) als ein identitätsstiftender Mythos der ruthenisch-ukrainischen Orthodoxie und des ruthenisch-ukrainischen Volkes hinzu. Das trifft vor allem auch auf historische Persönlichkeiten zu, so u. a. auf den 1015 verstorben Großfürsten von Kiew, Vladimir I. (Svjatoslavič), der Große genannt, der bis heute Gegenstand heftiger geschichtsphilosophischer Auseinandersetzungen geblieben ist. Nach 1472 war Moskau zum Zentrum des orthodoxen Christentums im Osten Europas geworden. Von nun an wurde die Kyjiwer Rus' zunehmend als ein Grenzland im eigentlichen Sinne der Bedeutung von U-kraina, eigentlich »am Rande« gelegen, angesehen.

In der ukrainischen Historiographie wird wiederum eine Kontinuität von der Kyjiwer Rus' über das Fürstentum Galizien-Wolhynien, die Zugehörigkeit zur Polnisch-Litauischen Union, das Hetmanat der Saporoger/Saporoscher Kosaken, die ukrainische Volksrepublik

(innerhalb der Sowjetunion) bis hin zum heutigen unabhängigen ukrainischen Staat postuliert. Nach dem Zerfall der Sowjetunion flammte der Erbstreit um die »gemeinsame Wiege« beider Völker im Kontext der Herausbildung eines eigenen ukrainischen Nationalbewusstseins erneut auf. So beruft sich die Unabhängigkeitserklärung der Ukraine vom 24. August 1991 ausdrücklich auf eine »tausendjährige Staatlichkeit«, die mit der Kyjiwer Rus' begonnen habe. Auch der Name der ukrainische Währung, Hrywnja, mit den Porträts der Kiewer Fürsten Vladimir/Volodimir und Jaroslav, geht auf das alte Zahlungsmittel der Kyjiwer Rus' zurück ebenso wie das Staatssymbol, der Dreizack (Trizub) auf dem ukrainischen Staatswappen, das auf den Fürsten Vladimir zurückgeht, der 988 das Christentum in der Kyjiwer Rus' einführte. In Russland ist nach dem Großfürsten Vladimir I. der heiliggesprochene Fürst Aleksandr Nevskij (1221–1263) zur wichtigsten Bezugs- und Identifikationsfigur geworden. Nevskij hatte 1242 auf dem Eis des Peipussees einen glorreichen Sieg über den Deutschen Ritterorden errungen. Nach ihm wurde einer der höchsten Orden in der Sowjetunion und seit 2010 auch in der Russischen Föderation benannt. In der Ukraine war es wiederum der galizisch-wolhynische Fürst Danilo/Danylo alias Daniel Romanovič von Galizien (1201–1264), der zu einem ukrainischen Nationalhelden avancierte. 1253 war Danilo vom päpstlichen Legaten Opizo de Mezzano zum »König der Rus'«/»Rex Russiae« gekrönt worden. Auf dem Halytskyj-Platz im Zentrum von Lemberg/L'viv befindet sich ein Denkmal für »König Danilo«, sein Konterfei ist auf ukrainischen Münzen abgebildet und seit 2012 trägt auch der Flughafen von Lemberg/L'viv seinen Namen.

Imaginierte, funktionalisierte und entsprechend interpretierte Mythen sind zeitabhängig, sie können aktuellen politischen Zielen und konkreten Machtansprüchen dienen. Die geteilte Erinnerung an die Kyjiwer Rus' wird von der russischen wie auch von der ukrainischen Seite historisch verbrämt, funktionalisiert und geschichtspolitisch instrumentalisiert. Seit 1991 fordern russische Nationalisten – zu ihnen gehörte u. a. auch der Schriftsteller Aleksandr Solženicyn (1918–2008) – die Rückgabe der russischsprachigen Gebiete der Ukraine an Russland. 2014 bestätigte Wladimir Putin offiziell die Rückkehr von »Novorossija«/»Neurussland« in den Schoß Russlands; die gewählte Regierung der Ukraine unter Volodimir Zelens'kij (*1978) bezeichnete er dagegen als eine aus Nationalisten und Faschisten bestehende Junta. Der ukrainische Nationalismus hat ebenfalls eine überaus problematische Seite. Als Beispiel dafür mag der Anführer der Organisation Ukrainischer Nationalisten (OUN), Stepan Bandera (1909–1959) dienen, der im Münchner Exil von einem KGB-Agenten mit einer Giftpistole getötet wurde. Bandera gilt bis heute als ein polarisierender, heftig umstrittener Held der Ukraine. In der Sowjetunion in Abwesenheit zum Tode verurteilt, sprach ihn 1934 auch ein polnisches Gericht wegen seiner Beteiligung an einem Attentat auf den polnischen Innenminister schuldig. Ab 1940 stand Bandera an der Spitze der radikalnationalistischen und antisemitischen OUN-B(andera), die in der Westukraine unter den deutschen Nazis an der Ermordung von ca. 800.000 Juden beteiligt war. Kurz nach dem Überfall Hitlerdeutschlands auf die Sowjetunion proklamierte Bandera am 30. Juni 1941 in Lemberg einen unabhängigen ukrainischen Staat an der Seite Hitlers. Seine Kämpfer verübten Massaker vor allem unter Polen in der polnischen Westukraine, allein 1943/1944 wurden mehr als 100.000 Zivilisten ermordet. Banderas Anhänger, die sich bei Kriegsende offiziell von der faschistischen Ideologie verabschiedet hatten, kämpften bis in die 1950er Jahre für eine »unabhängige Ukraine«. Gegen sie ging die Sowjetmacht mit äußerst brutaler Gewalt vor, so fielen 150.000 Westukrainer dem sowjetischen Terror zum Opfer, mehr als 200.000 von ihnen wurden deportiert. Banderas Verehrung in der (West-)Ukraine nutzt Wladimir Putin propagandistisch für die Rechtfertigung seines Angriffskriegs aus.

Die von der russischen und ukrainischen Seite funktionalisierten Mythen sind in einem engen »semiotischen Verblendungszusammenhang« zu sehen. Dabei ist es besonders wichtig die politischen Gefahren eines ideologisch entfesselten »Mythendesigns« aufzuzeigen, vor ihnen zu warnen.

Der Anglist, Slawist und Übersetzer **Hans-Christian Trepte** arbeitete bis zu seiner Pensionierung am Institut für Slavistik (Westslavistik) der Universität Leipzig. Zu seinem Lehr- und Forschungsbereich gehören u.a. westslawische Literaturen und Kulturen, Kulturgeschichte des östlichen Europa, deutsch-slawische Wechselbeziehungen und slawische Mythologie. »Christine Gölz lernte ich durch meine Tätigkeit am GWZO Leipzig kennen und schätzen.«

Kleider machen Leute

Über Kleidung als ethnisches Erkennungszeichen und Mittel zur Selbstdarstellung in der Frühen Neuzeit.

Von Jürgen Heyde

In vielen Gesprächen kam Christines Interesse an Performanzen und am Blick hinter die Kulissen, am Spiel mit kulturellen Codes und Normen zum Ausdruck. So hätte ihr das folgende kleine Stück zu »ethnischem Cross-Dressing« hoffentlich gefallen.

Im Jahre 1582 kam Martin Gruneweg als junger Handelsgeselle nach Lemberg. Er wurde 1562 in einem Danziger Bürgerhaushalt geboren, hatte als Jugendlicher einige Jahre in Warschau verbracht, um den Kaufmannsberuf und die polnische Sprache zu lernen. Mit 20 Jahren trat er dann seine erste Stelle als Gehilfe eines armenischen Kaufmanns in Lemberg an, den er in den folgenden Jahren auf mehre Reisen auch ins Osmanische Reich begleitete. In seinen Lebenserinnerungen nehmen diese prägenden Jahre einen breiten Raum ein.

Einer seiner ersten Eindrücke in Lemberg galt dem Marktplatz. Begeistert schildert er die Vielfalt der Menschen, die dort zusammenkamen: »In dieser Statt ist kein wunder wie tzue Venedig, auf ihrem Marktae, alle tage auch aus aller welt örtter folk beyderr perschoen, in ihres landes kleidunge tzusehen: die Ungern in ihren kleinen magerchen, die Kozaken in ihren grossen kutzmen. Die Moßkwitter in ihren weyssen ßepken, die Turcken in ihren weyssen tzolmen. Diese in ihrer langen kleidunge, wieder die Deutzen, Welschen, Frantzöser, Hißpanier in ihrer kuertzen«.

Männer und Frauen »aus aller welt« werden ihm in ihrer Herkunft dabei über die Farbe, die Größe bzw. das Volumen ihrer Kleidung, deren Länge oder Kürze und nicht zuletzt an den Kopfbedeckungen identifizierbar: Die federgeschmückte ungarische »Magierka«, die Pelzmütze der Kosaken, die weißen Hauben der Russen und die Turbane der Türken etwa stehen für letztere. Lange Gewänder bei den östlichen Menschen, kurze bei jenen aus dem Westen. Kleidung signalisierte Zugehörigkeit zu einem Kollektiv, einer Gruppe: Es ist eine Ordnung,

wie sie auch Völkertafeln und Kostümbücher abbilden, wie sie in jener Zeit populär wurden. Analog zu Luxus- und Kleiderordnungen, welche dafür sorgen sollten, dass Standesgrenzen und Status auch im äußeren Erscheinungsbild sichtbar blieben, wird hier eine ethnische Ordnung präsentiert. Wo Menschen aus unterschiedlichen Regionen zusammenkamen, bot die Kleidung eine leichte Orientierung.

In seinen Aufzeichnungen führt Gruneweg zahlreiche Beispiele an, wie Kleidung als Erkennungszeichen genutzt wurde. Dabei interessierten ihn aber vor allem die Uneindeutigkeiten und Überschreitungen etablierter Muster. Er beobachtet mit kindlichem Interesse, wie Danziger Reiter während des Krieges 1577 die Kleider getöteter polnischer Soldaten anlegten und nach ihrer Rückkehr so unbeabsichtigt Panik in der städtischen Bevölkerung auslösten. Voller Bewunderung beschreibt er das Kleid der Gattin seines armenischen Arbeitsgebers, das ihn an die alte Danziger Tracht seiner Mutter erinnert. Er fasst den Mut, sie darauf anzusprechen, und sie erklärt ihm amüsiert, dass dies fraglos ein traditionelles armenisches Gewand sei, welches – und da liegt wohl der gemeinsame Nenner – sich deutlich von der herrschenden polnischen Mode unterschied.

Ethnisch konnotierte Kleidercodes als Distinktionsmerkmal fand er auch bei den Lemberger Ratsherren: »Es tzeigen noch die alten burger, das sich alle andere natzionen dieser Statt, den Deutzen in kleidunge, in geberden nachhieltten. Ich fantt noch in der erste buerger und buergerin gnug auf die deutze manier gekleidett: ob sie schon ohnne polnisch kein ander wort wuesten.« Eine Gruppe »Zigeuner«, die er auf der Reise traf, beschrieb er als »alle wol bekleidett«: die Männer in ungarischer Weise, stolz mit ihren Säbeln, die Frauen nach »ihrer gewonten manier«.

Gruneweg selbst wechselte die Kleidercodes mehrfach. Als er nach seiner Lehrzeit von Warschau zu seiner neuen Stelle in Lemberg aufbrach, »verkaufte ich alle meine deutze kleider unde tzeugte eittel polnische dafuer«. Auf den Weg konnte er jedoch nur einen kleinen Koffer mitnehmen, die meisten Kleider blieben zunächst zurück. In Lemberg freundete sich Martin Gruneweg mit einem nahezu gleichaltrigen Handelsgesellen an, Kristof oder Chatzko. Gruneweg stellt seinen neuen Bekannten zwar als verzogen und leichtsinnig vor, merkt aber auch an: »Sonst war er tzu diesen tuckenn so schöner gestalt das sich sein idermann nicht genug außwunderen kontte«. Da Grunewegs großer Koffer ein ums andere Mal nicht in Lemberg ankam, lieh Chatzko ihm seine eigenen Kleider, so dass dieser nun wiederum von der polnischen Tracht in die armenische wechselte.

In seiner neuen Umgebung waren Arbeit und Privatleben eng miteinander verwoben. Die jungen Leute wohnten bei ihren Arbeitgebern und trafen sich häufig im Garten des einen oder anderen armenischen Kaufmanns. Bei einer solchen Gelegenheit fiel einem Kaufmann auf, dass Gruneweg die Kleider Chatzkos trug. Er bot ihm an, die Bekleidung seines verstorbenen Bruders für den jungen Mann passend schneidern zu lassen. Dies brachte Martin Gruneweg in große moralische Bedrängnis. Auf der einen Seite freute er sich sehr, damit die Abhängigkeit von Chatzko zu überwinden, »[da] ich sonst seinen kleidern tzugefallen fiele durch die finger sach«. Er konnte das Angebot dennoch nicht annehmen, da die Kleider des Bruders eben Kaufmannskleider waren, und Gruneweg sich damit einen Stand angemaßt hätte, der ihm nicht zukam. Der Kaufmann hatte Verständnis für diese Bedenken und ließ ihm an nächsten Tag bei seinem Schneider ein völlig neues Festtagsgewand anfertigen, was der junge Mann dankend annahm.

In einem multiethnischen Umfeld wie in Danzig oder Lemberg konnten Menschen durch ihre Kleidung ethnische wie auch soziale Zugehörigkeiten ausdrücken. Diese waren sozial lesbar, aber sie waren nicht durch feststehende Kriterien vorgegeben. Martin Gruneweg beschreibt, wie solche Zugehörigkeiten musterhaft wahrgenommen wurden, aber auch wie sie überschritten werden konnten, um Zugehörigkeiten zu inszenieren.

Der Historiker und Polonist **Jürgen Heyde** forscht in der Abteilung Verflechtung und Globalisierung zu transkultureller Kommunikation in vormodernen Migrationsgesellschaften. Seit Oktober 2021 hat er übergangsweise in Vertretung für Christine Gölz die Leitung der Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung übernommen.

Vom Blocksatz zum Flattersatz

An Christines Liebe zum Detail auch in der Typografie erinnert sich der Gestalter Severin Wucher.

Als ich Christine Gölz zum ersten Mal begegnete, saß ich in Begleitung von Alfrun Kliems, der Erfinderin der »Mitropa«, im GWZO. 2013 war das. Alfrun hatte gerade den Ruf an die Humboldt-Universität zu Berlin auf den Lehrstuhl für westslawische Literaturen und Kulturen erhalten und musste daher schweren Herzens die Herausgeberschaft des Jahreshefts abgeben. Sie wollte Christine, die sich der Aufgabe annehmen wollte, einander vorstellen. Während wir auf Christine warteten, wanderte mein Blick in ihrem Büro umher, um mich auf die Person einzustimmen, mit der ich künftig zusammenarbeiten würde. Ein bisschen spannend war das schon – ob die Chemie passen würde? Auf Christines Schreibtisch lagen in einer sich selbst bei eingehender Betrachtung nicht von allein erschließenden Ordnung Papierhäufchen, -hügel und -berge, flankiert von zahlreichen Bücherstapeln, die vom Boden an den Wänden emporwuchsen. Mir kam eine Anekdote in den Sinn, die Friedrich Torberg in »Die

Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes« erzählte: Als im Zuge der Revolution von 1918 ein tschechischer Stoßtrupp die Redaktion des deutschsprachigen »Prager Tagblatts« verwüsten wollte, stürmten die Kampfwilligen das Büro des notorisch chaotischen Redakteurs Dr. Raabe, blieben konsterniert im Türrahmen stehen und machten »angesichts des wüsten Bildes, das sich ihnen bot, mit den Worten ›Hier waren wir schon‹ wieder kehrt.« Das Chaos ist auch nur eine nicht-lineare Ordnung, und weil es auf meinen Schreibtischen ähnlich aussieht wie bei Dr. Raabe und Christine, fühlte ich mich wohl und machte nicht kehrt.

Plötzlich waren Christines Lachen zu hören und energische Schritte, einige Augenblicke bevor sie mit Schwung ins Büro stürmte. Ihr neugieriger Blick ist mir noch gut in Erinnerung, als sie Alfrun und mich mit festem Händedruck begrüßte. Ohne Verzug waren wir gleich mittendrin in einem angeregten Gespräch über die letzte »Mitropa«. Eine Heftkritik sollte stattfinden, Christine sprühte vor Ideen und wollte zugleich behutsam vorgehen, »reinwachsen«, obgleich sie konkrete Vorstellungen hatte, wie sich das Heft weiterentwickeln sollte.

Ein Magazin zu gestalten oder – wie es im Deutsch der Designer*innen korrekt heißt – »Editorial Design« ist eine Unterdisziplin des Kommunikationsdesigns. Hier geht es bunter zu als im »Werksatz« (Fachbücher, Romane), aber dafür ohne Pauken und Trompeten wie bei den Plakatgestalter*innen, die ihre Botschaft auf nur einem Blatt Papier auf den Punkt bringen müssen. Editorial ist weniger systematisch und markenstrategisch als Corporate-Design, dafür wärmer und lauter als das funktional-minimalistische UX/UI-Design von Websites und Apps. Und doch vereint die »Mitropa« in ihren unterschiedlichen Rubriken all diese Aspekte des Kommunikationsdesigns. Auch deshalb finde ich es jedes Jahr aufs Neue so kurzweilig, das Heft zu gestalten (so wie es für Sie hoffentlich auch so unterhaltsam sein möge, es zu lesen). Der magazinige Auftakt im Kapitel »Mit eigenen Augen«, danach die konzentrierten »Leseproben« wissenschaftlicher Texte – ein ungefilterter Einblick ins Kerngeschäft des GWZO –, anschließend das verspielte und bildfreudige »Journal«, bei denen die Fotografie eine kommentierende Rolle spielt, ganz anders als bei den »Fundstücken« mit ihrer dokumentarischen Bildsprache. Diese typografische Übersetzung der inhaltlichen Konzeption geschieht in meinem Designstudio jährlich im August, wenn die »Mitropa« in der Ruhe heißer Sommertage entsteht. Das alles ist für einen Grafiker Alltagsgeschäft, Pflicht. Kür ist: gute Typografie. Und typografisch ist mein »Fundstück« in Erinnerung an Christine (denn sie hatte einen so sicheren Geschmack für Kunst, Texte und Kulinarik ebenso wie für dieses oft übersehenes Designdetail): Flattersatz.

In den geübten, aber auch viel typografisches Leid gewohnten Augen von Wissensproduzent*innen scheint ein Text nur dann Gültigkeit zu erlangen, wenn er im Blocksatz abgedruckt wird. Eingezwängt zwischen linkem und rechtem Satzrand, vermittelt die geschlossene Form einen Sinn von Ordnung und schließt Widersprüche ein für allemal aus. Quasi wörtlich wirkt sogenannter Flattersatz dagegen flatterhafter, eher wie das fast noch warme Manuskript eines zum Satz freigegebenen Texts. Als bibliophile Literaturwissenschaftlerin war Christine damit vertraut, dass ein Text noch nicht lebendig ist, wenn er »getippt« wurde, sondern erst, wenn er »gesetzt« wird. Daher liebte sie den – aufwändig manuell herzustellenden – Flattersatz mit seinem leicht widerständigen Formprinzip. Selbst den geschliffensten Texten verleiht handgemachter Flattersatz Luftigkeit und hält sie visuell in der Schwebe zwischen Entstehung und Fixierung. Ein in Flattersatz gesetzter Text fordert Widerspruch statt Hörigkeit – ein hohes Gut in der Wissenschaft.

Nachdem Christine mir die sorgfältig lektorierten Texte für die »Mitropa« zugesandt hatte, importierte ich sie ins Layoutprogramm. Diesen noch nicht bearbeiteten Text nennen Typograf*innen »Rausatz«. Oft wird sogleich die Tastenkombination Apfel–Shift–J gedrückt, die in Sekundenbruchteilen Blocksatz erzeugt. Aus Rausatz guten, linksbündigen Flattersatz zu machen, erfordert jedoch mehr Aufmerksamkeit: Zeile für Zeile wird mithilfe von manuellen Zeilenumbrüchen und Trennungen ein gleichmäßiges Abwechseln kurzer, mittellanger und langer Zeilen hervorgerufen. Guter Flattersatz soll bewusst »ungestaltet« und zufällig wirken, also keine visuellen Formen bilden (beispielsweise »Bäuche« oder »Treppen«). Ist der Flattersatz erst einmal hergestellt, sind nachträgliche Korrekturen sehr aufwändig, da bei Änderungen nicht selten ganze Absätze neu gesetzt (»umbrochen«) werden müssen. Christine beherrschte die Kunst, Texte »auf Zeile« zu redigieren, d. h. sie lektorierte zu lange Texte so treffsicher, dass sie mit der letzten Zeile einer Spalte abschlossen, ohne dass etwas vom Inhalt verloren ging. Das Einarbeiten von Korrekturen in einen bereits gesetzten Text – manchmal war das unumgänglich – ging aus Zeitgründen oft telefonisch vonstatten. Christine hatte nicht nur die Fähigkeit, sondern auch Spaß daran, die Änderungen am Text so zu verteilen, dass der Flattersatz kaum noch verändert werden musste – wohlgemerkt am Telefon, d. h. sie hatte dabei stets das Schriftbild vor ihrem geistigen Auge. In meinen bisherigen Berufsjahrzehnten begegnete mir diese Verbindung von sprachlicher Souveränität, handwerklicher Perfektion und visuellem Gespür nur bei langgedienten Zeitungsmenschen – und bei Christine.

Nachdem die Korrekturen endlich ausgeführt waren, sprudelte Christine gleich wieder und erzählte begeistert von einer Publikation, die sie kürzlich in Händen hielt: »… und auch der Flattersatz war super gemacht!« Die Erkenntnis »The details are not the details. They make the design,« wird den US-amerikanischen Design-Legenden Ray und Charles Eames zugeschrieben. Christine Gölz hat sie nicht nur angewandt, sondern verinnerlicht. So viel Schönes, Bemerkenswertes, Kluges, Lustiges und Bedenkenswertes hat Christine mit ihrem wachen und aufmerksamen Geist uns geschenkt. Dabei hatte ihre Liebe zu gutem Flattersatz nicht nur visuelle Gründe, sondern auch ein subversives, intellektuelles Moment: lebendig und wendig bleiben, nie in Stein meißeln, ständig im Werden sein. Dieser ganzheitliche Sinn für Ästhetik – *Empfindung* – kommt mir in den Sinn, wenn ich mich dankbar an die Zusammenarbeit mit Christine erinnere.

Severin Wucher gestaltet die »Mitropa« seit Ausgabe 1. In der Bauhaus-Stadt Dessau lehrt er am Fachbereich Design der Hochschule Anhalt, sein Designbüro Plural ist für Wissenschaft und Kultur tätig. Seit seinem Studium in Leipzig ist er Ostmitteleuropa herzlich verbunden: als Stammgast in der Kinobar Prager Frühling, Fast-Nachbar des Clubs der Polnischen Versager und Fan von Russisch Brot – mit и und i.

Die Achse, Ratten & zwei Küsse

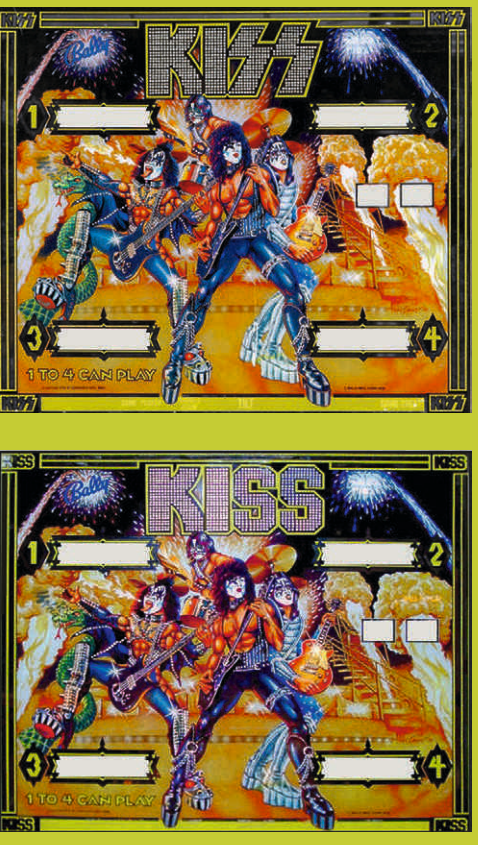
In einer Ausstellung über Flipperautomaten stolpert Forschungsdatenmanager Moritz Kurzweil unerwartet über Spuren des Zweiten Weltkriegs.

Wie verbringt man seine Zeit im Urlaub bei schlechtem Wetter? Vielleicht im Café oder im Museum. Im schwedischen Luleå, Residenzstadt des Norrbottens län, sind am Nachmittag des 8. August 2021 knapp 15° C. Es ist windig, Nieselschauer ziehen durch. So kann er sein, der Sommer kurz vorm Polarkreis. Auch wenn eine Fika, die traditionelle schwedische Kaffeepause mit Kok und Kanelbulle, immer verlockend klingt, geht es zwischen zwei Schauern ins Norrbottens museum. Das Angebot ist wie erwartet: die Geschichte der Region von den ersten Funden bis heute. Erst das Staunen: Wie intensiv hier alles behandelt wird. Dann die Erkenntnis: Ja klar, so viele Funde, Orte oder Anlässe gibt es im doch eher dünn besiedelten Norden einfach nicht.

Neben der ansprechend gestalteten Dauerausstellung laufen noch drei Sonderausstellungen. Die erste: Luleå, Piteå und Torneå haben 2021 seit jeweils 400 Jahren Stadtrecht. Das ist natürlich Anlass für eine gemeinsame Jubiläumsausstellung – auch wenn Torneå heute eher Tornio geschrieben wird und in Finnland liegt. Aber für die Menschen im Tal Tornedalen scheint die Grenze (der Fluss Torne älv markiert den südlichen Teil der finnisch-schwedischen Landgrenze) heute ohnehin relativ bedeutungslos. Zuerst einmal sei man Tornedaler*in, wurde ein paar Tage zuvor auf Nachfrage in Tornio erklärt, danach vielleicht auch noch Schwedin, Finne, Europäer*in, etwas anderes oder einfach nichts. Man ist geneigt, sich diese Einstellung für wenigstens ein paar Grenzen mehr auf dieser Welt zu wünschen. Eine weitere Ausstellung »Sune Uusitalos färgsprakande kläder« widmet sich dem Schaffen Sune Uusitalos, einer lokalen Stilikone, der mit seinen farbenfrohen Kleidern Menschen inspirieren und eine Freude bereiten wollte. Zu guter Letzt folgt in der letzten Etage noch »Tilt! Flipperspelens kultur och historia« – eine Ausstellung über das Flipperspielen also. Irgendwie hat das nur mehr äußerst wenig mit Norrbotten zu tun. Es steigen leichte Zweifel an Grund und Inhalt dieser utställning auf. Flipperautomaten: Maschinen, bei denen es Spielziel ist, eine Metallkugel auf schräg-

gestellter Bahn möglichst lange im Spiel zu halten und dabei durch das Treffen bestimmter Bauteile möglichst viele Punkte zu erreichen. Es ist zwar spät, aber irgendetwas muss ja dran sein. Also hinein in die Ausstellung, es stellt sich heraus – die Welt der Flipperautomaten ist ein eigener Kosmos.

Die ersten gibt es seit dem frühen 20. Jahrhundert und ihre große Zeit hatte die auch als Pinball bekannte Maschine nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die späten 1980er Jahre. Sie wird zwar weiterhin produziert, doch sind die Stückzahlen bei Weitem nicht mehr so hoch. Waren es in den Anfängen noch einfache mechanische Maschinen mit zwei Hebeln, ein paar elastischen Bändern und vier bis sechs Zielen, die zu treffen waren, stehen am Ende der Entwicklung elektromechanische Wunderwerke. Ein Exponat zeigt das Innenleben eines solchen Automaten: eine Reihe von Platinen mit Unmengen an Widerständen, Spulen und Relais, die verschiedene Stromkreise öffnen und schließen und so Lampen und Bewegungen mechanischer Bauteile auslösen. Der Schaltplan dazu hat zwar trotz Schriftgröße 8 die Maße einer Zimmertür, aber so genügte ein*e Elektriker*in zur Reparatur. Neben der steigenden Komplexität der Flipperautomaten wandelten sich im Laufe der Zeit die Themen der Spiele nach dem jeweils populären Geschmack, der sich in den Motiven und der künstlerischen Gestaltung ausdrückte. Waren es anfangs z. B. Westernmotive, kamen nach dem Zweiten Weltkrieg z. B. Sportwagen oder der Weltraum hinzu. Zudem wurde der Flipperautomat als Werbemittel entdeckt und es entstanden welche mit Motiven zu Filmen wie »Star Wars« oder Bands wie den Rolling Stones.



Eine Auswahl von 30 bis 40 solcher Flipperautomaten bietet sich nun in der Ausstellung. Einige sind sogar noch im spielfähigen Zustand und funktionieren zum Glück auch ohne Münzeinwurf. Um die Vielfalt von Motiven oder Themen abzubilden, ohne den Platz für komplette Geräte zu benötigen, sind an einigen Wänden nur die bemalten oder bedruckten Glasplatten der Displays angebracht. Es ist wirklich erstaunlich, dass die Popkultur von Jahrzehnten an diesen Platten ablesbar ist, wenn auch eher die amerikanische, also nur ein Ausschnitt – aber immerhin.

An einer Platte bleibt der Blick hängen. Klassische Popkultur ist das nicht. Das Spiel heißt »Bomb the Axis Rats – Hitler and the Japs« und die Motive sind eindeutig: Flugzeuge, Schiffe, Bomben, Ratten, der Tenno und Adolf Hitler, Tokio und Berlin. Mussolini und Rom fehlen. Die Tafel gibt Auskunft: Das Spiel ist von 1943. In diesem Jahr ist Italien nur noch bis Ende Juli in der Achse. Vielleicht ist das Spiel deshalb auf Japan und das Deutsche Reich reduziert. Leider lässt die Platte keine Rückschlüsse auf das Spielprinzip zu. Die sieben Bomber ganz oben könnten für die Anzahl der Spielrunden stehen – vielleicht hat man sieben Versuche? Die neun Schiffe darunter lassen Interpretationsspielraum. Denkbar wäre, dass diese zuerst ausgeschaltet werden müssen. Das wäre angesichts des Krieges im Pazifik nicht unlogisch. Oder man kann mit den Schiffen bombardieren? Schließlich wurden früher mit Artillerie bewaffnete Schiffe eingesetzt, wofür heutzutage Lenkwaffenkreuzer verwendet werden. Dagegen spricht, dass, wie sich am Leitwerk erkennen lässt, keine Granaten, sondern nur Bomben dar-

gestellt sind. Ob die Zählung in den Konterfeis »One, Two, Three« beim Tenno und »Four, Five, Six« bei Hitler einen Hintergrund oder Einfluss auf das Spiel hat, bleibt unklar. Allerdings lässt sich an diesen beiden Motiven eine andere Frage beantworten: Wie wird er denn dargestellt, der Feind? Der Tenno links und Hitler rechts sind jeweils dreimal karikaturistisch im Seitenprofil abgebildet. Beide tragen Uniform und scheinen zu befehlen oder zu schreien. Die auf die Nase zulaufenden Stirn- und Kinnpartien scheinen eine gewisse Ähnlichkeit mit den im Spielnamen verwendeten Nagetieren zu suggerieren. Ob das Absicht ist? Auf jeden Fall wirken beide aggressiv. Nun schweift der Blick ganz nach unten zu den Zielen der Bomben mit Tokio in der linken und Berlin in der rechten Ecke: Das müssen Stereotype sein! Für Tokio steht ein rotes Tor im Wasser vor einer Bergkulisse. Von Häusern, die man eigentlich für Stadt erwartet, lässt sich links vor dem Berg etwas erahnen. Berlin zeichnet sich durch seine Fachwerkgiebel, etwas Backstein und eine Art gotischen Wehrturm vor einem Tannenwald, auch eher Fichte als Kiefer, aus. Mit dem Berlin der Zwischenkriegszeit hat das wenig zu tun. Tokio zählt Anfang der 1940er Jahre übrigens schon über sechs Millionen Einwohner. Es ist wie so oft, wenn etwas kurz und knapp dargestellt werden soll: Die Motive sind symbolisch. Für Tokio steht wohl ein Bild des Tors des Itsukushima-Schreins (ein Shintō-Schrein in der Präfektur Hiroshima) – schon lange ein Wahrzeichen Japans. Berlin wird wohl ohne konkretes Vorbild klischeehaft als eine etwas mittelalterliche Fachwerkstadt im »deutschen Wald« dargestellt. Was veranlasst eigentlich einen kommerziellen Hersteller solch ein Spiel zu kreieren? Eine Ansage unterbricht diese und weitere Überlegungen: Das Museum schließt in einer Viertelstunde. Also noch schnell ein Foto geknipst und flugs weiter an all den bunten Displays vorbei.

Moment, für den Automaten zur amerikanischen Band KISS, bekannt beispielsweise durch die Titel »Detroit Rock City« oder »I Was Made For Lovin' You«, hängen zwei Platten an der Wand. Aber ist das nicht das gleiche Motiv? Beim Nähertreten wird klar: das Motiv ist identisch – die Band in Spielpose mit ihrer damals üblichen Kostümierung. Nur die Buchstaben »S« des Bandnamens machen den Unterschied. Die obere Platte zeigt die international übliche Schreibweise der Band mit »S« in der Form von Blitzen, die den Runen des Zeichens der Schutzstaffel der Nationalsozialisten stark ähneln. Die Untere wurde, nachdem es in der Bundesrepublik Deutschland zu Diskussionen kam, für diesen Markt mit umgestalteten »S« produziert, wie die dazugehörige Tafel erklärt. Und da ist er noch einmal der Zweite Weltkrieg. Diesmal nicht live zum Spielen, sondern 35 Jahre später als Grund für die Marketingentscheidung einer Rockband. Auch diese beiden Displays landen im Fotospeicher des Smartphones.

Beim Verlassen des Museums der Gedanke an die Kolleg*innen am GWZO: In wessen Interessengebiete fällt eine Ausstellung zu Flipperautomaten? Ja, klar! Christine Gölz muss davon erfahren. Die Motive des Flipperautomaten als Ausdruck von Konjunkturen der Unterhaltungskultur, als Bilder imaginierter und realer Welt(en) und als Beispiel für die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs. Das dürfte die Kulturwissenschaftlerin in ihr interessieren, auch wenn es nicht Film, Underground oder Performancekunst ist – vielleicht sogar gerade deswegen. Dies ist keine Subversion oder Gegenbewegung in der Kultur, sondern ihr vermeintlicher Mainstream, der sich an den Spielautomaten deuten lässt. Es bleibt bei der Vermutung ihres Interesses. Für ein Gespräch fand sich leider keine Gelegenheit mehr.

Am GWZO ist **Moritz Kurzweil** in der Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung für das Forschungsdatenmanagement zuständig. Als Historiker stolpert er in seiner Freizeit hier und da über Themen der Kolleg*innen. Mit Christine Gölz verbindet er unbändigen Willen, Mittel und Wege zur Problemlösung zu finden, ebenso wie Kreativität und positive Energie, die Andere anstecken und mitreißen.

Fotocollage zur Oskar-Halecki-Vorlesung 2017

Von Lene Markusen

Ich möchte kurz etwas über meine Beziehung zu Christine sowie meine Profession sagen. Seit Ende der 1990er Jahren war ich in Hamburg mit Christine und ihrem Mann Andrej eng befreundet. Ich bin bildende Künstlerin und Filmemacherin und war 2011–2017 Professorin an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Ich habe in Russland studiert und auch dort zwei Filme gemacht. Ich beschäftige mich seit über 20 Jahren mit der postsozialistischen Transformation aus künstlerischer und aus weiblicher Perspektive. Für das »Mitropa«-Doppelheft 2021/22 im Gedenken an Christine liefere ich daher keinen Textbeitrag, der eine wissenschaftliche Referenz erfüllt oder mit den wissenschaftlichen Formaten spielt, denn die schriftliche Sprache ist nicht mein bevorzugtes Medium. Ich biete eine Fotoarbeit an. Diese Fotoarbeit ist eine Collage aus analogen Schwarz-Weiß-Fotografien. Die Aufnahmen entstanden, als ich Christine privat in Leipzig besuchte und daher zufällig abends im Institut Zuhörerin bei der Oskar-Halecki-Vorlesung 2017 war.

Der Frieden fährt dahin

Ein kleiner Giro zur »Tour de France des Ostens« von Dirk Suckow

Dem 75. Jubiläum der Internationalen Friedensfahrt im Frühjahr 2023 kann mit guten Gründen vorgegriffen werden. Handelte es sich zum einen bei der – ehrenvoll, nicht ironisch – auch »Tour de France des Ostens« genannten Friedensfahrt (poln. Wyścig Pokoju, tsch. Závod Míru, frz. Course de la Paix) sportlich besehen doch jahrzehntelang um das bedeutendste Radsportetappenrennen für Amateure weltweit, zumindest in ihrer »klassischen Epoche« bis 1989/1990. Vielmehr noch ist die 1948 begründete Friedensfahrt bis heute ein zentraler kollektiver wie individueller Erinnerungsort des Sports für Millionen Menschen vor allem in den vormals staatssozialistischen Ländern. Heldennamen des Radsports wie etwa Jan Veselý (1923–2003), »Täve« Schur (*1931), Ryszard Szurkowski (1946–2021) oder Olaf Ludwig (*1960), Ereignisse und Duelle gleichsam epischen Zuschnitts sind mit ihr verbunden. Auch Sachsen, Sitz des GWZO, hat seine speziellen Friedensfahrtorte, Kundige mögen sogleich an die »Steile Wand von Meerane« denken. Leipzig selbst war vielfacher Etappenort (Premiere 1952), am Johannisplatz wurde zu diesem Anlass im Mai 1954 ein Friedensfahrtehrenmal eingeweiht, das jedoch bereits in der DDR keinen bleibenden Bestand hatte. Von der einstigen Bedeutung zeugen auch ein breites Spektrum von Memorabilia wie etwa Anstecknadeln, Abzeichen, Bierkrüge, Gläser, Porzellanobjekte, Handtücher, Plaketten, Medaillen, Krawattennadeln, Schlüsselanhänger oder Wimpel sowie mediale Erinnerungszeichen von großer Reichweite wie u. a. Fotoserien, Zigarettenbilder, Sonderhefte, Bücher oder Postsonderstempel und Sonderbriefmarken. Erinnert sei als musikalisch-ikonisches Erkennungszeichen auch an die von Paul Noack-Ihlenfeld (1902–1962) komponierte Friedensfahrtfanfare.

In das Feld materieller Überlieferung zählt auch diese Anstecknadel. Im Bildfeld 4 x 2 cm messend, verschränkt sie im Umriss zwei liegende, leicht voneinander versetzte Rechtecke. In abstrahierter Form verweist dieser auf die Silhouette der ČSSR als eines der drei traditionellen Gastgeberländer neben Polen (beide seit 1948) und der DDR (seit 1952). Goldfarben gerahmt bzw. geteilt, liefern drei Register Detailinformationen. Das obere zeigt mit der Buchstabenfolge BPW den jährlich neu bestimmten Streckenverlauf zwischen den Hauptstädten an: hier Berlin-Prag-Warschau. Das mittlere nennt mit Hradec Králové den aktuellen Etappenort. Das untere verweist in römischer Zählung (XXI) auf die 21. Austragung des Rennens und dessen Jahr 1968, das in arabischen Ziffern ('68) erscheint. Die Farbgebung wiederum nimmt jeweils von oben nach unten die Flaggenfarben aller drei Gastgeberländer auf, das heißt Schwarz/Rot/Gold für die DDR, Weiß/Rot für die Volks-

republik Polen und Weiß/Rot/Blau für die ČSSR. Hradec Králové selbst kam bei der Auflage eine kleine Sonderstellung zu, da es Zielort für die in Prag gestartete 6. Etappe war und die folgende 7. als »Rund um Hradec Králové« gefahren wurde; bei beiden ging der Belgier Joseph Schoeters (1947–1998) als Gewinner durchs Ziel. Im Subtext ruft der Name der Stadt zudem auf, worum es bei der Friedensfahrt – bei aller späterhin unübersehbaren ideologischen Überhöhung und politischen Instrumentalisierung – ursprünglich ging: Friedensstiftung und Verständigung über Grenzen hinweg. Denn die von der Friedensfahrt durchfahrenen Regionen formen auch eine Topographie der Schlachtfelder und gewaltsamen Verheerungen in Ostmitteleuropa, aus der Perspektive des Gründungsjahres 1948 vor allem jener des Zweiten Weltkriegs.

Die 21. Friedensfahrt war mit 2352 km in 16 Etappen die viertlängste ihrer Geschichte, als Sieger gingen der DDR-Fahrer Axel Peschel (*1942; Einzel) und Polen (Mannschaft) hervor. Die traditionell im Mai gefahrene Tour fiel 1968 (9. bis 24.5.) in ein Jahr auch historischen »Frühlingserwachens«. Die dann im Sommer folgende gewaltsame Niederschlagung des Prager Frühlings durch den Einmarsch von Truppen des Warschauer Vertrages in die ČSSR – auf den vielbeschworenen »Straßen des Friedens« rollten Panzer der »sozialistischen Bruderländer« – hatte auch direkte Folgen für die so prestigeträchtige Friedensfahrt. Im Ergebnis der militärischen Intervention wurde für die 22. Ausgabe der Friedensfahrt 1969 der Streckenverlauf dahingehend geändert, dass das Rennen erstmals nur zwischen der DDR und Polen ausgetragen wurde bzw. auf der 6. Etappe von Wałbrzych nach Wrocław in der ČSSR nur für einen kurzen Abschnitt dem Verlauf der polnisch-tschechoslowakischen Grenze folgte. Zudem fehlten dabei die Fahrer aus der ČSSR. Die Absenz eines der Gründerländer war nicht nur von höchster symbolischer Bedeutung, sondern sprach auch dem Sportlichen selbst Hohn, hatte doch die ČSSR 1968 noch den 3. Platz der Mannschaftswertung belegt und mit Karel Vávra (*1946) zudem den Zweiten der Einzelwertung gestellt, überhaupt waren seit Gründung des Rennens vier Mannschaftssiege und zwei Einzelgesamtsiege (Jan Veselý 1949, Jan Smolík 1964) errungen worden. Dass offiziöse Publikationen zumal in der DDR auf diese offenkundige Fehlstelle bzw. deren Ursachen nicht eingingen, ist nicht überraschend.

In den Sinn kommt so auch die Mehrfachbedeutung des Wortes Peloton. Es kann nicht nur das Hauptfeld oder geschlossene Fahrerfeld eines Radrennens bezeichnen, sondern ebenso eine bewegliche militärische Einheit oder auch ein Exekutionskommando. Anders (und mit Robert Musil) gesagt: Der Versuch einer demokratischen Aushandlung des Sozialismus musste – wie schon 1953 in der DDR und 1956 in Ungarn – erneut »ein Königgrätz erleben«.

Und so gilt für die Friedensfahrt im Speziellen, was für den Sport (den »großen«, internationalen zumal) insgesamt gelten kann. Er ist einerseits mehr als flacher »Spiegel« und erzeugt vielfach einen Eigen-Sinn, so wenn etwa der Rekordetappengewinner (36x) und zweifache Gesamtsieger (1982, 1986) Olaf Ludwig in legendären Duellen den teils jenseits der Fairness fahrenden sowjetischen Sprinter Dschamolidin Abduschaparow (*1964) niederringt und die »kleine« DDR stellvertretend über den »großen Bruder« UdSSR obsiegen lässt. Zugleich kann er Objekt politischer und gesellschaftlicher Wetterlagen sein, so wenn der Friedensfahrtstart 1985 anlässlich des »40. Jahrestages der Befreiung« nach Moskau transloziert wird oder das Rennen im Folgejahr am 6. Mai und somit wenige Tage nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl (26. April 1986) trotz zahlreicher Absagen in Kiew beginnt, um dort noch im Angesicht des GAUs den Schein behaupteter Normalität zu wahren, eine »Strahlende Kurve« (so der Titel eines Essays von Katja Petrowskaja, *1970) zu nehmen. Diese Ambivalenz zwischen Eigengesetzlichkeit und gezielter Inanspruchnahme des Sports verkörpert sich paradigmatisch in Gestalt von Täve Schur. In einer sportlichen

Gesamtschau wird er vielen, weit über seine eigentliche Hoch-Zeit der 1950er und frühen 1960er hinaus, wohl als populärstes Gesicht der Friedensfahrt gelten. Zugleich besetzt er gleichsam idealtypisch – als Held des Sports – einen Platz in einer Kulturgeschichte des sozialistischen Helden, seiner Konstruktion und öffentlichen Inszenierung als eines neuen Typus von Propagandafiguren.

Der Historiker und Kunsthistoriker **Dirk Suckow** war von 2014–2018 wissenschaftlicher Mitarbeiter am GWZO, zuletzt in der von Christine geleiteten Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung. Dazumal absoluter Stammgast der – ihrer – »Mitropa«.

Das Märchen vom tapferen Mädchen

Von Wilfried Franzen

Als im Frühjahr 2021 eine jener Kolleginnen, die das GWZO nach dessen Aufnahme in die Leibniz-Gemeinschaft hatten verlassen müssen, eine neue Stelle fern ihrer Wahlheimat Leipzig antrat, bot ich mich als Umzugshelfer an, packte Bücherkisten und entrümpelte mit ihr den Keller. Eben dort geriet mir ein altes litauisches Kinderbuch in die Finger, das mich sofort mit seiner Farbigkeit und den psychedelisch anmutenden Illustrationen in seinen Bann zog. Es entsprach gar nicht meiner – zugegebenermaßen rudimentären – Vorstellung von sowjetischer Kinderliteratur. Angesichts meiner offenkundigen Faszination und als kleines Dankeschön für meine Hilfe durfte ich das Fundstück behalten.

»Pasaka apie narsią Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį« (»Das Märchen vom tapferen Mädchen aus Vilnius und Grünbart dem Mörder«), so lautet der Titel des rund 100 Seiten starken Bandes, dessen erste Auflage von 1970 ich in den Händen hielt. Die hier enthaltenen sechs Geschichten, darunter auch das titelgebende Märchen, entstammen der Feder der berühmtesten litauischen Kinderbuchautorin der Sowjetzeit, Aldona Liobytė (1915–1985). Liobytė schrieb nicht nur eigene Geschichten und Theaterstücke, sondern bearbeitete und veröffentlichte zahlreiche litauische Märchen, Legenden, Sagen und Lieder. Darüber hinaus übersetzte sie u. a. »Alice's Adventures in Wonderland« (1865) von Lewis Carroll (1832–1898), »Winnie-the-Pooh« (1926) von Alan Alexander Milne (1882–1956) und »Le Petit Prince« (1943) von Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944) ins Litauische. Auch dieser Band enthält mit »Laumiukas« (»Der Wechselbalg«) eine ins Litauische übersetzte Erzählung von Selma Lagerlöf (1914–1940).

Ein wesentliches Kennzeichen der Geschichten Liobytės ist die Neudefinition der weiblichen Titelfiguren: Sehr häufig steht die Figur einer Frau oder eines Mädchens im Zentrum

der Handlung. Die Heldinnen werden dabei stets als selbstständig und couragiert charakterisiert. So auch in »Das Märchen vom tapferen Mädchen aus Vilnius und Grünbart dem Mörder«. Die Geschichte ist eine stark bearbeitete und erweitere Fassung des litauischen Märchens »Grünbart«, seinerseits eine Variante des in ganz Mitteleuropa verbreiteten Märchens »Der Räuberbräutigam«. In der litauischen Version stellt eine schöne und reiche Kaufmannstochter die außerhalb der Märchenrealität absurd erscheinende Bedingung auf, dass sie nur jemanden heiraten werde, der einen grünen Bart habe. Dies macht sich ein Räuberhauptmann zunutze. Er färbt seinen Bart grün und erobert mit seinem Charme das Herz der Kaufmannstochter. Beim Besuch seiner im Wald gelegenen Unterkunft erfährt diese jedoch mit Hilfe eines Vogels von seiner wahren Natur als brutaler Mörder, der mit seiner Bande Jungfrauen meuchelt, und kann rechtzeitig entkommen. Als sich die Räuberbande später in das Haus des Kaufmanns einschleichen möchte, werden sie entdeckt und überwältigt.

Liobytė ergänzt die Erzählung um eine längere Vorgeschichte, in der die Titelheldin, hier die Tochter eines Bierbrauers, bereits vorher auf die Räuber trifft. Das Mädchen ist weniger naiv, sondern mit Skepsis, Gewitztheit und Tatkraft ausgestattet. Dabei geht auch sie durchaus brutal vor: Als sie des Nachts überfallen wird, enthauptet sie elf Angreifer mit einer Axt und trennt dem Anführer einen Teil seines Kopfes ab. Später verliebt auch sie sich in den nun mit einem grünen Bart maskierten Hauptmann, doch ist sie es, die ihn schließlich entlarvt.

Liobytės Märchenband erschien in Wilna mit einer Erstauflagenhöhe von 40.000 Exemplaren, zwei weitere Auflagen folgten noch während der Sowjetzeit. 2019 erschien ein Reprint der Erstauflage. Seine außerordentliche Popularität verdankte das Buch – ebenso wie

weitere Veröffentlichungen Aldona Liobytės – auch seiner bemerkenswerten Bebilderung, die von Birutė Žilytė (*1930), der kongenialen Illustratorin der Autorin, geschaffen wurden. Žilytės phantasievolle Bildsprache hebt sich deutlich von den zeitgenössischen Kinderbuchillustrationen in der Sowjetunion ab. Die collageartigen Kompositionen, die Gestaltung der Handlungsbühnen mit unvermittelten Ausblicken in die Tiefe, das Spiel mit optischen Tricks, die starke Stilisierung der flatternden Röcke und Haare zu wellenartigen Objekten, das Spiel mit Wiederholungen einzelner visueller Elemente (im Bild, aber auch über die Seiten hinweg) verleihen den Bildern eine suggestive Kraft. Hierzu trägt auch die Farbpalette bei, die von reinen und leuchtenden Farben dominiert wird.

Das Talent Birutė Žilytės wurde von offizieller staatlicher Seite durchaus gewürdigt. So erhielt sie 1971 u. a. den Staatspreis der LSSR und im selben Jahr die Goldmedaille der Internationalen Buchkunstausstellung in Leipzig eben für diese Illustrationen des Märchenbandes. Erst in der postsowjetischen Zeit wurden indes die Anregungen durch den Surrealismus und auch die Parallelen zu den zeitgenössischen Kunstströmungen in Westeuropa und den Vereinigten Staaten konstatiert. Gemeinsam mit ihrem Mann Algirdas Steponavičius (1927–1996) steht Birute Žilytė für eine Bildsprache, die sie aus der Verschmelzung westlicher Vorbilder mit traditionellen Motiven der litauischen Volkskunst entwickelt hatte. Vor allem das stilistische Vokabular der Pop Art und der psychedelischen Kunst inspirierte das Künstlerpaar. Pate standen möglicherweise Werke, wie der von Heinz Edelmann (1934–2009) gestaltete Beatles-Film »Yellow Submarine« (1968) oder die Illustrationen für das Songbook »The Beatles Illustrated Lyrics« (1969) von Alan Aldridge (1938–2017). Ebenso finden sich deutliche Parallelen zur litauischen nonkonformistischen Kunstszene dieser Jahre – so zum Œuvre des Vladislav Žilius (1939–2012), der 1976 in die Vereinigten Staaten emigrierte, bis 1969 Redaktionsleiter des Vaga-Verlags war, eben jenes Verlags, der 1970 den Märchenband »Pasaka apie narsią Vilniaus mergaitę …« 1970 herausgebracht hatte.

Das Wohnhaus von Birute Žilytė und Algirdas Steponavičius in Vilnius sollte in dieser Zeit zu einem wichtigen Ort des Austausches über aktuelle Kunstströmungen jenseits der offiziellen Kunst werden. Die von der sowjetischen Zensur offenbar wenig beachtete Kinderliteratur stellte eine Nische für künstlerische Freiräume dar. Dieses Refugium bot Möglichkeiten einer Gegenkultur, war damit gewiss auch ein »Spielplatz der Verweigerung«, wie ihn Christine mit ihren Kolleg*innen am GWZO erforschte.

Wilfried Franzen ist seit 2008 am GWZO tätig und hier für den Bereich Publizieren in der von Christine von 2017–2022 geleiteten Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung verantwortlich. Zusammen mit Jiří Fajt gibt er das »Handbuch zur Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa« heraus. Ohne Christines Fürsprache und ihr Vertrauen in ihn wäre die Fortführung dieses Editionsprojekts nach Aufnahme des GWZO in die Leibniz-Gemeinschaft nicht möglich gewesen.

BETON

Künstliches Gestein? Longdrink? – Literatur!

BETON. Ein Toast auf Christine von Ines Rössler und Virginie Michaels

Calciumsilikat und Siliciumdioxid bilden durch Auskristallisierung unter Wasseraufnahme bei Raumtemperatur nach circa vierwöchiger Reifezeit ein künstliches Gestein: BETON. Was viele Besucher*innen der Leipziger Buchmesse 2019 nicht ahnten: BETON lässt sich auch aus einem zellulosehaltigen Fasergemisch (Papier) herstellen, vorausgesetzt, man beachtet auch hier die Wasser- (und Nahrungs-)aufnahme bei Raumtemperatur sowie ausreichend Frischluftzufuhr, fügt eine gute Portion Pigmente, Harze, Polymere, Lösungsmittel und Additive hinzu (Druckfarbe!) und vermischt alles mit den Hauptkomponenten Kreativität, Wissenschaft, Forschung und Engagement. Heraus kam nach angemessener Reifezeit die am 19. März 2019 erschienene deutschsprachige Sonderausgabe »Paralelní polis« der Belgrader Zeitung »BETON International«, an deren Entstehung die Literaturwissenschaftlerin Christine Gölz als Herausgeberin gemeinsam mit Matteo Colombi, Lena Dorn, Anna Förster und Martina Lisa, alle Mitglieder der Gruppe »Literami«, maßgeblich beteiligt war.

Im Projekt »Literami« verbinden Leipziger Literaturwissenschaftler*innen und Übersetzer*innen ihre Leidenschaft für Bücher mit ihren engen Kontakten zu unseren östlichen Nachbarländern. Sie nutzen ihre Expertise, um eine offene und kritische, über die nationale Logik hinausreichende Diskussion zu ostmitteleuropäischer Politik, Kultur und Gesellschaft zu entfachen, die darauf ausgerichtet ist, den Fokus aus dem eigenen Land hinaus in Richtung der östlichen Nachbarn zu lenken. Grenzüberschreitungen passieren bei »Literami« nicht einfach, sondern sind unerlässlich, da es um eine perspektivenschaffende Betrachtungsweise der aktuellen politischen Lage geht. Für die Leipziger Buchmesse 2019 arbeitete die Gruppe eng mit dem GWZO zusammen, unterstützt zudem durch das Berliner Projekt »Drama Panorama«. Herzstück der Kooperation war die Herausgabe von »BETON International – Eine Zeitung für Literatur und Gesellschaft«.

»BETON«, ursprünglich Beilage einer serbischen alternativen Zeitung, die sich vorrangig mit Politik auseinandersetzte, wurde nach 2011, als Serbien und Kroatien Gastländer der Leipziger Buchmesse waren, zu »BETON International«. Seit 2014 wurden regelmäßig auch Autor*innen anderer Länder dazu eingeladen, inhaltlich zu dieser Zeitschrift beizutragen, was das anfänglich stark auf jene beiden Länder zugeschnittene Themenportfolio kontinuierlich erweiterte und nun auch Beiträger*innen aus anderen ostmitteleuropäischen Ländern zu Wort kommen ließ. Aus einer anfangs selbstgemachten und händisch auf der Buchmesse verteilten Messezeitung wurde eine Instanz, die schnell weitere Verbreitung fand.

Präsentation Buchmesse

Das 2019 unter dem Themenschwerpunkt »Paralelní polis« erschienene Sonderheft widmet sich der europäischen Zivilgesellschaft und deren Visionen. Die Autor*innen und Herausgeber*innen stammen aus verschiedenen ostmitteleuropäischen Ländern. Sie fragen, inwiefern sich gesellschaftliche Vorstellungen von Dissident*innen aus dem östlichen Europa der Vorwendezeit auch in aktuelle europäische Diskurse übertragen lassen. Ausgangspunkt der Diskussion war das aus den 1970er Jahren stammende Konzept der »parallelen Polis«, das Christine Gölz im Schlaglicht zur Leipziger Buchmesse im GWZO-Jahresbericht 2019 (S. 43) wie folgt beschreibt: »Zum ersten Mal war dieses Konzept in den 1970er und 1980er Jahren in der Diskussion gewesen, als im Umfeld der Charta 77 über die Etablierung paralleler gesellschaftlicher Strukturen innerhalb der damaligen realsozialistischen Gesellschaft debattiert wurde. Dort, wo der Realsozialismus Lücken oder Nischen ließ, sollte eine kritische, solidarische, selbstständige und humane Zivilgesellschaft jenseits sozialistischer Institutionen entstehen. Erstmals schriftlich gefasst hatte das Konzept allerdings nicht etwa Havel, sondern der katholische Philosoph und Mathematiker Václav Benda, dessen gleichnamiger Essay 1978 im illegalen Samizdat erschien.«

Zur Zeitung schreibt sie weiter: »In der Ausgabe von ›BETON International‹ stellen die Herausgeber*innen Matteo Colombi, Lena Dorn, Anna Förster, Christine Gölz und Martina Lisa das Konzept und seine Geschichte vor und zeigen auf, welche durchaus ambivalenten Aneignungen es im Laufe der letzten Jahrzehnte erfahren hat. Denn bis heute wird das Konzept nicht nur in Tschechien unter Aktivist*innen, Künstler*innen und Kulturaktivist*innen diskutiert, weltweit ist es zur Beschreibung der zeitgenössischen sozialen Bewegungen zu finden – und nicht nur dafür. Vereinnahmungen lassen sich heute sowohl in linksliberalen Kreisen, als auch in der religiösen Rechten finden. Dieser Befund ließ es lohnend erscheinen, Autor*innen aus Tschechien und anderen europäischen Ländern einzuladen, ihrerseits in die Diskussion einzusteigen. In neunzehn Texten greifen die Aufgeforderten das Gesprächsangebot auf und reagieren auf je eigene Weise – in theoretischen oder erzählerischen Essays, als Brief, Gedicht oder short play.«

Die deutschsprachige Sonderausgabe der Kulturzeitschrift »BETON International« wurde am 20. März 2019 im Rahmen der Publikumsveranstaltung »Bier, Brot und Beton« im Leipziger Pöge-Haus erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Anwesend waren die Autor*innen, Herausgeber*innen und Übersetzer*innen des Blattes, sie lasen aus ihren Artikeln und diskutierten mit den Gästen. Einen Tag später trafen sich die Autor*innen und Herausgeber*innen Saša Ilić, Matteo Colombi, Anna Förster und Evelyn Schalk im Rahmen von »Leipzig liest« auf der Leipziger Buchmesse und diskutierten miteinander unter der Fragestellung »Sind die Ideen der ostmitteleuropäischen Bürgerrechtsbewegungen der 1970er und 1980er Jahre im heutigen Europa noch aktuell?«. Es moderierte Christine Gölz.

Zum Release der »Paralelní polis«-Ausgabe im Leipziger Pöge Haus wurden die Gäste mit tschechischer Musik, Bier, Brot und BETON empfangen; BETON im doppelten Sinne: die druckfrische Sonderausgabe zum Mitnehmen und ein Cocktail zum Genießen vor Ort.

BETON nämlich lässt sich auch aus BEcherovka (40 ml) und TONic Water (100 ml) herstellen. In der Tschechischen Republik hat der Longdrink eine lange Tradition und gilt als Kultgetränk. Auch auf deutschen Cocktailkarten kann man ihn zunehmend finden – vorzugsweise eisgekühlt.

Und so erinnern wir uns gerne an Dich, liebe Christine, an Deine sprühende Kreativität, Dein beeindruckendes Wissen, Deine Diskussionsleidenschaft, und stoßen ganz zum Schluss mit diesem tschechischen Original in Gedanken auf Dich an.

Ines Rössler verantwortet am GWZO das Veranstaltungsmanagement, **Virginie Michaels** die Bereiche Pressearbeit und Redaktion. Beide arbeiteten am Institut in der Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung, die Christine Gölz bis zu ihrem Tod leitete und gestaltete.

Ein Tag als Kulturwissenschaftlerin: »Wo ist die Mitte Europas?«

Über den »Girls' Day« am 28.03.2019 am GWZO berichtet Anja Fritzsche.

Christine Gölz lag der weibliche Nachwuchs nicht nur in der akademischen Forschung sehr am Herzen, aber dort besonders. Sie regte die Idee an, den »Girls' Day« am GWZO durchzuführen und organisierte ihn federführend. Dafür sprach sie uns als ihre Kolleginnen an und überzeugte uns, den Mädchen unseren Arbeitsalltag zu erläutern.

Der »Girls' Day – Mädchenzukunftstag« ist ein bundesweites Projekt zur Berufs- und Studienorientierung für Mädchen. Seit dem Start des »Girls' Day« im Jahr 2001 wurden insgesamt mehr als 150.000 Veranstaltungen mit Plätzen für rund 2 Millionen Mädchen angeboten. Es dauerte 18 Jahre und benötigte eine engagierte Wissenschaftlerin und Frau wie Christine Gölz, damit eine dieser Veranstaltungen auch am GWZO stattfinden konnte. An diesem Tag erleben die Teilnehmerinnen in Laboren, Büros und Werkstätten, wie spannend die Arbeit dort ist. Am GWZO gab und gibt es gleich mehrere Berufsfelder zu entdecken: Was machen Archäologinnen? Wie arbeiten Filmwissenschaftlerinnen? Wie sieht der Arbeitsalltag von Historikerinnen

aus? In Workshops und bei Formaten zum Mitmachen gewinnen die Mädchen Einblicke in den Alltag der Unternehmen und Institutionen und erproben ihre Fähigkeiten praktisch. Sie erhalten direkte Antworten auf ihre Fragen und können erste Kontakte knüpfen. Außerdem werden Öffentlichkeit und Wirtschaft auf die Stärken der Mädchen aufmerksam – sie sollen dieser gut ausgebildeten Generation junger Frauen neue Zukunftsperspektiven eröffnen. Vielleicht tritt ja die Eine oder Andere in einigen Jahren in unsere Fußstapfen.

»Die zum Aktionstag veröffentlichten Ergebnisse der Studie ›Girls' Day und Boys' Day – klischeefreie Berufsorientierung, die wirkt!‹ belegt: Mehr als jedes vierte Unternehmen bzw. jede vierte Institution mit Mehrfachbeteiligung am ›Girls' Day‹ stellte später ehemalige Teilnehmerinnen als Praktikantinnen oder Auszubildende ein. Unsere Erhebung belegt: Der ›Girls' Day‹ und ›Boys' Day‹ wirken. Die Aktionstage erweitern das Berufs- und Studienwahlspektrum der Mädchen und Jungen und unterstützen sie bei der Berufs- und Studienorientierung. Auch die teilnehmenden Unternehmen und Institutionen haben einen großen Nutzen. Für sie funktionieren die Aktionstage als Instrumente der Öffentlichkeitsarbeit und Nachwuchsgewinnung«, so Romy Stühmeier, Leiterin der Bundeskoordinierungsstelle »Girls' Day und Boys' Day – Jungen-Zukunftstag« in einer Pressemitteilung 2019.

Das GWZO nahm sich der Zukunftsperspektiven junger Frauen an und hieß am 28. März 2019 sechs neugierige Girls willkommen: »Ein ganz besonderes Zielpublikum für den Wissenstransfer begrüßte das GWZO aus Anlass des bundesweiten ›Girls' Day‹ im Frühjahr 2019. Unter dem Motto ›Ein Tag als Kulturwissenschaftlerin: Wo ist die Mitte Europas?‹ informierte sich eine Gruppe interessierter Mädchen, wie Forschen, Kommunizieren, Verwalten und mehr an einer mit dem östlichen Europa befassten außeruniversitären Wissenschaftseinrichtung aussehen. Im Gespräch mit ›Role-Models‹ aus den unterschiedlichen Bereichen erfuhren sie von den Archäologinnen Orsolya Heinrich-Tamáska und Karin Reichenbach, worauf es bei deren Grabungen und Forschungen ankommt, von der Historikerin Dietlind Hüchtker, seit wann und wie Frauen zum Wahlrecht kamen, und von der Leiterin Haushalt Anja Fritzsche von den Herausforderungen der Arbeit mit internationalen Partnern und Mittelgebern unterschiedlicher Größenordnung. Bei einer Rallye durch die Wissensbestände der Bibliothek zeigten die Mädchen dann, was sie von den Ausführungen der Bibliothekarin Bettina Haase und der Literaturwissenschaftlerin Anja Jahn mitgenommen hatten. Diese Nachwuchsfrühförderung hat bei allen Beteiligten Eindruck und Zuversicht hinterlassen.« (GWZO-Jahresbericht 2019).

Am Ende eines ereignisreichen und anstrengenden Tages schrieb Christine Gölz uns Beteiligten folgende E-Mail:

> »Liebe Role-Models,
> es war großartig!
>
> Für alle, die keinen Besuch von den Girls hatten: Wir sind nur durch die Hälfte unseres vorgesehenen Programms gekommen. Nächstes Jahr beginnen wir bei den Kunsthistorikerinnen und besuchen auch die Öffentlichkeitsarbeit, Presse, Veranstaltungen und Gäste.
>
> Das, was sie gesehen haben, und das, was Anja Fritzsche, Stephanie Yacoub, Orsolya Heinrich-Tamáska, Karin Reichenbach, Dietlind Hüchtker, Bettina Haase und Anja Jahn gezeigt und erzählt haben, hat sie jedenfalls erreicht.
>
> Die, die Geschichte am Anfang blöd fanden, wollen jetzt immerhin Literaturwissenschaftlerin werden, Archäologin sowieso, Historikerin auch, mit Büchern arbeiten ist gut und auch mit Zahlen. Sprachen wollen sie lernen und als Praktikantinnen wieder-

kommen (letzteres habe ich nicht gleich zugesagt…). Auch was die Girls im GWZO beobachtet haben, macht Mut: Bei uns arbeiten vor allem Frauen und die oft im Team, wir helfen einander (und den unsichtbaren Kollegen) und finden das, was wir tun, toll.

In diesem Sinne – herzlichen Dank für die Zeit, die Ideen und die Unterstützung!«

Es hat mir Spaß gemacht, aus meinem Arbeitsalltag zu berichten und den Mädchen Rede und Antwort zu stehen, ihnen die Perspektiven nach einer Ausbildung und einem Studium aufzuzeigen. Ich stand an diesem Tag gern zur Verfügung und habe meine Erfahrung weitergegeben. Der nächste »Girls' Day« oder diesmal vielleicht auch »Boys' Day« findet am 27. April 2023 statt. Diesmal wieder am GWZO in Leipzig?

Anja Fritzsche leitet am GWZO die Finanzen und ist für die administrative Betreuung von Drittmitteln zuständig.

Es reicht nicht aus, Armenisch zu sprechen …

Wie siebenbürgische Armenier*innen ihr Selbstbild in der Diaspora durch die kulturelle Authentifizierung ihrer armenischen Abstammung darstellen, fragt sich der Soziologe und Kulturwissenschaftler Hakob Matevosyan.

Alle Zitate in diesem Text stammen aus Interviews, die Hakob Matevosyan 2015 geführt hat. Den Interviewpartnerinnen wurde Anonymität zugesichert. Der Text enthält keine persönlichen Daten oder weitere Namen. Alle Namen wurden geändert.

Mavika wurde während des Zweiten Weltkriegs geboren, als ihre Eltern aus Siebenbürgen auswanderten und sich in Ungarn ansiedelten. Sie beschreibt ihr diasporisches Selbstbild als »Siebenbürgerin armenischer Herkunft in Ungarn«. Mavikas Selbstbild rührt aus der Authentifizierung ihrer Abstammung durch Pluralität her. Letztere integriert ein komplexes Zusammenspiel von Verweisen auf mehrere Orte (Siebenbürgen als Geburtsregion, Armenien als Herkunftsland und Ungarn als ihren heutigen Lebensmittelpunkt) und auf die armenische Abstammung. Sie sei »sich ihrer armenischen Wurzeln bewusst, aber auch der siebenbürgischen, weil diese auch in der Familie vorkommen.« Für Mavika bedeutet »Siebenbürgerin armenischer Abstammung in Ungarn« eine eigenständige kulturelle Identität trotz Assimilation: »Unsere Gemeinschaft hat sich vor 350 Jahren an die ungarische Gesellschaft und Kultur angepasst. Aber die armenische Kultur und die Traditionen werden immer noch gepflegt.«

Allerdings unterscheidet sie das diasporische Selbstbild der siebenbürgischen Armenier von dem der anderen armenischen Gruppen in Ungarn, die sich über die Sprache definieren:

»Die andere Gemeinschaft behauptet ständig, nur sie könnten Armenisch sprechen.« Mavika stellt hingegen die Kultur in den Vordergrund: »Es reicht nicht aus, Armenisch zu sprechen. Man muss auch die Kultur kennen.« Darüber hinaus entwirft sie die kontrafaktische Vision einer Vereinigung der armenischen Gruppen in Ungarn gerade durch die Kultur: »Was wir brauchen, [ist] unsere Kultur, die aus dem Osten mitgebracht werden kann. Denn so können die Armenier*innen Ungarns vereint werden.« Zugleich verweigert sie anderen Gruppen damit jedoch ihre kulturelle Authentifizierung: »Für sie ist die armenische Kultur das, was sie mitgebracht haben! Das Problem ist, dass sie nichts mitgebracht haben.«

Ähnlich wie Mavika erzählt auch Adrienn, eine Frau in den Vierzigern, die Geschichte ihrer Familie, die im Zweiten Weltkrieg aus Siebenbürgen floh und sich in Budapest niederließ. Adrienns Mutter war Ungarin, sagte aber von sich: »Obwohl ich keine Armenierin bin, habe ich diesem Land drei armenische Kinder gegeben«. Adrienns Kommentar hierzu verdient besondere Aufmerksamkeit. Einerseits stellt die nicht-armenische Abstammung ihrer Mutter für sie kein Hindernis dar, sich selbst als Armenierin zu betrachten. Andererseits destabilisiert sie die Beziehung zwischen Geburtsort und Heimatland und ihrer armenischen Identität. Denn obwohl sie nicht in Armenien geboren ist, bleibt es ihr dennoch situativ möglich, Armenierin zu sein: »Obwohl sie nicht in Armenien geboren wurden, wird Armenien in ihnen geboren.«

Sowohl sie selbst als auch ihre Mutter erhalten in dieser Aussage eine armenische Identität. Sie berichtet darüber hinaus ausführlich über das lange aktive Engagement ihrer Mutter in einer der armenischen Selbstverwaltungen in Ungarn. Ihre Mutter sei Ungarin, jedoch gleichzeitig »mehr Armenierin als viele Armenier«. Zu ihrer Auffassung davon, wie sie Armenierin geworden sei, gehört auch das zumindest symbolische »Engagement für die Armenier*innen in Ungarn«, während die Herkunft dabei fortfällt. Mit »Engagement in guten Aktivitäten« sind etwa kulturelle Veranstaltungen gemeint, die im Rahmen der armenischen Selbstverwaltung organisiert werden, um vor allem in der Religion die armenische Kultur zu fördern, z. B. durch die Betreuung der armenisch-katholischen Kirche in Budapest oder die Organisation von Pilgerfahrten zu armenischen religiösen Stätten. Für Adrienn fungieren ihr Engagement für und ihr Wissen über die armenische Kultur im Rahmen solcher Kulturveranstaltungen wie ein Ersatzanspruch auf eine armenische Abstammung.

Adrienn bezeichnet sich selbst als »Armenierin [väterlicherseits,] zu 12,5%«. Im Gegensatz zu ihrer ungarischen Mutter, die sie zur Armenierin macht, ohne dass diese armenischer Abstammung wäre, zögert Adrienn, für sich ein eindeutiges Merkmal anzugeben, das sie als Armenierin definiert: »Ich konnte nie wirklich verstehen, was mich zur Armenierin machte.« Für sie war jedoch aufgrund ihres Wissens über die Armenier*innen klar, dass das armenische Wesen, das sie fühlte, sich von dem der Armenier*innen unterschied. So erklärt sie: »Ich habe nie das ›Armeniertum‹ in mir gespürt, jene Art von Identitätsgefühl, das Armenier*innen haben.« Die Pluralität des Armeniertums stellt sich Adrienn mithin in Gestalt mehrerer verschiedener Gefühle der armenischen Identität vor.

Durch ihren Großvater erfuhr Adrienn als Teenagerin von ihrer armenischen Herkunft, die sich auch mit dessen Lebensgeschichte verbindet: Im Zweiten Weltkrieg wurde Adrienns Großvater von deutschen Soldaten verschiedentlich wegen seines Aussehens kontrolliert. Diese suchten jedoch nach Juden und wandten dabei die pervertierten antsemitischen Kriterien der nazistischen Rassenideologie an. Adrienns Großvater sagt hingegen, er sei »ein reiner Armenier [gewesen], die Art von Armenier, die eine so markante Nase hat«. Viele Armenier*innen betrachten die »armenische« Nase auch anekdotisch als ein gemeinsames physisches Merkmal des Armenierseins und zugleich als »nationales Symbol«. In jener Geschichte überlebte Adrienns Großvater die Verwechslung und wurde tatsächlich durch ein Dokument, »seinen Schutzbrief aus der Innentasche«, gerettet, welcher seine armenische Herkunft bestätigte. Durch diese Geschichte erfuhr Adrienn, dass etwa ein Zehntel ihrer Abstammung armenisch war. Zu diesem Zeitpunkt spielte dies für Adrienn allerdings keine wesentliche Rolle, war dies für sie doch »damals kein Kerngefühl«.

In ihren Kindheitserinnerungen sind zudem handgefertigte armenische Teppiche Symbole der armenischen Kultur und des Familienerbes aus früherer Zeit: »Es waren Relikte, […] Relikte, die wir auf dem Esstisch aufbewahrten.« Die Verwendung der Teppiche im täglichen Leben war Teil der zeremoniellen Familientradition, welche für die armenische Kultur stand. Die Teppiche wurden während des Zweiten Weltkriegs von der Familie versteckt. Nur so konnten sie und mit ihnen die Erinnerung an die armenische Kultur bewahrt werden. Die im »Schutzbrief« für Adrienns Großvater angegebene Abstammung einerseits und die handgefertigten armenischen Teppiche auf dem Esstisch andererseits, die öffentlich ausgestellt und sorgfältig versteckt wurden, gelten daher als situative Belege armenischer Identität.

Im Sozialismus musste Adrienn ihre armenische Abstammung wie ein Geheimnis behandeln. Ein offener Umgang oder gar ein öffentliches Zeigen ihrer armenischen Herkunft waren Adrienn zufolge unmöglich. Dies galt nicht nur für die armenische, sondern auch für andere nationale und ethnische Identitäten: »Wir sind Armenier, aber wir dürfen nicht darüber sprechen.« Dem ähnelt zugleich die Unterdrückung von Religion und religiöser Praxis: »Es war ein genauso großes Geheimnis wie das, katholisch zu sein und in die Kirche zu gehen.« Obwohl sie ihre Identität verbergen musste und einräumt, damals »nicht darüber gesprochen« zu haben, dient Adrienn der Anteil armenischer Kultur in ihrem Alltag als Verweis auf ihre armenische Abstammung: »Ich war an dieser alten Kultur interessiert und von ihr angezogen.«

Nach dem Ende des Sozialismus in Ungarn organisierte Adrienns Mutter eine Exkursion zur armenisch-katholischen Mechitaristenkongregation in Wien, welche einen zentralen Ort religiösen und kulturellen armenischen Erbes darstellt. Auf dieser Reise kam Adrienn erneut mit der armenischen Kultur und Religion in Berührung, und zwar auch über ihr alltäg-

liches Leben hinaus und erkennbar anders als im Sozialismus. Adrienn erläutert weiterhin, dass auch ihre Mutter eine besondere Rolle als »entschlossene Hüterin« der armenischen Identität und Kultur spielte: »Sie war immer sehr entschieden der Ansicht, dass die Mutter die Hüterin der Familientraditionen sein muss.« Auf diese Weise stellt Adrienn wiederum die Kultur in den Vordergrund und hebt alte armenische Familientraditionen hervor. Sie beglaubigt damit zudem die armenische Identität, die ihre ungarische Mutter ihr übertrug und will dieses Gefühl auch an die nächste Generation weitergeben. Es gehe darum, »die armenische Identität weiterzugeben und sicherzustellen, dass sie tief in ihrem Herzen verwurzelt ist.«

Adrienn verknüpft ihre Familientraditionen durch die Sammlung alter armenischer Teppiche der Mechitaristenkongregation eng mit der armenischen Kultur. Darüber hinaus unterstreicht sie durch diese kulturelle Verbindung nochmals ihre 12,5%ige armenische Abstammung: »Ich war fasziniert von dieser alten Kultur, die ich mit den Familientraditionen verbinde.«

In diesem Beitrag wurde anhand von empirisch erhobenem Material exemplarisch gezeigt, wie Armenierinnen aus Siebenbürgen in Ungarn ihr diasporisches Selbstbild konzipieren, indem sie ihre armenische Abstammung über die ethnische Zugehörigkeit hinaus kulturell authentifizieren. Wenn die Authentifizierung der Abstammung im Rahmen der ethnischen Zugehörigkeit eine Übereinstimmung zwischen Abstammung und Verhalten (Sprache und Religion) erfordert, so beruht die Authentifizierung außerhalb der ethnischen Zugehörigkeit auf der Diskrepanz zwischen Abstammung und Verhalten (Sprache und Religion). Dies trifft auf Armenierinnen aus Siebenbürgen in Ungarn zu, die sich mit dieser Diskrepanz in Bezug auf die Verwendung der armenischen Sprache abfinden und sich als engagierte Akteurinnen betrachten, die das kulturelle Erbe weitergeben. Daher wird die Authentifizierung ihrer armenischen Abstammung zuerst und vor allem kulturell vorgenommen.

Der 4. November 2019, mein erster Tag im GWZO als wissenschaftlicher Mitarbeiter – Christine führte mich mit großer Sorgfalt in die Details der Abteilung IV ein und nutzte dies als Ausgangspunkt, um das GWZO auch allgemein vorzustellen und zu erzählen. Details dieser allgemeinen Erzählung sind schnell bei der Hand – denn um die fruchtbare Zusammenarbeit aller Teammitglieder zu zeigen, nahm Christine ein Poster voller komplexer Grafiken in die Hand, die die Publikationen illustrierten. Sie zeigte mit Stolz und zugleich mit einem Lächeln die große Anzahl der Veröffentlichungen ihres Forschungsteams. Dann wurde sie plötzlich ernst, als ob sie sich selbst korrigieren wollte. Einen Augenblick später sagte sie mit neutraler Stimme, fast im Flüsterton zu mir, man solle in seiner akademischen Karriere egoistisch sein, um Erfolg haben zu können … Dies war bestimmt kein Bedauern über die Sorge um die anderen, sondern … Traurigkeit? Vielleicht …

Hakob Matevosyan ist seit 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter am GWZO in der von Christine Gölz lange geleiteten Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung und betreut dort die Reihe »Armenier im östlichen Europa – Armenians in Eastern Europe«. Zugleich forscht er zum Selbstverständnis von Armenier*innen in der ungarischen Diaspora, sowie zu Diasporazugehörigkeit und Heimatpraktiken in der armenischen Diaspora im östlichen Europa.

Wie das GWZO mit Christine Gölz (ein bisschen) Designgeschichte geschrieben hat

Von Arnold Bartetzky

GWZO und Design? Das ging lange Zeit überhaupt nicht zusammen. Auch wenn es bei uns immer wieder Kolleginnen und Kollegen gibt, die einen ausprägten Sinn für visuelle Gestaltung und einen deutlichen Stilwillen haben, zeigte das Institut als Ganzes über Jahrzehnte ein verhaltenes Interesse – und begrenztes Talent – auf diesem Gebiet. Nur sehr langsam entwickelte das GWZO bescheidene Ansätze zur Gestaltung von Logo, Briefpapier, Visitenkarten und Internetseiten – das visuelle Erscheinungsbild des Instituts wirkte dabei weiterhin freudlos und zusammengebastelt.

Der Eintritt in die Leibniz-Gemeinschaft bot uns aber die Chance, auch auf diesem Gebiet ein neues Niveau zu erklimmen. Im Jahr 2017 veranstalteten wir mit einigen eingeladenen GrafikdesignBüros einen Pitch – einen Wettbewerb zur Vergabe eines Auftrags zur Entwicklung eines umfassenden Corporate Design für das GWZO. Christine Gölz spielte dabei eine maßgebliche Rolle – und dies nicht nur von Amts wegen als Leiterin der neugeschaffenen Abteilung »Wissenstransfer und Vernetzung«, der die Außenkommunikation des GWZO oblag, sondern auch wegen ihrer herausragenden visuellen Kompetenz. Wie kaum jemand von uns war Christine vertraut mit Kunst, Film und Design, auch zur Typographie hatte sie einen besonderen Zugang. Dass sie nicht nur ein gutes Auge bei Gestaltungsfragen hatte, sondern auch selbst künstlerisch begabt war, zeigen nicht zuletzt einige von ihr kreierte Flyer und Plakate für das GWZO. Alles, was Christine berührte, wurde schön – so brachte es ihre Freundin Christiane Hoffmann auf den Punkt.

Der Pitch verlief zunächst etwas enttäuschend. Denn was die teilnehmenden Büros vorschlugen, schien uns ziemlich uninspiriert. Es fehlte irgendwie die leitende Idee, ein zündender Funke, und wir begannen uns zu fragen, wofür wir eigentlich den ganzen Aufwand trieben. Dies änderte sich mit dem Auftritt von Professor Andreas Uebele, Gründer und Mitinhaber von Büro Uebele Visuelle Kommunikation in Stuttgart, das er zusammen mit Carolin Himmel führt. Uebeles Basecap stimmte anfangs vielleicht etwas skeptisch, weil es wie ein obligatorisches Attribut hipper Grafiker wirkte. Bald zog er uns aber mit seiner Präsentation in den Bann.

Er erklärte seine Arbeitsweise am Beispiel des Corporate Design für den Deutschen Bundestag, der nach einem gewonnenen Wettbewerb zu den Kunden seines Büros gehört. Fasziniert schauten wir zu, wie er die »Fette Henne«, den etwas korpulent geratenen Bundesadler aus dem Plenarsaal des Bundestags, zunächst in seine Einzelteile zerlegte, um ihn anschließend in einer abstrahierten, reduktiven Form wieder zusammenzubauen. Das Ziel dieser Dekonstruktion bestand darin, die Form des Wappentiers so weiterzuentwickeln, dass sie in ihrer auf die frühe Nachkriegszeit zurückgehenden Gestaltung erkennbar bleibt, sich zugleich aber auch für Kleinformate des Corporate Design wie Visitenkarte, Briefpapier oder Grußpostkarte eignet.

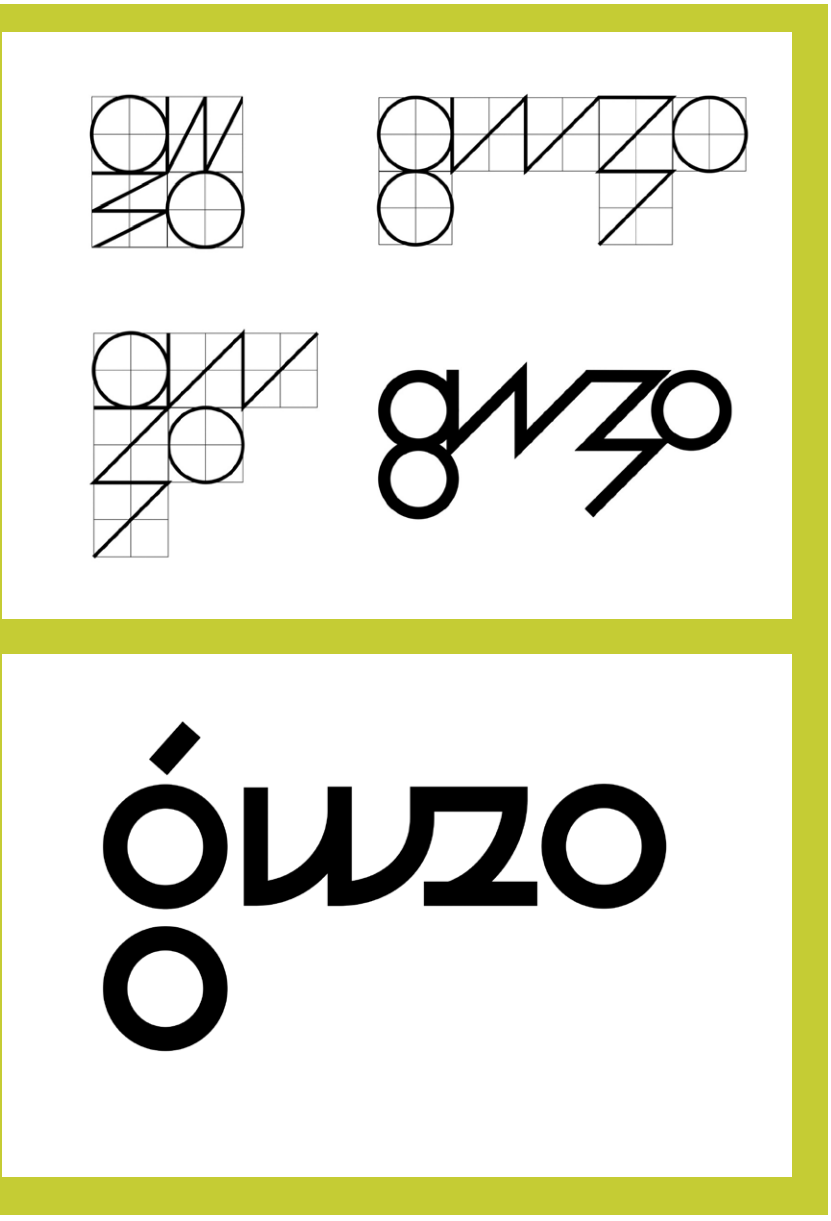
Mit einer ähnlichen Systematik ging Uebele auch an die Entwicklung einer visuellen Identität für das GWZO heran. Da es für unsere Forschungen in ihrer ganzen Bandbreite kein passendes, als Symbol einsetzbares Bild geben könne, plädierte er für die Gestaltung des Schriftzugs GWZO als einprägsame Buchstabenmarke. Ausgehend von einer Analyse von Formähnlichkeiten der Buchstaben konstruierte Uebele zusammen mit Carolin Himmel und Justyna Sikora Entwürfe für unseren Schriftzug als ein »merk-würdiges Zeichen«.

Was uns dabei besonders beeindruckte, waren die Konzentration und Stringenz der Arbeitsweise. Nach meiner Erinnerung waren wir in der kleinen Runde, die Uebele gegenübersaß, alle hin und weg von seiner Präsentation. Jedenfalls entschieden wir uns trotz verschiedener Bedenken – etwa wegen der Entfernung von Leipzig – einhellig für sein Büro. Christines Wort hatte dabei wegen ihrer Zuständigkeit als Abteilungsleiterin ein besonderes Gewicht. Ich glaube aber auch, dass sie Uebeles gestalterischen Ansatz von Anfang an am besten von uns allen verstand.

Das Büro Uebele erarbeitete in der Folge über hundert Varianten für die GWZO-Buchstabenmarke. Die zunächst favorisierte wurde verworfen, nachdem einige Testpersonen erklärt hatten, dass die scharfkantige Form des z an eine SS-Rune erinnere. Wir fanden diese Assoziation nicht wirklich naheliegend, aber der Gefahr einer solchen Missdeutung konnte sich das GWZO natürlich nicht aussetzen, so dass am Ende die Wahl auf eine Variante mit einem weniger charakteristischen, dafür in seiner Form unbedenklichen z fiel.

So wie der Bundesadler das Corporate Design des Bundestags bestimmt, so ziert nun die prägnante Buchstabenmarke die vielen Produkte, die das Büro Uebele für uns entwarf – von Briefpapier und Visitenkarten über Flyer, Plakate und Internetseiten bis zu Werbeträgern wie Schlüsselbänder oder Stofftaschen. Verbindendes Element ist auch das strahlende Ultramarinblau, mit dem sich das GWZO farbsymbolisch in die Leibniz-Gemeinschaft eingliedert, das aber deutlich markanter ist als das Blau in den Logos anderer Leibniz-Institute. Das Büro Uebele gestaltete in Zusammenarbeit mit dem im japanischen Kobe ansässigen Typographen Gabriel Richter auch unsere ausgesprochen schöne Hausschrift Leipzigzwo, deren serifenlose Lettern eine moderne Schlichtheit und zugleich eine großzügige Klassizität ausstrahlen. Dafür wurden, wie Uebele berichtete, im Archiv der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst alte Schriften ausgewählt und einige besonders auffällige und schöne Zeichen neu interpretiert.

Die Entscheidung für das Büro Uebele war im GWZO seinerzeit, gelinde gesagt, etwas



umstritten. Manche Kolleginnen und Kollegen fragten uns – wenn nicht wörtlich, so doch sinngemäß: Geht's eigentlich noch? Zu eigenwillig, zu exzentrisch, zu abgefahren wirkte das Design. Einige fanden es schlechterdings überflüssig, überkandidelt und für eine wissenschaftliche Institution unangemessen. Andere beklagten, dass man die Buchstabenmarke, dieses »merkwürdige Zeichen«, nicht lesen könne. Auch das satte Blau anstelle unseres früheren blassen Grün irritierte.

Einige Elemente von Uebeles Design lösten noch Jahre später Unverständnis aus und tun dies zum Teil bis heute. So musste Christine etwa immer wieder erklären, dass es sich nicht um einen Fehldruck handelt, wenn die Schrift am oberen und unteren Rand unserer Veranstaltungsankündigungen oder regelmäßigen Publikationen angeschnitten ist. Das Angeschnittene, so lernten wir von ihr, lässt an eine laufende Filmrolle denken und steht damit für Bewegung und zugleich für ein fortlaufendes Programm mit wiederkehrenden Formaten. Wie so manche Idee aus dem Büro Uebele mag das zunächst gewöhnungsbedürftig sein. Aber es hat eine Logik, die sich rasch erschließt und sogar neue Perspektiven eröffnet, wenn man sich auf sie einlässt.

Das Corporate Design des GWZO hat Anerkennung in der Designwelt gefunden. 2019 erhielt es das begehrte Certificate of Typographic Excellence des Type Directors Club. Die in New York ansässige internationale Vereinigung zur Förderung der Typographie richtet jährlich Designwettbewerbe aus, bei denen die besten Arbeiten weltweit in Ausstellungen präsentiert werden. Wir sind also Designpreisträger!

Wichtiger ist aber, dass das Corporate Design uns einen guten Dienst erweist, auch wenn sich über einige Details immer wieder streiten lässt. Ich frage öfters Außenstehende, wie sie unser Logo finden. Die meisten finden es ausgesprochen schön und ziemlich cool, andere immerhin interessant. Von wie vielen Logos wissenschaftlicher Institutionen in Deutschland könnte man denn zumindest Letzteres sagen? Wir sind mit unserem Corporate Design jeden-

falls gut erkennbar. Es ist, um mit den Worten von Uebele zu sprechen, ein »schöner Anzug mit einem Hauch von Extravaganz«. Er steht uns auch nach einem halben Jahrzehnt noch gut und wirkt nach wie vor ganz unverbraucht.

Die visuelle Erneuerung des GWZO war für Christine ein großes Anliegen. Sie hat das Corporate Design in intensiver Zusammenarbeit mit dem Büro Uebele (und mit unermüdlicher Unterstützung durch Ewa Tomicka-Krumrey) umgesetzt. Die Arbeit an den Details war fordernd und kräftezehrend. Christine musste Lösungen für unterschiedlichste Probleme finden und Hindernisse überwinden, für alles geradestehen und immer wieder einiges ausbaden, wenn etwas schiefging. Das ist ihr hervorragend gelungen, aber es hat ihr auch viel, sehr viel abverlangt. Das Ergebnis zeigt eine Verbindung von klassischer Eleganz und Unkonventionalität. Dafür stand auch Christine mit den Dingen, die sie selbst gestaltete und mit denen sie sich umgab. Sie hat damit auch uns geprägt.

Danke auch dafür, Christine.

Vielen Dank an Carolin Himmel für die freundliche Bereitstellung von Bildmaterial und an Anja Höfer für die Bearbeitung der Bilddateien.

Arnold Bartetzky, Leiter der Abteilung Kultur und Imagination am GWZO, war zusammen mit Christine Gölz, Christian Lübke, Antje Schneegaß, Adamantios Skordos und Ewa Tomicka-Krumrey an dem Wettbewerbsverfahren mit Grafikdesignbüros beteiligt, das dem GWZO sein heutiges Corporate Design einbrachte.

Sozialistische Kinderwelten und Hamburger Giraffen

Von Anna Artwińska

Mit Christine Gölz teilte ich die Begeisterung für ost- und ostmitteleuropäische Kinderliteratur und für die Stadt Hamburg. Diese auf den ersten Blick unterschiedlichen Interessenschwerpunkte haben wir in unseren Gesprächen wunderbar miteinander verbinden können. Sie haben nämlich mehr gemeinsam, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

Fangen wir mit der Kinderliteratur an, einer Gattung, zu der Christine als eine der ersten in der deutschen Slawistik publiziert hat. Sie interessierte sich für sowjetische Kindheiten und ihre medialen Repräsentationen, insbesondere im Kontext der sowjetischen Ideologie und der »Mythen des Alltags« (Roland Barthes). Im Jahr 2014 haben wir beide an dem Projekt der Hamburger Slawistik »Sozialistische Kinderwelten. Literarische Streifzüge durch Polen, Russland und Slowenien« gearbeitet. Der Gegenstand dieses Projekts waren zeitgenössische Kinderbücher, die sich mit sozialistischer Vergangenheit befassen. Indem wir transnationale Strategien der Erinnerung an die sozialistische Kindheit diskutierten, sprachen wir auch über die Tiere, da gerade Haustiere wie Hund, Katze oder Hamster zu den konventionellen Darstellungen jeder glücklichen Kindheit im Sozialismus gehören. Es gibt unzählige, nicht

nur propagandistische Erzählungen über die braven Pioniere, die mit dem Hund eines älteren Nachbarn Gassi gehen, oder über Geschwister, die liebend gern mit einem Kätzchen in der Wohnung der Großmutter spielen und dabei den Geruch von Kohleofen und Apfelkuchen genießen. Eines der Bücher, das wir im Rahmen des Projekts zusammen mit Hamburger Studierenden ins Deutsche übersetzten, erzählt von Kindern in der späten Sowjetunion, die sich gewaltig nach einem Hund sehnten. Die Rede ist von dem autobiografisch gefärbten Buch »Priključenija Džerika« (Džeriks Abenteuer) der russisch-jüdischen Autorin Natal'ja Nusinova. Aus der Perspektive einer Zeitzeugin erklärt es den heutigen Kinder, wie sich das Leben im Sozialismus anfühlte; und der diegetische Hund Džerik hilft dabei, die aus heutiger Sicht fremden Sitten, Rituale und Praktiken des Sozialismus zu verstehen, oder anders gesagt: er hilft, das Fremde erfahrbar zu machen.

Während Hunde und Katzen zum festen Repertoire einer konventionellen sozialistischen Kindheit gehörten, blieben exotische Tiere, wie beispielweise Giraffen, eher in der Dimension der Träume und Sehnsüchte. Man zeichnete sie vielleicht im Malunterricht unter strenger Aufsicht einer Lehrerin, die aufpasste, dass die Bilder nicht allzu sehr ins Surrealistische abdrifteten. Oder man stellte sie sich vor, während man mit Fieber im Bett unter einer warmen Decke lag, glücklich, dass man zu Hause bleiben und träumen durfte. In der kindlichen Vorstellungskraft konnten die Giraffen plötzlich auf der Parade zum 1. Mai oder beim Lagerfeuer an einem herbstlichen Sommerabend auftauchen. Als ich Kind war, liebte ich das Buch »Odwiedziła mnie żyrafa« (Es besuchte mich eine Giraffe) von Stanisław Wygodzki. Die Hauptfigur war eine Giraffe, die plötzlich, aber angekündigt, einen eleganten Herrn in Warschau besucht. Ihre witzigen Abenteuer fand ich amüsant und bezaubernd, auch wenn mir klar war, dass solche Besuche von Giraffen im realen Leben nicht vorkommen.

Nach Jahren, als ich nach Hamburg gezogen war, stellte ich fest, dass ich mich geirrt hatte. In Hamburg kann man nämlich Giraffen einfach so während eines Spaziergangs treffen, man muss nur zum Hafen gehen. Hamburger Hafengiraffen leben an der Elbe, in der Hafensavanne, und präsentieren sich besonders hübsch bei einem Sonnenuntergang im Sommer: groß, lang, würdig und voller Stolz. Wie in der Welt der Giraffen üblich, haben auch die Hamburger Tiere lange Hälse und lange Beine. Was sie von den »echten« Tieren unterscheidet, ist jedoch die Farbe: Sie sind nämlich nicht wie sonst üblich braun und gelb, sondern blau und rot. Dieser Umstand mag verwundern, stellt aber kein Problem für all diejenigen dar, die gern Kinderliteratur lesen und die Logik der Kinderwelten zumindest ansatzweise begreifen. Die Hafengiraffen stehen liebend gern in einer Reihe und strecken sich in alle Himmelsrichtungen. Einige von ihnen scheinen nach Ottensen oder Altona zu blicken, zu jenen Stadtvierteln, in denen sich Christine während ihrer Hamburger Zeit zu Hause fühlte. In Altona befindet sich auch das Büro von (p)ostkarte(ll) – Institut für angewandte Kulturforschung, in dem Christine viele Jahre als Wissenschaftlerin aktiv war. In diesem Büro habe ich mit ihr das erste Mal über das Projekt »Sozialistische Kinderwelten« gesprochen. Wir waren uns einig, dass es dabei darauf ankommt, Kinderliteratur zu finden, die den Sozialismus nicht eindimensional als Totalitarismus darstellt und gleichzeitig nicht zu sehr im Nostalgischen schwelgt. Christine beschäftigte sich seit langer Zeit mit Konzeptualisierungen der sowjetischen Kindheit – zu diesem Zeitpunkt arbeitete sie an einem Aufsatz über das »sowjetische Edukationsnarrativ« – und war somit eine große Bereicherung für das nun komparatistisch polnisch-russisch-slowenisch angelegte Forschungsvorhaben.

Christine mochte semiotische Tiere und verstand ihre strukturelle und ästhetische Funktion in der Kinderliteratur sehr gut. Ob sie auch reale Tiere gern hatte, weiß ich nicht. Ich weiß jedoch, dass sie in Leipzig manchmal die Hamburger Hafengiraffen vermisste und mit ihnen auch das Licht des Nordens und die Ungezwungenheit einiger Hamburger Orte und Plätze. Vielleicht dachte sie an der Elbe manchmal an die »erlesene Giraffe« aus dem Gedicht, welches Nikolai Gumilov Anna Achmatova gewidmet hat? Auch das ist möglich. Es ist auf jeden Fall schön, dass es in Christines Leben Welten gab, in denen sich Kräne wie selbstverständlich in Giraffen verwandeln können. In dem Buch meiner Kindheit diente die abenteuerliche Giraffe übrigens auch als Hafenkran.

Anna Artwińska ist Professorin am Institut für Slavistik der Universität Leipzig und Direktorin des Zentrums für Gender Studies. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören: Repräsentationen der Shoah in slawischen Literaturen, Theorien der Auto/biographie, Erinnerungen an den Kommunismus in Ostmitteleuropa, Gender- und Postcolonial Studies.

Der Feldstraßen-Hamam & eine grüne Flasche

Von Eva Profousová

Große weißgepunktete Flasche. Eine Vase, die ich vor einigen Jahren von Christine geschenkt bekommen hatte. Die fluffige lila Filzblume ist ein Straßenfund aus Hamburg-Ottensen, die schwarze Krause um den Flaschenhals eine Mini-LP. Das darauf gebannte Lied »Proč ptáci zpívají« (Warum singen die Vögel, Karel Gott) scheint im Nachhinein mehr mit Christine zu tun zu haben, als ich bei dem spontanen Vasenarrangement vermutet hätte.

Warum singen die Vögel
und ich gehe weinend zu Bett
Warum singen die Vögel
möchte ich gerne wissen.
Warum jubeln die Vögel
und ich jubele nicht mehr
Warum verkünden sie Liebe
ich aber nicht.

Obwohl Christine und ich fast zeitgleich in Hamburg Slawistik studiert hatten, hatten sich damals unsere Wege kaum überschnitten. Wir kannten uns vom Sehen, mehr nicht. Auch später waren wir beruflich unterschiedlich unterwegs, Christine suchte ihren Weg in der Wissenschaft und ich versuchte mich als Übersetzerin. Der Grundstein unserer Freundschaft ist irgendwann Mitte der 1990er Jahre an der Möncke-bergstraße gelegt worden. Zufällig liefen wir uns beim Karstadt über den Weg, blieben kurz stehen und verquatschten uns. Es war Spätfrühling oder Sommer und alles fühlte sich leicht an, Christine lachte und strahlte eine unglaubliche Energie aus, und obwohl wir viel über unsere (vor allem beruflichen) Zukunftsängste sprachen, lag es auf der Hand, für alles würde sich eine Lösung finden. Ob wir damals gleich Freundinnen wurden oder uns erst mehrere

Jahre interessiert umkreisten, das weiß ich nicht mehr, in meinem Kalender taucht der Eintrag mit Christines Geburtstag erst 2006 auf. Da war es aber schon so weit: Wir trafen uns immer wieder zum Reden – aber auch zum Arbeiten (ich als Nichtmuttersprachlerin, die ins Deutsche übersetzte, versuchte immer wieder alle meine Freundinnen zum gemeinsamen Übersetzen zu überreden): Nicht nur sprachen wir über die Texte, sondern spielten auch das Geschriebene nach, um die richtige Wortwahl zu treffen, und hatten dabei eine Menge Spaß.

Später, als uns das Berufsleben allmählich anzustrengen begann und wir begriffen, dass für weitere Produktivität Entspannung unverzichtbar ist, kamen noch gemeinsame Hamam-Besuche dazu. Daraus entwickelte sich unser Neujahrsritual. Stundenlang saßen wir in dem mit Teppichen und bunten Stoffen ausgelegten Ruheraum und redeten und redeten. Jetzt weniger über die Zukunft, sondern über Ängste – und wie man sich ihnen stellen kann. Wir hatten schon unsere Wege gefunden, jede von uns hatte sich ihr Gebiet erobert: Bloß manchmal legt das Leben einem neue Steine in den Weg. Wir sprachen über Krankheiten, Arbeitslosigkeit, Geldnöte und Zusammenbrüche, über Therapien, Trennungen und Todesfälle, aber es war klar, für alles würde sich eine Lösung finden, und aller Trauer zum Trotz strahlte Christine eine unglaubliche Energie aus und wir lachten viel. Am 3. Januar 2018 saßen wir das letzte Mal dort, da wohnte sie schon lange in Leipzig – und ich sollte zwei Monate später nach Berlin ziehen.

Unsere Freundschaft war vermutlich von 2006 bis zu Christines Auszug aus Hamburg am intensivsten. Damals pendelte sie nach Bremen, hielt Seminare, schrieb Artikel, war kurz arbeitslos, fand rasch eine neue Wirkungsstätte, sprühte vor Begeisterung über ihren neuen Einsatzort im GWZO und über Leipzig, gründete mit Henrike Schmidt das (p)ostkarte(ll), schrieb Artikel, programmierte Webseiten, pflegte diverse Facebook-Accounts, schnitt und untertitelte kleine Videos, schaute spät in der Nacht osteuropäische Filme, las Neuerscheinungen, ging zum Yoga, kümmerte sich um ihren Mann und managte gleichzeitig das ganze Assistentinnen-Team – während ich nur staunte, woher sie die Kraft dazu nahm.

Die spannendste inhaltliche Verbindung zwischen uns fand anhand meiner Übersetzung von Jáchym Topols »Chladnou zemí« (Die Teufelswerkstatt) statt: Christine schrieb zwei Artikel über Topols Roman, einen auf Deutsch, einen auf Englisch – und ich verstand zum ersten Mal, wie bereichernd der Schulterschluss zwischen Literaturwissenschaft und Literaturübersetzung sein mag, denn Christines Sicht auf den Text erweiterte mein Verständnis vom Text, das naturgemäß weniger stark auf die Deutung, sondern vielmehr auf seine sprachliche Gestaltung aus war und nichts für Computerspiele übrig hatte. Nun lauschte ich ganz begeistert ihrer Ego-Shooter-Theorie und Topols Buch war für mich gleich um eine wichtige Dimension reicher.

Das letzte Mal sahen wir uns im Sommer 2021 in Leipzig. Auch da sprachen wir über Zukunftsängste. Aber es gab wenig zu lachen und Christine strahlte nicht mehr. Vermutlich wird jeder Mensch mit einer bestimmten Menge Energie geboren – und die ihre war aufgebraucht. Geblieben sind Christines warmes Lächeln, ungeordnete Erinnerungsschnipsel, ein Hamamtuch und eine weißgepunktete grüne Flaschenvase. Plus der Wunsch, die Zeit zurückzudrehen.

Eva Profousová studierte in Hamburg Ost- und Westslawistik wie auch Osteuropäische Geschichte. Seit knapp dreißig Jahren übersetzt sie zeitgenössische tschechische Literatur in ihre Nichtmuttersprache Deutsch (u. a. Jáchym Topol, Radka Denemarková und Jaroslav Rudiš).

Gewinnende Neugier

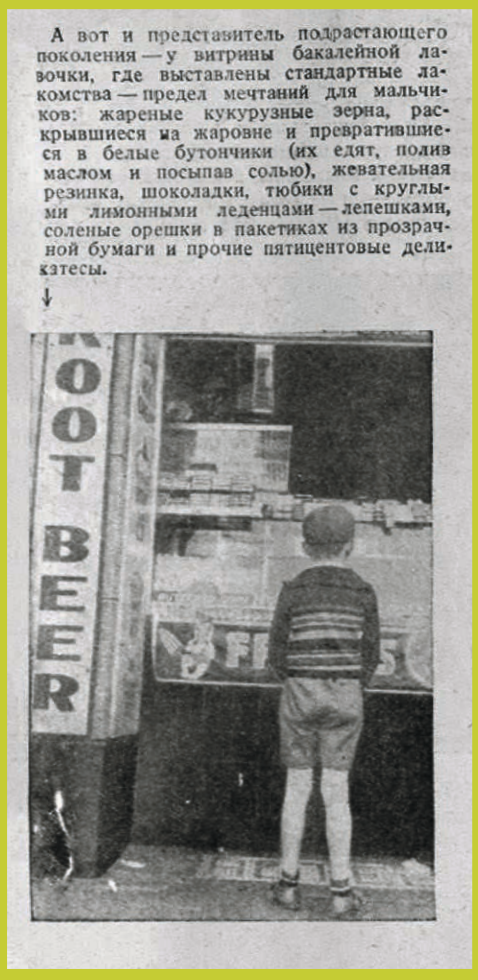
Die Slawistin Anja Burghardt beobachtet die Kinderdarstellungen des Autorenduos Ilja Il'f und Evgenij Petrov in der Serie von Fotoreportagen »Amerikanskie fotografii« (Amerikanische Fotografien) in »Ogonëk« (April bis August 1936), die im Kontext ihrer Forschung zu Formen dokumentarischer Kunst stehen.

Christine Gölz schreibt einleitend zu dem von ihr herausgegebenen Themenheft »Generation 21. Jahrhundert: Neue Kindheit in Russland« der Zeitschrift »kultura« (5/2008) über die Konzeption von Kindheit als »soziokultureller Konstruktion«, über historisch wandelbare »kulturellen Praktiken« also, die in der Schaffung von Kindheit zum Einsatz kommen. Sie verweist auf die »Ausnutzung des symbolischen Potenzials von Kindheit als Phase der Identitätsbildung, als Ort von aus der Vergangenheit hergeleiteten Zukunftsprojektionen und als Spiegel gesellschaftlicher Prozesse«. Damit rücken »Fragen nach Autorität, Selbstbestimmung und Sinnstiftung« in den Blick. Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen lässt sich der kleine gesellschaftliche Ausschnitt, den Ilja Il'f und Evgenij Petrov in den Fotoreportagen von ihrer Amerikareise »Amerikanskie fotografii« geben, als programmatisch für eine zukünftige Gesellschaft lesen. Mit der in den Fotoreportagen angelegten Opposition zwischen amerikanischer und sowjetischer Gesellschaft ergibt sich aus den Kinderdarstellungen implizit auch ein Verweis darauf, wie sehr sowjetische Kindheiten eine vielversprechende Entwicklung der eigenen Gesellschaft erwarten lassen.

Das Autorenduo war einer breiten sowjetischen Leserschaft durch ihre satirischen Erzählungen und vor allem ihren Roman »Zwölf Stühle« bekannt; sie reisten als Korrespondenten der »Pravda« von Oktober 1935 bis Februar 1936 in die USA. Die Überfahrt von Le Havre nach New York war gefolgt von einem längeren Aufenthalt in New York nebst einigen Tagesausflügen, ehe sie mit dem Auto von der Ost- bis zur Westküste durch den mittleren Westen fuhren; die Rückreise führte sie von San Francisco über San Diego und Los Angeles durch die Südstaaten wieder nach New York.

Von Kindern erzählen Il'f und Petrov nur vereinzelt, und zwar aus allen drei von ihnen betrachteten Bevölkerungsgruppen: Kinder der »weißen Amerikaner«, die der *Native Americans* und afro-amerikanische Kinder. In den thematisch organisierten Fotoreportagen ist die Darstellung von klaren Oppositionen getragen. Die Kinder fügen sich in das Bild einer Gesellschaft, die nach wie vor von vielfältigen Ungleichheiten geprägt ist.

Vorrangig ist das Amerika, das Il'f und Petrov ihren sowjetischen Leser*innen präsentieren, das Amerika der Weißen von ganz unterschiedlicher Herkunft. Ein Cafébesitzer ist ein bessarabischer Jude und Freimaurer; beim Friseur arbeiten ein Spanier und ein Pole, die Schuhe putzte ihnen ein Italiener; sie erzählen von Leuten mexikanischer Herkunft, ein anderer hat indische und afro-amerikanische Vorfahren, in San Francisco bilden Chinesen eine bedeutende Minderheit. Bei allem Lob einer Reihe von Aspekten der weißen Amerikaner, überwiegt doch die Kritik des Autorenduos, in die sich das Foto eines Jungen vor dem Schau-


А вот и представитель подрастающего поколения — у витрины бакалейной лавочки, где выставлены стандартные лакомства — предел мечтаний для мальчиков: жареные кукурузные зерна, раскрывшиеся на жаровне и превратившиеся в белые бутончики (их едят, полив маслом и посыпав солью), жевательная резинка, шоколадки, тюбики с круглыми лимонными леденцами — лепешками, соленые орешки в пакетиках из прозрачной бумаги и прочие пятицентовые деликатесы.
↓

fenster eines Lebensmittelladens fügt, einem »Vertreter der heranwachsenden Generation«, der die Auslagen mit »Träumen für Jungs« betrachtet: Popcorn, Kaugummi, Schokoladen und dergleichen »5-Cent-Delikatessen«. Dem steht ein weiteres Foto eines amerikanischen Jungen zur Seite, der (da er noch nicht zur Schule geht) noch keine Zeitungen lesen kann, auch fürs Kino noch zu klein ist und noch nicht »davon träumt […] Millionär zu werden«. Sein Zukunftswunsch ist klar: Cowboy. Vor allem während der Autofahrten, bei denen Il'f und Petrov immer wieder Leute mitnehmen, die per Anhalter reisen, erfahren sie etliche Schicksale. Die Naivität hinsichtlich ökonomischer Ungleichheit führen sie auf das öffentliche Leben und das Kulturangebot zurück: Zeitung, das kunstlose amerikanische Kino, das sie als »eine moralische Epidemie« ansehen, und Kirche seien »die ganze geistige Nahrung, die der Kapitalismus der Bevölkerung gibt«. Hinzu komme eine sehr einfache Ideologie: Jeder kann Millionär werden und Millionäre sind weit verbreiteter Lektüregegenstand. Dem Urteil des Autorenduos zufolge trägt die Werbung das ihre dazu bei, dass »der durchschnittliche Amerikaner« recht faul ist: Sage man ihm, was das Beste sei, dann handele er entsprechend. Il'f und Petrov verdeutlichen, dass es in den Vereinigten Staaten viele Gründe zur Sorge um den sozialen Status und den eigenen Lebensunterhalt gibt. Die beiden Fotos der Kinder unterstreichen, dass diese Besorgnis auch in der Zukunft ein wesentliches Moment der weißen Amerikaner bleibt.

In Hinblick auf die *Native Americans* unterstreichen Il'f und Petrov den Ausstellungscharakter, der ihrer Kultur nur mehr zugebilligt wird. Die Arbeit amerikanischer Anthropologen, von Museen für indianische Kultur, Schulen und Reservaten könnten den staatlichen Imperialismus kaum verbergen. Allerdings sei es bewundernswert, dass sich die *Native Americans* inmitten eines ganz auf kapitalistischen Gewinn ausgerichteten Landes »ihre Lebensweise […], ihren Stolz und ihre seelische Reinheit bewahrt haben«. Zwar ist es angesichts der Geschichte von Landnahme und massenhafter Tötung nicht verwunderlich, dass sie die Weißen hassen; das einzigartige Ausbleiben einer Assimilierung sieht das Autorenduo jedoch u. a. im amerikanischen Schulsystem begründet. Dessen größten Fehler benennen sie mit einem Verweis auf die sowjetische Nationalitätenpolitik: Das Fehlen einer indianischen Schriftkultur habe daran ebenso seinen Anteil wie der Schulunterricht ausschließlich auf Englisch. Nach Ende des verpflichtenden Schulbesuchs stellten die Eltern ihre Kinder vor die Wahl, entweder zu den Weißen zu gehen, oder in ihrer Kultur verankert zu bleiben und alles Gelernte zu vergessen. Die meisten wählten Letzteres. Bei einer Begegnung mit einigen Kindern im Reservat Navajo erleben sie selbst die Abneigung gegen Weiße: Die kleinen Kinder haben Angst vor ihnen, deren Vater verweigert bei seiner Rückkehr ein Gespräch mit ihnen.

Die Ausgrenzung der Schwarzen ist insofern anders gelagert, als sie im Straßenleben vielerorts präsent sind. Ihre extreme Armut ist allerdings das Erste, das Il'f und Petrov auffällt. Das Gespräch mit einem Mitreisenden verdeutlicht das Ausmaß an Separierung: Engere persönliche Beziehungen (außer vielleicht in New York) sind unmöglich. Ebenso unmöglich sei es für die afroamerikanische Bevölkerung, ins Kino zu gehen; in Restaurants seien sie (außer als Dienstleistende) ebenso wenig zu sehen wie in der Kirche. Bei dem Auftritt einer schwarzen Sängerin in der Carnegie Hall sahen Il'f und Petrov eine Gruppe von Schwarzen, die völlig abgesondert saß. Da die rassistischen Hierarchien bei solchen Konzerten unangetastet blieben, erlaubten die Weißen den schwarzen Künstler*innen die Auftritte.

Dem stellt das Autorenduo seine Anerkennung verschiedener Afro-Amerikaner entgegen. Zu dem Porträt eines jungen Mannes erzählen sie beeindruckt von seinem Tanz. Sie schildern ein junges Mädchen, das sie in South Carolina auf der Straße so bezaubernd tanzen sahen, dass sie meinten, Klänge von Bandoneon und Saxophon zu vernehmen. Zu dem Foto von zwei Jungen wird deren Neugier betont. Über das geschilderte Desinteresse vieler Weißer in Verbindung mit dem Gegensatz zwischen Weißen und Afro-Amerikanern ergibt sich eine positive Wertung dieser zwei Jungs. Auch hier ist mit dem Blick auf Kinder eine Ausrichtung auf die Zukunft angelegt. Zwar bewegten sich auch die Afro-Amerikaner innerhalb gewisser Grenzen der US-amerikanischen Gesellschaft; mit Talenten und ihrer Offenheit seien ihnen aber ganz andere Möglichkeiten von gesellschaftlichen (Um-)Gestaltungen gegeben als den beiden anderen Bevölkerungsgruppen.

Mit der Abreise entschwinden die USA im Ozean. Die in den Fotoreportagen entwickelten Oppositionen zur UdSSR, darunter das Bildungssystem, die Kinokunst und das Theater, implizieren für die sowjetischen Kinder und damit für die sowjetische Gesellschaft eine entsprechend reiche und sorgenfreie Zukunft des eigenen Staates.

Christine Gölz' Lehrveranstaltungen gehören zweifellos zu den interessantesten meines Studiums. Bei meiner Anstellung in der Hamburger Forschergruppe »Narratologie«, vor allem bei meiner Dissertation und der ersten Lehrveranstaltung hat sie mich vielseitig unterstützt; die anregenden Gespräche mit ihr und ihre vielen Ideen gaben mir wichtige Impulse. Sehr dankbar bin ich ihr für die Einladung ans GWZO im September 2014, wo ich wunderbare Wochen verbringen konnte. Im darauf folgenden Frühjahr ging ich von der Universität Salzburg an die LMU München, wo ich mittlerweile Privatdozentin für Slavische und Allgemeine Literaturwissenschaft bin.

Krönchen und Scherben …

Von Ewa Tomicka-Krumrey

Das japanische Wort »Kintsugi« bedeutet wörtlich »mit Gold zusammenfügen«. Kintsugi ist eine Mischung aus traditionsreicher Handwerkskunst und Philosophie. Die Klebestellen der zusammengefügten Scherben werden nicht versteckt, sondern mithilfe von Gold, Silber oder Platin stolz zur Schau gestellt. Indem die Scherben nicht weggeworfen, sondern aufgesammelt und neu zusammengesetzt werden, wird die Vergangenheit respektiert und Kraft entfaltet, um neue Sinnzusammenhänge entstehen zu lassen. Demnach sind die Erfahrungen ein wichtiger Schatz, der helfen kann, die Verbindung aus Vergangenem und Neuem herzustellen und daraus eine Quelle der Inspiration zu schaffen.

Ich möchte auf die kurze Geschichte der Abteilung zurückblicken, deren Teil ich selbst war – ein Bruchstück, welches zusammen mit den anderen gewissermaßen auch eine Kintsugi-Schale bildete. Und Christine, war sie auch ein Bruchstück oder war sie das Gold?

Wie kann ich diese Geschichte erzählen? Mit der Aufnahme unseres Instituts in die Leibniz-Gemeinschaft 2017 hat sich Vieles am GWZO verändert. Wir bekamen damit die Aussicht auf eine stabile Finanzierung, die Forschung sollte neu organisiert, die Institutsstruktur an die neuen administrativen Anforderungen angepasst werden. 2017 markierte Neuanfang und Abschied zugleich. Vor allem der Abschied von vielen Kolleg*innen, die das GWZO mit ihren eigenen Forschungsschwerpunkten maßgeblich geprägt hatten, fiel nicht leicht. Es herrschte aber auch Vorfreude auf das Neue. An die Stelle der Forschungsprojektgruppen, die sich zu dem bunten, stets systematisch durchdachten Forschungsprogramm des GWZO zusammengefügt hatten, sollten vier Abteilungen entstehen. Dabei konnten die drei neuen Forschungsabteilungen auf die Erfahrungen und Kooperationen der zurückliegenden Jahre zurückgreifen. Die neue Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung musste hingegen überhaupt erst konzipiert werden. Der Anspruch war sehr groß. Der konzeptionelle Rahmen für diese neue Struktur war zwar mit der Leitung des Hauses abgestimmt, doch die Realisierung und praktische Umsetzung lag in der Hand der neu berufenen Abteilungsleiterin. Christine Gölz betrachtete diese Aufgabe als Herausforderung und als Experiment. Viel Kreativität, Experimentierfreude und Mut waren aufzuwenden, um die der Abteilung zugewiesenen Bereiche zu einem Ganzen zusammenzuführen. Sie suchte zunächst nach einem Bindeglied, nach einer gemeinsamen Basis. Sehr schnell etablierte sich der Begriff »Wissen« als ein Label, mit dem sich unterschiedliche Tätigkeitsfelder verknüpfen ließen: Wissen finden, Wissen zeigen, Wissen teilen, Wissen digital, Wissen kommunizieren, hießen die Teilbereiche, die sich wie Bienenwaben zueinander fügten, sich wechselseitig unterstützten, sich ergänzten. Das »Wissen« aufzubereiten und für den Transfer in die Wissenschaftscommunity, in die Politik, in die Gesellschaft und in die breite Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, war das Hauptziel der Abteilung.

Wie aber lässt sich mit diesem Spektrum umgehen, wie die differenten Aufgaben, Zielvorgaben und Arbeitsansprüche auf Kurs halten, ohne dabei den gemeinsamen Nenner *(wspólny mianownik)* zu verlieren? Ohne Christines bemerkenswerten, einzigartigen Leitungsstil wäre dies, denke ich, nicht möglich gewesen. Sie verstand es, alle Mitarbeiter*innen – angefangen bei Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen über all die Kolleg*innen, welche die Infrastruktur des Hauses gestalten, bis hin zu den studentischen Hilfskräften – kurz, uns alle für die Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung zu gewinnen und uns erfolgreich in ihr und mit ihr zu vernetzen. Ihre Arbeitsworkshops, die der Weiterentwicklung der Abteilung oder der Selbstvergewisserung über eingeschlagene Wege dienten, begeisterten uns jeweils aufs Neue. Dort nutzte sie geschickt das »Schwarmwissen« und führte die Kreativität der gesamten Abteilung zusammen, um wiederum neue Perspektiven zu entwickeln und diese zu testen. Beeindruckend war ihre Geduld, alle zu Wort kommen zu lassen und ihre besondere Fähigkeit, bei uns zwischen den Zeilen zu hören oder zu lesen und auch Unausgesprochenes in die (fehlenden), dann genau richtigen Worte zu fassen. Kein wertvoller Gedanke ging so verloren und jede*r fand in dieser Gemeinschaft seinen*ihren Platz.

Als wir uns 2017 zur ersten Sitzung in der soeben aus der Taufe gehobenen Abteilung IV zusammenfanden, stellte Christine eine Regel auf, die fortan für alle galt. Wir sollten alle der Reihe nach, ohne Ausnahme, sprechen. In der ersten Runde sollte jede*r sein »Krönchen« vorzeigen: ein Arbeitsergebnis oder auch ein Zwischenergebnis, auf das wir besonders stolz waren, eine fertige Publikation, eine gut vorbereitete Veranstaltung, gelungene Kommunikation, den Abschluss eines kleinen oder größeren Projektes. In der letzten Runde, in der es ebenfalls der Reihe nach ging, sollte jede*r über seine*ihre »Scherben« sprechen, über etwas, das nicht gelungen war oder über Probleme, die schwierig zu lösen waren, über Ärgernisse

oder über Pannen. Das Berichten über die »Scherben«, alles andere als ein Scherbengericht, war für unser Arbeitsklima besonders befreiend, schaffte Verständnis und Unterstützung. Diese Abteilungskultur, die Christine mit leichter Hand etablierte, schuf eine Atmosphäre des Vertrauens und der Zuversicht, das Schwierige und Problematische lösen zu können.

Symbol dieser Kultur und dieses Stils war eben diese zerbrochene Keramikschale, die nach der japanischen Kintsugi-Kunst aus Scherben zusammengefügt ist und bei der die Bruchkanten mit Gold aneinandergeklebt sind. Eine Kunst, die also helfen will, sich mit den eigenen Misserfolgen zu versöhnen. Diese Schale schwebte gedanklich über jeder Sitzung unserer Abteilung.

Christine ist nicht mehr da. Was bleibt? … Ideen, Experimente, Kreativität, Transferleistungen, Netzwerk, Arbeitsorganisation, Transfergedanken, *Wissen*, Mut, Kollegialität, Empathie, Arbeitstempo, Freude, Professionalität, Transferindikatoren, Erfahrungen, Erinnerungen …, Zuversicht.

Eine Kintsugi-Schale?

Ewa Tomicka-Krumrey arbeitet seit 1996 am GWZO und verantwortet seit Beginn an u.a. die Öffentlichkeitsarbeit am Institut. 10 Jahre begleitete sie Christine als Fachkoordinatorin, dann als Abteilungsleiterin auf ihrem GWZO-Weg zuerst als eine Kollegin, dann als eine »Frollegin« und zuletzt als Freundin.

Kalinka Kefir: Projektionsfläche für Stereotype

Von Henrike Schmidt

Das Fremde ist eine Projektionsfläche für unsere Sehnsüchte und Ängste. Das Unbekannte bietet Raum für Spekulation, zum Positiven wie zum Negativen. Behältnis dafür sind Stereotype über Kulturen, Sprachen, Nationen. Als Mittel zur Reduktion von Komplexität – der Vereinfachung der Wahrnehmung der Welt – sind sie den Menschen unentbehrlich, tendieren dabei aber beständig zur Verhärtung in Richtung des Vorurteils und Ressentiments. Der Müller Kalinka Kefir ist ein Behältnis für ein Milchgetränk, mit seiner Zwiebelkuppelkirche aber auch für ein Stereotyp über russische Kultur. Dabei weist die Produktbeschreibung sogar selbst darauf hin, dass das Getränk an sich aus dem Kaukasus stammt, den Russland in langjährigen Eroberungskriegen erst kolonialisiert hat. In Zeiten des Angriffskriegs Russlands auf die Ukraine ist das Labeln solcher Konsumprodukte als »russisch« problematisch geworden und diese werden zunehmend umbenannt. So wird der gänzlich Kefir-fremde »Moscow Mule« in den hippen Bars der europäischen Metropolen zunehmend als »Kiew Mule« angeboten (in zumeist nicht politisch korrekter Transkription des Ukrainischen). Die einen sehen darin eine »cancel culture« am Werk oder eine opportunistische Marktreaktion, die anderen eine breitenwirksame Veränderung unserer geopolitischen Vorstellungen über »den Osten«.

Christine Gölz hat sich in ihren Forschungen immer wieder mit diesen Kulturstereotypen in ihren positiven und negativen Auswirkungen beschäftigt, zuvorderst in dem von ihr am GWZO mitbetreuten Projekt »Kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas«. In ihrer Identität als »researcher-artist« hat sie diese Fragestellungen und Erkenntnisse jedoch auch in ganz eigene Performances und Kunstprojekte überführt, unter anderem im Rahmen des von ihr mitbegründeten (p)ostkarte(ll). instituts für angewandte kulturforschung in Hamburg-Altona.

Der Kefir wird dann auch im buchstäblichen Sinne zur Projektionsfläche: Mit einem Schwamm sorgsam auf eine Fensterscheibe getupft, ergibt er eine milchige, halbtransparente Schicht, auf die sich Bilder projizieren lassen. Der Clou daran: Diese Bilder lassen sich von beiden Seiten sehen, von innen und von außen, spiegelverkehrt natürlich.

Zum Einsatz gebracht hat Christine Gölz diese Projektionstechnik passenderweise in einem Projekt mit dem Titel »migrantische mordszeiten. Vorstellungen vom östlichen Europa im deutschen TV-Krimi«, das am Freitag, dem 19. August 2011, in der Hamburger Galerie M6 im Rahmen der Reihe »puzzellink.evidenz« gezeigt wurde, als No-Budget-Co-Produktion von (p)ostkarte(ll). institut für angewandte kulturforschung und Andrej Sherbinin, Christines Schaffens- und Lebensgefährten.

Der Migrant ist des Deutschen liebste Krimi-Figur, als Täter, als Opfer, manches Mal auch als (Hilfs-)Sheriff und (Ko-)Ermittler. Das östliche Europa spendiert zur allabendlichen »Mordszeit« zwischen 20.00 und 22.00 Uhr besonders reichhaltiges Inspirationsmaterial für die breitenwirksame kriminelle TV-Phantasie: vom russischen Mafioso über die ukrainische Prostituierte oder polnische Leihmutter bis zum bulgarischen Wanderarbeiter. »Im Angesicht des Verbrechens« zeigt sich das Schreckbild eines »anderen«, fremden Europa nach dem Ende des Kalten Krieges, als Projektionsfläche für die eigenen Ängste und Rettungsphantasien.

Nicht nur die ermittelnden Kommissare leiden angesichts dieser kriminellen Potenz des europäischen Ostens gelegentlich an Migräne, auch den ein oder anderen Fernsehzuschauer ereilt nach übermäßigem Tatort-Konsum der Krimi-Kater. Als Kater-Killer schickten wir drei tierische Comicfiguren auf Ermittlungstour an die nicht weniger stereotypen Hamburger Orte des Verbrechens, wo sie mit den TV-Kommissaren zwischen Öffentlichkeit und Recht privat ermittelten.

Die Ausstellung kombinierte Stills aus deutschen Fernsehproduktionen, die den Charme des osteuropäischen Kriminellen ausspielen, mit eigenen Comic-Strips und Bildergeschichten, begleitet von Vortragsperformance und Migräne nährender Flüssigkeit. Die Soundcloud der migrantischen Stimmen aus dem deutschen TV ist auf der Homepage des Instituts anhörbar.

Typisch für Christine Gölz' Zugriff auf das Thema hat sie der künstlerischen und multimedialen Annäherung ihre analytischen Einsichten beigestellt, oder auch andersherum. In den »Thesen zum Nachlesen« heißt es: »Die Darstellung der Migrant/innen aus dem Östlichen Europa verläuft in den analysierten Film-Formaten in unterschiedlichem Maße stereotyp. Zwar werden ihnen Opfer- und Täterrollen zugeschrieben, es wird jedoch darauf geachtet, auch ›böse Deutsche‹, zumeist profitgierige Unternehmer, als Gegengewicht zu positionieren. Rassistische Ressentiments innerhalb der deutschen Bevölkerung werden von den ermittelnden Kommissaren entlarvt und unterbunden.

Die reflexhafte Verdächtigung der Migrant/innen als potenziellen Täter/innen dient innerhalb der Spannungskurve zumeist als falsche Fährte. Trennt man jedoch die in den Filmen verwendeten Bilder und Tonspuren aus der übergreifenden Erzählung heraus, wird deutlich, wie sich hier, sozusagen durch die Hintertür, die stereotypen Darstellungen- und Wahrnehmungsweisen des östlichen Europa wieder einschleichen. [...].«

Gerade der Sprache kommt eine besondere Bedeutung zur Darstellung von Identität zu. Dies ist an sich wenig erstaunlich, die Tonspuren dokumentieren jedoch eindrücklich, wie über die starke Ausgestaltung von Akzenten und die Einschübe von fremdsprachlichen Passagen Andersartigkeit suggestiv in Szene gesetzt wird. Dabei ist auffällig, dass die Akzente wie die originalsprachlichen Fragmente oftmals Fakes sind, also simuliert und damit besonders stark markiert werden.

http://postkartell.org/migrantische-mordszeiten/#more-242

Henrike Schmidt, (p)ostkarte(ll). verein für angewandte kulturforschung e.v.

Katharina die Große – der Wandel einer deutsch-russischen Ikone

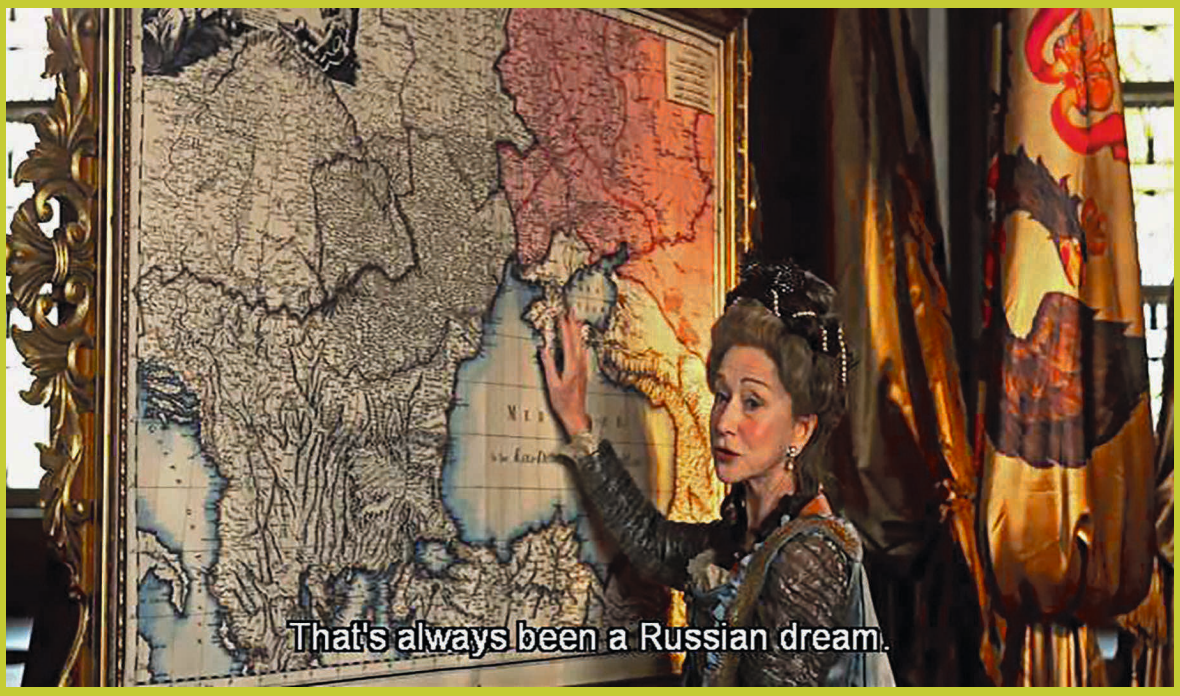
Von Tanja Zimmermann

Durch zahlreiche höfische Porträts, aber auch durch eine international inszenierte Inspektionsreise auf die neu eroberte Krim stieg Katherina die Große zur internationalen Berühmtheit des späten 18. Jahrhunderts auf. Doch berühmt war Katharina nicht nur bei ihren Zeitgenossen: Immer dann, wenn Deutschland und Russland in neue geopolitische Konstellationen eintraten, besonders aber, wenn dies von Großbritannien aus beobachtet wurde, griff man die Zarin wieder auf.

Nicht nur Gemälde und Pressebilder, sondern auch eine Reihe von Historienfilmen halten ihre politische Biographie über das 20. Jahrhundert bis heute lebendig. Die Filme reagierten bemerkenswert direkt auf die jeweils zeitgenössische internationale Politik. Während frühe Filme ihre Machtübernahme und die anfangs für sie leitenden Ideale der Aufklärung in den Vordergrund rückten, spielt in der jüngsten Zeit ihre Rückwendung zur Autokratie die zentrale Rolle. In einem britischen Film aus dem Jahre 1934, »The Rise of Catherine the Great«, mit Elisabeth Bergner und dem damaligen internationalen Superstar Douglas Fairbanks Jr. in den Hauptrollen, wird sie als kluge, disziplinierte und tugendhafte Herrscherin von ihrer Vorgängerin Elisabeth I. zur Thronfolgerin erkoren. Ihr Gemahl Peter III., der einem Mordkomplott zum Opfer fiel, wird als dekadenter, jähzorniger und ungerechter Despot gezeichnet, als eine Gefahr für Russland. Erst als sie in aller Öffentlichkeit von ihrem Ehemann betrogen wird und dieser droht, sie ins Kloster zu schicken oder gar umzubringen, schließt sie sich der Konspiration gegen ihn an. Seine Ermordung erfolgt hier ohne ihr Wissen, sie reagiert vielmehr empört. Die aufgeklärte Deutsche wird zum Gegenpol des tyrannischen, selbstherrlichen Herrschers. Während der Film erfolgreich gespielt wurde, schloss Großbritannien ein Zahlungs- bzw. Clearing-Abkommen mit dem nationalsozialistischen Deutschland ab und hoffte zugleich auf eine Allianz gegen den gemeinsamen Feind, die stalinistische Sowjetunion.

In der vierteiligen britischen Serie »Catherine the Great« aus dem Jahre 2019 mit Helen Mirren in der Hauptrolle liegt der Schwerpunkt dagegen auf ihren späten Jahren, insbesondere auf der Eroberung der Krim. Katharina und Potemkin werden als zuerst hart geprüftes, schließlich obsiegendes, dann aber der Machtgier verfallenes Paar gezeigt, das sich immer mehr auf den byzantinischen Despotismus beruft und sich schließlich von Europa abwendet. Potemkin zeigt sich als anfänglich lebenslustiger, mutiger, bald jedoch von Unruhe getriebener Soldat, der schließlich dem Alkohol verfällt und ohne Krieg und Eroberung nicht mehr leben kann. Katharina die Große beschwört die Eroberung der Krim als den Weg, Russland zur stärksten Kraft in Europa zu machen, an der – ob aus Respekt oder aus Furcht – die anderen Mächte dann nicht mehr vorbeikommen sollten.

Nach ihrer Rückkehr fordert die Herrscherin das russische Volk dazu auf, niemals mehr vor Europa zu kriechen: »Wir sind eine große Nation, und die Welt muss diese Tatsache anerkennen. Wie haben jetzt ein Imperium, ein russisches Imperium, frei von Europa.« Die



Vorgeschichte einer zuerst bedrängten, dann sich durchsetzenden und schließlich triumphierenden Frau überträgt sich auf Russlands Rolle in der Gegenwart.

Soviel zur britischen Perspektive. Aber wenden wir unseren Blick auch auf Deutschland – und auf Russland! Als transkulturelle Ikone wird Katharina II. auch als Kronzeugin für gegenwärtige Politik adressiert. In ihrem Artikel »Verwandte Seele. Eine Zarin für die Kanzlerin« berichtet die Journalistin Kerstin Holm in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« vom 24. Oktober 2005, dass ihr Porträt den Schreibtisch der Kanzlerin Angela Merkel schmückt: »Merkels Vorbild? Katharina die Große. Es wirkt wie die Beschwörung eines leuchtenden Vorbilds in dürftiger Zeit: Angela Merkel wird sich einen Porträtstich der russischen Zarin Katharina der Großen auf ihren Schreibtisch stellen. Die sprichwörtliche ›starke Frau‹ soll sie bei ihrem schweren Beginn als erste deutsche Bundeskanzlerin inspirieren. Keine andere Figur könnte die Politikerin Merkel besser an die Tugenden erinnern, die in ihrer ostdeutschen Heimat wurzeln.« Zugleich äußerte die Kennerin Russlands aber auch ihre Zweifel daran, ob sich die Zarin aufgrund ihrer Expansionspolitik tatsächlich als Vorbild eigne: »Der politische Werdegang der großen Zarin aus Deutschland scheint sich freilich als Vorbild für den russischen Präsidenten Putin besser zu eignen als für eine moderne Christdemokratin. […] Der gewaltige Raum ihres Staatsgebietes diente ihr zugleich als Argument, um ihre Herrschaft zu rechtfertigen.« Das Bildnis der mächtigen Zarin auf dem Schreibtisch der Kanzlerin drücke vielleicht die Hoffnungen auf »einen neuen Horizont russisch-deutscher Phantasien« aus, die vor allem neue Perspektiven der deregulierten wirtschaftlichen Expansion eröffnen: »Während Deutschland eben noch für viele Russen, die es um seine politische Stabilität, das Sozialsystem und die Produktivität seiner Wirtschaft beneideten, ein Vorbild war, wird Russland heute gerade wegen des Fehlens dieser bewunderten Eigenschaften zu einem Investitionsmagneten. Angela Merkel […] wäre froh, wenn sie einen Bruchteil der Handlungsfreiheit des russischen Thrones hätte.«

Die Kritik von 2005 sollte sich als hellsichtig erweisen. Der internationale Frauentag am 8. März 2022 ist auch Putin nicht entgangen. Er nahm ihn zum Anlass, die Zarin in einen russisch-nationalen Wahrnehmungshorizont zu rücken – als Patriotin, der die Eroberung der Krim und Neurusslands zu verdanken sei:

»Heute möchte ich an die Worte erinnern, die von Zeitgenossen über eine großartige Frau festgehalten wurden, die wir in Russland ›Mutter‹ nannten. Das ist Kaiserin Katharina II., deren skulpturales Bild hier im Kreml aufgestellt ist. Sie war nicht russischer Herkunft, aber sie war stolz darauf, dass sie Russin geworden ist. So lauteten ihre Zeilen: ›Ich werde meine Heimat mit der Zunge, der Feder und dem Schwert verteidigen, solange ich lebe.‹ In unserer Zeit stehen die Worte ›Heimat‹, ›Mutter‹ und ›Geliebte‹ für uns in einer Reihe.« (RIA Novosti)

Zurück in den Westen: Die Vereinnahmung der historischen Gestalt wird in der TV-Serie »The Great« (GB/USA, seit 2020) ad absurdum geführt. Westliche Aufklärung und östliche Despotie werden zu einem Gender-Klamauk amalgamiert. Noch durch Tränen kann man über die Geschichte lachen.

Tanja Zimmermann, Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig. Mit Christine Gölz, die wie ich Slawistin war, habe ich die Begeisterung für die Literatur und visuellen Künste Russlands geteilt, zugleich aber auch eine zunehmende Sorge über Umdeutungen der Geschichte – auch nationaler, transkulturell wichtiger Ikonen. An Comics, mit denen wir uns beide befasst haben, hatte sie ihre Freude. Der Erinnerung an sie widme ich diese Zeilen über Katharina die Große als Medienstar – einst und jetzt.

Von Belle-Vue zu Tatry. Ein Lodzer Kino schreibt Medien- und Stadtgeschichte

Von Gudrun Heidemann

Könnte ich Christine dieser Tage in Łódź begrüßen, würde ich mit ihr ins jüngst wiedereröffnete Kino Tatry (ulica Sienkiewicza 40) gehen. Als Cineastin würde sie das älteste Kino in Polen besuchen und eines der ersten durchgehend geöffneten Lichtspielhäuser weltweit.

Von 1907 an betrieben Gustaw Mjunker und Oskar Kulawiński drei Jahre lang in einem ehemaligen Tanzsaal das Kino Belle-Vue. Seine Beliebtheit förderte die Nähe zum Park Mikołajewskiego und zur Heilig-Kreuz-Kirche, was auch zu Konflikten führte. Deren Gemeindemitglieder warfen den Besitzern nämlich vor, pornografische Filme zu zeigen, und forderten von der Polizei die Schließung des »Illusionisten«. Als dieser 1910 von dem russischen Kaufmann Benedikt Zarzycki, Besitzer von drei anderen Lichtspielhäusern, gekauft wurde, wurde das Kino in Moulin Rouge umbenannt. Außerdem eröffnete Zarzycki im nahe gelegenen Park Vorführmöglichkeiten mit Musikbegleitung. Die dortigen Aufführungen begannen um 20 Uhr und endeten um Mitternacht.

Im Ersten Weltkrieg stellte das Kino seinen Betrieb ein, der 1920 unter dem Namen Dolina Szwajcarska (Schweizer Tal) wiederaufgenommen wurde. In den 1920er Jahren wurde

das Lichtspielhaus mit günstigen Eintrittspreisen und Ermäßigungen zur Spółdzielnia Pracowników Państwowych (Genossenschaft der Staatsbediensteten). Als es 1931 von den Brüdern Julian und Bernard First gekauft wurde, änderten diese den Namen in Rakieta (Rakete) und führten ein Jahr später Tonfilme ein. Seitens der nahen Kirche kam es nun zu Beschwerden wegen des vom Freiluftkino ausgehenden Lärms, weshalb entsprechende Vorführungen verboten werden sollten. Zur Umsetzung einer solchen Anordnung kam es wegen des Kriegsausbruchs nicht. Das nun von der deutschen Besatzung übernommene Kino hieß Mai.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Kino erneut umbenannt: diesmal in Tatry, womit es sich in den damaligen Lodzer Namenskanon von Lichtspielhäusern wie Bałtyk (Ostsee), Wisła (Weichsel), Gdynia einreiht. Die Filme wurden nicht nur in zwei Sälen gezeigt, sondern es wurde auch die Vorkriegstradition der Freiluftvorführungen fortgesetzt. Diese fanden in einem überdachten Pavillon mit Kinosesseln statt, die nach dessen Abriss durch Holzbänke ersetzt wurden. Außerdem wurde das Tatry zu einem Programmkino, in dem einmal monatlich an der Lodzer Filmhochschule produzierte Filme gezeigt wurden. Auf deren Studierende und Dariusz Ambroszczyk geht unter anderem die Initiative zur Wiederaufnahme des Betriebs zurück – trotz schwieriger Finanzlage und Rechtsumstände.

In Łódź spürt man, wie Juli Zeh 2003 in einem Reisebericht für die »Zeit« feststellt, »die Zähne der Geschichte im Nacken[, w]eil sie nicht eingesperrt ist in Denkmälern, Schaukästen und Freilichtmuseen. Ungezähmt läuft sie herum und greift sich jeden, den sie will.« Dies hätte Christine vor der flimmernden Leinwand des alten Kinos Tatry sicherlich sofort bemerkt. Seine wechselnden Besitzer, Namen und Vorführtechniken erzählen nicht nur eine kinematografische Mediengeschichte, sondern schreiben sich auch in die multinationale Lodzer Stadtgeschichte ein. Ganz in diesem Sinne wurden im Tatry unter anderem die Kriminalkomödie »Vabank« (Juliusz Machulski, Polen 1982) gedreht, die längst als Kultfilm in die polnische Kinogeschichte eingegangen ist, und »Powidoki« (Nachbilder), Andrzej Wajdas letzter Film (Polen 2016), in dem erzählt wird, wie sich der Avantgardekünstler, Kunsttheoretiker und Hochschullehrer Władysław Strzemiński den Grundsätzen des Sozialistischen Realismus verweigerte.

Die Literaturwissenschaftlerin und Slavistin **Gudrun Heidemann**, Universitätsprofessorin am Institut für Germanistik der Universität Łódź, lernte Christine bei einem der ersten

Treffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Ende der 1990er Jahre kennen und schätzen – als lächelnden Menschen sowie überaus hilfsbereite und motivierende Kollegin. Sporadisch begegneten sich beide immer wieder bei slavistsichen Konferenzen und tauschten sich etwa zu Nabokov und Kino, zu flüchtigen Blicken in Reisetexten, aber auch privat aus. In besonderer Erinnerung bleibt ein Wiedersehen bei einer Tagung am GWZO der Universität Leipzig 2013 – diesmal galt Christines einnehmendes Lächeln nicht nur der Kollegin, sondern auch deren vierjährigem Sohn. Ihm wird eine Überraschung versprochen, Christine verschwindet kurz im Büro, kommt mit Plüschtieren – Maus und Elefant aus der Kindersendung – zurück und kommentiert gegenüber dem hocherfreuten Kind, dass diese »Fundstücke« aus ihrer Familie stammen. Empathie, Witz und ein strahlendes Lächeln zeichnen diese winzige Filmsequenz als Erinnerung an eine ebenso kluge wie empfindsame Frau und vielseitige Wissenschaftlerin aus.

Ein Taschentuch

Von Dorothee Riese, Olessja Bessmeltseva und Philipp Venghaus

Zur Erinnerung an Christine Gölz steuern wir ein Taschentuch bei. Das Taschentuch ist ein klassisches Accessoire des Abschieds, der Trauer und des Trosts. Geknotet ist es ein kleiner Helfer, die wichtigen Dinge im Leben nicht zu vergessen. Darüber hinaus hat das Taschentuch eine lange Vorgeschichte vieler kleiner Tüchlein, mit allerlei Bedeutungen, etwa im Leben der Minnesänger und ihrer Geliebten.

Das Taschentuch, das wir ausgewählt haben, schenkte Irina Ratušinskaja Mitte der 1980er Jahre Natal'ja Lasareva. Sie hatte es aus Resten eines größeren Männertaschentuchs zusammengenäht und mit einem Frosch bestickt. Das Besondere dabei: Beide befanden sich zu dieser Zeit in einem Lager, das die Bezeichnung ŽCh-385-3 trug und sich im europäischen Teil der Sowjetunion, südlich von Nižnij Novogorod, in der Republik Mordwinien befand. In diesem Lager, eingepfercht hinter der Küche und abgetrennt vom restlichen Lager, befand sich die einzige Strafkolonie für weibliche politische Gefangene in der Sowjetunion, auch be-kannt als »Kleine Zone«. Mehr darüber schreibt die Dichterin Irina Ratušinskaja in ihren Memoiren »Grau ist die Farbe der Hoffnung«.

Zusammen mit Irina Ratušinskaja und Natal'ja Lasareva waren hier nie mehr als zehn Frauen inhaftiert. Darunter aber so berühmte wie Tat'jana Velikanova, die Herausgeberin der »Chronik der laufenden Ereignisse«, die ukrainische Dissidentin Raïsa Rudenko, aber auch einfache Frauen, wie Baba Maša und Baba Šura, zwei Anhängerinnen einer nicht anerkannten christlichen Gruppe.

Natal'ja Lasareva war Malerin, sie illustrierte den Alltag im Lager in humorvollen Zeichnungen. In ihren Zeichnungen nähen kleine Engel Handschuhe oder stricken warme Strumpfhosen. Wie die kleinen Engel mussten die inhaftierten Frauen Handschuhe nähen. Ältere Frauen, wie Baba Maša und Baba Šura, die nicht mehr zur Arbeit verpflichtet wurden, strickten

für Mitgefangene warme Wollstrumpfhosen. Der kleine Pegasus eilt zum Briefkasten, um eine Beschwerde einzuwerfen. Der kleine Pegasus, das war Irina Ratušinskaja und die Zeichnungen Teil eines Büchleins für deren 30. Geburtstag, der kleine Frosch wiederum war Symbol Natal'ja Lasarevas. Sie hatte Anfang der 1980er Jahre an den »Marija«-Zeitschriften mitgearbeitet. Dafür wurde sie 1982 zu fünf Jahren Strafkolonie verurteilt. »Marija« war als Nachfolgerin von »Die Frau und Russland« (1979) erschienen, der ersten unabhängigen Zeitschrift von Frauen für Frauen in der Sowjetunion, so der Anspruch der Autorinnen. Wir nennen das Blatt eine feministische Zeitschrift, auch wenn das umstritten ist. 2018 fingen wir in St. Petersburg an, zu den Zeitschriften und ihren Autorinnen zu recherchieren. Im Archiv von Memorial St. Petersburg stießen wir auf den Vorlass von Natal'ja Lasareva. Und wir fanden das Taschentuch mit dem Frosch. Wir nahmen den kleinen Frosch, den wir Kröte nannten, zum Wappentier unserer kleinen Projektgruppe. »Zhaba«, die Kröte. Wir bastelten uns das Akronym aus »Weibliche« (*Zhenskoe*), »Autorenschaft« (*Avtorstvo*), »Alltag« (*Byt*) und »Subkultur« (*Andergraund*), ZhABA. Die Kröte, so fand Olessja heraus, ist ein beliebtes Tier unter Feministinnen in Russland, es steht für eine durch konventionelle Schönheitsideale gegängelte und erniedrigte Weiblichkeit und feministischen Widerstand.

Als wir zurück nach Leipzig kamen, präsentierten wir Christine Gölz unser Projekt. Wir wollten aus dem spannenden Material zu den kämpferischen Leningraderinnen eine Ausstellung machen. Christine Gölz war von Anfang an von unserem Vorhaben überzeugt und unterstützte uns. Sie machte es möglich, daraus die wunderbare Wanderausstellung »Leningradski feminism 1979« auf zahlreichen Plakaten und in vielen Videointerviews zu machen. In der Zwischenzeit war die Ausstellung bereits in neun Städten in Deutschland und Russland zu sehen.

Wir haben Christine Gölz als eine Frau erlebt, deren große Stärke gerade darin lag, uns

für unsere eigenen Ideen zu begeistern. Und sicher sprachen wir mit unserer Ausstellung Themen an, die auch Christine Gölz wichtig waren. Sie war eine unermüdliche Kämpferin für eine kritische Auseinandersetzung mit der postsowjetischen Geschichte, eine starke Stimme für feministische Ansätze, eine Förderin innovativer und manchmal waghalsiger Vermittlungsprojekte. Sie hatte viel Empathie für Nachwuchs, für osteuropäische Kolleginnen und Kollegen, für zivilgesellschaftliche Aktivist*innen und politische Künstler*innen.

Die Stärke und Solidarität, die aus den kleinen Gaben der Frauen in der »Kleinen Zone« von ŽCh-385-3 spricht – nennen wir die Art der Solidarität »weiblich«, dann müssen wir bedenken, dass die Frauen es sich nicht selbst ausgesucht haben, ihren Tag mit Nähen zu verbringen – soll hier für die Kraft stehen, die Christine Gölz anderen gegeben hat. Und gleichzeitig steht das Taschentuch hier für die Trauer um diese starke Frau. Die subversive Ironie der kleinen Kröte steht für Humor und Mut, die Christine Gölz niemals hätten verlassen dürfen. Von beidem hatte sie beeindruckend viel und so wollen wir sie immer im Gedächtnis behalten.

Dorothee Riese, Slavistin und Osteuropa-Historikerin, studierte in Moskau und St. Petersburg, war Volontärin an der Gedenkstätte Buchenwald, schrieb einen Roman über ihre Kindheit in Rumänien und arbeitet am GWZO. **Olessja Bessmeltseva**, Informatikerin und germanistische Literaturwissenschaftlerin, arbeitete am Goethe-Institut St. Petersburg und als freie Dolmetscherin und Reiseleiterin. Zurzeit lebt sie in Istanbul. **Philipp Venghaus**, Literatur- und Kulturwissenschaftler, unterrichtete als DAAD-Lektor in Russland. Zurzeit arbeitet er als Projektmanager am Kulturhaus Häselburg Gera und lebt mit seiner Familie in Leipzig.

Das Mazedonische als identitärer Zankapfel: Eigenständige südslawische Sprache oder bulgarischer Dialekt?

Von Adamantios Th. Skordos

Der 1921 im zentralmazedonischen Dorf Nebregovo geborene Blaže Koneski ist in der heutigen Republik Nordmazedonien (bis 2018: Republik Mazedonien) eine umstrittene Persönlichkeit. Auf der einen Seite gilt er als der bedeutendste Sprachwissenschaftler und Schriftsteller der frühen Nachkriegszeit mit einem signifikanten Anteil an der Kodifizierung der mazedonischen Standard- und Literatursprache in den ersten Jahren nach der Gründung der jugoslawischen Volksrepublik Mazedonien (1944). Auf der anderen Seite wird er bis heute in seinem 1991 im Zuge des Zerfalls Jugoslawiens unabhängig gewordenen Heimatland

einer (zu) starken Serbisierung des Mazedonischen unter dem Vorzeichen der seinerzeitigen politischen Zielsetzungen in der Tito'schen Volksrepublik Jugoslawien beschuldigt.

Vor allem in den Reihen der bis 2016 an der Regierung befindlichen konservativ-nationalistischen Partei Innere Mazedonische Revolutionäre Organisation – Demokratische Partei für Mazedonische Nationale Einheit (VMRO-DPMNE), der zurzeit größten Oppositionspartei, gibt es Vertreter*innen der Ansicht, dass es sich bei Koneski nicht um den größten nationalen Sprach- und Literaturwissenschaftler der Nachkriegszeit, sondern – ganz im Gegenteil – um den »Zerstörer« der mazedonischen Sprache handelt. Berüchtigt und bis heute immer wieder ein Thema in der mazedonischen Öffentlichkeit und Politik ist die Diffamierung Koneskis 2010 vom seinerzeitigen Außenminister Antonio Milošoski (VMRO-DPMNE) als »Zwerg von Nebregovo« und »rückgratlosen Akademiker«.

Zusätzlich zu diesen innermazedonischen Querelen hinsichtlich der Beurteilung des Kodifizierungsbeitrags Koneskis spricht auch der Nachbarstaat Bulgarien dem Mazedonischen seit Jahrzehnten seine Existenz als eigenständige südslawische Sprache ab. Aus Sicht der Bulgarischen Akademie der Wissenschaft, die sich in dieser Frage im Einklang mit nahezu allen politischen Parteien des Landes und der vorherrschenden öffentlichen Meinung befindet, handelt es sich bei der »verfassungsmäßigen« Sprache der Republik Nordmazedonien um eine »südwestliche schriftliche Regionalnorm der bulgarischen Sprache«. Nicht allein die Sprache, sondern auch die Abstammung der heutigen Mazedonier*innen sowie große Teile »ihrer« Geschichte und Kultur sind aus Sofioter Sicht bulgarisch. Die zahlreichen bulgarisch-mazedonischen Differenzen historischer und sprachlicher Natur führten schließlich 2020 zu einem Sofioter Veto gegen die Aufnahme von EU-Beitrittsverhandlungen mit der Republik Nordmazedonien.

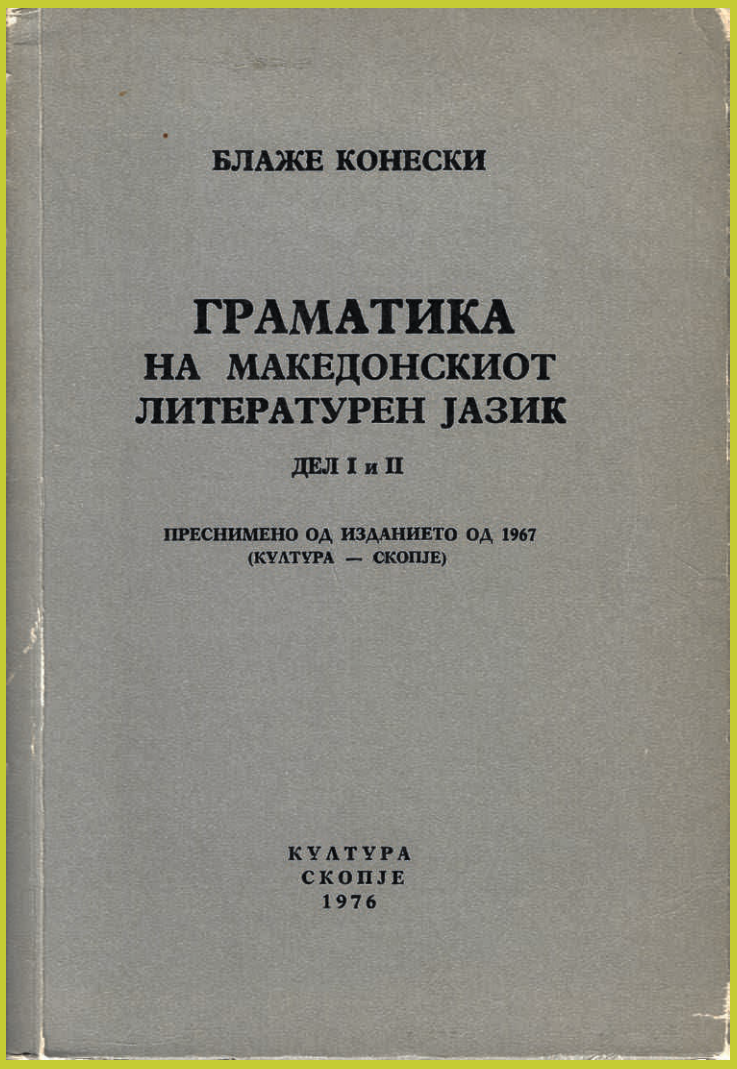
Auf mazedonischer Seite ist es von existenzieller Bedeutung, den eigenständigen Charakter der mazedonischen Sprache gegenüber der entgegengesetzten bulgarischen Position hervorzuheben. Dazu dienen Aktionen wie die Ernennung des 5. Mai zum »Tag der mazedonischen Sprache« 2020 und das jährlich ausgerichtete wissenschaftliche Symposium »Die mazedonische Sprache – eine Quelle wissenschaftlicher Forschung (im In- und Ausland)«. In seiner Begrüßungsansprache zur Eröffnung des zweiten Tagungstages am 20. Oktober 2020 legte der damalige sozialdemokratische Ministerpräsident Zoran Zaev die Beziehung zwischen Sprache und Nation im Fall Nordmazedoniens wie folgt fest: »Solange es die mazedonische Sprache gibt, wird es auch die Mazedonier geben und solange Mazedonier existieren wird auch die mazedonische Sprache Bestand haben«.

Im Juni 2022 unterbreitete das zu diesem Zeitpunkt die EU-Ratspräsidentschaft innehabende Frankreich einen Kompromissvorschlag zur Überwindung des o. g. Sofioter EU-Vetos gegen Nordmazedonien. Unter starkem Brüsseler Druck stehend stimmte das bulgarische Parlament dem Pariser Vorschlag nur unwillig zu und knüpfte die Aufhebung des Vetos an Bedingungen. Skopje müsse u. a. durch eine Verfassungsänderung die Existenz einer bulgarischen Minderheit anerkennen und dieser Minderheitenrechte einräumen. Was die Sprache betrifft, verlangte Sofia von EU und Skopje, dass in den Verhandlungsprotokollen die bulgarische Position hinterlegt wird, dass »nichts im Prozess des Beitritts Nordmazedoniens zur EU als bulgarische Anerkennung der Existenz einer ›mazedonischen Sprache‹ gewertet« werden darf.

Die öffentlich signalisierte Bereitschaft der aus der sozialdemokratischen Partei Nordmazedoniens (SDSM) und der größten Partei der albanischen Minderheit, der Demokratischen Union für Integration (DUI), bestehenden Koalitionsregierung in Skopje, die französische Kompromisslösung und somit auch die bulgarischen Bedingungen anzunehmen, löste im Land heftige Proteste aus. Der mazedonische Ministerpräsident Dimitar Kovačevski

musste Anfang Juli die öffentliche Meinung in Bezug auf die Befürchtungen hinsichtlich der Sprache beruhigen: »Es gab viele Lügen und Spekulationen im Zusammenhang mit dem französischen Vorschlag. Ich möchte ganz klar versichern: Die mazedonische Sprache bleibt unangetastet und allen anderen Sprachen in Europa ebenbürtig. Die mazedonische Sprache wird eine Amtssprache der Europäischen Union sein.«

Die dreitägige Parlamentsdebatte zur Annahme oder Ablehnung des französischen Vorschlags und der bulgarischen Bedingungen wurde vonseiten der nationalistischen Opposition in besonders spitzen Tönen geführt. Bezeichnend dafür sind die Ausführungen der VMRO-DPNE-Abgeordneten Dafna Stojanoska. Sie bezichtigte diejenigen, die für die Kompromisslösung stimmen würden, dem Völkermord am mazedonischen Volk und begründete dies wie folgt: »Wenn man einem Mazedonier seine Sprache nimmt oder verweigert, dann macht man ihn stumm und unsichtbar, man löscht ihn von der Landkarte der Existenz und des Überlebens aus.«


БЛАЖЕ КОНЕСКИ

ГРАМАТИКА
НА МАКЕДОНСКИОТ
ЛИТЕРАТУРЕН ЈАЗИК

ДЕЛ I и II

ПРЕСНИМЕНО ОД ИЗДАНИЕТО ОД 1967
(КУЛТУРА — СКОПЈЕ)

КУЛТУРА
СКОПЈЕ
1976

Trotzdem stimmten die Abgeordneten der Koalitionsregierung und somit die Mehrheit des Parlaments für den Kompromiss. Das von den Außenminister*innen der beiden Länder am 17. Juli 2020 unterzeichnete Protokoll zur Annahme des französischen Vorschlags beinhaltete keinen bulgarischen Einwand gegen die Eigenständigkeit der mazedonischen Sprache.

Auf kritische Fragen bulgarischer Journalisten diesbezüglich stellte die Außenministerin Teodora Genčovska klar, dass Bulgarien weiterhin die »offizielle Sprache« der Republik Nordmazedonien nicht anerkenne und diese Position in einer Deklaration gegenüber der Europäischen Kommission hinterlegen werde. Tatsächlich reichte Sofia am 19. Juli eine Deklaration ein, in der es u.a. erklärte, dass »die Schaffung der ›mazedonischen Sprache‹ in den Jahren 1944–45 im ehemaligen Jugoslawien ein Akt der sekundären Kodifizierung (Re-Kodifizierung) auf der Grundlage der bulgarischen Schriftsprache war, weiter ›angereichert‹ mit lokalen Formen, wodurch ein ›natürlicher‹ Prozess simuliert wurde, der auf einer dialektalen Form basiert«. Und stellte klar: »Jedwede Bezugnahme auf die Amtssprache der Republik Nordmazedonien in amtlichen oder inoffiziellen Dokumenten, Positionen und Erklärungen

sowie in anderen [Dokumenten] der EU und ihrer Organe, Einrichtungen, Ämter und Agenturen muss in Übereinstimmung mit der Verfassung dieses Landes zu verstehen sein und darf keineswegs als Anerkennung der ›mazedonischen Sprache‹ durch die Republik Bulgarien ausgelegt werden«.

Adamantios Th. Skordos ist wissenschaftlicher Referent am GWZO und Privatdozent für European Studies (mit Schwerpunkt Südosteuropa) an der Universität Leipzig.

Wenn eine Epoche beerdigt wird

Gedichte Anna Achmatovas zum Krieg. Auf den Seiten alter sowjetischer Zeitschriften. Von Matthias Schwartz

Das Titelblatt der Januarausgabe der Zeitschrift der Leningrader Abteilung des Sowjetischen Schriftstellerverbandes, »Leningrad«, des Jahres 1946 ziert der Schattenriss einer römischen Quadriga mit sechs Pferden. Ihr Original thront auf dem doppelten Triumphbogen des Generalstabs am Petersburger Palastplatz direkt gegenüber vom Winterpalast. Entworfen wurde das prächtige Gebäude Anfang des 19. Jahrhunderts von Carlo Rossi im Auftrag von Zar Alexander I., der hiermit den heroischen Sieg im Vaterländischen Krieg gegen Napoleon ehren wollte. Darunter sieht man eine Schwarzweißfotografie der konstruktivistischen Lenin-Statue am Finnischen Bahnhof, umgeben von Winterschnee. Bei dem von Sergej Eseev entworfenen und 1926 errichteten Denkmal handelt es sich um eines der ersten Lenin-Monumente überhaupt, das seine Ankunft im damaligen Petrograd im April 1917 darstellen soll. So verweist die Umschlaggestaltung auf einen zweifachen Triumph: den gewonnenen Krieg von 1812 und die nach Lenins Ankunft erfolgte Oktoberrevolution von 1917. Symbolisch deutet das Titelblatt aber zweifelsohne auch eine Kontinuität patriotischer Erfolge an, deren Krönung der unlängst erzielte Sieg im Großen Vaterländischen Krieg 1945 gegen das nationalsozialistische Deutschland darstellt. Und entsprechend sind diesem Thema heroischer Kriegsführung und tapferer Kämpfer viele Beiträge der Zeitschriftennummer gewidmet.

Doch nicht alle Texte erliegen dem Pathos des Sieges, wie man beim Blättern bald feststellt. Auf der symbolträchtigen Seite 13 finden sich mit einem Mal »Gedichte verschiedener Jahre« von Anna Achmatova, insgesamt acht, geschrieben zwischen 1909 und 1945. Das erste hebt gleich mit den Zeilen an: »Auf dem Friedhof rechts staubte eine Einöde« (У кладбища направо пылил пустырь), und das letzte, dem »Tag des Sieges« gewidmete Gedicht folgt einer Witwe am namenlosen Grab. Statt überschäumender Siegesfreude geht es um Trauer um die Toten, Gedenken an die Namenlosen, Verlassenheit und Verlust.

Oben in der Mitte der Seite 13, direkt unter ihrem Namen, sieht man ein offensichtlich schon älteres Porträtfoto der Autorin, auf dem sie in einen Schal gehüllt, den Kopf leicht nach

Анна
Ахматова
Стихи разных лет

Август 1940 г.

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет.
И тихо, так, господи, тихо,
Что слышно, как время идет.
А после она выплывает,
Как труп на весенней реке,
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.
И клонятся головы ниже,
Как маятник ходит луна.
Так вот над погибшим Парижем
Такая теперь тишина...
1940 г.

vorne und zur Seite gebeugt, skeptisch direkt den Betrachtenden in die Augen schaut. Es finden sich keine Angaben zur Herkunft des Bildes, doch es handelt sich um eine Aufnahme von Moisej Nappel'baum (1869–1958) aus dem Jahr 1921. Ein Blick also aus tiefer Vergangenheit. Und direkt darunter, genau im Zentrum der Seite steht das Gedicht »August 1940« (Август 1940 г.):

Wird eine Epoche beerdigt,
Tönt kein Psalm übers Grab.
Brennesseln, Disteln
Werden den Hügel verziern.
Den Totengräbern im Zwielicht
Gehts von der Hand. Und es eilt.
Mein Gott, wie die Stille wächst.
Man hört die Zeit vergehn.
Später schwemmts die Versenkte
Hoch wie eine Leiche im Fluß,
Der Sohn will sie nicht erkennen,
Der Enkel wendet sich ab.

Die Köpfe neigen sich tiefer,
Der Mond wie ein Pendel geht.
Und eine solche Stille
Liegt über Paris,
da es stirbt.

(Nachdichtung: Sarah Kirsch)

Die Stille über »Paris, da es stirbt«, und das Jahr 1940 verweisen deutlich auf die Zäsur, den Einmarsch der deutschen Wehrmacht in die ansonsten lärmend-fröhliche französische Hauptstadt, die die Besatzer bekanntlich mit Friedhofsruhe empfangen hat. Doch schon die Monatsangabe im Titel passt nicht dazu, geschah die Besetzung doch bereits im Juni, im August vier Jahre später hingegen erfolgte die Befreiung durch die Westalliierten. Als ob katastrophale Niederlage und glückliche Siegesfeier hier aufeinander bezogen sind. Auch dass bei Achmatova die Epochenzäsur nicht auf den deutschen Überfall auf Polen oder die Sowjetunion datiert wird, sondern auf den erfolgreichen Blitzkrieg im Westen, widerspricht allen offiziellen sowjetischen Selbstbildern. Das Epochenende setzt nicht mit dem Beginn einer glorreichen Nachkriegszeit ein, sondern mit der Beerdigung der Vorkriegszeit, die noch nicht einmal eine Leichenfeier bekommen hat, sondern vergessen unter Disteln und Brennnesseln begraben liegt.

Christine Gölz hat in ihrer Monographie zu den »Spiegelungen und Spekulationen« (2000) bei Anna Achmatova mustergültig gezeigt, wie eng bei ihr streng durchkomponierte Form mit Motiven des Todes, der Stille und der Erinnerung verknüpft sind. Auch dieses Gedicht ist im Russischen in seiner »formalen Raffinesse« (S. 241) durchgehend im AB-Reim gehalten, hat abwechselnd neun- und achtsilbige Verse mit weiblicher und männlicher Kadenz, ein einheitliches Versmaß, auf einen Jambus folgen zwei Anapäste, insgesamt 16 Zeilen, die sich thematisch in vier gleich lange Strophen einteilen lassen. Diese Komposition voller Harmonie und Ordnung kontrastiert verstörend mit dem dargestellten Verfall und Chaos. Der Friedhof verlassen, Söhne und Enkel entzweien sich, selbst der Mond ist ins Pendeln geraten.

Und dann gibt es da noch die »Totengräber« und die »Leiche im Fluss«, die unverkennbar auf Shakespeares »Hamlet« verweisen. Aus Paris wird Ophelia, deren Tod im Gedicht gewissermaßen rückwärts erzählt wird: denn erst erfolgt das Sterben (Zeile 13–16), dann »schwemmts die Versenkte« (9–12), ehe sie eilig verbuddelt wird (5–8) und der vergessene Grabhügel verwildert (1–4). Doch auch hier dient die Störung offizieller Zeitordnung der Verfremdung ins Kenntliche – statt pathetischer Psalmen am Grab hört man die wachsende Totenstille. Mehr noch: Ophelia stirbt selbstbestimmt, ob absichtlich oder aus Versehen, das wissen wir nicht, und sie blieb kinderlos, sie hatte weder »Sohn« noch »Enkel« – es waren Bruder, Vater und Geliebter, die sich gegenseitig mordeten und so auch sie in den Tod trieben. Darauf verweist Ophelia als Paris, als Epoche. Machtgier und Niedertracht richten die Menschen zugrunde, und einzig die Totengräber kümmern sich um ihre ungezählten Opfer.

Anna Achmatova ist eine solche Totengräberin. Und hat mit diesem und den anderen Gedichten einen der größten Skandale der sowjetischen Literaturgeschichte ausgelöst. Am 14. August 1946 fällte das ZK der kommunistischen Partei den »Beschluss über die Zeitschriften ›Zvezda‹ und ›Leningrad‹«, in dem man neben dem Schriftsteller Michail Zoščenko Achmatovas Lyrik einer vernichtenden Kritik unterzog. Sie wurde mit einem Publikationsverbot belegt, aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen und öffentlich geächtet. Der Beschluss leitete eine weitgehende Uniformierung der sowjetischen Literatur ein, die von

nun an konfliktlos nur noch den glücklichen Aufbau des Kommunismus zeigen sollte, der im Zuge des aufziehenden Kalten Krieges immer stärker russisch-nationalistische und unter dem Vorzeichen des Kampfes gegen den Kosmopolitismus auch antisemitische Züge bekam. Der Chefideologe dieser bis zu Stalins Tod im März 1953 andauernden Periode, Andrej Ždanov, warf Achmatova in einem Grundsatzreferat 1946 vor, rückständige und wirklichkeitsfremde Werke zu schreiben: »Diese Werke können nur Mutlosigkeit, geistigen Verfall, Pessimismus und den Wunsch säen, […] sich von der weiten Straße des gesellschaftlichen Lebens und Wirkens in die enge Welt der persönlichen Erfahrung zurückzuziehen.« Noch deutlicher wurde die Zeitschrift »Zvezda«, die zuvor noch selber Gedichte von ihr veröffentlicht hatte, im September 1946 aber über ihre »volksfeindliche Dichtung« schrieb: »Achmatova hat den Krieg einzig als Fluch wahrgenommen […], das Kriegsthema wird ausschließlich als Thema des Schmerzes und des Leidens dargestellt […] als eine Abfolge sinnloser, unerfüllter Tage, tot in ihrer Leere, verseucht durch den ›giftigen Nebel‹ der Banalität« (S. 194).

Es ist aber genau diese »volksfeindliche« Ausrichtung, die »den Krieg einzig als Fluch« beschreibt, die die Totengräberin Anna Achmatova heutzutage so unheimlich aktuell macht. »Da hier die Stille zu singen beginnt, aus Leid und Tod also Dichtung entsteht«, schreibt Christine Gölz anlässlich des späten Zyklus »Mitternachtsverse«, könne das dichtende Subjekt bei Achmatova eine Position einnehmen, »die sich nicht mehr innerhalb dieser Welt verorten lässt«, und »dadurch – zumindest in seiner Konstruktion – Unsterblichkeit« erlange (S. 234). Im Zeichen einer erneuten »Zeitenwende« voller Krieg und heroischem Kampf lohnt es wieder, sich Achmatovas gesellschaftsfremden und rückwärtsgewandten Gedichten zuzuwenden, die der Totenstille eine Stimme geben.

Christine Gölz näher kennengelernt habe ich, als ich noch am Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin arbeitete und sie dort eine Vertretung innehatte. Wir wollten gerade unsere Öffentlichkeitsarbeit in der Abteilung Kultur verbessern, und legten dafür die »Arbeitspapiere« des Instituts neu auf, deren »Neue Reihe« im Jahr 2009 keinen besseren Start hätte haben können: Christines Essay »Wie Evgenij Griškovec' ›Hemd‹ gemacht ist« entblößte unwiderstehlich den »illusionären Charakter« von jeglichem imaginierten Heldentum und kohärenten Identitätsstrukturen. Der letzte Text, den ich von ihr gelesen und redigiert habe, war ein Essay über Aleksej Balabanovs Kultfilm »Bruder« (Brat, 1997), der eine »Welt von Mord und Totschlag« zeigt, aus der es nur ein Entkommen gibt zu dem Preis, sich selbst »um die Leichen der Banditen zu kümmern«. Noch mehr Totengräber. Der Rest ist Schweigen.

Matthias Schwartz leitet am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin den Programmbereich Weltliteratur.

Kleines Gedicht aus Großem Krieg

Ein Fundstück aus der »Gedichtflut« des Ersten Weltkrieges, in die sich der Historiker Frank Hadler mit Hilfe der Literaturwissenschaftlerin Christine Gölz wagte.

In einer Fußnote zum Stichwort »Kriegsliteratur« der »Enzyklopädie Erster Weltkrieg« sind Schätzungen zu lesen, die zwischen einer Million während des ersten Kriegsjahrs entstandenen und 1,5 Millionen allein im August 1914 geschriebenen Gedichten schwanken: »Die bekannteste Äußerung zu dem Thema stammt von Julius Bab, der in der Zeitschrift ›Das literarische Echo‹ die Flut an Gedichten auf 50.000 pro Tag schätzte.« Unter dem Eindruck der Kraft solch großer Zahlen sprach ich meine Kollegin und Literaturwissenschaftlerin Christine Gölz im Sommer 2014 an, um mehr zu erfahren über diese »Gedichtflut« von einhundert Jahren zuvor. Christine war wenig überrascht ob der Zahlen und gab mir die damals gerade erschienene Monographie »Europas Dichter und der Erste Weltkrieg« von Geert Buelens in die Hand. Auch dort fand ich jene unglaubliche Pro-Tag-Zahl und den Hinweis, dass im ersten Kriegsjahr allein in Deutschland drei Millionen Gedichte geschrieben worden seien. Sofort wollte ich herausfinden, ob es eine solche Gedichtflut auch in der Poetenwelt der böhmischen Länder gegeben hatte. Da es aber nicht nur um Quantitäten gehen konnte, sondern um die Beurteilung von literarischen Qualitäten, war mir an Christines Expertise sehr gelegen. Sie sagte ohne Zögern zu und die Spurensuche auf dem Felde der mich vornehmlich interessierenden tschechischen Kriegslyrik konnte beginnen.

Das hier vorgestellte Fundstück, dessen Qualität Christine Gölz hoch einschätzte, ist vor inzwischen über einem Jahrhundert in Irkutsk entstanden. Es handelt sich um ein wirklich kleines Bändchen mit 20 Gedichten, erschienen im Herbst 1919 an den von Böhmen so fernen Gestaden des sibirischen Baikalsees. Verfasst hatte diese Gedichte der spätere General Rudolf Medek (1890–1940) in den Jahren 1914–1918. Der Titel war mit »Lví srdce« (Löwenherz) beziehungsreich gewählt, denn wie sollte man selbst in mehreren tausend Kilometern Entfernung von der Heimat beim Lesen nicht an das böhmische Wappentier, den doppelschwänzigen

Löwen, denken? Verlegt von der »Informations- und Kulturabteilung« der gemeinhin als Legionen bezeichneten tschechoslowakischen Truppen in Sibirien wurde die Gedichtsammlung in 10.000 (!) Exemplaren gedruckt. Von dieser schier atemberaubenden Auflagehöhe auf die damalige Massenrelevanz von Kriegsgedichten auch im Tschechischen zu schließen, dürfte nicht falsch sein. Sicher aber ist sie ein guter Grund dafür, dass man das Büchlein bis heute in tschechischen Antiquariaten finden kann. Das hier abgebildete Fundstück war 1993 in Prag für neun Kronen zu haben – ursprünglich kostete es achtzig Kopeken.

Folgt man dem M-Band des nach Staatspräsident Masaryk benannten Leit-Lexikons der Ersten Tschechoslowakischen Republik von 1929, war Rudolf Medek im Weltkrieg »zum Barden und Chronisten der Legionäre« geworden. Mit dem Lyrikband »Lví srdce« habe er die Erinnerungen an die Kämpfer »monumentalisiert«, in einen »national-pathetischen Schwebezustand« versetzt, und sein Versmaß »vervolkstümlicht« (was es jedoch nicht weniger schwer gemacht hat, die Medek-Dichtung in ein Hadler-Deutsch zu übertragen).

Als »Vstup« (Einstieg) seiner Irkutsker »Löwenherz«-Sammlung verwandte Medek einen Siebenzeiler. Datiert auf August 1914 hatte er die folgenden Zeilen als Soldat der kaiserlich-österreichischen Armee verfasst:

V krvavé vřavě, v níž dusí se svět,
řvou děla, krok armád zní temně -
Ty mlčíš... Ty nesmíš promluvit...
Ty nesmíš dýchat.... Ty nesmíš žít...
Národa Tvého junácký květ
V cizáckých službách jde potupně mřít...
Jak je Ti, česká země?

In blutigem Schlachtgetümmel erstickt die Welt,
es brüllen die Kanonen, der Schritt der Armeen erklingt düster –
Du schweigst ... Du darfst nicht sprechen ...
Du darfst nicht atmen ... Du darfst nicht leben ...
Deiner Nation heldenmütige Blüte
in Diensten fremder Herrscher geht einem schmählichen Tod entgegen ...
Wie ist Dir zumute, böhmisch-tschechisches Land?

Medek hat an diesem Gedicht weitergearbeitet, nachdem er Ende 1915 zu den Russen übergelaufen war. Die Neufassung wurde auf den 8. August 1916 datiert, trug nun den Titel »Pozdrav rodné zemi« (Gruß dem Heimatland) und war um zwei Strophen erweitert:

II
Zem‘ tolikrát zdraná a zbičovaná,
zem‘ krásná a smavá a milovaná,
mstitelů řád Tebe pozdravuje!
Vyhnanců Tvojích rodina
do zbraně volá, hněv srdcem jí duje,
hlas pomsty v ní požár rozněcuje:
Austria, bije tvá hodina!!

Du Land, so oft geplündert und gegeißelt,
Du schönes, heiteres und geliebtes Land,
der Orden der Rächer grüßet Dich!
Deiner Vertriebenen Schar
zu den Waffen ruft, Zorn im Herzen ihr weht,
die Stimme der Rache in ihr das Feuer entflammt:
Austria, deine Stunde schlägt!!

III

V krvavé vřavě, v níž dusí se svět,
děla když řvou, krok armád zní temně,
hlas dávný k nám hřmí: bít, neživit,
a bude-li třeba, tož raději mřít,
se zbraní v ruce, ni kroku zpět!
Po zlých dnech urážek Ty musíš žít
krásná a silná a volná,
na věky naše, česká země!

In blutigem Schlachtgetümmel, in dem die Welt erstickt,
wenn die Kanonen brüllen, der Schritt der Armeen dunkel erklingt,
donnert uns eine vergangene Stimme entgegen: schlagen, nicht nähren,
und wenn nötig, dann lieber sterben,
mit der Waffe in der Hand, nicht einen Schritt zurück!
Nach den bösen Tagen der Schmähungen musst Du leben,
Du schönes und starkes und freies, für Jahrhunderte unser, tschechisches Land!

Wie allein anhand der Ausrufezeichen unübersehbar, war die düster-deprimierte Stimmung der Einstrophenfassung von 1914 inzwischen klarer Zuversicht und festem Kampfeswillen gewichen: Der Feind klar ausgemacht, dessen Stunde schlägt, eine donnernde Stimme aus der Vergangenheit, die künftiges Heroentum der Kämpfer evoziert für den ewigen tschechischen Besitz der zu neuem Leben erweckten böhmischen Erde.

Ohne das kollegiale Mitdenken von Christine Gölz hätte ich mich wohl nicht so tief in die Gedichtflut des Ersten Weltkrieges gewagt. Doch allein das hier vorgestellte Fundstück belegt, was Geert Buelens ganz am Ende seines so wichtigen Bandes über die Kriegslyrik festgehalten hat: »Poesie ist hier nicht nur Dekor von und für Ästheten, sondern eine Quelle des Wissens über die Vergangenheit, denn auch Worte haben diese Vergangenheit geformt«.

Der Historiker **Frank Hadler** leitet die Abteilung Verflechtung und Globalisierung.
2018 erschien in Prag sein von Christine Gölz kritisch gegengelesener Text: Dichter und Volkspoeten der böhmischen Länder im Angesicht des Großen Krieges: Sichtungen von Dichtungen aus dem Jahr 1914, in: Jdi svou cestou a nech lidi mluvit. Variety sociálních i kulturních dějin (Geh Deiner Wege und lass die Leute reden. Varietäten der Sozial- und Kulturgeschichte). Hg. v. Oldřich Chládek / Tomáš Petráček / Jan Síč / Veronika Stachurová Kucrová, Praha 2018, 645–668.

Sei herzlich gegrüßt, Christine

Versuch einer Collage aus Christines Mailworten, ausgewählt und zusammengestellt von Stephan Krause.

ich bin am Institut
ein wenig soziale Kontakte
auf Abstand tun
mir gut.
Ich stelle mir vor, dass
bei euch das Leben bunt ist
vermutlich auch nicht immer einfach.
Ich schreibe kurz
Wird schon ins Budget passen.
Sei herzlich gegrüßt
herzlichen
Dank
Wunschbotschaften,
die mich nach und nach
erreichen
und für den Hein, den ich
zufällig etwa zeitgleich
undercover
aus dem Institut gefischt habe.
Soviel
zu Verbindungen…
Langsam
geht es mir besser – und auch ich hoffe,
dass ich bald wieder
bin. Danke
Es ist gut zu wissen
Sei herzlich gegrüßt
zumindest im Rückblick
auf die slavischen Ikonen
– von Interesse.
Herzliche Grüße – noch immer
aus
dem Krankenstand
Liebe Literaturwissenschaftler*innen und
Freund*innen,
wir treffen uns
morgen,
Vorschläge der Lokalität
sehr willkommen!
Herzliche Grüße
wollen wir weiter
mit den Romantiker*innen
in Jena
spielen?
Herzliche Grüße
Ich versuche,
einen
Vortrag anzufangen, der vorgestern
fertig hätte
sein müssen…
Herzlich
Könntest du mir
Infos weiterleiten?
Ein Inhaltsverzeichnis,
ein Klappentext ist noch besser.
Herzliche Grüße aus Prag
irgendwas klappt nicht.
Vielleicht geht das im Zug einfach nicht…
Gruß – Hamburg ist
nahe, die Felder
voller Störche – wenn das nicht
Frühling heisst –
mein Herz lacht
Liebe Stoßarbeiter und Ideen-Generatoren,
danke für
den Vorschlag.
Wir müssen mal sehen, wie
»wissenschaftlich«
wir das Ganze machen
Bis bald
Haste das gesehen?
Gruß

und danke für den Besuch
Die längere
Länge ist gar
kein Problem
den Gesundheitstempel
angesehen
bin mir sicher
verjüngt und heil
werde ich der Sole
entspringen.
Bis bald
Kannst du mir die
wertvolle Flasche
Wein aus
Rumänien mitbringen?
– in meinem Büroschrank.
Und kannst du
im russischen Laden (gegenüber
vom Café wo wir DoEuLit geplant haben)
3 Laibe »Baratinskij chleb«
kaufen und mitbringen?
Das wäre ganz
wunderbar.
Bis hoffentlich bald
schufte, schufte,
und nie das
Lächeln vergessen,
puh,
was für eine
Zeit… zum närrisch
werden, wo
mein Blick gerade wieder auf
die Leibesvisitationen
fällt
Gruß
Aber jetzt:
Wochenende,
schöne Pause,
ich schalte mal
auf Funkstille.
nein, du kannst
deinen Account so einstellen, dass er
auch andere
Adressen abfragt
… am einfachsten
ist es,
ich gebe
meinen
digitalen
ABC-Schülern
eine klitzekleine Einführung in
die Vorteile des vernetzten
und digitalen
Arbeitens, Nachteil: NSA
welcome!
Bis bald
Hört das denn niemals auf?
Gibt es den fehlerfreien Text?
Bis bald
Ich war nochmal
im Sattelreich,
weil schon auf der Heimfahrt
die Stange wieder rutschte.
keine Zwischengrößen,
eine
Nebenbaustelle
Ich hab es
nicht mehr geschafft,
meine eigenen Reisen zu
beantragen… Jetzt fällt
mir noch diese elegante
Lösung ein.
Herzliche Grüße
Oberer kleiner Kinoraum in der Schaubühne
Lindenfels –
schön plüschig
und mit einer Bühne für den inner circle
und
intime Kinostuhlreihen
ut connewitz – kinohistorisch
ein attraktiver Ort für so einen Maoisten
nach vergeblicher Suche in HH auch in
Leipzig die Zettel nicht mehr finden können.
Noch sind die letzten Taschen nicht
durchwühlt, die Hoffnung
sinkt
aber…
Könntest du bitte deine
Notizen an
mich mailen,
mal sehen, was
ich rekonstruieren kann.
Danke und Gruß
sehr löblich, gleich die Kröten

am Morgen
angegangen und geschluckt.
Bist du nachher am Institut?
wäre schön, wenn du mir einen
schnittigen Titel
(vorläufig)
nennen könntest
Aber so geht es
im Leben – zuviel Aktivität
auf einmal!

von seinen Sünden abzulenken.
Wenn Weihwasser
zur negativen Waffe wird…
herzlichen Dank »für die prompte
Zuarbeit« – wie das im
GWZO-Slang heißt
versuche jetzt mal wieder
anzukommen
und mich richtig einzufädeln,
sorry für die Hektik

Was ja
aber auch sehr lebendig ist.
Bis Mittwoch
Gruß
die Pussys sitzen wirklich im Knast,
z. T. hat man versucht, ihnen die Kinder
wegzunehmen –
und der Patriarch macht
die übelste Gegenpropaganda, um

heute.
Bis die Tage
herzlich
Die »Anhörung« war
gemischt
ohne offizielles Statement,
Gefühlt
sind wir dabei, aber who knows. Auf
jedenfall kann ich

eure Expertise beim Aufrüschen gut gebrauchen,
Weiter gutes Denken!
Herzlich
gerade kam mir ein Gedanke, den ich
besser
schon vor drei Wochen
gehabt hätte –
ein Schirm überm Schirm,
weil es doch schwierig war, kulturelle
Ikonen zu dehnen…
Wenn der Antrag nicht
abgeschmettert wird
würde ich mich gerne mit euch kurz und
Žižek-gelockert
beraten,
was wenn das
entsprechend mehrgleisig
abgebildet wäre (dann fällt der Text wieder
auseinander,
schluchz)
gefällt mir gut!!! juhu, das wär's
– ich werd voraussichtlich wirklich bis zum
letzten Moment
brauchen,
blöd gelaufen mit der Urlaubswoche. Daher
spüre ich eure Unterstützung
Sehr nett, so hilfreiche Geister als Kollegen zu haben.
Schönes Wochenende

p.s.
meine hungarologische
Anfrage bezog sich auf eine ungarische Diss. auf
Deutsch im Netz,
auf die ich beim Orakelbefragen gestoßen bin
Hallo ihr Lieben,
lässt sich Babits Mihály
in zu rechtfertigender
Weise als Autor utopischer
Texte bezeichnen?
Meine diesbezügliche
Quelle scheint wenig seriös
ich will nichts
Falsches schwadronieren.
Danke und ein schönes Wochenende!
Bis nächste Woche
ich komme am 18.11. aus
Moskau zurück
bin dort kaum am
Netz, ich kann
also keine Lektüre garantieren,
versuchen werd ichs.
Bis morgen
gerade euer spannendes
Tagungsprogramm gesehen
stößt
auf mein äußerstes Interesse.

Ich habe über rund zehn Jahre mit Christine Gölz in der GWZO-Literaturwissenschaft und, gefördert durch sie, auch in der Filmwissenschaft zusammengearbeitet. Schwer messbar viel habe ich von ihr gelernt, mir abkucken dürfen. Dies habe ich als großes Geschenk empfunden und verdanke Christine sehr viel.

Stephan Krause forscht in der GWZO-Abteilung Kultur und Imagination zu Literatur und Film des östlichen Europa.

Wissenstransfer gestern und heute

Von Anja Rasche

Eine zentrale Publikation und ein wichtiges Instrument des Wissenstransfers für das GWZO ist die jährlich erscheinende »Mitropa«, welche in Form eines abwechslungsreichen, sorgfältig inhaltlich und visuell gestalteten und reich bebilderten Journals in einem ausgeklügelten System von verschiedenen Rubriken und Formaten die Forschungsergebnisse des Instituts für eine breite Öffentlichkeit zugänglich macht. Der Wissenstransfer steht aktuell wissenschaftspolitisch hoch im Kurs und wird weithin gefordert, um für Bürgerinnen und Bürger transparent zu machen, welche wissenschaftlichen Aktivitäten mit ihren Steuern finanziert werden.

Für ein gelungenes Transferprodukt sind nicht nur wissenschaftliche Erkenntnisse und fachliche Expertise notwendig, sondern weitere, besondere und rare Kompetenzen. Dazu zählt Empathie (um zu ergründen, was für andere interessant ist) und das Hintanstellen eigener (Forschungs-)Interessen. Darüber hinaus ist es notwendig, einen Überblick über die laufenden Forschungen des Instituts zu behalten, d. h. den Dialog mit den Kolleginnen und Kollegen zu pflegen, ebenso wie sehr großes Engagement, Sprachgefühl, Sorgfältigkeit und Durchhaltevermögen, aber auch Freude und Kreativität! Der Aufgabe, die »Mitropa« redaktionell zu betreuen, hat sich Christine über einen langen Zeitraum unermüdlich, mit großer Freude und Bravour gewidmet. Auch die »Mitropa« 2020 war in weiten Teilen ihrer redaktionellen Arbeit zu verdanken. Als ihre Vertreterin für ein Jahr musste ich nur die bereits vorbereiteten Fäden wieder aufnehmen und ein paar wenige Artikel einwerben und redaktionell bearbeiten. Alles andere übernahm sie im Hintergrund.

Eine besondere Herausforderung stellte es für Christine dar, so sagte sie mir einmal, geeignete Abbildungen für Beiträge derjenigen Autoren zu finden, die diese nicht selber einreichten. Aber auch diese Aufgabe löste sie immer wieder sehr erfolgreich! Integraler Bestandteil der Beiträge sind Bilder bei Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern oder Archäologinnen und Archäologen. Der Umgang mit ihnen ist für sie ebenso selbstverständlich wie unumgänglich! Die Funktion der Bilder unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Punkt: Sie sind viel mehr als Illustrationen des Geschriebenen, sie sind in vielen Fällen die Quelle, die es zu befragen, zu interpretieren und zu entschlüsseln gilt, also der Inhalt und Gegenstand des Textes.

Das hier als Fundstück ausgewählte Bild begegnete mir bei der Vorbereitung einer Publikation zu Wismars verlorener Mitte, dem sogenannten Gotischen Viertel, das am Ende des Zweiten Weltkriegs durch Luftminen weitgehend zerstört wurde. Neben den zahlreich vorhandenen historischen Fotografien in der hervorragenden Fotosammlung des Archivs der Hansestadt Wismar suchte ich nach noch älteren Abbildungen. Während die ältesten Fotografien ab ca. 1850 Bauwerke Wismars festhielten, fand ich noch ältere Ansichten in Form von Handzeichnungen, z. B. von so berühmten Architekten wie Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Friedrich August Stüler (1800–1865). Sowohl Schinkel als auch Stüler nutzen, so stellte sich heraus, die Lithographie zur Vervielfältigung und Publikation ihrer Handzeichnungen.

Dieses auch als Steindruck bezeichnete Flachdruckverfahren war von Alois Senefelder zwischen 1796 und 1798 in München zunächst für die Vervielfältigung von Texten und Noten erfunden worden, wurde aber bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch für künstlerische Zwecke genutzt. Das Druckverfahren eignete sich dank niedriger Kosten für die industrielle Massenproduktion und entwickelte sich zu einem wichtigen Kommunikationsfaktor (Plakate, Bilderbögen, Illustrationen, Karikaturen).

Eine ganze Reihe von Lithographien mit Wismarer Motiven findet sich in dem Sammelband »Meklenburg in Bildern«. Das als Fundstück ausgewählte Bild trägt die Unterschrift »St. Marien Kirche zu Wismar« und gehört zu den insgesamt sechs Ansichten der Hansestadt in dieser von Friedrich Lisch herausgegebenen Publikation. Von den üppig illustrierten Heften erschienen zwischen 1842 und 1845 acht pro Jahr. Insgesamt enthielt das in der Tiedemann'schen Lithographischen Anstalt in Rostock erstellte Werk schließlich 100 Abbildungen.

Die Situation zwischen Marien- und Georgenkirche ist sehr sorgfältig und detailreich wiedergegeben, wenn auch sicherlich vereinheitlichend und nicht in jedem Detail wirklichkeitsgetreu. Hierauf weisen nicht nur die Staffagefiguren hin, die der Abbildung Lebendigkeit verleihen sollen und nicht etwa reale Personen portraitieren. Auch die Darstellung der Alten Schule, auf deren schmale Giebelfassade die Raumschlucht zwischen Fürstenhof rechts vom Betrachter und aufgelockerter Wohnbebauung links zuläuft, entspricht nicht in allen Einzelheiten der Realität. Durch Fotografien wissen wir, dass die Alte Schule bis zu ihrer Restaurierung 1880 einen eher verwahrlosten Eindruck machte. Das Gebäude war für Wohnzwecke umgebaut worden und in sechs einzelne mehrgeschossige Wohnbereiche mit je eigener Eingangstür und mit Brettern umschlossenen Hinterhöfen geteilt worden. Davon ist in dieser Darstellung kaum etwas zu erahnen.

Den begleitenden Text verfasste Friedrich Lisch (1801–1883), herausragender Altertumsforscher, Archivar, Bibliothekar und Konservator in Mecklenburg-Schwerin, außerdem 1835 Mitbegründer und Vorsitzender des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde. Er widmete sich der mecklenburgischen Landesgeschichte interdisziplinär von der Frühgeschichte über die Slawenzeit bis zur Zeitgeschichte. Sein erklärtes Ziel war die För-derung der Vaterlandsliebe durch Vaterlandskunde. Dieses Ziel verfolgte er auch durch

die Kombination seiner Texte mit reizvollen Bildern von Städten, Landschaften, Schlössern, Kirchen und Klöstern Mecklenburgs. Die Publikation erschien in verschieden ausgestatteten Ausgaben: Die aufwändigste war durchgängig mit handkolorierten Lithographien ausgestattet, in der mittleren Preiskategorie wurden ausgewählte Bilder handkoloriert und die günstigste Variante enthielt zwar ebenfalls die gleiche Anzahl von Abbildungen, diese aber wurden ausschließlich schwarz-weiß gezeigt.

Die Popularisierung der Forschungsergebnisse mittels attraktiver und reich illustrierter Publikationen wurde hier bereits praktiziert. So zeigt das Fundstück, dass man Georg Christian Friedrich Lisch wohl auch als Pionier der Wissenschaftskommunikation und des Wissenstransfers bezeichnen kann. Auch sein Engagement im mecklenburgischen Geschichtsverein zeugt davon.

Anja Rasche koordiniert das Netzwerk »Kunst und Kultur der Hansestädte« und arbeitet freiberuflich als Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie lernte Christine Gölz im Mai 2017 bei einer Fortbildung des AK Presse der Leibniz-Gemeinschaft in Dresden persönlich kennen. Von Oktober 2020 bis September 2021 vertrat sie Christine Gölz als Leiterin der Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung.

Ein Spaziergang durch die Moskauer Metro

Von Marina Dmitrieva

Eine bunt gemalte Festszene aus der Sowjetzeit an der Wand der U-Bahnstation Kievskaja. Die Leute laufen daran vorbei, zum Kiewer Bahnhof, um einen Zug in südliche Richtung zu erreichen. Nur manche Touristen machen dort einen kurzen Stopp für ein Selfie. Dort habe ich mich einmal mit Christine Goelz verabredet, um gemeinsam die Station Kievskaja zu erkunden. Eigentlich sind es drei Stationen, die den Knotenpunkt Kievskaja bilden. Die erste gehört zur ersten Linie der Moskauer Metro, die Mitte der 1930er Jahre als Vorzeigeprojekt der Vorkriegsmodernisierung fertiggestellt wurde. Die erste Linie der Metro von 1935 fing in Sokolniki an und verlief über das historische Zentrum bis Krymskaja Platz, der späteren Station Park Kultury. Im zweiten Bauabschnitt der Metro, im März 1937, verlängerte man diese Linie bis zum Kiewer Bahnhof. Dazu wurde eine Metrobrücke über den Fluss Moskva errichtet, von der sich den Reisenden das Panorama der Stadt präsentiert, um danach wieder in die Tiefe zu entschwinden. Ein Jahr später wurde diese Linie bis zum Kursker Bahnhof verlängert. Alle neun Moskauer Bahnhöfe sollten mit der Metro erreichbar sein. Die erste Kievskaja-Station von 1937 (Architekt Dmitrij Čečúlin) folgte dem ursprünglichen Konstruktionsschema der offenen Hallenstationen. Korinthische Säulen mit Verkleidung aus armenischem Onyx und Porzellankapitellen, Wappen der Ukrainischen Sowjetrepublik aus Keramik, Leuchten aus kostbarem Kristallglas, kassettierte Decken und Fußböden aus Kunst-

marmor mit ukrainischer Volksornamentik transportierten anmaßend und gediegen die Idee der ukrainischen Staatlichkeit. Leider blieb diese Station für Jahre geschlossen und wurde als Lagerraum genutzt, was sie sehr beschädigte. Der Grund für die Schließung war die Eröffnung einer neuen, im tiefliegenden Verfahren und Schnelltempo gebauten Metrolinie, die parallel zur bestehenden verlief, im April 1953, gerade einen Monat nach Stalins Tod. Dies geschah im Zuge des vierten Bauabschnittes der Metropolitan.

Die Station Kievskaja II Radial (1953): ein »Frauenparadies«. Diese Station verkörpert einen neuen Typus der Ästhetik der Nachkriegszeit: üppig, überladen mit Dekor und mit Verwendung bildlicher Narrative. Schwere Pylonen tragen das Tunnelgewölbe mit prunkvollen Leuchten aus Kristallglas. Oberhalb der Stützen sind in reich verzierten Kartuschen 24 Fresken mit Szenen des Aufbaus des Landes angebracht, der in vielen Berufen repräsentiert ist. Flankiert sind sie durch Keramikfriese mit Volksornamentik. Das eingangs erwähnte große Freskobild an der Stirnseite der Station stellt die Feierlichkeiten aus Anlass von 300 Jahren Vereinigung der Ukraine und Russlands dar. Im Hintergrund ist dort die Statue Bohdan Chmel'nyc'kyj am Sophienplatz in Kiew zu sehen. Es fällt auf, dass das Thema Sieg im Großen Vaterländischen Krieg – das Hauptmotiv in der Nachkriegsmetro – hier fehlt. Stattdessen wird das glückliche friedliche Leben des prosperierenden Landes in Harmonie mit der Natur gezeigt. Nirgendwo sonst wird die Rolle der Frauen so hervorgehoben wie in dieser Station. Frauen in Trachten und in modischem städtischem Look bauen Maschinen, heilen Menschen, fahren die Ernte mit Traktoren ein, spielen Bandura – alles Berufe, die traditionell von Männern besetzt waren. Der Höhepunkt der Gestaltung ist die Eingangshalle zwischen zwei Rolltreppen dieser tief unter dem Fluss liegenden Station. Der golden leuchtende Fries

aus kostbarem florentinischen Mosaik hinter den eleganten ionischen Marmorsäulen in der Eingangshalle zeigt eine malerische Prozession des Volkes – anhand der Trachten als ukrainisch identifizierbar – das seine Gaben, wie in einem heidnischen Adorationsakt, dem ukrainischen Wappen darbringt.

Kievskaja III Ring: »gemeinsame Geschichte«. Das Hauptprojekt des vierten Abschnitts der Metro der stalinistischen Nachkriegszeit war der Ring. Kievskaja III schloss im Jahr 1954 den Ring ab. Obwohl die Station nach Stalins Tod eröffnet wurde und der Bau unter besonderer Aufsicht von Nikita Chruščëv stand (ab 1953 erster Sekretär der KP der UdSSR und zuvor Erster Sekretär der KP der Ukraine, zuständig u. a. für die Eingliederung der Westukraine in die Sowjetunion), waren gerade dort Stalinbilder besonders zahlreich (sieben insgesamt). Architekten und Maler kamen diesmal nicht aus Moskau, sondern aus Kiew und waren Mitglieder der Akademie der Architektur oder der Kunst der Ukraine: Chruščëv soll die Künstler sowie das Programm selbst bestimmt haben. Das vorgegebene Thema der 18 Mosaiken an massiven Pylonen war »die gemeinsame Geschichte von Ukraine und Russland«. Der Anlass war, wie schon bei Kievskaja II, der 300. Jahrestag der Vereinigung. An der Stirnseite der Station wurde dies durch die symbolische Darstellung der Völkerfreundschaft besiegelt, visualisiert in dem Triumphbogen mit dem Mosaikbild Stalins auf der Standarte (jetzt Lenins) in der Mitte. Die gemeinsame Geschichte fing in der Metro nicht mit der Kiewer Rus, sondern mit dem Beschluss der Rada von Perejaslav von 1654 an, bei der die Saporoger Kosaken einen Treueeid auf den russischen Zaren Alexej Michajlovič ablegten. Weitere Meilensteine waren der Sieg des Zaren Peter I. über den schwedischen König bei Poltawa sowie der Anschluss der Westukraine an die Sowjetunion 1939 im Zuge des Hitler-Stalin-Paktes. Dies ist das einzige Bild in der Moskauer Metro, auf dem Stalin noch als Vaterfigur zu sehen ist, der die Ukraine in die Familie der Sowjetvölker aufnimmt. Die Errichtung der Sowjetmacht in der Ukraine, die Eröffnung des Wasserkraftwerkes DniproHES und die erste ukrainische Traktorenbrigade sowie die Befreiung Kiews während des Zweiten Weltkriegs veranschaulichen die glorreichen Etappen der ukrainischen Geschichte, die sie Russland verdankt.
Aleksandr Puškin trifft sich auf der Krim mit Adam Mickiewicz, Taras Ševčenko in St. Petersburg mit Nikoláj Černyšévskij und anderen »progressiven« Literaten. Im Hintergrund ist die Peter-und-Paul-Festung zu sehen, die, genauso wie der Kreml auf anderen Bildern, als Symbol der Macht zu verstehen ist.

Die Menschenmassen in der Metro hetzen an den Bildern vorüber, ohne ihnen Beachtung zu schenken. Gab es eine gemeinsame Geschichte und wie sieht sie heute aus, in Zeiten des brutalen Angriffskrieges Russlands in der Ukraine? Vom Kiewer Bahnhof oben fahren keine Züge mehr nach Kiew. Ob dies jemals wieder möglich sein wird? Das alles konnten Christine und ich damals nicht ahnen, als wir unseren Spaziergang machten. Wir wussten auch nicht, dass es unser letztes Treffen in Moskau sein sollte. Sie stieg in den Metrozug am Kievskaja Ring ein. Ich sah sie hinter den sich schließenden Glastüren stehen, sie winkte mir zum Abschied zu, lächelnd, wie immer, und der Zug fuhr davon …

Marina Dmitrieva ist Kunsthistorikerin in Leipzig und ehemalige wissenschaftliche Mitarbeiterin am GWZO.

Nach-Ruf

Von Christiane Hoffmann

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла…
Nein, das bin nicht ich, das ist eine andere,
die da leidet. Ich könnte das nicht so…
(Anna Achmatova, »Requiem«)

Красотка очень молода,
но не из нашего столетия,
вдвоём нам не бывать, та третья
нас не оставит никогда.

Die Schöne ist sehr jung,
doch nicht aus unserem Jahrhundert,
zu zweit können wir nicht sein,
jene Dritte lässt uns nie allein.
(Anna Achmatova, »Mitternächtliche Verse«)

Nichts Traurigeres als diesen Text zu schreiben für »Mitropa«, die Zeitschrift, die Christine Gölz viele Jahre lang herausgegeben hat. Dies kann kein wissenschaftlicher Text sein, es ist ein Text über eine tote Freundin, ein Text für sie.

Bevor ich zu schreiben beginne, gehe ich hinunter in den Keller, um ihre Magisterarbeit zu suchen. Wir waren damals zu viert, Anfang der neunziger Jahre, vier junge Frauen, die zusammen studiert hatten und nun Examen machten. Wir lasen zusammen die Texte, die wir allein nicht verstanden, wir sprachen über unsere Arbeiten, diskutierten neue Kapitel, teilten Ideen. Wir trafen uns in einer Küche oder einem WG-Zimmer, wir saßen auf dem Boden, der übersät war mit Büchern und Papieren, wir redeten und tranken Tee, Bier und Wodka.

Ich finde die Kiste mit den Magisterarbeiten sehr weit hinten im Keller, darin ihre Arbeit neben meiner Abizeitung und dem Surfschein. Es ist ein schweres Werk, im Copyshop gebunden, dunkelgrauer Einband, 129 Seiten, DIN-A4, einseitig bedruckt. Als ich es aufschlage, steht da quer über die erste Seite in ihrer schönen, schwungvollen Handschrift die Widmung auf Russisch: А вы мои друзья последного призыва!

Wir, die Freundinnen des letzten Aufgebots, waren Mitte zwanzig, wir schrieben über Čechov und Dostoevskij und den Poststrukturalismus. Meine Freundin schrieb über die »Mitternächtlichen Verse« von Anna Achmatova, den letzten Zyklus der Dichterin, über die Motive »Stille, Gedächtnis und Spiegel«.

Meine Freundin war jung, aber sie schrieb über die letzten Gedichte einer alten Frau. Einer Frau, die ihre Zeit für abgelaufen hielt, seit langem, die sich fühlte, als habe der Tod sie vergessen, als werde sie für irgendetwas damit bestraft, weiterleben zu müssen, nachdem alle ihre Freundinnen und Weggefährten schon lange nicht mehr am Leben waren.

Die Dichterin schrieb über das Verschwinden und das Verstummen, und meine Freundin auch. Sie verstand das intuitiv, wie sie immer verstanden hat. Sie goss ihre Intuition in Wissenschaft. So entstand ihre Magisterarbeit.

Ich lese sie noch einmal, eine Lektüre post mortem, ich lese sie ganz anders als damals, ich verstehe: Es ist alles schon da. Ich verstehe, warum sie damals diese Dichterin gewählt hat und warum diesen Zyklus.

Achmatova, so schrieb meine Freundin, beschreibe den Tod als ein »Aufgehen in andere Zustände wie Stille, Musik und Traum«. Ich wusste damals nicht, wie viel Achmatovas Gedichte mit ihr zu tun hatten. Schon in den ersten Versen »Anstelle einer Widmung« beschreibt sich das lyrische Ich als eine, die umherirrt, die sich verbirgt, die nicht greifbar ist außer im Schimmern des Lichts auf Emaille. Eine, die die Trennung besser erträgt als die Begegnung.

Meine Freundin schrieb über das Spiegelleben der Dichterin, die Unmöglichkeit, mit sich selbst eins zu sein. Sie beschreibt die lyrische Heldin als eine Frau, die sich in den anderen sucht, sich selbst im Spiegel der anderen sieht. Der Spiegel ist bei ihr der Ort, in dem vor allem die Frau erfährt, wer sie in den Augen der anderen ist. An dem Gedicht »Im Spiegelland« zeigt sie, wie das lyrische Ich zwischen Einheit, Zweiheit, Dreiheit changiert. Identität ist nie greifbar, ist in ständiger Verwandlung. Die junge Schönheit, Krasotka, wird als Alter Ego konstruiert und gleich wieder dekonstruiert.

Jetzt, dreißig Jahre später, spiegelt sich die Geschichte meiner toten Freundin, spiegelt sich ihre und unsere Geschichte in den unendlichen Spiegeln der Gedichte Achmatovas. Nun sind wir auch zu dritt: die Schönheit aus dem vergangenen Jahrhundert, die einmal meine Freundin war, meine tote Freundin und ich. Oder: Achmatova, meine tote Freundin und ich. Nun bin ich die Zurückgebliebene, die Freundin, die sie im Spiegelland zurückgelassen hat.

Meine Freundin schrieb über die Stille, über die vielen Motive des Verstummens in Achmatovas Gedichten, über ihr Schweigen in den Jahren des Stalin'schen Terrors, in denen Dichten lebensgefährlich war. Über das Verstummen, das Achmatova zugeschrieben wurde, als sie schon lange wieder dichtete, zugeschrieben, weil ihre Zeit angeblich vorbei war, eine Dichterin, übriggeblieben aus einem vergangenen Jahrhundert.

Ich erinnere mich an die Wochen, in denen meine Freundin verstummte, die Wochen, in denen sie nicht ans Telefon ging, immer seltener auf meine Nachrichten und WhatsApp antwortete, immer kürzer, wenn überhaupt. Meine Nachrichten, die immer drängender wurden, je länger die Stille dauerte. »Ach, wie unruhig du rufst«, wie es bei Achmatova heißt. Und das Glück, wenn sie sich wieder meldete: »Und endlich sprachst du das Wort«.

Im Gedicht »Ruf«, das ich für ihre Todesanzeige ausgewählt habe, ist zu Beginn von einer Klaviersonate die Rede: »In welche Sonate berge ich dich behutsam …«. Achmatova bezieht sich hier, in einem ihrer letzten Gedichte, auf eine späte Sonate Beethovens, die vorletzte, Opus 110. Er komponierte sie, bereits vollständig taub, in absoluter Stille kurz vor seinem Tod. Meine Freundin zeigt, wie Achmatova die Stille, in ihren Versen mit unterschiedlicher Bedeutung auflädt, wie sie zugleich Ort des Todes und Quelle von Inspiration und Dichtung wird, wie die Stille zu singen beginnt und die Musik in einen Ort der Begegnung mit den Toten verwandelt.

Ich begann damals, Beethovens Opus 110 auf dem Klavier zu üben. Eigentlich sollte ich an meiner Magisterarbeit über Čechov schreiben, aber oft erschien mir die Sonate dringender. Ich ging, da ich selbst kein Klavier besaß, zu meiner Freundin zum Üben. Während sie Achmatovas Verse deutete, spielte ich auf ihrem Klavier den dritten Satz von Beethovens Sonate, der mit einem klagenden hohen A die toten Freunde ruft. Vielleicht war das Klavier auch nur ein Vorwand, um meiner Freundin zu begegnen.

Meine Freundin schrieb in ihrer Arbeit über den weißen Tod (Белая смерть), den Selbstmord, der in Achmatovas Gedicht »Dreizehn Zeilen« als Befreiung aus der Gefangenschaft erscheint. Und sie zeigt, wie Achmatova auch den Tod zugleich mit gegensätzlicher Bedeutung auflädt, wie er zu einem Abschied wird, der keine Trennung bedeutet. Die verstorbenen Freunde erscheinen der lyrischen Heldin in der Musik, in der Stille, im Spiegelland. Sie treten, so schreibt meine Freundin, angesichts des Todes als Tröster auf: »Der Tod, der absolutes Verstummen und endgültige Trennung bedeutet, ist so, indem die Stille zu singen beginnt und das lyrische Ich den verstorbenen Freund trifft, kein Ende mehr, sondern ein neuer Anfang.«

Doch deine klingende Stimme ruft mich von dorther
und bittet, nicht zu trauern und den Tod zu erwarten wie ein Wunder.
Was soll's! ich werde es versuchen.

Но звонкий голос твой зовёт меня оттуда
и просит не грустить и смерти ждать как чуда.
Ну что ж! Попробую.
(Anna Achmatova, »Gedenken an V. S. Sreznevskaja«)

Christiane Hoffmann ist Slawistin, Journalistin, Autorin, Stellvertretende Regierungssprecherin und war 35 Jahre mit Christine Gölz befreundet.

Die Rückkehr der Narren HeikeChristine_beinahe vollendet

Von Heike Winkel

So lautet mein Lieblingsdateiname aus dem Ordner »Naerrische Filme«. In meiner Dropbox liegt der Ordner noch, Christine hat ihn im Frühjahr 2011 angelegt und mit mir geteilt. Aber nur noch wenige Dateien finden sich darin, einige Monate nach unserem gemeinsamen Vortrag auf einem Workshop zu »›Närrischen‹ Strategien in der Film-/Kunst Ost-Mittel-Europas« im Mai hat Christine Platz für neue Projekte geschaffen. Die beinahe vollendete Version hat sie dabei gelöscht. In den Untiefen meiner digitalen Backups habe ich sie in einer unauf-

geräumten Ursprungsversion des Ordners aus 2011 wiedergefunden, nachdem ich die Suche schon zweimal aufgegeben hatte.

X Dateiversionen finden sich dort: »Die Rückkehr der Narren Endversion 1«, »Die Rückkehr der Narren Endversion 2«, »HeikemitaktuellerChristine«, die beinahe vollendete Version und irgendwann mal eine, die sich durch Ordnung der Dateien als Endversion identifizieren lässt, aber natürlich nicht so heißt. »Was das alles soll? Nevím« (Ich weiß es nicht), hat Christine lässig in einer Kommentarsammlung zu meinem Textteil ihr Ideenfeuerwerk kommentiert. Sehr passend zum Thema »Narrentum im tschechischen Film«. Beim Wiederlesen jetzt erinnern mich die kurzen Sätze an den genialen Wortwechsel der beiden Partisaninnen der Verderbtheit aus Věra Chytilovás »Sedmikrásky« (Tausendschönchen): »Vadí? – Nevadí!« (Macht das was? Nein, das macht nichts!) Klammer auf: dass wir uns genau so übel benehmen, wie die Welt nun einmal ist, Klammer zu. Christine, warum haben wir den damals eigentlich nicht mit dazugenommen? Aber wir hatten auch so genug Material. Lang ist es her, und trotzdem erinnere ich mich lebhaft an dieses närrische Unternehmen. Parallele Filmsuchen und -sichtungen, von Anfang an war klar, dass wir fürs Spinnen des Roten Fadens und das Schreiben erst kurz vor knapp gemeinsame Zeitfenster haben würden. Normalfall der wissenschaftlichen Textproduktion, in diesem Sonderfall aufs Schönste gelebt im leichten Ping-Pong der Ideen und Vorschläge, getragen von Christines unerschütterlich guter Laune und Entdeckungslust, die ansteckte und mich mitunter fast vergessen ließ, dass es eigentlich stressig ist, eine Vortragshälfte an einem Wochenende zu schreiben, an dem man bei Freund*innen in den Ardennen ist. Egal, schrieb ich halt im Bus, Flieger, statt zu schlafen vor der Wanderung. Christine tippte in Hamburg und gab zwischendurch immer mal Hinweise wie: »Könnte man hier vielleicht das Idiotentum noch ein bißchen stärker rausstellen? Also, das fiktionsimmanente?« Na klar konnten wir.

Unfertig wirkt der Text, den wir gebastelt haben, mit 11 Jahren Abstand auf mich, aber die Argumentationslinie kommt immerhin gut raus: Das Pikareske ist nicht nur ein literarisches

Erzählmuster, sondern auch im postmodernen, postsowjetischen tschechischen Film hochgradig produktiv. Ob sie nun eher als Schelme*innen daherkommen, Närrinnen und Narren oder Idiot*innen, solche (Anti-)Held*innen arbeiten immer daran, der Welt insgesamt und im jeweils Besonderen einen Spiegel vorzuhalten. Dieser Performanz des Irrationalen im tschechischen Spielfilm bescheinigten wir ein um die Jahrtausendwende stark abnehmendes vernunftkritisches Potential. Im kommerziellen tschechischen Unterhaltungskino, fanden wir, wurde der tragische oder unbedarfte, meist liebenswerte Idiot, der nach nichts anderem strebt als der Erfüllung seines kleinen, persönlichen Glücks, zum zentralen Typus. Švejk als nationalen Stereotypus haben wir damals nicht mitverhandelt, aber der spielt natürlich immer mit. Die Domestizierung des Narrentums im seichten Klamauk, dargeboten von beliebten Filmstars, haben wir als Symptom der Entpolitisierung gelesen: des Films, der Gesellschaft, der Gegenwart.

Das Thema mäanderte weiter, unter anderem in die »Mitropa«, die Idee zu einem Buchprojekt, die Christine mit Barbara Wurm verfolgte, zu einem Symposium auf dem GoEast-Filmfestival in Wiesbaden, das mich dann doch noch zu Švejk brachte, auf die »Spielplätze der Verweigerung«, die Christine zusammen mit Alfrun Kliems besorgte. Narrentum als transnationales, transdisziplinäres Thema gab und gibt so viel her, wir hätten noch lang weitermachen können. Warum haben wir es eigentlich nicht getan? Christine schrieb damals schon, sie »hätte es immer weniger mit dem seichten Klamauk« und interessierte sich, wie immer in ihrem Arbeiten, für die politische Dimension der Dinge.

Volodimir Zelen'skyjs »humoristisches Imperium«, wie Jevhenija Belarusec' es treffend nannte, wäre ideales Untersuchungsobjekt popkultureller, politisch symptomatischer und wirkmächtiger Idiotie gewesen. Man denke nur an die erste Einstellung der Serie »Sluha narodu« (»Diener des Volkes«): Vassyl Holoborodko im Bett, er wacht auf, Kameraschwenk von den Füßen hinauf bis zum Kopf, der bedeckt wird von einem dicken Plutarch-Wälzer, dessen Lektüre offensichtlich massiv schlaffördernd war. Ein idealer Einstieg für einen Christine-Vortrag über Parallelbiographien als pikareske Strategie im ukrainischen Unterhaltungsfernsehen. Oder: den Kampf gegen Korruption und für die nationale Einheit als schelmenhafte Aventiure. Ein weites Feld.

Ich denke an unsere Narrentümeleien, wie an andere bereichernde, spannende und inspirierende Begegnungen und Gespräche mit Christine nicht nur gern zurück, sondern knüpfe immer wieder auch daran an, frage mich, auch mit Blick auf all dies, oft, wie sie jetzt, heute, Dinge erleben, bewerten, verstehen würde. Den großflächigen Überfall auf die Ukraine am 24. Februar 2022 hat sie schon nicht mehr erlebt, nicht mehr erleben müssen. Bei all dem Schrecken angesichts der Verbrechen und der Grausamkeiten, deren Zeug*innen wir seitdem sind, drängt sich auch im Krieg der Gedanke an das Narrenthema immer wieder auf. Inzwischen ist nicht nur aus dem Komiker ein Präsident geworden, sondern aus Spaß bitterer Ernst. Hier wurde Narrentum nicht gezähmt, es hat sich schlicht erledigt. Was hätte Christine getan, worüber geschrieben, gesprochen, wie und mit wem gestritten, während das Land, mit dem sie so viel verbindet, ein anderes zu vernichten versucht? Ich würde viel drum geben, wäre sie noch hier.

Es war in Salzburg auf einer Tagung der JOE – Junge Osteuropaexperten in Salzburg, wo ich Christine kennenlernte. Das muss schon in den Neunziger Jahren gewesen sein, ich habe noch studiert. Christine war eine der »Großen«, viel weiter auf dem akademischen Ausbildungsweg und beeindruckend souverän. Ich erinnere, dass ich schon damals toll fand, wie sehr sie (als Mitorganisatorin?) Ansagen machen und Dinge klären konnte und dabei immer

offen war, alle mit einbezog, den inhaltlichen Austausch und die soziale Gemeinschaft als zwei Seiten einer Medaille betrachtete. Die Bewunderung für dieses Talent und diesen Willen blieb und wuchs, auch bei späteren Begegnungen auf Veranstaltungen und im privaten Rahmen. Als sie eine Stelle an der FU Berlin vertrat, teilten wir uns ein Zimmer in der Dahlemer Rostlaube. Ihr Engagement für die Studierenden und die Begeisterung fürs Unterrichten waren ständig spürbar, auch außerhalb des Seminarraums. Ob in Berlin, Hamburg oder später Leipzig, im Unikontext oder jenseits, wo ich später war – es war immer wieder bereichernd und schön, Christine zu sehen. Eine, die zugleich mit vollem Einsatz den Dingen auf den Grund ging und zugleich schonungslos offen die Frage nach dem Sinn zuließ. »Was das alles soll? Ich weiß es nicht« – wer Christine kannte, weiß, wie viel Leben in diesen Sätzen steckt.

Netze

Von Friederike Meltendorf

Als Kind faszinierten mich Trapeze, genau genommen die Netze unter den Trapezen, in die die Trapezkünstlerinnen so federleicht hineinfielen und wieder hochgeschleudert wurden, mehrere Male, bis sie elegant mit einer Bauchwelle wieder auf festem Boden standen. Ich träumte davon, bzw. eigentlich war das Fallen und Aufgefangenwerden von einem solchen Netz in meiner Kindheit innere Realität.

Einkaufsnetze liebte ich auch, obwohl ich nie eines hatte: in Filmen gesehen und beim Vorbeigehen auf der Straße – ein halboffenbartes Geheimnis der Dinge, die Menschen einkaufen, anders als bei einer Tasche, die alles verbirgt. Kürzlich fiel mir auf, dass Kassierer*innen vollständigen Zugang zur Lebensmitteleinkaufswelt der Kundinnen und Kunden haben: Ich hatte nur Pfifferlinge kaufen wollen, endete am Verkaufsband aber wieder mit Dingen für über 20 Euro und klagte der Kassiererin mein ewiges Einkaufsleid, immer zu viel, die entgegnete: »Das war ein sehr guter Einkauf«. Ich war erstaunt, dass sie die Einkäufe, die an ihr vorbeilaufen, auf diese Art betrachtet. Sie sagte noch: »Und manchmal lasse ich mich davon inspirieren«.

Was hat das mit Netzen zu tun? Vielleicht nicht viel, vielleicht geht es um den Einblick, den Einkaufsnetze gewähren. Auf Russisch heißen diese Netze »awoska«, von »awos« = für

alle Fälle: Sie passen in jede Tasche, können sich entfalten und ungeahnte Funde in sich aufnehmen. »Für alle Fälle«: Man weiß ja nie.

Christine Gölz kannte sich mit Netzen aus – sie verkörperte die Kunst des Netzwerkens. Wir lernten uns in Leipzig auf der Buchmesse kennen durch eine Kollegin, die ich aus dem Studium kannte und sie diese wiederum aus späteren slawistischen Zusammenhängen. Irgendwann war das Netz so verwoben, dass wir nur noch wussten, dass Christine der Knotenpunkt war, der uns alle freundlich und wundervoll verband: Uns alle und die Dinge, die wir taten. Christine und ich lebten damals beide in Hamburg, zufällig um die Ecke voneinander, waren zusammen mit unseren Mitstreiterinnen im Verein (p)ostkarte(ll) tätig, mit dem wir jahrelang das schönste Büro Altonas in der Kulturetage bewohnten. Wir nannten (p)ostkarte(ll) manchmal auch »Unser kleines Kulturinstitut« und das war es: Hier trafen sich Menschen, hier entstanden die Ideen für so viele Veranstaltungen zu vielen von Christines Themen, die man mit »Wissenschaft trifft Kunst« überschreiben kann. Wir arbeiteten nebeneinander, aber nie aneinander vorbei. Zu dem Buch »Matisse« von Alexander Ilitschewski, das ich in der Kulturetage übersetzte, machten wir eine Veranstaltung, bei der sie dolmetschte – »ja gern, mach ich«.

Dann zog Christine nach Leipzig. Und für mich begann eine neue Zeit als Übersetzungsredakteurin bei »dekoder«. Da warf ich dann über unsere Wissenschaftsredaktion das Netz nach ihr aus: Sie schrieb zunächst – einer ihrer großen Leidenschaften folgend – für uns einen Text zu »Brat« (https://www.dekoder.org/de/article/kino-brat-balabanow-bodrow), dem Schlüsselfilm der 1990er Jahre. Es ist die Geschichte eines Jungen aus dem Volk auf der Suche nach seiner Bestimmung in der neuen Gesellschaft. Christine wurde mit ihrem Geist und vielen Kontakten auch prägend für das, was sich bei »dekoder« als Wissenstransfer zwischen Medien und Wissenschaft immer weiter entwickelt.

Ein Kern ihres Netzes fand sich in ihrer Leipziger Zeit zur Buchmesse in ihrer Wohnung ein, immer wieder: Der Nonnenclub (Christine wohnte in der Nonnenstraße), der zum Buchmessenfrühstück lud. Das waren keine optionalen Treffen, das war Teil einer Brutpflege – und dass das nicht mehr stattfand in den letzten Jahren, lässt an Fischernetze an Land denken, die mich schon immer rasend gemacht haben, wie sie so wirr und verlassen liegen.

Christines weites Netz ist durch ihren Tod an die Oberfläche aufgetaucht. Es liegt auf dem Trockenen, schwimmt nicht mehr. Viele, die sie kannten, finden sich jetzt dort wieder, ein wenig verloren, der Knotenpunkt fehlt, hat sich aufgelöst. Kann ihr Netz uns noch halten? Bitte.

Friederike Meltendorf, (p)ostkarte(ll), dekoder.org

Ode an C.

Von Natascha Drubek

Penthesilea, Aphrodite –
Beweinte Amazone, besungen von Marina C.
Oder schaumgeborene Titanin?
Beide fand ich in Dir.

Du Meeresgeschöpf, uns entrissen
Von der Welle der Einsamkeiten.
Einzigartige, auf dem Altar der Akademie geopfert,
Erfasst von bösen Schaumkronen
Jener aufziehenden Heere.

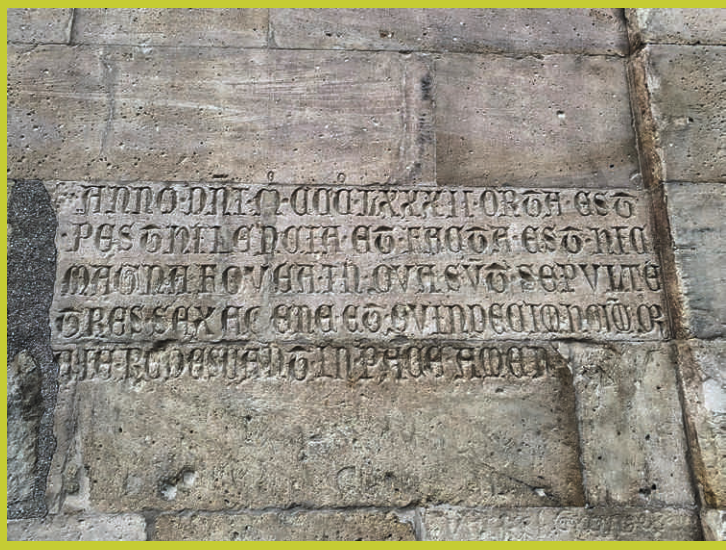
Coda. Wer wird die Mörder richten,
Achilles, wo klafft Deine offene Stelle?
In dieser Welle, die das Datum trägt
Zweitausendzweiundzwanzig.

Die Slawistin und Filmwissenschaftlerin **Natascha Drubek** forscht derzeit als Visiting Fellow am University College London, UCL School of Slavonic and East European Studies (SSEES). Sie gibt die Open Access-Zeitschrift »apparatus.net« heraus.

Erinnerung in Zeiten der Pandemie: Pestbilder im Erzgebirge

Von Martin Bauch

Bei den Seuchenzügen der Pest denken wir an die Bilder des Schwarzen Todes (1347–1352), die im 14. Jahrhundert geprägt wurden: Tote in den Häusern und auf den Straßen, Panik und Flucht der Lebenden aufs Land, wie es Giovanni Boccaccio für Florenz beschrieben hat; und natürlich regen Massengräber der Pesttoten unsere Phantasie an – dass es für die erste und verheerendste aller Pestwellen im zweiten Jahrtausend, den besagten Schwarzen Tod, nur vier präzise datierbare Pestmassengräber gibt, ist weit weniger bekannt. Denn nur selten ist die schriftliche Überlieferung so gut, dass archäologisch erschlossene Massengräber, bei denen mit Hilfe der paläogenetischen Forschung alte DNA des Pestbakteriums in den Zähnen der Toten nachgewiesen werden konnte, sich auch jahrgenau einer speziellen Pestwelle zuweisen lassen. Und wenn eine präzise Inschrift vorliegt, die – wie beispielsweise an der Südwand der Erfurter Petrikirche – das Jahr des Seuchenausbruchs und die Zahl der Toten genau belegt und auch den Ort ihrer Bestattung präzise markiert, dann fehlt trotz umfangreicher Erdarbeiten – wie im Erfurter Fall in Vorbereitung der Bundesgartenschau 2021 auf dem Petersberg – jeder verwertbare materielle Fund von Knochen. Das eindeutig belegte, jahrgenau datierbare Pestmassengrab ist also ein durchaus seltenes Phänomen.



Überhaupt ist die Erforschung der Pest bisher ganz überwiegend auf den Schwarzen Tod fokussiert, also die erste Welle der zweiten Pestpandemie. Die erste Pandemie setzte in der Spätantike mit der »Justinianischen Pest« (541–544) ein, die für weite Teile des Mittelmeerraums, des Nahen Ostens und Nordafrikas, aber auch bis nach Bayern nachweisbar ist. Die Pest kehrte in einem 10–15 jährlichen Rhythmus wieder, bis gegen 770 die letzte Seuchenwelle abebbte. Erst mit dem Schwarzen Tod kehrte die Pest nach Europa zurück, diesmal um noch länger zu bleiben: Erst im 18. Jahrhundert sah Europa die letzte Welle der Seuche, die seit dem Spätmittelalter alle paar Jahre neu aufgeflackert war. Die zweite Pestpandemie dauerte also vier Jahrhunderte an. Doch die Erforschung der Folgewellen nach dem Schwarzen Tod ist wenig fortgeschritten: Eine präzise Datierung einzelner Höhepunkte der Seuchenausbrüche gibt es noch fürs 14. und 15. Jahrhundert – hier ist die Zahl von Testamenten, die in Städten gemacht wurden, ein etablierter Indikator der pestinduzierten Todesfurcht. Später treten demografische Quellen wie Kirchenbücher als Sterberegister hinzu. Doch es gibt bis heute keine umfängliche und verlässliche Rekonstruktion aller Pestwellen nach dem Schwarzen Tod.

Das nahe Marienberg im Erzgebirge gelegene Waldhufendorf Großrückerswalde, 1386 erstmals belegt, erstreckt sich heute über drei Kilometer in einem Nebental der Preßnitz. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Dorfkirche als »Wehrkirche« gestaltet: Der wuchtige Bruchsteinbau weist unterhalb des Daches einen hölzernen Verteidigungsgang auf. Erst im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts wurden Sprossenfenster in die Mauern gebrochen, ohne dass der Kirchenbau dadurch seinen trutzigen Charakter verloren hätte.

Doch das Bemerkenswerteste an der Kirche ist ein hervorragend erhaltenes Fresko unter der Empore der Kirche, das sogenannte Pestbild von 1583. Es zeigt in West-Ost-Richtung den Blick entlang der Dorflage im 16. Jahrhundert, mit der klar erkennbaren Wehrkirche und zahlreichen Wohnhäusern und Hofanlagen. Aus einem geöffneten Himmel links oben blickt die heilige Dreifaltigkeit auf die Szene, während unter ihr eine Gruppe bewaffneter und behelmter Gestalten mit schwarzen Flügeln wie eine Söldnerhorde in das Dorf marschiert. Die bedrohliche, meist rot gekleidete Soldateska findet sich bereits im ganzen Dorf vor vielen Häusern verteilt, wo sie Schwerter schwingen, Spieße einsetzen und Bögen abfeuern. Die Opfer dieser Attacken sind nicht zu sehen. Dass es sich bei den 18 Schwarzgeflügelten um pestbringende Allegorien handelt, die ursächlich für den Tod der von ihnen heimgesuchten Einwohner sind, wird nicht zuletzt im Umkehrschluss deutlich: fünf Engel haben sich über das Dorf verteilt, vier von ihnen zeichnen schützende Zeichen auf die Stirn der vor ihnen

knieenden Bewohner. Die Ikonographie der pestbringenden Bogenschützen ist bereits ein antikes Motiv; die schutzbringenden Zeichen erinnern an die biblische Plage des Kindstodes, die die markierten Häuser der Hebräer verschonte, aber die Wohnungen der Ägypter heimsuchte.

Die ausführliche Legende des Freskos hilft entscheidend bei der Einordnung: 1583 seien im Dorf 72 Personen an der »flechtenden Pestilentz« gestorben; diese werden alle aufgezählt, teils mit Namen, teils nur in Funktion als z. B. Knecht oder Sohn eines namentlich bezeichneten Hausvaters. Beispielhaft sei hier die Familie des Jörg Scheiter(lein) genannt: »Avs Iorg Scheitterlein Havse stvrben 4 Personen, ehr, 2 Töchter, ein son. Blib nvr ein son.« Überlebende werden nicht für alle betroffenen Familien genannt. Und auch der Bezug zur Kirche wird verdeutlicht: »Solche Leichen seind alle uf diesen Acker Gottes ein gesehet.« In Großrückerswalde wurde also kein Massengrab außerhalb der Siedlung angelegt, auch wenn der Friedhof des Dorfes sicher nicht für solche Mengen an Bestattungen ausgelegt war.

Da es bisher keine kunsthistorische Spezialforschung zum Pestbild von Großrückerswalde gibt, ist eine stilistische Einordnung nicht erfolgt; Auftraggeber und ausführende Künstler sind unbekannt. Verwiesen werden kann aber auf ein ähnliches, wenngleich sehr viel schlechter erhaltenes Pestbild im selben Kirchenraum, das zwei Jahre später datiert und stilistisch große Ähnlichkeit aufweist; dort ist von einem erneuten Pestausbruch im Dorf mit 52 Toten, aber auch in benachbarten Siedlungen wie Wolkenstein, die Rede.

In seinem Erhaltungszustand und seiner Detailverliebtheit ist das Großrückerswalder Pestbild fast ein Unikat für das 16. Jahrhundert: Andere Pestbilder, gerade solche aus katholischen Gegenden, zeigen nur sehr schematische Darstellungen der von einem Seuchenausbruch betroffenen Ortschaften und betonen die schützende Rolle der Gottesmutter und anderer Heiliger. Im seit 1529 lutherischen Großrückerswalde sind es alleine die Dreifaltigkeit, die Engel und die Pestdämonen, die schützend oder vernichtend tätig werden.

Das erste Großrückerswalder Kirchenbuch ist aus dem Jahr 1548 überliefert. Bis in die 60er Jahre des 16. Jahrhunderts wurden in den Kirchenbüchern jährlich die Geburten verzeichnet, meist zwischen 30 und fast 60 Neugeborene pro Jahr. Bis 1579 sieht man die durchschnittliche Zahl der Todesfälle im Dorf, die in der Regel zwischen 10 und 20 Personen schwankte; eine Ausnahme ist das Jahr 1568, das bereits eine Seuche gesehen haben muss. In den 1580er Jahren fehlen die kontinuierlichen Daten, doch die für 1582/1583 überlieferten 32–33 Geburten entsprechen in etwa dem, was im 16. Jahrhundert üblich war. Umso mehr sprengt die Zahl von 72 Toten in der Gemeinde – dem Pestbild, nicht den Kirchenbüchern entnommen – im Jahr 1583 alle Dimensionen. Bedenken wir, dass 1585 nach Aussage des zweiten Pestbildes erneut über 50 Einwohner starben, so ist der demografische Einbruch in Großrückerswalde trotz unbekannter Einwohnerzahl, aber in Relation zur jährlichen Zahl an Geburten als verheerend einzuschätzen.

Nach der anzunehmenden demografischen Katastrophe, die Großrückerswalde in der ersten Hälfte der 1580er Jahre erleiden musste, ist die sorgfältige Erinnerung an einzelne Verstorbene und ihre Ehrung durch ein großes und aufwändiges Fresko umso bemerkenswerter. Darüber hinaus sollte betont werden, dass 1583–1585 keine große, überregionale Pestwelle durch Mitteleuropa zog: Zwar finden wir Belege auch auf der böhmischen Seite des Erzgebirgskamms, doch was wir hier im Bild und in den demografischen Daten greifen können, ist pandemische Realität für zahllose Siedlungen in Europa in den Jahrhunderten der zweiten Pestpandemie: Verheerende Seuchenausbrüche, die lokal und regional größte Schäden anrichten, und doch weit unterhalb des Radars der historischen Forschung geblieben sind. Hätten nicht die Überlebenden die Memoria der Verstorbenen mit allem Nachdruck gepflegt und mit dem Großrückerswalder Pestbild ein so außergewöhnliches Kunstwerk in

Auftrag gegeben, niemand würde sich mehr des Jörg Scheiter(lein) und seiner vor 439 Jahren beinahe ausgelöschten Familie erinnern. Doch ein Blick ins erzgebirgische Telefonbuch legt nahe: Der überlebende Sohn des Jörg Scheiter(lein) hat noch heute zahlreiche Nachkommen. Mit einer Nachfahrin ist der Autor verheiratet. Und so wurde aus der Ersterwähnung der Schwiegerfamilie in einem kaum erforschten Fresko einer erzgebirgischen Dorfkirche ein ganz besonderes Fundstück der Seuchengeschichte im sächsisch-böhmischen Raum.

Martin Bauch arbeitet am GWZO in der Abteilung Mensch und Umwelt als Leiter der durch eine VW-Freigeist-Fellowship finanzierten Nachwuchsgruppe »The Dantean Anomaly«. Bevor er sich der Klima- und Seuchengeschichte verschrieben hat, hat er für seine Promotion zu Kaiser Karl IV. geforscht.

Kreisförmige Erinnerungen

Von Mónika Dózsai

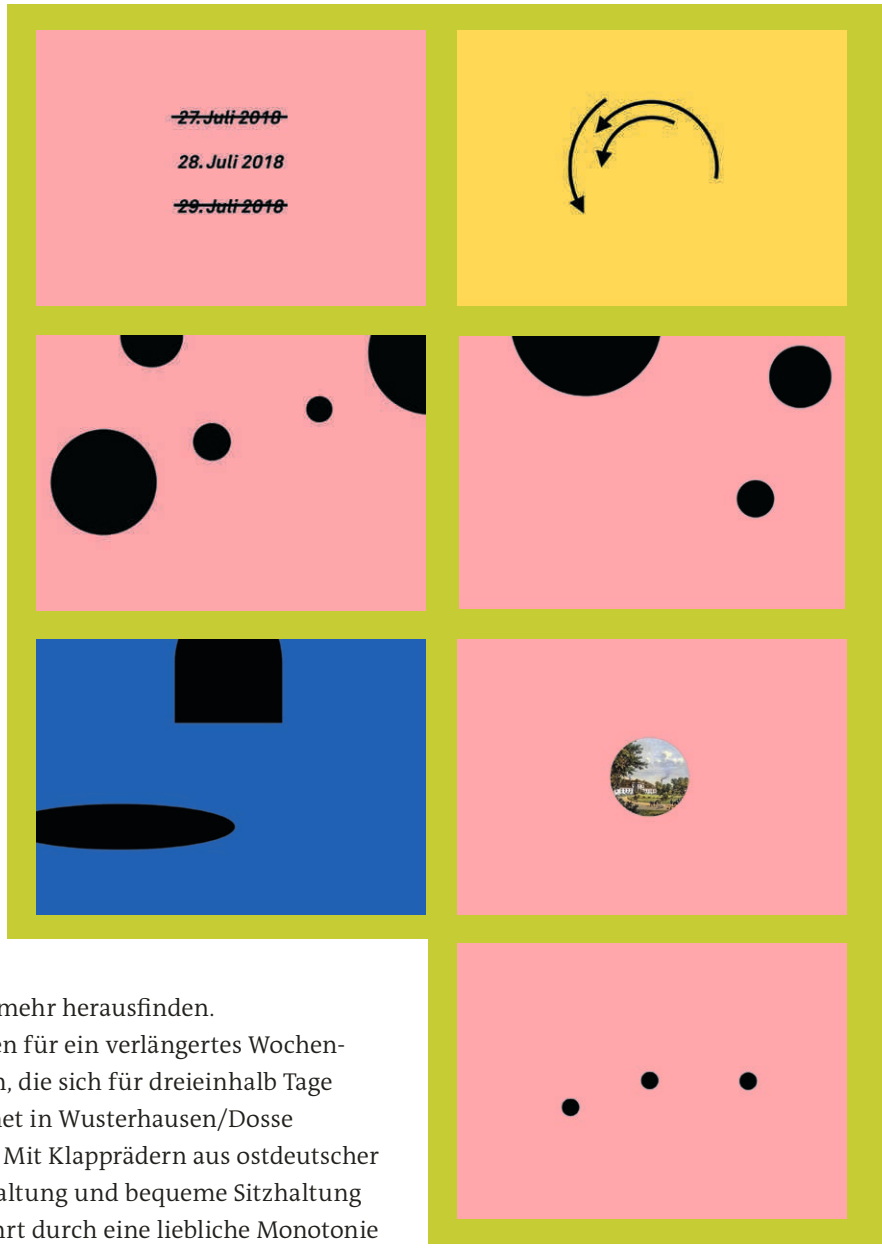
Für Christine, Hanne und Beáta

Kreisförmige Erinnerungen, verschwommene, sich überlappende Formen der gemeinsamen Vergangenheit. Mit ihren festen Konturen und flackernden Farben erscheinen sie mir manchmal täuschend präsent. Als ob sie immer noch greifbar wären. Als ob es noch einen ungehinderten Zugang zu ihnen gäbe, welcher verschiedene Formen des Erinnerns zuließe.

Es fällt mir gerade nicht leicht, die Eingänge und Ausgänge zu dieser Geschichte zu finden. Meine Erinnerungen sind in Kreisen eingeschlossen, sie stehen farbenfroh, konturiert und in sich geschlossen da und winken mir aus einer sicheren zeitlichen Distanz heraus zu. Als ob alles noch gegenwärtig, offen und leicht wäre. Als ob [sie] auch noch präsent wäre[n].

Es fällt mir schwer, die Abwesenheit, die Distanz und die Betroffenheit zu überwinden und das gemeinsam Erlebte zu vergegenwärtigen. Denn das Erinnern, von dem ich hier sprechen möchte, ist nicht nur auf die erlebte Vergangenheit ausgerichtet. Wie Jacques Derrida in seinem Essay »Mémoires. Für Paul de Man« bereits feststellte, hält sich die Erinnerung »in der Nähe von Spuren auf, die niemals gegenwärtig gewesen sind, obschon sie sich in der Vergangenheit ereignet haben.« Diese Spuren der Erinnerung halten sich auch nicht – laut Derrida – »in der Form der Gegenwärtigkeit auf, sondern sind«, auch wenn es paradox klingt, »aus der Zukunft gekommen.« Demnach ist die Erinnerung nicht nur ein Abdruck unserer Vergangenheit, sondern ist gleichzeitig mit unserer Zukunft verbunden. Wenn wir diese Perspektive annehmen, dann seien die Erinnerungen vielmehr »Abdrücke, Spuren und Chiffren unseres Denkens und Wahrnehmens«. Wir sind mit dem Kreislauf unseres Erinnerungsvermögens verbunden: wir bewegen uns im Kreis.

Wir kreieren unsere eigenen Erinnerungen, indem die Vergangenheit als formales Motiv – sei es kreisförmig, eckig oder sogar punktuell – dafür dient, unser Denkmuster und unsere Ausrichtung auf die Zukunft zu untermauern.



Aber was für eine Mauer entsteht allmählich zwischen uns und dem Erlebten und wie kann sie überwunden werden?

Die größte Herausforderung ist, sich an eine Person und an die gemeinsam erlebte Zeit zu erinnern, ohne ihre wahre Gestalt, ihre Haltung, ihre Sicht auf die Dinge und die Besonderheit ihrer Bewegung aus den Augen zu verlieren. Deswegen möchte ich eine Geschichte ins Gedächtnis rufen, die nicht um ein besonderes, herausragendes Ereignis kreist, vielmehr geht es mir darum, eine adäquate Form oder, besser gesagt, ein angemessenes Format für das Andenken zu finden.

Gleich am Anfang muss ich zugeben, dass ich mich an die genauen zeitlichen Koordinaten meiner Geschichte nicht mehr erinnern kann. Abgesehen davon, dass ich eine miserable und unzuverlässige Tagebuchschreiberin bin, hat auch keine von uns diesen flüchtigen Moment auf einem Foto festgehalten. Wir haben sie nicht geplant, sie kam nur, wie alle guten Geschichten, spontan und unverhofft aus dem Nichts.

War es vielleicht am 27. oder am 28. oder doch eher am 29. Juli 2018? Das werde ich wohl nicht mehr herausfinden.

Wir kamen aus drei unterschiedlichen Richtungen für ein verlängertes Wochenende in die Brandenburger Provinz. Drei Freundinnen, die sich für dreieinhalb Tage aus dem Alltag herausgerissen haben, um ausgerechnet in Wusterhausen/Dosse aufzuschlagen. Das ist schon mal merkwürdig genug. Mit Klapprädern aus ostdeutscher Fabrikation haben wir die Gegend erkundet. Gangschaltung und bequeme Sitzhaltung sind für diesen Landstrich nicht erforderlich. Man fährt durch eine liebliche Monotonie von flachen Wiesen, Mischwäldern und Baum-Strauch-Hecken. Überall Hecken über Hecken. Plötzlich erschien hinter einem natürlichen Sichtschutz ein marodes Herrenhaus mit einer kreisförmigen Auffahrt, die mit Kopfsteinpflaster geebnet war. Ohne miteinander gesprochen zu haben, fuhren wir hintereinander in die Einfahrt hinein. Es war ein privates Grundstück, nirgendwo waren die Bewohner*innen zu sehen.

Wir fuhren im Kreis vor einer historischen Fassade. Es hatte etwas Anachronistisches, auf alten Fahrrädern auf einer Kutschenauffahrt zu kreisen. Eine von uns hat angefangen zu winken, aber so unkontrolliert und unbeholfen, dass es eher nach Wedeln aussah. Christine saß die ganze Zeit kerzengerade auf ihrem Fahrrad und bei der zweiten Umkreisung ist mir aufgefallen, dass ihr Winken erstaunlich perfekt aussah. Ihr Winken erschien wie eine anmutige Demonstration ihrer Körperkontrolle, gepaart mit einem eindeutigen Hinweis auf erfolgreich absolvierte Knigge-Kurse aus der Jugend. Anmutiges Winken muss ja geübt werden. Das professionelle Winken wird folgendermaßen beschrieben:

»Unterarm abkippen und schräg nach oben heben. Die Handfläche zeigt nach vorn, die Hand selbst ist wieder ein kleines Stückchen zurückgekippt gen Körper, als bildeten sie ein unvollständiges Parallelogramm. Die Finger dürfen auf keinem Fall nach vorne hängen, das könnte einen ordinären Eindruck vermitteln. Und dann kommt die sehr kleine Rotations-

bewegung im Handgelenk: drei oder eher vier Zentimeter nach links, genauso viel nach rechts. Dabei soll man steif sitzen, abwechselnd ein wenig nach rechts, ein wenig nach links schauen, aber bitte nur die Schulter leicht zur Seite drehen, niemals aus der Hüfte heraus den ganzen Oberkörper einsetzen. Und niemals übermäßig Gefühle zeigen, das Temperament zügeln, monoton winken.«

Wir fuhren immer wieder im Kreis, um unsere Winktechnik zu präzisieren und möglichst eine simultan bewegende Formation zu bilden. Wir waren bei jedem neuen Kreis besser. In solchen Momenten wünscht man sich, die Dinge aus der Vogelperspektive betrachten zu können. Ich hätte uns gerne von oben gesehen, wie wir simultan kreisen und winken. Was für ein Bild haben wir wohl von oben abgegeben?

Ein absurdes Sittengemälde mit drei unangepassten Frauenfiguren.

Konnte man von oben unsere ernsthafte Bemühung erkennen, im Gleichtakt zu sein?

Nach der letzten Kür verließen wir den Hof und fuhren weiter auf unserem geradlinigen Heimweg.

Später erfuhr ich von Christine, dass ihr vornehmes Winken von ihrer Großmutter geprägt war. Für sie war es essenziell, ihren Enkeltöchtern die Formen des damenhaften Benehmens weiterzugeben. Als Modistin galt sie selbst als eine elegante Erscheinung, die bevorzugt ihre selbstkreierten Hüte trug. Es ist vielleicht auch ihr Verdienst, dass unser Winken in Brandenburg immer mehr an Substanz gewann.

Am Anfang habe ich versucht, über die nicht lineare, sondern kreisförmige Struktur des Erinnerns zu sprechen, in dem die Zeitschichten ineinander übergehen. Es gibt noch einen wichtigen Aspekt in unserer Geschichte, den ich noch kurz nennen möchte. In der Tiefenpsychologie spricht man über Synchronizität, wenn psychische Bilder und objektive Ereignisse förmliche Muster ergeben, wobei diese gleichzeitig auftretenden Phänomene keinen logischen Zusammenhang ergeben. Mit anderen Worten, es gibt keine kausale Begründung für das Sichtbarwerden eines Musters.

C. G. Jung hat das Prinzip der Synchronizität besonders auf Schwellenbereiche zwischen Psyche und Materie, Traum und rationalem Denken angewendet. In seinem Aufsatz »Synchronizität als Prinzip akausaler Zusammenhänge« erweiterte er seine These, dass zwischen Psyche und Welt ein hohes Maß an Kontinuität herrscht, so dass psychische Bilder »im reflektierenden Spiegel menschlichen Bewusstseins« auch einen neuen Zusammenhang über die Realität enthüllen können.

Die Frage bleibt zum Schluss weiterhin offen, ob das zufällige Zusammenkommen des Kreismusters wirklich völlig zufällig war oder verbirgt sich eine tiefere Bedeutung dahinter? Für mich ist es wie ein Wink des Schicksals, dass wir die Chance hatten, mit Christine im Kreis zu fahren und dabei die Gleichzeitigkeit unserer Bewegung – zumindest für einen kurzen Moment – sichtbar zu machen.

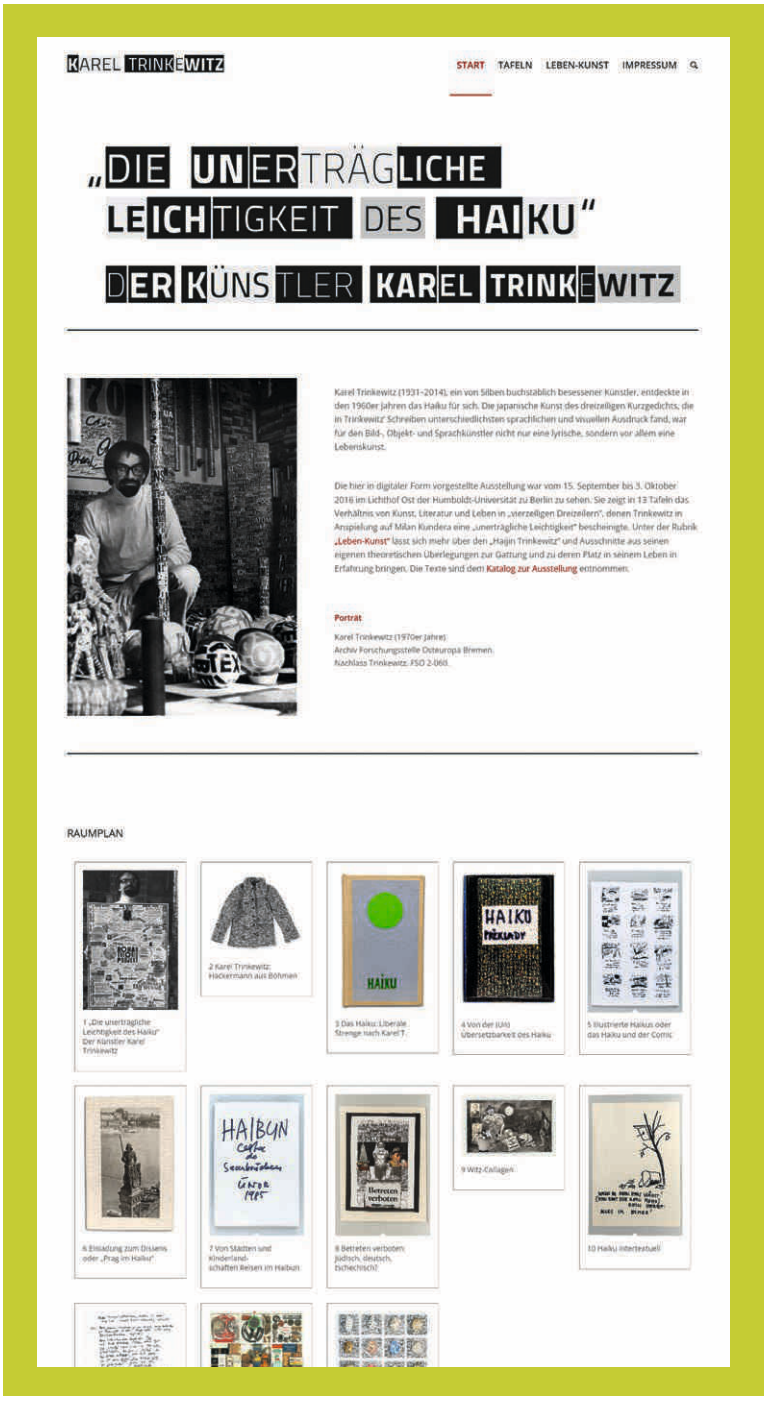
Und wenn sich wirklich alles im Kreise bewegt, dann sehen wir uns wieder, Christine.

Mónika Dózsai arbeitete zwölf Jahre lang als Literaturwissenschaftlerin am GWZO und veröffentlichte Aufsätze und Sammelbände über ungarische Exil- und Gegenwartsliteratur. Sie ist Mitherausgeberin von Literaturanthologien. Darüber hinaus arbeitet sie als Kunsttherapeutin und Coach. **Sven Bergelt** ist Konzeptkünstler und beschäftigt sich in seinen ortsspezifischen und raumgreifenden Installationen mit architektonischen und gesellschaftlichen Prozessen. Er ist kuratorisch tätig und war unter anderem Gastkurator am National Taiwan Museum of Fine Arts in Taichung, der Kunsthalle Exnergasse Wien und der HALLE 14 Leipzig. Seit 2013 arbeitet er als Gastdozent an verschiedenen Hochschulen.

Toolbox, Transfer und Trinkewitz

Christines »kleine und große Ausstellungen«

Von Susanne Jaeger



Wie gehen die drei Begriffe »Toolbox«, »Transfer« und »Trinkewitz« zusammen? Und was haben sie mit Christines Interessen und Aufgaben zu tun? Christines Verständnis von Transfer war umfassend und zu ihm gehörten selbstverständlich auch die Ausstellungen am Hause. Ihr waren die – wie sie sie selbst nannte – »kleinen und großen Ausstellungen«, mit denen das GWZO seine Forschungsergebnisse in die breite Öffentlichkeit trug und trägt ein besonderes Anliegen. Wissenschaftler*innen aus verschiedenen Projekten – seit 2017 Abteilungen – des GWZO veranstalten seit 2001 eigene Ausstellungen oder beteiligen sich mit ihrem Fachwissen an deren Realisierung. Ausstellungen gehören zu den Satzungsaufgaben des GWZO. Besonders wichtig ist dabei die vergleichsweise hohe Breitenwirkung, die diese erzielen können, wenn sie mit prominenten Partnerorganisationen veranstaltet werden. Mit der Aufnahme in die Leibniz-Gemeinschaft ab 2017 war auch dieser Transferbereich – bereits seit 2008 mit einer (Stabs-)Stelle am GWZO vertreten – Teil von Christines neu konzipierter Abteilung »Wissenstransfer und Vernetzung« und wurde von ihr mit großem Engagement und viel Kreativität verfolgt.

Christines Beschäftigung mit dem Feld der Ausstellungen nahm bereits 2015 ihren Anfang, als sie gemeinsam mit Alfrun Kliems vom Institut für Slawistik der Humboldt-Universität Berlin begann, eine Ausstellung zu dem tschechisch-deutschen Bild-, Objekt- und Sprachkünstler Karel Trinkewitz und seinem kaum bekannten Werkbereich des Haiku zu planen: »Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku. Der Künstler Karel Trinkewitz«. Dabei konnten die beiden auf die Unterstützung seiner Witwe Helga Umland-Trinkewitz zählen und die reichen Bestände im Nachlass des im März 2014 in Hamburg verstorbenen Künstlers nutzen, die sich in der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen befinden.

Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie Christine damals zu mir kam und mich fragte, was man denn grund-

sätzlich bei der Konzipierung und Kalkulation einer solchen Ausstellung beachten müsse. Nur ein Jahr später im September 2016 wurde die Ausstellung mit zahlreichen Originalarbeiten, Lebenszeugnissen und Quellenmaterial im Lichthof der Humboldt-Uni eröffnet, begleitet von einem kleinen Katalog sowie der Konferenz »Kleine Formen in der Lyrik des östlichen Europa«, die Alfrun und Christine in Zusammenarbeit mit Birgit Krehl organisierten. Angesichts der kurzen Laufzeit von nur drei Wochen war ihr daran gelegen, die Ausstellung in ein anderes, digitales Medium zu überführen. Dafür sollte die Berliner Ausstellung nicht bloß dokumentiert, sondern eine neue Form mit einem speziell auf das digitale Medium und seine Möglichkeiten zugeschnittenen Konzept entwickelt werden. Gedacht, getan: Bereits im darauf folgenden Jahr 2017, ging die digitale Version online. Sie kann auch heute auf unserer Homepage besucht und angesehen werden: https://exhibit.leibniz-gwzo.de/trinkewitz-digital/

Die Ausstellung – die erste digitale unseres Instituts – besteht aus 13 Thementafeln mit ausgewählten Werken und illustrierten Haikus von Trinkewitz, verknüpft mit einer Vielzahl an weiterführenden Texten. Die Besucher*innen können selbst auswählen, was sie und in welcher Reihenfolge sie es ansehen.

Die Ausstellung ist auch darin typisch für Christines Arbeitsweise: eine optisch attraktive, subtil humorvolle grafische Gestaltung, leichte Verständlichkeit und doch dichte Informationen. Das inhaltliche Spektrum entspricht auch ihrem Interessenspektrum: Trinkewitz' Werk vereint Literatur und Kunst. Dies war ein ideales Thema für Christine, die Literaturwissenschaft eben auch mit außergewöhnlich kreativem Zugang betrieb, kreativ und zugleich wissenschaftlich sorgfältig – so pflegte Christine zu arbeiten.

Diese erste digitale Ausstellung war der Ausgangspunkt für viele Gespräche und zugleich für unseren heutigen Weg im Bereich der Ausstellungstätigkeit des GWZO. In den gut drei Jahren, in denen ich mit Christine zusammenarbeiten durfte, ist mithin auch in meinem Tätigkeitsfeld sehr viel passiert. Zunächst haben wir uns gemeinsam mit den Zielen und der zukünftigen Entwicklung der Ausstellungsarbeit am GWZO beschäftigt.

Christine und mir ging und geht es darum, »kleine und große Ausstellungen« in analogen und digitalen Formaten am Hause realisieren zu können. Uns trieben dabei folgende Fragen um: Wo können die Ausstellungen gehostet werden? Wie werden sie im Netz leicht auffindbar gemacht? Wie können wir mehr Aufmerksamkeit im Netz erreichen? Welches sind die großen Portale, mit denen wir nachhaltig zusammenarbeiten können? Welches CMS (Content-Management-System)

ist für uns sinnvoll? Darauf suchten wir Antworten. Ich erinnere mich an die gemeinsame Fahrt nach Gotha zur Forschungsbibliothek im Schloss Friedenstein, die eine Tagung zu digitalen Ausstellungsmöglichkeiten ausrichtete, wo man uns verschiedene Portale und Modelle für digitales Ausstellen vorstellte und diese zur Diskussion stellte.

Eines unserer weiteren Ziele ist auch, unsere großen analogen Ausstellungen »EUROPA JAGELLONICA. Mitteleuropa unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386–1572«, »Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und die Kunst um 1500« oder »Karl IV. (1316–2016)«, die erste tschechisch-bayerische Landesausstellung, in digitale Formate zu übertragen. Auch das soll nicht allein in archivierender Form geschehen, sondern die Ausstellungsprojekte sollen in neuer, selbständiger digitaler Form präsentiert werden, in die unsere reichlich vorhandenen Materialien mit einfließen, genauso wie bei »Karel Trinkewitz«.

Auf Christines Anregung hin nahm ich Kontakt zu Google Arts & Culture und zur Leibniz-Gemeinschaft auf. Auf der dortigen Seite geben u. a. Leibniz-Forschungsmuseen Einblicke in ihre Sammlungen und präsentieren sich mit speziellen Ausstellungen. Seit Frühjahr 2021 ist auch das GWZO dort mit der Ausstellung »Wetterseiten der Geschichte // Weathered History« vertreten, die mein Kollege Martin Bauch zusammen mit Diana Lucia Feitsch, der Studentischen Hilfskraft der Abteilung IV 2020 und 2021 realisiert hat. Seit März 2021 ist sie in einer deutschen und einer englischen Fassung online.

Auch hier hatte Christine die entscheidende Anregung gegeben. Als Martin Bauch zu mir kam, um seine Ausstellungsidee mit mir zu besprechen, war uns beiden sehr schnell klar, dass die Google-Plattform die richtige Adresse für dieses internationale Projekt war.

Die letzte Ausstellung, die Christine anschob, wurde 2019 realisiert und im Januar 2020 in St. Petersburg eröffnet: »Lenigradski Feminism«. Sie thematisiert erstmals die Leningrader Frauenbewegung des Jahres 1979, als sich dort Frauen zusammenfanden, um im Samizdat die Zeitschrift »Žurnal dlja ženščin o ženščinah« [Journal für Frauen über Frauen] herauszubringen, in der sie auf die Missstände in Geburtskliniken, auf schlechte Arbeitsbedingungen und die massive Mehrfachbelastung von russischen Frauen hinwiesen. Der spätsowjetische Staat reagierte prompt mit Verfolgung, Festnahmen, langer Lagerhaft oder der Ausweisung der Beteiligten. Das Projekt führten der ehemalige DAAD-Lektor in St. Petersburg Philipp Venghaus und seine russische Kollegin Olesja Bessmeltseva gemeinsam mit einem Team aus Frauenaktivistinnen und Künstlerinnen durch. Teil des Projekts waren gemeinsame Reisen und Workshops, die mit Unterstützung durch die Benjamin-Joffe-Stiftung, die inzwischen verbotene russische NGO Memorial und die Forschungsstelle Osteuropa in Bremen durchgeführt werden konnten, finanziert durch das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland. Christine holte das Projekt ans Haus und betreute es von Anfang an persönlich. Herausgekommen ist eine materialreiche, unter die Haut gehende und zudem grafisch attraktiv und innovativ gestaltete Posterausstellung in deutscher und russischer Sprache. Sie umfasst insgesamt dreißig Plakate, die nicht nur die Bewegung des Jahres 1979 selbst, sondern auch die Verfolgung und die Schicksale der Protagonistinnen in Text und Bild, Objekten, Audio- und Videodokumentationen schildern. Die Ausstellung stößt auf großes Interesse und wird im Frühjahr 2023 auf ihrer zehnten Station u. a. nach St. Petersburg, Wiesbaden, Moskau, Kazan, Erfurt und Bremen an der Universität Salzburg gezeigt.

Dass digitale Ausstellungen eine ideale Möglichkeit darstellen können, Forschungsergebnisse in der Öffentlichkeit zu präsentieren, hatte Christine früh erkannt. Während ich mit der Vorbereitung der nächsten großen analogen Ausstellung beschäftigt war, dachte sie bereits weiter, suchte und fand einen neuen Weg, Digitalausstellungen als kostengünstiges und relativ einfach zu nutzendes Tool für die Wissenschaftler*innen des GWZO

bereitzustellen. Dazu ließ sie einen sogenannten »Baukasten«, eine Toolbox, mit dem CMS Drupal programmieren, das wir auch für unsere Homepage nutzen.

Ihre Idee war, ein Framework zu schaffen, in dem Ausstellungen beliebigen Inhalts und Umfangs am Hause gebaut werden können: Objekte können durch Fotos, Video- und/oder Audiosequenzen und Kommentartexte mit externen Seiten oder Quellentexten verlinkt werden, können in Kapiteln zusammengefasst und diese wiederum übergeordneten Kapiteln zugeordnet, spezielle Farbschemata hinterlegt und grafisch gestaltet werden. Vieles ist möglich. Die Kosten sind überschaubar, weil die Basisprogrammierung bereits erfolgt ist. Aktuell sind wir dabei, Christines Vision in drei ersten Ausstellungen umzusetzen – eine davon heißt »Leningradski Feminism«.

Von Blüten betört
im Garten der Burg
Die Welt zerstört
tu ich Trauervers kund
Schon wieder erblüht
die Kastanien steh'n
Was für ein Schrecken:
Zurück kann man nicht geh'n!

(Karel Trinkewitz)

Die Kunstwissenschaftlerin und Slawistin **Susanne Jaeger** arbeitet am GWZO als Ausstellungskoordinatorin und -kuratorin. In der von Christine konzipierten und von ihr geleiteten Abteilung Wissenstransfer und Vernetzung ist sie für die Betreuung der Ausstellungen am Hause zuständig.

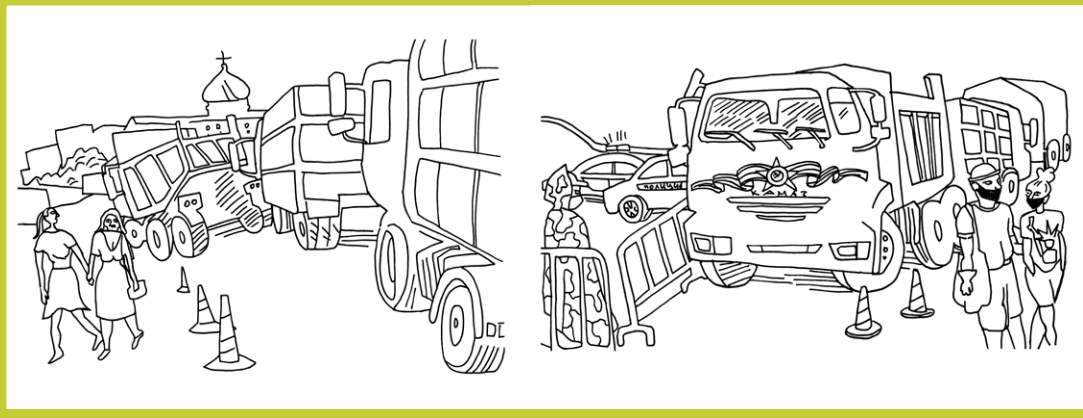
Russland vor dem Krieg

Grafische Reportagen von Victoria Lomasko aus der Pandemiezeit in Russland. Von Olga Vostretsova

Grafische Reportage ist ein künstlerisches Genre, in welchem die russische Künstlerin Victoria Lomasko seit über zehn Jahren arbeitet. Ihre Reportagen berichten aus erster Hand über Geschehnisse und Personen aus Russland und aus dem postsowjetischen Raum. Die Künstlerin vermittelt das Gesehene in einer komprimierten Form der Zeichnung mit O-Tönen in Sprechblasen sowie Autorinnenkommentaren. Für den Artikel »Arbeit am und gegen den Mythos in gezeichneten Reportagen von Wiktorija Lomasko« im von Tanja Zimmermann herausgegebenen Band »Geschichte und Mythos in Comics und Graphic Novels« (2019) analysierte ich ihre Arbeit an der alternativen Darstellung von Russland aus den frühen 2010er Jahren sowie ihre Versuche mit dem damals sich etablierenden russi-

schen Narrativ zu brechen, in welchem der neue imperiale Mythos entstand. Nach dem Beginn des Angriffskriegs auf die Ukraine wird oft gefragt, was eigentlich in Russland davor geschah und wie es auf diese humanitäre Katastrophe zusteuerte.

In Lomaskos Büchern kann man die russländischen Gegenöffentlichkeiten und Protest-stimmen sehen sowie einige alternative Lebensentwürfe in Russland nachvollziehen. So beispielsweise berichtet das Kapitel »Wütend« aus dem nur im Ausland erschienenen Buch »Other Russias« (2017) über bedeutende Proteste in Russland, die spätestens 2011 begonnen haben. In ihrem jüngsten Buch »Die letzte sowjetische Künstlerin« (2023) versammelt sie ihre grafischen Reportagen aus den letzten fünf Jahren. Auf dem Festival Comic Invasion Berlin führte ich am 15. Mai 2022 ein Gespräch mit der Künstlerin über Russland vor dem Krieg, hier stelle ich eine Auswahl der gezeigten Zeichnungen als meine Fundstücke vor.



Siegesparade 2020, Moskau. © Victoria Lomasko

Diese Zeichnungen zeigen die Siegesparade 2020 in Moskau. Bezeich-nenderweise war es die einzige Massenveranstal-tung des ersten Pandemie-jahrs in Russland, die nicht komplett abgesagt, sondern vom 9. Mai auf den 24. Juni desselben Jahres verschoben wurde.

Die Pandemiezeit betrachtet Victoria Lomasko als die psychologische Vorbereitung auf den Krieg und die damit einhergehende Isolation Russlands. Die Reisen in die euro-päischen Staaten waren eingeschränkt, weil die Mehrheit der russländischen Bevölkerung überwiegend den Impfstoff Sputnik V verabreicht bekommen hatte, der in vielen Ländern nicht anerkannt war. Gleichzeitig richteten sich die Einschränkungen innerhalb Russlands überwiegend auf das kulturelle und soziale Leben. Der Durchsetzung des politischen Willens der Regierung waren dagegen keine Grenzen gesetzt. Im Sommer 2020 wurde beispiels-weise eine umfassende Verfassungsreform durchgeführt, die die Verfassung Russlands aus dem Jahr 1993 grundsätzlich veränderte und in Vielem für eine weitere Entfernung von der Europäischen Union sorgte. Das sehr schnell vorbereitete Änderungspaket war sehr um-fangreich und disparat, dennoch war es für die Bevölkerung nicht möglich, über einzelne Blöcke zu entscheiden. Somit wurde das Gesamtpaket am 1. Juli 2020 durch einen nicht trans-parent durchgeführten Volksentscheid beschlossen.

»The Russian Constitution Was Changed«. © Victoria Lomasko, entstanden im Rahmen von Creative Time's Creative Time Comics, 2020

In diesem Comic zeichnet Lomasko eine Gesellschaft, die sich praktisch nach hinten Richtung Mittelalter bewegt. Diesem Rücklauf versuchen 20–30-jährige oder noch jüngere Aktivist*innen entgegenzuwirken, die sich für Menschenrechte, Ökologie und gegen das Regime von Putin einsetzen und in der mittleren Reihe des Comics zu sehen sind.

Foto © Victoria Lomasko am 23.01.2021, Puškinplatz, Moskau

Eine russlandweite und brutal niedergeschlagene Protestwelle begleitete die Rückkehr nach Russland und den Arrest vom Anführer der Opposition, Alexey Navalny. Diese Bilder zeigen die letzte große Kundgebung in Moskau zu seiner Unterstützung, an der trotz Verboten sehr viele Menschen, auch mit Kindern, teilnahmen. Zu Beginn des Jahres 2021 wurden allein in Moskau dreimal so viele Personen für die Teilnahme und Organisation von verbotenen öffentlichen Veranstaltungen in Verwaltungshaft genommen wie in den vorangegangenen 15 Jahren.

Am Tag des Gerichts über Alexey Navalny konnten sich die Menschen im Moskauer Stadtzentrum gar nicht mehr versammeln, weil es abgesperrt war und mancherorts mehr Polizist*innen als Zivilist*innen auf den Straßen waren. Auch Victoria Lomasko konnte nicht zum Zeichnen in den Gerichtssaal kommen, deswegen beschloss sie, vom eigenen Haus bis zum Gerichtsgebäude zu Fuß zu gehen und Zeichnungen davon anzufertigen, wie die Stadt an jenem Tag aussah.

2.02.2021, Metrostation Preobraschenskaja Ploschtschad. © Victoria Lomasko, Moscow: A Generational Battle, 2021

Diese Zeichnung entstand an dem Punkt, wo die Künstlerin nicht mehr weiterkam, weil es danach nur noch Polizeiabsperrungen gab.... Alle Möglichkeiten, auf die Straßen zu gehen, wurden von da an komplett beschnitten, der Aktivismus verlagerte sich überwiegend ins Digitale, in die NGO-Arbeit, in private geschlossene Räume. Lomasko nahm das Leben in Russland von 2021 bis Anfang 2022 wie ein Leben auf einer Insel wahr, die von der äußeren Welt abgeschnitten ist.

Hier sind noch zwei Zeichnungen aus dieser Zeit.

Sascha und Dima. © Victoria Lomasko, aus dem Kapitel »Moscow: Life On an Island«, 2021–2022. In den Sprechblasen: »Der eine Polizist wird ein Schwein, der andere Schäferhund und noch einer – Mops.« – »Geil.«

Auf dieser Abbildung sind junge Aktivisten zu sehen, die Tierfiguren aus Knete machen. Dabei fühlen sie eine reale Angst, selbst für solche Handlungen verhaftet werden zu können, weil diese als Beleidigung der Polizei und des Staates interpretiert werden können.

Generationen, 2021. © Victoria Lomasko, aus »Moscow: Life On an Island«, 2021–2022

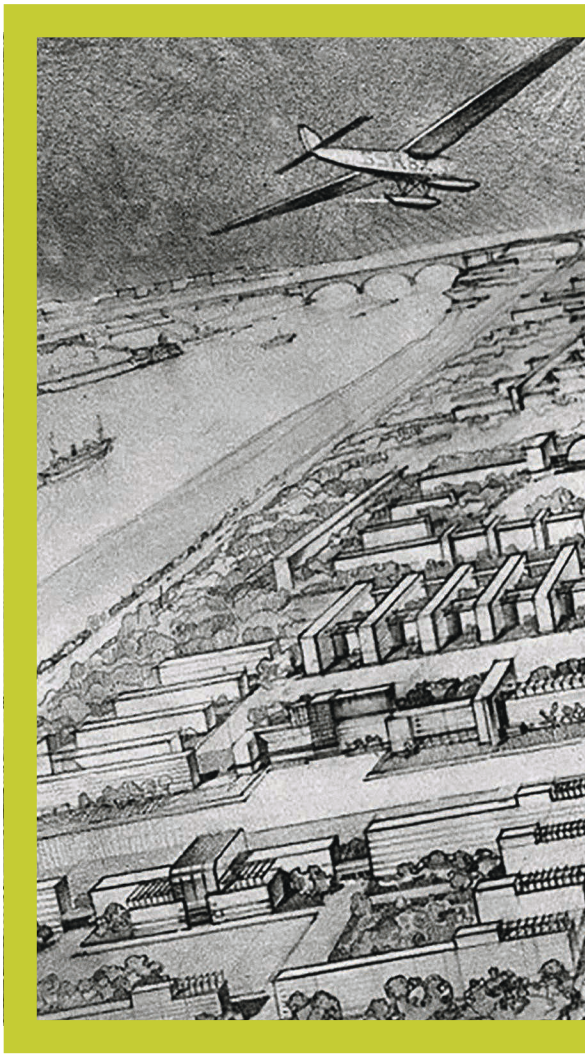
Das ist eine Zeichnung von einer der letzten Kundgebungen, die von Kommunist*innen organisiert wurde. Bei der Kundgebung beobachtete die Künstlerin, dass junge Menschen sich unter die Kommunist*innen mischten, was ein seltsames Bild aus roten Fahnen und der oppositionell gestimmten Jugend ergab, die sonst keinen Raum für ihren Protest finden konnte.

Die Arbeiten von Victoria Lomasko – angefangen von ihrem ersten Buch »Verbotene Kunst: Eine Moskauer Ausstellung« (2013, orig. russ. Ausgabe 2011) bis heute – zeigen, wie das Regime in Russland der eigenen Bevölkerung immer mehr Raum wegnahm. Die letzten Bilder veranschaulichen, wie der Massenprotest in Russland knappe zehn Jahre nach dem »Marsch der Millionen« vom 6. Mai 2012 praktisch unmöglich wurde.

Olga Vostretsova (Studium der Philologie und Kulturen des Kuratorischen) lebt seit ca. 10 Jahren als freie Kuratorin in Leipzig. 2013 kuratierte sie die Ausstellung »Drawing Protest« in der GfZK, wo sie die Arbeiten von Victoria Lomasko erstmals in Leipzig zeigte. Christine besuchte die Ausstellung mit den Gästen der GWZO-Projektgruppe »Spielplätze der Verweigerung«, was der Beginn ihrer Freundschaft war.

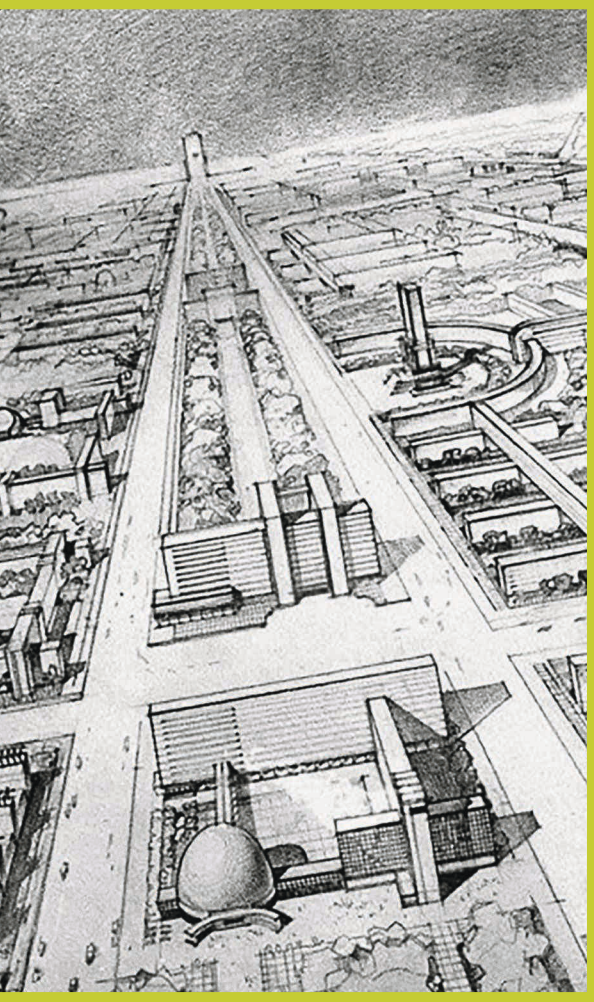
Місто майбутнього – Stadt der Zukunft

Von Mikhail Ilchenko



In ihrer ersten Mail an mich schickte mir Christine einige Links, die sogleich meine Neugier weckten. Am Vortag hatten wir über Architektur, das Bauhaus-Jubiläum und unser gemeinsames Interesse an sowjetischer Architektur in Europa gesprochen, daher ging es auf den von ihr empfohlenen Internetseiten um neue Projekte, Ausstellungen und Nachwuchsforscher*innen. Eine der Internetseiten fiel mir besonders ins Auge: Ich sah die Aufsicht einer riesigen futuristischen Stadt, die sich in die Ferne erstreckte und den gesamten Bildschirm einnahm, darunter in großen Lettern: »Bauhaus – Zaporizhzhia: catalog«. Das Bild kam mir bekannt vor, aber ich konnte es nicht zuordnen. Ich hatte es noch nie in solch einer Größe und mit so vielen Details gesehen: die halbphantastische Geometrie der Gebäude, die sich in der Ferne verlierenden Linien der breiten Prospekte, das Gefühl eines grenzenlosen Raums. Bei flüchtiger Betrachtung hätte man diese Zeichnung leicht mit den utopischen Projekten Ludwig Hilberseimers oder mit den eigenartigen Skizzen der amerikanischen Moderne von Frank Lloyd Wright verwechseln können. Aber das war nicht Berlin oder Chicago, nein, es handelte sich um ein städtebauliches Projekt für das ukrainische Zaporižžja, wie es in den 1930er Jahren von sowjetischen Ideologen gesehen wurde.

Die Region Zaporižžja gilt in der öffentlichen Wahrnehmung als das eigentliche historische Herz der Ukraine, der Mittelpunkt ihres Geistes und zentraler Ort ihrer Nationsbildung. Die Region wird als eines der Gebiete angesehen, in denen im 16. Jahrhundert die Wurzeln der zukünftigen Zaporiz'ka Sič lagen, des Zentrums des freien ukrainischen Kosakentums. Die Insel Chortycja, die sich heute mitten in der Stadt Zaporižžja befindet, wurde zu ihrem wichtigsten Symbol. Als Zaporižžja unter sowjetische Regierung kam, hieß die damals ländlich geprägte Kreisstadt noch Aleksandrovsk (ukr. Oleksandrivsk). Im Zuge der Umbenennungen von Städten mit zaristischen Namen erhielt Aleksandrovsk den neuen Namen Zaporižžja (Zaporož'e) und wurde zur Hauptstadt des Gouvernements Zaporižžja. Die neue sowjetische Führung machte diese Kleinstadt am Dnipro zum Standort eines der wichtigsten Industriezentren des Landes und setzte hier einen schon im Zarenreich erdachten ehrgeizigen Plan um: In den späten 1920er Jahren begann in Zaporižžja der Bau des damals größten Wasserkraftwerks Europas, der Dniprovs'ka HidroElektroStancija, abgekürzt DniproHES. Dieses Wasserkraftwerk am Dnipro wurde zu einem der wichtigsten Symbole der sowjetischen Industrialisierung, zur Demonstration ihrer Macht und ihres Ehrgeizes, romantisiert und bejubelt von der sowjetischen Propaganda. Zwischen den megalomanen Industrieprojekten und den tatsächlichen Lebensbedingungen der Menschen bestand jedoch ein kolossaler Kontrast. Um die neue Baustelle lagen inmitten der weiten, kaum besiedelten Steppen einzelne Dörfer und Siedlungen. Mit der für die sowjetische Stadtplanung üblichen Verzögerung machten sich die Behörden an die Ausarbeitung eines Entwicklungsplans für die Stadt, in der in Zukunft bis zu einer halben Million Menschen leben



sollten. Das Bauprojekt wurde 1932 genehmigt und erhielt, der Ästhetik der damaligen Zeit folgend, den Namen Bol'šoe Zaporož'e (Velike Zaporižžja, Groß-Zaporižžja), der auch einen großstädtischen Anspruch ausdrückte.

Die Abbildung befand sich in dem Katalog zu einer Ausstellung, den mir Christine damals empfahl. Auf der Internetseite ist nur ein Ausschnitt des ursprünglichen Entwurfs zu sehen. Sein wichtigster und eindrücklichster Teil fehlt, weswegen mir der Zusammenhang nicht sofort klar wurde. Die vollständige Version der Zeichnung zeigt ein Flugzeug am Himmel, das die Vogelperspektive auf die zukünftige Stadt eröffnet. »Das Vögelchen«, wie die Zaporižžjaer Planer und Heimatkundler die Skizze nannten, bildete vor dem Hintergrund des Dnipro und der Insel Chortycja die zukünftigen Wolkenkratzer in der Stadtmitte ab. Urheber dieser Stadtdarstellung war der junge Architekt Viktor Andreev, der mit nur fünfundzwanzig Jahren an den Planungen für Groß-Zaporižžja mitarbeitete. Die breiten Straßen und endlosen Häuserreihen würden den alten und neuen Teil der Stadt in der Zukunft zu einem neuen Stadtorganismus verbinden und Groß-Zaporižžja in eine Stadt umgestalten, deren Form an ein Sternbild erinnert.

Die Skizze Andreevs erscheint wie eine ideale Metapher für den gesamten sowjetischen Städtebau. Sie würde in Lehrbücher, Enzyklopädien und farbige Bildbände zur Architektur eingehen – als nicht realisiertes Projekt, als bleibender Traum, als Idealvorstellung und Blick in die Zukunft. Diese halbphantastische Wirklichkeit war für ihre Schöpfer offenbar so verführerisch, dass sie selbst aufrichtig daran glaubten. Pavel Chaustov, einer der Schöpfer von »Groß-Zaporižžja« und ein Kollege Andreevs, ging in seiner Beschreibung des Projekts 1930 gar so weit, dass er die Darstellung des aktuellen Stands der Bauarbeiten unmittelbar mit der Vorstellung der zukünftigen Stadt verband, sodass die Grenze zwischen Realität und Erdachtem völlig unkenntlich wurde: »Jetzt, wo wir den Plan Zaporižžjas kennen, ist es ein Leichtes sich die Stadt so vorzustellen, wie sie in dreißig Jahren aussehen wird. […] Wir betreten eine Stadt, weder sieht sie aus wie Moskau noch wie New York. Sie ähnelt zugleich einem Park und einer Fabrik. Die rechteckigen, gänzlich verglasten Gebäude scheinen wie erleuchtet von den grünen Feuern der Bäume […].«

Anfang der 1930er Jahre sah Zaporižžja weder aus wie Moskau noch wie New York. Überhaupt sah es einer Stadt kaum ähnlich, wie ebenso viele Dutzende über die gesamte Sowjetunion verstreute, so eilig wie chaotisch erbaute Ansiedlungen, welche die stolze Benennung »neue sozialistische Städte« trugen. Massen an aus dem gesamten Land auf die Baustellen getriebenen Bauern, Hunderte Holzbaracken und Erdhütten, undurchdringlicher Schlamm. Vor diesem Hintergrund ein, zwei Dutzend neuer Steinbauten mit un-

gewöhnlich strengen geometrischen Formen, als ob sie aus einer anderen Realität kämen. Überall bot sich dieses nahezu immer gleiche Bild.

Wie die gesamte sowjetische Architektur existierte das Projekt Groß-Zaporižžja in zwei Realitäten. In der einen Wirklichkeit wurde das Modell als »Beispiel der hohen Kultur« des sowjetischen Städtebaus auf der Weltausstellung in New York 1939 ausgestellt, mit dem Moskauer Beamte das internationale Publikum für die neuesten kulturellen Errungenschaften der Sowjetunion zu begeistern suchten. In der anderen war das Stadtgebiet von Groß-Zaporižžja 1939 eine riesige unbebaute Landschaft, in der von dem kompletten »Sternbild« der Stadtteile (Rajon) im Grunde genommen nur ein einziger existierte – die sogenannte Sechste Siedlung (poselok), die für die Verwirklichung der Idee stand, die »erste sozialistische Stadt« in der Ukraine zu erbauen. Allerdings wurde nicht einmal dieser Rajon vollständig fertiggestellt.

Nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal in der Geschichte ehrgeiziger Bauprojekte der Ideologen des Kreml lief die Umsetzung nicht nach Plan. Betrachtet man die gesamte sowjetische Geschichte eingehender, so lässt sich sagen, dass es nicht *einen* vollständig ausgearbeiteten Städtebauplan gab. Stattdessen gab es den Drang zur Machtdemonstration und zur kurzfristigen Verwirklichung industrieller Ziele sowie den andauernden Versuch, die Kontrolle über Millionen Menschen zu behalten, die im gesamten Sowjetreich für neue Bau- und Industrieprojekte rekrutiert wurden. Daher die ständig wechselnden Stimmungslagen der Mächtigen und damit einhergehend die ständigen Änderungen von Bauprojekten, von Stilen, Prioritäten und Verwaltungsabläufen sowie der Finanzierung und der Bauausführung.

Das beste Beispiel dafür ist das Schicksal des Architekten Viktor Andreev selbst, der sich außerordentlich erfolgreich an die sich ständig verändernde sowjetische Realität anpassen konnte. In den 1930er Jahren arbeitete er an den Zeichnungen modernistischer Gebäude für Groß-Zaporižžja, in den 1950er Jahren baute er, ideologisch auf Linie, »klassizistische« Ausstellungspavillons für internationale Ausstellungen und entwarf in der Chruščëv-Ära neue Moskauer Wohnviertel für den Typenbau. Das »Haus auf Hühnerbeinen«, sein bekanntestes Bauwerk, mit dem er zu seinen modernistischen Ursprüngen zurückkehrte, entstand 1968 im Rahmen des von der sowjetischen Führung in den 1960er/1970er Jahren ausgewählten Vertretern des Architektur- und Kulturbetriebs erlaubten »Spiels mit der kreativen Freiheit«.

Die futuristische Darstellung Groß-Zaporižžjas ist natürlich in erster Linie ein starkes Bild – emotional und wahrhaftig und daher auch besonders attraktiv. Für die Generation der 1930er war es ein Bild der Zukunft und des Glaubens an die Errungenschaften der Neuen Gesellschaft. Für die heutige, nach dem Zusammenbruch des sowjetischen Regimes aufgewachsene Generation ist die Skizze Andreevs zum romantischen Abbild eines Traums geworden, zu einem inspirierenden Beispiel von Architekten, die einmal die einzigartige schöpferische Gelegenheit erhielten, eine neue Welt zu erschaffen. Das Ausstellungsprojekt, auf dessen Internetseite mich Christine verwies, ist ein Ausdruck genau hiervon.

Ein Bild der Zukunft zu entwerfen, steht immer auch für den Glauben an einen Wandel. Das Schicksal von Zaporižžja ist tragisch und schwer. Die Stadt erlitt während des Zweiten Weltkriegs erhebliche Schäden, insbesondere auch die Sechste Siedlung, das Zentrum des Zaporižžja der Moderne, das fast vollständig zerstört wurde. Achtzig Jahre später ist Zaporižžja nun erneut unter Beschuss, dieses Mal durch die Russländische Armee, die im Februar 2022 die Ukraine überfiel. Im Mai 2022 griffen diese Truppen zuerst den zentralen Prospekt der Stadt an, die Straße also, die den alten und den neuen Teil der Stadt verbinden sollte. Trotz der drohenden wiederkehrenden Bombardierungen kam das wissenschaftliche und kulturelle Leben in der Stadt jedoch nicht zum Erliegen. »Das Vögelchen« begleitete wie zuvor die Diskussionen über die Zaporižžjaer Moderne, über Geschichte und

Identität der Stadt. »Das Vögelchen« nahm also weiterhin Teil an der Entwicklung eines neuen Entwurfs für die Zukunft von Zaporižžja. Eines Zaporižžja, das selbstverständlich Teil der unabhängigen und souveränen Ukraine im Frieden sein wird.

Aus dem Russischen von Dorothee Riese.

Der Sozial- und Politikwissenschaftler **Mikhail Ilchenko** arbeitet in der GWZO-Abteilung Kultur und Imagination. Er forscht zu Problemen der Transformation urbaner Strukturen im östlichen Europa und zur Sozialgeschichte der Architektur. Er begeistert sich für gerade die Bauten, die oft als »hässlich« angesehen werden, und bezieht seinen Optimismus aus dem »unerwünschten«, »komplizierten« und vernachlässigten Bauerbe.

Verslamte Namenforschung

Von Christian Zschieschang

Oft werde ich gefragt,
was die Namenkunde sagt,
zu irgend'nem Onym:
Ja, was steckt denn da drin?
Und da steh ich dann da
und sage: Naja,
Schaut doch ins Lexikon!
Da steht's drin und zwar von
sehr berufenem Mund,
und das tu ich dann halt kund:
Ich bin kein etymolo-
gisches Lexikon – oh no!

Meine Rolle ist mehr die,
dass ich vorbereite, wie
und wo ein jeder jeweils nachschauen kann
wenn einen Namen interessieren – so ist das, Mann!
Und dann wertet man sie aus,
und schaut, was sich ergibt daraus
für die großen und allgemeinen Zusammenhinge,
für Kultur und Geschichte und andre solche Dinge.
Das ist die Sache, die ich täglich betreibe.
Und dass jetzt bloß keiner denkt: Der hat ja 'ne Scheibe!
Denn diese ganze Schinderei, die lohnt sich nämlich echt,
und was dabei herauskommt, ist meistens auch nicht schlecht.
Aber eins ist natürlich auch ebenso wichtig:

Denn wo kann jemand nachschau'n, und das aber richtig,
wenn ein Name int'ressiert
und es ihm dabei pressiert.
Freilich gibt's die Lexika,
doch die sind meistens nicht da,
wo man sie gerade braucht.
Dann rennt man schnell zur Bibo und ist schon mal geschlaucht.
Und meistens gibt es dann auch mehr als nur ein Buch,
noch ein zweites und drittes, und fünf Aufsätze, verflucht!
Und wer hat von denen recht und wer ist nur ein Spinner,
und das alles ist nur Chaos – Kinner, Kinner, Kinner …

Diese Suche ist oft Stress.
Und da denkt man sich ganz kess:
Heutzutage so ein Krampf,
alles so 'n papierner Mampf.
Was ist das für eine Qual!
Warum gibt's das alles nicht einfach digital?
Und darauf käm' es mir an:
Fang' wir sowas doch mal an!

Mit eig'nem Materjal, 'ner guten Konzeption.
Das Enhanced Relationship, das weiß ich eig'ntlich schon.
So als gläserne Werkstatt, als technisches Labor,
ziehen wir das auf. Fehler kommen erstmal vor.
Und das alles ist online, jeder ist dabei.
Kann das nutzen und meckern, da sind wir ganz frei.
Und dann werden wir's verbessern peu à peu, bis es stimmt.
Und so wird die Datenbank auf Exzellenz getrimmt.
Und dann könn' wir sie vergrößern mit Material en masse.
Und dann entsteht die Namenmegadatenbank, voll krass.

Und auch wenn wir nicht die Ersten in dieser Sache sind,
trotzdem hätten wir dann unser eignes Technik-Kind,
Unser Eigenprodukt, unsre Technologie,
und wir alle wissen: Sowas schadet nie!
Zuerst ein simples Schema, die Basisinfo halt,
und was dann noch dazugehört, das kommt schon noch bald.
Und wenn mich dann jemand fragt, was mit einem Namen ist,
dann kann ich einfach sagen, und das ganz ohne List:
Schau doch nach auf unsrer Homepage, da steht alles drin.
Doch zu fragen kommt dann keinem mehr in den Sinn.
Denn man weiß dann schon, wo die Namen sind, hoho!
In der Namendatenbank – nicht des GeWeZetO …

… denn da bin ich nun nicht mehr, denn vor ein paar Jahren,
– das haben auch Mitropa-Leser sicher schon erfahren –

ging es hier nicht mehr weiter, und ich musste geh'n.
Nach 22 Jahren war das freilich nicht sehr scheen.
Doch so ist das Leben eben, und es hat's nicht schlecht gemeint,
und ich habe auch mein Schicksal gar nicht erst beweint.
Denn ich kam ziemlich schnell ans Serbski institut,
und da geht es, muss ich sagen, mir auch richtig gut.
Denn das, was ich mir damals bei dem Slam so gedacht,
wird jetzt so ungefähr an diesem Institut gemacht.
Namendatenbanken für das Netz – Enthusiasmus pur,
Digital humanities als Wissenschaftskultur.
Auch zu lesen gibt es jetzt schon etwas davon,
nicht so schlecht gereimt, sondern in angemess'nem Ton,
wie üblich in der Wissenschaft. Und so kann ich sagen:
Nach nur zwei, drei Jahren konnte ich es endlich wagen,
die Idee vom Transferslam hier richtig umzusetzen.
Ich bin gespannt, was daraus wird. Und das tut richtig fetzen.

Christine und ihre Ideen – stets lächelnd vorgetragen, aber konsequent umgesetzt. Ein Transferslam sollte es sein, und da wollte ich unbedingt irgendwie mitmachen. Irgendwie – das Thema war mir bald klar, auch wenn es damals keine konkrete Möglichkeit gab, Namendatenbanken am GWZO zu entwickeln. Aber die Form? Gänzlich unerfahren in diesem Metier, stellte ich mir unter einem Slam immer coole rappende Leute auf der Bühne vor. Mit Coolsein konnte ich nicht dienen, aber an rhythmischem Sprechgesang hatte ich mich in anderen Kontexten schon mal versucht. Und so wagte ich es. Die Vorbereitung des Textes (der in der Tat gut vorbereitet sein wollte) ging mir überraschenderweise recht flott von der Hand. Die vom künstlerischen Niveau her überwiegend vulgären Gelegenheitsdichtungen gleichkommenden Verse hier gedruckt zu sehen, ist eine merkwürdige Sache, denn sie sind für den mündlichen Gebrauch gemacht. In der Schriftform hingegen werden alle dem Rhythmus und Reim geschuldeten (faulen) Kompromisse in Wortwahl, Grammatik und Stil nicht vom Groove verschleiert, sondern sie treten nackt zutage. Ich hoffe, die Leserschaft vermag diese Blöße mit dem Mantel dessen, was sie unter Slam und Rap versteht, einigermaßen zu bedecken. Dass ich mich aber überhaupt derart über die gewohnten Kommunikationsformen hinausgewagt habe, verdanke ich allein Christine Gölz.

Es ist eine Ironie des Schicksals, dass ich nach meiner befristungsbedingten »Freisetzung« vom GWZO an ein Institut gelangte, an dem diese Ambitionen umgesetzt werden sollten, ohne dass die Verantwortlichen dort auch nur die leiseste Ahnung von meinen so radebrechend in Leipzig vorgetragenen Ideen haben konnten. Freilich weicht die jetzige Umsetzung in vielen Aspekten von dem ab, was ich seinerzeit beim Slam beschrieben hatte, was aber nicht zum Nachteil der Sache ist (die im Slambeitrag angesprochene Literatur ist auf der Homepage des Sorbischen Instituts leicht zu finden). So wurde alles gut – für mich, aber für Christine leider nicht. Ob ihr Weg hätte anders verlaufen können, vermag ich nicht zu sagen. Es bleibt jedoch als Menetekel, dass wir noch aufmerksamer miteinander umgehen sollten und rechtzeitig erkennen, wenn es jemandem zu viel wird. Immerhin: Durch den damaligen Slam lebt Christine Gölz in einem gewissen Sinne in meinen Projekten weiter.

https://niedersorbisch.de/mjenja/etymologija?rěc=de

Christian Zschieschang war 1998–2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter in verschiedenen Projekten am GWZO. Seit 2020 ist er am Sorbischen Institut, Zweigstelle Cottbus, tätig.

Wenn die Platten Tragik tragen

Von Alexander Pehlemann

Vor mir: ein Stapel abgegriffener Platten. Umgeben von allseitig wachsenden Stapeln, die sich unter funktionalen Aspekten als DJ-Material oder in (nie ausgelebtem) Sammelwahn beziehungsweise, positiv formuliert, in Vervollständigung eines potentiellen Audioarchivs gebildet haben. Wobei vor allem Letzteres für die Akkumulation von Tonträgern ostmitteleuropäischer Provenienz gilt. Dabei überlagern sich die Werte, denn neben pophistorische Relevanz, taxierbaren Raritätsstatus oder Tanztauglichkeit tritt der unmittelbare Zugang. Quer durch das wuchernde Vinyl läuft eine audiobiografische Spur, eine parallel pulsierende Ader des Soundsentiments. So auch hier. Konkret sind es einige LPs spätsowjetischer Popproduktion, die mir Christine bei einem der gastfreundlichen Treffen in ihrer Wohnung beiläufig zuschob, wahrscheinlich am Rande des legendären Buchmesse-Frühstücks. Da ich sie sofort als Fehlstellen erkannte, griff ich erfreut zu, wenn auch zugleich zögernd, weil sie aus dem Nachlass ihres damals gerade verstorbenen Mannes kamen. Nun, mit ihrem Weggang, wiegen sie noch schwerer, doppelt tragisch belastet. Auch wenn ich von ihrer Beziehung kaum etwas weiß, lassen sie sich zudem als Soundtracks ihrer Annäherung imaginieren. Zumal es sich letztlich sogar um Produkte der Ost-West-Annäherung vor dem Hintergrund von Glasnost und Perestroika handelt. Denn es bedurfte der provokanten Platzierung sowjetischen Pop-Undergrounds auf einem westlichen Tamizdat-Vinyl, um den 1983/1984 noch mit einer letzten Repressionswelle bedachten und bis dahin allein als Magnetizdat-Produktion kursierenden Sound aus dem sowjetischen Souterrain endlich offiziell

zugänglich zu machen. Dieses Signal setzte die amerikanische Sängerin und Rockjournalistin Joanna Stingray mit der Compilation »Red Wave: 4 Underground Bands From The USSR«, die 1986 in den USA beim Label Big Time Records erschien und folgende Leningrader Gruppen vorstellte: Strange Games (Странные Игры, Strannyye Igry), Kino (Кино), Aquarium (Аквариум) und Alisa (Алиса). Der Überlieferung nach war es eine persönliche Intervention von Michail Gorbatschow, die den Umschwung auslöste, als er beim Kulturministerium nachfragte, warum diese Musik nicht genauso im Inland erhältlich sei. Dabei handelte es sich keinesfalls um die ersten derartigen Veröffentlichungen. Der Jazz-Pianist Sergey Kuryokhin, der bei Aquarium mitwirkte und nicht zuletzt ab 1984 mit den Pop Mechanika-Performances zur Schlüsselfigur der Szene wurde, veröffentlichte schon seit 1980 illegal beim Label Leo Records des 1973 nach London emigrierten Leo Feigin, wie andere sowjetische Jazzer auch. Der aber versuchte noch, die Künstler auf den LPs durch den Hinweis zu schützen, sie wären nicht verantwortlich. Bei »Red Wave« stellte sich das ganz anders dar, denn die Musiker waren offensichtlich involviert, sie agierten sogar in amateurhaften Musikvideos, die Stingray produzierte. Die Kooperation gipfelte außerdem in der Hochzeit von Stingray mit dem Gitarristen von *Kino*. Der Band mit dem größten Massenpotential, wie sie bereits erkannte und sich sehr bald herausstellen sollte.

Alle »Red Wave«-Gruppen waren mit dem Leningrader Rockklub assoziiert und die erste Dokumentation seines Spektrums gehört auch zum Stapel: »Ленинградский Рок-клуб / Leningrad Rock Club« (1988, Melodija). Allerdings fehlten sowohl Aquarium als auch Kino, die da schon LPs beim Staatsmonopolisten Melodija hatten. Die aber genauso wie diese Compilation auf Material von Magnetizdat-Veröffentlichungen beruhten, also aus dem vormaligen illegalen Umlauf, aufgenommen oft unter improvisierten Bedingungen. Neben Alisa und Igry, die den ästhetischen Schritt zu Darkwave-Postpunk mit einer Namenskürzung gingen, finden sich hier aber andere wichtige Bands wie Televizor (Телевизор), deren kritische Texte bis heute ein dunkler Synth-Pop transportiert, die ebenfalls noch aktiven und stets surreal verspielten Auktyon (Аукцыон), Zoopark (Зоопарк) um Maik Naumenko oder die mit konzeptionellen Inszenierungen voll totalitärer Anspielungen agierenden AVIA (АВИА), kurz für: Anti Vokal'no-Instrumental'nyj Ansambl' (Анти Вокально-Инструментальный Ансамбль).

Ebenfalls eingereiht war die zeitgleich von Melodija veröffentlichte LP »Smotri V Oba« (Смотри В Оба, dt. etwa »Schauen sie in beide«) von Strannyye Igry, wobei deren Material schon seit 1985 als Magnetizdat-Tonband zirkulierte und die extreme Vielfalt der nun bei Igry und AVIA aktiven Musiker einfing, die von simplen Ska-Songs bis zu experimentellen Stücken reichte. Leicht verändert und mit anderem Cover, auf dem lediglich »Strange Games (Leningrad)« stand, wurde sie zudem 1989 bei Points East veröffentlicht, dem Sublabel von Recommended Records, mit dem der britische Drummer (Henry Cow, Art Bears, Cassiber …) und Labelbetreiber Chris Cutler versuchte, der neuen Musik aus dem Osten ein Forum zu schaffen.

Die aber kam nun sogar schon aus dem Westen zurück in die UdSSR. Center (Центр), deren »Sdelano V Pariže« (Сделано В Париже) von 1989 hier folgt, hieß nämlich nur bei der Übernahme von Melodija so: »Produziert in Paris«. Denn die für die Moskauer Szene maßgebliche Band, in deren 1982 gegründeter Frühformation sogar der legendäre Rockkritiker Artemy Troitsky spielte, war im sich ausbreitenden Post-»Red Wave«-Hype nach Paris eingeladen worden, um ihren eingängigen Postpunk vor Ort einzuspielen. Professionelle Produktion, Single-Auskopplungen mit Remixen, Videos – das zur Majorfirma Barclays gehörende Nord Sud-Label sah offenbar kommerzielles Potential. Melodija wiederum änderte das Cover,

statt eines singenden Sowjetpaares mit Akkordeon vor weiter russischer Landschaft prangte nun der Eiffelturm. Auch hier griff zudem eine emotionale Ebene, denn der Center-Sänger Wassili Schumow heiratete die Schwester von Stingray, nachdem jene wiederum 1989 auch noch sein Solo-Album »My District« produziert und als »Red Wave«-Produkt präsentiert hatte.

Während Kino und Auktyon ebenfalls in Frankreich erschienen beziehungsweise in Großbritannien Sergej Kurëchin mit den Novi Kompositori (Новые Композиторы), die bald Soviet-Techno machten, oder die äußerst eigenwillige Moskauer Band Zvuki Mu (Звуки МУ), produziert von Brian Eno, versuchte sich schließlich Boris Grebenščikov, Sänger und Leader von Aquarium, am ganz großen Karrieresprung. Sein Solo-Werk »Radio Silence«, die letzte der Auswahl, wurde vom Eurythmics-Mitglied David Stewart produziert, erschien 1989 beim Majorlabel CBS und bot balancierten Mainstream-Rock, der signalisierte, dass der unbarmherzige »Wind der Veränderung« weht und es gelte, sich schnell neu zu positionieren. In diesem Fall: in der vermeintlich sicheren Mitte. Womit er aber, wie allgemein die Verstetigung westlicher Wahrnehmung nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, scheitern sollte. Was auch für den allerdings nie konsequent forcierten Versuch gilt, über Christine beim GWZO die Idee eines »Audio Archivs Ost« zu platzieren. Wo der kleine Stapel eine angemessene letzte Wirkungsstätte hätte haben können.

Christine lernte ich als Gastwissenschaftler am GWZO kennen, während eines halbjährigen Andockens an akademische Verwertungsebenen, konkret bei den »Spielplätzen der Verweige-

rung«. Was sich vor allem im »Zonic«-Spezial »Go Ost! Klang – Zeit – Raum. Reisen in die Subkulturzonen Osteuropas« niederschlug, das 2013 beim Ventil Verlag erschien und maßgeblich von ihr begleitet wurde. Ein Buch, mit dem ich wieder in gewohnterem Arrangement agierte, frei flottierend als Subkultur-Aufbereiter unter der Flagge von »Zonic«, eines Fanzine-goes-Almanach-goes-Publikationsplattform-Konstrukts mit der charakterisierenden Unterzeile »Kulturelle Randstandsblicke & Involvierungsmomente«. Irgendwo zwischen Kurator, Kompilierer, Herausgeber, Archivar und DJ, immer auf der Suche nach projektbezogenen Synergien. Dabei wird mir nun Christine schmerzlich fehlen, die zuletzt 2018 zu »Zonic«-25-Feierlichkeiten im Techno-Klub Institut für Zukunft übersetzend aushalf, bei einem Talk mit den St. Petersburger Elektronik-Pionieren Novi Kompositori. Verloren ging aber nicht (nur) ein gern ge- und besuchter GWZO-Kontakt, sondern vor allem eine stets interessierte Freundin.

Die Konstruktivistin

Von Anja Jahn

Stehen – Bleiben oder Gehen? Der rechte Arm schon im Neuen, im Tun, der linke hält fest – oder wird er gehalten, kommt nicht los? Ist es ein Bein, zwei, vier – oder ein Stuhl? Mit welcher Dynamik bewegt sich die Figur? Ist es ein Aufstehen, der Anfang einer Bewegung oder das Ende, das Setzen? Und wie verändert es sich, wenn sich die Betrachtende ändert? Ist es eine Figur oder sind es Linien und Flächen? Was lässt die Teile zu einem Ganzen werden und wer bestimmt das?

Varvara Stepanovas (1894–1958) »Figur« (1921) stellt ganz grundlegende Fragen an die Konstruktion des Blicks des Betrachtenden auf den Menschen, auf sein (eigenes) Sein und somit konsequent auch auf seine (Welt-)Sicht. Die Reproduktion von Praktiken des Sehens ist ein automatisierter Prozess – man sieht, was man zu sehen gelernt hat. Strukturen werden wiedererkannt, Ähnlichkeiten in Zusammensetzungen abgeglichen und Hierarchien gedeutet. Oben rund ist Kopf. Unten rund ist Ball. Und das scheint auch noch wahr zu sein.

Die Stärke dieser künstlerischen Praxis ist es wohl, durch den Einsatz einzelner Linien, also der Reduktion auf das Wesentliche, das Offensichtliche, das Einfache und gleichzeitig Unabdingbare, die Stabilität eines Systems ins Wanken zu bringen, die Autorität der Struktur in Frage zu stellen und die Hierarchie des Blickregimes zu verunsichern. »Übrig bleibt eine auf die Sinne und damit auf eine subjektive Perspektive reduzierte Welt, die vorgibt, den Anspruch auf das hierarchisch strukturierte, letztlich ›mono-logische‹ Ganze aufzugeben, zugunsten eines heterogenen Konglomerats von Zeichen, die jeweils nur Teile repräsentieren«. (Christine Gölz, Achmatova-Achamoth: Ein weiblicher Kreationsmythos am Beispiel von »Uedinenie«, in: Christine Gölz, Anja Otto, Reinhold Vogt (Hrsg.): Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Hamburg 1996. Peter Lang: Frankfurt a. M., 1998). Christine Gölz' Lesart für Anna Achmatowas »Uedinenie« kann auch für die »Figur« von Varvara Stepanova gelten und wird darüber hinaus für weitere Autorinnen produktiv, denen es auf außergewöhnliche

Weise gelang, in ihren Texten die Bedeutung des einzelnen Teils zu verstehen und erst in der Beziehung der Teile und der jeweiligen Perspektive darauf eine dann polyphone Dynamik des Ganzen entstehen zu lassen. Ein Beispiel dafür ist die Gedichtsammlung »Tagfiguren« (Tog-Figurn, 1930) der jiddisch-schreibenden Avantgardistin Debora Vogel (1900–1942). In Vogels Lyrik werden Zeit, Gefühle, Orte, Begegnungen und Menschen radikal auf das Wesentliche kondensiert dargestellt in einer Bildsprachlichkeit, die von geometrischen Formen und Materialität geprägt ist.

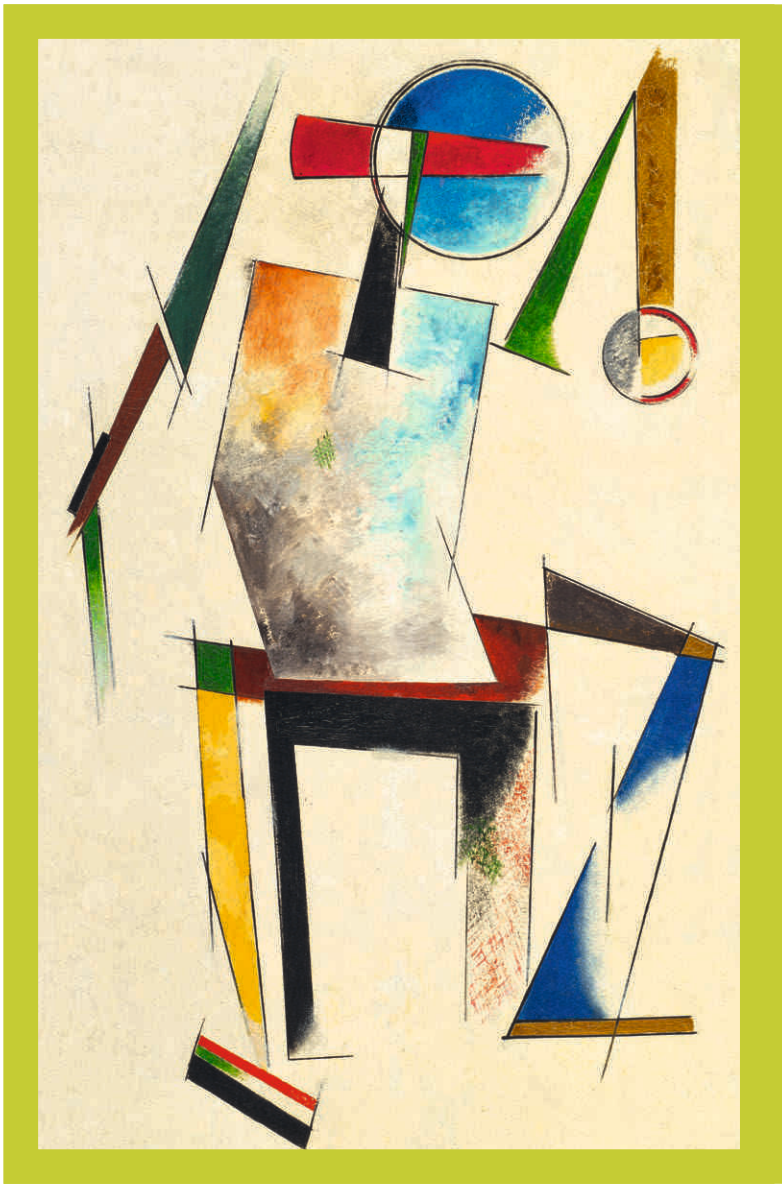
Der Raum ist eine gläserne Kugel
gefüllt mit gelbem Lichtlehm.

Drei weiße Apfelbäume
lassen ihre Blüten fallen: Kreislein aus Blech.
Zwei Leibklötze
heben ihre Hände hoch: vier gelbe Holzscheite
mit Fingern.

Und die lehmige Masse mit hundert Füßen
und hundert Händen
dringt wie eine feste Kante eines Kubus
durch die lehmige Kugel:
einmal und ein zweites Mal.
(...)

Jetzt zählt man nicht mehr die unverbrauchten Jahre:
Die gelbe Glut ist tausend Jahre alt.
Alles soll immer bleiben, wie's ist.

(Auszug aus »Die zwölf Stunden des Tages«,
in: Debora Vogel: Die Geometrie des Verzichts.
Gedichte Montagen, Essays, Briefe. Übersetzt
und hg. von Anna Misiak. Wuppertal, 2016, S. 37)



Das Gezeitigte bekommt eine Form, die sich der Vergänglichkeit zu widersetzen sucht. Die Blüte wird zu Blech und der Leib zu Holz. Material trifft auf Material, trifft auf Material und in der ständigen Banalität der Wiederholung wird der Mensch zur Masse, der Tag zum Leben. Das ist der Rhythmus, in dem alles immer bleibt, wie's ist. Der Text kann umgedreht als ein Appell an das Moment der Unterbrechung gelesen werden, als eine Wertschätzung für das einzelne Teil und die Subjektivität der eigenen Perspektive.

Varvara Stepanovas Figur ist im Museum of Modern Art in New York ausgestellt. 2018 hielt ich mich am Institute for Jewish Research auf, um für meine Dissertation (u. a. zu Debora Vogel) Jiddisch zu lernen. Nach Stunden in der Ausstellung, überwältigt von der Menge an van Goghs, Boccionis, Matisses, Degas, wieder Degas, noch mehr Degas taumelte ich Richtung Ausgang. Von einer Ebene in die nächste. Alles drehte sich. Plötzlich, an einer weißen

Wand in einem unscheinbaren Bereich, sah ich die »Figur«. Ich musste mich erst kurz vergewissern, ob das noch Treppenabgang oder schon wieder Ausstellungsfläche war und blieb dann lange dort stehen. Auf den ersten Blick dachte ich an Christine. Ich fand es faszinierend, wie sich ihre und meine Forschungsinteressen in diesem einen Bild begegneten. Ich nahm noch schnell ein unscharfes Foto für sie auf und verschwand in den warmen Augusttag.

Christine hat mich mitgenommen und losgeschickt, mich eingeladen und mir Raum gegeben, sie hat meine Erfolge gefeiert und meine Ideen, sie hat mir Projekte gegeben und mich Teil eines sich immer wandelnden Ganzen werden lassen, früh und spät hat sie mich vertraut gemacht und mir Vertrauen geschenkt, von ihrer ersten Frage an, durfte ich lernen, worum es hier eigentlich geht. Sie hat keine Formulierung, kein Zeichen davonkommen lassen, hat aufgepasst und angespornt. Und da, wo ich war, sagte ich immer, welch großes Glück ich mit meiner Betreuung habe. In großer Dankbarkeit.

Anja Jahn war von Dezember 2017 bis November 2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin am GWZO mit ihrem Promotionsprojekt im Bereich Literaturwissenschaft. Christine Gölz war als Fachkoordinatorin für Literaturwissenschaft institutsinterne Betreuerin.

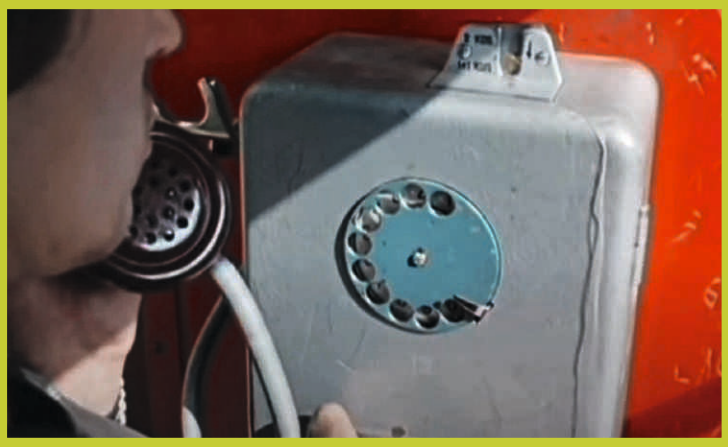
Geführte und ungeführte (Telefon-)Gespräche

Von Nina Weller

Ein rotes Telefon läutet. Es steht auf einem Beistelltischchen im Wohnzimmer einer bescheiden, in sozialistischer Standardeinrichtung, möblierten Wohnung. Im Hintergrund ein üppig geschmückter Tannenbaum. Neujahrsmorgen im Leningrad der 1970er Jahre. Oder ist es Moskau? Dort steht ein ebensolches rotes Telefon, in einer nahezu identisch eingerichteten Wohnung, in einer zum Verwechseln ähnlichen Plattenbausiedlung. Sogar die Adresse ist gleich: 3. Straße der Bauarbeiter, Haus № 25, Wohnung 12. Es wird viel telefoniert an jenem Feiertag in dem sowjetischen Kultfilm »Ironie des Schicksals« (Ironija sud'by ili S lëgkim parom) von Eldar Rjasanov aus dem Jahr 1975, in dem der junge Chirurg Ženja Lukašin nach einem Männerabend in der Banja sturzbetrunken anstelle seines Kumpels via Flugzeug in Leningrad landet. Er wacht in der falschen, der seinen doch so ähnlichen Wohnung auf und wird von der ihm unbekannten Nadja geweckt, als sie den Fremden, nicht weniger überrascht, in ihrer Wohnung vorfindet. Eigentlich hat er vor, Galja zu heiraten. Nadja wiederum steht kurz davor, ihren Verlobten Ippolit zu ehelichen. In dieser berühmten sowjetischen Liebeskomödie kommt dann genregemäß bekanntlich alles anders: Und daran, dass im Happy End Ženja und Nadja zusammenkommen, haben nicht zuletzt auch die Telefonate ihren Anteil, denn sie tragen – zumindest für die geprellten Partner – nicht zur Aufklärung, sondern zu weiterer Verwirrung bei: Ženja versucht wiederholt in Moskau anzurufen, um Galja zu erklären, was passiert ist, doch sie legt auf. Als Ippolit, der Verlobte Nadjas, in ihrer Wohnung

anruft und Ženja an der Strippe hat, ist er ebenso wenig von seiner Eifersucht abzubringen wie Galja, als Nadja im Telefonat zwischen Moskau und Leningrad versucht, ihr besänftigend die Sachlage zu erklären: Beide legen sie auf. Nur Ženja und Nadja verstehen als nicht miteinander telefonierende Figuren die Vorgänge und die Umstände der vorangegangenen Nacht und sie verlieben sich ineinander. So scheint es auf der Sujetebene nur genrelogisch zu sein, dass Nadja den Anruf Ženjas vom öffentlichen Telefon des Leningrader Flughafens (ein plexiglaskugelüberdachtes Taksofon) nicht annimmt: Das rote Telefon läutet vergeblich, Ženja hakt stumm den Hörer wieder ein und tritt den Heimflug zurück nach Moskau an. Nadja reist ihm hinterher, wohlwissend, dass nicht ein Anruf, sondern nur sie beide selbst dem Wink des Schicksals auf die richtige Spur helfen können.

Szenenwechsel. Filmwechsel. Sprung ans Ende der 1980er Jahre in die zentralasiatische Peripherie der Sowjetunion. Ein junger Mann steigt aus dem Zug und geht geradewegs zu einer Telefonzelle bzw. Taksofon-Station vor dem kleinen Bahnhofsgebäude, nicht ohne vorher der Zugbegleiterin den Stinkefinger (*F...ck!) gezeigt zu haben. Er ist unverkennbar ein Rebell der alternativen Undergroundszene, der allein durch sein äußeres Auftreten eine Provokation für die Ženjas, Galjas, Nadjas und Ippolits aus der geordneten (nur verhalten sozialkritisch dargestellten) sowjetischen Welt in »Ironie des Schicksals« wäre. Er wirft ein obligatorisches Zwei-Kopeken-Stück ein und telefoniert mit einem Gesprächspartner, der den Zuschauer*innen unbekannt bleibt. Ein kurzes Gespräch nur, abgehackt und für die weitere Filmhandlung unbedeutend und doch sinnbildlich für die vielen so vertraut mangelhafte Telefonkommunikationssituation im sowjetischen Alltag. »Allo, Allo?! Ich kann nichts hören. Aus Moskau. Fährt der Vater nicht nach Moskau? Hör mal, die Münzen sind gleich alle. Tschüss. Küsschen. Tschüss. Poka«. Ende des Gesprächs. Das Zwei-Kopeken-Stück zieht der junge Mann geschickt an dem eingefädelten Bindfaden wieder heraus. Es ist niemand anderes als die Underground-Rocklegende Viktor Zoi. In dem Film »Die Nadel« (Igla) von Raschid Nugmanov aus dem Jahr 1988 hatte er seine erste große Filmrolle. Er spielt den Kasachen Moro, der in seine Heimatstadt Almaty (damals noch Alma-Ata, Hauptstadt der Kasachischen SSR) zurückkehrt und dort mit zerstörerischen Drogen- und Umweltproblemen konfrontiert ist. In eigenwilliger Ästhetik zeigt der Film, welche weitreichenden Verwüstungen soziale und ökologische Katastrophen in der gesamten Sowjetunion und insbesondere in Zentralasien anrichteten – der sowjetische Krieg in Afghanistan schwelt als bedrückende Hintergrundstimmung durchgehend mit. Aber erst der Soundtrack von Zoi und seiner Band Kino machten den Film zu einem der wichtigsten Filme seiner Zeit: Der Introsong »Ein Stern namens Sonne« (Zvezda po imeni Solnce), eingespielt zu Bildern des cool rauchenden Zoi, Szenen vom ausgetrockneten Aralsee und von Auseinandersetzungen mit örtlichen Drogenbanden (ebenfalls legendär: der Schauspieler und Musiker Pjotr Mamonov in der Rolle des dämonischen Gegenspielers) und Sequenzen in traumartig aus der Zeit entrückten Räumen sind unvergesslich. Telefonate führen in der Handlung dieses Films meist zu nichts, sind eher Routinen einer dysfunktionalen Wirklichkeit (»Allo, Allo? Entschuldigen Sie, mit wem spreche ich. Krankenhaus? Nein, danke. Ich habe mich geirrt. Entschuldigung.«). Für viele ist mit diesem Film die Erinnerung an die längst veraltete Technik zum Austricksen der Taksofon-Apparate



auf immer untrennbar mit Viktor Zoi verbunden: Wer ein Band mit einem Zwei-Kopeken-Stück um den Hals trug, konnte so das Praktische mit dem Fan-Kult verbinden.

Szenenwechsel. Wechsel in die außerfilmische Realität, ins Jahr 2020. Gespräche zwischen Berlin und Leipzig: Ein blauer Telefonhörer aus stabilem Hartplastik, griffig und doch groß genug, dass man ihn bequem zwischen Ohr und Schulter klemmen kann. Das Spiraltelefonkabel offenbart seinen Retro-Charakter durch die Mündung des Kabelsteckers in einem Smartphone – eine Ersatzkaufhandlung während der Lockdowns und der Kontaktverbotszeiten. Christine war amüsiert über diesen Anachronismus und über die Vorstellung, dass ich mit diesem Retro-Telefonhörer telefoniere und womöglich damit sogar durch die Straße laufe, während sie selbst, mit einem neuen kabellosen Headset ausgestattet, ebenfalls begeistert das – ganz auf der Höhe der Zeit – handfreie Telefonieren praktizierte. Verabredungen zu Telefonaten in Coronazeiten: Wir spazierten so »gemeinsam« durch die Parks, wir aßen plaudernd ein Eis oder tranken zusammen ein Gläschen Wein – Christine in Leipzig, ich in Berlin. Unsere letzten Telefonate waren das – in denen wir uns u.a. auch an die in den 1990er Jahren übliche Telefoniermanie erinnerten (stundenlange Telefonate ohne konkretes Anliegen); und wir sammelten Beispiele von einschlägigen Telefonszenen in Filmen und von sich wandelnder Dingästhetik der Telefonapparate im filmischen Epochenwandel. Das Jahr zuvor hatte sie noch vorgeschlagen, für einen Workshop einen Beitrag »Mit TV-Serien durch das russische 20. Jahrhundert« vorzubereiten – verbindendes Element hätte sein können: »das Telefon im Wandel der Zeit«. Weitere Gespräche darüber blieben ungeführt. Ich sammle weiter und setze so das Gespräch fort.

Bevor ich Christine Anfang der 2000er besser kennenlernte, hatte ich sie auf einigen Osteuropaveranstaltungen wahrgenommen und Texte von ihr gelesen – beeindruckt von ihrem klugen und originellen Blick auf aktuelle Erscheinungen osteuropäischer Literaturen und Filme und voller Bewunderung für ihr besonderes Talent, auch noch so komplexe Ge-

dankengänge unprätentiös und mit begeisterter und begeisternder Neugier für ihren Gegenstand zu formulieren. Zwischen 2006 und 2009 war sie mehrmals zu Gast in Workshops des DFG-Projekts »Die nicht mehr neuen Menschen« an der FU Berlin. Seither waren wir über die Jahre hinweg im Austausch über Narren, Sonderlinge, Superheldinnen, Sub- und Populärkulturen und »kleine Literaturen« und vieles mehr. Ich verdanke Christine viel: Sie half warmherzig über manch Unsicherheiten hinweg, unterstütze freigiebig mit Materialien, hatte stets eine offene Tür – nicht nur zur Leipziger Buchmesse, überraschte mich immer wieder mit brillanten Texten und inspirierenden Ideen und war beste und ehrlichste Gesprächspartnerin und Freundin, wenn es darum ging, das eigene Setting (nicht nur) im akademischen Leben zu befragen. Ich vermisse Christine sehr.

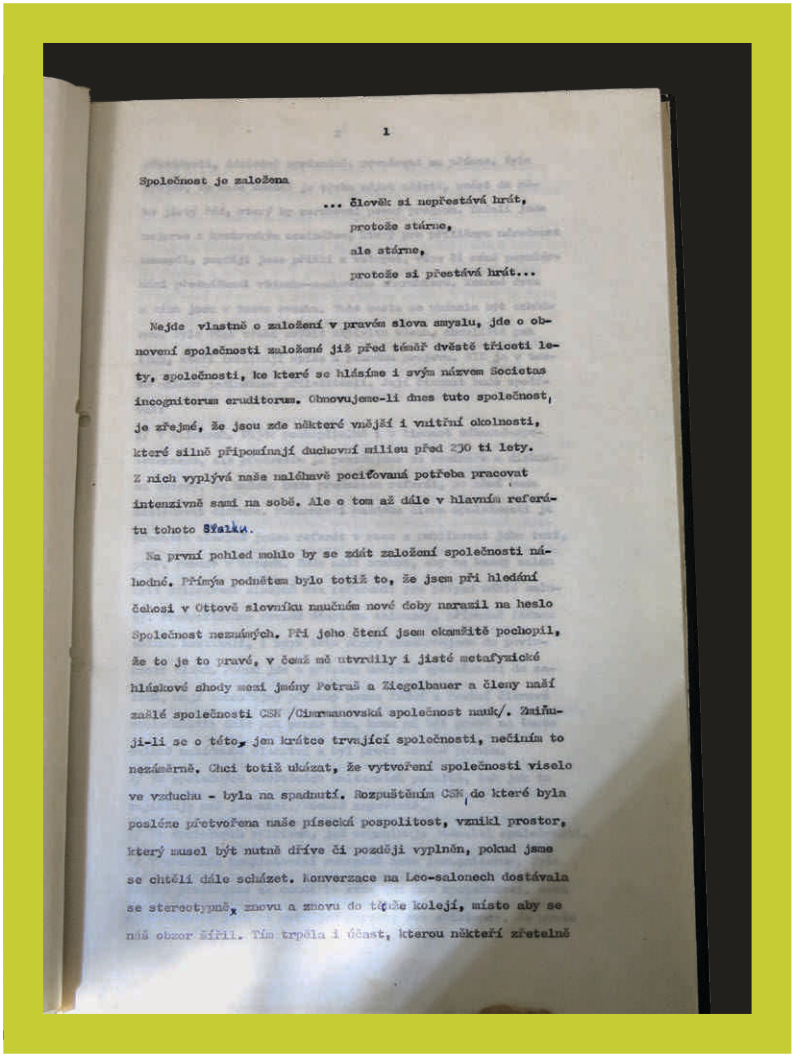
Spielplätze der Theorie

Von Anna Förster

Im Frühjahr 2022 entdeckte ich im Prager Archiv Libri prohibiti eine fast vollständige, zwischen 1978 und 1982 im Samizdat erschienene Übersetzung von Roland Barthes' »Mythen des Alltags«. In gleich mehrfacher Hinsicht ein echtes Fundstück. Erstens, weil es bestätigte, was ich lange vermutet hatte: dass nämlich gemeinsam mit dem in den 1960er Jahren für kurze Zeit wiederbelebten tschechischen Zwischenkriegs-Strukturalismus nach der Niederschlagung des Prager Frühlings auch die Auseinandersetzung mit dessen französischem Pendant in die Sphäre des Inoffiziellen verdrängt worden war. Zweitens, weil – wie sich herausstellen sollte – von der Existenz dieser Übersetzung nicht einmal diejenigen wussten, die für die 2004 erschienene erste offizielle tschechische Ausgabe von Barthes' Buch verantwortlich zeichneten. Und, drittens, weil sie mit »Acta incognitorum eruditorum« (AIE) in einer Zeitschrift erschienen war, die das Übersetzen fremdsprachiger Theorie zum zentralen Bestandteil einer sich der Theoriediskussion des »offiziellen« tschechoslowakischen akademischen Systems verweigernden, spielerischen Wissenschaftpraxis machte.

Hinter der 1976–1989 erscheinenden »AIE« nämlich stand eine Gruppe junger Leute, deren wissenschaftliche Karrieren durch die Ereignisse des Jahres 1968 vorzeitig beendet wurden und die deshalb versuchten, ihrer institutionellen wie intellektuellen Isolation mit der Schaffung einer eigenen, alternativen *scientific community* zu begegnen. Als Vorbild diente ihnen dabei die Societas incognitorum eruditorum in terris Austriacis (Gesellschaft anonymer Gelehrter in den österreichischen Ländern), eine 1764 im mährischen Olmütz gegründete Gelehrtengesellschaft, auf die eines der Gründungsmitglieder, der Theaterwissenschaftler Petr Pavlovský, kurz zuvor zufällig beim Blättern in einem Lexikon gestoßen war. Diese historische Societas hatte sich zum Ziel gesetzt, der gegenreformatorischen Dominanz der Jesuiten in der Stadt die Förderung und Verbreitung dezidiert säkularen Wissens entgegenzusetzen – eine Konstellation, in der die Mitglieder der Gruppe gewisse Parallelen zum wissenschaftlichen Leben in der Tschechoslowakei der 1970er und 1980er Jahre ausmachten. Anknüpfen wollten sie darüber hinaus aber auch an den »internationalen Charakter« der Societas und deren dezidiert kosmopolitisches Verständnis von Wissenschaft.

Ausdruck dessen sei – so ein weiteres Gründungsmitglied der »AIE«, der Filmwissenschaftler Jiří Cieslar, in der ersten Nummer – insbesondere die von der Societas herausgegebene erste wissenschaftliche Zeitschrift Österreich-Ungarns, die »Olmützer Monathlichen Auszüge Alt- und neuer Gelehrter Sachen«. Neben Abhandlungen der Mitglieder habe nämlich jede Ausgabe dieses Journals auch »Hunderte Seiten […] mit Referaten über deutsche, französische, lateinische und andere ausländische Arbeiten« enthalten. Nach diesem Vorbild möchte man nun in den »AIE« nicht nur eigene wissenschaftliche Arbeiten publizieren, sondern auch Rezensionen und vor allem Übersetzungen von Texten, die in der Tschechoslowakei materiell wie sprachlich nicht oder nur schwer zugänglich, deren Arbeiten aber in den Augen der Redaktionsmitglieder für ihre jeweilige Disziplin und auch für darüber hinausreichende Perspektivierungen der eigenen intellektuellen und gesellschaftlichen Situation von grundlegender Bedeutung sind. Einer der Autoren, die auf diese Weise schnell ins gruppeneigene »Pantheon« aufsteigen, ist der bereits erwähnte französische Semiologe Roland Barthes. Neben einigen Auszügen aus seinen »Kritischen Essays« (1964) betrifft dies v. a. seine »Mythen des Alltags« (1957), ein Buch, das – wie es in einem der späteren Jahrgänge der »AIE« heißt – schon allein deshalb übersetzt gehöre, weil »in unserer heutigen Zeit und unter unseren Umständen jede Demystifikation von grundlegender Bedeutung ist«. Wie nachhaltig Barthes' entnaturalisierender und die ideologischen Grundierungen scheinbar neutraler kultureller Phänomene und Zeichen offenlegender Analyseansatz auf die Mitglieder der Gruppe wirkte, zeigte sich über die Jahre hinweg in zahlreichen Übertragungen auf die Alltagskultur der realsozialistischen Gesellschaften, so z. B. in Essays zur politischen Ikonographie der Kommunistischen Partei oder zur Architektur slowakischer Partisanendenkmäler.



1

Společnost je založena

... člověk si nepřestává hrát,
protože stárne,
ale stárne,
protože si přestává hrát...

Nejde vlastně o založení v pravém slova smyslu, jde o obnovení společnosti založené již před téměř dvěstě třiceti lety, společnosti, ke které se hlásíme i svým názvem Societas incognitorum eruditorum. Obnovujeme-li dnes tuto společnost, je zřejmé, že jsou zde některé vnější i vnitřní okolnosti, které silně připomínají duchovní milieu před 230 ti lety. Z nich vyplývá naše naléhavě pociťovaná potřeba pracovat intenzivně sami na sobě. Ale o tom až dále v hlavním referátu tohoto Sfalku.

Na první pohled mohlo by se zdát založení společnosti náhodné. Přímým podnětem bylo totiž to, že jsem při hledání čehosi v Ottově slovníku naučném nové doby narazil na heslo Společnost nezmarných. Při jeho čtení jsem okamžitě pochopil, že to je to pravé, v čemž mě utvrdily i jisté metafyzické hlásky vé shody mezi jmény Petraš a Ziegelbauer a členy naší zaniklé společnosti ČSN /Českomanovská společnost nauk/. Zmiňuji-li se o této, jen krátce trvající společnosti, nečiním to nezáměrně. Chci totiž ukázat, že vytvoření společnosti viselo ve vzduchu - byla na spadnutí. Rozpuštěním ČSN, do které byla posléze přetvořena naše písecká pospolitost, vznikl prostor, který musel být nutně dříve či později vyplněn, pokud jsme se chtěli dále scházet. Konverzace na Leo-salonech dostávala se stereotypně, znovu a znovu do téže kolejí, místo aby se náš obzor šířil. Tím trpěla i účast, kterou někteří zřetelně

Dass aber auch der eigenen Wissenschaftspraxis und deren Anlehnung an die aufklärerische Gelehrtengesellschaft ein mystifikatorischer Zug zu eigen ist, dessen sind sich die Mitglieder der Gruppe sehr bewusst. Schon in der ersten Nummer der »AIE« bekennen sie sich offen zum spielerischen Charakter ihrer Aktivitäten, etwa indem sie dem Heft als Motto ein Zitat des britischen Arztes und Dichters Oliver Wendell Holmes Sr. voranstellen – »Der Mensch hört nicht auf zu spielen, weil er älter wird, er wird älter, weil er aufhört zu spielen« – oder indem sie explizit über das ambi-

valente Verhältnis zwischen Spiel und Ernst, zwischen ihrem Handeln und dem einer »echten«, institutionalisierten *academia* nachdenken. Wenn also die Bezugnahme auf die historische Societas spielerisch erfolge, so heißt es, geschehe dies nicht aufgrund mangelnder Auseinandersetzung mit den geistesgeschichtlichen und politischen Implikationen dieser Referenz, sondern stehe es, im Gegenteil, dafür, dass man sogar das Spiel »mit voller Ernsthaftigkeit« betreibe. Und so traf man sich historisch kostümiert zu Vortragsabenden, schuf Regeln für ein ausgeklügeltes Rezensionswesen nicht nur einzelner Beiträge, sondern auch ganzer vorangegangener Heftnummern, vergab Preise, die nach Mitgliedern der historischen Societas benannt sind und dokumentierte in den »AIE« jede Redaktionssitzung und jede noch so kleine terminologische Diskussion. Auf diese Weise entstand, was ich in Anlehnung an Christine Gölz als einen »Spielplatz der Theorie« bezeichnen möchte, also ein ebenso medialer wie metaphorischer Ort, an dem im Modus des Spiels neue Formen der Theoriediskussion und -produktion erprobt werden können, die nicht nur vom institutionalisierten akademischen Diskursregime, sondern auch von den Diskussions- und Publikationspraktiken des etablierten kulturellen und wissenschaftlichen Samizdat abweichen.

Die Slawistin und Komparatistin **Anna Förster** lehrt an der Universität Erfurt und forscht zur Geschichte der französischen Literaturtheorie in der Tschechoslowakei, Polen und der DDR seit den 1960er Jahren. Christine Gölz hat sie 2010 am GWZO als Leiterin der »Spielplätze der Verweigerung« kennen, 2018/2019 als Verbündete des Projektes »Parallele Polis« schätzen und über all die Jahre hinweg als informelle Mentorin für das Spielen mit Grenzüberschreitungen zwischen Professionellem und Privatem bewundern gelernt.

Über Amazonen und Frauenbilder

Von Orsolya Heinrich-Tamáska

Kaum ein anderes Phänomen der Antike ist bis heute so gegenwärtig und emotional belegt wie das der Amazonen. Die sagenumwobenen, schönen Kämpferinnen des Altertums, die in einer männerlosen Gesellschaft lebten und gegen Männer kämpften, faszinieren bis heute und lösen unterschiedliche Assoziationen aus. Im Gedenken an unsere Kollegin Christine Gölz kam mir die Idee, die widersprüchliche und vielseitige Rezeption dieses Mythos am Beispiel eines Pelike (eine Art Amphore) aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. aufzugreifen, die 1911 aus Italien in die Sammlung der Universität Leipzig gelangte. Das Stück zeigt auf einer Seite des Gefäßbauches den Kampf einer Amazone mit Herakles.

Amazonen werden in der Literatur, Wissenschaft und Kunst, in Filmen und Comics in diverser Weise lebendig und erzählen in den Sprachen der einzelnen Genres von Genderstereotypen, Geschlechterrollen und Geschlechtsselbstverständnis. Die Konnotationen sind binär: auf der einen Seite steht ein positives Bild der Kämpferinnen mit Mut, Leidenschaft und Kraft und auf der anderen Seite die negativen Eigenschaften wie Unnahbarkeit, Streit-

sucht und Brutalität. Daraus entwickelte sich das Stereotyp der tragischen Heldin, die trotz aller Tapferkeit nicht den Sieg über den Mann erringen kann.

Ein Blick in die Antike zeigt mit aller Deutlichkeit, dass es wenig Verständnis für Frauen gab, die männliche Domänen wie Krieg und Anführerschaft für sich beanspruchten. In den Sagen wird daher die Glaubwürdigkeit ihrer Taten, Riten und Praktiken oft hinterfragt. In den Geschichten vermischen sich Bewunderung und Entrüstung, Ängste und Phantasien, die durch eine patriarchalische Weltordnung gegenüber Frauen geprägt sind, die sich bewusst außerhalb dieser Ordnung positionierten. Sie stellen die klassischen Geschlechterrollen auf den Kopf, indem sie sich männerhaft kleiden und heldenhaft kämpfen. Durch ihren Mut waren sie nicht nur »in aller Munde«. Die kämpfenden und schönen Amazonen standen auch Modell für Darstellungen in der griechischen Kunst. Sie begegnen uns auf Reliefs, Sarkophagen und Gefäßen, wie auch auf unserem Fundstück hier aus Leipzig.

Es wurde zwar viel über Amazonen berichtet, aber kaum etwas lässt sich davon historisch belegen. Ihr Stammvater soll der Kriegsgott Ares gewesen sein, einige der Amazonenköniginnen werden gar als seine Töchter genannt. Ihre Heimat wird irgendwo in der südlichen Schwarzmeerregion vermutet. Eine genaue Lokalisierung ihres Reiches, dessen Hauptstadt Themiskyra (griech. Θεμίσκυρα) gewesen sein soll, gelang bisher aber nicht. In Homers »Ilias« hören wir von Amazonen als Furcht und Respekt einflößenden Gegnerinnen des jungen Priamos und des verbannten Bellerophontes in Lykien. Zwar steht dies nicht bei Homer, doch sollen die männerähnlichen Kriegerinnen auch in Troja, und zwar an der Seite des Priamos, gekämpft haben. Die Episode des Zweikampfes zwischen der Amazonenkönigin Penthesileia und dem Griechen Achilleus endet so wie die von Priamos und Bellerophontes. Die Amazonenkriegerinnen unterliegen trotz Mut und Kampfgeist immer ihren männlichen Gegnern. In der Erzählung über Penthesileia findet sich eine zusätzliche, typische Komponente der Amazonendarstellung. Als Achilleus seinen Todesstoß ausführt, verliebt er sich in seine ebenbürtige Gegnerin. Diese erotische Anziehung des Weiblichen lässt sich vor allem in den Darstellungen der Kunst nachverfolgen. Auch der Kampf zwischen Herakles und Amazone(n), wie auf der Pelike von Leipzig dargestellt, lehnt sich an diese Ikonographie an. Ob die hier abgebildete Kämpferin die Königin Hyppolite, eine Tochter des Ares ist, bleibt allerdings ungewiss. Jedenfalls endet der Konflikt auch in diesem Fall zugunsten der männlichen Teilnehmer, Herakles geht als Sieger daraus hervor.

Die historische Rezeption der Amazonen begann nicht erst in der Moderne. Eine interessante Episode ist, wie im 15. Jahrhundert die Amazonenlegende auch die Neue Welt erreichte und wie das Kriegerinnenvolk dem größten Strom des Kontinents seinen Namen gegeben haben soll. Bereits Christoph Kolumbus kannte zwei benachbarte Inseln in der Karibik, von denen eine ausschließlich von Männern, die andere ausschließlich von Frauen bewohnt war. Die weiteren Details lassen eindeutige Anspielungen auf antike Vorbilder erkennen: Die Männer durften nur einmal im Jahr die Insel der Frauen betreten, um Nachkömmlinge zu zeugen. Nach der Niederkunft behielten die Frauen nur die weiblichen Säuglinge, jene männlichen Geschlechts wurden getötet. Eine Beschreibung, die wie eine Kopie aus den Schriften des Herodot klingt, der im 5. Jahrhundert v. Chr über die Amazonen an der Schwarzmeerküste berichtete.

1542 wurde eine weitere Begegnung mit Kriegerinnen in den Urwäldern Mittelamerikas aufgezeichnet. Dem spanischen Konquistador Francisco de Orellana begegneten die geheimnisvollen Frauen am Fluss Marañon bei einem Kampf. Sie fielen durch ihre helle Haut, Größe und lange Haare auf. Mit Pfeil und Bogen bewaffnet, sollen sie bis auf eine Schambedeckung nackt gewesen sein. Dass dieses Abenteuer den Anstoß für die Benennung des Flusses als Amazonas lieferte, ist zwar glaubhaft, allerdings – wie viele andere Amazonenlegenden – nicht zu belegen.

Das Bild der tapferen Kämpferin in einem durch Männer bestimmten Umfeld hat auch in der populärkulturellen Filmbranche unserer Zeit ihre Erfolge gefeiert. Eine Fernsehserie wie »Xena – Warrior Princess« (1995–2001) vermittelt den Mythos der Unbesiegbaren, die die Seite der Bösen verließ, um für das Gute zu kämpfen. Die Trivialität der Erzählung, die vieles zwischen Antike und Moderne durcheinanderwürfelt, zeigt sich auch in der Erscheinung der Kämpferinnen. Ihre knappen Röcke und engen Brustkleider betonen bewusst den weiblichen Körper und stehen jenseits jeglicher historischen Vorbilder. Auch die Heldin in der Comicverfilmung »Wonder Woman« (2017) setzt diese Klischees fort, versucht aber eine emanzipierte Erscheinung der Heldin zu vermitteln. Im Sinne eines Jugendfilms steht die Amazonenprinzessin Diana Prince im Mittelpunkt des Geschehens, setzt sich vor den Kulissen der Weltkriege des 20. Jahrhunderts für Gerechtigkeit ein und schlichtet die Konflikte der Männer.

Mit der Frauenbewegung entstand aber auch eine eindeutig negative Konnotation des Amazonenbegriffs. Frauen, die für ihre Rechte und Gleichberechtigung kämpf(t)en, wurden mit ihren mythischen »Schwestern«, den Amazonen, nicht wegen ihres Mutes verglichen. Mit Beschimpfungen, wie »Emanzen« und »Lesben« wurden und werden Feministinnen und streitbare Frauen beleidigt, die Männer ablehnen, sich aber männlich kleiden und kämpferisch für ihre Rechte eintreten.

Amazonenlegenden und -bilder scheinen in vieler Hinsicht männliche Vorstellungen zu reflektieren. Dennoch enthalten sie eine deutliche Message: Amazonen verkörpern die Unabhängigkeit und Selbstbestimmung von Frauen, die gleichberechtigt mit Männern agieren. Das ist ein Lichtblick in der langen Geschichte des Patriarchats – nicht nur rückblickend, sondern auch auf unsere gegenwärtigen Genderkonflikte in vielen Teilen der Welt gerichtet.

Christine Gölz hat meine Arbeiten am GWZO, wo ich seit 2006 als Archäologin forsche, mit großem Interesse verfolgt und mich immer wieder dazu motiviert, die Ergebnisse auch außerhalb der Wissenschaft zu präsentieren. Ich denke gern zurück an unsere anregenden Gespräche über Wissenschaft, Kunst und Frauen.

Vom Rewriting

Alfrun Kliems liest das Prager Jezulátko als ein Palimpsest und fragt sich, warum Barock und Pop es so lieben.

Jezulátko und Ježíšek heißt zwar beides »Christusknabe«, gemeint ist aber nicht dasselbe. Darum geht es im tschechischen Weihnachtsklassiker »Přijde letos Ježíšek?« (Kommt das Christkind dieses Jahr?) von 2013, in dem das Prager Jezulátko mit dem Christkind verwechselt wird, das zu Weihnachten Geschenke beschert. Bei dem Jezulátko hingegen handelt es sich um eine Prager Jesusstatue. Jährlich eine Million Menschen pilgern zu ihm in der Hoffnung auf ein Wunder. Der Legende nach soll die Figur aus dem 12. Jahrhundert stammen und einst Eigentum der Hl. Teresa von Ávila gewesen sein. Historisch freilich wurde die Holzstatue im 16. Jahrhundert gefertigt. Nach Böhmen gelangte sie kurz darauf als Hochzeitsgeschenk der Spanierin Doña María Manriquez de Lara, die 1556 Vratislav von Pernstein ehelichte. Von den Pernsteins kam das Jezulátko in den Besitz der Familie Lobkowitz, die das Palladium 1628 den Karmeliten auf der Prager Kleinseite vermachte.

Die Holzfigur zeigt Jesus als Kleinkind und ist mit einer bemalten Wachsschicht überzogen; sie misst nur 47 Zentimeter, ihr kurzes Haar ist gelockt. Mit der einen Hand macht das Jezulátko eine Segnungsgeste, in der anderen hält es den Reichsapfel. So niedlich sein Gesicht auch sein mag, wie alle vormodernen Jesusfiguren hat es keinen kindlichen Ausdruck, sondern den eines kleinen Erwachsenen.

Das Besondere ist denn auch weniger die unscheinbare Figur selbst als der Umgang mit ihr: Erst ist sie in Privatbesitz, dann wird sie einem Nonnenkloster gewidmet, später öffentlich ausgestellt, eingekleidet, gekrönt, zu einem Wallfahrtsort, schließlich zur Pop-Ikone (s. Abb.). Das hat nicht zuletzt mit den Kleidern des Jezulátko zu tun, das an die hundert Gewänder besitzt. Wie eine Mutter ihr Kind anzieht, so kleiden die Nonnen ihre Jesuspuppe entlang der liturgischen Feiertage ein. In seinem Besitz befinden sich prachtvolle diamantbesetzte Kleider in Rot, Grün, Blau, Rosa und Lila, ein Königsumhang, ein koreanischer Hanbok, eine mexikanische Volkstracht, Gewänder von den Philippinen, aus Italien und Polen, sogar ein Mäntelchen, das Kaiserin Maria Theresia eigenhändig bestickt haben soll.

Ihr Sohn, Joseph II., ließ dann aber als Aufklärer Wallfahrten verbieten, Kirchen schließen – und das Jezulátko wegsperren. Das hat jedoch nicht nur die josephinischen Reformen überstanden, sondern auch Nationalsozialismus und Kommunismus. An seinem Standort, der Kirche Maria am Siege, gingen die Kataklysmen der Geschichte ebenso nicht spurlos vorbei: Eigentlich war die Kirche von den Lutheranern erbaut worden, ging aber 1620 an die siegreiche Gegenreformation verloren. Im Dreißigjährigen Krieg wurde das Kloster geplündert, dem Jezulátko selbst hackten sächsische Landsknechte die Hände ab. Erst als die Mönche nach Prag zurückkehrten, barg einer von ihnen die Statue, ließ sie restaurieren und widmete ihr ein Gebet. Wenig später gelangte die Figur in die Kirche und damit endlich an die Öffentlichkeit. Zu der Zeit verkündeten immer neue Legenden die Wundertätigkeit der Figur, pilgerten immer mehr Menschen zu ihr. 1655 wurde sie schließlich vom Prager Bischof gekrönt und erhielt 1776 einen eigens angefertigten barocken Altar. Es war im Übrigen der Barock, der den Kult der Kindheit Jesu aktualisiert hat.

Dennoch: Das Jezulátko *war* oder *ist* kein barockes Artefakt, sondern es *wurde* zu einem solchen, und zwar durch Gebrauch, Umnutzung und (Re-)Kontextualisierungen. Seine erste Besitzerin war eine Frau der Renaissance, die Figur zunächst nicht mehr als eine unschuldige Hochzeitsgabe. Damit es zu einem Symbol des Barock in Böhmen werden konnte, zum Ausdruck einer Überwältigungsästhetik der Liebe, musste es wie ein Palimpsest auch erzählerisch immer neu eingekleidet werden. Die Grundoperationen dieses unendlichen *rewriting* sind für Renate Lachmann »Bewahren, Verbergen, Zerstören«: Alte Zeichen werden abgekratzt, ältere Zeichen treten hervor, neue kommen hinzu. Was interessiert, ist das »Zusammenspiel der Fragmente, die Rekonstruktion der jeweiligen Textensembles, denen sie angehört haben mochten, als auch der Parcours durch die Schichten, die Exploration der Grund- und Bodenlosigkeit der Schreibfläche«, so Lachmann.

Das Jezulátko funktioniert wie ein solches Palimpsest. Es ist eine hochästhetische, unsystematische, zufällige Verdichtung von Widersprüchen, das Objekt einer »semiotischen Überspannung«, das gegensätzliche Affekte hervorruft: spirituelle Zuneigung wie körperlichen Widerwillen, den Willen zur Bewahrung wie den Wunsch nach Zerstörung. Eine Reise durch die Schichten zeigt die Bodenlosigkeit des Gedächtnisraumes »Jesuskind«: un-beschriebene Renaissance-Figur, privater Familienschatz, fromme Stiftung, Fernsehfigur. Eine Kaiserin stickte ihr Gewänder, ein Papst spendete ihr eine Krone, ein Mönch schrieb ein Gebet für sie. Heute ist ihr Konterfei auf touristischen Gedenkmünzen und Kühlschrankmagneten zu finden. Problemlos lässt sie sich für Pop, Kitsch und Kommerz öffnen.

Nicht zuletzt steht die Figur für die Performativität des Katholizismus, sein erfolgreiches Anknüpfen an das volksfrömmigkeitliche Brauchtum. Diese Offenheit, vielfache Beund Umschreibbarkeit aber läuft Gefahr, beliebig zu werden, bedeutungslos. Sie bedarf deshalb der Stabilisierung, die in Prag durch Ortsfestigkeit garantiert ist. Findet barocker Katholizismus allgemein an dafür hergerichteten öffentlichen Orten statt, in der Kirche, die den Ritualen, Bildern, Figuren der Anschauung und Anbetung erst ihren Sinn gibt, so ereignet sich das Jezulátko eben in der wechselvollen Geschichte »seiner« Kirche Maria vom Siege.

Zu Weihnachten freilich wird das Jesuskind »nackt« gezeigt, also ohne sein Prunkkleid, denn es soll die Armut und Verletzlichkeit des menschgewordenen Gottes im Holzhemdchen zeigen. Den Philosophen Jan Patočka störte eben das am böhmischen Barock: die »Regelung des gesamten Lebens, des Tages- wie des Jahresablaufes, durch Gebete und Ritus, eine Wallfahrt als größtes Ereignis«. Dem Berührenden steht also das Abstoßende entgegen, der Reinheit die Überladenheit, der Schlichtheit eine palimpsesthafte Bodenlosigkeit, eine Offenheit für jedes (modische) Gewand, das kommt. Ein Zuviel an allem: Barock.

Das funktioniert übrigens auch im Unterhaltungsfilm. In »Přijde letos Ježíšek?« kommt schließlich das Christkind mit den Geschenken und erfüllt das Jezulátko den Wunsch einer Pilgerin nach einem Kind. Allerdings auf dem etwas irdischen Weg, die fromme Frau mit einem Prager Studenten schlafen und schwanger zu ihrem Ehemann nach Mexiko zurückkehren zu lassen.

Doch zurück zum Anfang: Auch nach mehr als 300 Jahren wissen wir nicht, welchen Beistand sich die erste Besitzerin des Jezulátko, Doña María, von ihm erwartet hat. Frommer Kinderwunsch dürfte es jedenfalls nicht gewesen sein. Sie gebar 21 Kinder, von denen 13 jung starben. Es ist müßig zu spekulieren, ob die Figur ihr Glück gebracht hat. Sie hat mit ihm zumindest viele beglückt, denn das Jezulátko steht für eine Überwältigungsästhetik der Liebe,

die selten anschaulicher wird als in der Vereinnahmung einer kleinen Wachspuppe aus der Renaissance und ihrem Aufstieg zu einem zentralen Heiligtum nicht nur des pilgernden Europa.

Als Literaturwissenschaftlerinnen haben Christine und ich viel über das Rewriting von (kulturellen) Ikonen im Zuge von Kunst, Kitsch und Kommerz diskutiert. Eine unserer vielen Reisen führte uns auch auf die Prager Kleinseite und zum Jezulátko. Ein Ort, an dem ich auch heute noch gern an sie denke. Gemeinsam konzipierten wir am GWZO mehrere »Mitropa«-Nummern. Dabei war für uns gerade die Fundstück-Reihe immer besonders reizvoll. Ich denke, mein Fundstück hätte ihr gefallen.

Vom Sitzen um einen Tisch. Vielschichtige Erzählungen Hildesheimer Bildschnitzer

Von Markus Hörsch

In der Zeit kurz vor der Reformation gab es einen heute fast unglaublich erscheinenden Boom der Bildproduktion. Insbesondere wurden die zahlreichen Altäre mit wandelbaren Bildprogrammen in Form von Flügelretabeln ausgestattet. Man kann von Massenproduktion sprechen, nicht aber von monotoner Serienproduktion. Die Bildschnitzer, Maler und Fassmaler kann man durchaus als Künstler bezeichnen, denn es ging um Abwechslung im Immerwieder-Ähnlichen (nebenbei: unter Gattinnen oder Töchtern waren gewiss auch fähige Künstlerinnen, nur sind sie schwer nachweisbar). Und selbstverständlich hatten, was beim Geniekult gern vergessen wurde, auch Auftraggeber*innen ihr gewichtiges Wort mitzureden.

Zunächst ein Fundstück an einem Ort, an dem man es nicht vermutet: In der Predella des Altarretabels der Pfarrkirche St. Jodocus in Glösa (heute Stadt Chemnitz) findet sich ein Schnitzrelief, das stilistisch nicht zu den Schreinskulpturen darüber und schon gar nicht zu den Flügelmalereien passt. Es stammt, wie man so schön sagt, »von anderer Hand«, war aber zur Entstehungszeit des Retabels um 1510/1520 bereits dort, wo das Retabel entstand und wurde offensichtlich wertgeschätzt: Von Beginn an wurde es in die Planung einbezogen, wie die Anpassung der Maße des zentralen Fachs der Predella und ihrer Seitenteile an das Relief belegen.

Dieses verhältnismäßig kleine Relief stellt die Heilige Sippe dar, die Familie des Jesus von Nazareth, wie man sie aus den wenigen Andeutungen des Neuen Testaments bis ins Spätmittelalter konstruiert hatte. Man erzählte sich vom Trinubium, der dreifachen Heirat der Mariemmutter Anna, die nach Joachim noch Kleophas und Salomas geheiratet und mit diesen weitere Töchter namens Maria gehabt habe. Links sitzt Maria Kleophas mit ihren vier Söhnen. Dem Pendant rechts, Maria Salomas, fehlt der Kopf, ebenso ihrem jüngeren Sohn. Der Mann im Hintergrund, wohl Salomas, fehlt ganz. Er hatte sich wohl mit seinem Nachbarn, dem hinter Anna stehenden Joachim, unterhalten, während sich der wiederum weiter links folgende Josef betend der zentralen Gruppe zuwendet.

Das Zentrum bilden drei Hauptpersonen, die auch als Dreiergruppe für sich dargestellt werden

konnten: Maria und ihr Sohn Jesus sowie dessen erst aus apokryphen Schriften des frühen Christentums bekannte Großmutter Anna. Der Künstler mischt familiär-emotionale Beziehungen mit dem sakramentalen Gehalt der Szene: Maria schmiegt ihre Wange an das Gesicht des Jesusknaben, der auf einem kleinen quadratischen Holztisch präsentiert wird. Etwas mehr Abstand hält Anna, die sich rechts vom Tisch der Maria-Jesus-Gruppe zuwendet. Dadurch wird die räumlich zumindest bei der Darstellung als Standfigur schwer zu verwirklichende Gruppe der Anna Selbdritt in einer realistisch wirkenden Weise geschildert und zugleich eine Bedeutungsstaffelung innerhalb einer figurenreichen Szene möglich: Maria und Jesus werden eng zusammengeschlossen, dem Typus einer Muttergottes Elëusa (Ἐλεοῦσα) angenähert, der das Mitfühlen und mitleidende Vorauswissen der Gottesmutter ausdrückt. Der Mantelbogen hinter ihrem Rücken trennt die übrige Familie noch etwas mehr von der Gruppe ab, der sich nur Anna nähern darf. Der Präsentationstisch kann auch als Altar verstanden werden, auf dem das Jesuskind und spätere Lamm, das für die Sünden der Menschheit hingegeben werden wird, herausgehoben ist. Dieser Tisch ist also ein ideales Mittel des Künstlers. In einer der altniederländischen Malerei verwandten Weise wird das göttliche Wunder in die reale Welt integriert, ganz so wie Jesus nach christlicher Überzeugung selbst wahrer Mensch und Gottes Sohn ist. Die wahre Menschlichkeit haben allerdings spätere, prüdere Generationen entfernt – das Jesuskind erscheint heute als geschlechtslos.

Der bekannteste Tisch der christlichen Kunst ist der Abendmahlstisch. Künstlerisch war er stets eine Herausforderung. Nicht jeder konnte oder wollte ihn wie Leonardo da Vinci in Mailand zur Barriere machen, hinter der alle Jünger und Christus im Breitwandformat aufgereiht wurden. Man versuchte es auch mit runden oder eckigen Tischen, um die herum die Apostel gruppiert wurden. Dafür nutzte man eine Aufsicht, eine leichte Vogelperspektive, und gewann damit Raum, in dem sich vor allem das dramatische Geschehen zwischen dem Verräter Judas und

dem verratenen Jesus entfalten konnte, so etwa in der Berliner Gemäldegalerie bei dem Tafelbild des sogenannten Hausbuchmeisters aus den 1470er Jahren. Extremer noch verfuhr der Maler des Hochaltarretabels der Pfarrkirche St. Nikolaus in der obersächsischen Bergstadt Ehrenfriedersdorf, der ein schmalhohes Flügelformat zu füllen hatte. Und auch Albrecht Dürer machte es 1510 in der Großen Passion noch ähnlich, ließ vorn aber den Blick auf den aus Balken gezimmerten Tisch mit Tischtuch frei.

In solchen Kompositionen findet sich der Ansatzpunkt für den Schnitzer des Glösaer Sippenreliefs. Vielleicht ist hier sogar der Abendmahlstisch gemeint, denn an dem wird Jesus später die Einsetzungsworte sprechen, die bis heute in jeder Eucharistie- respektive Abendmahlsfeier wiederholt werden. Allerdings ist das allenfalls eine Andeutung, denn der Künstler benötigte hier einen viel kleineren Tisch – und keine Tischdecke, wie sie für die mittelalterlichen Darstellungen des Abendmahls unabdingbar war.

Dass es mit dem Tisch der Heiligen Sippe letztlich keine allzu tiefgreifende inhaltliche Bewandtnis hat, zeigt sich, sucht man nach den stilistischen Verwandten der Glösaer Sippe. Solche finden sich im Umfeld der Skulptur, deren Entstehung in Hildesheim zu vermuten ist: Hier gibt es im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover Kirchenväter, die sich an einem Tisch gegenübersitzen, oder in St. Godehard in Hildesheim den hl. Benedikt mit seinen Schülern Maurus und Placidus, die, gekleidet wie gelehrte Äbte des Späten Mittelalters, um einen kleinen Tisch herum sitzen. Dies erzeugt auf den ersten Blick eine Illusion von Geselligkeit. Letztlich aber siegen das Hieratische und das Ornamentale der Gewänder, denn die drei Benediktiner blicken sinnend über die Betrachtenden hinweg in die Ferne.

Und es gibt wieder den Familienkreis der Heiligen Sippe, nun im Schrein eines Retabels in Everloh (Stadt Gehrden). Die Bilderfindung des Sitzens um einen Tisch wirkt gerade bei diesem Sujet zugleich ordnend und verlebendigend: Es ist eine Mischung aus gestelltem Familienfoto – im Hintergrund die Männer – und einer fröhlichen Tischrunde. Das Lebendige, die Möglichkeit, sich mit einer ganz normalen Familie mit lebhaftem Nachwuchs zu identifizieren, war ein Hauptanliegen dieser Hildesheimer Werkstatt. Insbesondere in Glösa ist das wohlgelungen.

In Everloh kommen Komponenten hinzu, die tiefere Sinnschichten andeuten: Die Männer im Hintergrund sind teilweise orientalisierend gekleidet. Wir bewegen uns also in der Fremde und in der Vergangenheit. Kleine Tischpulte ermöglichen das Lesen – links sinniert ein mittelalter Herr vor einem aufgeschlagenen Buch. Oder auch das Lesenlernen – rechts ist einer der Knaben beim Üben zu sehen. Offenkundig wurden hier auch die Väter der Kinder, Alphäus und Zebedäus einbezogen, die beim Glösaer Relief fehlen. Sie gleichen wohlhabenden Bürgern der Entstehungszeit des Retabels – und zugleich verkörpern sie das Ideal sorgender Familienväter. Auch im Kernbereich der Heiligen Familie kam es zu Akzentverschiebungen: Maria und den Jesusknaben muss man erst suchen. Sie sind ein wenig hinter dem linken Lesepult versteckt, denn hier sollte offenkundig die hl. Anna den Mittelpunkt bilden. Damit das kompositorische Gleichgewicht der Symmetrie nicht verloren ging, wurde neben ihr eine weitere Frau eingefügt, höchstwahrscheinlich ihre Mutter Emerentia. Annas Vater Stollanus, der sich Emerentia zuwendet, vervollständigt den Kreis der Männer.

Der hier viel größere Tisch, dessen Platte gleichsam eine leere Mitte bildet, wurde dafür genutzt, dass an der vorderen Kante zwei Kinder besonders herausgehoben wurden. Das linke ist einer der vier Söhne der Maria Kleophas (die anderen, als ältere Schüler dargestellt, spielten vor dem Tisch wohl mit Murmeln); es dürfte Jakobus der Jüngere gemeint sein. Er hält in der Rechten eine längliche Frucht, wohl eine Birne. Der Sinn des Attributs ist unklar; vermutlich handelt es sich schlicht um eine Verwechslung, denn es gab am Tag des hl. Jakobus

des Älteren, dem 25. Juli, die so genannten Jakobibirnen. Der andere Knabe, Sohn der Maria Salomas, ist der Jünger Johannes, der am Ende des Johannes-Evangeliums mit dem Evangelisten gleichgesetzt wurde. Er trägt eine Traube, vermutlich ein Hinweis auf den berühmten Satz Jesu in ebendiesem Evangelium (15,5): »Ich bin der Weinstock; ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und ich in ihm, wird viel Frucht bringen. Denn getrennt von mir könnt ihr nichts tun.«

Ob es einen weitergehenden Sinn hatte, die beiden kleinkindlichen Apostel so herauszustellen, bleibt einstweilen unklar. Man könnte überlegen, ob es sich nicht um Patrone eines Altars handelte, für den das Retabel gedacht war. Ursprünglich war es jedenfalls für die Damenstiftskirche in Wennigsen (Deister) bestimmt. Schon recht bald hat man die Kinder umgedeutet, denn sie wurden durch frühneuzeitliche Inschriften als IOHAN(NES) BAPTIS(TA) und IOHA(NNES) EVA(NG)E(LISTA) bezeichnet. Das wäre im Sinne der Sippenikonographie ungewöhnlich, denn nur Johannes der Evangelist gehört zur Kinderschar der engeren Heiligen Sippe. Dies haben wohl auch Restauratoren erkannt, denn vor einiger Zeit haben sie die Inschriften bei einer Freilegung entfernt.

Auch wenn hier ein Rätsel bleibt – es ist eine hohe erzählerische Leistung der Hildesheimer, die sonst nirgends in der spätgotischen Schnitzkunst so aufgegriffen wird: Der Holztisch wird Round Table und Bühne zugleich.

Markus Hörsch ist Kunsthistoriker, seit 2002 immer wieder am GWZO beschäftigt, zuletzt als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Der sächsisch-böhmische christliche Sakralraum 973–1407«. Mit Christine Gölz verband ihn vor allem die publizistische Tätigkeit; unvergessen bleibt ihre kritische und zugleich so freundliche Art der redaktionellen Tätigkeit, die aus jedem Text das Beste machte.

»Von Freunden und Schwestern zwischen Berlin und Moskau: (nicht) über die Liebe«

Von Sophia Manns-Süssbrich

Es waren einmal zwei Freunde, die eine neue Kunst schaffen wollten: unverbraucht, frei und jedem Menschen zugänglich. Als Material dafür diente ihnen weniger die Kunst der Vergangenheit, als vielmehr das Leben der Gegenwart und im Besonderen: die Liebe.

Moskau, 1922. Vladimir Majakovskij und Lilja Jurevna Brik, geborene Kagan, vereinbaren eine Beziehungspause. Der Alltag macht ihrer Liebe zu schaffen und wird sie später auch zerstören: »Das Liebesboot ist am Alltag zerschellt« schreibt Majakovskij in seinem Abschieds-

brief. Doch noch ist es nicht soweit. Er leidet unter der Trennung, steht in den zwei Monaten täglich abends vor ihrer Wohnung. In der übrigen Zeit: dichtet er. Aber es ist zu schmerzhaft von der Liebe zu schreiben und auch so banal. Also nennt er sein Buch »Pro ėto«: »Darüber« oder als »Das bewusste Thema« übersetzt.

Er klagt, er weint, er wütet, er ist untröstlich, niedergeschlagen und doch voll Leidenschaft und Begeisterung für sie, deren Wesen ihn so erfüllt, dass er eigentlich von nichts anderem als von ihr schreiben kann. Er erschafft Metaphern, Allegorien, herrliche verrückte Bilder. Er treibt auf dem Fluss seiner Tränen, nur mit dem Kopfkissen und wo er landet ist egal, denn es geht ja doch nur um sie. Majakovskij erschafft ein Poem, das nach fast 100 Jahren noch genauso frisch und begeisternd ist. Er erfüllt damit den Anspruch an die Kunst, den der Theoretiker der Formalen Schule und Majakovskijs Freund Viktor Šklovskij, schon 1914 formulierte: »Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen.« Das Buch erscheint 1923 in Moskau.

Berlin, 1922. Viktor Šklovskij trifft im Exil eine Bekannte wieder und verliebt sich. Es ist die als Ella Jurevna Kagan geborene jüngere Schwester von Lilja Brik. Alja, wie sie genannt wird, erwidert seine Liebe nicht, erlaubt ihm aber ihr zu schreiben, aber doch bitte nicht von Liebe. Das ist die Idee des Buches, eines Romans in Briefen. Wie authentisch diese Liebe war, die Šklovskij im Vorwort zum Kunstgriff degradiert, wissen wir nicht, aber sie hatten Kontakt. Denn es sind wohl auch echte Briefe von Alja alias Elsa Triolet enthalten. Mit dem Titel: »Zoo.

Briefe nicht über die Liebe oder die dritte Heloise« spielt Šklovskij auf die berühmten realen Briefeschreiber Heloisa und Abaelard und den fiktiven Briefwechsel in »Julie oder die neue Heloise« von Jean-Jacques Rousseau an – zentraler Punkt der russischen Avantgardisten war übrigens genau diese Untrennbarkeit von Alltag (byt) und Kunst. Es geht in »Zoo« aber vor allem um Fremdsein, Traurigkeit und Ablehnung. Die Briefe erzählen von der Kindheit im noch zaristischen Russland, von der Revolution, von Autos, vom Telefon, von Überschwemmungen, von der Vergangenheit und der Alltagsgegenwart – von Wehmut und Freude, von schönen Erinnerungen und traurigen Erlebnissen, von Armut, Hunger und geliebten Freunden: und immer wieder vom Heimweh. Der letzte Brief ist eine Kapitulation. Der (fiktive) Autor bittet darum, heimkehren zu dürfen: »Ich kann nicht in Berlin leben. Dass ich in Berlin lebe, ist nicht richtig. Ich habe mir eine Frau und eine Liebe für dieses Buch ausgedacht, um übers Nichtverstehen, über fremde Menschen und über ein fremdes Land zu schreiben. Ich möchte nach Russland. Ich erhebe den Arm und ergebe mich.« Das Buch erscheint 1923 in Berlin.

Beide Autoren waren 1922 schon mehrere Jahre befreundet. Ob sie wohl schon über die Gemeinsamkeiten in den Texten sprachen? Oder ob es uns Wissenschaftler*innen überlassen ist, das herauszufinden? Schwer ist es nicht. Da gibt es das Wasser, seit jeher Symbol der Tränen, von unglücklichen Liebenden vergossen. In den Texten ereignen sich durch starke Winde (der Ladoga-Wind in Russland und der Frühlingswind in Berlin) hervorgerufene massive Überschwemmungen von Innenräumen. In »Pro ėto« wird das Zimmer des lyrischen Ichs überschwemmt: »Das Bettlaken weht, knattert, plätschert nun wäßrig. Wasser leckt eisig meine Sohle, das Bein. Woher so viel Wasser? welch höllische Menge! Hab selber den Matsch zusammen geweint«. In »Zoo«: »Die Krokodile schwimmen noch schlafend davon, sie jammern nur, weil es so kalt ist, und das Wasser steigt die Treppen hinauf. Elf Fuß. Es steht in Deinem Zimmer. In Aljas Zimmer tritt das Wasser leise ein.«

Es gibt noch viele weitere gemeinsame Themen, wie zum Beispiel das Auto(fahren) oder das Telefon(ieren), die futuristischen Motive schlechthin, aber auch auffällige intertextuelle Referenzen zu Oscar Wildes Werken. Und dann noch die Tiere: in »Pro ėto« wird der Protagonist zum Bären und in »Zoo« stellen die Tiere die russischen Emigrant*innen dar. Ein offizielles Bittgesuch gibt es auch bei Majakovskij, allerdings rebellisch und gerade nicht um Vergebung bittend: »Nein, ich verweigre euch das Vergnügen, mich bis zum Freitod kleinzukriegen«.

Beide Texte sind auf vielfältige Weise verwoben: so fängt »Zoo« mit dem Brief der einen Geliebten an die andere Geliebte an: Alja schreibt an ihre Schwester Lilja. Beiden Frauen sind die Werke gewidmet. In »Zoo« wird Elsa Triolet namentlich erwähnt, obwohl ihre reale Bedeutung für das Liebesleben von Šklovskij längst nicht so wichtig war, wie das bei Lilja Brik und Majakovksij der Fall war, der nur oben rechts auf das Titelblatt schlicht drucken lässt: »Ihr und mir«. Und mehr ist über die Liebe nicht zu sagen. Die Einzigartigkeit von Liebespaaren und die gleichzeitige Universalität ihrer Sprache – das alles leuchtet und glüht: damals wie heute.

Ich war Fan von Christine und Anja (Otto), seit ich beide zum ersten Mal in Berlin sah. Das war 1999 beim JFSL. Während Anja schnell eine sehr gute Freundin wurde, hatte ich zu Christine erst näheren Kontakt, als sie nach Leipzig kam. Von diesem Moment an waren wir eng befreundet. So eng, dass sie mir fehlt, wie einem ein Bein fehlt, oder ein Arm oder eben, das Stück von meinem Herzen, in dem ihre Liebe und Freundschaft zu mir gewohnt hat. Alltägliche Momente machen es nur noch schwerer, zum Beispiel, als im März 2022 endlich

die erste vollständige deutsche Übersetzung von »Zoo. Briefe nicht über die Liebe oder die Dritte Heloise« erschien. Oft haben wir davon gesprochen: Schon lange wollte ich über diese futuristischen Geschwistertexte schreiben: die geliebten Frauen Schwestern, die liebenden Männer enge Freunde. Ihre Werke in Prosa und Poesie. Wie romantisch und dramatisch, wie schön und wie traurig zugleich. Auf meinem Bild sind die Freunde im Sommer 1923 zu sehen. Ein Großer und ein Kleiner, Rücken an Rücken am Strand von Norderney: vermutlich in Szene gesetzt von Aleksandr Rodčenko, dem gemeinsamen Freund. Sie wissen nicht, dass der Große sich in sieben Jahren erschießt und der Kleinere ihn um über 50 Jahre überleben wird. Und das ist auch gut so. Christine und ich waren auch im letzten Sommer baden. Die Idee von ihr und mir als ähnliches Paar gefällt mir: die Große und die Kleinere. Wir sind am Strand und reden über Literatur und von (unerfüllter) Liebe, die für immer in den futuristisch »steinern gemachten« Stein gemeißelt ist.

Sophia Manns-Süssbrich ist Fachreferentin für Anglistik, Amerikanistik und Slavistik an der Universitätsbibliothek Leipzig.

Die Zaubernuss oder: Über einen Baum

Von Matthias Breckheimer

»Wenn du den Gesang eines Vogels hören willst,
dann kaufe keinen Käfig,
sondern pflanze einen Baum«

Ein Abschnitt der Nonnenstraße im Leipziger Stadtteil Plagwitz – zwischen Industriestraße und Ernst-Mey-Straße – wird von Bäckereien gesäumt. Unter Kennern gilt die Bäckerei an der Ecke zur Industriestraße, die gleichzeitig ein Café ist, als Geheimtipp. Hier gibt es die besten, zumindest die besseren Brötchen. Bei näherer Betrachtung scheint der Tipp nun allerdings doch nicht ganz so geheim, was mit den langen Schlangen vor diesem Bäcker an Samstagen und Sonntagen wohl bewiesen ist. Bereitschaft zu warten, Schlange zu stehen, und das obwohl eine andere Backstube gegenüber längst nicht so viele Kunden aufweist, fast leer steht… Auch wenn der Bäcker am nördlichen Abschnitt der Nonnenstraße für Christine, die hier wohnte, der nähere gewesen sein mag, so stelle ich mir doch vor, dass sie gelegentlich den um nur wenig weiteren Weg zu diesem Bäcker antrat.

Bis es zum Broterwerb kommt, gestattet die Verweildauer in der Schlange Gespräche zu führen, zu beobachten, assoziativ Gedanken nachzuhängen oder den Blick auf Straßebäume zu richten. Einer dieser Bäume ist ein besonderer Baum, ein Amberbaum, schlank, hochgewachsen, aber noch nicht lange an diesen Ort gepflanzt. Wenn starker Westwind durch die Industriestraße fegt, biegt er sich bedenklich, doch er ist elastisch, hält stand, hat noch viel vor sich, an Höhenwachstum, muss an Umfang noch zulegen. Jetzt, im Herbst, wird sein Laub

sich färben, unterschiedlich jedes Jahr, abhängig von Temperatur und Feuchtigkeit, erst gelb, dann orange und schließlich rot. Mächtig, farbenprächtig, und doch wirkt er auch noch zart und zerbrechlich. Heutzutage werden Amberbäume gerne in Städten gepflanzt, gelten als resistent gegenüber Wärme, Trockenheit, Überschwemmungen und Abgasen, gelten dem Klimawandel gegenüber als widerständiger als einheimische Baumarten. Also setzt man sie ein, wo die Bedrängnis groß, wo Not am Baum ist, wo die Gegebenheiten das Gewohnte nicht mehr zulassen. Offenbar ein robuster Baum, der städtischen Hektik und den beschleunigten Zeitläuften gewachsen.

Aber auch noch viel mehr als zäh: Amberbaum. Amber, die englische und früher auch eine deutsche Bezeichnung für Bernstein, etymologisch übrigens beide sehr interessant. Kommt die Bezeichnung aus dem Arabischen von *anbar* oder ist sie aus dem Althochdeutschen als *Brennstein*, vom lateinischen

amburo, doch indo-europäisch und so über den arabischen Raum zurück nach Europa gewandert? Was hat Trotzky damit zu tun und was Bursztyn? Wie dem auch sei: Die Bezeichnung ist nicht der Herbstfärbung geschuldet, sondern dem aromatischen Harz, das dieser Baum bei Verletzung absondert und das früher auch zur Herstellung von Kaugummi verwendet wurde. Amber, Bernstein – ist schön anzuschauen, in wertvollen Fundstücken mit Einschlüssen, die Jahrhunderte überdauern und staunende, wertschätzende Blicke auf sich ziehen, nach stürmischer See am Strand der Ostsee zu finden, wenn man den Blick auf den Bodensatz des Herbeigespülten senkt, suchend, aber nicht immer findend.

Doch heben wir den Blick, nicht Bernstein suchend, auf das lebendige, wiederkehrende, auf die Blätter, die es, jenseits von Form und Farbe, in sich haben: sie sondern, zerreibt man sie zwischen den Fingern, einen angenehmen, aromatischen Duft ab. Faszinierend auch die Frucht dieses Baumes, den Botaniker zu den »Zaubernussgewächsen« zählen. Kugelig, rund, verholzend, geschützt. Noch sind an diesem Baum keine Zaubernüsse zu erwarten, er ist noch zu jung, wird erst in 10–15 Jahren »mannbar« wie die Botaniker sagen. Schauen wir sie uns an, wenn es soweit ist! Die Frucht wie der ganze Baum vereinigt das Männliche und Weibliche in sich, hat männliche und weibliche Blüten, die schließlich im gedeihlichen Miteinander in wunderbare, Neues hervorbringende Zaubernüsse münden.

Ja, eine vielfältige Zaubernuss, dieser Baum – ein besonderer Baum, ein lebendiger, vielfältiger Erinnerungsort, gestiftet von Kolleginnen und Kollegen aus dem GWZO. Kann es einen besseren Baum geben?

Matthias Breckheimer arbeitet als Bibliothekar im GWZO. Это и все. Er entdeckt im Amberbaum viele Qualitäten, die er an Christine sehr geschätzt hat und plädiert für mehr gelebte Achtsamkeit den Schätzen gegenüber, die jeder Mensch in sich trägt.

Wissenschaft & Öffentlichkeit

zeigt Ausstellungen mit Beteiligung des GWZO an, versammelt Reaktionen der Öffentlichkeit, zitiert aus Presseartikeln, in denen Veranstaltungen des GWZO besprochen werden, und bietet einen Überblick über die Neuerscheinungen des Hauses.

Als im Frühjahr 2020 Veranstaltungen gefühlt im Sekundentakt abgesagt wurden und das GWZO mit der ganzen Republik im Lockdown verharrte, war an Transfer in die Öffentlichkeit gar nicht zu denken. – Zunächst. Der »Ausweg« über eine Verstärkung digitaler Formate eröffnete neue Möglichkeiten, um ein größeres Publikum zu erreichen. Wir konnten dabei auf Bewährtes zurückgreifen sowie bereits Begonnenes weiterentwickeln, insbesondere den von Christine Gölz erdachten Baukasten für Online-Ausstellungen. Damit war fürs Erste ein medialer Transfer in relativ kurzer Zeit machbar, gewissermaßen vom realen Ausstellungsraum in einen virtuellen exhibition space, um öffentlichkeitswirksam und barrierearm einen großen internationalen Besucher*innenkreis zu erreichen.

Denn als zentrales Medium sorgen die Ausstellungen des GWZO für erfolgreiche Präsentation und nachhaltige Vermittlung von Forschungsergebnissen. Dies konnte sehr bald und nahezu unberührt von den Auswirkungen der Pandemie weitergehen. Sie sind und bleiben somit als Kooperationsveranstaltungen mit nationalen und internationalen Partnern an Forschungseinrichtungen, Museen, Bibliotheken, Archiven und aus dem Kulturbereich ein vielbeachteter Nachweis der vom GWZO ausgehenden Forschungsimpulse. Einige Ausstellungsprojekte entstehen genuin an unserem Haus und werden von den Wissenschaftler*innen des GWZO kuratiert, andere durch deren Expertise begleitet. GWZO-Ausstellungen finden in großen, internationalen Museen statt sowie an kleineren, regionalen Ausstellungsorten. Dabei ergänzen digitale, zum Teil interaktive Medien, Karten, Filme und virtuelle 3D-Animationen die originalen, analog präsentierten Objekte und Kunstwerke. Dies ermöglicht eine direkte Partizipation der Besuchenden. Begleitend zu den Ausstellungen erscheinen Kataloge sowie themenbezogene Sammel- und Tagungsbände.

Trotz massiver Einschränkungen aufgrund der Auswirkungen der pandemischen Situation war 2021 für uns ein Jahr der Ausstellungen und unser Rückblick ist mithin kein look back in anger. Das Highlight bildete im Sommer 2021 unsere große, gemeinsam mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden analog durchgeführte Ausstellung »BELLUM & ARTES. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg«. Parallel dazu konnten wir unsere digitale Ausstellungspräsenz weiter ausbauen und weitere (Digital) Formate bespielen.

Videoreihe »Ostblick«

Seit 2021 geben wir in unserer hauseigenen Videoreihe »Ostblick« in regelmäßigen Abständen Einsicht in die Arbeit am GWZO. Die Videos werden im Haus in Eigenregie produziert und u. a. auf unserem YouTube-Kanal veröffentlicht. In den maximal 20-minütigen Videos werden Mitarbeiter*innen des Hauses vorgestellt und zu einem spezifischen Thema interviewt.

Ostblick 1 – Digitale Ausstellung »Die Wetterseiten der Geschichte«/»Weathered History«
> https://www.leibniz-gwzo.de/de/node/744
Ostblick 2 – Stefan Troebst und seine Erinnerungsstücke
> https://www.leibniz-gwzo.de/de/node/777

GWZO-Podcasts

2020 und 2021 setzte das Institut seine mehrjährige Medienkooperation mit dem Podcast-Radio detektor.fm erfolgreich fort. Seitens des GWZO wurden im Rahmen der regelmäßigen Sendereihe »Forschungs-

quartett« sieben Beiträge veröffentlicht. 2020 sprach Hana Rydza über den »nationalistischen Populismus« in Mittelosteuropa, Jürgen Heyde berichtete über die Geschichte des Begriffs »Ghetto« und Arnold Bartetzky erklärte, wie wichtig Denkmäler für unsere Erinnerungskultur sind. 2021 stellten Theda Jürjens und Susanne Jaeger das internationale Kooperations- und Ausstellungsprojekt »BELLUM & ARTES« vor, Beáta Hock sprach über Kulturförderung im östlichen Europa während und nach der Wende 1989, Moritz Kurzweil diskutierte mit Sandra König über den digitalen Wandel in der Wissenschaftswelt und Sabine Stach erklärte, welche Gefahren der Geschichtstourismus für die Geschichtsvermittlung birgt und welche Nachteile er für die lokale Bevölkerung haben kann.

Forschungsquartett | Populismus in Tschechien & der Slowakei. Freund oder Feind? 26.03.2020

> **https://detektor.fm/wissen/forschungsquartett-populismus-mittelosteuropa**

Forschungsquartett | Geschichte des Ghettos. 09.07.2020

> **https://detektor.fm/wissen/forschungsquartett-geschichte-des-ghettos**

Forschungsquartett | Denkmalstürze. 27.08.2020

> **https://detektor.fm/kultur/forschungsquartett-denkmalstuerze**

Forschungsquartett | Bellum & Artes: Kunst im Krieg. 06.05.2021

> **https://detektor.fm/wissen/forschungsquartett-bellum-et-artes-kunst-im-krieg**

Forschungsquartett | Kulturförderung im Osten. 10.06.2021

> **https://detektor.fm/kultur/forschungsquartett-transformationen**

Forschungsquartett | Digitalisierung. Digitale Geisteswissenschaften. 14.10.2021

> **https://detektor.fm/wissen/forschungsquartett-digitalisierung-der-geisteswissenschaften**

Forschungsquartett | Geschichtstourismus. Verfälscht Geschichtstourismus die Geschichte? 30.12.2021

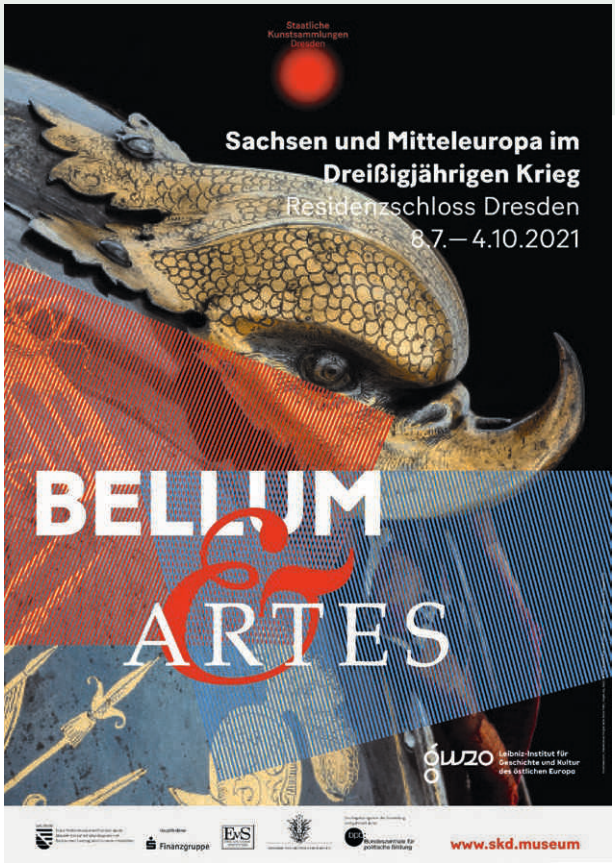
> **https://detektor.fm/wissen/forschungsquartett-geschichtstourismus**

BELLUM & ARTES. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg

Ein internationales Forschungs-, Kooperations- und Ausstellungsprojekt

Susanne Jaeger

Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) hat sich in das kollektive Gedächtnis Europas als eine der größten Katastrophen und Zäsuren seiner Geschichte eingeschrieben. Der »Krieg der Kriege« – wie ihn der im Sommer 2022 verstorbene Historiker Johannes Burkhardt nannte – war eine Kette von militärischen Auseinandersetzungen ausgefochten von wechselnden Protagonisten aus ganz Europa. Der Konflikt nahm 1618 mit dem Prager Fenstersturz seinen Lauf und weitete sich in den folgenden Jahrzehnten zu einem erbittert geführten Kampf um Konfession, Macht und politischen Einfluss innerhalb Europas aus. Schauplatz des *theatrum belli* waren vor allem die deutschen Gebiete des Heiligen Römischen Reiches und Böhmen. In gesamteuropäischer Perspektive stellt der Dreißigjährige Krieg jedoch nur einen von vielen Kriegen im konfliktreichen 17. Jahrhundert dar. Denn er wurde europaweit flankiert von kriegerischen Auseinandersetzungen in den Niederlanden, in Italien, im Baltikum und dem Königreich Polen.



Gewalt, Hunger und Seuchen forderten damals hunderttausende Opfer, verwüsteten ganze Regionen und setzten große Flüchtlingsströme in Bewegung. Doch auch während des Krieges war die Arbeit von Künstlern gefragt: Kunstwerke dienten der Repräsentation von Macht, dem diplomatischen Austausch von Geschenken, der Dokumentation von Kriegshandlungen oder der Mahnung zum Frieden. Von erzwungener Migration waren Künstler und Kunstwerke gleichermaßen betroffen. In gezielten Plünderungsaktionen wurden ganze Sammlungen aufgelöst und zerstreut. Die begehrten Beutestücke wechselten mehrfach den Besitzer und gehören heute zu den Highlights der europäischen Museen.

Gemeinsames Forschen und Ausstellen

Im Sommer 2021 begann unter der Federführung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) das transnationale Kooperationsprojekt »Bellum & Artes. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg«. Das Vorhaben geht auf eine gemeinsame Initiative des GWZO, der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Nationalgalerie Prag zurück. Wissenschaftliche Grundlage war das mit Unterstützung des BMBF von 2014–2019 am GWZO unter der Leitung von Agnieszka Gąsior durchgeführte Forschungsprojekt »Bellum, commercia et arte«.

Bis 2027 werden die insgesamt 13 renommierten Partnerinstitutionen in acht europäischen Staaten – u. a. Deutschland (Schlesisches Museum zu Görlitz), Polen (Instytut Historii Stztuki i Muzeum Uniwersytetu Wrocławskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku), Schweden (Livrustkammaren Stockholm, Carolina Rediviva Uppsala), Tschechien (Narodní galerie Praha, muo – Museum umění Olomouc), Österreich (Tiroler Landesmuseen Innsbruck), Italien (Palazzo Ducale Complesso Museale Mantova), Spanien (Museo Nacional del Prado, Madrid) und Belgien (Haus der Europäischen Geschichte, Brüssel) – zu den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Künste in Mitteleuropa forschen und gemeinsam Ausstellungen, Konferenzen und Workshops veranstalten. Dabei werden jeweils unterschiedliche Perspektiven und Narrative thematisiert: So stehen die Partnerinstitute teils für die alten, teils für die neu entstandenen Kunstzentren – für die Orte der Plünderung und des Verlustes ebenso wie für jene Sammlungen, denen der Dreißigjährige Krieg einen materiellen Zugewinn brachte. Auf diese Weise fügen sich die Ausstellungen und Aktivitäten zu einem europäischen Gesamtbild mit vielfältigen Facetten in Bezug auf das Thema »Krieg und Kunst«.

»BELLUM & ARTES« schlägt einen Bogen zu Themen unserer Zeit – Fragen nach dem Zusammenhalt Europas, den Auswirkungen von Flucht und Migration, dem Umgang mit Beutekunst oder der Relevanz des kulturellen Erbes für die Bildung nationaler Identitäten. Die inhaltlichen Schwerpunkte des Kooperationsprojekts – u. a. die kriegsbedingte Migration, die Translozierung von Beutekunst und ihr Verbleib in den Sammlungen Europas und der Welt – sind heute, tragischerweise, von ungebrochener Aktualität.

Auch der mit der Translozierung häufig zusammenhängende Bedeutungswandel der Kunstwerke und die damit verbundenen regionalen und nationalen Narrative sind Gegenstand der gemeinsamen Untersuchungen. Am Anfang steht z. B. die Forschung zur Rolle der Frauen und der weiblichen Akteurinnen

des Krieges. Ein besonderes Forschungsdesiderat sind ihre das ganze damalige Europa umspannenden kulturellen Netzwerke jenseits konfessioneller und politischer Gegensätze. Auch diesem Thema widmen sich die Partner während der Laufzeit des Projekts. Die Ergebnisse fließen in der wissenschaftlichen Abschlusstagung 2027 in Leipzig zusammen und werden gemeinsam ausgewertet.

Ausstellung im Dresdner Residenzschloss[1]

Den fulminanten Auftakt bildete 2021 die große Sonderausstellung im Dresdner Residenzschloss »BELLUM & ARTES. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg«, die – trotz massiver coronabedingter Einschränkungen – gemeinsam vom Grünen Gewölbe der SKD und dem GWZO vorbereitet und am 7. Juli feierlich eröffnet wurde. Abb. 1,2 Marion Ackermann, Generaldirektorin der Staatlichen Kunstsammlungen, und Christian Lübke, der damalige Direktor des GWZO, eröffneten die Schau gemeinsam im Rahmen einer analog vor Ort und zugleich digital online stattfindenden Festveranstaltung. Es sprachen u. a. der sächsische Ministerpräsident Michael Kretschmer und der Präsident des sächsischen Landtags, Matthias Rößler. Weitere Projektpartner aus Brüssel, Stockholm, Prag und Mantua waren digital zugeschaltet.

Dank der Unterstützung des Freistaats und anderer Förderer hatten die Kurator*innen und ihr Team eine Ausstellung konzipieren und umsetzen können, in der neben rund 150 originalen Kunstwerken aus Malerei, Grafik, Skulptur, Schatzkunst, Kunstgewerbe sowie Rüstungen, Waffen und Kriegsgerät, Medaillen, Briefen und Urkunden den Besucher*innen auch eine Vielzahl an Zeitzeugenberichten und Medien präsentiert wurden. Ganz im Sinne des gebotenen Infektionsschutzes konnten diese individuell über Handy oder Touchscreen abgerufen werden. Trotz Corona und Maskenpflicht nutzten mehr als 61.000 Besucher*innen die Laufzeit von nicht einmal drei Monaten, um die Ausstellung anzusehen.

Erstmals bot sie die Gelegenheit, sowohl im deutschen wie im internationalen Kontext die kulturell, künstlerisch und politisch herausragende Bedeutung Sachsens während des Dreißigjährigen Krieges aber auch dessen Schreckensseiten vorzustellen. Denn Dresden selbst wurde im Dreißigjährigen Krieg zwar nicht von feindlichen Truppen erobert und blieb von Plünderungen verschont, aber die übrigen sächsischen Gebiete und die neu hinzugewonnenen Lausitzen wurden massiv in Mitleidenschaft gezogen. Die reichen Originalbestände der SKD ergänzte man durch Leihgaben u. a. aus Wien, München, Prag,

Abb. 1,2 Einblicke in die Ausstellung »BELLUM & ARTES. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg« in der Fürstengalerie des Dresdner Residenzschlosses, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/GWZO, 8.7.–4.10.2021

Stockholm und der Burg Forchtenstein (Burgenland, Österreich) und präsentierte die vielfältigen Facetten der Kunst- und Waffenproduktion während des Dreißigjährigen Krieges.

Das vielfältige Medienangebot wurde u. a. mit der Unterstützung des Lehrstuhls für Computeranimation der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden entwickelt: ein animierter Film zum Verlauf der Kriegshandlungen und Plünderungen sowie zwei interaktive Medienstationen zur Künstlermigration und Translozierung von Kunstwerken in Mitteleuropa; zahlreiche von Schauspielern eingesprochene, bisher unveröffentlichte Briefe und Zeitzeugenberichte wurden als Audiostationen bereitgestellt, die per Handy oder online abgerufen werden konnten; auch musikalisch gab es einen Eindruck mit über QR-Code anhörbaren Kompositionen von Heinrich Schütz.

Ein Katalog und ein grundlegender Essayband mit Beiträgen von 42 Fachwissenschaftler*innen aus ganz Europa und den USA begleiteten die Ausstellung. Die Publikationen wurden von GWZO und SKD gemeinsam vorbereitet und herausgegeben.

Während der Ausstellung gab es ein reiches Rahmenprogramm aus Vorträgen (u. a. Herfried Münkler und Till Ansger Baumhauer), wissenschaftlichem Workshop, Diskussionsveranstaltungen sowie Künstlergesprächen und zahlreiche Führungen u. a. durch die Kuratorinnen. Auch das Thomas-von-Aquin-Wochenende 2021 der Konrad-Adenauer-Stiftung widmete sich der Ausstellung unter dem Titel »Bellum et Artes – Die Kunst den Krieg nicht zu führen«.[2] Referentinnen waren die Kuratorinnen Susanne Jaeger und Theda Jürjens.

Die Ausstellung fand ein lebhaftes Echo in den Medien. Neben den lokalen Zeitungen widmeten ihr die »Süddeutsche Zeitung« und die »Frankfurter Rundschau« ganzseitige Berichte: Darüber hinaus wurden zu Ausstellung und Projekt u. a. zwei Podcasts (von spektrum.de und Futur 3, dem Jugendbeirat der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden) produziert.[3, 4]

Ausblick

Weitere Ausstellungen im Rahmen des Kooperationsprojekts sind im Arsenal der Tiroler Landesmuseen Innsbruck (2023), im Universitätsmuseum Breslau (2023), in der Nationalgalerie Prag (2023), dem Nationalmuseum Danzig (2024), im Haus der Europäischen Geschichte Brüssel (2024), der Livrustkammaren Stockholm (2024), dem Schlesischen Museum zu Görlitz (2025), der Universitätsbibliothek Carolina Rediviva Uppsala und im Kunstmuseum Olmütz (2026) geplant. Jeder der Partner beleuchtet einen anderen Aspekt von Kunst und Krieg und setzt eigene inhaltliche Schwerpunkte. Eine herausragende Bedeutung wird dabei der Ausstellung im Haus der Europäischen Geschichte in Brüssel zukommen. Hier werden u. a. speziell ausgewählte, von allen Partnern bereitgestellte Schlüsselobjekte ausgestellt, die *pars pro toto* die Geschichte und Geschichten zur Rolle der Kunst im Dreißigjährigen Krieg erzählen. Sie fügen sich zu einem eindrucksvollen und facettenreichen europäischen Panorama. Dabei werden nationale und regionale Narrative zum Dreißigjährigen Krieg in einen europäischen Kontext gesetzt.

Am Museo Nacional del Prado in Madrid wird in Kooperation mit dem GWZO und dem Schlesischen Museum zu Görlitz eine wissenschaftliche Konferenz (2025) über ein ebenso monumentales wie rätselhaftes Schlüsselkunstwerk des Krieges stattfinden, das von dem aus Schlesien stammenden Maler Bartholomäus Strobel d. Ä. geschaffen wurde. Diese Veranstaltung steht in Zusammenhang mit der ebenfalls für 2025 geplanten Ausstellung des Schlesischen Museums zu Görlitz. Der Palazzo Ducale in Mantua veranstaltet zusammen mit dem GWZO einen internationalen Museumsworkshop (2026) zum heutigen Umgang mit ehemaliger Beutekunst aus dem Dreißigjährigen Krieg. Das Projekt schließt 2027 mit einer internationalen Konferenz zur Rolle der Frauen und der weiblichen Akteurinnen des Dreißigjährigen Krieges.

1 https://gruenes-gewoelbe.skd.museum/ausstellungen/bellum-et-artes/
2 https://www.kas.de/de/web/sachsen/veranstaltungen/detail/-/content/bellum-et-artes
3 https://www.spektrum.de/podcast/bellum-et-artes-die-rolle-von-kunst-im-dreissigjaehrigen-krieg/1870579
4 https://open.spotify.com/episode/1wjsZILbGU7aVZpzP7vSYs

Ausstellungskalender 2021/22

1.9.2019–2.2.2020
Kulturhistorisches Museum Magdeburg

Faszination Stadt. Die Urbanisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht

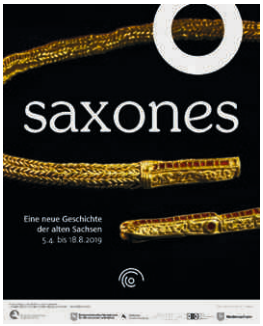
Eine Ausstellung des Kulturhistorischen Museums Magdeburg. Kuratiert von Gabriele Köster in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Mittelalterausstellungen und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. Wissenschaftlich begleitet u.a. von Wilfried Franzen, Matthias Hardt und Christian Lübke (GWZO)

14.9.2019–5.9.2020
Balatoni Múzeum Keszthely
25.6.–25.10.2021
Katona József Múseum, Kecskemét
ab 13.7.2021 virtuelle Ausstellung

Castrum Virtuale: Zeitreise in der römischen Festung von Fenékpuszta

Eine Kooperationsausstellung von GWZO, Heidelberg Zentrum für kulturelles Erbe (HCCH) und Balatoni Múzeum Keszthely, kuratiert und wissenschaftlich geleitet von Orsolya Heinrich-Tamáska (GWZO), Roland Prien (HCCH Universität Heidelberg) und Zsolt Vasáros (Budapest University of Technology and Economics)

22.9.2019–2.2.2020
Braunschweigisches Landesmuseum



saxones – Eine neue Geschichte der alten Sachsen

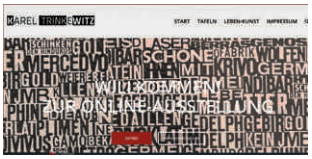
Eine Ausstellung des Braunschweigischen Landesmuseums und des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover, wissenschaftlich begleitet u.a. von Matthias Hardt (GWZO)

7.12.2019–15.3.2020
Galerie für Zeitgenössische Kunst (GfZK), Leipzig

Bewußtes Unvermögen – Das Archiv Gabriele Stötzer #3

Kuratiert von Vera Lauf (GfZK) in Zusammenarbeit mit Luise Thieme, mit wissenschaftlicher Unterstützung von Ulrike Milde und Christine Gölz (GWZO)

Online-Ausstellung



Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku. Der Künstler Karel Trinkewitz

Ausstellungskonzept: Christine Gölz (GWZO), Alfrun Kliems (Humboldt Universität zu Berlin), Birgit Krehl (Universität Potsdam)

18.1.–8.2.2020
Dom Kul'tury Rozy/
Kulturhaus Roza,
Sankt Petersburg
13.9.–13.12.2020
frauen museum, Wiesbaden
17.10.–14.11.2020
Initiative Rjobra Evy/
Evas Rippen, Sankt Peters-
burg
15.11.–15.12.2020
WERK, Kazan
1.12.2020–6.6.2021
Stiftung Ettersberg, Erfurt
18.7.–19.9.2021
CCI Fabrika, Moskau
24.9.2021–8.1.2022
Haus der Wissenschaft, Bremen

Leningradski Feminism 1979
Eine Kooperationsausstellung des GWZO, der Memorial/ Benjamin-Joffe-Stiftung, St. Petersburg und der Kulturwerkstatt »Zhaba«. Erarbeitet von einem internationalen Netzwerk aus ca. 35 Wissenschaftler*innen, Autorinnen, Betroffenen und Spezialist*innen unter der Leitung von Philipp Venghaus (DAAD-Stipendiat/GWZO) und der russischen Germanistin und Kulturwissenschaftlerin Olessja Bessmeltsewa

6.2.–31.3.2020 /
1.12.2020–30.6.2021
Kulturstiftung
Leipzig
danach als Online-
Ausstellung

Das verschwundene Leipzig. Das Prinzip Abriss und Neubau in drei Jahrhunderten Stadtentwicklung
Ausstellung mit Studierenden der Kunstgeschichte, in Kooperation zwischen dem GWZO, dem Institut für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und der Kulturstiftung Leipzig, kuratiert von Arnold Bartetzky (GWZO) und Anna Reindl (Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig)

8.7.–4.10.2021
Staatliche Kunst-
sammlungen Dresden,
Residenzschloss

BELLUM & ARTES. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg
Eine Ausstellung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD), kuratiert von Claudia Brink (SKD), Susanne Jaeger (GWZO), Theda Jürjens (GWZO/SKD), Lenka Nemravová (SKD), Holger Schuckelt (SKD) und Dirk Syndram (SKD)

24.8.2021–12.9.2021
St. Georgen,
Wismar

Wismars verlorene Mitte: Bedeutung – Zerstörung – Mythos des sogenannten Gotischen Viertels
Eine Kooperation des Archivs der Hansestadt Wismar des Netzwerks Kunst + Kultur der Hansestädte und des GWZO (Anja Rasche) und des Archivvereins Wismar

Online-Ausstellung bei Google Arts & Culture

Die Wetterseiten der Geschichte / Weathered History
Kuratiert von Diana Lucia Feitsch (GWZO) und Martin Bauch (Freigeist-Nachwuchsforschungsgruppe »The Dantean Anomaly (1309-1321)« am GWZO)

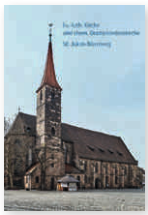
Publikationen

Im Folgenden ist eine Auswahl der 2020/21 erschienenen eigenständigen Schriften von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des GWZO aufgelistet, vor allem Kataloge, Monographien und Sammelbände.

2020

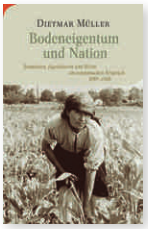
Albrecht der Bär und Konrad von Wettin. Fürstliche Herrschaft in den ostsächsischen Marken im 12. Jahrhundert (=Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, 56).
Von Christoph Mielzarek. Köln 2020. 368 S.

Denkmalschutz – Architekturforschung – Baukultur. Entwicklungen und Erscheinungsformen in den baltischen Ländern vom späten 19. Jahrhundert bis heute (=Visuelle Geschichtskultur, 18).
Hg. v. Andreas Fülberth. Köln 2020. 304 S.

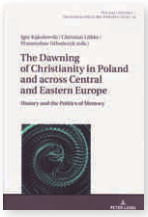


Ev.-luth. Kirche und ehem. Deutschordenskirche St. Jakob Nürnberg.
Von Markus Hörsch. Lindenberg/Allgäu 2020. 40 S.

Bio-Bibliographie Stefan Troebst 1979-2019 (=Working Paper Series. Global and European Studies Institute of Leipzig University, 9).
Red. v. Susanna Jorek. Leipzig 2020. 139 S.



Bodeneigentum und Nation. Rumänien, Jugoslawien und Polen im europäischen Vergleich 1918–1948 (=Moderne europäische Geschichte, 17).
Von Dietmar Müller. Göttingen 2020. 479 S.



The Dawning of Christianity in Poland and across Central and Eastern Europe. History and the Politics of Memory (=Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives, 26).
Hg. v. Igor Kąkolewski, Przemysław Urbańczyk und Christian Lübke. Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa, Wien 2020. 312 S.

Archaeology of a World of Changes. Late Roman and Early Byzantine Architecture, Sculpture and Landscapes. Selected Papers from the 23rd International Congress of Byzantine Studies (Belgrade, 22–27 August 2016) In memoriam Claudia Barsanti. (=BAR International Series, 2973).
Hg. v. Dominic Moreau, Carolyn S. Snively, Alessandra Guiglia, Isabella Baldini, Ljubomir Milanović, Ivana Popović, Nicolas Beaudry und Orsolya Heinrich-Tamáska. Oxford 2020. 412 S.

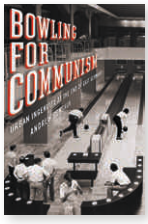
Europa Środkowo-Wschodnia, Polska a Niemcy w Europie. Wybrane studia i eseje [Ostmitteleuropa, Polen und Deutschland in Europa. Ausgewählte Studien und Essays] (=polonica leguntur, 24).
Von Stefan Troebst (unter Mitarbeit von Magda Włostowska). Kraków 2020. 520 S.

Socialist Entertainment (=Themenheft der Zeitschrift »EKRANy: Film & Media«, 4).
Hg. v. Maciej Peplinski, Miłosz Stelmach u.a.. Kraków 2020. 60 S.

Socrozrywka [Sozialistische Unterhaltung] (=Themenheft der Zeitschrift »EKRANy: Film & Media«, 4).
Hg. v. Maciej Peplinski, Miłosz Stelmach u.a.. Kraków 2020. 132 S.

Lektionen der Wirklichkeit oder wer schrieb das Flipper-Lied? / Dresdner Nachmittag und Abend (=Jabłonowski-Preis 2017).
Von Lothar Quinkenstein, hg. v. Ewa Tomicka-Krumrey. Leipzig 2020. 52 S.

Das verschwundene Leipzig. Das Prinzip Abriss und Neubau in drei Jahrhunderten Stadtentwicklung.
Von Arnold Bartetzky und Anna Reindl. Leipzig 2020. 96 S.

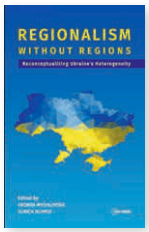


Bowling for Communism: Urban Ingenuity at the End of East Germany.
Von Andrew Demshuk. Ithaca NY 2020. 272 S.

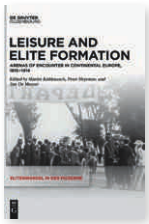
»... das hält kein Pole aus!« Polen in der deutschsprachigen Operette. Geschichte, Rezeption, Wirkung (=Jabłonowski-Preis 2013).
Von Peter Oliver Loew, hg. v. Ewa Tomicka-Krumrey. Leipzig 2020. 88 S.

Die ökonomischen Folgen der Westverschiebung Polens nach dem Zweiten Weltkrieg (=Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, 68, 2020/1).
Hg. v. Yaman Kouli und Uwe Müller. Stuttgart 2020. 167 S.

Europejskie kino gatunków II [Europäische Filmgenres, 2].
Hg v. Piotr Kletowski und Maciej Peplinski. Kraków 2020. 412 S.

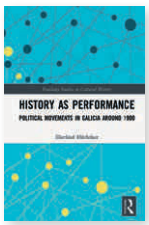


Regionalism without Regions. Reconceptualizing Ukraine's Heterogeneity. (=Leipzig Studies on the History and Culture of East-Central Europe, 5).
Hg. v. Oksana Myshlovska, Ulrich Schmid. Budapest 2019. 468 S.



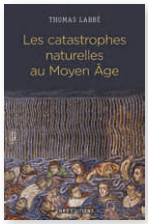
Leisure and Elite Formation. Arenas of Encounter in Continental Europe, 1815–1914.
Bearb. v. Martin Kohlrausch. Hg. v. Peter Heyrman und Jan de Maeyer. München 2020. 198 S.

Exercising Human Rights in Armenia. Interactions between Governmental and Non-State Actors (=Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel / Societies and States in Transformation, 24).
Von Liana Geghamyan. Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien 2020. 272 S.



History as Performance. Political Movements in Galicia around 1900.
Von Dietlind Hüchtker. New York–London 2021. 330 S.

Red Money for the Global South: East South Economic Relations in the Cold War.
Von Max Trecker. New York–London 2020, 244 S.



Les catastrophes naturelles au Moyen Âge (XIIe–XVe siècle).
Von Thomas Labbé. Paris 2020, 337 S.

Zwischen den Welten. Archäologie einer europäischen Grenzregion zwischen Sachsen, Slawen, Franken und Wikingern (=Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte, 36).
Von Jens Schneeweiß. Kiel–Hamburg 2020. 792 S. (auch Open Access)

2021

Haiku – Epigramm – Kurzgedicht. Kleine Formen in der Lyrik Mittel- und Osteuropas.
Hg. v. Christine Gölz, Alfrun Kliems und Birgit Krehl. Köln 2021. 270 S.

Early Medieval Settlement in the Chełm Land / Wczesnośredniowieczne osadnictwo ziemi chełmskiej (=U Źródeł Europy Środkowo-wschodniej / Frühzeit Ostmitteleuropas, 7).
Von Tomasz Dzieńkowski. Leipzig 2021. 720 S.

The early medieval settlement complex at Gródek upon the Bug River in the light of results from past research (1952–1955) Pottery finds / Wczesnośredniowieczny zespół osadniczy w Gródku nad Bugiem w świetle wyników badań dawnych (1952–1955) Ceramika naczyniowa (=U Źródeł Europy Środkowo-wschodniej / Frühzeit Ostmitteleuropas, 8).
Von Michał Auch und Maciej Trzeciecki. Leipzig 2021. 512 S.

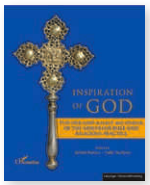
Die Kirche von Eichstätt unter Fürstbischof Wilhelm von Reichenau 1464–96. Selbstverständnis und visuelle Repräsentation eines spätmittelalterlichen Hochstifts (=Studia Jagellonica Lipsiensia, 21).
Von Benno Baumbauer. Wien–Köln–Weimar 2021. 376 S.

How the Balkans Came to Be. A Look from the Inside (=Oskar-Halecki-Vorlesung, 2019).
Von Diana Mishkova. Göttingen–Köln 2021. 24 S.

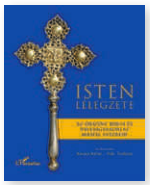
Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer? Zu einem Grundproblem der Mediävistik (=Kompass Ostmitteleuropa. Kritische Beiträge zur Kunstgeschichte, 3).
Von Achim Hubel, Jens Rüffer und Gábor Endrődi. Ostfildern 2021. 348 S.

Freundschaftsbande. Griechisch-serbische Geschichts- und Gegenwartsdeutungen vor dem Hintergrund der Jugoslawienkriege 1991–1999 (=Moderne europäische Geschichte, 18).
Von Ruža Fotiadis. Göttingen 2021. 317 S.

Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 2021. Schwerpunkt: Spielen im Staatssozialismus. Zwischen Sozialdisziplinierung und Vergnügen.
Hg. v. Sabine Stach, Maren Röger und Juliane Braue. Berlin 2021. 336 S.



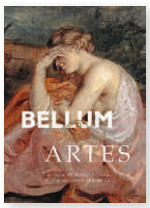
Inspiration of God. The one-and-a-half Millennia of the Armenian Bible and Religious Practice.
Hg. v. Bálint Kovács und Vahé Tachjian. Leipzig 2021. 168 S.



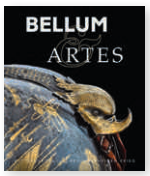
Isten Lélegzete. Az Örmény Biblia és Vallásgyakorlat Másfél Évezrede.
Hg. v. Bálint Kovács und Vahé Tachjian. Leipzig 2021. 168 S.

Südosteuropa und das moderne Völkerrecht. Eine transregionale und globale Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert.
Von Adamantios Theodor Skordos. Göttingen 2021. 528 S.

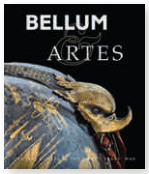
Sozialismus und Blockfreiheit. Der Beitrag Jugoslawiens zum Völkerrecht 1948–1980/91 (=Moderne europäische Geschichte, 20).
Von Arno Trültzsch. Göttingen 2021. 450 S.



Bellum & Artes. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg.
Ausstellungskatalog. Hg. v. Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Theda Jürjens und Dirk Syndram. Dresden 2021. 160 S.



Bellum & Artes. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg.
Essayband. Hg. v. Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Nationalgalerie Prag, Claudia Brink, Susanne Jaeger und Marius Winzeler. Dresden 2021. 544 S.



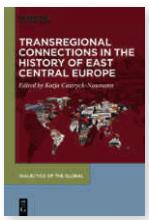
Bellum & Artes. Central Europe in the Thirty Years' War.
Essayband. Hg. v. Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, National Gallery Prague, Claudia Brink, Susanne Jaeger und Marius Winzeler. Dresden 2021. 544 S.

Europas Mitte in Bewegung: Das Königreich Böhmen im ausgehenden Mittelalter (=Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 143).
Von František Šmahel. Göttingen 2021. 596 S.

Historisches Reenactment. Disziplinäre Perspektiven auf ein dynamisches Forschungsfeld (=Medien der Geschichte, 4).
Hg. v. Sabine Stach, Juliane Tomann. Berlin–Boston 2021. 236 S.

Nostalgie. Historische Annäherungen an ein modernes Unbehagen (=Themenheft: Zeithistorische Forschungen, 18).
Hg. v. Sabine Stach, Tobias Becker. Göttingen 2021. 224 S.

Heritage under Socialism. Preservation in Eastern and Central Europe, 1945–1991 (=New Perspectives on Central and Eastern European Studies, 2).
Hg. v. Eszter Gantner, Corinne Geering und Paul Vickers. Berlin–Boston, 2021. 254 S.



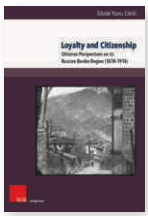
Transregional Connections in the History of East-Central Europe (=Dynamics of the Global, 9).
Hg. v. Katja Castryck-Naumann. Berlin–Boston 2021. 341 S.

Globale Bildungsmobilität 1850–1930. Von der Bekehrung der Welt zur globalen studentischen Gemeinschaft.
Von Isabella Löhr. Göttingen 2021. 413 S.

Landschaft – Region – Identität.
Hg. v. Haik Thomas Porada, Ulrich Harteisen, Matthias Hardt, Andreas Dix und Ute Wardenga. Darmstadt 2021. 598 S.

Themenheft: Scientific Authority and the Politics of Science and History in Central, Eastern, and Southeastern Europe (=Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, 44).
Hg. v. Friedrich Cain, Dietlind Hüchtker, Bernhard Kleeberg, Karin Reichenbach und Jan Surman. Weinheim 2021. 469 S. (auch Open Access)

Transottoman Matters. Objects Moving through Time, Space, and Meaning (=Transottomanica, 4).
Hg. v. Arkadiusz Christoph Blaszczyk, Robert Born und Florian Riedler. Göttingen 2021. 327 S.



Loyalty and Citizenship. Ottoman Perspectives on its Russian Border Region (1878–1914) (=Transottomanica, 6).
Von Gözde Yazıcı Cörüt. Göttingen 2021. 217 S.

Średniowieczne Dewocjonalia Z Czermna / Medieval Religious Artefacts From Czermno (=Czermno/ Czerwień – złote jabłko polskiej archeologii, 1).
Hg v. Jolanta Bagińska, Tomasz Dzieńkowski, Iwona Florkiewicz, Marcin Wołoszyn. Tomaszów Lubelski 2021. 82 S.

Politika odkazu. Jan Palach a Oskar Brüsewitz jako političtí mučedníci.
Von Sabine Stach. Praha 2021, 625 S.

Architektura i literatura [Architecture and Literature] (=Novoe literaturnoe obozrenie [NLO], 167/2021).
Hg. von Mikhail Ilchenko. S. 7–88.

Zeitordnungen des Prager Frühlings. Erwartungshorizonte und Erfahrungsräume einer gescheiterten Revolution (=Oskar-Halecki-Vorlesung, 2018).
Von Martin Schulze Wessel. Wien–Köln–Weimar 2021, 27 S. (auch Open Access)

Ostmitteleuropäische Friedensschlüsse zwischen Mittelalter und Gegenwart. Zum 65. Geburtstag von Christian Lübke (=Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, 58).
Hg. v. Matthias Hardt und Marcin Wołoszyn. Dresden 2021. 180 S. (auch Open Access)

Abbildungsnachweise

S. 4/5	Arbeitsbibliothek von Christine Gölz im GWZO. Foto: Stephan Krause 2022
S. 6/7	© GoEast
S. 9	Rvanye Bashmaki, USSR 1933, © GoEast
S. 10	Krylya, USSR 1966, © GoEast
S. 11	Mily, dorogoy, lyubimy, edinstvenny ..., USSR 1984, © GoEast
S. 13	Aus: Christine Gölz: Anna Achmatova: Spiegelungen und Spekulationen. Frankfurt/Main 2000, S. 300
S. 23–31	© Pedro Stoichita
S. 32–39	Fotos: Stephan Krause
S. 41	Foto: Beáta Hock
S. 43	Fotos: Mateusz Opasiński (26.9.2012), Wikimedia commons
S. 46/47	© The New Review
S. 50/51	Foto: Bettina Haase
S. 52/53	© kremlin.ru, CC BY 4.0
S. 56	Aus: Friedrich Hempel und C. G. H. Geißler: Abbildung und Beschreibung der Völkerstämme und Völker unter des russischen Kaisers Alexander menschenfreundlichen Regierung ..., Leipzig, 1803
S. 60/61	Fotos: Moritz Kurzweil
S. 63	© Lene Markusen
S. 64	Foto: Dirk Suckow
S. 66	Aus: Aldona Liobytė / Birute Žilytė: Pasaka apie narsią Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį. Vilnius 1970, S. 82 und 90/91
S. 68–71	Fotos: GWZO
S. 74/75	Armenischer Knüpfteppich. Kaukasus, 1821. Aus: Bálint Kovács / Emese Pál: Far Away From Mount Ararat: Armenian Culture in the Carpathian Basin. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. 2013, S. 177
S. 78/79	© büro uebele
S. 81	Foto: Anna Artwińska
S. 83	Foto: Eva Profousová
S. 86/87	Aus: Ilja Il'f / Evgenij Petrov: Amerikanskie fotografii. 1936
S. 88	Kintsugi-Schale angefertigt von Morty Bachar. © www.lakesidepottery.com
S. 91	Fotos: Henrike Schmidt
S. 94	Katharina die Große (Helen Mirren) legt ihre Hand auf die Landkarte der Krim. Standbild aus »Catherine the Great«, HBO/Sky, GB/USA 2019, Regie: Philip Martin. © Sky UK Ltd
S. 96	Fotos: Gudrun Heidemann
S. 98	Taschentuch, Mitte der 1980er Jahre. Vorlass Natal'ja Lasareva, Fond Joffe, St. Petersburg
S. 100	Gramatika na makedonskiot literatyren jazik. Del I i II. Precnimeno od izdanieto od 1967 (Grammatik der mazedonischen Literatursprache. Teile I und II. Nachdruck der Ausgabe von 1967). Skopje 1967 (Schenkung von Stefan Troebst)
S. 103	»Leningrad« 1946, Titelbild und S. 13
S. 106	Rudolf Medek: »Lví srdce, 1919. Foto: Frank Hadler
S. 111	Foto: Stephan Krause
S. 114	Die Marienkirche zu Wismar. Aus: Georg Christian Friedrich Lisch: Meklenburg in Bildern, Rostock 1842–1845. Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Bildersammlung, BISAOrte97
S. 116	Foto: Marina Dmitrieva
S. 119	Andrej Ŝerbinin: Porträt von Christine Gölz, Acryl auf Karton, 1990er Jahre. Foto: Hanne Birgit Gölz
S. 121	Standbild aus »Sluha narodu«, © 1+1
S. 123	Foto: Friederike Meltendorf
S. 124/125	»Am englischen Channel«. Foto: Natascha Drubek 2022
S. 126	Erfurt, Petrikirche auf dem Petersberg. Memorialinschrift der Pestwelle von 1382 an der Südwand. Foto: Martin Bauch
S. 127	Großrückerswalde, Pfarrkirche, Pestbild von 1583. Foto: Andreas Lau, Großrückerswalde

S. 130 Abbildungen aus der Videoanimation zum Vortrag Mónika Dózsais im Rahmen der »Spielplätze der Erinnerung – Eine Revue für Christine« am 29.9.2022. Videoanimation und Bilder © Sven Bergelt 2022

S. 132 Titelseite der digitalen Ausstellung »Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku. Der Künstler Karel Trinkewitz«, GWZO 2017

S. 133 Foto: GWZO 2020

S. 136–139 © Victoria Lomasko 2020/21

S. 140/141 Viktor Andreev: Bauprojekt »Bol'šoe Zaporož'e«. Aus: Bauhaus Zaporizhzhia. Materials to International Research-to-Practice Conference »Zaporizhzhia modernism and Bauhaus school: universality of phenomena. Problems of preserving modernist heritage«. Zaporižžja 2017, S. 8

S. 145 Foto: Christian Zschieschang

S. 148 Archiv Alexander Pehlemann

S. 150 Varvara Stepanova, »Figur«, 1921, Öl auf Leinwand, 141,6 x 88,3 cm, Museum of Modern Art, New York, USA. DIGITAL IMAGE © 2023, The Museum of Modern Art/Scala, Florence

S. 152 Fotos: Nina Weller

S. 155 Archiv Libri prohibiti. Foto: Anna Förster

S. 157 Pelike, 6. Jahrhundert v. Chr. Antikenmuseum der Universität Leipzig. Inv. T 3329 . Foto: Antikenmuseum Universität Leipzig, Marion Wenzel

S. 160 Neuzeitliche Kopie des Prager Jesuleins (ohne Gewand). Foto: Jorge Royan (2008), Wikimedia commons

S. 161 Prager Jesulein, Kirche Maria vom Siege, Praha. Foto: Oto Palán

S. 162 Chemnitz-Glösa, Evang.-luth. Pfarrkirche, Sippenrelief in der Predella des Retabels. Hildesheimer Werkstatt, um 1510. Foto: Markus Hörsch

S. 163 Gehrden-Everloh, Evang. Kapelle, Schrein des Sippenretabels, Hildesheimer Werkstatt, um 1510/20. Foto: Markus Hörsch

S. 166 Šklovskij und Majakovskij 1923. Collage: Sophia Manns-Süßbrich

S. 169 Fotos: Stephan Krause

S. 173 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden

S. 174 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Killig

Umschlag Christine Gölz 2017, Foto: Frank Bernhard Übler

Um die Einholung der Bildrechte haben wir uns jeweils bemüht. Sollten wir dennoch eventuelle Rechteinhaber unberücksichtigt gelassen haben, so bitten wir diese, sich mit dem GWZO in Verbindung zu setzen.

Impressum

Mitropa Jahresheft des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO)

Herausgeber*innen Wilfried Franzen / Susanne Jaeger / Stephan Krause / Maren Röger / Ewa Tomicka-Krumrey
Redaktion Wilfried Franzen / Susanne Jaeger / Stephan Krause / Ewa Tomicka-Krumrey
Korrektorat Maria Stuiber

Gestaltung Plural | Design Severin Wucher
Papier Munken Pure

Herstellung hausstætter
Druck vierC

Bezug GWZO Leipzig
Specks Hof, Reichsstraße 4–6
D-04109 Leipzig
Telefon +49 (0)341 97 35 560
Fax +49 (0)341 97 35 569
info@leibniz-gwzo.de
www.leibniz-gwzo.de

E-Mail mitropa@leibniz-gwzo.de
ISSN 2191-1401

SACHSEN

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

ISSN 2191-1401

Leibniz
Gemeinschaft