

# Mitropa 2012

Jahresheft des  
Geisteswissenschaftlichen Zentrums  
Geschichte und Kultur  
Ostmitteleuropas (GWZO)



**GWZO**

Geisteswissenschaftliches Zentrum  
Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas  
an der Universität Leipzig



Das Geisteswissenschaftliche Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig versteht seinen Forschungsgegenstand »Ostmitteleuropa« nicht als einen fest umrissenen geographischen oder politischen Raum, sondern als ein historisches Regionalkonzept: Wo Ostmitteleuropa beginnt und endet, ist eine Frage der Betrachtungsweise, der Epoche und Perspektiven. Die Beweglichkeit des Konzepts ist seine Stärke.

Beweglichkeit zeichnet auch die am GWZO betriebene Forschung aus, deren Projektstruktur es erzwingt, konstant Neues zu entwickeln, vertraute Paradigmen zurückzulassen. Und mobil sind schließlich die Mitarbeiter des Hauses, die zwischen Leipzig und den ostmitteleuropäischen Archiven, Grabungsstätten und Museen pendeln, teils von dort stammen oder als Gastwissenschaftler in »Specks Hof« arbeiten.

Mitropa, das Akronym der »Mitteleuropäischen Schlaf- und Speisewagen Aktiengesellschaft« signalisiert Bewegung und Vernetzung; es steht für historischen Wandel wie Kontinuität.

1916 in einer historischen Situation gegründet, in der auch Friedrich Naumanns geopolitische Vision von »Mitteleuropa« entstand, war die Mitropa seinerzeit ein imperiales Unternehmen. Später fuhr es für die Nationalsozialisten – und beförderte die Widerstandskämpfer der »Mitropa-Gruppe«. Es bediente SED-Funktionäre, polnische Dissidenten, tschechische Underground-Künstler und manchen Pionier des Nachwende-Kapitalismus: eine vielschichtige, ambivalente Geschichte.

Der Name »Mitropa« steht also für die Dynamik des Forschungsspektrums, dem sich das GWZO seit 1996 widmet: Geschichte und Kultur der Landstriche zwischen Ostsee, Schwarzem Meer und Adria vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart, der immer wieder neu zu erkundenden, neu zu unseren Europa-Imaginationen beitragenden Geschichtsregion »Ostmitteleuropa«.

## 2 Editorial

### Mit **eigenen Augen**

## 4 **Seitenblicke auf das alte Böhmen**

Jagdforste und Burgen

MARKUS HÖRSCH

## Leseproben

## 8 **Bevor Skrzetuski Bohun kennenlernte**

Die Archäologie und das mittelalterliche Grenzgebiet zwischen Polen und der Alten Rus'

CHRISTIAN LÜBKE / MARCIN WOŁOSZYN

## 16 **»Dieser gewinnbringende Handel«**

Armenische Orienthändler im Russland des 17. und 18. Jahrhunderts

TAMARA GANJALYAN

## 20 **»Die Rechte des Herrn hat den Feind zerschlagen«**

Schlachtenkommemorations des polnischen Adels im 17. Jahrhundert

SABINE JAGODZINSKI

## 26 **Karrierekatalysator Pferd**

Der Krakauer Schlachten- und Historienmaler Wojciech Kossak (1856–1942)

STEFAN TROEBST

## 32 **Bikiniarzte und Stiljagi**

Die sozialistische Jugend und ihr amerikanischer Kleidungsstil

MARINA DMITRIEVA

## 37 **Blümchenvorhang und Vertiko**

Jan Faktors literarische Einblicke in »verkehrte« Räume bürgerlicher Selbstbehauptung

INGA PROBST

## Journal

## 42 **Archäologischer Kriegsvergügnungspark**

Die Ruinenstadt Forst-Ost in der Niederlausitz

ARNOLD BARTETZKY

## Fundstücke

## 48 **Eine Botschaft aus dem Kremlgrund**

WOLFRAM VON SCHELIHA

## 50 **»Unsere Stimme ist unsere Waffe«**

MATTEO COLOMBI

## 52 **Ein Museum als Wallfahrtsort**

AGNIESZKA GAŚSIOR

## 55 **Der Pass der Bella Chagall**

MICHAEL G. ESCH

## 57 **Gebrauchsanweisung Slowakei**

LENA SCHEIDIG

## 59 **Die »deutsche« Matrjoschka**

JENNY ALWART

## Forschung 2011

## 61 **Ziele**

## 62 **Ansätze**

## 64 **Perspektiven**

## 65 **Oskar-Halecki-Vorlesung**

## 66 **Projekte**

## 68 **Veranstaltungen**

## 70 **Publikationen**

## 72 **Abbildungsnachweise**

Impressum

# Editorial

**T***res faciunt collegium.* 2010 machte ein grün getöntes Cover den Auftakt, 2011 folgte solid-nüchternes Blau. In Magenta nun wird Mitropa farblich wie numerisch zur Serie: drei Jahre, drei Hefte – drei Versuche, Profil und Produktion des Leipziger GWZO in der Form einer handlichen, ansprechenden Werkchau vorzustellen. Irgendwo zwischen Zeitschrift und »Image-Broschüre« angesiedelt, stellt Mitropa möglichst gemischt, möglichst bündig Forschungsergebnisse je eines Jahres vor.

Auch in der dritten Nummer kommen bis auf wenige Ausnahmen sämtliche am Institut vertretenen Disziplinen zu Wort. Ähnlich wird die zeitliche und räumliche Ausrichtung des GWZO erkennbar, das die Region zwischen Baltikum, Adria und Schwarzem Meer vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart beforcht. Dabei verschiebt sich der Fokus kontinuierlich, einem Suchscheinwerfer vergleichbar. Mit fortschreitendem Erscheinen wird Mitropa gleichsam zum Protokoll dieser Bewegungen.

So brachte auch das Jahr 2012 einige Veränderungen im Organigramm des GWZO. Die Projektgruppen und Projekte werden jetzt vier Hauptarbeitsfeldern oder »Forschungsclustern« zugeordnet, die sich chronologisch wie systematisch an den Leitperspektiven des Instituts (vgl. S. 64) orientieren:

- I. Grenzen, Grenzregionen, Grenzüberschreitungen
- II. Kunst, Konfession, Repräsentation
- III. Ethnische Vielfalt und multinationale Imperien
- IV. Nationalisierung, Transnationalisierung, kulturelle Identität.

Die Arbeiten in Cluster I konzentrieren sich derzeit auf die Donau als Kommunikationsstrang zwischen Mitteleuropa und Schwarzem Meer, zweitens auf Kontaktzonen wie die ostpolnisch-russisch-ukrainische Grenzregion der Červenischen Burgen.

Laufende Projekte in Cluster II untersuchen identitätsstiftende Ausdrucksformen nicht nur an fürstlichen Höfen, sondern auch in Städten und auf Adelssitzen an der Schwelle von Spätmittelalter und Früher Neuzeit.

Den Vorhaben des Clusters III geht es namentlich um Fragen der Akkulturation unter imperialen Bedingungen, wobei die dynastischen Großgebilde der österreichischen Habsburger, der türkisch-arabischen Osmanen, der russischen Romanovs, der schwedischen Vasas und schließlich der preußisch-deutschen Hohenzollern vergleichend in den Blick genommen werden.

Unter Cluster IV schließlich werden kulturelle, politische, wirtschaftliche und wissenschaftliche Verflechtungen innerhalb Ostmitteleuropas sowie zwischen der Region und der Welt erforscht, Stichwort »Globalisierung«.



Gemäß dem Institutsauftrag, verstärkt ein außerfachliches Publikum anzusprechen, hat das GWZO im letzten Jahr die überaus erfolgreiche Ausstellung »Tür an Tür: Polen – Deutschland« im Berliner Martin-Gropius-Bau (23. September 2011–9. Januar 2012) fachlich begleitet. In diesem Jahr nun konnte es eine eigene große Ausstellung realisieren – ein Projekt, das die Kunsthistoriker um Jiří Fajt den Lesern von Mitropa bereits 2011 vorgestellt hatten. Inzwischen hat die von ihm kuratierte Ausstellung »Europa Jagellonica. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386–1572« zwischen dem 19. Mai und 30. September 2012 in der Mittelböhmischen Galerie Kuttenberg (GASK) stattgefunden, ist nächstens im Warschauer Königsschloss und Nationalmuseum zu sehen (9. November 2012–27. Januar 2013) und schließlich im Haus der Brandenburg-Preußischen Geschichte in Potsdam (1. März 2013–16. Juni 2013).

»Europa Jagellonica« präsentiert das Herrschergeschlecht der Jagiellonen um das Jahr 1500, als die Umbrüche zur Neuzeit eben eingesetzt hatten – und Mitteleuropa in voller Blüte stand. Mehr als 300 Exponate stellen diesen Glanz aus, darunter Schlüsselwerke der europäischen Kunstgeschichte. Zudem setzt jede Station einen eigenen Schwerpunkt: In Kuttenberg ist das der Silberbergbau, in Warschau die Hofkunst, in Potsdam die Heiratspolitik des Hauses.

Glänzend ging auch die Kuttenberger Vernissage mit mehr als 500 Gästen vonstatten, darunter zahlreiche Diplomaten, Politiker und Wissenschaftler aus der Tschechischen und der Slowakischen Republik, aus Polen, Ungarn, Österreich und Deutschland; eine der eröffnenden Reden hielt der Prager Erzbischof, Kardinal Dominik Duka. Zugleich wurde der Stab bereits an die Warschauer Kollegen übergeben, vertreten durch Kulturstaatssekretärin Małgorzata Omilanowska, Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats des GWZO, und den Polnischen Botschafter in der Tschechischen Republik, Jan Pastwa. Schon jetzt lässt sich sagen: Auch diese Ausstellung ist mit mehr als 65.000 Besuchern ein Erfolg. Sie zieht wie erhofft Besucher aus der Region und von weiter her an, »Laien« wie Fachleute – und solche, die es werden wollen: Im August haben sich in der GASK angehende Studenten der Geschichtswissenschaft aus Prag, Olmütz und Brünn zu einer Studentenkonferenz über die Jagiellonen versammelt. Wir sind gewiss, Ihnen den einen oder anderen Tagungsteilnehmer dereinst mit seinen Forschungsergebnissen auf den Seiten von Mitropa vorstellen zu können. Und gespannt, welche Farbe das Cover in dem Jahr haben wird.

*A. Kliems*

ALFRUN KLIEMS

Mitherausgeberin »Mitropa«



# 4 Mit eigenen Augen

gibt in weitgehend unkommentierter Form ausgewählte Stücke des reichen visuellen Materials wieder, das im Laufe eines Jahres am GWZO zusammenkommt. Die Rubrik bietet Einblicke in die Untersuchungsregion, bevor aus den Beobachtungen analytische Texte werden.

## Seitenblicke auf das alte Böhmen

### Jagdforste und Burgen

MARKUS HÖRSCH

Kunsthistorische Arbeit, die sich den kulturgeschichtlichen Zusammenhängen des Späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit widmet, muss auch heute noch Feldforschung sein. Die Verbindungen von Architektur und Landschaft, ihre Repräsentation und Wahrnehmung im Raum sind anders nicht zu verstehen – und bei weitem nicht umfassend erforscht. Noch ist es im Herzen des Alten Europa möglich, Bau- und Landschaftszusammenhänge zu erleben und zu untersuchen, in denen etwas von der ursprünglichen Substanz erhalten blieb – und das heißt auch: ihre Authentizität.

Die ausgewählten Fotos, die den »Seitenblick«, nicht das touristische Hauptmotiv, suchen, stammen mehr oder minder aus dem riesigen, bis heute erhaltenen Jagdforst im Zentrum Böhmens. Er erstreckt sich um berühmte Burgen wie Karlstein (Karlštejn) und Pürglitz (Křivoklát), die den Königen als Residenz dienten. Ihre Untersuchung geschieht unter dem Aspekt der jagdlichen Repräsentation, war doch das Weidwerk

**MARKUS HÖRSCH** beschäftigt sich als Kunsthistoriker am GWZO mit Sakralbauten als Brennpunkte der Hofkultur mitteleuropäischer Herrscher im 15. Jahrhundert. Die hier abgedruckten Aufnahmen entstanden im Laufe der letzten Jahre auf seinen Forschungsreisen durch die böhmische Landschaft. Demnächst gibt er mit Jiří FAJT und Vladislav RAZÍM den Sammelband *Pürglitz/Křivoklát. Jagd, Wald, Herrscherrepräsentation* heraus.

eines der vornehmsten und am ängstlichsten gehüteten Rechte des Adels. Ein Forschungs- und Publikationsvorhaben am GWZO soll die Bau- und Ausstattungsgeschichte vor allem der Burg Pürglitz erhellen, ebenso die Nutzung des heute zum Biosphärenreservat der UNESCO erklärten Jagdforsts und – insbesondere – die Jagd als Gelegenheit zur Repräsentation.

Die mittelböhmischen Forste erstrecken sich auf dem Variszischen Gebirge mit seinen aus Granit und Gneis gebildeten, stark abgeflachten Höhenzügen, die im Prager Umland durch jüngere Kreidekalk-Schichten überdeckt werden. Das Flüsschen Beraun (Berounka) durchzieht die Landschaft von Pilsen (Plzeň) her in einem nach Norden ausgreifenden Bogen, bevor sie südlich von Prag in die Moldau (Vltava) mündet.



**Abb. 1/2** Das Tal der Berounka bei Burg Krašov



Sie hat ihren natürlichen Verlauf bisher bewahren können – es gibt kilometerlange Talabschnitte ohne Straße, so bei Burg Krašov.<sup>Abb. 1/2</sup> Flussabwärts kommt man nach Týřovice an der Beraun – und ahnt im Vorbeifahren nicht, dass unweit die bedeutende Burg Angerbach (Týřov) einst einen Flussübergang beschirmte.

Weit abseits der Beraun steht auf einer Bergzunge zwischen kleinen Bächen Burg Krakovec bei Rakonitz (Rakovník), deutsch Roths Schloss genannt.<sup>Abb. 3/4</sup> Sie ist tatsächlich eher ein Schloss, auch wenn sie sich der Repräsentationsform

**Abb. 3/4** Burg  
Krakovec  
bei Rakonitz  
(Rakovník)



einer Burg bedient – ohne gänzlich auf Wehrhaftigkeit verzichten zu wollen. Erbaut wurde die Burg erst 1383 durch den Burggrafen von Pürglitz, Jíra von Rostok. Rostok (Roztoky) <sup>Abb. 5</sup> an der Mündung des Rakonitzer Bachs (Rakovnický potok) in die Beraun gelegen, war der ursprüngliche Sitz des Burggrafen.

Auch bedeutende Burgen wie Karlstein und Pürglitz liegen in kleineren Seitentälern der Beraun, von deren Tal aus kaum zu entdecken. So fällt von Burg Pürglitz der Blick auf die Wälder am Steilhang und den Rakonitzer Bach, der einen Kilometer weiter in die Beraun mündet. Pürglitz hat eine in die Přemysliden-Zeit zurück reichende Baugeschichte. Die Einfachheit mancher Bauglieder macht ihre Datierung indes schwer. <sup>Abb. 6</sup> Eindeutig aus der Regierungszeit des Jagiellonen-Königs Wladislaw II. (1471–1516) stammt der hängende Schlussstein in der Schlosskapelle, der vorsichtshalber aus Holz gefertigt wurde. <sup>Abb. 7</sup>

Südlich des Beraun-Bogens erreichen die Hügel Höhen von mehr als 600 Metern über Meeresspiegel. Auf einem von ihnen findet sich das romanische Kirchlein Sankt Johannes der Täufer in der Einöde Veliz oberhalb von Kublov. <sup>Abb. 8</sup> Es soll an der Stelle errichtet worden sein, wo der Přemysliden Jaromír von seinem Bruder Oldřich gefangengehalten wurde. Hier entstand eine Benediktiner-Niederlassung, die schon im Spätmittelalter zur Pfarrei wurde. Südlich und östlich des großen Waldes erstreckt sich eine hügelige Senke, durch die heute die Autobahn Prag–Pilsen führt, bewacht von den mittelalterlichen Burgen Totschnik (Točnick), Bettlern (Žebrák) und Sbirow (Zbiroh).

**Abb. 5** Blick auf die Textilfabrik Stein & Sohn von Rostok (Roztoky)





**Abb. 6/7** Schlosskapelle in Pürglitz (Křivoklát) mit hängendem Schlussstein

**Abb. 8** Die romanische Johanneskirche bei Kublov



geben Arbeitsergebnisse der jüngeren Forschung am GWZO wieder. Die Beiträge gehen auf Aufsätze von Mitarbeitern oder Gastwissenschaftlern zurück, auf Vorträge, Monographien oder Publikumstexte und stellen in lockerer Folge die vertretenen Disziplinen, Epochen, Themen und Methoden vor.

CHRISTIAN LÜBKE / MARCIN WOŁOSZYN (IN ZUSAMMENARBEIT MIT MARCIN PIOTROWSKI)

## Bevor Skrzetuski Bohun kennenlernte

### Die Archäologie und das mittelalterliche Grenzgebiet zwischen Polen und der Alten Rus'

»Das Jahr 1647 war reich an Omen. Seltsame Zeichen und Ankündigungen schrecklicher Katastrophen tauchten auf Erden und am Himmel auf. Im Frühling fielen Heuschreckenschwärme aus dem Wilden Feld über das Land her: ein untrügliches Zeichen für Überfälle der Tataren, womöglich gar für einen richtigen Krieg.«<sup>1</sup>

Nicht für diesen Roman, dem das Zitat entstammt, erhielt Henryk Sienkiewicz im Jahr 1905 den Literaturnobelpreis. Dabei jedoch gehört *Mit Feuer und Schwert* (Ogniem i mieczem) seit seiner Veröffentlichung (1883–1884) zu den bedeutendsten polnischen Romanen. Dafür verantwortlich sind das Sujet, die Verortung der Handlung in den mythenumwobenen östlichen Grenzmarken Polens, den *kresy*, sowie das Bedürfnis der damaligen polnischen Gesellschaft nach einem Werk »zur Stärkung der Herzen«. Aber auch den heutigen Polen sind die Figuren des Romans – Jan Skrzetuski, Helena Kurcewiczówna, Longinus Podbipięta, Jan Onufry Zagłoba und Jurko Bohun – alles andere als gleichgültig. <sup>Abb. 1</sup>

Nicht nur gingen die vor mehr als einhundert Jahren in *Mit Feuer und Schwert* verhandelten politischen Konflikte und Wechselfälle der Liebe ins polnische Nationalbewusstsein ein, Sienkiewiczs Roman formte auch die polnischen Vorstellungen vom »wilden Feld« (*dzikie pola*), den *kresy*, auch

»Kosakenland« genannt. Oder allgemein gesprochen: das Bild vom östlichen Grenzgebiet Polens und seiner dortigen – im Unterschied zu den katholischen Polen – orthodoxen Nachbarn. Gegenstand der folgenden Überlegungen sind aber weniger die umstrittene *kresy*-Konzeption des Romans und dessen filmische Adaptionen, sondern die Problematik der Erforschung des polnisch-russischen

Grenzgebietes in einer Zeit, lange bevor der Hetman Bohdan Chmel'nyč'kyj im Jahr 1648 mit den Kosaken aus der Sitsch (*sič*) gegen die damalige polnisch-litauische Herrschaft zu Felde zog.

Es lässt sich kaum bestreiten, dass die heutigen Vorstellungen vom Verhältnis zwischen den alten Fürstendynastien, den polnischen Piasten und den russischen

Rjurikiden, und dessen Mythologisierung Reflexe des *kresy*-Bildes aus der Epoche des polnischen Magnaten Jarema Wiśniowiecki sind. Zu dieser Mythenbildung trugen auf fatale Weise auch die politischen und

**CHRISTIAN LÜBKE** ist Direktor des GWZO und Professor für Geschichte Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig. Er leitet unter anderem die Projektgruppe »Grenz- und Kontaktzonen Ostmitteleuropas im Mittelalter«, aus deren Forschungszusammenhang auch dieser Text stammt.

**MARCIN WOŁOSZYN** ist derzeit Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung am GWZO und befasst sich insbesondere mit dem Fürstentum Halič-Volyn vom 11. bis zum 13. Jahrhundert.



**Abb. 1**

Jurko Bohun (Aleksandr Domogarov) und Jan Skrzetuski (Michał Żebrowski) in *Mit Feuer und Schwert* (Regie Jerzy Hoffman, 1999)

gesellschaftlichen Veränderungen der späteren Jahrhunderte bei: die Teilungen Polens; die in der Zwischenkriegszeit aufbrechenden polnisch-ukrainischen und polnisch-litauischen Konflikte; schließlich die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts. Sie hatten zur Folge, dass nachfolgende Generationen von Historikern und Archäologen, die sich mit den historischen polnisch-altruss'ischen Grenzverhältnissen beschäftigten, immer auch die Frage thematisieren mussten: »Welche Vergangenheit braucht die Zukunft?«

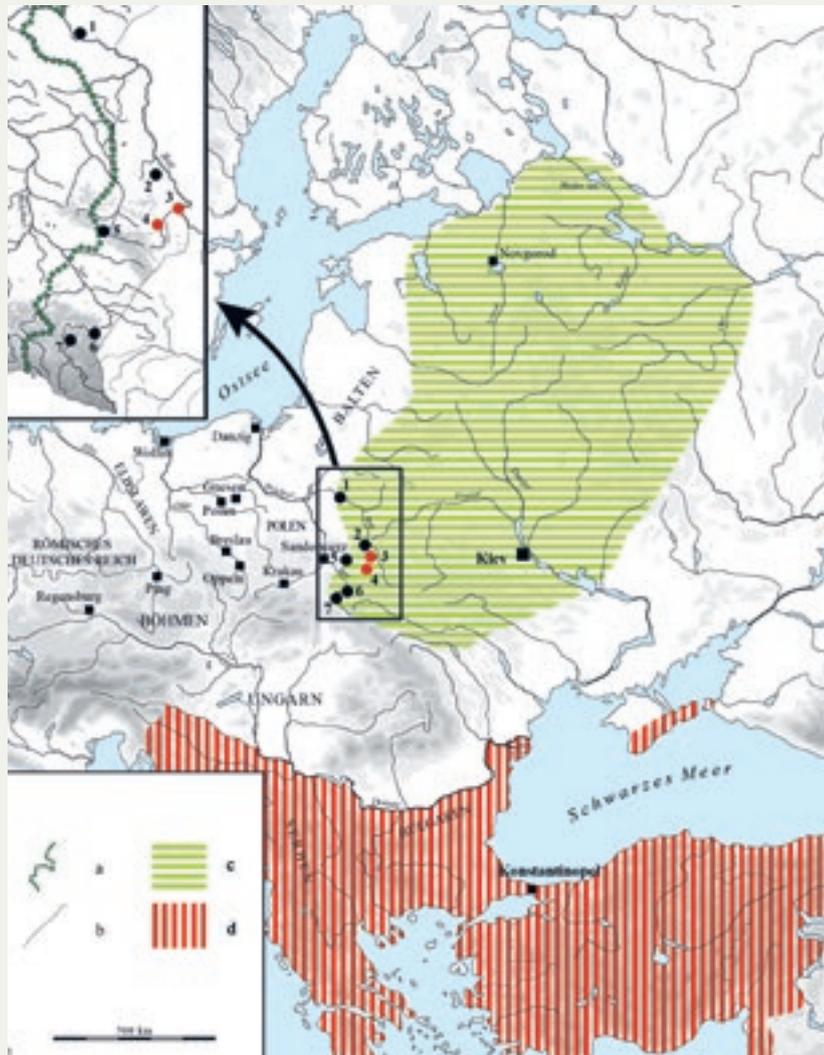
Das begann in jüngerer Zeit mit der sowjetischen Dominanz in Ostmittel- und Osteuropa in den Jahren 1944/45 bis 1989/91, wozu auch der Versuch zählte, die Erforschung der Beziehungen Polens zu seinen östlichen Nachbarn einzuschränken. Diese Eingriffe betrafen nicht nur neuere Epochen, sondern auch die hier interessierende Zeitspanne vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Die politisch bedingte Verspätung bei der Erkundung dieses Feldes bewirkte dann aber eine rege Publikations- und Forschungstätigkeit in den letzten Jahren, darunter auch in der Archäologie. Dem Staatlichen Archäologischen Museum in Warschau ist zum Beispiel die Serie »Funde aus den östlichen Regionen der Alten Rzeczpospolita in polnischen Sammlungen« zu verdanken, die Objekte aus Gebieten vorstellt, die heute zur Ukraine und zu Weißrussland gehören. Begonnen wurden polnisch-ukrainische Ausgrabungen in der West-Ukraine (Jan Machnik), gemeinsam wurden archäologische Aspekte der polnisch-ukrainischen Beziehungen diskutiert und im

Jahr 2006 in der Zeitschrift *Przegląd Archeologiczny* (Archäologische Rundschau) publiziert.

In diese Forschungsrichtung reiht sich ein Projekt ein, das seit 2008 gemeinsam vom Leipziger Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO), dem Institut für Archäologie und Ethnologie der Polnischen Akademie der Wissenschaften (PAN) und dem Archäologischen Institut der Universität Rzeszów realisiert wird. Sein Ziel ist die Analyse der Herausbildung der polnisch-altruss'ischen Grenzzone vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Im Mittelpunkt stehen die so genannten *Červenischen Burgen*.

## Die *Červenischen Burgen* – ein Forschungsproblem zwischen Politik und Spaten

In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts festigten sich endgültig die Fürstentümer der Piasten, Přemysliden, Árpáden und Rjurikiden. Die Tatsache, dass sich die Herrscher der Böhmen, Polen und Ungarn dabei für das lateinische Christentum entschieden, die Rjurikiden der Rus' dagegen die griechisch-orthodoxe Taufe aus Konstantinopel annahmen, hatte weitreichende Konsequenzen. Zu den Folgen gehört unter anderem, dass durch das Gebiet Polens – auch noch innerhalb seiner heutigen Grenzen – in konfessioneller Hinsicht der lateinisch-griechische Grenz-

**Abb. 2**

Überblick über Frühmittelalterliche Fundstellen im Osten Polens

- a polnisch-altrussische Grenze im Mittelalter
- b heutige Ostgrenze Polens
- c Kiever Rus' um 1050
- d Byzantinisches Reich um 1025
- 1 Drohiczyn (altruss. Dorohičin)
- 2 Chołm (altruss. Cholm)
- 3 Gródek (altruss. Volyn')
- 4 Sąsiadka (altruss. Sutyesk)
- 5 Czermno (altruss. Červen')
- 6 Przemyśl (altruss. Peremyśl)
- 7 Trepcza (altruss. unbekannt)

streifen verläuft, der zugleich sprachlich das Westvom Ostslawischen trennt. Im früheren Mittelalter gehörten Städte wie Przemyśl und Drohiczyn ebenso wie die monumentalen Burgwälle in Gródek, Czermno und Sąsiadka, die als *Červenische Burgen* (»Grody Czerwieńskie«) bekannt sind, zur westlichen Peripherie der Kiever Rus'. Heute befinden sie sich innerhalb der Grenzen der Republik Polen. <sup>Abb. 2–3</sup>

Die Spezifik dieser östlichen Regionen des heutigen Polen war bislang verhältnismäßig selten Gegenstand polnischer archäologischer Studien.<sup>2</sup> Ein elementares Element der Studien zum polnisch-russischen Grenzgebiet im Mittelalter stellen jedenfalls Überlegungen zur Bezeichnung *Červenische Burgen* dar. Sie erscheint in der Form *červen'skyja grady* in der altrussischen Nestorchronik (*Erzählung der vergangenen Jahre*) im Zusammenhang der Kriegs-

züge der Fürsten Bolesław Chrobry (1018) und Jaroslav der Weise (1031). Zum Jahr 981 findet sich dort der berühmte Satz: »Volodimer zog zu den Ljachen und nahm ihre Städte: Peremyśl', Červen und die anderen Städte [Burgen], die bis zu diesem Tag unter [der Herrschaft] der Rus' sind.«<sup>3</sup>

Zur Frage des Charakters der »Burgen«, vor allem zu ihrer Lokalisierung, gibt es eine Unmenge an Literatur. Häufig werden darin die Burgen in Czermno und Gródek genannt. Wie jedoch Andrej Poppe feststellte, verfügt der Terminus »*Červenische Burgen* [...] weder im östlichen noch im westlichen Slawentum über eine Entsprechung in der geographisch-politischen Nomenklatur«. Und weiter:

»Das erlaubt die Hypothese, dass die ursprüngliche Form der zu Beginn des 12. Jahrhunderts erfolgten Niederschrift für die Jahre 1018 und 1031 analog

war zu derjenigen zu 981: »Červen' und die andere Burgen«. So ein paläographisch leicht erklärbarer Fehler konnte durchaus unterlaufen und sich danach verfestigen, denn er meinte eine für den Chronisten des 12. Jahrhunderts verständliche Botschaft: Es handelte sich um ein Synonym der damaligen Bezeichnung des červenischen Landes. Am besten begründet ist also die Ansicht, dass es bei Červenischen Burgen um das aus der Chronik von Halič-Volyn' bekannte červenische Land geht [...].«<sup>4</sup>

Es fällt in diesem Zusammenhang schwer, der Bemerkung Elżbieta Kowalczyks zu widersprechen:

»Man muss sich mit den tief im historischen Bewusstsein verwurzelten Dogmen in Bezug auf die Forschungen zum südöstlichen Teil des polnisch-rus'ischen Gebietes, der so genannten Červenischen Burgen, auseinandersetzen. Diesen Terminus benutzt man

**Abb. 3** Červenische Burgen, Burganlagen in Czermno und Gródek

gewöhnlich, um ein nicht näher identifiziertes Gebiet im mittleren oder südlichen Teil des polnisch-rus'ischen Grenzgebietes zu bezeichnen. Er wurde vom Namen der Burg Czerwień abgeleitet, die häufig mit der früheren Burg Czermno im Kreis Tyszowce identifiziert wird.«<sup>5</sup>



Historiker, die sich mit der Frage der Lokalisierung der Červenischen Burgen beschäftigten, verwiesen mehrfach auf die Möglichkeit, die Unklarheit der schriftlichen Überlieferung mit Hilfe archäologischer Forschungen auszugleichen. Diese Hoffnung verstärkte sich mit einem gigantischen Forschungsprogramm, das zur Feier des Millenniums des polnischen Staates ins Leben gerufen wurde. Es war zwar auf Großpolen, Pommern und Schlesien konzentriert, betraf aber auch die Červenischen Burgen. Daher stellte Aleksander Gieysztor im Herbst 1952 fest:

»Anzahl und Qualität der Funde, die schon auf der ersten Etappe der Ausgrabungsarbeiten gewonnen wurden, und auch die Größe des frühmittelalterlichen Siedlungsgebietes lassen uns Czermno in eine Reihe mit solchen archäologischen Komplexen wie Gnesen oder Posen stellen.«<sup>6</sup>

Kurze Zeit später allerdings wurden die Forschungen in der Region der Červenischen Burgen abgebrochen, und ein halbes Jahrhundert darauf meinte Teresa Dunin-Wąsowicz mit einer gewissen Verbitterung zu diesem Vorgang:

»Die vor dem Krieg begonnenen Ausgrabungsarbeiten in Sęsiadka sind vergeudet [...], und unwiederbringlich verloren ist ein Teil der Forschungen zu den Červenischen Burgen, die für die polnischen Archäologen der buchstäbliche »goldene Apfel« hätten sein können.«<sup>7</sup>

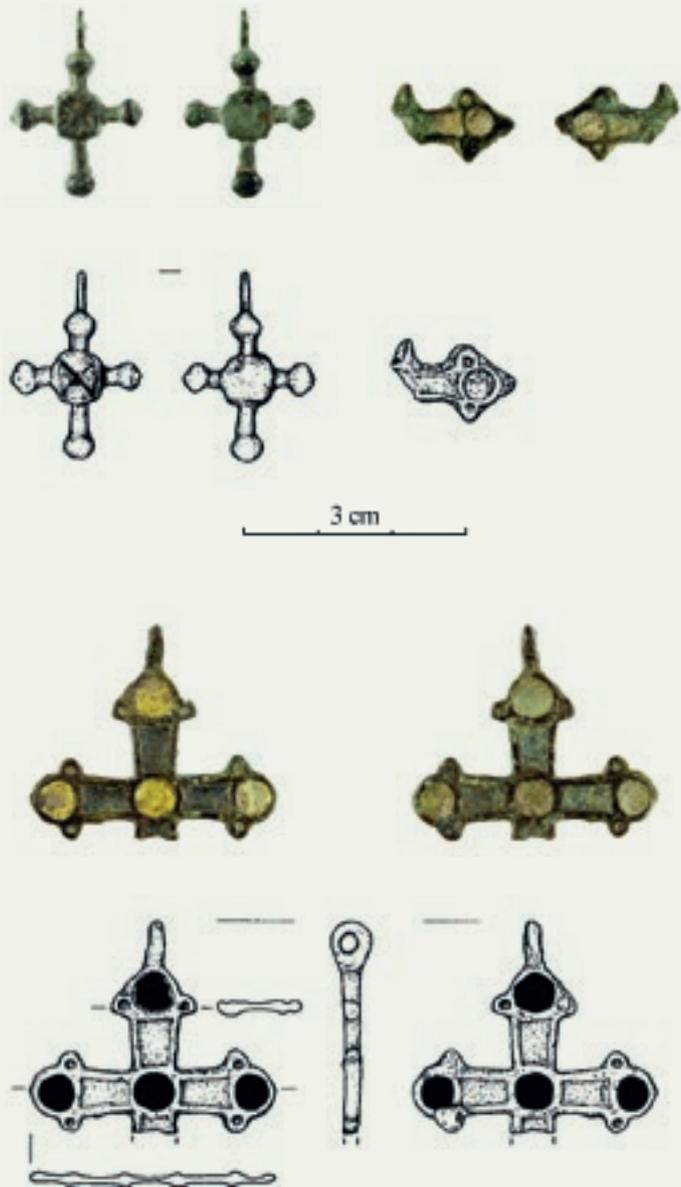
Auf die Gründe für diese Situation ging Konrad Jażdżewski, einer der bedeutendsten polnischen Archäologen, in seinen Memoiren ein:

»Zwischen Mitte August und Ende September 1952 wurde ich »unfreiwillig« zum Mitarbeiter an einem originären archäologischen Vorhaben, denn es fiel auf mich die Wahl, an den Forschungen zu den Červenischen Burgen teilzunehmen. [...] Von Seiten der Leitung der Arbeiten zu den Anfängen des polnischen Staates übte man Druck auf mich aus, daran mitzuwirken. Das Projekt war angeblich als Bestandteil der Zusammenarbeit zwischen polnischen und sowjetischen Archäologen im Rahmen der Untersuchung der polnisch-altrus'ischen Kontakte im Frühmittelalter gedacht. Die Nichtteilnahme an dieser Veranstaltung könnte – das wurde mir mitgeteilt – als Boykott interpretiert

werden. [...] Von meinem Aufenthalt in Gródek am Bug behielt ich eine Erinnerung, die sich von oben – von einer höheren Warte aus – mit dem Betrachten der Gerätschaften und Aktivitäten verbindet, welche der Sicherung der entlang des Bug verlaufenden Ribbentrop-Molotov-Grenze, später Jalta-Grenze, zwischen der Volksrepublik Polen und der UdSSR dienen. Welch merkwürdige Gedanken und Gefühle kamen in einem hoch angesichts des leeren Streifens Erde entlang des Flusses auf der sowjetischen Seite, der jeden Tag aufs Neue geeggt wurde, um darauf eventuelle Spuren ablesen zu können von aus dem ›sozialistischen Vorzeigestaat‹ auf die schwach bewachte polnische Seite fliehenden Menschen. [...] Es wurde uns erzählt, dass es im Laufe der Zeit nur einen einzigen Zwischenfall gab, in dem jemand von Polen aus auf die sowjetische Seite floh. Während der Untersuchung des Gefangenen stellte sich heraus, dass er psychisch krank war. Der dem polnischen Staat Zurückgegebene wiederholte seine Versuche, gen Osten zu gelangen, mit manischer Besessenheit. Wer weiß – vielleicht trieb ihn eine unbändige Sehnsucht nach der Heimat, von der er, infolge der im September 1939 begonnenen vierten Teilung Polens, abgeschnitten war?«<sup>8</sup>

Ein anderer Teilnehmer der Forschungen, Andrzej Abramowicz, schrieb sogar, dass »unter den Archäologen eine Unruhe zu spüren war, ob diese Forschungen nicht vielleicht ein Schritt hin zur Korrektur der Ostgrenze«<sup>9</sup> seien.

Die Geschichte der Forschungen zu den Červenischen Burgen und zu den Umständen, die damals zum Abbruch der Arbeiten führten, ist derzeit Gegenstand intensiver Studien. Dabei ist die Erklärung, dass die Forschungen im Schatten des sowjetischen Imperiums und im Rahmen erzwungener Freundschaft stattfanden, nur unzureichend. Sie begründet nicht die Einstellung weiterer Forschungen in Sądziadka und den Mangel an Publikationen zu den Untersuchungen in Czermno, die jeweils in den 1970er Jahren durchgeführt wurden. Tatsache ist, dass sich in den Magazinen des Zamojski-Museums in Zamość, des Staszic-Museums in Hrubieszów sowie im Archäologischen Institut der Universität Warschau unzählige wertvolle Fundstücke samt dazugehöriger Dokumentation



**Abb. 4**  
Kreuzanhänger, Gródek,  
Kreis Hrubieszów,  
Museum Hrubieszów

befinden. Seit den 1980er Jahren finden in Gródek und Czermno illegale Raubgrabungen statt, aus denen eine große Anzahl

von Funden hervorging. Einen Teil der Funde rettete das Museum in Hrubieszów durch Ankauf. <sup>Abb. 4</sup> Im Fall von Czermno wollten Wissenschaftler wie Andrzej Kokowski und Marcin Piotrowski – beide vom Archäologischen Institut der Universität Lublin – den Raubgräbern zuvorkommen und führten zwischen 2010 und 2011 entsprechende Prospektionen durch. <sup>Abb. 5</sup>

Sowohl die alten Grabungen als auch die kürz-

lich durchgeführten Erkundungen des Geländes brachten umfangreiches Fundmaterial hervor, darunter zahlreiche Waffen und Rüstungselemente sowie kostbare Schmuckstücke und Devotionalien. Besonders eindrucksvoll sind die Ergebnisse der letzten Prospektion: Es handelt sich um 2.500 (!) hochwertige Fundstücke, darunter zirka 400 Exemplare so genannter Dorohičin-Plomben, 30 Bleisiegel sowie zwei besonders prächtige Schatzfunde, die dank der Unterstützung durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) von Elżbieta Nosek restauriert und wissenschaftlich dokumentiert werden konnten. **Abb. 6–8** Die riesige Fundmenge aus den zwei einstigen Burgkomplexen zeigt, dass es sich bei ihnen nicht etwa um kleine Grenzburgen handelte, sondern um große Siedlungs- und Handelszentren.

## Zur Logistik des GWZO-Projektes

Im Rahmen des GWZO-Projektes »Grenz- und Kontaktzonen Ostmitteleuropas im Mittelalter« wurden die Ergebnisse der Forschungen in Czermino (1952) und Gródek (1952–1955) unter anderem von Marcin Wołoszyn und Przemysław Sikora bearbeitet. Zugleich werden die heute in Hrubieszów aufbewahrten Fundstücke untersucht, die in den 1980er Jahren in der Region von Gródek und Umgebung zusammengetragen wurden. Einen Ausgangspunkt bilden hier die Studien von Marcin Wołoszyn, die in seine Dissertation *Kleinfunde byzantinischer und altrussischer Provenienz aus der Zeit von der Mitte des 10. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts aus Südpolen* (2003) eingingen. Die Dokumentation der Devotionalien erfolgte im Rahmen eines Projektes des Polnischen Ministeriums für Bildung und Forschung unter dem Titel »Frühzeit des jüngeren Europa. Die Christianisierung der südwestlichen Peripherien der Kiever Rus' im Lichte devotionaler Funde« (Projektleitung Marcin Wołoszyn).

Als unschätzbar für die Forschung erweist sich die Zusammenarbeit mit Andrzej Kokowski vom Archäologischen Institut der Lubliner Marie-Curie-Skłodowska-Universität (UMCS), mit Jerzy Kuśnierz vom Zamojski-Museum und den Mitarbeitern des Staszic-Museums. Zeitgleich bearbeitet unter Jolanta Kalaga ein Team der Universität Warschau die For-



schungsergebnisse aus Sądziadka.

Gemeinsam entschieden 2010 das GWZO Leipzig, das Institut für Archäologie und Ethnologie der Polnischen Akademie der Wissenschaften (PAN) und die Universität Rzeszów, die Reihe *U Źródła Europy Środkowo Wschodniej – Frühzeit Ostmitteleuropas* herauszugeben. Diese länderübergreifende Zusammenarbeit der Institute soll garantieren, dass die neuen Arbeiten zum polnisch-altrussischen Grenzgebiet einem breiteren internationalen Publi-

### **Abb. 5**

Erkundungen und Grabungen, Czermino, Kreis Tyszowce, 2010–2011

**Abb. 6**  
Schatzfunde, Czermino,  
Kreis Tyszowce,  
2010–2011



kum in ansprechender graphischer Gestaltung und mehrsprachig (polnisch, deutsch, englisch) zugänglich gemacht werden.

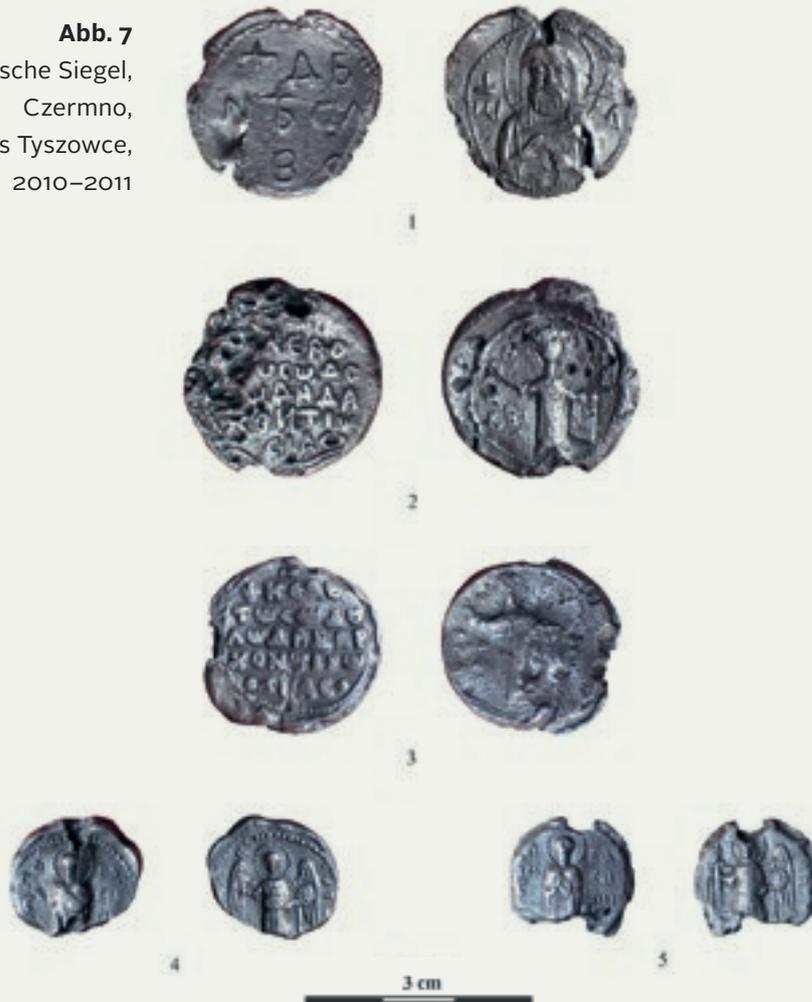
Weitere Forschungsimpulse kamen und kommen von Partnereinrichtungen aus Russland (Alexandr Musin und Anna Peskova, Sankt Petersburg), aus Weißrussland (Kristina Lavysh, Minsk), aus Serbien (Vujadin Ivanišević und Perica Špehar, Belgrad) sowie Kroatien (Maja Petrinc, Split). Die Zusammenarbeit mit den dortigen Kollegen war und ist überhaupt erst möglich dank der Stipendienprogramme der Polnischen, Russischen, Weißrussischen, Serbischen und Kroatischen Akademien der Wissenschaften. Zudem unterstützt das Dumbarton Oaks Institute der Harvard University die Konservierung und Analyse der Dorohičin-Plomben und Siegel (Elżbieta Nosek, Marcin Piotrowski). Das Projekt unter dem Titel »Seals at the Border; Seals in the Context; Seals and Dorogichin Seals from Czermino« wird von Marcin Wołoszyn geleitet. Kürzlich bewilligte das Polnische Ministerium für Kultur und Nationales Kulturerbe ein Projekt im Rahmen der Wander-Ausstellung »Czerwień – eine Burg zwischen Ost und West«. Diese Ausstellung wird demnächst auch in Leipzig präsentiert.

Die letzten Zeilen seines Romans *Mit Feuer und Schwert* widmete Henryk Sienkiewicz dem weiteren Schicksal seines Helden Bohun und darüber den polnisch-ukrainischen Beziehungen:

*»Man sagte auch, dass nie ein Lächeln über die Lippen dieses außergewöhnlichen Menschen trat. [...] Die Bürgerkriege überlebten ihn und zogen sich noch lange hin. Die Republik verödete, und die Ukraine verödete. Wölfe heulten auf den Trümmerhaufen ehemaliger Städte, und die einst so blühenden Länder waren ein großer Grabhügel. Hass wuchs in den Herzen und vergiftete das Bruderblut.«<sup>10</sup>*

Im Unterschied zu Sienkiewiczs pessimistischem Blick auf das polnisch-ukrainische Verhältnis soll das hier vorgestellte, international tätige Projekt ohne historischen Ballast arbeiten, vielmehr der Förderung objektiver Forschung jenseits nationaler Interessen dienen und dazu beitragen, die *Červenischen Burgen* nicht für die polnisch-ukrainische, sondern für die europäische Archäologie insgesamt, doch noch zu einem »goldenen Apfel« werden zu lassen.

**Abb. 7**  
Altrus'ische Siegel,  
Czermno,  
Kreis Tyszowce,  
2010–2011



**Abb. 8**  
Dorohičin-Plomben,  
Czermno,  
Kreis Tyszowce,  
2010–2011



- 1 SIENKIEWICZ, Henryk: Mit Feuer und Schwert. Bd. 1. Bergisch Gladbach 1999, S. 11.
- 2 Siehe dazu AUST, Martin: Polen und Russland im Streit um die Ukraine. Konkurrierende Erinnerungen an die Kriege des 17. Jahrhunderts in den Jahren 1934 bis 2006. Wiesbaden 2009. – STRYJEK, Tomasz: Jakiej przeszłości potrzebuje przyszłość? Interpretacje dziejów narodowych w historiografii i debacie publicznej na Ukrainie 1991–2004 [Welche Vergangenheit braucht die Zukunft? Die Interpretation von Nationalgeschichten in Historiographie und Publizistik in der Ukraine 1991–2004]. Warszawa 2007. Dazu siehe NOWAKOWSKI, Andrzej: Górne Pobuże w wiekach VIII–XI [Die obere Bug-Region

- vom 8.–11. Jahrhundert]. Łódź 1972. – PARCZEWSKI, Michał: Die Teilung des Ost- und Westslawentums als Ergebnis staatlicher und ideologischer Trennung im 10. und 11. Jahrhundert. In: Rom und Byzanz im Norden. Mission und Glaubenswechsel im Ostseeraum während des 8.–14. Jahrhunderts. Bd. 2. Hg. v. Michael MÜLLER-WILLE. Mainz–Stuttgart 1998, S. 215–226. – ZOLL-ADAMIKOWA, Helena: Zum Beginn der Körperbestattung bei den Westslawen. In: Ebd., S. 227–238.
- 3 Die Nestorchronik. Hg. v. Ludwig MÜLLER. München 2001, S. 100.
- 4 Słownik Starożytności Słowiańskiej [Lexikon der slawischen Altertümer]. Bd. 2. Wrocław u.a. 1964, S. 168.
- 5 Kwartalnik Historyczny (2000) 107, S. 56.

- 6 Kwartalnik Historyczny (1953) 60, S. 312.
- 7 DUNIN-WAŚOWICZ, Teresa: Głos w dyskusji [Eine Stimme in der Diskussion]. In: Ziemie polskie w X wieku i ich znaczenie w kształtowaniu się nowej mapy Europy. Hg. v. Henryk SAMSONOWICZ. Kraków 2000, S. 251–252.
- 8 JAŹDŹEWSKI, Konrad: Pamiętniki. Wspomnienia polskiego archeologa z XX wieku [Memoiren. Erinnerungen eines polnischen Archäologen aus dem 20. Jahrhundert]. Łódź 1995, S. 266–267.
- 9 ABRAMOWICZ, Andrzej: Historia archeologii polskiej XIX i XX wieku [Geschichte der polnischen Archäologie des 19. und 20. Jahrhunderts]. Warszawa–Łódź 1991, S. 159.
- 10 SIENKIEWICZ, Henryk: Mit Feuer und Schwert. Erfstadt 2004, S. 670.

TAMARA GANJALYAN

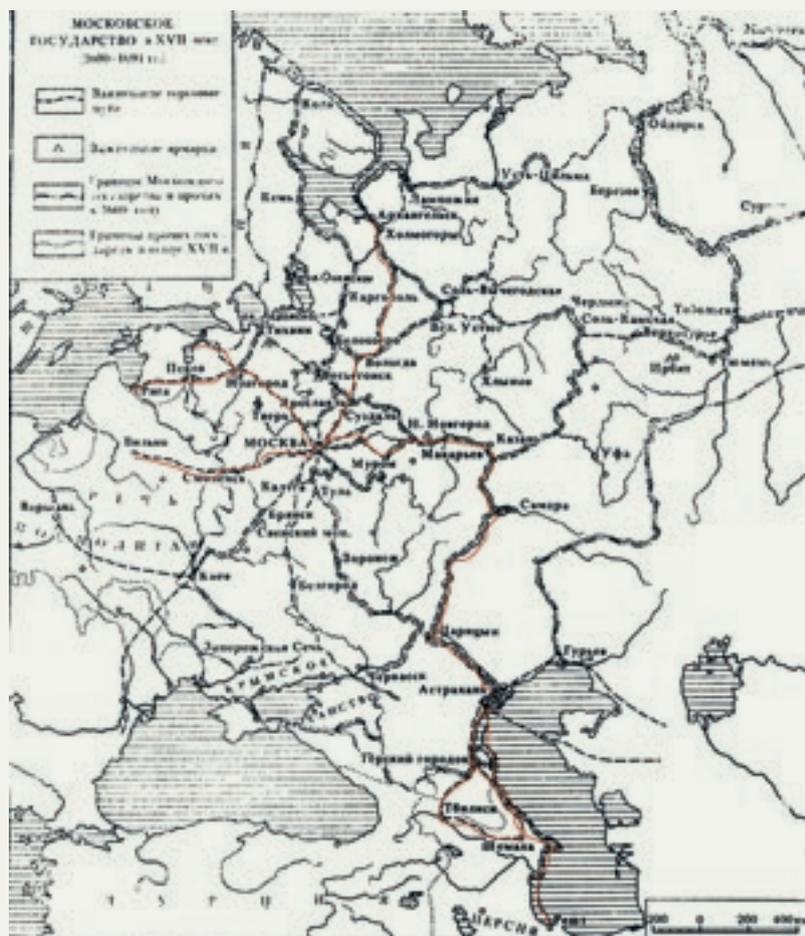
# »Dieser gewinnbringende Handel«

## Armenische Orienthändler im Russland des 17. und 18. Jahrhunderts

O bwohl armenische Händler und Handwerker bereits seit dem Mittelalter auf dem Territorium der Rus' beziehungsweise Moskowiens lebten, gelten die Jahrzehnte zwischen dem späten 17. und etwa der Mitte des 18. Jahrhundert als die bedeutendste Phase armenischer Handelstätigkeit in Russland.<sup>1</sup> Es war dies die Zeit der Dominanz armenischer Kaufleute im russisch-persischen Handel. Die meisten von ihnen stammten aus Neu Dschulfa, einem armenischen Vorort von Isfahan, und standen im Transithandel mit persischer Rohseide sowie anderen orientalischen Waren über den Wolgahandelsweg an die Häfen des Weißen Meeres und der Ostsee, von wo die Güter nach Nord- und Westeuropa, vor allem nach Amsterdam, verschifft wurden.

Rechtliche Grundlage für die fast konkurrenzlose Position der armenischen Orienthändler in Russland bildeten die Verträge Zar Aleksejs mit den Dschulfaer Kaufleuten aus den Jahren 1667 und 1673. Darin wurde den armenischen Händlern das Monopol auf den Seidentransithandel durch Russland und eine Reihe von Begünstigungen eingeräumt, die in deutlicher Opposition standen zum ebenfalls 1667 erlassenen Neuen Handelsstatut (*Novotorgovyj Ustav*), das die Tätigkeit europäischer Kaufleute in Russland wesentlich einschränkte.<sup>2</sup> Als Motiv für die Privilegierung der Dschulfaer Kaufleute wurde vom Gesetzgeber wie den armenischen Repräsentanten der dem Staat durch diesen Handel zu erwachsende Gewinn an Steuer- und Zolleinnahmen betont:

»Durch den Transit der Seide und anderer Waren entsteht deinen Untertanen jeden Ranges großer Gewinn und die Ausländer [d.h. Europäer, Anm.d.A.], die jetzt auf Schiffen in die Türkei fahren, um [dort] diese Seide



**Abb. 1** Handelswege der Dschulfaer Armenier durch das Russländische Reich

und andere Waren zu kaufen [...], werden nach Archangel'sk fahren und von ihnen werden der Staatskasse große

Zolleinnahmen entstehen. [...] Damit dieser gewinnbringende Handel in deinem [...] Russländischen Reich sei und nicht in der Türkei.«<sup>3</sup>

Als Bedingung ihres Transitprivilegs hatten sich die Armenier zu verpflichten, in Zukunft den gesamten Export persischer Rohseide nur noch über Russland zu führen und die alte Handelsroute über die Türkei und das Mittelmeer nicht mehr zu frequentieren, wodurch das Zarenreich zur Drehscheibe des internationalen Seidenhandels werden sollte. **Abb. 1** Allerdings befolgten die armenischen Händler zu keinem Zeitpunkt diese Bestimmung, was zu wiederholtem Protest der Moskauer Kaufleute führte, die in ihren Eingaben die durch die Tätigkeit der Armenier nicht nur den russischen Kaufleuten, sondern auch der Staatskasse entstehenden Verluste geltend machten.<sup>4</sup>

Gegenüber der Forderung der russischen Kaufmannschaft nach der Einschränkung des armenischen Handels traten die Zaren in der Regel als Verteidiger der armenischen Händler auf. Zur Hebung ihres aus Sicht der Regierung immer noch zu geringen Handelsaufkommens erklärte Peter I. im Jahr 1711 gegenüber dem Senat: »Der persische Handel ist zu vermehren und die Armenier sind nach Möglichkeit freundlich zu behandeln, und es sind ihnen Erleichterungen zu verschaffen, damit sie Lust bekommen auf vermehrte Anreise.«<sup>5</sup> Trotzdem erfüllten die Dschulfaer die Vertragsbestimmungen nicht und befuhren weiterhin ihre alten Handelswege zu den vorderasiatischen Hafenstädten und über das Mittelmeer, was auch an der mangelnden Sicherheit der Händler und ihrer Waren auf der Wolgaroute lag, an Missbräuchen durch russländische Beamte und Aufstände im Süden des Reiches. Doch auch im Inneren Russlands kam es zu Vertragsverletzungen durch die Dschulfaer, so zum Beispiel als diese Importwaren im Einzelhandel vertrieben.<sup>6</sup> Die fortgesetzten Vertragsverletzungen seitens der Dschulfaer waren auch ein Thema der Audienz des russländischen Gesandten Artemij Volynskij beim persischen Schah, der Volynskijs Bitte, die Armenier zur Befolgung ihrer Verpflichtungen anzuhalten, mit den Worten abschlug:

*»Die Kaufleute können tun, was sie wollen und wenn die Kompanie gezwungen wird, dass ihre Kaufleute nicht mehr in andere Länder fahren und nach Russland zurückkehren, dann werden sie nicht mehr Handel treiben und ein solcher Befehl ist unanständig.«<sup>7</sup>*



**Abb. 2** Ukas Zar Peter I. (1719)

So wurden schließlich zwei Jahre nach Volynskijs Verhandlungen

und hauptsächlich auf dessen Betreiben die Privilegien der Dschulfaer Kaufleute annulliert und sie den anderen ausländischen Händlern in Russland rechtlich gleichgestellt. Im Ukas vom 6. Juni 1719 hieß es: **Abb. 2**

*»Seine Zarische Hoheit [...] gewährte den Armeniern viele Vorteile [...] doch die barmherzige Nächstenliebe S.Z.H. ihnen gegenüber trug in ihrem Handel aus Persien keine Früchte. Deshalb kündigt S.Z.H. jetzt alle Punkte des Vertrages. Und wenn die Armenier im Russländischen Reich handeln wollen, müssen sie die üblichen Zölle zahlen gemäß dem Novotorgovj Ustav, wie die Ausländer anderer Reiche.«<sup>8</sup>*

Trotzdem wuchs im Laufe des 18. Jahrhunderts der Orienthandel armenischer Kaufleute durch das Russländische Reich deutlich. **Abb. 3–4** Hatte der Jahresdurchschnitt der im Transit geführten Rohseide in den Jahren 1676 bis 1685 noch bei 735 Pud gelegen,<sup>9</sup> stieg er im Zeitraum zwischen 1723 und 1734 auf über 2.000 Pud und 1743 bis 1747 gar auf 4.867 Pud, bevor er zur Jahrhundertmitte wieder stark absank.<sup>10</sup> Allerdings waren für diesen Anstieg vor allem ab den 1730er Jahren in erster Linie in Astrachan' ansässige Armenier verantwortlich, während der Anteil der Dschulfaer am russländischen Seidenhandel deutlich zurückging. So blieben Armenier im Rohseidenhandel im und durch das Russländische Reich noch mindestens bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts führend, wenn sich auch ihr Anteil an den Seidenhändlern insgesamt verringerte.<sup>11</sup>



**Abb. 3**  
Armenier in Astrachan,  
1769/70, Samuel  
Gottlieb Gmelin

Wenn die händlerische  
Tätigkeit der im Ver-  
gleich zu anderen aus-  
ländischen Händlern  
im Russländischen Reich

privilegierten armenischen Orientkaufleute auch hinter den Erwartungen der Regierung zurückblieb und das Russländische Reich nicht zu einem Knotenpunkt des Orienthandels wurde, so trug der von den Armeniern organisierte Transithandel mit persischer Rohseide doch zur Ausbreitung und Festigung der wirtschaftlichen Beziehungen des Russländischen Reiches mit dem Persischen Reich bei.<sup>12</sup> Er bedeutete für die Staatskasse Einnahmen in Form von Import- und Transitzöllen und brachte die in Russland dringend benötigten Edelmetalle aus Europa ins Land. Vor allem versorgte der armenische Orienthandel auch die junge, staatlich geförderte einheimische Textilindustrie, in der Armenier auffallend oft als Unternehmer tätig wurden, mit dringend benötigten Rohstoffen.

Die Gründe für die Dominanz der armenischen Kaufleute im russländischen Orienthandel lagen nicht nur in deren effizienten Kommunikationsnetzwerken und Handelsmethoden und in der organisatorischen und finanziellen Schwäche der russischen Kaufleute, sondern vor allem in den spezifischen historisch-politischen Gegebenheiten, die es den Armeniern erlaubten, reziproke Beziehungen mit den regierenden Kreisen einzugehen und so ihre vorteilhafte Position zu festigen. So schreibt Ina Baghdiantz McCabe zu den Gründen des wirtschaftlichen Erfolgs von Händlerdiasporas:

*»Political opportunity, whether negotiated or offered to a network, remains the key to their*



**Abb. 4**  
Transcaucasie. Caravane  
de marchands armeniens,  
1847, Grigorij Gagarin

*economic success. To keep  
these political opportu-  
nities [...], these cosmo-  
politan networks excelled  
at forging congenial  
relations with courts and municipalities in both  
Asia and Europe.«<sup>13</sup>*

Die strukturellen Bedingungen, welche die Armenier in Russland vorfanden, ermöglichten es ihnen, in bestimmten Bereichen des Handels und der Industrie eine herausragende Stellung zu erlangen. Dies führte unweigerlich zu wiederholtem Protest der russischen Kaufmannschaft, der aber für gewöhnlich von Seiten der Regierung kaum beachtet wurde. Somit deckten sich die staatlichen Interessen mit jenen der russischen Kaufleute nicht immer, ja standen diesen manchmal sogar entgegen.<sup>14</sup> Gegenüber den armenischen und anderen orientalischen Kaufleuten präsentierte sich die Regierung nicht selten als »Schutzmacht«. Dies stand nicht zuletzt in Zusammenhang mit den Interessen der russländischen Ostpolitik, deren Ziel nicht nur die Vermittlerrolle Russlands im internationalen Ost-West-Handel war, womit die Erhöhung der Staatseinnahmen und des Edelmetallvolumens sowie der Aufbau einer einheimischen Textilindustrie verbunden war, sondern auch die Ausweitung kommerzieller und politischer Beziehungen, insbesondere des geopolitischen Einflusses im Kaukasus und in Zentralasien – inklusive des Bestrebens, über den Weg intensiver Handelsbeziehungen mit dem Schah dessen Unterstützung gegen das Osmanische Reich zu gewinnen. Hinzu kam schließlich das imperiale Streben nach territorialer Expansion und herrschaftlicher Dominanz im mittelöstlichen

und zentralasiatischen Raum – ein Aspekt, der vor allem im 19. Jahrhundert Bedeutung erlangen sollte.<sup>15</sup>

Die im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder neu verhandelte Austauschbeziehung zwischen

der Elite der armenischen Kaufleute und der russischen Regierung, deren Prämisse zwar die Nutzziehung beider Seiten war, die sich jedoch in ihrer offiziellen, vertraglich festgelegten Ausdrucksform vorrangig der Begrifflichkeit des Gewinns« (*pribyl'*) und »Verlusts« (*ubyj'*) für den Staat beziehungsweise die Staatskasse bediente,

lässt sich vor dem Hintergrund der Vereinbarkeit der wirtschaftlichen und politischen Interessen der Führungsschicht der armenischen Händler mit den vielschichtigen Motiven der Zaren verstehen, die handels- und fiskalpolitische Erwägungen ebenso umfassten wie außen- und bündnispolitische Zielsetzungen.<sup>16</sup>

Den armenischen Vertragspartnern, die ihre Privilegierung und Monopolisierung im Seidentransithandel als gewinnbringend für die russische Staatskasse und damit als im Eigeninteresse des Zaren stehend präsentieren konnten, gelang es, die ihnen gewährten Sonderrechte trotz ihres fortgesetzten Vertragsbruches und im Wesentlichen unbeschadet der Proteste der russischen Kaufmannschaft bis ins Jahr 1719 zu wahren und selbst nach der Kündigung des Vertrags ihre dominierende Position im russischen Orienthandel noch über Jahrzehnte zu verteidigen.

**TAMARA GANJALYAN** arbeitet als Historikerin in der Projektgruppe »Armenier in Wirtschaft und Kultur Ostmitteleuropas« und befasst sich in ihrer Dissertation mit der Rolle der Armenier im Orienthandel und in der Kolonisierungspolitik des vorrevolutionären Russland. Sie ist Mitglied des Internationalen Promotionsstudiengangs »Transnationalisierung und Regionalisierung« an der Research Academy Leipzig (RAL).

1 Dazu u.a. BAIBOURTIAN, Vahan: International Trade and the Armenian Merchants in the Seventeenth Century. New Delhi 2004. – GOLIKOVA, Nina B.: Očerki po istorii gorodov Rossii konca XVII – načala XVIII v. [Essays zur Geschichte der Städte Russlands vom Ende des 17. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts]. Moskva 1982.

2 TROEBST, Stefan: Isfahan–Moskau–Amsterdam. Zur Entstehungsgeschichte des moskauischen Transitprivilegs für die Armenische Handelskompanie in Persien (1666–1676). In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 41 (1993), S. 180–209.

3 Armjano-russkie otnošenija v XVII veke. Sbornik dokumentov [Armenisch-russische Beziehungen im 17. Jahrhundert. Dokumentensammlung]. Bd. I. Hg. v. Vardan Aramovič PARSAMJAN. Erevan 1953, Dok. 6.

4 Ebd., Dok. 19 u. 47.

5 Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii. Pervoe sobranie (1649–1825) [Vollständige Sammlung der Gesetze des Russländischen Reiches. Erste Sammlung]. St. Peterburg 1830, Dok. 2330.

6 Armjano-russkie otnošenija v pervoj treti XVIII veka. Sbornik dokumentov [Armenisch-russische Beziehungen im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Dokumentensammlung]. Bd. II. Teil 1. Hg. v. Ašot IOANNISJAN. Erevan 1964, Dok. 37.

7 Ebd., Dok. 47.

8 Ebd., Dok. 56.

9 Ein Pud entspricht zirka 16,38 kg.

10 SARTOR, Wolfgang: Der armenische Rohseidenhandel im 17. Jahrhundert. In: Armenier im östlichen Europa. Eine Anthologie. Hg. v. Bálint Kovács [in Vorbereitung].

11 Siehe auch SARTOR, Wolfgang: Die Wolga als internationaler Handelsweg für persische Rohseide: Ein Beitrag zur Handelsgeschichte Russlands im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1992. – DERS.: Der armenische Rohseidenhandel im 17. Jahrhundert [in Vorbereitung].

12 Siehe ZEVAKIN, E. S.: Persidskij vopros v rusko-evropejskich otnošenijach XVII v. [Die persische Frage in den russisch-europäischen Beziehungen im 17. Jahrhundert]. In: Moskva 1940, S. 129–162.

13 BAGHDIAZT MCCABE, Ina: Global Trading Ambitions in Diaspora: The Armenians and their Eurasian Silk Trade, 1530–1750. In: Diaspora Entrepreneurial Networks. Four Centuries of History. Hg. v. DERS., Gelina HARLAFTIS und Ioanna PEPELASIS MINOGLU. Oxford–New York 2005, S. 27–48, hier 45.

14 ZEVAKIN: Persidskij vopros (wie Anm. 12), S. 162.

15 Vgl. auch ČOBANJAN, P. A.: Rol' zakavkazskich kupcov v rusko-indijskoj trgovle (XVIII–nač. XIX v.) [Die Rolle südkaukasischer Kaufleute im russisch-indischen Handel (18. bis Anfang 19.

Jahrhundert)]. In: Kavkaz i Vizantija. Bd. 3. Erevan 1982, S. 73–88. – KUKANOVA, Nina G.: Rol' armjanskogo kupečestva v razvitii rusko-iranskoj trgovli v poslednej treti XVII v. [Die Rolle der armenischen Kaufmannschaft in der Entwicklung des russisch-iranischen Handels im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts]. In: Kratkie soobščeniya Instituta Narodov Azii 30 (1961), S. 20–34. – RJABCEV, A. L.: Prioritety vnešnej trgovli Rossii v XVIII veke i rol' rusko-iranskich ékonomičeskich svjazej [Prioritäten des Außenhandels Russlands im 17. Jahrhundert und die Rolle der russisch-iranischen ökonomischen Beziehungen]. In: Quelle: <http://www.sgu.ru/files/nodes/9810/10.pdf> [Letzter Zugriff: 23.07.2012], S. 1–7. – JUČT, Aleksandr I.: Učastie armjanskogo kupečestva vo vnutrennej trgovle Rossii (20–40-e gody XVIII v.) [Die Teilnahme armenischer Kaufleute am russischen Binnenhandel (20er bis 40er Jahre des 18. Jahrhunderts)]. In: Patma-banasirakan handes 86 (1979) 3, S. 112–128.

16 Auch JUČT, Aleksandr I.: Vostočnaja trgovlja Rossii v 30–40 godach XVIII veka i rol' v nej armjanskich kupcov [Der Orienthandel Russlands in den 30er bis 40er Jahren des 18. Jahrhunderts und die Rolle armenischer Kaufleute in ihm]. In: Izvestija Akademii Nauk Armjanskoi SSR 8 (1956), S. 43–62.

SABINE JAGODZINSKI

# „Die Rechte des Herrn hat den Feind zerschlagen“

Schlachtenkommemoration des polnischen Adels im 17. Jahrhundert

## Das Gemälde

Ein zweiter Blick auf das Gemälde *Die Schlacht bei Chocim 1673* erstaunt. Was ins Auge fällt, ist die Ähnlichkeit der sich feindlich gegenüber stehenden Heere. <sup>Abb. 1</sup> Das Bild zeigt den 11. November 1673, den Tag der Schlacht zwischen Polen und Osmanen bei Chocim, ukrainisch Chotyn – einer Schlacht, der weitere folgen sollten, bis der Osmanisch-Polnische Krieg 1676 endete. Zwar stürmen am linken Bildrand die Polen mit rotweißen Fahnen heran, lassen sich aber davon abgesehen kaum von ihren osmanischen Gegnern unterscheiden. Alle Reiter auf dem Gemälde tragen turbanartige Mützen auf ihren Köpfen, haben kräftige Schnauzer und halten ihre Krummsäbel gezückt. Dem Betrachter scheint sich ein Widerspruch zu offenbaren: Tritt doch der polnische Soldat als tapferer Verteidiger von Vaterland und Christenheit – und damit auch der westlichen Welt – in einer Ausstattung auf, deren Stil eindeutig vom islamischen Nahen Osten inspiriert wurde. Dieses offensichtliche Spannungsverhältnis, das die polnisch-litauische Adelsrepublik besonders im 17. Jahrhundert kennzeichnete, wirkte sich auch auf die visuellen Strategien ihrer Schlachtenkommemoration aus. Dazu sollen das Gemälde und seine Rezeption im jeweiligen Kontext analysiert werden.

Das Bild wurde zwischen 1674 und 1679 von Andreas (Andrzej) Stech im Auftrag des polnischen Hetmans und Königs Jan Sobieski für den Chor der Pfarrkirche seiner Residenz in Żółkiew, dem heutigen ukrainischen Žovkva, geschaffen. Der Feldherr ist deutlich vom Hintergrund der Schlacht abgesetzt.

In deren Zentrum erstreckt sich das riesige, in Rauch- und Staubschwaden gehüllte osmanische Zeltlager. Der Blick des Betrachters wird auf das goldgeschmückte Zelt des osmanischen Befehlshabers Hüseyin Pascha gelenkt – und zwar im Moment seines Verlustes an die Polen. Daneben treiben im Wasser des Dniestr überladene osmanische Boote, deren Besatzungen ihr kostbarstes Gut, die Fahnen, zu retten suchen. Das Desaster des besiegten osmanischen Heeres, dessen Großteil im Gefecht oder auf der Flucht starb, wird eindrücklich vorgeführt.

## Die Trophäen

Überall aus dem aufgewirbelten Staub ragen osmanische Fahnen und mächtige Rossschweife (*tuğ*). Letztere sind Ehrenzeichen – ihre Anzahl signalisiert den Rang eines Würdenträgers. Neben den Fahnen zählten sie für die christlichen Heere zu den begehrtesten Trophäen.<sup>1</sup> Es scheint, als hätten die polnischen Kämpfer in der Schlacht von Chocim unzählige, gesprochen wird von rund 400, dieser Siegeszeichen erbeutet. Die von Jan Sobieski gesammelten Fahnen und Rossschweife wurden in einem Warschauer Schatzkammerinventar genau beschrieben, was im Übrigen noch einmal die Bedeutung dieser Trophäenart unterstreicht, diente doch die Inventarisierung der Fahnen als Dokumentation des militärischen wie materiellen Erfolges der Polen.<sup>2</sup>

Die im Gemälde sichtbare Bekrönung der Fahnenstangen mit liegenden Halbmonden entspricht jedoch nicht ihrem originären Aussehen, sondern ist vor allem eine Erfindung der Malerei. Die Mondsichel galt in



**Abb. 1**  
Andreas Stech, *Die Schlacht bei Chocim*  
1673, 1674–1679

In den katholischen Ländern der Frühen Neuzeit war es üblich, die als Trophäen eingeholten Feldzeichen an den Papst oder ausgesuchte Kirchen zu senden. Von den im Warschauer Inventar genannten Chocimer Fahnen wurden vier dem Bischof von Posen übergeben. Ihre besondere Qualität und die vorgenommenen Vermerke über spätere Ausbesserungen untermauern ihre Bestimmung als Votivgabe und Ausstellungsstück. Die Überführung eines osmanischen Heerzeichens in eine Kirche stellte die Niederlage des muslimischen Gegners drastisch zur Schau und steigerte darüber den eigenen Triumph, der als Gottes Fügung gefeiert und auf Medaillen verewigt wurde. <sup>Abb. 2</sup> Diese Ausstellungspraxis veränderte letztlich auch den präsentierten Gegenstand. In ihm

der europäischen Kultur als *das* »Türkensymbol« schlechthin, obwohl es nachweislich auch andere Fahnenbegründungen gab.<sup>3</sup>

war seine ursprüngliche Geschichte gespeichert. Den neuen Betrachtern diente er indes als Erinnerungsspeicher für die Kriege – und Siege. Temporär zu besonderen Feiertagen aufgestellt, beglaubigten die Żółkiewer Trophäen in ihrer prachtvollen Materialität die inhaltliche Authentizität des Chocim-Gemäldes, während umgekehrt das Gemälde die realen Trophäen an ihren ursprünglichen Kontext zurückband.

**Abb. 2** Überreichung der erbeuteten Fahnen 1674 an Papst Clemens X., Silbermedaille





**Abb. 3**  
**links** Osmanisches Zentralzelt, 17. Jahrhundert  
**rechts** Osmanisches Dreimastzelt, 17. Jahrhundert

Die im Bild prominent in Szene gesetzten osmanischen Zelte wurden gleichfalls inventarisch erfasst. <sup>Abb. 3</sup> Und nicht nur das: Die Eroberer eigneten sie sich dezidiert durch ihre Nutzung an. Der erste nachdrückliche Akt der Inbesitznahme der Zelte erfolgte noch auf dem Schlachtfeld. Nach dem Chocimer Sieg feierte Jan Sobieski mit seinem polnischen Heer im – nun ehemaligen – Zeltpalast Hüseyin Paschas eine feierliche Messe und sang das *Te Deum*.<sup>4</sup> Diese schon traditionelle Form der religiösen Übernahme galt als besonders wichtig, da eine Dankmesse im verlassenen muslimischen Feldlager den Sieg der Christenheit noch betonte. Später, auf polnischem Boden in der Residenz des Königs, wandelte sich die Nutzung der Zelte: Zu Repräsentationszwecken wurden darin Gesandte empfangen, Verhandlungen geführt, Feste gefeiert. Zuweilen führten die polnischen Truppen sie sogar als eigenes Feldlager auf ihre Kriegszüge mit.

Die 1683 beim Entsatz von Wien erbeuteten Prachtzelte des Großwesirs Kara Mustafa etwa wurden ein Jahr später im Żółkiewer königlichen Tiergarten aufgestellt, in dem es auch Kamele und Pferde gab. Samt der nicht minder kostbaren osmanischen Innenausstattung, darunter Wandbehänge, Kissen, Geschirr, Tabakpfeifen und Waffen, bildeten die Zelte dort ein exotisches Ambiente für die Selbstinszenierung des Königs.<sup>5</sup> Dieser steigerte die Wirkung noch, indem er im Żółkiewer Garten ein so genanntes »türkisches Bad« errichten ließ und eine nach Art der osmanischen Janitscharen gekleidete Leibgarde unterhielt, die anfangs sogar aus Gefangenen der Schlacht von Chocim bestanden haben soll.

In Erinnerung an seine erfolgreiche Kriegsführung spielte Jan Sobieski also bewusst mit der Rolle des

orientalischen Herrschers. Besondere Brisanz erhielt seine Inszenierung auch vor dem Hintergrund des Anlasses der Feierlichkeit: Der Papst hatte Jan III. die päpstlichen Ehreninsignien für seine Verdienste bei der Verteidigung der Christenheit gegen die Osmanen verliehen. Vor allem die ausländischen Gäste zeigten sich von den orientalisches anmutenden Repräsentationsformen Sobieskis beeindruckt. Sie nährten zugleich das westliche Bild von Polen als einem exotischen Land des Ostens.

## Die Reiterfigur

Das Reiterbildnis Jan III. Sobieskis nimmt den prominenten Platz im Vordergrund der Bildmitte ein. Der König ist in eine Karacena-Rüstung mit Leopardenfell und Löwenköpfen gekleidet, die in der Adelsrepublik jener Zeit weit verbreitet war. Sie verweist auf die Sarmaten, ein antikes Reitervolk aus der eurasischen Steppe. Ein Großteil der polnischen Szlachta bekannte sich zu diesem sarmatischen Abstammungsmythos. Das »Sarmatismus«-Paradigma galt nicht nur als kohärenzfördernd und identitätsstiftend, sondern sollte auch die Herrschaftsform der polnisch-litauischen Adelsrepublik rechtfertigen. Es verband orientalisierte Lebenshaltung mit islamisch-osmanischer wie barocker Kunst, aber auch humanistischer Gelehrsamkeit. Aus diesem Grund herrschte im äußeren Erscheinungsbild des polnischen Adels eine Vorliebe für alles Orientalische. Das schlug sich in der Bewunderung für die osmanische Kriegskunst und die orientalische Pracht nieder, aber auch in der Erbeutung, dem Import und Nachbau von Waffen, Textilien und anderen Luxusgütern aus dem Nahen Osten.

Mit Blick auf den zeitgenössischen Bildbetrachter lag die Entscheidung, Sobieski mit einer Karacena-Rüstung abzubilden, nahe: Das Gemälde entstand kurz nach Sobieskis Wahl zum König und sollte vor allem dessen Zugehörigkeit zum und Verbundenheit mit dem Adel der Rzeczpospolita bekunden, schließlich beargwöhnten viele Adlige den König wegen seines Strebens nach einer Stärkung der Königsmacht – und das ungeachtet der Verehrung, die dem »Türkensieger« in ganz Europa entgegengebracht wurde.

Die auf dem Gemälde an ein klassisches Reiterstandbild gemahnende Haltung Sobieskis scheint aber dem egalitären Adelsverband der Szlachta zuwiderzulaufen, wurde doch das Reiterdenkmal vor allem von absolutistischen Herrschern verwendet. Mit dieser Anspielung musste der polnische König also eine andere Zielrichtung verfolgt haben, denn die von ihm gewählte Pose war allein Herrschern und Oberbefehlshabern vorbehalten.

Unter den Pferdehufen des königlichen Reiters sind neben einem gestürzten Schimmel als gängigem Triumphmotiv zwei tote Feinde platziert. Sobieskis barhäuptige Darstellung verweist ebenfalls weniger auf einen konkreten Kriegseinsatz als auf den glorifizierenden Charakter des Bildes. Das wiederum demonstriert Stolz und Ruhm des polnischen Heerführers, der damit seine Ebenbürtigkeit mit den

Herrschern Westeuropas zur Schau stellen wollte. Darüber hinaus betonte er zugleich die Bedeutung

**Abb. 4** Pfarrkirche in Żółkiew (Zhovkva)



Polens als *antemurale christianitatis* – im Verweis auf seine in den Türkenkriegen errungenen Siege.

Mit der äußerlichen Orientalisierung ging die Verinnerlichung der frühneuzeitlichen messianistischen Idee einher, dass die Polen ein gotterwähltes Volk seien, das Europas Grenzen gegen die islamischen wie schismatischen Feinde verteidigte.<sup>6</sup> Sie spielte auch eine zentrale Rolle bei dem Versuch Jan III. Sobieskis, seine Herrschaft zu untermauern und den polnischen Königsthron für seine Söhne zu sichern – gegenüber dem skeptischen polnischen Adel auf der einen und den europäischen Herrscherhäusern auf der anderen Seite.

Sobieski verfolgte mit dem Bild also zwei konträre Strategien. Zum einen zeigte er sich dem polnischen Adel als ihnen gleichgestellter, vorbildhafter »polnischer Sarmate«. Zum anderen verdeutlichte er gegenüber den ausländischen Beobachtern seine herausragende Stellung, indem er auf die Konventionen der frühneuzeitlichen europäischen Herrscher-Ikonographie zurückgreifen ließ. Eingedenk dessen, dass sein Publikum in Żółkiew über unterschiedliche Wahrnehmungen verfügte, verortete sich Jan III. durch die bewusst mehrdeutige Darstellungsweise an verschiedenen »mental« Orten gleichzeitig. Im ideellen Spektrum des Betrachters lag dann die jeweilige Deutung.

## Vorgeschichte und Raum

Die Pfarrkirche zu Żółkiew wurde von Jan Sobieskis Urgroßvater, dem polnischen Großhetman und Großkanzler Stanisław Żółkiewski, gegründet. **Abb. 4** Der erfolgreiche Feldherr fiel 1620 gegen die übermächtigen osmanisch-tatarischen Truppen bei Cecora, dem heute rumänischen Țuțora. Sein abgetrennter Kopf wurde dem Sultan nach Istanbul geschickt. Die Witwe konnte ihn erst zwei Jahre später freikaufen und unter dem Hauptaltar der Żółkiewer Kirche beisetzen. Die tragischen Umstände dieses Todes wirkten auch auf die Ausgestaltung der Kirche.<sup>7</sup> Schon von außen verweist der von Żółkiewski geplante Bau auf seine Sonderfunktion des Schlachtengedenkens. Ein Metopenfries zeigt militärische Motive wie Panoplien, husarische, moskowitzische und tatarische Reiter sowie die Ritterheiligen Georg und Martin. Letzterer galt als Identifikationsfigur für jeden »polnischen Sarmaten«.<sup>8</sup>



**Abb. 5** Szymon Boguszowicz, *Die Schlacht bei Kluszyń 1610, 1611–1620*

sein Sohn, der 1623 selbst an den Folgen der Cecora-Schlacht starb.<sup>9</sup> Zusätzlich stiftete Żółkiewskis Witwe 1621 eine wöchentliche Totenmesse für ihren Mann und seine »für den heiligen christlichen Glauben« und »gegen die Feinde des heiligen Kreuzes, die Türken und Tataren«, gefallenen Waffenbrüder.<sup>10</sup>

Über die performative Form der Memoria wurden Żółkiewski und seine Kameraden in erster Linie als *militēs christi* geehrt, wobei durch die vergleichsweise häufigen Gottesdienste den Türkenkriegen eine Sonderstellung zukam. Zudem ließ die Witwe einen kostbaren Zinnsarkophag anfertigen, dessen Reliefszenen den verstorbenen Gatten unter anderem vor dem Kreuz und in seiner letzten Schlacht zeigen. Die lateinische Vergil-Inschrift »Aus unseren Knochen wird der Rächer erstehen« impliziert die Fortführung des Türkenkampfes. Żółkiewskis Tochter schließlich

Die ebenfalls noch vom Bauherrn eingerichteten jährlichen Messstiftungen zum Schlachtengedenken erneuerte

ließ in der Pfarrkirche ein prestigeträchtiges Doppelgrabmal aus rotem Marmor bauen.<sup>11</sup> Neben der Inschrift verweist der das Grabmal bekrönende Satansbezwinger Erzengel Michael auf den Tod ihres Vaters für die Verteidigung des christlichen Glaubens gegen die Osmanen.

## Kłuszyń 1610 – Chocim 1673

Mit dem ersten gemalten Zeugnis der Schlachtenkommemoration ließ Żółkiewski sich selbst verewigen. **Abb. 5** Es zeigt nämlich seinen größten Sieg, die *Schlacht bei Kluszyń 1610* (russisch: Klušino) gegen die Moskowiter, und hing im Chor der Pfarrkirche dem Chocim-Bild direkt gegenüber.<sup>12</sup> Nicht nur die bewusst korrespondierende Hängung verbindet beide Gemälde miteinander. Das von Sobieski initiierte, gleich große Bild greift auch die Inschriften des älteren Exponates auf. Während sie oben auf dem Kłuszyń-Gemälde lautet: »Die Rechte des Herrn behält den Sieg«, heißt es zur Schlacht von Chocim: »Die Rechte des Herrn hat den Feind zerschlagen«. Zunächst verweisen die

Inschriften auf Gott, als dessen Werkzeug sich Jan III. im Kampf gegen die Osmanen darstellte. Gleichzeitig aber lässt sich die zweite – selbstbewusste – Version

wörtlich als ausgestreckte rechte Hand Sobieskis deuten, die mit der Waffe den Feind erschlägt und mit dem Kommandostab im Bild auf dessen vollständige Niederlage deutet. Die lateinischen Inschriften am unteren Bildrand erläutern jeweils das Ereignis und dessen Folgen, so bei Sobieski die Wahl zum König von Polen. Weiterhin wird im

Chocim-Gemälde explizit auf den Tagesschutzheiligen, den Heiligen Martin als Patron der Soldaten verwiesen. Die weiteren motivischen Rückbezüge auf den Metopenfries sowie den Ahnherrn der Kirche sind kaum zu übersehen.

Auf formaler wie inhaltlicher Ebene steht der Kirchenraum programmatisch für eine familiäre Kontinuität des Kampfes gegen die Bedrohung aus dem Osten, für Vaterland und europäische Christenheit. Während aber das Gedenken an Stanisław Żółkiewski wegen seines Heldentodes und der Leichenschändung noch mit einem klaren Feindbild operierte, fiel die visuelle Identitätskonstruktion Jan Sobieskis schon aufgrund der damals intensiveren Kontakte mit dem osmanischen Orient und der »sarmatisch« geprägten polnischen Adelskultur nicht mehr ganz so eindeutig aus.

**SABINE JAGODZINSKI** forscht als Kunsthistorikerin in der Projektgruppe »Osmanischer Orient und Ostmitteleuropa«. Ihre Dissertation behandelt die Kommemoration der osmanischen Expansion in der polnisch-litauischen Adelskultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Der Aufsatz basiert auf Überlegungen, die auf der Zweiten Tagung »Deutsche Polenforschung« 2011 in Mainz präsentiert wurden.

- 1 Vgl. Die Karlsruher Türkenbeute. Die »Türkische Kammer« des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die »Türkischen Curiositaeten« der Markgrafen von Baden-Durlach. Katalog des Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Bearb. von Ernst PETRASCH u.a. München 1991, S. 67 u. 69. – ŻYGULSKI, Zdzisław: Ottoman Art in the Service of the Empire. New York–London 1992.
- 2 GĘBAROWICZ, Mieczysław: Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w. [Quellen zur Geschichte der Kultur und Kunst des 16.–18. Jh.]. Wrocław 1973, S. 130. – Warschau. Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Zb. Cz., Sign. 394, S. 10–13.
- 3 SCHUCKELT, Holger: Im Lichte des Halbmonds. In: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient. Ausstellungskatalog. Dresden u.a. 1995, S. 11–14, hier 12. – DERS.: Die Türkische Cammer. Sammlung orientalischer Kunst in der kurfürstlich-sächsischen Rüstammer Dresden. Dresden 2010, S. 205, Nr. 188 (Abb. S. 173); S. 209, Nr. 193 (Abb. S. 209). – ŻYGULSKI: Ottoman Art (wie Anm. 1).
- 4 CZOŁOWSKI, Aleksander: Objasnienia obrazów historycznych kościoła żółkiewskiego [Erläuterungen zu den Historienbildern der Żółkiewer Kirche]. Lwów 1904, S. 4.
- 5 ŻYGULSKI, Zdzisław: Trofea wiederńskie [Wiener Trophäen]. In: Studia wilanowskie (1978) 3–4, S. 99–114, hier 112.
- 6 Vgl. die Beiträge zum Thema »Antemurale« in: Polish Western Affairs 33 (1992) 2.
- 7 PETRUS, Jerzy T.: Uwagi o mecenacie hetmana Stanisława Żółkiewskiego i pamiątki po bohaterze [Bemerkungen zum Mäzenatentum des Hetmans St. Ż. und Erinnerungen an den Helden]. In: Revistă de istorie a Moldovei 57 (2004) 1, S. 82–88, hier 83. – AFTANAŹY, Roman: Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej [Die Geschichte der Residenzen an den alten Grenzgebieten der Rzeczypospolita]. Bd. 7. Wrocław u.a. 1995, S. 605–627. – KOZARSKI, Piotr: Żółkiew / Żovkva. Warszawa 1997.
- 8 BULEWICZ, Tomasz: Rzeźbiarski fryz kolegiaty żółkiewskiej. Próba analizy [Der Relieffries der Stiftskirche in Żółkiew. Versuch einer Analyse.]. In: Studia nad sztuką renesansu i baroku. Bd. 5. Hg. v. Jerzy LILEYKO u.a. Lublin 2006, S. 105–145. – Słownik Sarmatyzmu. Idee, pojęcia, symbole [Wörterbuch des Sarmatismus. Ideen, Begriffe, Symbole]. Hg. v. Andrzej BOROWSKI. Kraków 2001.
- 9 AGAD, AR, Dz. VIII, Sign. 667/1.2, S. 148–174.
- 10 BARĄCZ, Sadok: Pamiątka miasta Żółkwi [Andenken an die Stadt Żółkiew]. Lwów 21877, S. 40–44, hier 41. – NIEDŹWIECKI, Mikołaj: Z przeszłości Żółkwi [Aus Żółkiews Vergangenheit]. Lwów 1908. – PETRUS, Jerzy T.: Kościoły i klasztory Żółkwi [Kirchen und Klöster von Żółkiew]. Kraków 1994. – KOZARSKI: Żółkiew / Żovkva (wie Anm. 7), S. 15.
- 11 POLACZEK, Janusz: Żółkiew. Miejsce kultu wodzów i dziejów wojennych polaków [Żółkiew. Kultort der Kriegsführer und Kriegsgeschichte der Polen]. Przemyśl 2006, S. 26–29. – NIEDŹWIECKI: Z przeszłości Żółkwi (wie Anm. 10). – KOZARSKI: Żółkiew / Żovkva (wie Anm. 7), S. 54–57.
- 12 PETRUS: Kościoły i klasztory (wie Anm. 10), S. 160. – CZOŁOWSKI: Objasnienia obrazów (wie Anm. 4).

STEFAN TROEBST

# Karrierekatalysator Pferd

Der Krakauer Schlachten- und Historienmaler Wojciech Kossak (1856–1942)

## Hippomanie

Zum Ende hin waren es Cowboys: *In den Steppen Kaliforniens* ist ein grellbuntes Ölgemälde betitelt, das der im habsburgischen Galizien als Adalbert Ritter von Kossak geborene polnische Malerfürst mit »Wojciech Kossak, California, Rancho del Garasson, 1930« signiert hat. Es zeigt einen Reiter in befranster brauner Lederhose, blauer Jeansjacke, rotem Halstuch und weißem Stetson-Hut inmitten einer Herde wild galoppierender Pferde. Farblich wie vom Sujet her knüpfte Kossak damit an frühere Werke an, etwa an sein großformatiges dramatisches Ölgemälde *Tscherkessen in der Krakauer Vorstadt* von 1912, das ein knutenschwingendes, pelzbemütztes und bis an die Zähne bewaffnetes kaukasisches Reiterschwadron zeigt, welches im Auftrag des Zaren rücksichtslos über die Hauptstraße des damals russischen Warschau prescht. Kossak verkörperte somit Zeit seines Lebens die ausgeprägte polnische Pferdekultur, deren Traditionslinie vom halbwildem Konik (»Polenpony«) des Mittelalters über den polnischen Offizier Kazimierz Pułaski, der als US-amerikanischer General im Unabhängigkeitskrieg mit seiner Kavallerie-Legion den Briten 1779 bei Charleston eine Niederlage beibrachte und seitdem als »Father of the American Cavalry« gilt, bis zum heutigen Staatsgestüt Janów Podlaski mit seiner alljährlichen weltberühmten Araber-Schau »Pride of Poland« führt.<sup>1</sup>

Die Vorliebe, ja Obsession für Pferde- und Reiterbilder war bereits seit Kossaks Krakauer Gymnasiastentagen offenkundig: Parforce-Jagden und Pferdemarkte, später Kavallerieattacken und Porträts hoch zu Ross waren und blieben seine Leidenschaft wie Spezialität. Schon 1874, als Siebzehnjähriger, veröffentlichte er eine mit *Araberhengst* betitelte Zeich-

nung in der Warschauer Kulturzeitschrift *Tygodnik Ilustrowany* (Illustrierte Wochenschrift). Fast alle seine Selbstporträts zeigen ihn auf oder zumindest mit einem Pferd – und seiner Reiterbilder von Napoleon, Tadeusz Kościuszko oder den Generälen John Pershing, Maxime Weygand und Józef Haller wegen ist er bis heute in Polen bekannt, berühmt und beliebt. Auf fast allen seiner Bilder sind Pferde zu sehen, und sei es nur ein einzelnes totes, wobei unter seinen besonders populären Gemälden lediglich ein einziges, nämlich das der polnischen »jungen Adler« bei der Verteidigung des Lemberger Łyczakowski-Friedhofs 1918 gegen Ukrainer, die regelbestätigende Ausnahme bildet.

Kossaks Werk spiegelt eine Epoche wider, die in Krieg und Frieden, Politik und Kultur, Alltag und Feiertag, Beruf und Freizeit hippozentriert war. Hierauf gründete er zielstrebig eine einträgliche europäische sowie transatlantische Künstlerkarriere. Dabei sicherten ihm seine in jagdlicher, militärischer, reitsportlicher, zeichnerischer und malhandwerklicher Praxis erworbenen profunden Kenntnisse von Physiognomie, Körperbau und Bewegungsabläufen des domestizierten Einhufer einen entscheidenden Vorteil vor der zahlreichen internationalen Konkurrenz. Zugute kam ihm überdies seine familiäre Vorprägung, denn sein Vater Juliusz Kossak

**STEFAN TROEBST** ist Professor für Kulturstudien Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig und Stellvertretender Direktor des GWZO. Sein hier abgedruckter Artikel ist ungekürzt erschienen in: *Kultur und Beruf in Europa*. Hg. v. Isabella LÖHR, Matthias MIDDELL und Hannes SIEGRIST. Stuttgart 2012, S. 37–50. Gemeinsam mit Johanna WOLF hat Stefan TROEBST vor kurzem herausgegeben: *Erinnern an den Zweiten Weltkrieg. Mahnmale und Museen in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig 2011.



**Abb. 1** Kaiser Wilhelm II. sitzt Wojciech Kossak Modell, 1899

war ebenfalls ein prominenter Maler, der vor allem für seine Reiter- und Schlachten-gemälde bekannt war. Wojciechs Zwillingbruder Tadeusz opponierte als polnischer Patriot in der Teilungszeit gegen die russische Besatzungsmacht, was ihm 1907 eine Haftstrafe eintrug. Wojciechs Sohn Jerzy trat als Maler militärischer Sujets in die Fußstapfen von Vater und Großvater. Und auch Enkelin Gloria versuchte sich als Malerin.

## Ruhm durch Raclawice

Auch wenn Kossak im Polen der Gegenwart eindeutig dem Pantheon polnisch-patriotischer Kunstschaffender zugerechnet wird, wiesen doch seine Karrierestationen multiethnisch-habsburgische und überseeisch-kommerzielle Züge, ja sogar eine staatstragend preußisch-deutsche Komponente auf.<sup>2</sup> Nach Studienjahren an Kunstakademien in Krakau, München und Paris sowie dem k.u.k.-Militärdienst als Ulan erhielt er gemeinsam mit einem anderen polnischen Maler, Jan Styka, 1893 seinen ersten Großauftrag: für ein neues Panorama im galizischen Lemberg die Schlacht von Raclawice zwischen den unterlegenen zarischen

Truppen und einer nur mit Sensen bewaffneten siegreichen polnischen Bauernarmee unter Kościuszko von 1794 zu malen.<sup>3</sup> Der bahnbrechende Erfolg dieses 15 × 120 Meter großen Monumentalbildes, der mit dem Durchbruch des neuen Mediums »Panorama« in Europa zusammenfiel, machte Kossak nicht nur in der galizischen und übrigen polnischen Gesellschaft bekannt, sondern trug ihm einen lukrativen Folgeauftrag in der Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches ein, wo mit Juliusz Fałat bereits seit 1887 ein anderer polnischer Maler als Hofkünstler Wilhelms II. wirkte.<sup>4</sup>

## Erfolg in Berlin

Von 1895 an arbeiteten Kossak und Fałat in kaiserlichem Auftrag am Panorama *Die Überquerung der Beresina durch die Truppen Napoleons*, welches den französischen Rückzug aus Russland 1812 zeigte. Wie bereits beim Raclawice-Panorama bestand Kossaks Aufgabe vor allem darin, Personen und Pferde zu malen, wohingegen Fałat als künstlerischer Leiter primär für die Landschaft zuständig war. Die Eröffnung des Panoramas am 1. April 1896 war ein voller Erfolg, so dass Kossak zahlreiche neue Aufträge erhielt, darunter einen für ein Porträt des Kaisers hoch zu Ross. Zu diesem Zweck wurde Wilhelm II., wie eine Fotografie von 1899 zeigt, auf Kossaks wichtigstes Hilfsmittel gesetzt, nämlich nicht auf ein echtes Pferd, sondern auf das gleichnamige Turngerät. **Abb. 1** Der hölzerne Reitersatz ist auch auf Fotografien erkennbar, die anlässlich eines der zahlreichen Besuche des Kaisers in Kossaks Atelier im Schloss Monbijou im Zentrum Berlins gemacht wurden. In Begleitung des Berliner Historienmalers Adolph Menzel betrachtete der in Uniform und Pickelhaube gekleidete Hohenzoller Kossaks fast fertig gestelltes Großgemälde *Die Schlacht bei Zorndorf am 25. August 1758*.<sup>5</sup> In dieser Schlacht des Siebenjährigen Krieges errangen preußische Truppen einen Überraschungssieg über ihren russischen Gegner, und dies pikanterweise, weil sich der Kavalleriegeneral Friedrich Wilhelm von Seydlitz dem ausdrücklichen Befehl des Vorgängers Wilhelms II., Friedrichs des Großen, widersetzt hatte. Ebenfalls 1899 malte Kossak in Anlehnung an die genannten Fotografien sein Bild *Kaiser Wilhelm II. und Menzel in Kossaks Atelier* – allerdings unter Weglassen des besagten, von Turnvater Jahn erfundenen Übungsgeräts. **Abb. 2–3**

Kossaks Loyalität zu »meinem ehrwürdigen und mächtigen Mäzen«, wie er Wilhelm II. in seinen Memoiren nennt, hatte zweifelsohne profane Gründe: »Der Kaiser zahlt großzügig und schnell.« Hinzu kam allerdings die aufrichtige, ja euphorische Bewunderung seines Auftraggebers für seine Kunst:

*»Donnerwetter! Bei Schulte habe ich ein großes Bild von Ihnen gesehen [...]. Da rasen die wilden Baschkiren durch eine Straße von Warschau mit Jatagans in den Zähnen und Nagajkas in der Faust, ein famoses Bild [...]. Dann bei Ihrem Kaiser [Franz Joseph I. von Österreich-Ungarn, Anm.d.A.] in Schloss Lainz, in seinem Arbeitszimmer hängt ein Bild von Ihnen. Da stürmt eine hellgraue Infanterie zur Attacke, der Offizier und der Trompeter zu Pferde im Trab! Wissen Sie, dass das Bild mein Lieblingsbild ist?«<sup>6</sup>*

Es war eben dieses Action-Element sowie die Begeisterung für Bewegung und Kampf, wodurch sich Kossaks dynamische Bilder von den eher statischen seiner deutschen Zeitgenossen unterschieden und wodurch er bei der militärischen Elite des Reiches und ihrem obersten Dienstherrn, aber auch bei Adel wie national gesinntem Bürgertum und Intelligenz zum Favoriten wurde. Wie eng das Verhältnis Kossaks zu

Kaiser und Kaiserin mit der Zeit wurde, belegt eine Einladung zu einem *diner à trois* ins Berliner Stadtschloss, wo der Hausherr über »Likören,

**Abb. 2** Wojciech Kossak, Wilhelm II. und Adolph Menzel in Kossaks Berliner Atelier, 1899

riesigen Gläsern bayerischen Bieres, Zigarren und Zigaretten« seinem Gast eine besondere Ehre erwies: »An jenem Abend sprang er, nachdem die Kaiserin sich zurückgezogen hatte, die Zigarre im Mund, plötzlich auf und rief lebhaft: »Ja, Kossak, ich muss Ihnen doch die Polnischen Kammern zeigen!« – eine prunkvolle, 1726 für den polnisch-sächsischen König August den Starken eingerichtete Gästewohnung des Schlosses, in der Antoine Watteaus Gemälde *L'Embarquement pour Cythère* und andere Kunstschätze hingen. Besonders bewegt war Kossak, als Wilhelm II. und Auguste Viktoria nach ihrer pompösen Rückkehr von einer mehrwöchigen Reise ins Osmanische Reich im Herbst 1898 ihn umgehend in seinem Atelier besuchten: »Das war ein großer Gnaden- und Sympathiebeweis [...]. Das kaiserliche Paar, braun gebrannt, angeregt und sehr zufrieden mit der Reise. Der Kaiser begrüßte mich mit dem Ausdruck größten Bedauerns, dass ich nicht bei ihm gewesen war.« Die China-Reise, zu welcher der Kaiser Kossak später einlud, fand wegen des Boxer-Aufstandes von 1900 indes nicht statt.

## Patriotismus in Krakau

Ob aus Protest gegen eine Rede Wilhelms II. 1902 auf der Marienburg der Deutschordensritter, in der dieser, in einen Kreuzrittermantel gehüllt, »zum heiligen Kampf gegen die polnische Frechheit und den sarmatischen Übermut« aufrief, oder unter dem Druck der Kritik der polnischsprachigen Presse seines engen Verhältnisses zu den Hohenzollern wegen übersiedelte Kossak von Berlin ins heimische Krakau, wo er sich



zunehmend polnisch-patriotischen Sujets zuwandte. Dies galt insbesondere für seinen 1909 geschaffenen Gemäldezyklus *Preußischer Geist*. Die Titel der vier Bilder sprechen dabei für sich: *Das Apostelamt des Deutschen Ordens; Menschenjagden, Ausweisung aus Preußen, Preußischer Eid; Der räuberische Lehensmann und Noch ist Polen nicht verloren. Gravelotte 1870*. Ihre unmissverständliche Botschaft war, dass Zusagen Brandenburg-Preußens an die polnisch-litauische Adelsrepublik und Versprechen Preußen-Deutschlands an seine polnischen Untertanen nicht zu trauen war, und zwar weder in der Vergangenheit noch in Gegenwart und Zukunft. Dies hinderte Kossak indes nicht daran, 1913 für längere Zeit nach Berlin zurückzukehren und zahlreiche Auftragswerke zu preußisch-militärischen Sujets auszuführen. Auch die britische Hauptstadt London sowie die USA, die er mehrfach bereiste, gehörten nun zunehmend zu seinen Zielen der Auftragsakquise.

Den Ersten Weltkrieg verbrachte Kossak als österreichisch-ungarischer Kavalleriehauptmann zumeist malend. Als ihn Wilhelm II. bei einem Treffen in Krakau 1915 um ein Porträt gemeinsam mit seiner Generalität bat, lehnte Kossak dies ebenso ab wie den Porträtwunsch von Generaloberst Hans von Beseler, seit 1915 Generalgouverneur des deutschen Generalgouvernements Warschau. So sehr sich Kossak nach dem Ersten Weltkrieg der 1918 gegründeten Zweiten Polnischen Republik als Staatsmaler andiente, so stark haftete ihm doch das Odium des national unzuverlässigen Kosmopoliten, ja auf Kommerz bedachten Opportunisten an. Dem setzte er heroisierende Gemälde mit zeithistorisch-polnischem Bezug entgegen, die ihm wenn nicht immer in der Politik, so doch im Publikum beträchtliche Popularität verschafften. Auf dem Bild *Vermählung Polens mit dem Meer* von 1931 bemühte er sich mit einigem Erfolg, den neuen maritimen Staatsmythos des nicht minder neuen polnischen Staates öffentlichkeitswirksam einzufangen:

Nach dem Vorbild des Dogen von Venedig hatte der genannte polnische General Haller 1920 im »Korridor« einen Ring in die Ostsee geworfen, um dergestalt den Groß-, See- und Kolonialmachtsanspruch des wieder gegründeten Polen symbolisch zu unterstreichen.<sup>7</sup> Bis

heute stehen daher in Polen Haller und Kossak für das visualisierte Selbstverständnis der rekonstruierten polnischen Staatlichkeit.

Dies gilt in vergleichbarem Maße für Kossaks markiges Reiterporträt von Marschall Józef Piłsudski von 1928, das sich überdies als Selbstzitat auf Kossaks Gemälde *Apotheose des polnischen Heeres* von 1935 wieder findet. Einem Denkmal seiner selbst gleich blickt der Staatsgründer hier von seinem Pferd Kasztanka (»Fuchsstute«) in eine wohl nicht nur meteorologisch bewegte, aber dennoch militärisch gut abgesicherte Zukunft von Staat und Nation. <sup>Abb. 4</sup>

Kossaks Piłsudski-Bild wies im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Produkten insofern ein retrogrades Element auf, als es keinen Bezug auf den expliziten Modernitätsanspruch des neuen Staates, manifestiert in einer forcierten Industrialisierungs-, Städtebau- und Infrastrukturpolitik sowie dem genannten Maritimitätskult, nahm. Dies wird etwa im Vergleich zu dem 1936 von Marian Mokwa geschaffenen Ölgemälde *M. S. Piłsudski* deutlich, das den im Vorjahr in Dienst gestellten hochmodernen und über den Topp mit den polnischen Nationalfarben beflaggten gleichnamigen Transatlantik-Passagierdampfer als Allegorie des Staatsschiffs in rauer See zeigt – 12.000 mechanische PS gegen Kossaks eine lebendige Pferdestärke.

Erneut waren es vor allem die durch einen aufwendigen Lebensstil in seiner Krakauer Villa »Kossakówka« bedingten materiellen Zwänge, die Kossak auch in der Zwischenkriegszeit mehrfach in die USA reisen ließen, wo er jetzt vor allem zivile Reiterporträts für eine zahlungskräftige Kundschaft anfertigte. Sein Vorhaben, dort einen Staatsauftrag für ein großes Panoramagemälde zur US-amerikanischen Geschichte zu erhalten, scheiterte indes an seiner ausländischen Staatsbürgerschaft.

Den Überfall der Wehrmacht von 1939 und den anschließenden nationalsozialistischen Besatzungsterror erlebte Kossak als 83-jähriger, aber rüstiger und malerisch produktiver Greis in seiner Heimatstadt. Das Passfoto in seiner vom NS-Stadthauptmann der Stadt Krakau im Generalgouvernement am 18. März 1942 ausgestellten Kennkarte zeigt einen bedrückten, aber zugleich gefassten Mann, dem man seinen nahen Tod am 29. Juli desselben Jahres nicht ansieht. Als der Generalgouverneur der besetzten polnischen Gebiete, der in Sichtweite von Kossaks Anwesen auf dem Kra-

**Abb. 3** Wojciech Kossak, *Wojciech Kossak, Wilhelm II. und Adolph Menzel in Kossaks Atelier im Berliner Schloss Monbijou vor Kossaks Bild*, 1899

kauer Wawel residierende NS-Jurist Hans Frank, dem betagten Malerfürsten durch einen Offizier bestellen ließ, er wünsche von ihm porträtiert zu werden, lehnte dieser mit der Begründung ab, er male aus Altersgründen nicht mehr. Dies war eine Notlüge, zu der unter dem deutschen Okkupationsregime ein beträchtliches Maß an Mut gehörte, hätte sie doch leicht in Inhaftierung, Deportation und Ermordung resultieren können – zumal Kossaks Atelier, wie aus etlichen Fotografien erhellt, überfüllt mit halbfertigen Gemälden, Porträtskizzen und Arbeitszeichnungen war, die seinen Weigerungsgrund schlagend widerlegten.

## Volkspolnischer und demokratischer Nachruhm

Ungeachtet seines Verhaftetbleibens im 19. Jahrhundert und des Ruchs der Germanophilie rückte Kossak zumindest posthum in die erste Reihe patriotischer Nationalkünstler Polens auf, und dies nicht erst in der von Solidarność erkämpften Dritten Polnischen Republik, sondern bereits in der kommunistischen Volksrepublik der Jahre 1944–1989. Erstmals nach 1939 erschien 1976 in Breslau ein großformatiger Kunstband über Kossaks Oeuvre, der nicht zuletzt wegen des dort wiedergegebenen Reiterporträts von Piłsudski umgehend zur bibliophilen Rarität wurde. Aufgrund der gewaltigen Nachfrage erlebte der Band 1982 – zu Zeiten des Kriegsrechts, als General Wojciech Jaruzelski sich als polnischer Patriot zu profilieren suchte – eine mit 50.000 Exemplaren ungewöhnlich hohe Neuauflage, die mitten in der katastrophalen Wirtschaftskrise in Jugoslawien aufwendig gedruckt wurde.<sup>8</sup>

Nicht nur populäre Darstellungen der Geschichte Polens sind seitdem durchgängig mit Kossaks Bildern illustriert, sondern gerade auch Schulbücher und andere Lehrmaterialien. Das maßgeblich von Kossak geschaffene Lemberger Raławice-Panorama von 1894 wurde 1944 angesichts der herannahenden Roten Armee abmontiert und 1946 ins jetzt polnische Breslau gebracht. Der Ende der 1960er Jahre gefasste Plan der Stadtoberen, es in einer neu gebauten Beton-Rotunde im Stadtzentrum zugänglich zu machen, wurde unter Parteichef Edward Gierek mit Rücksicht auf die sowjetische Hegemonialmacht gestoppt. Erst Jaruzelski ordnete die Fertigstellung des Baus und



seine Eröffnung 1985 an. Seitdem ist Kossaks aus Galizien nach Niederschlesien verlegtes Raławice-Panorama eine

veritable Weihstätte polnischen Nationalgefühls, die 1997 auf ausdrücklichen Wunsch Johannes Pauls II. in das päpstliche Besuchsprogramm aufgenommen wurde und jährlich zirka eine Million Besucher, darunter zahlreiche Schulklassen anzieht. In Polen kennt Kossak heute buchstäblich jedes Kind.

**Abb. 4** Wojciech Kossak, *Marschall Józef Piłsudski auf der »Fuchsstute«*, 1928

## Hippologischer Schluss

Von Reinhart Koselleck stammt ein welthistorisches Periodisierungsmuster, demzufolge die Zähmung des Pferdes durch den Menschen eine »hippologische Wende« in der Zivilisationsgeschichtedarstellte, die um das Jahr 4.000 vor Christus ein »Pferdezeitalter« einleitete, welches erst mit dem Beginn der Moderne endete: Zunächst in Industrie, Transportwesen, Kommunikation und Kriegsführung, dann auch in der Landwirtschaft wurde das Pferd durch Maschinen ersetzt. Im Nachpferdezeitalter kommt den pflanzenfressenden Equiden eine nur noch marginale Rolle in Sport und Freizeit zu – lediglich das Polizeipferd erinnert noch an die 6.000 Jahre davor.<sup>9</sup>

Kossaks Heimat Polen nimmt sich bezüglich Kosellecks Zäsursetzung als Nachzügler aus: Nicht nur

im Agrar- und Transportbereich, sondern auch und gerade in staatlicher Repräsentation und im Militärwesen befand sich die Zweite Polnische Republik noch im Pferdezeitalter. So wiesen die Streitkräfte mit 40 Regimentern einen wesentlich höheren Anteil an Kavallerie als andere Armeen Europas auf. Dass jedoch 1939 polnische Kavalleristen deutsche Panzer mit Lanzen und Säbeln angegriffen hätten, war, wie man heute weiß, eine NS-Propagandalüge. Die überaus beweglichen und geländegängigen berittenen Truppen waren primär als Aufklärer eingesetzt und hatten die Lanze durch panzerbrechende Waffen ersetzt. Zwar schaffte die 1944 gegründete Polnische Volksarmee 1949 die letzte berittene Einheit ab, doch wurde innerhalb der Streitkräfte der Republik Polen im Jahr 2000, kurz nach dem Beitritt des Landes zur NATO, zu zeremoniellen Zwecken erneut eine Ulanen-Einheit aufgestellt, um dergestalt die Erinnerung an diese spezifisch polnische Militärtradition wach zu halten.

Wie sehr der Künstler Kossak als Repräsentant des Pferdezeitalters galt, belegt das Gemälde *Die Vision des Wojciech Kossak*, das sein gleichfalls malender

Sohn Jerzy im Todesjahr seines Vaters schuf. Es zeigt im Vordergrund ein Porträt Kossaks als alten Mann in Zivilkleidung, in der Bildmitte die Attacke eines Ulanen-Schwadrons der Zweiten Polnischen Republik und im Bildhintergrund eine lange Kette von Kavalleristen, in der Kościuszko zu Pferde in eben der Pose, Uniform und Bewaffnung erkennbar ist, wie ihn Kossak 1893 für das Lemberger Raclawice-Panorama gemalt hatte.

Person und Karriere des Künstlers Wojciech Kossak stehen aber zugleich für den Bruch im polnisch-deutschen Verhältnis, der durch Preußens Beteiligung an den Teilungen Polens im ausgehenden 18. Jahrhundert, vor allem aber durch die repressive Wende in der Politik des Kaiserreiches gegenüber der polnischsprachigen Bevölkerung seiner Ostprovinzen am Ende des 19. Jahrhunderts bewirkt wurde.<sup>10</sup> Zwar kann für die Zeit davor wohl kaum von einer preußisch-polnischen Symbiose gesprochen werden, doch zeugt das intime Verhältnis von Berliner Hofgesellschaft und polnischen Hofkünstlern um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von hochgradiger kultureller Affinität.

- 1 RIECHELMANN, Cord: Pferd. In: Alphabet der polnischen Wunder. Hg. v. Stefanie PETER. Frankfurt/Main 2007, S. 196–198.
- 2 KONSTANTYNÓW, Dariusz: Polnische Künstler in München. In: Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte. Hg. v. Małgorzata OMIŁANOWSKA. Berlin u.a. 2011, S. 462–467.
- 3 GÓRCKA, Elżbieta: Panoramy Wojciecha Kossaka i Jana Styki [Die Panoramen von Kossak und Styka]. Wrocław 2000. – ZYBURA, Marek: Das Breslauer Raclawice-Panorama. In: Verflochtene Erinnerungen. Polen und seine Nachbarn im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Martin AUST, Krzysztof RUCHNIEWICZ und Stefan TROEBST. Köln u.a. 2009, S. 61–68. – Siehe auch Panorama Raclawicka. Quelle: [http://zieba.wroclaw.pl/panorama\\_raclawicka.htm](http://zieba.wroclaw.pl/panorama_raclawicka.htm) (Letzter Zugriff: 2.07.2012).
- 4 BAUMGARTNER, Anna: Fałat und Kossak. Polnische Maler im preußischen Berlin Ende des 19. Jahrhunderts. In: My, berlińczycy! Wir Berliner! Geschichte einer deutsch-polnischen Nachbarschaft. Hg. v. Robert TRABA. Leipzig 2009, S. 139–158. – DYROFF, Stefan: Wojciech Kossak – Panorama- und Schlachtenmaler für Deutsche und Polen. In: Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter. Hg. v. Małgorzata OMIŁANOWSKA und Anna STRASZEWSKA. Warszawa 2005, S. 79–101. – OLSZAŃSKI, Kazimierz: Wojciech Kossak. Wrocław u.a. 1982.
- 5 BAUER, Frank: Die Schlacht bei Zorndorf 25. August 1758. Schlacht und Gemälde. Potsdam 2005. – BAUMGARTNER, Anna: Ein polnischer Nationalmaler am preußischen Hof. Wojciech Kossak und sein wiederentdecktes Gemälde *Schlacht bei Zorndorf* (1899). In: zeitenblicke 10 (2011). Quelle: [http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Baumgartner/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Baumgartner/index_html) (Letzter Zugriff: 25.07.2012).
- 6 KOSSAK, Wojciech: Erinnerungen (1913). In: Berlin. Polnische Perspektiven. 19.–21. Jahrhundert. Hg. v. Dorota DANIELEWICZ-KERSKI und Maciej GÓRNY. Berlin 2008, S. 312–323. – KOSSAK, Wojciech: Wspomnienia [Erinnerungen]. Warszawa 1971. – KOSSAK, Adalbert von: Erinnerungen. Berlin 1913.
- 7 TROEBST, Stefan: »Intermarium« und »Vermählung mit dem Meer«: Kognitive Karten und Geschichtspolitik in Ostmitteleuropa. In: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 435–469.
- 8 OLSZAŃSKI, Kazimierz: Wojciech Kossak. Wrocław u.a. 1982.
- 9 KOSELLECK, Reinhart: Der Aufbruch in die Moderne oder das Ende des Pferdezeitalters. In: Historikerpreis der Stadt Münster. Die Preisträger und Laudatoren von 1981 bis 2003. Hg. v. Berthold TILLMANN. Münster 2004, S. 23–39. – RAULFF, Ulrich: Das Ende des kentaurischen Pakts. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. April 2012, S. Z 1.
- 10 Zu Polen und Kaiserreich siehe THER, Philipp: Deutsche Geschichte als imperiale Geschichte. Polen, slawophone Minderheiten und das Kaiserreich als kontinentales Empire. In: Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914. Hg. v. Sebastian CONRAD und Jürgen OSTERHAMMEL. Göttingen 2006, S. 129–148. – ZERNACK, Klaus: Preußen – Deutschland – Polen. Hg. v. Wolfram FISCHER und Michael G. MÜLLER. Berlin 1991.

MARINA DMITRIEVA

# Bikiniarze und Stiljagi

## Die sozialistische Jugend und ihr amerikanischer Kleidungsstil

Ungehendert drangen die Jazzklänge von *Voice of America* durch den »Eisernen Vorhang« und beeinflussten hinter ihm nicht nur den musikalischen Geschmack, sondern auch den Kleidungsstil der Nachkriegsgeneration. In Polen nannten sich die Jugendlichen, die sich für Jazz begeisterten und im Aussehen betont »amerikanisch« gaben, *bikiniarze* oder *dzóllerzy*. In der Tschechoslowakei war ihr Name *potápki* – in Anspielung auf die von ihnen bevorzugten »Hochwasser-Hosen«. In Bulgarien hießen die modisch gestylten Männer *swingeri* und die Mädchen *zozi*. In Ungarn wurden sie als *jampec*, als faule Nichtstuer gebrandmarkt. In Russland wiederum war ihre Bezeichnung *stiljagi*. Die rumänischen Fans des Jazzmusikers und Dandys Sergiu Malagambas erhielten nach ihm den Namen *malagambista*. Sie alle waren Teil einer jugendlichen Subkultur, deren visuelle Auszeichnung ihr Dresscode war. Ihre Art, sich auffällig zu kleiden und zu benehmen, ihre Vorliebe für Boogie-Woogie und Jazz, ihre Weigerung, geltende Regeln zu akzeptieren – all das wirkte provozierend und wich von der rigiden Ordnung der staatssozialistischen Gesellschaften ab.<sup>1</sup>

Eine bemerkenswerte Erscheinung dieser Art im Nachkriegspolen war Leopold Tyrmand, der gemeinhin als geistiger Vater der polnischen *bikiniarze* gilt. Selbst kein Musiker, war er jedoch eine wichtige Figur der Jazzszene. Tyrmands Dandyismus wurde von seiner Umgebung als politischer wie ästhetischer Widerstand gegen den Kommunismus empfunden. Seine rotgestreiften (Protest-) Socken waren berühmt, obwohl er sie laut Aussage eines Freundes 1949 während einer Reise in die Sowjetunion erworben hatte.<sup>2</sup>

Das Auftreten ähnlicher subkultureller »Hipster«-Manifestationen in den Ländern des Ostblocks kann als Ausdruck des Widerstands gegen die Regime gedeutet werden. Paradoxerweise stellte der Zusammenschluss über die Ästhetik auch eine Form der offiziell propagierten »Völkerfreundschaft« dar, wenn

auch eine der subversiven Art. Die politische Botschaft der Bewegung bestand indes in ihrer prinzipiellen Indifferenz gegenüber der Politik, im Apolitischen. Ihr sozialer Habitus eignete sich sogar etwas von der sozialistischen Rhetorik an. Die Bewegung wollte die politische Linie korrigieren, nicht sie unterlaufen, wie die späteren Dissidenten.

Aus diesem Grund schwankten die Behörden auch zwischen der Möglichkeit, brutal gegen die ungehorsamen Andersgekleideten vorzugehen, oder zu versuchen, sie in bestehende Strukturen einzugliedern. In der Regel wurden sie nicht nur als selbstverliebte Gecken gesehen, sondern auch als »Hooligans« abqualifiziert, die eine Gefahr für die Öffentlichkeit darstellten und in Besserungsanstalten gehörten. Und tatsächlich wurden auch etliche *swingeri* in Bulgarien eingesperrt. Wie in der Tschechoslowakei wurden

**Abb. 1**  
Bikiniarze als  
Abschaum der  
Gesellschaft,  
Titelblatt in  
*Szpilki*, Nr. 1  
(1954)



ihnen dort die langen Haare geschoren und die eng anliegenden Hosen abgeschnitten. In der Sowjetunion machten die Komsomol-Patrouillen die *stiljagi* sogar regelmäßig zum Ziel ihrer Razzien.

Die *jeunesse dorée* der Nachkriegszeit war aber auch ein beliebtes Angriffsziel der sozialistischen Presse. Die polnischen Zeitschriften *Stolica* (Hauptstadt) sowie *Świat i Życie* (Welt und Leben) und das Satireblatt *Szpilki* (Sticheleien) wetteiferten Anfang der 1950er Jahre untereinander um Artikel, Satiren und Karikaturen, die die von der »amerikanischen Bazille« infizierte Jugend als Abschaum der Gesellschaft darstellen sollten. <sup>Abb. 1</sup> Dadurch jedoch steigerte sich die Popularität der Widerspenstigen nur noch. Mit der Liberalisierung des »Tauwetters« wurden ihre Aktivitäten zunehmend in Richtung Studentenklubs und Restaurants kanalisiert, was ihre Observanz wesentlich erleichterte.

Die männlichen *stiljagi* beziehungsweise *bikiniarze* im Spätstalinismus trugen meist eng geschnittene Hosen und zu große Sakkos oder Mäntel. Ein wichtiger Bestandteil ihres Outfits waren Schuhe mit dicker Kautschuksohle, auch »Grießbrei« genannt, sowie besagte gestreifte Socken, die unter den zu kurzen Hosen hervorschauten. Zudem war eine breite, möglichst grellfarbige Krawatte mit einem Bikini-Motiv (daher *bikiniarze*) ein Muss. Ebenso eine aufwendige Frisur mit toupiertem Tolle und ein schmaler Oberlippenbart. Die weiblichen *stiljagi* trugen breite Petticoats-Röcke, bunte Halstücher, Sonnenbrillen und Absatzschuhe. Sie fielen durch ein aufwendiges Make-up auf – als Referenz an die amerikanische Schauspielerin Rita Hayworth. Originalbekleidung aus Amerika war selten – besonders in der Sowjetunion, wo es nur wenige Ausländer und einen kleinen, dazu streng kontrollierten Schwarzmarkt gab. Deswegen wurden Trends mit selbst konfektionierter Kleidung nachgeahmt.

Das mit seinen Millionenaufgaben in der Sowjetunion populäre Satiremagazin *Krokodil* machte die modischen Jugendlichen zu ihrem Lieblingssujet. Sein Ende der 1940er Jahre in den Umlauf gebrachter abwertender Neologismus *stiljaga* wurde zum geflügelten Wort für einen Modenarren. Die *Krokodil*-Karikaturen betonten immer wieder die Eitelkeit der *stiljagi*, ihre Arroganz und Immoralität, ihren Servilismus gegenüber dem Westen. Zum Leitmotiv



**Abb. 2**  
Die Affen,  
Zeichnung in  
*Krokodil*, Nr. 2  
(1957)

auserkoren wurde die »Affigkeit« ihres Kleidungsstils. <sup>Abb. 2</sup> Außerdem würde der *stiljaga* versuchen, so die Zeitschrift, den Herausforderungen der sowjetischen Realität zu entkommen. Es handele sich bei ihm um einen Faulenzer (*tunejadec*), der nur des Nachts auflebe. Seine Orte seien dann das Café oder die Cocktailbar mit ihrem »ausländisch-fremden« Ambiente. <sup>Abb. 3–4</sup>

Die farbenfrohen Cartoons, die meist von bekannten Malern und Grafikern stammten, erreichten jedoch das Gegenteil. Sie verbreiteten ungewollt einen Kanon des *Stiljaga*-Bildes bis weit in die Provinz hinein. Das Ergebnis war ein auch dort gesteigertes Modeinteresse. Die *Stiljagi*-Kultur lieferte eine Alternative zum damaligen funktionalen Verständnis von Kleidung. Kleidung, so die Aussage, konnte also nicht nur uniform sein, sondern auch extravagant und individuell. Nikita Chrusčëv drosselte die Aggressivität der Anti-*Stiljaga*-Kampagne, indem er die engen Hosen »ökonomischer« als das weit geschnittene Hosenbein fand. Er nahm damit schon vorweg, was die zaghafte Entwicklung der sozialistischen Konsumgesellschaft in den 1960er Jahren mit sich bringen sollte: eine Entschärfung der politischen Brisanz im Modestreit.



**Abb. 3** »Arbeiten?

Das kann ich nicht schul-tern!«, Zeichnung in *Krokodil*, Nr. 6 (1958)

Obwohl die offizielle Einstellung *stiljagi*-feindlich war, traf diese Form der Subkultur wegen ihrer harmlosen Extravaganz

und gewissen Verruchtheit auf die Sympathie, und nicht die Ablehnung der Bevölkerung. Als Ausdruck für ihre allgemeine Beliebtheit gilt die Figur des Neznajka beziehungsweise Nimmerklug aus der Kinderbuch-Trilogie von Nikolaj Nosov: *Nimmerklug im Knirpsenland* (*Priključenija Neznajki*, 1954–1965). Der individualistische Protagonist kommt als sympathischer Chaot daher, der sich partout nicht ins Kollektiv eingliedern lässt. Er trägt ein orangefarbenes Hemd mit einer grünen Krawatte und dazu kanariengelbe Hosen. Nimmerklug spielt schräge Töne auf seinem Horn und ist unfähig, im konventionellen Sinne realistische Bilder zu malen: ein typischer *stiljaga* seiner Zeit.

Wie der russische Jazzmusiker Aleksej Kozlov berichtete, war die Besorgung passender Kleidung unabdingbare Voraussetzung für seine Kontakte zur Jazzszene. Nur mit passendem Outfit konnte sich dieser Welt angenähert werden, die gefährlich und anziehend zugleich war. Das Aussehen, so Kozlov weiter, galt als soziales wie politisches Zeichen. Beim Spaziergang über den »Broadway«, wobei ausschließlich die linke Straßenseite der Moskauer Gorkij-Straße vom Puškin-Platz aufwärts gemeint war, kommunizierte ein *stiljaga* über seine aufsässige Körperhaltung und extravagante Kleidung mit Gleichgesinnten, wobei jedem Hemd-

knopf oder Kragenschnitt eine entsprechende Bedeutung zukam.<sup>3</sup> Ende der 1950er Jahre reihten sich weitere Elemente dem visuellen Code zu: der *Zoot Suit* sowie lange Mäntel als Zeichen des Amerikanismus. Zu den *štatniki*, den Fans der Vereinigten Staaten, zählte auch der Dichter Iosif Brodskij, der auf dem Nevskij-Prospekt, dem Leningrader »Broadway«-Pendant verkehrte.

Neben diesen »erlaubten« Trefforten gab es auch Hinterhöfe, wo die Jazzmusiker und Fans Schallplatten austauschen, Instrumente kaufen sowie Termine für Jazz Sessions vereinbaren konnten. Die *bikiniarze* und *stiljagi* entwickelten dafür eine eigene Sprache mit parodistischen Elementen, Jargon-Einsprengeln und Anglizismen. Ihre Vorbilder für den vermeintlich »amerikanischen« Look kamen allerdings nicht aus den Vereinigten Staaten, sondern mit gewisser Verzögerung aus Frankreich. Dort hatte die von den Nationalsozialisten verfolgte Jazz Community in den 1930er Jahren eine eigene Subkultur entwickelt – die der *zazou*. Ein männlicher *zazou* trug ein weit geschnittenes Tweed Sakko, enge Hosen und Schuhe mit dicker Sohle. Beim Aufeinandertreffen mit westlichen Jazzbands 1957 zum Internationalen Jugendfestival in Moskau mussten die russischen Jazzmen allerdings feststellen, dass ihr farbiger Stil so gar nicht dem Stil der westlichen Musiker entsprach, die allesamt schwarz gekleidet auftraten.

Nicht nur die Kleidung verband die Jugend im sozialistischen Ostblock miteinander, auch ihre Vorliebe



**Abb. 4** »Tänze

zwischen den Tischen«, Zeichnung in *Krokodil*, Nr. 16 (1958)



für Jazz. Die *Jazz Hour* von *Voice of America* sendete ab 1955 mit der markanten Stimme von Willis Conover die neuesten Musikrends sowie Klassiker. Die Jazzklänge aus dem Radio wurden im Ostblock aufgezeichnet und für eigene Aufführungen arrangiert. In den 1960er Jahren reiste Conover dann zu den Jazzfestivals in Warschau, Prag und Tallinn, um die von dort mitgebrachten Platten in seinem Studio in Washington aufzulegen. Dergestalt fungierte er als der Verbindungs-

**MARINA DMITRIEVA** ist Kunsthistorikerin am GWZO Leipzig. Ihr Beitrag findet sich ungekürzt in *Jazz Behind the Iron Curtain*. Hg. v. Gertrud PICHKAN und Rüdiger RITTER. Frankfurt/Main 2010, S. 239–255. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Kunst und Architektur der Moderne in Zentral- und Osteuropa. Dazu hat sie unlängst den Band *Zwischen Stadt und Steppe. Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er Jahren*. Berlin 2012, ediert.

mann zur osteuropäischen Jazzszene.<sup>4</sup> Mit etwas technischem Geschick konnte man in der Sowjetunion auch die polnischen Jazzsendungen hören. In Polen nämlich hatten sich die Jazzfans schnell zusammengefunden: So luden sie 1954 erstmalig zum *Krakauer Jazz-Allerseelen* (Krakowskie Zadaszki Jazzowe) ein. Im Jahr 1956 folgte dann in Sopot *Grünes Licht für den Jazz* (Zielone światło dla

jazzu). Zusammen mit dem 1958 gegründeten Warschauer Festival *Jazz Jamboree* entwickelten sich die Zusammenkünfte der Musiker zu Zentren des osteuropäischen Jazz. Studentenclubs wie Klub Rotunda oder

Nachtlokale wie Kame-ralna und Paradis vervollständigten das Bild des Warschauer »Broadway« am Nowy Świat – und waren sicherlich auch ein Auslöser für Iosif Brodskijs Bewunderung für Polen als »Fenster nach Europa und zur Welt«.<sup>5</sup> Jazzmusiker aus Polen wurden zu Mediatoren zwischen dem Westen und der Sowjetunion. So waren polnische Zeitschriften wie *Przegląd kulturalny* (Kulturrundschau), *Przegląd artystyczny* (Kunstrundschau) und das Magazin *Jazz* in den Ländern Osteuropas relativ problemlos zu bekommen. Sie lieferten Information über die internationale Musikszene, über die Aktivitäten in Polen, der DDR und der Tschechoslowakei, aber auch in der Sowjetunion.

Dort indes konnte zwischen 1948 und 1953 das Bekenntnis zum Jazz durchaus gefährlich werden, waren das doch die Jahre antisemitischer und antiwestlicher Kampagnen gegen den »Kospomolitismus« – Jazzenthusiasten inbegriffen. Erst nach den stalinistischen Repressalien durfte wieder an die nationale Jazztradition der 1920er und 1930er Jahre angeknüpft werden. So gab der Regisseur Éldar Rjazanov in seinem 1956 gedrehten, späteren Filmklassiker *Die Karnevalsnacht* (Karnaval'naja noč) dem deutschen Jazzmusiker Eddie Rosner einen Gastauftritt. Der Jude Rosner war vor den Nationalsozialisten aus Berlin über Warschau in die Sowjetunion geflohen,

**Abb. 5** »Und jetzt ein russisches Volkslied in meiner Bearbeitung!«, Zeichnung in *Krokodil*, Nr. 16 (1957)

wo er 1946 verhaftet wurde und bis 1954 in einem sibirischen Lager inhaftiert war.<sup>6</sup> Im Film verkörpert der Auftritt seiner Band im weißen Smoking einen Hauch »westlicher« Eleganz. Die Gruppe verwandelt sich dort von einem langweiligen Volksmusikorchester in eine dynamische Jazztruppe. <sup>Abb. 5</sup>

Ab Anfang der 1960er wurde Jazz in Osteuropa zunehmend institutionalisiert, darüber aber auch instrumentalisiert. Sowjetische Musiker bekamen zum Beispiel die Erlaubnis, 1962 am *Jazz Jamboree* in Warschau teilzunehmen, das im Palast der Kultur und Wissenschaft, dem »sowjetischen Wolkenkratzer«, stattfand – 1965 folgte Prag, 1967 Tallinn. Sie trafen dort auf Musiker aus aller Welt. Nicht nur in den ost-mitteleuropäischen Hauptstädten sondern auch in der Provinz wie Novosibirsk und Kazan' entwickelten sich langsam Zentren der Jazzkultur.

Jazz schaffte einen gemeinsamen Aktionsraum außerhalb der offiziellen Kultur, ohne jedoch zwangsläufig oppositionell zu ihr zu agieren. Vor allem nach den Restriktionen und Verfolgungen wurden seine realen Orte, also die jazztypischen Flaniermeilen, die Klubs, Unterführungen und Keller der Wohnblocks toleriert. Gleiches galt für seinen ideellen Ort, den Amerikanismus. Jazz wurde nicht mehr als Topos der Verschwörung stigmatisiert, sondern als Raum relativer Privatheit wie Freiheit akzeptiert. Dazu gehörte auch die Möglichkeit, außerhalb der pruden Regeln der sozialistischen Gesellschaft eine gewisse erotische Freizügigkeit zu leben. Kozlov berichtete zum Beispiel, dass das Moskauer Jugendfestival 1957 nicht nur eine ungeweinte Popularität des Jazz mit sich brachte, sondern einer sexuellen Revolution gleich-

kam. Dennoch blieben Vorbehalte bestehen, wurde ein provokantes Benehmen von offizieller Seite durchaus als politische Rebellion gelesen.

In den ausgehenden 1960er und beginnenden 1970er Jahren änderte sich die subkulturelle Landschaft: Zur Jazzkultur gesellen sich Punk und Rock; die Subversion über literarische und künstlerische Performance nimmt zu; die politische Dissidentenbewegung formiert sich. Zugleich steigt wieder der politische Druck auf die Jazzszene, so in der Tschechoslowakei nach der Niederschlagung des »Prager Frühlings« 1968, was Organisationen wie die *Jazz Sektion* (*Jazzová sekce*) zwingt, aus dem Unerlaubten und Politisch-Unerwünschten heraus zu agieren.

Jazz, das dürfte unstrittig sein, war eine der wenigen Formen des Kulturtransfers innerhalb des Ostblocks. Rückblickend lässt sich fragen: Waren der Jazz und die Stiljagi-Kultur nur ein Zeichen des Eskapismus, nur Teil der allgemeinen »Privatisierung« im Sozialismus, oder stellten sie schon erste Versuche dar, eine Zivilgesellschaft und darüber eine Öffentlichkeitssphäre zu entwickeln? Eine eindeutige Antwort muss ausbleiben: Zum einen lässt sich nur schwerlich eine direkte Trennlinie zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre ziehen, führte doch der allmähliche Kontrollverlust der offiziellen Kulturpolitik zur Schaffung einer »Grauzone«, in der der private Bereich zumindest teilweise toleriert wurde. Zum anderen waren die Akteure der alternativen Szene – die *jazzmen*, *stiljagi* oder *bikiniarze* – nicht nur Privatleute, sondern auch Künstler, die ein öffentliches Echo auf ihr Werk anstrebten. Und so wurde für Manche von ihnen die offizielle Anerkennung ihrer Musik zugleich eine Kompromissfalle.

1 Zu Subkulturen im Sozialismus siehe HORVÁTH, Sándor: »Rowdys«, »Schnösel« und »Gangs«. Subkulturen ungarischer Jugendlicher in den 1960er Jahren. In: Zeitgeschichte-Online (2006). Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik. Hg. v. Árpád von KLÍMO und Jürgen DANYEL. Quelle: [http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/\\_rainbow/documents/pdf/pop\\_horvath.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop_horvath.pdf) [Letzter Zugriff: 23.03.2012]. – FÜRST, Juliane: The Importance of Being Stylish: Youth, Culture and Identity in Late Stalinism. In: Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and

Reinvention. Hg. v. DERS. New York 2006, S. 209–230. – FITZPATRICK, Sheila: Social Parasites: How Tramps, Idle Youth, and Busy Entrepreneurs Impeded the Soviet March to Communism. In: Cahiers du monde russe et soviétique (2006) 1-2, S. 1–32. – BARTLETT, Đurda: Fashion East: The Spectre that Haunted Socialism. Cambridge 2010. – Siehe auch den Musical-Film von Valerij Todorovskij *Stiljagi* (2008, Hipsters).

2 GŁOGOWSKI, Tomasz M.: Tyrmand – bikiniarz, konserwatysta. Szkice o literaturze i obyczajach [Tyrmand – ein Bikiniarz und Konservativer. Ein Essay über die Literatur und die Sitten]. Katowice 2001, S. 21.

3 KOZŁOV, Aleksej S.: Kozel na sakse: i tak vsju žizn' [Der Bock auf dem Saxophon: und so das ganze Leben]. Moskva 1998, S. 152–175.

4 Jazz Behind the Iron Curtain. Hg. v. Gertrud PICKHAN und Rüdiger RITTER. Frankfurt/Main u.a. 2010.

5 CHŁOPEK, Maciej: Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura [Bikiniarze. Die erste polnische Subkultur]. Warszawa 2005, S. 115.

6 PICKHAN, Gertrud/PREISLER, Maximilian: Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner. Berlin 2010.

INGA PROBST

# Vertiko und Blümchenvorhang

## Jan Faktors literarische Einblicke in »verkehrte« Räume bürgerlichen Rückzugs

Walter Benjamins Erinnerungsräume der *Berliner Kindheit* um neunzehnhundert sind mit weitläufigen Fluren, Salons mit Zimmerpalmen, Stilmöbeln und Lüstern ausgestattet,<sup>1</sup> die einerseits Spielplatz des sich in die Kindheit zurückerinnernden Erzählspektrums und andererseits *genius loci* des bürgerlichen Zeitalters sind. Ähnlich reich ausgestattete Interieurs stellen auch im Roman des 1951 in Prag geborenen Jan Faktor mehr als bloße Kulisse dar: In karnevalesker Manier wird in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* (2010) eine ehemals großbürgerliche Wohnung zu einem skurrilen Möbel- und Wohnkabinett umgestaltet,<sup>2</sup> das ein Zerspiegel der aufgeräumten, wohl situierten »berliner Wohnung«<sup>3</sup> Benjamins ist.

Mit seinem ostentativen Romantitel kündigt Faktor nicht nur die explizite Körperlichkeit des Textes an, sondern ruft auch

die Tradition pikaresken Erzählens auf. Diese wird vorrangig durch den ausgestellt naiven Gestus des Protagonisten Georg sowie die Episodenhaftigkeit des Textes zitiert, die einer logischen Erzählfolge und Linearität zuwider läuft. Doch hinter dem schelmenhaft-programmatischen Titel verbirgt sich ein breit angelegtes Familiennarrativ, das nicht rückwärtsgerichtet in die Tiefen familiärer Genealogie eintaucht, sondern aus unmittelbarer Perspektive Georgs geschildert wird – eine fiktional-reale »Persönlichkeit«, die zwischen (autobiographischer) Kunstfigur und *alter ego* Jan Faktors changiert und als Konstante durch dessen Gesamtwerk mäandert.<sup>4</sup>

*Georgs Sorgen um die Vergangenheit* hebt sich von den traditionalistischen Generationenromanen jüngerer Datums ab, die sich darauf verlegen, verschüttete Details der Familiengeschichte aufzudecken und sie in das Familiengedächtnis einer homogenen Genealogie zu re-integrieren. Faktors Roman hingegen torpediert diese Arbeit an der (eigenen) Vergangenheit: Georgs jüdische, ehemals zur Prager Bourgeoisie zählende Familie ist durch die Shoah irreparabel zerstört worden. Einzig ihre weiblichen Mitglieder, darunter Georgs Mutter, seine Großmütter, Tanten und weitere Frauen, deren genauer Verwandtschaftsgrad nicht mehr ermittelt werden kann, haben das KZ überlebt und sich nach dem Krieg in einer zuvor von Deutschen bewohnten Wohnung zu einer weiblichen Überlebensgemeinschaft zusammengefunden. Anstatt einen zukunftsgerichteten Neubeginn zu wagen und damit auch in die heteronormativen Familienstrukturen zurückzufinden, richten sich die Frauen in den zurückgelassenen großbürgerlichen Möbelresten ein. Während Georgs Mutter als

**Abb. 1** Vertiko vor Jugendstilapete



Redakteurin arbeitet und schließlich zu einer Akteurin des »Prager Frühlings« wird, orientieren sich vor allem Großmutter und Tanten an ihrer großbürgerlichen Vergangenheit der Zwischenkriegsjahre, in der sie mental und räumlich – mit den Requisiten der ehemals luxuriösen Einrichtung – weiterleben. <sup>Abb. 1-2</sup> Faktor setzt damit die gegenwärtige Gedächtniskonjunktur Störmanövern aus.

Diese *schrecklich nette Familie*, die sich für Georg zunehmend als übervorsorglicher mütterlicher Zwangsapparat herausstellt – »Dass meine private Zukunft sich zwischen den Nippeln und Spalten der fraulichen Neozoikallandschaften abspielen würde, schien mir mehr als natürlich zu sein.«<sup>5</sup> – wird nicht in realistisch-abbildender Manier gezeichnet, sondern mit Verfremdungseffekten, körperlicher Drastik sowie einem verzweigten Motivnetz von Verkehren, Ver- und Umdrehungen ironisiert und bisweilen grotesk überzeichnet. Signifikant ist dabei die Koppelung dieser Kipp- und Drehfiguren an die metaphorische und konkrete Räumlichkeit des Textes, die sich auf den ersten Blick aus der Binärkonstruktion zweier Welten zu ergeben scheint: der weiblichen Innenwelt der Wohnung, in der eine als »überwunden« deklarierte Epoche bewahrt wird, und der ihr gegenüber »rau« und männlich konnotierten Außenwelt Prags. <sup>Abb. 3-5</sup> Damit scheint es, als stilisiere der Roman die bürgerliche Wohnzimmerwelt zum gegendiskursiven Imaginationsraum, der als Flucht- und Rückzugsraum konservierter Privatheit fungiert. Doch mit genauem Blick besehen, ist auch die vermeintlich einheitliche Innenwelt der Wohnung durchsetzt von Gegensatzpaaren, die die Homogenität stören und destrukturen. Während Benjamin in *Berliner Kindheit* die großbürgerliche Zehn-Zimmer-Wohnung als »lockend und abenteuerlich«<sup>6</sup> beschreibt, spricht Georg aus anderen Gründen von einem »Wohnungslabyrinth«:<sup>7</sup> »Unsere riesige, in kleinere Wohneinheiten zerhackte Wohnung – neben Trennvorhängen gehörten auch selbstgebastelte Pappwände dazu – war ein kompliziertes Gebilde.«<sup>8</sup>

Da alle Familienmitglieder trotz der beengten Wohnverhältnisse auf der Suche nach einem selbstbildnerischen *room of their own sind*, wird die architektonisch vorgegebene Ordnung der Wohnung kurzerhand aufgelöst: Aus zusammen geschobenen Schränken schaffen sie neue Innenraum-Séparées

und Durchgänge; zahlreiche bunt gemusterte Vorhänge untertrennen Korridore in Badezimmer und Küchennischen oder dienen »als Ersatztüren einzelner Schränke«<sup>9</sup>.

Sinnbildlich für die improvisierten Wohnräume steht die (Wohn-) Situation von Onkel ONKEL, neben dem juvenilen Georg der einzige Mann der Frauengemeinschaft. Jeglicher familiärer Rechte enthoben und zum Hausmeister und Handlanger degradiert, schafft er sich eine, die geschlechtliche Ausgrenzung symbolisierende und vom Rest der Wohnung hermetisch abgeschlossene »Wagenburg«<sup>10</sup> aus Schränken, aus der ausschließlich die Geräusche seines Fernsehers nach Außen dringen. Während sich der pubertierende

Georg ein Zimmer mit seiner Großmutter teilen muss, besitzt allein seine Mutter ein komfortables Refugium, in dem sogar Gäste empfangen werden, um über verbotene Literatur zu diskutieren. So entsteht dort – als einziger Ort in der Wohnung – eine halb-öffentliche Sphäre, die als Ersatz-Salon fungiert.

Auch wenn die Architektur der Wohnung ihren Bewohnerinnen mehr oder minder passend angeglichen wird, scheint sie nur mehr Ersatz für etwas Vollständiges und Stabiles zu sein. Die Wohnung ist ein Provisorium und damit ein permanenter Ausnahmezustand, wie er von Svetlana Boym und Sandra Evans als kennzeichnend für die sowjetische *kommunal'naja kvartira* – die Kommunalka – beschrieben wird.<sup>11</sup> Doch so, wie der Staat mit einer gelenkten Wohnungspolitik die Grenze zum Privaten überschreitet – und die Kommunalka-Gesellschaft aus der Not heraus eigene Regeln des Zusammenlebens improvisiert und damit »verzweifelt und kreativ«<sup>12</sup> einen gegendiskursiven Raum schafft –, entzieht sich auch Georgs Familie herrschenden Diskursen. Diese werden weniger auf der Ebene staatlicher Repressionsmechanismen vermittelt, als vielmehr in Form von

**INGA PROBST** forscht als Literaturwissenschaftlerin in der Projektgruppe »Spielplätze der Verweigerung« zum Werk von Jan Faktor. Gegenwärtig beendet sie ihre Dissertation zur Geopoetik (post-)sozialistischer Landschaften in Texten von Wolfgang Hilbig und Kerstin Hensel. Gemeinsam mit Ilse NAGELSCHMIDT und Torsten ERDBRÜGGER hat sie den folgenden Band herausgegeben: *Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*. Berlin 2010.



**Abb. 2** Eduard Gärtner, *Zimmerbild*, Berlin, 1849

Raum- und Geschlechterbildern metaphorisch verhüllt, was am ehesten an der Figur von Georgs Vater zu sehen ist. Indem die Mutter diesen mit einem dauerhaften »Auslagerungszustand«<sup>13</sup> belegt, macht sie seine Ausgrenzung aus der Familie endgültig. (Sozial) räumlich wird diese Verbannung über die Plattenbauwohnung akzentuiert, in der Georgs Vater lebt. Zudem arbeitet er – was die Parallelisierung von staatlicher und väterlicher Macht im Sinne Jacques Lacans auf die Spitze treibt – bei der tschechischen Staatssicherheit. Derartig eindeutige Binaritäten werden nach Außen konsequent weitergetrieben – und im Inneren, auf Ebene der Frauenfamilie, erneut verdreht: Obwohl die großbürgerliche Restwohnung der sozialistisch gesteuerten Wohnungsverteilung ein Dorn im Auge ist, gelingt es ihren Bewohnern nicht, diesen Gegenraum zu einem wirklich funktionierenden Rückzugsort umzugestalten.

Die allzeit verrückbaren Objekte der mobilen Immobilie konstituieren ein Möbelsammelsurium, das »nach fragwürdig praktischen Gesichtspunkten zusammengestellt; das heißt – zusammengeschoben, aufeinandergetürmt oder ineinander verkeilt«<sup>14</sup> ist. Von ihm fühlt sich Georg geradezu abgestoßen – nicht, weil die eigentlich fremden Möbelstücke permanent an die deutschen Vorgänger und damit an das

Familienschicksal erinnern, sondern weil sie schlichtweg nicht zusammenpassen: »Unsere Wohnung war hochgradig verunstaltet, sie war eine Mißgeburt voller Narben und hässlicher Kompromisse.«<sup>15</sup> Insbesondere die allorts aufgehängten Blümchenvorhänge symbolisieren Georgs ungeliebte Umgebung:

*»Unsere Wohnung wurde optisch [...] von penetrant gemusterten, meist sehr bunten Vorhängen beherrscht. Diese sollte irgend etwas abschirmen, verdecken, vereinheitlichen, im Grunde aber auch verschönern – meist mit Hilfe von großflächigen Blumenmustern.«<sup>16</sup>*

Eine endgültige Aneignung der Möbel durch die Familie scheitert, da helfen auch die bunten Vorhänge nicht, die die Möbel – und damit die Vergangenheit – nur mit sozialistischem Kitsch überdecken. Gerade sie unterstreichen die hoffnungslose Schabigheit und stellen sie erst recht aus.

Faktor kehrt das Bild bürgerlicher Selbstpräsentation und -behauptung um: All das, was einst die Schönheit und den komfortablen Luxus der Wohnung ausmachte, ist beschädigt, zweckentfremdet – und auch die Möbelstücke sind auf unpassende Weise, weil aus reinem Pragmatismus zusammengestellt worden. Die großbürgerliche Gründerzeitwohnung hat damit ihre

Daseinsberechtigung als repräsentatives und selbstvergewisserndes Statussymbol einer Gesellschaftsschicht verspielt. Auch wenn es bisweilen scheint, als sei dieser Ort Kulisse einer Selbstbehauptung im Rückzug, so ist doch die umgewidmete großbürgerliche Wohnung nur noch ein kläglicher Rest von etwas unwiederbringlich Vergangenen. Sie macht schließlich deutlich, dass die Relikte des Bürgerlichen nur einen sehr fragilen Rückzug ins Private ermöglichen. Georgs Leiden an seiner Familie zeigen, dass sich in der Wohnung zwar eine (weibliche) Gemeinschaft als Gegenkonstruktion zur herrschenden Staatsdoktrin formierte, die für ihn selbst jedoch eine Form des Zwangs darstellte. Letztlich funktioniert der Selbstvergewisserungsmechanismus nur als Abgrenzung nach außen:

*»Egal, wie glücklich ich in meiner Kindheit und Jugend immer wieder war, in der Regel fand ich die Umstände meiner Aufzucht fürchterlich. Leider bauten sich diese Gefühle mit der Zeit nicht ab, sie summierten und verformten sich [...]. Ich gewöhnte mir vorsichts-*

**Abb. 3** Karte von Prag, Buchumschlag

*halber an, auf meine groteske Familie und auf mich mit Despektion herabzublicken.«<sup>17</sup>*

In *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* wird der poröse Rest einer jüdischen Familie zum subversiven Spielplatz gesellschaftlicher und geschlechtlicher Gegenwelten. Durchs Schlüsselloch der exceptionalen Prager Familie geschaut, offenbart sich in der improvisierten, ihrer ursprünglichen architektonischen Intention beraubten Wohnung, dass diese mehr als bloße Inszenierungsfläche ist. Ihr provisorisches Erscheinungsbild, der allgegenwärtige Verschleiß, mangelnde Intimsphäre und fehlender Komfort stehen symbolisch für eine aus der Ordnung gebrachte – ver-rückte – traumatisierte Familie. Zwar schafft diese sich einen Raum bürgerlicher Selbstbehauptung, der sich allerdings nicht zur simplen Gegenkonstruktion zum sozialistischen Alltag eignet. Er wird den Ansprüchen der heterogenen Großfamilie nicht gerecht, die aus dem dysfunktionalen

**Abb. 4/5** Häuser in Dejvice, Prag, 2012



Provisorium einen Dauerzustand macht und damit die sozialistischen Verhältnisse vielmehr abbildet, denn negiert. Das zeigt sich vor allem an Georg, für den der patriarchale Wohn- nur ein Machtraum unter anderen ist: Buchstäblich stößt und reibt er sich an den Ecken und Kanten der paradoxen Enge in der großbürgerlichen Wohnung, um sich schließlich in die Weite der slowakischen Berge zu flüchten.

Mit dieser Flucht wird der Status des Individuums innerhalb einer sich in ihrer Verweigerung homogen empfindenden und präsentierenden Gruppe zur Disposition gestellt. Letztlich sind Georgs Familien-erinnerungen nicht in ein Benjaminsches Licht melancholisch-nostalgischer Rückschau getaucht, sondern stehen im grellen Schein monströser Verkehrung.

- 1 BENJAMIN, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Frankfurt/Main 2006, S. 87.
- 2 FAKTOR, Jan: Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag. Köln 2010.
- 3 BENJAMIN: Berliner Kindheit (wie Anm. 1), S. 19.
- 4 Dazu PROBST, Inga: ›Rodina‹ / ›Familie‹ / ›Mischpoke‹ oder Georgs Sorgen um die multikulturelle Familienerinnerung.

In: Aussiger Beiträge 6 (2012) [im Druck].

- 5 FAKTOR: Georgs Sorgen um die Vergangenheit (wie Anm. 2), S. 17.
- 6 BENJAMIN: Berliner Kindheit (wie Anm. 1), S. 87.
- 7 FAKTOR: Georgs Sorgen um die Vergangenheit (wie Anm. 2), S. 12–13.
- 8 Ebd., S. 17.
- 9 Ebd., S. 35.
- 10 Ebd., S. 20.
- 11 EVANS, Sandra: Sowjetisch wohnen. Eine Literatur- und Kulturgeschichte der Kommunalka. Bielefeld 2011. –

BOYM, Svetlana: Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Harvard 1994.

- 12 EVANS: Sowjetisch wohnen (wie Anm. 11), S. 12.
- 13 FAKTOR: Georgs Sorgen um die Vergangenheit (wie Anm. 2), S. 15.
- 14 Ebd., S. 13–14.
- 15 Ebd., S. 13.
- 16 Ebd., S. 33–34.
- 17 Ebd., S. 9.



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

# Archäologischer Kriegsvergnügungspark

Die Ruinenstadt Forst-Ost in der Niederlausitz

ARNOLD BARTETZKY



Waldreich sind die Ufer von Oder und Neiße. Dieser Wald aber ist nicht schon immer da gewesen. Sein Boden birgt die Reste einer untergegangenen Stadt und eines gigantischen Rüstungsbetriebs, der die Zerstörungsmaschinerie des Dritten Reiches versorgte.

Durchstreift man die heutige polnische Gemeinde Zasięki mit ihren in die verwilderte Landschaft eingestreuten ärmlichen Behausungen, lassen einen zunächst nur die etwas überdimensionierten kopfsteingepflasterten Fahrbahnen der menschenleeren Straßen ahnen, dass es hier früher etwas urbaner zugegangen sein könnte. Nach ein paar Schritten durch das angrenzende Walddickicht bemerkt man aber, dass die Bäume auf Fundamenten zerstörter Häuser stehen: Die Erde ist vom Ocker zerbröselter Ziegel eingefärbt, man stolpert über zugewucherte Mauerwerksbrocken.

Einst lebten hier fast 10.000 Menschen, Einwohner von Berge, dem östlichen Stadtteil des damals bedeutenden Niederlausitzer Textilindustriezentrums Forst. Nach seiner Eingemeindung im Jahr 1897 hatte sich das am rechten Neißeufer gelegene Dorf zum modernsten Wohnquartier der expandierenden Arbeiterstadt entwickelt. In den 1920er Jahren entstanden hier durchgeplante Wohnsiedlungen mit drei- bis viergeschossigen Blöcken im Geiste der Reformarchitektur. Es gab viele Geschäfte, Gaststätten und sogar ein Kino, mehrere Brücken verbanden den pulsierenden Stadtteil mit der Altstadt.

In den letzten Kriegsmonaten zur Frontstadt erklärt und heftig umkämpft, erlitt Forst schwerste Zerstörungen, von denen es sich nicht mehr erholte. Heute fristet es das kümmerliche Dasein einer ostdeutschen Schrumpfstadt, in der nur wenige Altbauten von besseren Zeiten zeugen. Mit der Grenzziehung entlang der Oder-Neiße-Linie fiel das Gebiet von Berge an Polen. Durch Artilleriebeschuss und Flucht der Bewohner in eine ruinöse Geisterstadt verwandelt,





wurde es in den ersten Nachkriegsjahren vollständig eingeebnet. Das abtransportierte Baumaterial soll beim Wiederaufbau von Warschau Verwendung gefunden haben.

Nur direkt am Neißeufer, an den Stümpfen der bis heute nicht wieder aufgebauten Brücken, ist auch ohne archäologischen Blick zu erkennen, dass sich hier einmal eine Stadt befand. Die Fahrbahnen führen ins Nichts, mächtige Laternenmasten ragen vor dem Waldhintergrund gespenstisch in die Höhe. Am einstigen Rathenauplatz, der seit 1933 Adolf-Hitler-Platz hieß, steht sogar noch der Rumpf eines reich geschmückten Stadtbrunnens.

Selten trifft man hier Menschen an. An einem Sommernachmittag schaut ein Liebespaar eng umschlungen auf die gegenüberliegende Silhouette von Forst. Ringsum Stille.

Doch die posturbanen Wälder sind nicht so vergessen, wie sie wirken. Seitdem die Grenze durchlässig geworden ist, haben viele ehemalige Bewohner von Berge nach Spuren ihrer Häuser gesucht und in Heimatblättern Erinnerungen niedergeschrieben. Jugendliche aus Forst berichten, dass sich einige Hobbyarchäologen nun mit Metalldetektoren auf die Suche nach Schätzen machen. Zwar wurde das Gebiet schon in den Nachkriegsjahrzehnten von den polnischen Neusiedlern nach allem Brauchbaren durchkämmt. Doch die neuen Schatzsucher hoffen auf das

Gold der Bewohner, das diese tief in der Erde vergraben und bei ihrer überstürzten Flucht zurückgelassen haben könnten.

Einen noch gruseligern Spielplatz für Hobbyarchäologen bietet ein benachbartes Waldgebiet, das sich südlich von Berge, neben dem Dorf Scheuno, heute Brożek, anschließt. Hier befand sich eine riesige Munitionsfabrik der Deutschen Sprengchemie GmbH, die bis kurz vor Kriegsende Pulvereinsätze für Granaten der Wehrmacht produzierte. Seit 1938 entstanden auf einem über 500 Hektar großen, hermetisch abriegelten Gelände unter strengster Geheimhaltung an die 400 teils unterirdische Bunkerbauten, erschlossen durch ein dichtes Netz von betonierten Fahrwegen. Die meisten Gebäude dienten als Speicher und Verarbeitungsstätten für die so giftigen wie hochexplosiven Ingredienzien. Die Fabrik verfügte aber auch über eine autarke logistische Infrastruktur, darunter Kraftwerke und Wasserwerke, eine eigene Feuerwehr, Verladerampen mit Gleisanschluss, ja sogar einen unterirdischen Bahnhof.

Gegen Kriegsende besetzte die Rote Armee die Anlagen und demontierte so ziemlich alles, was für den Abtransport in die Sowjetunion geeignet schien und sich von den Betonmassen trennen ließ. Die meisten Bauten blieben aber erhalten und dienten später, von den Soldaten mit ein paar Gemälden zum Thema Sieg über den Faschismus geschmückt, einer



staatlichen polnischen Firma als denkbar unökologische Lagerstätten für Tee und Kaffee.

Heute liegt der größte Teil des Geländes brach. Einige wenige Bunker werden von Kleinbetrieben genutzt, etwa einer Eisenschleiferei, einer Recyclinganlage für Kunststoffe oder auch einer Champignon-

**ARNOLD BARTETZKY** ist Fachkoordinator für Kunstgeschichte am GWZO. Seine gegenwärtigen Forschungsthemen umfassen die Schwerpunkte Architektur, Städtebau sowie Denkmalpflege vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Am 12. November 2012 wird ihm in Wismar der Journalistenpreis des Deutschen Preises für Denkmalschutz verliehen. Der hier abgedruckte Text ist seinem aktuellen Buch entnommen: *Nation – Staat – Stadt. Architektur, Denkmalpflege und visuelle Geschichtskultur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Köln–Weimar–Wien 2012.

zuchterei, die ihre Produkte, so wird erzählt, bis nach Berlin liefert. Gleichzeitig wird das Terrain von der einheimischen Bevölkerung nach wie vor als Rohstofflager ausgeschachtet. In einem der gigantischen Kraftwerke zum Beispiel buddeln sich zwei Schrottsammler zwanzig Meter unter der Erdoberfläche in die Schutthaufen. Nach der Zusicherung, keine Fotos von ihrer illegalen Tätigkeit zu machen, zeigt einer

von ihnen die mühsam hochgeschaffte Tagesausbeute: einige verrostete Eisenklumpen, für die beim

Altstoffhändler ein paar Złoty winken. Schwere Arbeit, was? »Ich habe es mit dem Rücken, mit Schmerzspritzen geht es aber irgendwie«, sagt er ohne Anflug von Wehleidigkeit.

Etwas mehr dürften an dem Bunkerwald einige Privatforscher verdienen, die geführte Touren durch das »Verbotene Werk« anbieten. Der Gruselpark lockt aber vor allem Abenteurer und Kriegsenthusiasten aus Polen wie Deutschland, die das völlig ungesicherte Gelände auf eigene Faust durchstreifen. Eine Jugendgang aus dem Raum Cottbus hat sogar die Ergebnisse ihrer Erkundungen ins Internet gestellt. Die Abenteurersuche ist hochgradig gefährlich, zumal Hilferufe in der Einsamkeit des endlosen Waldes verschallen würden. Zwar hat die polnische Armee in den 1990er Jahren begonnen, das Terrain von Produktionsresten und Blindgängern zu beräumen. Nach wie vor aber lauern abseits der befahrbaren Wege auf Schritt und Tritt Gefahren. Unter unauffälligen Öffnungen in den Bunkern und im Waldboden verbergen sich Abgründe, der Kontakt mit Sprengstoff- und Säureresten kann tödlich enden. Vor einigen Jahren kamen zwei polnische Studenten durch eine Explosion um, auch ein Schrottsammler soll unlängst zu Tode gekommen sein.

Inmitten der gefährlichen Kriegsfolgelandschaft entstand vor einigen Jahren eine gesicherte Zone, in der der Krieg kommerziell zu Vergnügungszwecken simuliert wird: Eine deutsch-englische Firma hat auf



einem Teil des Areal ein Gotcha-Spielfeld eröffnet. Gotcha? Der Begriff ist eine Verballhornung des englischen »Got you!« (»Erwischt!«) und bezeichnet einen militaristischen Mannschaftssport, auch Paintball genannt, der darin besteht, mit Farbpatronen aufeinander zu schießen. In Deutschland steht das aus den Vereinigten Staaten stammende Spiel im Ruch des Wehrsports und unterliegt strengen gesetzlichen Beschränkungen. Mit seinem laxeren Waffenrecht bietet sich Polen als Ausweichstandort – und der gespenstische Wald an der Neiße als ideales Ambiente an. »Nur 130 km von Berlin« lädt die Firma ihre vorwiegend deutsche Kundschaft zum unbehinderten Spielvergnügen »auf einer ehemaligen Wehrmächts-Bunkeranlage« ein. An Wochenenden dröhnen hier Salven aus den maschinengewehrartigen »Markierern« durch die Stille des Waldes. Auf Spielwiesen mit Schießständen, Schützengräben, Bunkerruinen und ausrangierten Autos hetzen junge Männer und – wenige – Frauen in schreckenerregenden Tarnuniformen und Schutzmasken unter martialischen Rufen der spielleitenden »Marshalls« aufeinander los. Zu besonderen Anlässen wird sogar ein schwarz-rot-gold beflaggter Sowjetpanzer in Bewegung gesetzt. Fünfundfünfzig Euro kostet das Vergnügen pro Tag, einschließlich der Leihhausrüstung samt zweihundert Farbkugeln, die »selbstverständlich hundertprozentig biologisch abbaubar« sind.

Was sind das für Leute, die sich diesem Vergnügen hingeben? Die meisten von ihnen würde man nicht gerade zur Geburtstagsfeier seiner Kinder einladen, und einigen möchte man auch nicht in einer ostdeutschen No-Go-Area begegnen. Im Gespräch sind sie aber einfach nett und sprühen derart vor guter Laune, dass man fast geneigt ist, mit ihnen eine Pulle Bier zu trinken. Nein, es gehe nicht um Kriegsverherrlichung, sondern nur um Spaß. Man wolle einfach gut drauf sein. Kommen denn viele Glatzen hierher? Der freundliche polnische Barkeeper winkt ab: »Die arbeiten doch mit Baseballschlägern. Hier sind Knüppel aber verboten. Und sie wollen das Blut spritzen sehen. Bei uns spritzt aber nur Farbe.« Wie nimmt denn die polnische Bevölkerung die kriegsspielenden Deutschen auf? Den müden Schrottsammlern im Kraftwerk sind sie schlichtweg egal. Der Wärter der Recyclinganlage zeigt sich noch abgeklärter. Bei seinem Einsatz in Afghanistan habe er den echten Krieg kennengelernt. In der Ruhe seiner jetzigen Arbeit könne er sich von den Erlebnissen erholen. Das Gotcha-Treiben störe ihn dabei nicht im Geringsten. Und schließlich schaffe es in der verarmten Region einige Arbeitsplätze für Deutsche und Polen. Ob man es wahrhaben will oder nicht: Das makabre Kriegsspiel der Deutschen gehört in den Augen der Bewohner des polnischen Grenzstreifens ebenso zur Normalität wie die Verkaufsstände mit Gartenzwergen, die sich an den Fernstraßen aneinanderreihen.



stellen verschiedene, für die am GWZO kooperierenden Disziplinen typische Quellen vor – und den Umgang mit ihnen. Solche Fundstücke, Elementarteilchen der Forschung, können Scherben sein, ein Burgwall, ein Bild, eine Skulptur, ein Kleinod, eine Urkunde, Briefe, eine Filmszene oder ein Interview.

## Eine Botschaft aus dem Kremlgrund

Was ein Stück angefaulte Birkenrinde über Kontakte zwischen Slawen und Tataren verraten kann, erläutert WOLFRAM VON SCHELIHA

**B**raun und unappetitlich sahen die drei Streifen aus, die auf einmal vor Anastasija Bankina lagen. Doch die Geschichtsstudentin musste aufpassen. Denn an diesem 17. August 2007 arbeitete sie in einem archäologischen Team, das den südöstlichen Teil des Moskauer Kreml, den Tainickij Garten untersuchte. Da konnte jeder Fund wichtig sein. Und tatsächlich: Was sie aus dem glitschigen Kremlgrund zog, war eine kleine archäologische Sensation: eine schriftliche Botschaft aus der Vergangenheit, geschrieben auf einer Birkenrinde.

Birkenrindenerkunden sind noch nicht lange als Quelle bekannt. Auf dem Gebiet der mittelalterlichen Rus' wurden sie erstmals 1951 in Novgorod gefunden. Ihre Bezeichnung als »Urkunden« ist eigentlich irreführend, denn meistens handelt es sich um Alltags- oder Gebrauchstexte, für die Papier zu teuer war. Mehr als 1.000 haben Archäologen inzwischen ausgegraben, neunzig Prozent davon in Novgorod. In Moskau war dagegen bislang nur ein einziges Fragment gefunden worden.

Was aber die »Moskauer Birkenrindenerkunde Nr. 3« zu einer Sensation macht, ist ihre außergewöhnliche Qualität. Denn die Buchstaben sind dort nicht eingeritzt wie bei den meisten anderen, sondern mit Tinte geschrieben. Dass die Tinte sich über Jahrhunderte im feuchten Boden gehalten hat, grenzt an ein Wunder. Vor allem aber besticht das Dokument durch seine Länge: Es umfasst 52 Zeilen und 370 Wörter. Die längste bislang bekannte Birkenrindenerkunde umfasste nur 166 Wörter, also etwa die Hälfte.

Der Text listet das Inventar eines gewissen Turabej auf. Reitpferde und Ackergäule sind mit ihrer unterschiedlichen Färbung verzeichnet. Der Hausstand wird beschrieben, ein Gartenhaus erwähnt. Möglicherweise besaß Turabej auch Land bei Suzdal'. Archäologisch und sprachlich lässt sich die Urkunde auf die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert datieren. Zu dieser Zeit stand die Rus' unter der Tribut Herrschaft der Turko-Mongolen, meist Tataren genannt. Dazu passt auch der Name Turabej. »Tura« leitet sich vom turksprachigen »Töre« ab, das »Schutzmaßnahme« im Sinne von »Brustpanzer«, aber auch »Festung« heißen kann. Eine andere Bedeutung ist »Gewohnheitsrecht«, eine weitere »Fürst, Herr, Adelige, Beamter«. »Bej« geht auf das Wort »Beg« zurück. Die Form »Bey/Bej« war im Dešt-i-Qipčaq (in der



Kumanischen oder Polovcer Steppe) als Titel für militärische oder zivile Führer verbreitet. Es kam aber auch als Bestandteil von Namen vor. Aber wer war Turabej? In den Chroniken steht unter dem Jahr 1282 der Eintrag:

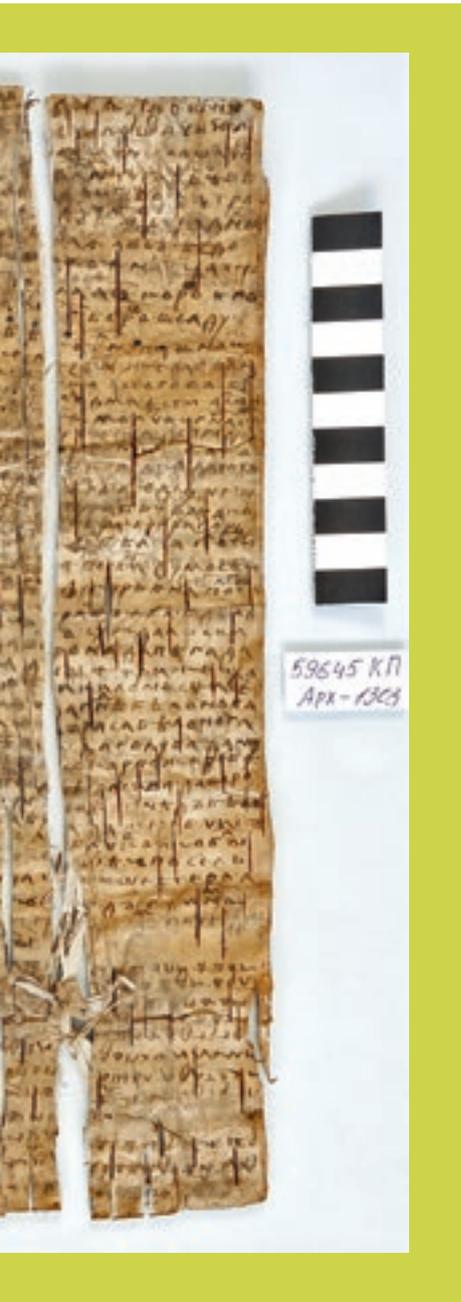
*»In diesem Jahr war ein weiterer Krieg gegen Großfürst Dmitrij Aleksandrovič, es kam Fürst Andrej aus der Tatarei und mit ihm ein tatarisches Heer, Tura, Temir', Alyn und mit ihnen Semen Toniglievič als Heerführer, und sie richteten Übles im Suzdaler Land an.«*

Sind die drei Tataren anschließend zurückgegangen oder in der Rus' geblieben? Die Chronik schweigt dazu. In der Nähe von Moskau aber liegen vier Ortschaften mit dem Namen Turab'evo. Drei davon werden bereits in Urkunden aus dem 15. Jahrhundert erwähnt. Der Namensforscher Stepan Veselovskij hat 1947 vermutet, dass deren gemeinsamer Besitzer im 14. Jahrhundert gelebt und Turabej geheißen hat. Doch in keiner anderen Quelle ist dieser Name zu finden. Vielleicht hatte aber jener Tura aus der Chronik als Heerführer den Titel Bej. Er ließ sich in der Rus' nieder, und allmählich verschmolzen Tura und Bej zu einem Namen. Möglicherweise war deshalb der Turabej aus der Birkenrindenurkunde ein Nachkomme des Tura Bej aus der Chronik. Auch der Hinweis auf Suzdaler Besitz passt dazu, denn die Orte Turab'evo liegen im Suzdaler Land.

In der Birkenrindendekunde stehen noch weitere turkstämmige Namen: Bajram, Achmed, Ontaš und Žalor'. Diese werden als Turabejs Dienstleute bezeichnet. Besonders interessant ist aber der Name Elbuga. In einem Anfang des 17. Jahrhunderts zusammengestellten Geschlechterbuch heißt es zu den Ursprüngen der Familie Mjačkov: »Aus dem Teverizker Reich war ein Gesandter in Moskau beim Großfürsten Dmitrij Ivanovič Donskoj, er hieß Olbuga, und er wurde getauft.« Die Bezeichnung »Teverizker Reich« bezieht sich auf die Stadt Täbriz im Nordwesten des heutigen Iran. Täbriz war damals die Hauptstadt des Ilkhanats. Als dieses nach 1320 zerfiel, traten mehrere Würdenträger in den Dienst des Khans der »Goldenen Horde«.

In der Kommissionshandschrift der Ersten Novgoroder Chronik findet sich eine nirgends sonst überlieferte Ergänzung. Zum Jahr 1332 heißt es dort, ein gewisser Albuga habe Großfürst Ivan Kalita beim Regieren angeleitet. Andrej Kuz'min hat schon 2002 gezeigt, dass die Identität von Albuga und Olbuga sehr wahrscheinlich ist. Ihm zufolge war Albuga/Olbuga in Moskau zunächst als Gesandter des Khans tätig. Als in der »Goldenen Horde« jedoch Thronstreitigkeiten ausbrachen, sei er in den Moskauer Dienst eingetreten. Waren vielleicht Albuga/Olbuga und Elbuga aus der Birkenrindenurkunde ein und dieselbe Person? Aus sprachlicher, chronologischer und sachlicher Hinsicht spricht nichts gegen diese Vermutung. Möglicherweise erklärt Olbugas hohe Stellung, warum sich die Birkenrindenurkunde ausgerechnet im Kreml befand.

Die ständige Präsenz von Tataren im Kreml wird in der Historiographie kontrovers diskutiert. Die Quellen, die dort einen Tatarenhof als Repräsentanz des Khans erwähnen, tragen entweder legendenhafte Züge oder stammen aus späteren Jahrhunderten. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass sich der Tatarenhof am Fundort der Birkenrindendekunde befunden hat. Denn diese Stelle ist wohl zu weit entfernt vom großfürstlichen Palast, dem eigentlichen Machtzentrum. Der schwedische Gesandte Petrus Petrejus berichtet jedoch zu Beginn des 17. Jahrhunderts von »etlichen Häusern und Höfen« der Tataren im Kreml. Im Lichte des Fundes der Birkenrindenurkunde hat diese Bemerkung einen gewissen Charme, auch wenn der Quellenwert



von Petrejus' Bericht aufgrund seines großen Abstands zu den historischen Ereignissen begrenzt ist.

Die meisten der hier gezogenen Verbindungslinien sind sicher spekulativ. Auf jeden Fall zeigt aber die Moskauer Birkenrindenurkunde sehr deutlich, dass die Lebenswelten von Russen und Tataren jenseits aller Konfrontation auch auf dem Gebiet der Rus' wesentlich enger miteinander verwoben waren, als es bislang angenommen wurde.

Der Historiker **WOLFRAM VON SCHELIHA** arbeitet in der Projektgruppe »Die Rus' und das Dešt-i-Qipčaq« und erstellt dort Regesten von Quellen, die über die Kontakte zwischen den Slawen und den Steppenvölkern Auskunft geben. Eine ausführlichere Analyse der Moskauer Birkenrindenurkunde Nr. 3 erscheint demnächst in *Geschichte der Slavia Asiatica. Quellenkundliche Probleme*. Der Verfasser bedankt sich bei Andrej Gippius (Moskau) für die Überlassung seiner Veröffentlichung zur Birkenrindenurkunde sowie Andrej Shabashov (Odessa) für die onomastischen Hinweise.

## »Unsere Stimme ist unsere Waffe« Warum ein slowenischer Frauenchor die »Jugo-Nostalgie« nicht besingt, fragt sich MATTEO COLOMBI

**N**aš glas je naše orožje« (Unsere Stimme ist unsere Waffe), so lautet die Devise des slowenischen Frauenchors Kombinat, dessen Mitglieder antifaschistische und sozialistische Widerstandslieder singen, vor allem aus dem ehemaligen Jugoslawien. Obwohl der Name des Chors und sein Repertoire an die sozialistische Tradition anknüpfen, lässt sich die zivilgesellschaftliche Haltung von Kombinat nicht einfach als »Jugo-Nostalgie« oder bloße »Ostalgie« abtun. Es reicht ein Blick auf die Chor-Webseite um festzustellen, dass die *kombinatke* sich auch für politische Herausforderungen der Gegenwart engagieren: Die Videos zeigen Auftritte zugunsten der Eingetragenen Partnerschaft für Homosexuelle in Slowenien oder zur Unterstützung der lokalen *occupy*-Bewegung. Wie passen Antifaschismus, Sozialismus und slowenische Zeitgeschichte in der musikalisch-zivilgesellschaftlichen Praxis von Kombinat zusammen? Dieser Frage möchte ich anhand des Plakats *Naš credo?* (Unser Credo?) nachgehen.

Kombinat nutzt nicht nur die audiovisuellen Möglichkeiten des Internets, sondern auch traditionelle Medien wie das Plakat. Dabei beruft die Gruppe sich auf eine sozialistische Ästhetik. Das Plakat *Naš credo?* weist eine zweigeteilte Struktur auf: Der obere Teil besteht aus Schrift, der untere aus Bild. Das Fragezeichen im Titel besitzt eine performative Funktion und fordert auf, sich mit dem Glaubensbekenntnis des Chors auseinanderzusetzen:

*»Mit dem roten Credo die Überlieferung des Widerstands schreiben. Nicht auf die Wände, auf die Ohrenmembranen. Mit der Stimme die Erinnerung verteidigen an die laute musikalische Tradition mit Rückgrat, die nicht der gesellschaftlichen Skoliose unterliegt.«*

## Naš credo?

Z rdečo  
kredo  
pisati  
izročilo  
upora. Ne  
na stene,  
na ušesne  
membrane.  
Z glasom  
ohranjati  
spomin na  
glas(be)no  
tradicijo  
pokončne  
hrbtenične  
drže, ki ne  
podlega  
družbeni  
skoliozi.



Die Figur der rot gekleideten Frau mit der hochgereckten Linken zitiert das sowjetische Kriegsplakat *Mutter Heimat ruft!* von Irakli Toidze (1941). Jedoch hält die sowjetische »Heimat« das Rote Armee-Gelübde in der Hand. Überdies bilden im sowjetischen Vorbild Gewehre den Hintergrund, die das Kombinat-Plakat durch die Gleichsetzung von Stimme und Waffe diskursiv ersetzt. Das einstige Kriegsthema wird durch den unbewaffneten Kampf der Stimmen aufgehoben und über die Anspielung »Rückgrat« universalisiert. Das »rote Credo« kommt ohne prädestinierte ideologische Konturierung aus, erweist es sich doch als Mittel gegen jedwede gesellschaftliche Erstarrung.

Das Einbeziehen der sozialistischen Tradition in generelle Widerstandshaltungen lässt sich nicht nur bei Kombinat beobachten, sondern prägt weitere kulturelle Gruppierungen aus den Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawien, die der Meinung sind, sozialistische und universelle Werte ließen sich durchaus gemeinsam denken. Zwar behaupten die *kombinatke* nicht, dass sich Werte wie Antifaschismus, Solidarität oder Menschenrechte im damaligen Jugoslawien durchgesetzt hätten. Sie betonen aber, dass diese für die jugoslawische Öffentlichkeit eine wichtige Rolle gespielt hätten, wovon der Inhalt der von ihnen gesungenen Partisanenlieder zeugt. Daher könne (und solle) die Zivilgesellschaft der Zukunft auch darauf aufbauen.

Die *kombinatke* übernehmen nicht nur sowjetische Ikonographien, sondern überschreiben sie entsprechend den Aneignungs- und Umkodierungsverfahren der früheren Soz-Art, einer Subversion des sozialistischen Realismus durch Strategien der Pop-Art. Ihr jugoslawisches Pendant hatte sie in der Neuen Slowenischen Kunst (NSK). Dennoch gib es einen Unterschied zwischen der sowjetischen Soz-Art und der NSK: Erstere ironisiert die sowjetische Kunst doktrin, das heißt sie setzt die kritische Distanz zu der von ihr zitierten Kunst voraus. Letztere hingegen betont die unhintergehbare Unmöglichkeit einer Distanz, schließlich sei das Verhältnis von Individuen wie Kollektiven zur Ideologie immer ein ambivalentes.

Slavoj Žižek beschrieb diese Ambivalenz zwischen der Ablehnung des autoritativen Modus und dem Unterliegen seiner identitätsstiftenden Wirkung am Beispiel der NSK-Musikband Laibach. Deren Konzerte sind anspruchsvolle Performanzen, in denen ideologische Symbole aus dem rechten wie linken Spektrum verwendet werden. Selbst der Name Laibach, das deutsche Wort für Ljubljana, ist als Anspielung auf den Nazismus und seine Politik der Germanisierung Sloweniens zu sehen. Žižek betont, dass der Bandname wie auch die performative Entfaltung ideologischer, autoritärer und totalitärer Symbole bei den Zuschauern keinen auf Ironie und damit Distanz beruhenden Genuss verursachen, sondern eine Identifikation mit dem Inszenierten bewirken – einen quasi »unheimlichen« Spaß am Ideologischen. Er bezeichnet diesen Vorgang als »Überidentifizierung« (*nadidentifikacija*).

Durch diesen Begriff lässt sich auch die Wirkung des Kombinat-Plakats erklären, allerdings mit einem Unterschied: Während sich Laibach einer Herrschaftssymbolik bedient, die den Zuschauer zur Überidentifizierung

mit der »dunklen« Seite der Macht bringt, verzichtet Kombinat auf eine gewaltorientierte Ikonographie. Der Chor orientiert seine Rezipienten auf die »helle« Seite der Ideologie, das

heißt auf den Widerstands- und Befreiungsdiskurs von Antifaschismus und Sozialismus. Dennoch bildet die Überschreibung des sowjetischen Originals – durch die Eliminierung der Waffen und die Ersetzung des Armeegelübdes – ein Zeichen dafür, dass die Hinwendung der *kombinatke* zur sozialistischen Tradition zwar empathisch ist, zugleich aber auch ambivalent und »überidentifikatorisch«, da das Plakat gerade durch seine Umkodierung des Ursprungs auf problematische Seiten der Ideologie anspielt.

Die doppelte Blickrichtung, mit der dieses Plakat den Betrachter konfrontiert, ist zusammengefasst folgende: 1) Der Vergangenheitsbezug ist sowohl bei Laibach als auch bei Kombinat im Unterschied zur sowjetischen Soz-Art, mit der sie die Verfahren teilen, nicht ironisch, sondern zielt auf die offene Ambivalenz der Überidentifikation.

2) Der Unterschied zwischen Laibach und Kombinat liegt darin, dass Laibach am unheimlichen Aspekt der Überidentifikation arbeitet, wohingegen Kombinat deren emanzipatorisches Potenzial hervorhebt. In der Ära des Neoliberalismus betont der Frauenchor die positive Kraft täglicher Widerstandsgesten und deren utopisches Ziel einer solidarischen Gesellschaft. Laibach indes wollte im sozialistischen Jugoslawien der 1980er Jahre eher jene Mechanismen aufzeigen, die jedwede Utopie zu einer Ideologie – und damit zu einem potenziell autoritären Diskurs machen.

Der Slawist und Komparatist **MATTEO COLOMBI** erforscht in der Projektgruppe »Spielplätze der Verweigerung« das Partisanenbild in der alternativen Kultur Sloweniens. In seiner Dissertation befasste er sich mit dem Thema der *Multiethnizität und Multikulturalität in Prag und Triest 1919–1939*. Demnächst erscheint der von ihm herausgegebene Sammelband *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld 2012.

## Ein Museum als Wallfahrtsort

AGNIESZKA GAŚSIOR untersucht die Symbiose von Museumsbetrieb und Marienkult

21. September, Mittag. Vor der orthodoxen Kathedrale im west-ukrainischen Luzk formiert sich eine Prozession. Priester treten aus dem Gotteshaus und intonieren eine Litanei, in die mehrere Hundert einstimmen. Der Zug setzt sich langsam in Bewegung und erreicht die Hauptstraße. Die vierspurige Magistrale, gesäumt von repräsentativen »Stalin-Bauten«, ist von einer seltsam andächtigen, vibrierenden Stimmung erfüllt. Die Prozession biegt links in eine Seitengasse ab, um hinter einer Wohnblocksiedlung ihr Ziel zu erreichen – ein postmodernes Museum aus den 1990er Jahren. Im Museum wird die Ankunft der Betenden bereits erwartet. Im Eingangsbereich, einer überdachten Veranda, ist das Objekt der Anbetung aufgebaut:



die Ikone der Muttergottes von Chełm, ukrainisch Cholm. Ein höchst ungewöhnlicher Ort, um Maria mit dem Hymnos Akathistos zu huldigen. Anschließend küssen die Gläubigen das hinter Schutzglas verborgene Bild. In diesem Moment gehen gelebte Religion und Museumsbetrieb eine ungewöhnliche Symbiose ein, denn das byzantinische Original aus dem 12. Jahrhundert ist Kunstexponat und Gnadenbild in einem.

Aber nicht nur diese Mischung macht die Muttergottes von Chełm zu einem »Fundstück« par excellence. Wie Phönix aus der Asche tauchte das im Laufe seiner bewegten Verehrungsgeschichte mehrfach verloren geglaubte Bild immer wieder auf. So zuletzt im Jahre 2000. Das Gemälde galt während des Zweiten Weltkriegs als verschollen. Als es in Luzk entdeckt und

nach Beseitigung der grobschlächtigen Übermalungen identifiziert wurde, war das ein sensationeller Glücksfall nicht nur in religiöser Hinsicht, denn das Werk ist auch kunsthistorisch von unschätzbarem Wert.

Wie kaum ein anderes Objekt verkörpert die Ikone zudem die wechselvolle Beziehungsgeschichte der multi-konfessionell geprägten Region im heutigen polnisch-ukrainischen Grenzgebiet. Das Gemälde kündigt vom Verhältnis zwischen Polen, Ruthenen und Russen, vor allem aber vom schwierigen Erbe des konfessionellen Mit-beziehungsweise Gegeneinanders von Orthodoxen, Katholiken und Unierten seit dem 16. Jahrhundert. Wann es nach Chełm gelangte, ist nicht bekannt. Es befand sich bereits in der Stadt, als Kasimir III. der Große von Polen 1359 hier ein katholisches Bistum gründete – neben dem bereits existierenden orthodoxen. Das Tauziehen um den Besitz der Ikone fing allerdings erst später an. Im Kräftemessen zwischen der polnischen Adelsrepublik und dem Moskauer Reich kam der von Polen initiierten Kirchenunion von Brest 1596 eine Schlüsselrolle zu. In deren Zuge wurde ein Teil der orthodoxen Kirche in eine unierte (griechisch-katholische) Kirche überführt, die bei Beibehaltung bestehender Riten die Oberhoheit des katholischen Papstes anerkannte – so auch in Chełm. Nun jedoch erhoben Orthodoxe, Unierte und Katholiken Anspruch auf die Ikone, die daraufhin mehrfach den Besitzer wechselte: Versteckt, beschlagnahmt, als »Schutzschild« in Schlachten mitgeführt, fand sie aber immer wieder in die Chełmer Kathedrale zurück.

Als die von Kiew aus agierende orthodoxe Kirche in Chełm an Einfluss zu gewinnen drohte, wurde 1639 zur Stärkung der Unierten der Mönchsorden der Basilianer in der Stadt angesiedelt, der die Obhut über das Gemälde

übernahm. Neben dem Bau einer neuen Kathedrale bemühte er sich auch um eine offizielle Anerkennung der »Wundertätigkeit« der Ikone, trug Berichte über vollbrachte Wunder zusammen und legte diese einer päpstlichen Kommission vor. So erfuhr der polnische König Johann Kasimir von dem Gnadenbild und führte es in den seit langem tobenden Kampf (1648–1657) gegen den ukrainischen Kosakenführer Bohdan Chmel'nyč'kyj mit. Die Ikone erwies sich als wirksam, denn sie bescherte dem polnischen Heer 1651 einen Sieg bei



Beresteczko in einer der größten Schlachten des 17. Jahrhunderts. Danach in Lemberg und Warschau zur Anbetung ausgestellt, kehrte die Muttergottes nach Chełm zurück, nur um kurze Zeit später mit Johann Kasimir erneut in den Krieg zu ziehen. Neun Jahre begleitete sie sein Heer und wurde, kaum zurückgebracht, schon 1672 von Johann Kasimirs Nachfolger, König Michał Korybut Wiśniowiecki, wieder als symbolisches Schutzschild gegen die Feinde Polens bemüht. Die langen Reisen strapazierten die Ikone zwar beträchtlich, kamen den Basilianern aber zupass, denn in Chełm waren Angriffe der Schweden und Moskowiter zu befürchten. Außerdem hatten die erstarkenden Orthodoxen zeitweise die Kathedrale übernommen und erhoben nun Anspruch auf das Marienbild.

Die politische Stabilisierung im 18. Jahrhundert ging mit einer zunehmenden Katholisierung der Unierten einher. Die polnischen Adelsfamilien Potocki und Rzewuski förderten den Kult der »Lagermadonna« von Chełm nach Kräften, unterstützten die Errichtung einer neuen Kathedrale (1731–1756) und die Krönung des Bildes 1765 mit päpstlich geweihten Insignien. Ende des 18. Jahrhunderts veränderte sich durch die Teilungen Polens die politische wie konfessionelle Lage jedoch fundamental. In den russisch besetzten polnischen Ostgebieten wurden die Unierten entweder dem orthodoxen Glauben zugeführt oder verfolgt. Die Umgestaltung ihrer Gotteshäuser für den orthodoxen Ritus leitete in den 1870er Jahren die Kassation der unierten Kirche ein. Konfessionen wechselten, aber der Marienkult von Chełm blieb: Jetzt erwiesen Zar Alexander III. und seine Familie 1888 der Ikone ihre Reverenz.

Zu dramatischen »Verschiebungen« der Ikone kam es dann im 20. Jahrhundert. Während des Ersten Weltkriegs gelangte sie über Moskau nach Kiew, wo sie zum Schutz vor religionsfeindlichen Ausschreitungen zeitweise in drei Teile zerlegt wurde. Derweil musste der Muttergotteskult im nunmehr polnisch-katholischen Chełm mit einer Kopie auskommen. Erst als nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten 1940 die Kathedrale wieder an die orthodoxe ukrainische Kirche übergeben wurde, gelangte die Original-Ikone 1943 an ihren angestammten Platz zurück und wurde zur Patronin der ukrainischen Nation erklärt. Schon bald jedoch musste das Bild vor den anrückenden Sowjets 1944 erneut in Sicherheit gebracht werden und verschwand für die nächsten Jahrzehnte, bis es die Tochter des zu Kriegszeiten von Chełm nach Luzk geflüchteten Paters Gawril Korbczuk im Jahr 2000 zur Restaurierung ans Luzker Museum gab. Seit dieser Zeit bietet ein staatliches Museum dem begehrten Kultobjekt nicht nur Zuflucht, sondern auch konservatorische Pflege. Und nicht zuletzt offeriert es den Konfessionen die Möglichkeit, neben- oder miteinander ihren Verehrungspraktiken nachzugehen – wenn auch nicht mehr in der Kirche oder auf dem Schlachtfeld.

Die Kunsthistorikerin **AGNIESZKA GAŚIOR** befasst sich in der Projektgruppe »Post-Panslawismus« unter anderem mit dem Marienkult in Ostmitteleuropa. Dazu bereitet sie gemeinsam mit Stefan Samerski einen Band unter dem Titel *Maria in der Krise* (2013) vor. 2012 erschien von ihr die Studie: *Eine Jagiellonin als Reichsfürstin der Franken. Zu den Stiftungen des Markgrafen Friedrich d.Ä. von Brandenburg-Ansbach und der Sophie von Polen*. Ostfildern 2012.



# Der Pass der Bella Chagall

MICHAEL G. ESCH  
gewährt Einblick in einen Pass und  
die Tücken migrantischen Reisens

Der hier abgebildete Pass bietet wenig Neues, ist aber gleichwohl ein ebenso überraschender wie interessanter Fund. Wenig Neues insofern, als die Reisen Marc Chagalls in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren in Daten, Motiven und Verläufen weitgehend bekannt sind. Ebenso ist der Umstand, dass seine Frau Bella, geborene Rosenfeld, ihn auf diesen Reisen begleitet hat, einigen seiner künstlerzentrierten Biographen zwar keine besondere Erwähnung wert, angesichts des bekanntermaßen innigen Verhältnisses der beiden zueinander aber auch nicht verwunderlich. Interessant ist der Fund, weil er die Lebensweise des renommierten Künstlers und seiner Ehefrau an ein Regime zurückbindet, an das die beiden ebenso wie Tausende ihrer Landsleute gebunden waren und so Parallelen zwischen den Lebenswegen »außergewöhnlicher« und »gewöhnlicher« Migranten deutlich macht.

Die Marken der Société des Nations verweisen darauf, dass die Chagalls einen Aufenthaltsstatus als staatenlose russische Flüchtlinge genossen – nicht ganz zu Recht, da sie auf Vermittlung von Anatolij Lunačarskij die Sowjetunion 1922 legal und mit Rückkehrrecht verlassen hatten. Ungewöhnlich war dies nicht: Der vom Völkerbund garantierte Status des russischen Flüchtlings wurde häufig auch von Einwanderern in Anspruch genommen, die lange vor 1917 nach Paris gekommen waren und denen etwa die polnische Botschaft den Nachweis der polnischen Staatsbürgerschaft verweigerte. Tatsächlich handelt es sich hier um die frühe Form eines »Nansen-Passes«, eines Passersatzpapiers für Staatenlose, das seit 1922 vom Hochkommissar für Flüchtlingsfragen ausgestellt wurde.

Das Dokument zeigt eine auf den ersten Blick außerordentliche Mobilität: Unmittelbar nach der Ausstellung des Passes – einem *Certificat d'Identité*, das mit angeklebten Zetteln für Visa für die Transit- und Einreiseländer sowie

Wiedereinreise-Visa für Frankreich ergänzt wurde – fuhr die Familie im Januar 1929 zum Wintersport in die Schweiz. Es folgte im April 1930 eine Reise durch Deutschland, vermutlich nach Polen; Februar bis Mai 1931 nach Palästina; März und Juni 1932 in die Niederlande, November 1933 in die Schweiz; 1934 nach Spanien; Sommer/Frühherbst 1935 nach Polen. Für den Juli 1936 findet sich eine Genehmigung zur Wiedereinreise. Da sich kein Stempel findet, der darüber Auskunft gäbe, wohin diese Reise ging, ist das Reisedokument offensichtlich



nicht vollständig – allerdings vollständiger als der Pass des Ehemannes, von dem Teile in der Akte liegen. Allerdings sind einige Stempel so nachlässig angebracht, dass sie nicht zu entziffern sind. Es ist daher nicht ohne Weiteres möglich, die Reisewege zu rekonstruieren. Immerhin erfahren wir aus einem »Emergency Visum« für Alexandria, dass die Reiseroute nach Palästina geändert werden musste: Das Visum der britischen Behörden galt ursprünglich nicht für Ägypten, offensichtlich musste das Verkehrsmittel – sicherlich ein Schiff – umgeleitet werden. Auffällig ist, dass die Reise-, Transit- und Rückkehr-Visa mitunter am gleichen Tag und häufig erst wenige Tage vor der Reise erteilt wurden – was entweder darauf hinweist, dass die Präfektur und die Konsularabteilungen der Botschaften damals weitaus schneller arbeiteten als heute, oder dass sich die Chagalls einer professionellen Agentur bedienten.

Der Pass befindet sich in einem Dossier unter dem Namen des Ehemannes, das vom Service des Etrangers der Pariser Polizeipräfektur geführt wurde. Eigentlich gehört es in einen Bestand, in dem sich die Akten mehrerer hundert Einwanderer finden, die nach 1927 erfolgreich Anträge auf Einbürgerung (naturalisation) gestellt hatten und deren Einbürgerungsvorgänge nach der deutschen Besetzung des Nordteils Frankreichs im Juni 1940 einer Revision unterzogen wurden. Tatsächlich stellten auch die Chagalls einen solchen Antrag, der insofern interessant ist, als die Frage nach der Nützlichkeit für die nationale (französische) Gemeinschaft verbunden wurde mit der Frage nach der künstlerischen Qualität des Schaffens von Marc Chagall. Die Polizeipräfektur holte eine Stellungnahme seitens eines Kunstsachverständigen ein, der erklärte, kein Urteil abgeben zu können, da kein Bild Chagalls vom französischen Staat angekauft worden sei. Bereits 1933 war dies anders, der Rapport der Präfektur führt an, dass der Präsident der Chambre des Députés Bilder von Chagall besitze. Der Maler habe außerdem Bilder gespendet, deren Verkauf zur Stützung des französischen Franc verwendet werden konnte. Die Chagalls wurden gleichwohl erst im dritten Versuch am 4. Juni 1937 eingebürgert, offensichtlich auch auf Intervention des Ministers für Nationale Erziehung. Solche Interventionen waren nicht ungewöhnlich. Auch weniger prominente Einbürgerungswillige nutzten nicht selten die Bekanntschaft mit Würdenträgern oder – ab der Mitte der 1920er Jahre – Menschenrechtsorganisationen, um ihrem Begehren Nachdruck zu verleihen. Die Popularität unter französischen Granden verhinderte jedoch nicht die Ausbürgerung der Chagalls am 5. Mai 1943 wegen ihrer jüdischen Konfession; zu diesem Zeitpunkt befand sich die Familie bereits in den USA.

Die Prominenz des Ehemannes sorgte nicht nur dafür, dass das Dossier zu einem nicht bekannten Zeitpunkt aus dem eigentlichen Bestand entfernt und gesondert aufbewahrt wurde. Sie ist vermutlich auch dafür verantwortlich, dass der Pass überhaupt erhalten ist: In keinem der 233 Kartons des »eigentlichen« Bestandes liegt ein solches Dokument vor. Form und Inhalt – das heißt der Hinweis auf die hohe Mobilität eines Ehepaars in der Zwischenkriegszeit und die Praxis und Geschwindigkeit der Visa-Erstellung – sind jedoch alles andere als ungewöhnlich. Sind gewähren damit eine Ahnung von den administrativen Bedingungen migrantischen Reisens in jener Zeit.

**MICHAEL G. ESCH** forscht als Historiker am Centre Marc Bloch in Berlin und ist als Gastwissenschaftler im Projekt »Ostmitteleuropa Transnational«. Zur interdisziplinären Migrationsforschung erschien von ihm: *Parallele Gesellschaften und soziale Räume. Osteuropäische Einwanderer in Paris 1880–1940*. Frankfurt/Main 2012. Das Fundstück stammt aus den Archives de la Préfecture de Paris (APP, Série C7 Etrangers, Dossier Chagall dit Chagalloff).





# Gebrauchsanweisung Slowakei

LENA SCHEIDIG stellt eine slowakische »Kneipengeschichte« aus ihrem Blog vor.

**S**tupavská krčma je smutná« – beginnt ein slowakisches Volkslied: »Die Kneipe in Stupava ist ein trauriger Ort.« Dort ist es so traurig, dass niemals Musik aufspielt, heißt es weiter, und jeder für sich allein singt. Dort trinkt die slowakische Jugend, wenn sie sich um die Mädchen prügelt, was allen anderen Freude macht. Und auch der Sänger kehrt gern in die Kneipe von Stupava ein.

Der Lebensraum »Kneipe« spielt in der Slowakei eine besondere Rolle: Dies ist der Ort, an dem die Menschen authentischer kaum sein könnten. Hier erzählen sie sich ihre Vergangenheit, ihre Träume und Wünsche. Die Slowaken gehen nicht einfach nur *na pivko*. In der Kneipe wird diskutiert und geschimpft. Hier werden die skurrilsten Geschichten erzählt und Leben verändert. Wir haben uns aufgemacht, einige der Geschichten in einem Blog zu sammeln.

## Eintrag 5 – Eine deutsche Sprachinsel in der Slowakei

Es gibt ein 4.000-Seelenstädtchen im *Slovenský kras*, dem Slowakischen Karst, zirka 50 Kilometer westlich von Košice, das zwei Namen trägt: Medzev und Metzenseifen. Hier, so hatte uns Martin Gbúr erzählt, pflegen die Menschen noch einen alten deutschen Dialekt – das Manta-kische (*mantáčtina*). Mit großen Erwartungen auf eine sprachliche Kostprobe reisen wir an, werden aber, wie so oft in den ländlichen Gegenden der Slowakei, von leergelegten Straßen begrüßt. Wir beschließen, zunächst den Karpatendeutschen Verein aufzusuchen. Außer einem Schild finden wir jedoch auch dort nichts und niemanden. Ein Zettel klebt im Fenster, der darüber informiert, dass die deutsche Bücherei nur donnerstags von 16 bis 18 Uhr geöffnet hat.

Auf der Suche nach Menschen laufen wir nach *Višňý Medzev* (Obermetzenseifen). Eine Frau spricht uns auf der Straße an und fragt nach dem Grund unseres Aufenthalts. Wir erzählen ihr, dass es hier einen alten deutschen Dialekt



geben soll. Euphorisch deklariert sie, dass JEDER im Dorf Mantakisch sprechen könne – außer sie selbst. Sie sei, wie sie betont, eine *čistá slovenka*, eine reine Slowakin.

*Ty vieš po mantácky?* – »Du sprichst doch mantakisch?«, ruft sie einem Mädchen entgegen, das gerade des Weges kommt. Dieses schüttelt schweigend den Kopf, während uns die Frau zuraunt: »Na gut, sie spricht kein Mantakisch, sie ist ja auch eine Zigeunerin.« Eine Dorfbewohnerin fährt auf dem Fahrrad vorbei: »*Hej, počkaj*« – »Du sprichst doch Mantakisch?«, ruft die Frau erneut. »*Nie, nie!*«, winkt die Radfahrerin ab und radelt vorbei. Noch will die Frau nicht aufgeben und eilt schnurstracks in den nächsten Hinterhof. Nach einer Weile schlurft hinter ihr eine alte Dame aus dem Tor. »Grüß Gott!«, sagt diese und murmelt auf unsere Bitte hin schüchtern ein paar mantakische Phrasen, die wir jedoch kaum verstehen. Sie entschuldigt sich, sie sei ein bisschen aus der Übung. Nach dem Tod ihres Vaters, eines Deutschen, habe sie niemanden mehr, mit dem sie Mantakisch sprechen könne. Sie erzählt uns, dass sie und ihre Bekannten früher in Bratislava oder Prag immer Deutsch gesprochen hätten, wenn sie die Anderen außen vor lassen wollten. Hinter ihren Rücken jedoch hätten die Leute ihnen zu Verstehen gegeben, dass sie auch Deutsch sprechen würden. Damals habe jeder Deutsch gekonnt. »Außer mir!«, interveniert die andere Frau, »Ich bin eine Slowakin von Herzen!« Die beiden schicken uns zurück zur Dorfmitte von Medzev: »Dort sprechen auf der Straße ALLE Mantakisch!«

Wo, wenn nicht in der Kneipe, sprechen die Menschen so, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist? An einer Veranda hängt ein Schild, auf dem in altdeutscher Schrift das Wort »Gasthof« angeschrieben ist. Beim Betreten bleiben wir staunend stehen – tatsächlich sind an einem Tisch ein paar Männer in ein Gespräch auf Mantakisch vertieft. Den Inhalt ihrer Sätze können wir zwar nicht verstehen, aber einzelne Wörter, wie »schwätz« (reden) und »Mou« (Mann) sind uns vertraut. Nach einer Weile spricht uns einer der Männer in einwandfreiem Hochdeutsch an und stellt sich als Georg Kosch vor. Er erteilt uns eine kleine Lehrstunde in Mantakisch. Nachdem er selbst ein paar Mal in Deutschland war, schätzt er, dass der mantakische Dialekt seiner Einschätzung nach dem Bayerischen am Nächsten komme. Den »Praiß«, sagt er, »hab' ich nie verstanden«. Wir lernen, dass »Schaib« der Teller ist, »Mariaschel« das Kartenspiel, »Grulln« sagt man für Kartoffeln und »Brambein« für Schnaps. »Und was heißt auf Mantakisch: Mein Bier schmeckt gut?«, fragen wir. »Mein Bier schmeckt gut!«, antwortet Kosch und lacht.

Das Wort »Blog« stammt aus dem Englischen und ist ein abgekürzter Zwitter aus »Web« und »Log«, das für Logbuch im Netz steht, schließlich finden sich Blogs meist auf einer einsehbaren Internetseite, sind also so etwas wie ein öffentliches Tagebuch oder Journal. In ihm protokolliert der Blogger chronologisch seine Erinnerungen, schreibt seine Gedanken nieder, äußert seine Meinung, tauscht Informationen aus. Das Blog, das **LENA SCHEIDIG**, ehemalige Studentische Hilfskraft am GWZO und derzeit Doktorandin an der Universität Leipzig, gemeinsam mit **ANDREA RÜTHEL** schrieb, ist abrufbar unter: <http://kneipengeschichten.wordpress.com/>





## Die »deutsche« Matrjoschka

Vom Spiel nationaler Stereotypen während der Fußball-Europameisterschaft 2012 berichtet JENNY ALWART

Sie ist nicht zu übersehen: die »deutsche« Matrjoschka im ukrainischen Charkiw. Es ist Juni 2012, Fußball-Europameisterschaft. Drei Vorrundenspiele finden in Charkiw statt. Und jedes Gastland wird mit einer Riesen-Matrjoschka am Eingang der Fan-Zone begrüßt – Trachten, Blumen und Nationalfarben stehen symbolisch für Dänemark, Deutschland, die Niederlande und Portugal. In den Matrjoschkas stecken Vorstellungen des Gastgebers über die Gastländer: Die »Portugiesin« trägt große goldene Ohrringe, die »Niederländerin« hält Tulpen, und die »Deutsche« hat blonde Zöpfe.

Aber nicht nur der Eingangsbereich der Charkiwer Fan-Zone wartet mit Vorstellungen über andere Nationen auf. Auch die Zeitungsberichte zum Thema Fußball sind Spielfeld nationaler Stereotypen. Einen Tag vor Beginn der EM, am 7. Juni, ließ die auflagenstarke *Komsomol'skaja pravda v Ukraine* ihre Leser im Charkiw-Teil wissen, worauf sie sich in den folgenden Tagen einzustellen hätten. Die Niederländer seien »durchaus harmlose« Gäste – nicht aggressiv, aber laut und sehr auffällig. Die Dänen, so erklärte die *Komsomolka*, seien »wie alle Skandinavier ruhig und emotional zurückhaltend« – und würden stets dienstbeflissen lächeln. Die Portugiesen seien kommunikativ und neugierig, würden eher still mit ihrer Nationalelf mitfiebern – wenngleich sie emotionaler als die Dänen seien. Die Deutschen würden »maßlos Bier trinken«, und von ihnen sei alles zu erwarten: von aggressivem Verhalten bis hin zu richtigem Rowdytum. Einen Tag nach dem Spiel Niederlande – Deutschland änderte sich das Bild

über die Gäste schlagartig. Die Charkiwer Zeitung *Večernyj Char'kov* zitierte am 14. Juni den Direktor des städtischen Departements für Fragen der Vorbereitung der Fußball-EM 2012 mit den Worten:

»Der Unterschied zwischen holländischen und deutschen Fans besteht für mich nur in der Farbe der Kleidung. Die Deutschen breiten sich genauso aus, sie unterstützen ihr Team auf eine emotionale Weise, dabei verhalten sie sich angemessen, sind fröhliche Leute, und die Charkiwer haben von ihnen keine Unannehmlichkeiten zu befürchten.«

Verhalten und Aussehen der Besucher waren aber nur ein Thema. Ein anderes Thema, das immer wieder »aus der Tiefe des Raumes« kam, war »Europa«. »Wie wir die Fans aus Europa aufnehmen und unterstützen, wirkt sich auf das Image aus, das sich für viele Jahre über unser Land festsetzen kann«, stellte ein Journalist am 8. Juni in *Segodnja* fest. Und am 12. Juni meldete Jurij Zinenko in der *Komsomol'skaja pravda* aus Charkiw erleichtert: »Zugegebenermaßen haben wir mit den Gästen aus Europa Glück gehabt: Sie sind – auch wenn sie alkoholisiert sind – gutherzig, lustig und völlig friedfertig.« Nach der Halbzeit der EM hieß es am 22. Juni in *Korrespondent* selbstsicher: »Dank der ›Euro 2012‹ haben die Europäer ein komfortables und freundliches Land an ihrer Seite entdeckt.« Kurz vor dem Finale ist in der Wochenendausgabe der Tageszeitung *Den'* vom 27.–28. Juni zu lesen: »schlussendlich haben schon einige zehntausend ausländische Touristen die Ukraine besucht, das heißt Europa selbst ist zu jenen Ukrainern gekommen, die niemals die finanziellen Möglichkeiten haben, dorthin zu fahren.«

Die meisten der ukrainischen Berichtersteller verstehen Europa als etwas »Anderes«, das sich »irgendwo dort« befindet. Dabei ist die Ukraine Teil Europas. Auch in Deutschland wird diese Tatsache manchmal vergessen. Zum Beispiel dann, wenn mit Blick auf die Ukraine von »Nicht-Europa« gesprochen wird, aber eigentlich die Nicht-Zugehörigkeit zur Europäischen Union gemeint ist. Durch diese sprachliche Ungenauigkeit gerät die Ukraine im Europa unseres Bewusstseins ins Abseits.

Und die nationalen Stereotypen? Nur auf den ersten Blick sind sie eindeutig. Dann folgen die Fragen: Was sind das eigentlich für »typische« Blumen, die die deutsche Matrjoschka in den Händen hält? Und warum wurden gerade Matrjoschkas, die zur russischen und nicht zur ukrainischen Kultur zählen, als Stellvertreterinnen für die westeuropäischen Gastländer gewählt? Übrigens: Nach Meinung der Ausrichter der Fan-Zone haben wir es hier nicht mit Matrjoschkas zu tun, sondern mit »Fan-Puppen«, so Elena Pavlenko in der *Komsomol'skaja pravda* vom 5. Juni. Wie auch immer. Die deutsche Matrjoschka, auf einem kleinen grünen Kunstrasen mit weißer Netz-Umzäunung thronend, hat sich jedenfalls im Charkiwer Spiel Deutschlands gegen die Niederlande als Glücksbringer entpuppt.

**JENNY ALWART** bearbeitete als Kulturwissenschaftlerin das DFG-Projekt »Der ukrainische Dichter Taras Ševčenko als *lieu de mémoire* von 1960 bis heute«. Derzeit befasst sie sich in der GWZO-Projektgruppe »Post-Panslawismus« mit den slawischen Bezügen während der Ausrichtung des Eurovision Song Contests in den Ländern Ostmitteleuropas. Zur Fußball-Europameisterschaft 2012 war sie als UEFA-Volunteer im Metalist-Stadion Charkiw.

## Ziele

Das 1995 gegründete Geisteswissenschaftliche Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig ist in mehrfacher Hinsicht ein Kind seiner Zeit. Es hat die Ostmitteleuropaforschung der alten Bundesrepublik und der DDR zusammengeführt und fortentwickelt. Dabei war es sein besonderes Anliegen, die Verbindungen in die östlichen Nachbarländer zu erhalten, zu erweitern und zu erneuern – das Forschen über als ein Forschen in und mit Ostmitteleuropa, das heißt mit den Ostmitteleuropäern zu gestalten. Inzwischen ist die Perspektive, die dieser Ausrichtung programmatisch zugrunde lag, Realität geworden: Zwei Jahrzehnte nach den Revolutionen im östlichen Europa hat sich der Forschungsgegenstand »Ostmitteleuropa« von einem vermeintlich »anderen« Europa zu einem integralen Teil der erweiterten Europäischen Union gewandelt.

Die Gründung des GWZO wurde nach den Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Förderung Geisteswissenschaftlicher Zentren (1994) initiiert, um laut Satzung die »Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert in vergleichender Perspektive wissenschaftlich zu erforschen«. Damit ist das Programm den Prinzipien von Komparatistik, Interdisziplinarität und Transnationalität verpflichtet. Die Ausrichtung des Instituts hat die Interaktion und Kooperation mehrerer Fächer zur notwendigen Konsequenz.

Der Forschungsgegenstand des Zentrums – Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa – umfasst ein chronologisches Spektrum vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart und eine historische Großregion zwischen Baltikum, Adria und Schwarzem Meer. Als heuristisches Konzept wird ein Ostmitteleuropa-Begriff zugrunde gelegt, der von einer offenen Geschichtsregion ausgeht, die durch historisch ge-

wachsene Strukturmerkmale geprägt ist. Durch sie unterscheidet sich Ostmitteleuropa von anderen Teilen Europas und Eurasiens.

Phänomene wie multiethnische Siedlungsprozesse, ausgeprägte Ständeverfassungen, pluralistische Konfessionalisierung, Ruralität und späte Industrialisierung, nationale und staatliche Emanzipationsprozesse bis an die Schwelle der Gegenwart sowie von außen herangetragene und intern rezipierte Rückständigkeitsdiskurse prägen die Strukturen Ostmitteleuropas auf lange Dauer. Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sind überdies die 1918 entstandene »Kleinstaatenvelt« sowie die nationalsozialistische und sowjetische Überformung Ostmitteleuropas samt den Genoziden Holocaust und Porrajmos zu nennen. Für die zweite Hälfte spielen das Exil, intellektuelle Dissidenz, zivilgesellschaftliche Gegenstrukturen sowie das genuin ostmitteleuropäische Epochenjahr 1989 eine Rolle.

Seit der letzten Evaluierung durch den Wissenschaftsrat (2005) hat sich im Rahmen der Gesamtentwicklung der EU das Interesse an politischen Entwicklungen in Ostmitteleuropa und deren historisch-kulturellen Hintergründen noch verstärkt – bedingt durch Ereignisse wie die »Orange Revolution« in der Ukraine, Widerstände in Polen und Tschechien gegen den Vertrag von Lissabon und die Erinnerungen an das Ende des Zweiten Weltkrieges, den »Prager Frühling« 1968 sowie das »Wendejahr« 1989.

## Ansätze

### »Spielplätze der Verweigerung« meint Topographien und Inszenierungsweisen von Gegenöffentlichkeit in Ostmitteleuropa

Kunst ist eine Gefahr für das Bestehende. Mit Realitäten zu spielen, ist eine subversive Haltung, zersetzt die Realität«, meinte einst Heiner Müller.<sup>1</sup> In diesem Sinne soll das Syntagma »Spielplätze der Verweigerung« Topographien und Inszenierungsweisen von Gegenöffentlichkeit in Ostmitteleuropa bezeichnen. Der Ansatz, der sich dahinter verbirgt, ist ein assoziativer.

Die Schlagworte »Spielplatz« und »Verweigerung« zielen auf einen Ort und auf eine Haltung. *Spielplätze* sind mehr als bloße Schauplätze: Sie stellen vielmehr gesellschaftlich akzeptierte Orte des eingehetzten Ausprobierens dar, der Einübung und Aushandlung sozialer Normen, Orte, die über ein eigenes, vom Normsystem abweichendes Regelsystem verfügen. Zugleich spielt die Formulierung offensichtlich das Infantile, Ludische, Experimentelle an. Mit dem metaphorisch gebrauchten *Spielplatz* sind Felder und Formationen der Kunst und Kultur gemeint, auf und in denen der spielerische Umgang mit Regeln bis hin zum Verstoß erprobt und neue Regeln etabliert werden. *Verweigerung* als individuelle oder kollektive Haltung meint dagegen ein konsequentes Sich-Verschließen Systemansprüchen gegenüber, eine Absage an Anpassung, Konformität und Zustimmung, die sich »nur« künstlerisch ausdrücken kann, aber nicht muss. In den Untersuchungen der Projektgruppe geht die *Verweigerung* mit dem *Spielplatz* eine Symbiose ein, die sich – aller versuchter Einhegung zum Trotz – die juvenile Aura des Klandestinen bewahren konnte.

Ein beispielhaftes »Spielfeld« für die Forschungen der Gruppe ist der *Underground*, der als Metapher mit Systemanspruch aufgefasst wird, die einen vertikal, mithin radikal abgesetzten Gegenraum zum domestizierten Oben des öffentlich Sanktionierten behauptet. In dieser Inszenierungsweise der *Verweigerung* stecken Pathos wie Rotzigkeit, Subversion, auch ein

guter Schuss Infantilität. Die mittlerweile kanonisierte ostmitteleuropäische Underground-Kunst, die paradigmatisch für ein Feld systemoppositioneller Artikulationen steht, scheint indes nicht notwendig auf einen autoritären Staatssozialismus als Gegner angewiesen zu sein. Folgerichtig lässt sich auch nach der »Wende« von 1989 die Fortsetzung der Experimente beobachten.

Der *Spielplatz* als Leitmotiv ermöglicht eine Konzentration auf das topographische Moment künstlerischer Widerständigkeit gegen einen Mainstream. Die Projektgruppe *Spielplätze der Verweigerung* hält dabei dezidiert den Stadtbezug aufrecht, indem sie Interventionen ostentativ individualästhetischer Natur in den öffentlichen Machtraum untersucht. Es geht also auch um Autoren, Figuren, Werke und Akteursgruppen, die die Dichotomie »öffentlich« versus »privat« kritisch verarbeiten. In den Blick kommen veröffentlichte Orte des Privaten wie intime, mithin anstößige Eintragungen in den als öffentlich postulierten Raum. Diese Orte werden als ästhetische Subjektbekundungen in offensiver Opposition zum »objektiv Wahren« untersucht. Ein solches Vorgehen lässt sich am Underground und dessen Verankerung im vorgefundenen oder konstruierten »Unten« festmachen, findet sich in großem Variantenreichtum aber auch bei anderen künstlerischen Formationen oder losen Zusammenschlüssen.

Zum Untersuchungsfeld von *Spielplätze der Verweigerung* zählt allen voran die Frage nach künstlerischen Strategien von Verweigerung im Sinne einer gegenkulturellen Haltung – hier: im ostmitteleuropäischen Raum. Die Opposition »öffentlich« versus »privat« im Hintergrund, blickt die Projektgruppe zum Beispiel »durchs Schlüsselloch«, um literarische Einblicke in (post-) sozialistische Räume bürgerlicher Selbstbehauptung zu bekommen. In Jan Faktors üppig-barock anmutenden opus magnum *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* (2010) zeigt sich eine subversiv durchgespielte Verweigerungshaltung. Faktors weibliches Familienrhizom inszeniert die Wohnzimmerwelten einer bildungsbürgerlichen tschechisch-jüdischen Prager Sippe im Sozialismus

als Rückzugsraum konservierter Privatheit. Dabei überblendet der einst zur Prenzlauer-Berg-Szene gehörende Faktor die konventionalistische Hülle der Gattung »Generationsroman« durch eine körperlich-karnevaleske Matriarchatsphantasie. Sein *Spielplatz der Verweigerung* mag außerhalb der Strukturen des Underground situiert sein, greift nichtsdestoweniger dessen ästhetische Strategien auf.

Inszenierungen von Verweigerung auf spielerische Art und Weise vollzieht gemeinhin auch eine so paradigmatische Figur wie der Narr. »Deviante« Helden bevölkern zur Jahrtausendwende denn auch auffällig häufig die ostmitteleuropäische Filmkunst. Ein Befund, der sich auf weitere narrative wie performative Kunstpraktiken in diesem Raum ausweiten lässt. Dabei verhandeln die Filme aktuelle gesellschaftliche Fragen oder tragen einen allegorischen Charakter, der sie zu Aussagen zum »Zustand der Nation« werden lässt. Ihre clownesken Anti-Helden verweigern sich dem Rationalen ebenso wie gesellschaftlichen Zwängen und Vorgaben – und das nicht nur innerhalb fiktionaler Welten, sondern auch im Rahmen von (nationalen) Identitätsdiskursen, die die Filme reflektieren.

Ein *umbrella*-Konzept, das die Untersuchung so verschiedener künstlerischer Phänomene verbindet, ist das der Subversion. Ähnlich offen wie der *Passpartout*-Begriff der Verweigerung, betont es Zersetzung, Auflösung, Untergrabung, Zerstörung der Form, respektverweigernde Befassungen mit Macht-Topik. Eine, wenn man so will, Negativ-Liste: Die Herstellung einer Gegenöffentlichkeit oder Gegenkultur meint im Projektzusammenhang weniger eine dissidentische Haltung im Sinne dezidiert *politischer* Positionierungen – samt Alternativvorschlägen – gegen ein Regime oder eine Herrscherfigur. Vielmehr geht es um künstlerische Verfahren einschließlich hochkonstruierter Künstlerbiographien, die sich normierenden Zugriffen

generell zu entziehen, diese zu unterlaufen, eben zu subvertieren trachten. Sie suchen sich jeglicher Vereinbarung durch einen wie auch immer deklarierten *Mainstream* – meist vergeblich – zu entziehen und thematisieren zudem ihre Verweigerung auch noch.

Unpolitisch ist solche Kunst gleichwohl nur auf den ersten Blick. Vielmehr folgt sie einem Kunstbegriff, wie ihn Jacques Rancière in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Politik entwirft. In Rancières Gedanken einer »Aufteilung des Sinnlichen« (*partage du sensible*) ist für eine Kunst als »gesellschaftsfernes Spektakel« ebenso wenig Platz wie für die *Bebilderung* von politischen Statements, also weder *l'art pour l'art* noch platt engagierte Kunst.<sup>3</sup> Derlei *Modi* gehörten in den Bereich des polizeilich Gefügten (»Polizei«, »Ordnung«, »Institution«). Kunst indes meint einen *Modus* des Infragestellens, der Eröffnung von Möglichkeiten, des Aufbrechens von Konsens, der Teilhabe der Ausgeschlossenen, von Rancière verstanden als »Symbolisierungsweise der Gemeinschaft, die das auszuschließen beabsichtigt, was das eigentliche Herz der Politik ist: der Dissens [...]«<sup>4</sup>. Kunst soll ein (sinnlich erfahrbares) »Ausnahmesensorium« sein – aufgespannt zwischen Zuschauer und Akteur, zwischen Sinnlichem und Intelligiblem, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Gemeinsamem und Singulärem, zwischen Besonderheit und Alltag.

Ähnliches lässt sich über *Spielplätze der Verweigerung* sagen. Sie verwehren sich gegenüber dem institutionell Verfügbaren. Sie lassen das Sinnliche der Kunst über ein spielerisches Moment erfahrbar werden. Und sie verzichten auf jede plakative politische Parole. Sie bleiben – und das ist durchaus kritisch zu betrachten (Stichwort »Infantilität«) – auf ihrem selbstgebauten Abenteuerlande.

CHRISTINE GÖLZ / ALFRUN KLIEMS

1 MÜLLER, Heiner: Das Böse ist die Zukunft. Gespräch mit Frank F. Raddatz. In: Werke 11. Gespräche 2. Hg. v. Frank HÖRNIGK. Frankfurt/Main 2008, S. 824–835, hier 827.

2 HEBDIGE, Dick: Wie Subkulturen verinnahmt werden. In: Widerspenstige

Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Hg. v. Karl HÖRNING und Rainer WINTER. Frankfurt/Main 1999, S. 379–392, hier 379.

3 RANCIÈRE, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hg. v. Maria MUHLE. Berlin

2006, S. 83 u. 89. – BANDI, Nina/KRAFT, Michael G./LASINGER, Sebastian: Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières. In: Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Hg. v. DENS. Bielefeld 2012, S. 167–181, hier 171.

4 Ebd., S. 96.

# Perspektiven

Die Forschungsperspektiven bilden für die am GWZO angesiedelten Projektgruppen und Einzelprojekte den gemeinsamen Rahmen, innerhalb dessen interdisziplinär und epochenübergreifend gearbeitet werden kann. Überschneidungen und Berührungen sind deshalb programmatisch gewünscht.

## Kulturtransfer in den inner- und überregionalen Beziehungen Ostmitteleuropas

Für die Untersuchung von Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas bietet sich das Konzept des Kulturtransfers geradezu an, lassen sich doch hier inner- und überregionale Kulturkontakte vom frühen Mittelalter bis heute beobachten. Kulturtransfer wird als dynamischer Prozess aufgefasst, der nicht bloß die Übertragung oder Ausbreitung von kulturellen Phänomenen beschreibt, sondern vielmehr deren gegenseitige Beeinflussung. Das historische Profil der Region lässt sich nicht erforschen, geht man von der Vorstellung homogener Kulturen aus. Begriffe wie »Ausgangskultur« und »Zielkultur« haben sich hier als irreführend erwiesen. Termini wie »Import«, »fremd« und »anders« sollen nicht als Verneinung offener Beziehungsgeflechte verstanden werden, die Prozessen wechselseitiger Durchdringung eine Hierarchie geben. »Kulturen« werden daher im GWZO als relationale und kontextabhängige Praktiken verstanden.

## Bedingtheiten und Potenziale von Modernisierungsprozessen

Phänomene von »Modernisierung« durchziehen die gesamte Geschichte Ostmitteleuropas bis in die Gegenwart. Ein wesentliches Anliegen des GWZO ist, unter dieser Perspektive die Eigenvoraussetzungen und -entwicklungen der ostmitteleuropäischen Gesellschafts- und Staatsbildungen zu erforschen. Dabei gilt es, die an westeuropäischen Verläufen ausgerich-

tete Normierung von Modernität zu vermeiden. Vor dem Hintergrund der Perspektive »Kulturtransfer« wird vielmehr die »Europäisierung« Ostmitteleuropas nach 1989 als Wiederentdeckung seiner historischen Europäizität aufgefasst – ist doch Europa erst durch den Einschluss der einst als »barbarisch« angesehenen Regionen im Norden und Osten des Kontinents »geworden«. Offene Konzepte von Modernisierung dienen dazu, die spezifischen Entwicklungen der Region vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert auf eine Weise zu beschreiben, die verbreitete Thesen von ihrer relativen Rückständigkeit revidiert und Ostmitteleuropa als gleichberechtigten Gegenstand einer historischen Komparatistik etabliert.

## Nationale Identitätsbildungen

Betrachtungen von Kulturkontakten und Modernisierungsprozessen in Ostmitteleuropa zeigen sich vielfach vom historischen Erfolg nationalstaatlicher Narrative verengt. Doch sind Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas von komplex verwobenen Identifikationsangeboten geprägt, am offensichtlichsten von regionalen (sub- und transnationalen), ethnischen und konfessionellen. Die Problematisierung »nationaler Identitätsbildung« ist insofern zugleich ein Forschungs- und politisches Anliegen: Untersuchungen von Entstehung, Formierung und Festigung solcher und anderer Zuschreibungen können dazu beitragen, überkommene Werturteile bezüglich konkurrierender Identitätsbildungen zu thematisieren. Am GWZO stehen daher transnationale Bestimmungsfaktoren wie Religion, Ideologie, Ökonomie und »Europa« sowie Prozesse kultureller Umwertung und Interferenz im Fokus.

# Oskar-Halecki-Vorlesung

Die jährliche Oskar-Halecki-Vorlesung des GWZO verfolgt das Ziel, herausragende Persönlichkeiten des wissenschaftlichen, aber auch öffentlichen Lebens dazu einzuladen, aus ihrem Lebenswerk oder ihrem Erleben über, mit und in den östlichen Nachbarländern Deutschlands für ein breiteres Publikum vorzutragen. Die Festvorlesungen werden anschließend publiziert, um ihre breite Rezeption und fortdauernde Diskussion anzustoßen.

## Oskar-Halecki-Vorlesung 2011

### Jahresvorlesung des GWZO

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Klaus Zernack zum 80. Geburtstag

Prof. Dr. Matti Klinge

„Nordosteuropa als  
Geschichtsregion“

Einladung

Montag, 20. Juni 2011 / 18 Uhr c. t.  
GWZO, Specks Hof (Eingang A)  
Reichsstr. 4–6, 04109 Leipzig



Geisteswissenschaftliches Zentrum  
Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas  
an der Universität Leipzig

Der in Wien geborene Pole Oskar Halecki (1891–1973) war einer der führenden Mittelalter- und Neuzeithistoriker im Polen der Zwischenkriegszeit. Auf dem internationalen Historikerkongress 1933 in Warschau prägte er die erste Grundsatzdebatte über das Selbstverständnis der historischen Teildisziplin Osteuropäische Geschichte. 1939 zur Emigration gezwungen, gründete er 1942 in New York das Polish Institute of Arts and Sciences in America. Hier entwickelte Halecki seine geschichtsregionale Konzeption Ostmitteleuropas als historische Strukturlandschaft und verfasste seine bis heute wegweisende Gesamtdarstellung *Borderlands of Western Civilization. A History of East Central Europe* (New York 1952) sowie seine grundlegende Studie *The Limits and Divisions of European History* (London–New York 1950). Sein breites Fachwissen setzte der Historiker Halecki auch im diplomatischen Dienst der Zweiten Polnischen Republik sowie im Sekretariat des Völkerbundes ein.

Gäste des Instituts waren in den vergangenen Jahren:

- 2011 **Prof. Dr. Matti Klinge**, Helsinki
- 2010 **Prof. Dr. Katherine Verdery**, New York
- 2009 **Dr. Hans-Dietrich Genscher**, Bonn
- 2008 **Prof. Dr. Hermann Parzinger**, Berlin
- 2007 **Prof. Dr. István Fried**, Szeged
- 2006 **Prof. Dr. Walter Pohl**, Wien
- 2005 **Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann**, Princeton
- 2004 **Prof. Dr. Piotr S. Wandycz**, New Haven
- 2003 **Prof. Dr. Maria Todorova**, Urbana-Champaign
- 2002 **Prof. Dr. Miroslav Hroch**, Prag
- 2001 **Prof. Dr. Włodzimierz Borodziej**, Warschau

# Projekte

Die Grundfinanzierung des GWZO trägt der Freistaat Sachsen; die Trägerschaft der Projektforschung ist 2008 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) in die Projektfinanzierung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) übergegangen. Seither unterstützt das BMBF

außer der Arbeit der Projektgruppen die Erstellung forschungsnaher Synthesen (Lexika, Handbücher, Ausstellungen). Darüber hinaus wurden und werden zahlreiche Drittmittelprojekte durch anderweitige Förderinstitutionen finanziert. Wir sind all unseren Förderern zu Dank verpflichtet.



## Projektgruppen (BMBF-Förderung)

**Die frühmittelalterlichen Zentren an der Donau.** Städtische Topographie, Christentum und Handel zwischen Mitteleuropa und dem Schwarzen Meer

**Vergleichende Untersuchungen zum sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandel.** Grenz- und Kontaktzonen Ostmitteleuropas im Mittelalter

**Mittelalterliche Grenzregionen im Vergleich.** Der westliche und der östliche Rand Ostmitteleuropas im 12. und 13. Jahrhundert

**Usus aquarum.** Mühlenbau, Wasser und Verkehr im hochmittelalterlichen Landesausbau Ostmitteleuropas

**Repräsentation und Nachleben spätmittelalterlicher Herrscher Mitteleuropas.** Kunst – Liturgie – Geschichte (1250–1550)

**Armenier in Wirtschaft und Kultur Ostmitteleuropas** (14.–19. Jahrhundert). Teil II

**Osmanischer Orient und Ostmitteleuropa.** Vergleichende Studien zu Perzeptionen und Interaktionen in den Grenzzonen. Teil II

**Religionsfrieden und Modi der Bewältigung religiöser/konfessioneller Konflikte in Ostmitteleuropa** (16.–19. Jahrhundert). Teil II

**Rechtskulturelle Prägungen Ostmitteleuropas in der Moderne.** Produktionseigentum, Geistiges Eigentum, Bodeneigentum

**Ostmitteleuropa Transnational.** Positionierungsstrategien in Globalisierungsprozessen vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Teil II

**Zwischen religiöser Tradition, kommunistischer Prägung und kultureller Umwertung.** Transnationalität in den Erinnerungskulturen Ostmitteleuropas vor und nach 1989

**Spielplätze der Verweigerung.** Topographien und Inszenierungsweisen von Gegenöffentlichkeit in Ostmitteleuropa

**Post-Panslawismus.** Slawizität, Slawische Idee und Antislawismus im 20. und 21. Jahrhundert

## Weitere Projektgruppen und Einzelprojekte (versch. Forschungsförderer)

**Die Rus' und das Dešt-i-Qipčak (580–1480).** Regesten zur Geschichte der Slavia Asiatica. *DFG*

»**Nördlich der Donau**«. Wissensdatenbank zum Werden Europas im Mittelalter. *SMWK*

**Der ukrainische Dichter Taras Ševčenko als lieu de mémoire von 1960 bis heute.** *DFG*

## Handbuchprojekte

**Handbuch zur Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa.** *BMBF*

**Ostmitteleuropa Transnational.** Studien zur Verflechtungsgeschichte I–III. *BMBF*

»**Europa Jagellonica: Europas Mitte um 1500**«. Begleitband zur Ausstellung »Europa Jagellonica«. *DFG*

**Künstler und Kunsthandwerker an der Schwelle zur Neuzeit in Ostmitteleuropa.** *DPWS / DTZ*

**Die Exulanten-Chronik des Václav Nosidlo von Geblice.** *BKM*

## Ausstellungen

**Europa Jagellonica.** Kunst und Kultur in Ostmitteleuropa zur Zeit der Jagiellonen. *DFG / BMBF*

**Erfolg der Passauer Hofkünstler in Ostmitteleuropa (1500–1550).** *BMBF*

**Kunst zur Zeit zweier Konzile.** Zur Genese der Spätgotik in Mitteleuropa (1380–1470). *BMBF*

Im Jahr 2011 arbeiteten am GWZO 57 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Am Gastwissenschaftlerprogramm nahmen 40 Forscherinnen und Forscher aus aller Welt teil. Hinzu kamen 6 Stipendiatinnen und Stipendiaten (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Alexander von Humboldt-Stiftung, Fritz Thyssen Stiftung, Studii doctorale SIDOC, Deutscher Akademischer Austauschdienst DAAD, Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst KAAD).

# Veranstaltungen

Das GWZO veranstaltet jährlich im Schnitt fünf-zehn Tagungen und Workshops, organisiert Ringvorlesungen und Vortragsreihen, initiiert Projektvorträge seiner Gastwissenschaftler, aber auch öffentliche Lesungen, Ausstellungen und Podiumsgespräche. Oft kooperiert es dabei mit Partnern in Leipzig, in Deutschland, in der Untersuchungsregion und im übrigen europäischen und außereuropäischen Ausland. Wir sind diesen uns freundschaftlich verbundenen Partnern zu Dank verpflichtet. Eine vollständige Liste der Kooperationspartner des GWZO findet sich auf der Homepage [www.uni-leipzig.de/gwzo](http://www.uni-leipzig.de/gwzo)

## Wintersemester 2010/11 | Ringvorlesung

Die *Wende* und die Stadt. Post-sozialistische Impressionen aus Mittel- und Osteuropa  
*GWZO Leipzig*

## 24. November 2010–28. Januar 2011 | Vortragsreihe

Ukraine und Europa  
*KOMOEL Leipzig*

## 27.–28. Januar 2011 | Internationaler Workshop

Rechtskultur im östlichen Europa (18.–20. Jahrhundert). Forschungstendenzen und Desiderata  
*GWZO Leipzig*

## 28. Januar 2011 | Internationaler Workshop

Quellenkundliche Probleme der Regesten zur Geschichte der *Slavia Asiatica*  
*GWZO Leipzig*

## 2. Februar 2011 | Podiumsdiskussion

Quo vadis Belarus? Lukaschenko zum Vierten. Wahlreflexionen aus dem In- und Ausland  
*Zeitgeschichtliches Forum Leipzig*

## 12.–13. Mai 2011 | Workshop

Die etwas anderen Helden – »Närrische« Strategien in der Film-/Kunst Ost-Mittel-Europas  
*GWZO Leipzig*

## 19. Mai–30. September 2012 | Ausstellung

Europa Jagellonica. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386–1572  
*GASK – Mittelböhmische Galerie Kuttenberg*

## 21. Mai–31. Oktober 2011 | Wissenschaftliche Begleitung der Ausstellung

3. Sächsische Landesausstellung »Via Regia. 800 Jahre Bewegung und Begegnung«  
*Kaisertrutz Görlitz*

## 27.–29. Mai 2011 | Konferenz

Deutsch-polnische Wissenskulturen und Wissenschaftsbeziehungen  
*Deutsches Historisches Institut Warschau*

## 23. September 2011–9. Januar 2012 | Wissenschaftliche Begleitung der Ausstellung

Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte  
*Martin-Gropius-Bau Berlin*

## Wintersemester 2011/12 | Ringvorlesung

Grenzverläufe. Italien und Slowenien im Dialog  
*Universität Hamburg*

## Wintersemester 2011/12 | Ringvorlesung

Wirtschaftliche Verflechtungen Ostmitteleuropas im 19. und 20. Jahrhundert  
*GWZO Leipzig*

## 24.–25. November 2011 | Jahrestagung des GWZO

Armenier in Wirtschaft, Kultur und Politik des östlichen Europa (1000–1900)  
*GWZO Leipzig*



**21.–24. September 2011 | Internationaler Kongress**  
Forum Kunst des Mittelalters  
*Halberstadt*

**10.–12. Oktober 2011 | Internationales Seminar**  
Wassermühlen IV.  
*Regionalmuseum Vysoké Mýto / Hohenmauth*

**14.–16. Oktober 2011 | Internationale Konferenz**  
Die Pforte der Glückseligkeit durchschreiten.  
Formen der diplomatischen Repräsentation der christlichen Mächte im frühneuzeitlichen Istanbul  
*GWZO Leipzig*

**4.–6. November 2011 | Tagung**  
Die Kultur des oberlausitzischen Adels in vergleichender Perspektive vom 16. bis zum 19. Jahrhundert  
*Schloss Hoyerswerda*

**10.–12. November 2011 | Internationaler Workshop**  
Phantomgrenzen und Regionen für eine Kulturgeschichte des Rechts in Ostmittel- und Südosteuropa  
*GWZO Leipzig*

**16.–19. November 2011 | 23. Internationales Symposium**  
Macht des Goldes, Gold der Macht. Herrschafts- und Jenseitsrepräsentationen zwischen Antike und Frühmittelalter im mittleren Donauraum  
*Tengelic*

**17.–20. November 2011 | 43rd Annual ASEES Convention**  
Panels der GWZO-Projektgruppen »Post-Panslawismus« und »Die Rus' und die Steppe«  
*Washington*

**6. Dezember 2011 | Preisverleihung**  
Verleihung des Wissenschaftlichen Förderpreises des Botschafters der Republik Polen  
*GWZO Leipzig*

# Publikationen

Im Folgenden ist eine Auswahl der 2011 erschienenen Leigenständigen Schriften von Mitarbeitern des GWZO aufgelistet, vor allem Monographien, Sammelbände und Kataloge sowie die Jahresvorlesung. Ein vollständiges und regelmäßig aktualisiertes Verzeichnis auch der kleineren Schriften der Institutsmitarbeiter findet sich auf der Homepage [www.uni-leipzig.de/gwzo](http://www.uni-leipzig.de/gwzo)



**Rügen im Mittelalter. Eine interdisziplinäre Studie zur mittelalterlichen Besiedlung auf Rügen.** Von Heike Reimann, Fred Ruchhöft und Cornelia Willich (†). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 36), 355 S.



**Die böhmischen Franziskaner im ausgehenden Mittelalter.** Von Petr Hlaváček. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 40), 230 S.



**Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn.** Von Evelin Wetter. Ostfildern: Thorbecke Verlag 2011 (Studia Jagellonica Lipsiensia 8), 309 S.



**Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania.** Von Emese Sarkadi Nagy. Ostfildern: Thorbecke Verlag 2011 (Studia Jagellonica Lipsiensia 9), 320 S.



**Eine Jagiellonin als Reichsfürstin in Franken. Zu den Stiftungen des Markgrafen Friedrich d. Ä. von Brandenburg-Ansbach und der Sophie von Polen.** Von Agnieszka Gašior. Ostfildern: Thorbecke Verlag 2011 (Studia Jagellonica Lipsiensia 10), 340 S.



**Eine endliche Geschichte.** Von Jutta Faehndrich. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag 2011 (Visuelle Geschichtskultur 5), 303 S.



**Keszthely-Fenékpuszta im Kontext spätantiker Kontinuitätsforschung zwischen Noricum und Moesia.** Hg. v. Orsolya Heinrich-Tamáska. Budapest–Leipzig–Keszthely–Rahden: Verlag Marie Leidorf 2011 (Castellum Pannonicum Pelsonense 2), 728 S.



**Adeliges Eigentumsrecht und Landesverfassung.** Von Dirk H. Müller. Oldenburg: Akademie-Verlag 2011 (Elitenwandel in der Moderne 11), 301 S.



**Oskar-Halecki-Vorlesung / Jahresvorlesung des GWZO. Auf dem Wege zum und im Epochenjahr 1989.** Von Hans-Dietrich-Genscher. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011, 30 S.



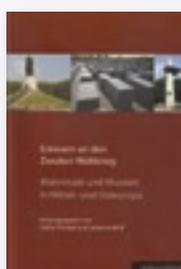
**Überbringen – Überformen – Überblenden. Theorietransfer im 20. Jahrhundert.** Hg. v. Dietlind Hüchtker und Alfrun Kliems. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag 2011, 240 S.



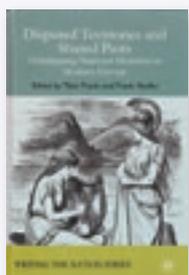
**Die Ortsnamen der Niederlausitz östlich der Neiße.** Von Ernst Eichler und Christian Zschieschang. Stuttgart–Leipzig: S. Hirzel Verlag 2011, 256 S.



**World Orders in Historical Perspective. Opening Lectures of the Second European Congress of World and Global History Dresden 2008.** Hg. v. Frank Hadler und Matthias Middell. Leipzig: Akademische Verlagsanstalt 2011, 63 S.



**Erinnern an den Zweiten Weltkrieg. Mahnmale und Museen in Mittel- und Osteuropa.** Hg. v. Stefan Troebst und Johanna Wolf. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011, 272 S.



**Disputed Territories and Shared Pasts. Overlapping National Histories in Modern Europe.** Hg. v. Tibor Frank und Frank Hadler. Houndmills Basingstoke: Macmillan Publishers Limited 2011, 448 S.



**Der Hitler-Stalin-Pakt 1939 in den Erinnerungskulturen der Europäer.** Hg. v. Anne Kaminsky, Dietmar Müller und Stefan Troebst. Göttingen: Wallstein Verlag 2011 (Moderne europäische Geschichte 1), 566 S.



**Transforming Rural Societies. Agrarian Property and Agrarianism in East Central Europe in the Nineteenth and Twentieth Centuries.** Hg. v. Dietmar Müller und Angela Harre. Innsbruck–Wien–Bozen: StudienVerlag 2011 (Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 7/2010), 227 S.



**Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturregion im Spannungsfeld von Magdeburg, Lübeck und Berlin.** Hg. v. Jiří Fajt, Wilfried Franzen und Peter Kuvener. Berlin: Lukas Verlag 2011, 568 S.



**Subtile Differenzen: Fantastik, Krimi und Geschichte in Miloš Urbans Roman Sedmikostelí.** Von Nora Schmidt. Berlin: Frank & Timme 2011, 180 S.



**A Szamosújvári Örmény Katolikus Gyűjtőlevéltár / The Armenian Catholic Collective Archive in Armenopolis.** Von Rita Bernád und Bálint Kovács. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011 (Erdélyi Római Katolikus Levéltarak 4), 320 S.

## Abbildungsnachweise

- S. 2/3** Fotograf: Frank Bernhard Übler.
- S. 4–7** Fotograf: Markus Hörsch.
- S. 9** © ZODIAC Jerzy Hoffman Film Production
- S. 10** Zeichnung: I. Jordan.
- S. 11** Fotograf: S. Orłowski.
- S. 12** Zeichnung: E. Osipowa, J. Ożóg, U. Potyrało.
- S. 13** Fotograf: A. Kokowski, M. Piotrowski.
- S. 14** Fotograf: K. Wasilczyk.
- S. 15** Fotograf: M. Wołoszyn.  
Computer-Design: I. Jordan.
- S. 16** Grafik: Vera A. Kovrigina. Bearbeitung: Tamara Ganjalyan. Quelle: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000171/st023.shtml>.
- S. 17** Fotograf: Tamara Ganjalyan.
- S. 18** GMELIN, Samuel Gottlieb: Reise durch Russland zur Untersuchung der drey Natur-Reiche. Zweyter Theil. St. Petersburg 1774. – Le Caucase pittoresque dessine d'apres nature par le prince Grégoire Gagarine. Paris 1847.
- S. 21** Fotograf: Vitaliy Hrabar. L'vivs'ka nacional'na halereja mystectv, Lemberg/L'viv. – Kraków, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. VII-MdP-821. – Odsiecz wiedeńska 1683. Katalog. Bd. 2. Kraków 1990, Nr. 52 (Kat.-Nr. 70).
- S. 22** Kraków, Państwowe Zbiory sztuki na Wawelu, Inv.-Nr. 283. – Kunstschatze des Königsschlusses Wawel. Hg. v. Jerzy SZABLÓWSKI. Warschau <sup>2</sup>1994, Abb. 136. – Kraków, Państwowe Zbiory sztuki na Wawelu. Inv.-Nr. 1376. – ŻYGULSKI, Zdzisław: Sztuka Islamu w zbiorach polskich. Warszawa 1989, Abb. 101–102.
- S. 23** Quelle: <http://imageshack.us/photo/my-images/524/zolkiew6kolegiata2.jpg/>.
- S. 24** Fotograf: Vitaliy Hrabar. L'vivs'ka nacional'na halereja mystectv, Lemberg/L'viv.
- S. 27** OLSZAŃSKI, Kazimierz: Wojciech Kossak. Wrocław u.a. <sup>2</sup>1982, Fig. 17, S. 24.
- S. 28** OLSZAŃSKI, Kazimierz: Wojciech Kossak. Wrocław u.a. <sup>2</sup>1982, Fig. 13, S. 21. – Museum Huis Doorn. Inv. HuD 02227. – Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte. Hg. v. Małgorzata OMILANOWSKA. Berlin u.a. 2011, Kat.-Nr. 14.33, S. 507.
- S. 30** Muzeum Narodowe w Warszawie. – Quelle: [http://artyzm.com/e\\_obraz.php?id=1616](http://artyzm.com/e_obraz.php?id=1616).
- S. 32** Biblioteka Jagiellońska, Krakau.
- S. 33–35** Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen.
- S. 37** pixelio.de. Nr. 492346. Fotograf: Ich-und-Du. Frei nach Creative Commons.
- S. 39** Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Katalog. Hg. v. Hans OTTOMEYER und Paul ASENBAUM. Ostfildern 2006.
- S. 40–41** Grafik: Birgit Schroeter. Umschlagsgestaltung. Mit freundlicher Genehmigung. – Fotograf: Inga Probst.
- S. 42–47** Fotograf: Arnold Bartetzky.
- S. 48** Fotograf: A. D. Alekseev, © Staatliches Kulturhistorisches Museum »Moskauer Kreml«, Moskau.
- S. 51** Kombinat. Mit freundlicher Genehmigung.
- S. 52** Fotograf: Agnieszka Gąsior.
- S. 54** Fotograf: Michael G. Esch.
- S. 57** Fotograf: Lena Scheidig/Andrea Rützel.
- S. 58/59** Fotograf: Jenny Alwart. Juni 2012.
- S. 65** Entwurf: Franziska Becker.
- Umschlag** Specks Hof. Fotograf: Karsten Thormaehlen. Mit freundlicher Genehmigung.

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

<b>Mitropa</b>	Jahresheft des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. (GWZO) an der Universität Leipzig
Herausgeber	Christian Lübke / Stefan Troebst / Alfrun Kliems
Redaktion	Alfrun Kliems
Gestaltung	Plural   Design Severin Wucher
Papier	GSO Perlweiß von Geese Papier
Herstellung	hausstätter
Druck	vierC
Bezug	GWZO Leipzig Specks Hof, Reichsstraße 4–6 D-04109 Leipzig Telefon (0341) 9735 560 Fax (0341) 9735 569 gwzo@uni-leipzig.de www.uni-leipzig.de/gwzo
E-Mail	mitropa@uni-leipzig.de
ISSN	2191-1401



**PEFC zertifiziert**  
Dieses Produkt stammt aus  
nachhaltig bewirtschafteten  
Wäldern und kontrollierten Quellen.  
[www.pefc.de](http://www.pefc.de)

## Redaktioneller Hinweis

Auf die Doppelnennung femininer und maskuliner Formen (z. B. Kolleginnen und Kollegen) als Form der sprachlichen Gleichstellung wurde in den Leseproben aus sprachökonomischen und stilistischen Gründen verzichtet. Stattdessen haben wir uns für die Verwendung von Kurzformen im Plural entschieden (Mitarbeiter, Autoren, Kollegen, Wissenschaftler).



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

STAATSMINISTERIUM  
FÜR WISSENSCHAFT  
UND KUNST



Freistaat  
SACHSEN