

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

Andronikashvili, Zaal_ Vom Krieg zerrissene Kulturlandschaften: Nachdenken über die Ukraine.

DOI: [10.47952/gro-publ-226](https://doi.org/10.47952/gro-publ-226)

Bauer, Elisabeth & Nikita Kadan_ Erde und Trümmer sprechen für sich. Materielle Zeugenschaft in der multiplen Katastrophe

Ostashevsky, Eugene_ "Die Beschwerde gegen die Sprache" in der Ukraine in Kriegszeiten: Ein Gespräch mit Yevgenia Belorusets

Schwartz, Daniel_ Habe ich richtig gehört? Neuvertonung von Archivbildern in Sergei Loznitsas Babyn Jar. Kontext, 2021

Weigel, Sigrid_ Topographie und kulturelle Semantik von Land und Meer. Zum thalassischen Europadiskurs zwischen Schwarzem Meer und Mittelmeer

Andronikashvili, Zaal_ Joseph Brodsky und russischer imperialer Kulturmechanismus

This work is licensed under [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

more_ [undisciplined thinking_](#)

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

Zaal Andronikashvili_ Editorial

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

more_ [undisciplined thinking_](#)

Am 24. Februar 2024 sind zwei Jahre seit Beginn des genozidalen Angriffskrieges vergangen, den Russland gegen die Ukraine und ihre Bevölkerung führt.¹ Die Vernichtung der unabhängigen Ukraine und Auslöschung ihrer kulturellen Identität gehören zu den Zielen, die Russland in seinem Angriffskrieg verfolgt.² Mit der Veröffentlichung „Vom Krieg zerrissene Kulturlandschaften: Nachdenken über die Ukraine“ auf der Plattform UNDISCIPLINED THINKING möchten wir nicht nur ein Zeichen der Solidarität für die Ukrainerinnen und Ukrainer setzen, sondern auch den Fragen nachgehen, die der russische Angriffskrieg aufgeworfen oder wieder aufgebracht hat. Wir möchten aber auch deutlich machen, dass der russische Angriffskrieg in der Ukraine keine lokale oder regionale Bedeutung hat. Er setzt Veränderungen in Gang, die politische, aber auch kulturelle Großverschiebungen in Europa und in der ganzen Welt auslösen.

In einem vor 10 Jahren erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Topographie und kulturelle Semantik von Land und Meer. Zum thalassischen Europadiskurs zwischen Schwarzem Meer und Mittelmeer“ plädierte Sigrid Weigel – im Anschluss an eine kritische Lektüre der geohistorischen Epochenentwürfe von Carl Schmitt und Fernand Braudel – für die Öffnung der „Beziehungen zwischen Raum und Historie [...] in Richtung einer Topographie pluraler Kulturen, die der tatsächlichen Heterogenität und soziokulturellen Vielschichtigkeit vieler Regionen und Epochen der europäischen Geschichte gerecht wird“. In diesem Plädoyer ging es darum, „mit dem Blick aufs/vom Schwarzen Meer das herrschende, verengte Verständnis der europäischen Kultur (-geschichte) im Sinne einer Vervielfältigung der Ursprünge aufzubrechen“. In Anbetracht der Ereignisse im Schwarzmeerraum findet dieser Appell – den wir hier in aktualisierter Form wieder veröffentlichen – eine dringliche Aktualität.

Erst nach dem Angriff Russlands erfuhr die Forschung über Osteuropa, die Ukraine und den Schwarzmeerraum eine beschleunigte, jedoch noch immer unzureichende Aufarbeitung. Und so hinkt die akademische Welt zwei Jahre nach Beginn des russischen Angriffskrieges auch weiterhin den politischen Entwicklungen und den Kriegsverbrechen hinterher. Es ist daher folgerichtig, dass in dieser Ausgabe vorrangig Künstlerinnen und Künstler zu Wort kommen, den Krieg historisch einordnen und Zukunftsperspektiven entwerfen. Oft geschieht dies im Rahmen eines Dialogs zwischen ukrainischen Künstlerinnen und Künstlern und ihren Kolleg:innen aus Deutschland oder den USA. Wie lässt sich der

¹ Die Verwendung des Genozid-Begriffs wird zunehmend inflationär. Darauf wies neulich Robert Stockhammer hin: Robert Stockhammer, #Genozid: Zur Arbeit an diesem Wort und zu seiner inflationären Verwendung, *Geschichte der Gegenwart*, 6. März 2024, URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/genozid-zur-arbeit-an-diesem-wort-und-zu-seiner-inflationaeren-verwendung/> (Letzter Aufruf: 10. März 2024). Dennoch geht es im russischen Angriffskrieg um Kriegsverbrechen, die als „Anzeichen und Muster genozidalen Handelns in der Ukraine“ gedeutet werden. Vgl. B. Genocide Watch, Genocide Emergency: Russian Aggression and Genocide in Ukraine, August 2022, https://www.genocidewatch.com/_files/ugd/b3be20_f94d49b6bf324793b8a63d4d67bdfb78.pdf. Siehe auch Raoul Wallenberg Centre for Human Rights / New Lines Institute for Strategy and Policy, „An Independent Legal Analysis of the Russian Federation’s Breaches of the Genocide Convention in Ukraine and the Duty to Prevent,“ Mai 2022, S. 35. URL: https://newlinesinstitute.org/wp-content/uploads/German_Final-Report_DE-2-1.pdf (letzter Aufruf: 10.03.2024), Vgl. Deutscher Bundestag, „Sachstand zur Frage ob in der Ukraine Völkermord verübt wird“, 2022. URL: www.bundestag.de/resource/blob/926154/f3461bc3aafb029560bc01251b143df8/WD-2-072-22-pdf-data.pdf (letzter Aufruf: 10.03.2024)

² Jaap Scholten, "Let's erase the memory of them" - Cultural Genocide in Ukraine, *Dutchculture*, 19.09.2023, URL: <https://dutchculture.nl/en/news/cultural-genocide-in-ukraine-jaap-scholten#:~:text=The%20Russian%20invasion%20of%20Ukraine,be%20called%20a%20cultural%20genocide.>

Krieg, wie lassen sich die Kriegsverbrechen dokumentieren und darstellen? Wie kann darüber gesprochen werden? In welcher Sprache? Wie kann man mit den Traumata der Kriegsverbrechen umgehen, um nicht in die Schwarz-Weiß-Darstellungen der Kriegspropaganda- und Gegenpropagandanarrative zu verfallen?

Der futuristische Animationsfilm "It can't be that nothing can be returned" von Dana Kavelina beschäftigt sich mit der Ethik der Erinnerung. Aus einer utopischen Zukunft, in der Menschen harmonisch miteinander und mit ihrer Umwelt leben und in der sogar Natur- und Kulturformen wie Steine, Flüsse, Straßen oder Körperteile ihre eigene Handlungsfähigkeit erlangt haben, werden die Ereignisse des Ukraine-Kriegs rekonstruiert.

Um zu verstehen, warum es zu den Kriegen und Gewalttätigkeiten gekommen ist, rekonstruieren die Menschen dieser Zukunft ein absolut authentisches Modell der Vergangenheit, einschließlich des Ukrainekriegs. Die Erinnerungen an den Ukrainekrieg lösen eine Trauer aus, die den Menschen der Zukunft begreiflich macht, dass sie sich nicht vorwärtsbewegen können, ohne sich gleichzeitig in der Zeit zurückzubewegen. Sie erkennen, dass das bloße Wissen um historische Fakten in jedem Moment der Geschichte nicht gleichbedeutend ist mit dem Verstehen der Geschichte und dass die Geschichte nur dann verstanden wird, wenn alle im Krieg Russlands gegen die Ukraine Gefallenen wieder auferstehen.

Die Metapher der Auferstehung ist für den Film zentral, ebenso wie die Ethik der Erinnerung, die lebendig wird und nicht nur das Wissen, sondern auch das individuelle, jedoch plurale und multiperspektivische Erleben (das Erleben aller) einschließt. Doch die individuellen, aufgeweckten Menschen werden von diesem Erleben befreit; es wird in ein "Denkmal" übertragen, das zu einem Ort der multiperspektivisch erlebten Erinnerung für alle wird.

Die Simultanität von Bewegung in die Zukunft, die gleichzeitig das Prekäre der Gegenwart markiert, prägt auch das Interview von Elisabeth Bauer mit Nikita Kadan. „Kadan“, wie Elisabeth Bauer schreibt, „nimmt sich den übersehenen oder bewusst verdunkelten Spuren vergangener und gegenwärtiger Katastrophen an – Spuren, die Kriege und Massengewalt in den sich mehrfach überlagernden ukrainischen Traumatopographien (Bloodlands) hinterlassen haben“. Die Ethik der Auferweckung ist auch für Kadans Werk von Bedeutung: „Kadan hört tief in den Boden, in das Material hinein – und setzt es in neue, oft widersprüchliche Kontexte“, schreibt Elisabeth Bauer. Dabei möchte er nicht nur die Spuren der Erinnerung, „Erde oder das geschmolzene Glas für sich sprechen lassen“, sondern sieht sich selbst als ein „Instrument“, als „ein Mittel, dessen Material genutzt werden kann, um zu bezeugen“

Wie kann die Erinnerung an zivilisatorische Verbrechen von verzerrter Politisierung und Instrumentalisierung befreit werden? Wie können koloniale Narrative offengelegt und überwunden werden?“ – Diese Frage, die Elisabeth Bauer in ihrem Interview mit Nikita Kadan stellt, ist auch für den kanadischen Filmwissenschaftler Daniel Schwartz relevant. Diese Fragen territorialisieren sich insbesondere an den traumatischen Orten des Verbrechens. Für Kadan bilden Butscha – ein Ort brutaler russischer Kriegsverbrechen im Februar und März 2022 – und Babyn Jar – der Ort, an dem am 30. September 1941 die

NS-Besatzer über 33.000 jüdische Männer, Frauen und Kinder ermordeten – ein Amalgam. Daniel Schwartz fragt anhand des Dokumentarfilms des ukrainischen Filmregisseurs Sergei Loznitsa *Babyn Jar*. Kontext danach, mit welchen Mitteln dokumentarische Filme dem gegenwärtigen Zuschauer „Erfahrungen der Zeugenschaft aus zweiter Hand vermitteln können“, die „weder die zeitliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart vernachlässigt noch heutige Formen der Zeugenschaft als weniger wertvoll abwertet, weil sie weniger „real“ oder „unmittelbar“ wären“. Archivbilder und -dokumente erfordern eine intellektuelle Mitarbeit der Zuschauer, um eine „Bestandsaufnahme der schwer zu verarbeitenden Bilder zu machen und darüber nachzudenken, wie aktuelle Ereignisse dokumentiert, archiviert und neu zusammengesetzt werden“.

Als Gegenbeispiel für eine adäquate Ethik der Erinnerung ziehen sowohl für Elisabeth Bauer/Nikita Kadan als auch für Daniel Schwartz ein geplantes, jedoch nicht vollständig umgesetztes Projekt des kontroversen russischen Filmemachers Ilja Khryzhanovski für das *Babyn Jar Holocaust Memorial Center*, in dem das Massaker von *Babyn Jar* immersiv erlebbar gemacht werden sollte. Die Besucher sollten durch ein Labyrinth geführt werden, in dem, wie Daniel Schwartz beschreibt, „eine Gesichtserkennungssoftware ihnen emotionale Bewertungen zuweisen und ihnen Rollen wie Opfer, Kollaborateur und Täter zuweisen würde. Die Besucher würden dann durch ein virtuelles *Babyn Jar* navigieren, in dem sich ihre Gesichter mit denen historischer Avatare verbinden und so Vergangenheit und Gegenwart überbrücken würden.“

Im Film von Dana Kavelina wird das immersive Erleben mit den Tätern verknüpft, die gemeinsam mit den Opfern auferweckt werden. Die Opfer fordern, dass die Täter den Schmerz der Opfer immersiv erleben und dadurch mit ihren Taten konfrontiert werden, um letztendlich auch von ihren Verbrechen erlöst zu werden. Im Gegensatz dazu nutzt das Projekt von Khryzhanovski die immersiven Erfahrungen, um einen Unterhaltungswert zu erzeugen.

"Die Verteidigung des komplexen Lebens gegen die Gefahr simplifizierender Binarismen" (Elisabeth Bauer) teilen Nikita Kadan und Evgenia Belorusets, eine ukrainische Schriftstellerin und Fotografin, die im Interview mit dem in New York lebenden russisch-amerikanischen Dichter Eugene Ostashevski "Die Grauzone der Ambivalenz" gegen "einen ideologischen Dogmatismus" verteidigt. Belorusets und Ostashevsky reflektieren über die russische Sprache in der Ukraine, die für Belorusets eine "ukrainische Sprache", eine "Sprache der Ukraine" ist, die nicht identisch mit der in Russland gesprochenen russischen Sprache ist. "Ich habe immer Ukrainisch in meinem Russisch gehört," schreibt Evgenija Belorusets, "ohne jemals eine Sprache von der anderen trennen zu können. Mein Russisch konnte nur zu sich selbst werden, weil das Ukrainische da war, seine Möglichkeiten ausleuchtete und es irgendwie formte". Auch Eugene Ostashevsky spricht von einer ähnlichen Erfahrung: "Als New Yorker spreche ich auch das lokale Russisch, aber während das ukrainische Russisch von ukrainisch-russischen Bilingualen gesprochen wird, wird unser Russisch von englisch-russischen Bilingualen gesprochen. Diese beiden Arten, Russisch zu sprechen, unterscheiden sich deutlich vom monolingualen Russischen, einer Form, die in Russland, aber nirgendwo sonst vorherrscht. Ich habe jedenfalls nicht das Gefühl, dass mein Russisch irgendeine politische Beziehung

zur Russischen Föderation hat, die nicht einmal ein Nationalstaat ist, sondern die aufgewärmten Überreste eines feudalen Landimperiums".

Indem Belorusetz auf die ukrainische Konnotation des Russischen hinweist, die durch Wörter, Tonfall und Erfahrungen diese Sprache zu einer anderen Sprache macht als das Russische der Besatzer, macht sie auf die Elemente der Sprache aufmerksam, die sowohl von der Sprachwissenschaft schwer erfasst werden können als auch in den propagandistischen Kämpfen untergehen und keineswegs mit den Staatsgrenzen identisch sind oder von der nationalen oder imperialen Politik sich vereinnahmen lassen.

In meinem eigenen Beitrag analysiere ich das Ukraine-Gedicht des russisch-amerikanischen Nobelpreisträgers Joseph Brodsky. Dabei versuche ich aufzuzeigen, wie Brodsky einen Mechanismus in der russischen Kultur fortsetzt, der Dissidenz im Inland mit einem politischen Kulturimperialismus verbindet und dazu aufruft, dass Kulturschaffende im Exil oder in Russland kritisch die Säulenheiligen der russischen Kultur hinterfragen, um den bisher unerkannten Kulturimperialismus zu benennen und zu überwinden.

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

Bauer, Elisabeth & Kadan, Nikita_ Erde und Trümmer sprechen für sich. Materielle Zeugenschaft in der multiplen Katastrophe.

DOI: [10.47952/gro-publ-227](https://doi.org/10.47952/gro-publ-227)

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

[more_undisciplined thinking_](#)

Der Multimedia-Künstler Nikita Kadan kann als eine der kritischsten Stimmen der zeitgenössischen ukrainischen Kulturlandschaft bezeichnet werden. In seiner historiographischen, praktischen und zugleich theoretisch avancierten Arbeitsweise geht Kadan von Ort und Material der Zerstörung aus – und bezieht gleichzeitig historische oder kulturpolitische Kontexte mit ein.

Kann auf Erde, die in Blut getränkt ist, Neues entstehen? Modellieren die Verbrechen des Putinismus andere Gewaltverbrechen der Geschichte (Stalinismus, Nazismus)? Welche Bedeutung kommt Dokumentation und künstlerischer Reflexion im Kontext der existenziellen kollektiven Formulierung eines ukrainischen Erinnerungskanons zu

Elisabeth Bauer hat den Kyjiwer Künstler im November 2022 – praktisch und metatextuell – auf einen Spaziergang durch Butscha begleitet: Das hybride Textformat greift den Spaziergang als historiographische Methode auf, in welcher sich materiell-archäologische und (kultur-) semiotische Strategien spiegeln, und wird selbst zu einer realitäts- und raumbezogenen Tiefenstudie der ukrainischen Traumatopographien.

"Unruhig zu bleiben erfordert aber gerade nicht eine Beziehung zu jenen Zeiten, die wir Zukunft nennen. Vielmehr erfordert es zu lernen, wirklich gegenwärtig zu sein. Gegenwärtigkeit meint hier nicht einen flüchtigen Punkt zwischen schrecklichen oder paradiesischen Vergangenheiten und apokalyptischen oder erlösenden Zukünften, sondern die Verflechtung von uns sterblichen Kritttern mit unzähligen unfertigen Konfigurationen aus Orten, Zeiten, Materien, Bedeutungen."¹

Kyjiw—Butscha

Der Weg aus dem Kyjiwer Stadtzentrum nach Butscha führt über die Juriy Iljenko-Straße, die den Erinnerungspark Babyn Jar in zwei Abschnitte teilt, durch den nordwestlich gelegenen Bezirk Syrets'. Die Gedenkstätte Babyn Jar geriet zwischen die Fronten eines langwierigen symbolisch und politisch aufgeladenen Erinnerungstreits um die "richtige" Auslegung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs sowie der Sowjetperiode – und im Zuge des aktuellen Kriegskonflikts ins russische Schussfeuer. In Babyn Jar ereignete sich im September 1941 eines der zahlenmäßig größten Massaker an den ukrainischen Jüdinnen, Juden, anderen Minderheiten und politischen Gegner:innen der NS-Besatzer: Hier wurde deutlich, dass so etwas wie der Holocaust möglich war, hier ließen die sowjetischen Machthaber systematisch alle Erinnerungsspuren an die fast 34 Tausend Opfer des zweitägigen Massakers mit dem Abraum einer naheliegenden Backsteinfabrik überfluten und – teils für immer – auslöschen.

Es sind ebensolche historischen Verstrickungen, die sich bis in die Materie der Gegenwart ziehen, die im Zentrum des Œuvres von Nikita Kadan (*1982), wohl einem der international meistausgestellten ukrainischen Gegenwartskünstler, stehen. Sein Zugang zur Geschichte ist ein materialistischer – ein

¹ Donna Haraway: *Unruhig bleiben – Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2018, S. 9.
page_8 / 61

praktisch-archäologischer und zugleich theoretisch-anspruchsvoller: Kadan nimmt sich den übersehenen oder bewusst verdunkelten Spuren vergangener und gegenwärtiger Katastrophen an – Spuren, die Kriege und Massengewalt in den sich mehrfach überlagernden ukrainischen Traumatopographien (Bloodlands) hinterlassen haben. Wie kann die Erinnerung an zivilisatorische Verbrechen von verzerrter Politisierung und Instrumentalisierung befreit, wie können koloniale Narrative offengelegt und überwunden werden? An einem Novembersonntag fahren wir gemeinsam nach Butscha, um – vom *Ort* der Verbrechen ausgehend – auf metahistorische Kontexte zu schließen.

Das Taxi hüpfte über unebenen Asphalt: Der Kiefernwald, der Kyjiw und die von russischer Besatzung befreiten Vorstädte voneinander trennt, ist von Barrikaden, Hedgehogs – Igel-ähnliche Panzerfallen aus Eisen – und teils verlassenen Militärstellungen durchsetzt. Bei Horenka beginnen Datschen die Straße zu säumen: teils verbarrikadiert, teils zerstört, teils notdürftig instandgesetzt. "Dety" (Kinder) – jenes Wort, dem die verzweifelte Hoffnung auf einen letzten Hauch Menschlichkeit seitens der Angreifer eingeschrieben ist, – prangt in großen Lettern auf Mauern und Toreinfahrten. Über diese Straße wären russische Truppen im Frühjahr 2022 nach Kyjiw gekommen, hätte die ukrainische Armee den Okkupanten nicht erfolgreich die Stirn geboten.

Einerseits von Datschen, Fichtenwald und Seen, andererseits von bourgeoisen Wohnkomplexen geprägt, hatte sich in Butscha in den letzten Jahren ein zweiseitiger Wohlstand in direkter Anbindung zur Hauptstadt etabliert – "zwischen Euro-Remont und Elitarismus", erzählt Kadan. Jetzt ist der Wald um Butscha vermint, es werden immer noch Körper gefunden. Dass dieser einst beschauliche Ort von einer Tragödie heimgesucht werden würde, war vor rund anderthalb Jahren genauso undenkbar, wie die Vorstellung, auf die Metropole Kyjiw könnten teils täglich – mit militärischer Präzision – Raketen und Drohnenschwärme niedergehen.

Kurz nachdem Butscha am 31. März 2022 befreit worden war, die unerträgliche Brutalität der russischen (Kriegs-) Verbrechen erkenntlich wurden und Bilder des Grauens einige Tage lang die Zeitungsseiten prägten, entschloss sich Kadan, sein Studio vorübergehend – über den Winter – nach Butscha zu verlagern. "Du weißt ja, dass ich mit Bildern von Katastrophen und kollektiven Traumata arbeite und im Prinzip weiß, dass diese zurückkehren – in ganz verschiedenen historischen Kontexten. Nach wie vor gibt es keinen weltweiten Konsens, der uns vor diesen Dingen beschützt", sagt Kadan.

Butscha-Bilder: Dort sein, wo es passierte

Für die aus dem Ausland angereiste Person geht es beim Besuch ukrainischer Kriegstopographien wohl darum, das von Susan Sontag beschriebene, von Bildern vermittelte "hypothetische gemeinsame Erleben" gegen ein *reales* Erleben einzutauschen: mit eigenen Augen zu *sehen*, wo und wie die russischen Invasoren gewütet haben, zu *fixieren*, welche bleibenden Spuren die Verbrecher an diesem bestimmten und gleichzeitig

symbolträchtigen, die Geschichte modellierenden Ort hinterlassen haben.² Mit einer Gruppe internationaler Journalist:innen hatte ich zuvor bereits andere befreite Ortschaften besucht. Wir *sahen*: ausgebrannte Hausgerippe in Irpin', den zerstörten Flughafen von Hostomel', den Friedhof von Butscha – und eine fragile, unbeschreibliche Alltäglichkeit in der individuellen wie kollektiven historischen Katastrophe.

Bilder agieren, insistieren rhetorisch vereinfachend, schreibt Sontag – reduzieren die Realität zu einer Abstraktion, die es mit Geschichte(n) und Erinnerungen anzureichern gilt. Auch wenn einzelne durch die Medienräume mäandernde Butscha-Bilder zweifelsohne zu Bildikonen geworden sind, ist die Wirkung, die sie – Ausschnitte einer apokalyptischen Wirklichkeit – im endlos rauschenden Medienstrom erzielen, doch eher flüchtig. Kadan greift – auch zu Memes gewordene – Katastrophenbilder auf, konfrontiert sie mit anderen (historischen) Spuren und Narrativen, um die ihnen innewohnenden historischen Kontinuitäten freizulegen oder zu rekonstruieren.

*"Sieh her, sagen die Fotos, so sieht das aus. Das alles richtet der Krieg an – und auch das hier. Der Krieg zertrümmert, läßt bersten, reißt auf, weidet aus, versengt, zerstückelt. Der Krieg ruiniert."*³

Die fotografisch festgehaltenen Anblicke barbarischer Gräueltaten schockierten – schienen für einen zeitlosen Moment Raum und Zeit in Stillstand zu versetzen. "Seit Butscha" liegt der systematisch verübte Massenmord an Zivilist:innen in aller Brutalität *offen-sichtlich* vor den Augen der Welt – und es wurde seither vielfach bestätigt, dass die in Butscha gesehene Folter, Misshandlung und Ermordung auch in anderen besetzten Dörfern und Ortschaften als fester Bestandteil der russischen, genozidalen Kriegsstrategie praktiziert werden.

Als das Ausmaß der (Kriegs-) Verbrechen bekannt wurde – es ist von mindestens 458 getöteten Männern, Frauen und Kindern die Rede (Stand August 2022)⁴ –, sendete Eugene Finkel einen Post auf Twitter: "Als Genozid-Forscher bin ich ein Empirist. (...) Es gibt Handlungen, die Intention ist da. Es ist so genozidal wie es nur sein könnte. Klar, einfach und für alle zu sehen."⁵

² Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Carl Hanser Verlag, 2003, S. 12.

³ Sontag 2003, S. 14.

⁴ Vgl. Kostia Andreikovets: "At least 458 Ukrainians died in the Bucha community as a result of the actions of the russians", Babel, 8/8/2022 (<https://babel.ua/en/news/82626-at-least-458-ukrainians-died-in-the-bucha-community-as-a-result-of-the-actions-of-the-russians>).

⁵ Twitter-Beitrag vom 4/4/2022 (https://twitter.com/eugene_finkel/status/1510922348899315716?s=20); Vgl. Timothy Snyder: "Russia's genocide handbook The evidence of atrocity and of intent mounts", Substack, 8/4/2022 (https://snyder.substack.com/p/russias-genocide-handbook?r=dzvmv&s=r&utm_campaign=post&utm_medium=web&fbclid=IwAR0KaXJz5HutOkLWpf07NN3GAgxbDybLOWwE-Y1tLP_3U7kiUti8Ic9hw7U).

Wunde Kriegstopographien: Geschichte wiederholt sich

Der Taxifahrer verlangsamt das Tempo. Babyn Jar – Symbol für den "Holocaust durch Kugeln" – liegt hinter uns; Butscha – Symbol für die russische Kriegsstrategie systematischer Folter, Vergewaltigung und des Massenmords – haben wir fast erreicht. "Hier kommt der Bahnhof, wo die Bahnen aus Kyjiw ankommen. Und das", Nikita deutet in die andere Richtung, "war um 1900 eine Datschensiedlung".

Wir fahren vorbei an einem kleinen Platz, in dessen Mitte sich eine verlassene Grünfläche befindet. "Dort stand ein Bulgakov-Denkmal, denn auch er war mal in Butscha." Michail Bulgakov, neben Puschkin einer jener Schriftsteller, die in ihre Romane anti-ukrainische Positionen einwebten, ließ auch in publizistischen Texten seiner Missachtung der ukrainischen Kultur und Sprache gegenüber freien Lauf – und trug dazu bei, dass über Jahrzehnte hinweg russländische Narrative nicht nur in (post-) sowjetische Länder, sondern auch in den Westen getragen wurden.⁶ Damit trage Bulgakov, so die verbreitete Meinung, eine Mitschuld daran, dass im Namen des russischen Imperialismus' Verbrechen wie jene in Butscha verübt werden – und ein brutaler Krieg gegen die ukrainische Bevölkerung, ihre Kultur, Geschichte und Unabhängigkeit geführt wird.

Mittagszeit in Butscha: Im Ortszentrum werden auf einem Markt Gemüse, Obst, Honigprodukte und Kurzwaren verkauft – vor allem Frauen und Männer im Rentenalter schieben sich durch die Marktzeilen. Kadan kauft einer Verkäuferin eine selbstgezogene Aloe Vera ab: "Die hat die Okkupation überlebt", sagt er.

Eine stählerne, schmucklose Brücke führt vom Marktplatz aus über die mehrgleisige Bahntrasse in den südlichen Teil des Ortes – und auf die Vokzal'na Straße: Vor uns liegt eines jener Motive, die vor über einem Jahr in apokalyptischen Szenen um die Welt gingen. Teile ausgebrannter Fahrzeugwracks, Häusertrümmer und auf der Straße mit verbundenen Händen liegende, leblose Körper säumten die wüste, wintergraue Allee. An diesem Novembersonntag sind Spuren der Zerstörung zwar unübersehbar, aber Aufräum- und Wiederaufbaumaßnahmen haben die Straße bereinigt, die Zeit hat – wenn auch nur oberflächlich – Wunden geheilt.

Als er im Sommer in Butscha war, sei es heiß und stickig gewesen – man habe die Präsenz der Verbrechen noch spüren können. "Jetzt ist es anders – es scheint, als habe das Leben gesiegt", sagt Kadan. Die Straße ist gesäumt von verschiedenartigen freistehenden Häusern: Überreste einfacher Holzhäuschen, moderne Einfamilienhäuser. Kadan deutet auf die Ruine einer kleinen Villa: "Ein bourgeoises Haus – sie gingen zuallererst in solche Gebäude." Er erinnert an ein russisches Graffiti, das vielfach in den sozialen Medien geteilt worden war: "Wer hat euch erlaubt schön zu leben?"

⁶ Vgl. Daryna Mudrak: "Mychajlo Bulhakov: kyjevoljub čy imperets'-ukrajinfob?", Insider, 19/10/2022 (<https://ukrainer.net/bulhakov/>).

Butscha lesen: Praktizierte Archäologie

Auf dem Spaziergang, der uns – entlang Nikita Kadans Kunstpraxis – sowohl in die Realität des Krieges als auch in die ukrainische Kunst- und Kulturgeschichte führt, klingen archäologisch-strukturalistische Methodologien an, nach denen der *Raum* der Landschaft (des Dorfes, der Stadt) durchweg von Zeichen und Symbolen besetzt, mit Bedeutungen aufgeladen ist – und *gelesen* werden kann.

Im Zuge des großen russischen Angriffskriegs verwandelten sich Häuserfronten, Tore und Mauern in kommunikative Zeichensysteme, wobei Worte wie "Dety" oder "Ljudy" (Menschen) von russischen Militärs *sehend* ignoriert, ihre Bedeutung ausgehöhlt, malträtiert, attackiert wurde. Künstler-Bezeuger Nikita Kadan greift jene Worte, auch in anderen befreiten Dörfern verbreitet, auf: Sie bilden das ikonische Zentrum seiner düsteren Kohlezeichnungen, auf denen ukrainische Felder, Dorfmotive oder schwarze Sonnen – in abstrahierter Reduktion – die zweite Bildebene bilden. Kadan gibt den Worten nicht nur ihre Bedeutung, den Menschen ihre Stimme wieder; die (fettgezeichneten) Lettern entblößen gleichzeitig jene Bedeutungsebene, die die russischen Besatzer den Worten gewaltsam einschreiben.⁷

In seinem Buch *Entscheidung in Kiew – Ukrainische Lektionen* (2017) führt Osteuropahistoriker Karl Schlögel in seine Methodik der Erkundung geschichtlicher Topographien und urbaner Räume ein (die er in seiner 2003 veröffentlichten Studie *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* bereits ausführlich dargelegt hatte):

"Man kann 'Städte lesen', Städte als Texturen und Palimpseste dechiffrieren, ihre Schichtungen in einer Art urbaner Archäologie freilegen und ihre Vergangenheit so zum Sprechen bringen. Städte sind erstklassige Dokumente, die gelesen werden können. Sie erweisen sich dann – anders als in der makrokosmisch-globalen oder der mikrokosmischen Perspektive – als Punkte maximaler Verdichtung geschichtlicher Ereignis- und Erfahrungsräume."⁸

Im Falle von Butscha handelt es sich nicht nur um traumatische Erfahrungsräume; Spaziergang – Sichtung, Dokumentation, Ausgrabung – erweist sich als existenzielle Erinnerungsarbeit. Erde, Stein, Straße oder Haus sind mit traumatischen Erfahrungen und Erinnerungen besetzt, die freigelegt und reaktualisiert, verdrängt oder vergessen werden können. In ihrer Summe bilden sie ein archivistisches "Erinnerungsdepot" (Aleida Assmann) des Krieges.⁹

⁷ Vgl. Die Werkbeschreibung des Kurators Sasha Pevak: "As for 'ЛЮДИ,' it appears in Nikita Kadan's works between the earth inhabited by 'people' and the sky, which the war transformed into a source of destruction. The word is spelled the same in Ukrainian and Russian, but they are pronounced differently. Thus, the artist addresses through this overlap the myth of fraternity between Ukrainians and Russians, which in fact doesn't protect people from death. According to him, Putin's racism unfolds in a paradoxical way: Ukrainians are seen as brothers yet spoiled ones, similar yet not the same. 'If your right hand entices you to sin, let it go limp and useless! For you're better off losing a part of your body than to have it all thrown into hell' (Matthew 5:30)" — Quelle: Nikita Kadan, Instagram, Juni 2023 (https://www.instagram.com/p/CuuN_JHNGco/?img_index=1).

⁸ Karl Schlögel: *Entscheidung in Kiew – Ukrainische Lektionen*, Fischer, 2017, S. 10 f.

⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Archiv, in: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2018. S. 343 ff.)

Materielle Zeugenschaft: "Dieser Mensch lebte in seiner Malerei"

Ein buntes Häuschen, einige Meter hinter dem Straßenlauf und vollständig in Ruinen gelegt, taucht auf: Das, was einmal ein kleiner Vorgarten war, ist ein Trümmerfeld aus Mauerresten, Holzleisten, bunten Fliesensplintern und Schutt. Nikita denkt laut: "Sehr interessant, dieser Mensch lebte in seiner Malerei." Er hebt einen großen Splitter einer angemalten Fliese auf: "Das ist sehr schön. Vielleicht lebt dieser Künstler, diese Künstlerin noch?"

Kadans Methode, sich der Kriegsrealität auf Ebene des alltäglichen Lebens, der gefundenen Objekte, die (historische) Kriegserfahrung an sich tragen, anzunähern, ist nicht neu: "Ich habe 2014 angefangen, solche Dinge wie Trümmer, geschmolzenes Glas oder Metallfragmente zu sammeln – und arbeite bis heute so", erzählt er. Wenn er damals in die Ostukraine fahren musste, fährt er heute nach Butscha, Hostomel' oder Izjum. Mehrfach schon brauchte er von seiner Wohnung aus nur wenige Straßen weiter zu gehen, als es zu heftigen Einschlägen in Kyjiw gekommen war – und bevor man die Hauptstadt mit schützender Luftabwehr ausstattete.

"Ich arbeite mit Material, bin interessiert an der Idee materieller Zeugenschaft." Die Arbeiten, die auf diese Weise entstehen, nennt er "forensische" oder "Beweis-Skulpturen" (Evidence Sculptures): In diese Kategorie fällt etwa die Serie *Stars of the Province*, die aus in den Trümmern von Hostomel' gefundenen, verformten Glas- und Porzellanobjekten besteht.¹⁰

Die unbekannte Geschichte hinter den Hausresten auf der Voksal'na Straße erinnert an die Zerstörung anderer ukrainischer Künstler:innen-Nachlässe: etwa an das der ukrainischen Volkskünstlerin Marija Prymachenko (1908-1997) gewidmete Museum, das bereits am zweiten Tag der umfassenden Invasion von Ivankiv zerstört wurde.¹¹ Kadan aber denkt an das tragische Schicksal des Werks einer anderen Vertreterin der ukrainischen naiven Malerei bzw. "Outsider Art": Polina Rayko (1928-2004), die erst als 69-Jährige zu malen begann, dann aber ihr gesamtes Haus in Oleschky bei Cherson in Malerei – biographische Elemente, folkloristische Symbolik – hüllte.

Vjačeslav Mašyns'kyj, ein Chersoner Künstler, der Raykos Haus restauriert und die Polina Rayko-Stiftung gegründet hatte, kümmerte sich um den Schutz des Hausmuseums – selbst noch unter russischer Okkupation. "Man hatte versucht ihn zu evakuieren", erzählt Kadan. "Er sagte: 'Ich bleibe hier bis alles vorbei ist.'" Im Sommer 2022 verschwand Mašyns'kyj – auf seiner Datscha fand man nur noch Spuren von Blut. Als weite Teile Chersons infolge des russischen Anschlags auf den Kachovka-Damm unter den schlammigen

¹⁰ *Stars of the Province*, 2022, glass, lightbox, charcoal. Nikita Kadan's website (<http://nikitakadan.com/the-chronicle/zori-provincijistars-of-the-province/>).

¹¹ Vgl. Oksana Yurkova/Mytsteskiy Arsenal: Russlands Krieg in der Ukraine zerstört das kulturelle Erbe, Ukraine verstehen, 14.3.2022 (<https://ukraineverstehen.de/mystetskyi-arsenal-yurkova-museum-marija-prymachenko/>).

Wassermassen des Dnipro überschwemmt wurden, versanken auch Raykos Wand- und Deckenmalereien im vergifteten Flusswasser – und wurden teils bis zur Unkenntlichkeit beschädigt.¹²

(Kultureller) Genozid: Kriegsstrategie der gezielten Auslöschung

"Ich lebe in einer Zone des fortlaufend verübten Massenmords und der Zerstörung der alltäglichen wie natürlichen Umwelt. Butscha – das ist ein Ort des gezielten Massenmords", sagt Nikita Kadan, in den Trümmern des ehemaligen Künstlerhauses stehend. "Dieser Krieg kann als Genozid bezeichnet werden und das ist keine Übertreibung. Wir können uns die Definition Raphael Lemkins ansehen – Butscha war eine Bühne des Genozids. Diese kleineren Städte – Butscha, Irpin', Hostomel', Borodjanka – haben den Angriff der russischen Armee abgewehrt, sie haben Kyjiw beschützt. Die Leben dieser getöteten Menschen waren der Preis, der für mein Leben gezahlt wurde."

Wird ein bestimmter Teil des (im)materiellen kulturhistorischen Gedächtnisses gezielt und mit der Intention zerstört, einer Gruppe ihre eigene Kulturgeschichte, ihr Recht auf Existenz zu entziehen, kann mit Raphael Lemkin – prägender Autor des juristischen Begriffs "Genozid" – von "kulturellem Genozid" gesprochen werden: Für Lemkin "war das Wesen des Völkermords kultureller Natur – ein systematischer Angriff auf eine Gruppe von Menschen und ihre kulturelle Identität; ein Verbrechen, das sich gegen die Differenz selbst richtet."¹³

Der kulturelle Aspekt wurde in der Völkermordkonvention zwar ausgespart, doch werden die systematische Zerstörung des kulturellen ukrainischen Erbes zusammen mit den dokumentierten Akten zielgerichteter Tötung, Folter, Vergewaltigung und Verschleppung unter Forschenden als Belege herangezogen, dass im Falle der russischen Aggression gegen die ukrainische Nation die Intention von Genozid nach der UN-Konvention vorliegt. Dass die genozidale Intention untrennbar mit der russisch-imperialistischen Kriegsführung verbunden ist, schreibt auch die Forscherin und Autorin Daria Tsymbalyuk: "Imperialismus, einschließlich dem russischen Imperialismus, agiert durch Auslöschung."¹⁴ Die Zerstörung (nicht nur) der menschlichen Lebensumwelt in der Ukraine sei keine gewaltsame Einzelgeste, so Tsymbalyuk, sondern ziehe sich systematisch "durch Zeit und Raum".

Leiden anderer betrachten: "Mir geht es um die Erfahrung"

¹² Vgl. Тяжело пострадал дом-музей Полины Райко, Arterritory, 21.6.2023

(https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/sut_dnja_qa/26727-tjazelo_postradal_dom-muzei_poliny_raiko/).

¹³ Leora Bilsky, Rachel Klagsbrun: "The Return of Cultural Genocide?", *European Journal of International Law*, Vol. 29, Issue 2, 05/2018.

¹⁴ Daria Tsymbalyuk: "Erasure: Russian Imperialism. My Research on Donbas, and I", *Kajet Journal*, 2022 (<https://kajetjournal.com/2022/06/15/darya-tsymbalyuk-erasure-russian-imperialism-my-research-on-donbas/>).

Wir gehen weiter: vorbei an von Raketensplittern zerrissenen Blechzäunen, an schwarzklaffenden Fensterhöhlen, an Dächern, die erst auf den zweiten Blick erkennbare feingesprenkelte Narben aufweisen. Ein großes Banner klärt über den Wiederaufbau der Schule Nr. 3 auf der Voksal'na Straße auf – die Lettern GEM (Global Empowerment Mission) zeigen überdeutlich an, wer dieses Bauprojekt finanziert: eine amerikanische Non-Profit-Organisation, die das Hilfsprojekt "Hoffnung für Butscha" gestartet hat.

Wir biegen ein in die Jabluns'ka, dann in die Jaremchuk-Straße, kreuzen eine brachliegende Baufläche. Ein fast surreal anmutender Hochhauswald kommt in Sicht: Die 10-stöckigen Wohnkomplexe aus den 2010er Jahren fallen wohl unter Kadans zuvor erwähnte Kategorie "Euro-Remont" – die Aufschrift "Millenium State" prangt auf einem der grauen Wohnblocks, eine sterile – gestrige – Wohnidylle versprechend.

Wenn Kriegsreporter:innen Fakten dokumentieren und einordnen, so verbindet Kadan das Dokument, das gefundene Material mit seiner realräumlichen Erfahrung und Zeugenschaft – katapultiert es auf eine metahistorische Ebene. "Was die Dokumentation angeht, habe ich nicht mehr viel hinzuzufügen, vielleicht ein paar Nuancen. Mir geht es eher um die Erfahrung." In einem der Hochhäuser hat er eine Wohnung angemietet, die einen Weitblick über Butscha bietet: Hier im Hof, erzählten ihm Anwohner, hatten sich russische Truppen ein Lager eingerichtet.

Kadan richtet sein Smartphone auf den Boden und fotografiert: Panzerspuren im Asphalt, auf dem Rasen. In den gezeichneten Strukturen im Material – deutlich sicht- und spürbar – spiegelt sich sein vorwiegendes künstlerisches Medium: (Kohle-) Zeichnung. Wenn es bei Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* um die fotografische Spur geht, dann geht es Nikita Kadan um die materielle Spur der Wirklichkeit – ohne technizistisch-raumzeitliche Latenz. Wobei natürlich auch das Material der Katastrophe *zeitlich* aufgeladen ist: mit Geschichte, Erfahrung, Erinnerung.

Historiographische Methode: Erde und Trümmer sprechen für sich

"Vielleicht möchte ich selbst ein Instrument sein, ein Mittel, dessen Material genutzt werden kann, um zu bezeugen; vielleicht möchte ich die Erde oder das geschmolzene Glas für sich sprechen lassen. In diesem Sinne bin ich einer der *Agents*." Kadan hört tief in den Boden, in das Material hinein – und setzt es in neue, oft widersprüchliche Kontexte. Dabei geht es dem Künstler-Bezeuger um eine kritische Hinwendung zu den Trümmern der Vergangenheit im Benjamin'schen Sinne: um eine (Re-)Imaginierung von Geschichte und Zukunft, um ihr "Aufblitzen" in der Gegenwart.¹⁵

¹⁵ Vgl. z.B.: Gesammelte Schriften / Walter Benjamin. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser [Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 665 f.

Siehe auch Nikita Kadans Arbeit "The Possessed can Testify in Court III" (2022), die im Rahmen der Ausstellung „Kaleidoskop der Geschichte(n). Ukrainische Kunst 1913-2023“ im Dresdner Museum Albertinum ausgestellt war: Die raumgreifende Installation besteht aus einer kreuzförmigen Metallregalstruktur, in der Objekte und Bücher aus den Kunstsammlungen des nationalen Kunstmuseums Kyjiw und dem Albertinum in Dresden platziert sind. Den russischen Angriffskrieg bezeugende Objekte – Trümmer

Die aktuellen Zeiten verlangten nach einem historiographischen *turn*, schrieb Kurator Dieter Roelstraete 2009, der die Kunstwelt als ein historisches Ganzes verstehe und die Notwendigkeit aufzeige, immer schon das "größere Bild" zu denken und – über den Blick in die Geschichte – die Gegenwart wie auch die Zukunft *auszugraben*, zu "exkavieren".¹⁶ Hal Foster beobachtete einen "an-archivische Impuls", der die Aufmerksamkeit auf "obskure Spuren" statt "absolute Ursprünge" lenke.¹⁷ Beide Texte erwähnte Kadan in einem Interview mit Galina Rymbu, 2019 auf der Kulturplattform *Arterritory* veröffentlicht, – und hob den *historiographic turn* als ihn beeinflussende Kunstströmung hervor.¹⁸

"(W)hen it comes to historiographic problems, things get more complex. Because this is where we deal with trauma experienced by others, with catastrophes which we haven't witnessed in our lifetime. And this is where the image of the 'common horizon' emerges. The Holocaust is such an horizon that serves as a point of reference in relation to which we define ourselves, all of us. The same way we define ourselves in relation to the Gulag. Our relation to the Gulag defines what we are today."

Nikita Kadans Worte wurden von der *aktuellen-aber-historischen* Katastrophe überholt – die historiographische Methode dagegen zieht sich als Kontinuum durch sein Schaffen in Kriegs- und Krisenzeiten. Eine Verkörperung dieses Ansatzes kann im *Shelter II* (2023) gefunden werden, eine Neuauflage des *Shelter I* (2015), in dem der Künstler die Geschichte des beschädigten Donetsker Geschichtsmuseums reflektiert: ein würfelartiger Schutzraum, einerseits mit Metallbetten, in denen Pflanzen eingesetzt sind, andererseits mit einer bewachsenen Barrikade aus Autoreifen, Glas und davor drapierten ausgestopften Rehen ausgestattet. Im Auftrag des Castello di Rivoli schuf er nun für die Ausstellung "Artists in A Time of War" eine Variation: Wieder durch eine horizontal eingezogene Decke unterteilt, ist der Kubus unten in Erdwände mit einer zentral platzierten, aus der Erde ragenden schwarzen Hand gefasst, während oben die Schutzfunktion des "Shelters" durch eine dichtgestapelte Bücherwand symbolisiert wird.

"Shelter II" vereint zwei populär gewordene Bilder des Krieges in einer raumfassenden Installation: das Bild einer Hand einer vergrabenen Frau in Butscha, das entstand, als die Massengräber entdeckt worden waren, und das emblematische Bild einer Schutzwand aus Büchern. "Diese Bilder sind ein bisschen wie Memes",

zerstörter ukrainischer Gebäude sowie Fragmente russischer Flugkörper – sind den "archivierten" Kunstobjekten gegenübergestellt. Darunter befinden sich Arbeiten von Joseph Beuys, Ernst Barlach, Vadim Sidur, Theo Balden, Ivan Kavaleridze, Julyj Synkevych, Porträts von Vasyl Stus und Florian Juriev (von Borys Dovgan) sowie von Käthe Kollwitz und Berthold Brecht (von Gustav Seitz) – und anti-modernistische Kunstbücher aus DDR und Sowjetunion.

¹⁶ Dieter Roelstraete: "After the Historiographic Turn", *e-flux*, 2009 (<https://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>).

¹⁷ Hal Foster: "An Archival Impulse", *monoskop*, 2004, S. 3-23 (<https://monoskop.org/>).

¹⁸ Vgl. Rymbu, Galina: "We arrive at the indisputable factuality of a pit with human bones." – A conversation in Lviv with the Ukrainian artist Nikita Kadan, 17/10/2019 (https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24377-we_arrive_at_the_indisputable_factuality_of_a_pit_with_human_bones/).

kommentiert Kadan bei einem Folgetreffen im zweiten Sommer des großen russischen Krieges via Zoom, er in Kyjiw, ich in Berlin – in mediierteter Distanz.

Materielle Semiotik: "Unruhig bleiben"

Nikita Kadan geht es um die Verteidigung des komplexen Lebens gegen die Gefahr simplifizierender Binarismen – gegen die vergiftende Gewalt des russischen Faschismus. "Unter diesen Bedingungen Kunst zu machen, bedeutet auch, für sein Recht zu kämpfen, komplex und multidimensional zu sein", sagt er.

Wie reproduziert und normiert sich die Katastrophe – auf kollektiver, alltäglicher Ebene? Diese Frage stand in der Ausstellung "NORM" im Zentrum, die Kadan Ende Mai 2023 in seiner Kyjiwer Wohnung einrichtete. Die Apartmентаusstellung sollte eine Alternative neben die fast zeitgleich eröffnete Kunstschau *Jak ty?* (Wie geht es dir?) setzen, die sich im Ukrainischen Haus auf vier Etagen vornahm, ein umfassendes Bild künstlerischen Schaffens in Zeiten des großen Krieges zu zeichnen – in dieser Dimension ein einmaliger Versuch.

"Mir fiel auf, dass viele ukrainische Künstler:innen angefangen hatten, auch mit Trümmern zu arbeiten", sagt Künstler-Kurator Kadan. Die in der Wohnung versammelten Arbeiten seien nicht nur Selbstpropaganda – sie enthielten alle Elemente von Zeugenschaft: vielstimmig, schmerz erfüllt.

"Wenn all diese Menschen auf Trümmern leben, haben sie ein ethisches Recht, sich an diese Trümmer zu wenden. Wir bezeugen die gleichen Verbrechen. Es sind Reflexionen in einem Moment höchster Dringlichkeit – aber es sind gebrochene Reflexionen."

Diese kollektiv-körperliche Erfahrung, die sich der unmittelbaren Materialität ukrainischer Kriegs- und Erinnerungstopographien – Rissen, Wunden und Ruinen – annimmt, evoziert das Zeitort-Konzept des *Chthuluzän*, das die Wissenschaftsforscherin Donna Haraway in ihrem Buch *Unruhig bleiben* als "Zeitort des Lernens, um die Idee eines verantwortlichen (*resonse-able*) gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben" beschreibt: als dichte, von verschiedenen Zeitlichkeiten und Stofflichkeiten durchdrungene Gegenwart.¹⁹

"Wie wir uns mit dieser Brisanz und Dringlichkeit befassen, muss die brennende Frage sein, damit wir unruhig bleiben können."²⁰

Unmöglich, die inakzeptable "Normalität" russischen Terrors zu bezeugen, ohne dabei die historischen Parallelen in der ukrainisch-europäischen Kulturgeschichte zu ziehen. "In dieser Zeit des Krieges geht es viel um Mutation – um tiefe Veränderung der Persönlichkeit. Aber wir tragen unsere Erfahrungen, unsere

¹⁹ Vgl. Haraway 2018, S. 10, 2.

²⁰ Haraway 2018, S. 16.

Wissenspeicher der Vergangenheit weiter, auch weil sie Teil unserer Identitäten sind: komplizierte, vielschichtige Identitäten." Anstatt immer nur Subjekt zu sein das schreit, könne man selbst zum Beweisobjekt werden, "von einer objektorientierten Ontologie ausgehen", so Kadan.

"Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht. Diese Art der materiellen Semiotik findet stets situiert, an einem bestimmten Ort, wo und nicht nirgendwo statt, sie ist verwoben und weltlich. (...) Weder Verzweigung noch Hoffnung sind auf Sinnlichkeit, auf von Geist erfüllte Materie, auf materielle Semiotik oder auf sterbliche Erdlinge in dichter Kopräsenz gestimmt."²¹

Materielle Erinnerung: Die tiefen Risse bleiben

Wie die russischen Verbrechen nach – und bis zu – dem ukrainischen Sieg erinnert, wie sie nacherzählt und aufgearbeitet werden, hängt nicht nur, aber auch von kritischen künstlerischen Positionen wie der Nikita Kadans ab. Bevor offizielle Denkmäler gebaut werden, muss Zeit für die ernsthafte Reflexion über das, was *hier* passiert ist, vergangen sein.

"Butscha wird erneuert werden – die Frage ist, wie sich die Stadt zu ihrem Status als Erinnerungsort verhalten wird", sagt Kadan auf dem Weg vom vollkommen zerstörten Einkaufszentrum "Epizentr" am äußersten Rand Butschas zurück in den Ortskern. "Viele Spuren sind an der Oberfläche, aber die tiefen Risse bleiben." Selbst wenn die größten Zerstörungen versteckt oder beseitigt würden, die Oberfläche regeneriert sei, blieben viele materielle Wunden zurück. "Material bewahrt die Erinnerung und es gibt Technologien, mit denen sie gelesen werden können. Irgendwann werden wir auf atomarer Ebene wohl alles lesen können."

Chiffre Donbas: Geschichte schlägt unerwartete Kreise

Manchmal schlägt der Lauf der Geschichte unerwartete, bedeutungsschwere Kreise. Noch vor seinem Studium an der Kyjiwer Kunstakademie besuchte Kadan – in zehnminütiger Entfernung vom Erinnerungsort Babyn Jar – die Höhere Schule für Design. Damals, erzählt er auf der Rückfahrt in die Hauptstadt, habe er noch wenig Verständnis für die historische Bedeutung des Ortes gehabt. Einmal – er streunte mit Freunden durch die Schluchten, die "komplexe Tektonik" von Babyn Jar – entdeckten sie einen sowjetischen Kühlschrank des Typs *Donbas*: Ihn zum Schlitten ernennend, rutschten sie an einem der vielen Steilhänge von Babyn Jar – an materieller Geschichte unsäglicher Verbrechen – hinunter.

"Damals wurde dort der 'sowjetischen Leute' gedacht – Erinnerung ohne jegliche Spezifizierung. Dann wurde Babyn Jar zu einem Ort zivilgesellschaftlicher Initiativen – es entstanden Denkmäler verschiedenster Widmung und Form: Gedenkorte der rumänischen Gemeinde, verschiedener jüdischer Organisationen, der erschossenen Kinder, der OUN-Anhänger. Dann tauchte das Projekt für einen neuen Museumskomplex auf.

²¹ Ebd. S. 13.

Das erste Team lud mich ein zusammenzuarbeiten, worüber ich anfangs erfreut war, aber dann wurde das Team gegen Khrzhanovsky eingetauscht – und hier begann die Ruinierung."

Der Filmemacher Ilja Khrzhanovsky hatte 2018 mit seinem immersiven Großfilmprojekt *DAU* für internationales Aufsehen und – aufgrund manipulativer, totalitärer Produktionsbedingungen – für Empörung gesorgt; dann wurde er zum neuen künstlerischen Leiter des neuen Museumskomplexes für Babyn Jar ernannt. "Khrzhanovsky machte mir, Dana Kosmina (*Anm.* Architektin) und Alina Kleytman (*Anm.* Künstlerin) ein Angebot, doch seine Vorstellungen wirkten spekulativ im schlechten Sinne. Mir war schnell klar, dass dieses Projekt keine Zukunft hatte – nicht nur Khrzhanovsky, sondern auch der Geldgeber wegen, die hinter dem Projekt standen und eng mit Russland verbunden waren." Im September 2021 warnte auch Yohanan Petrovsky-Shtern, ukrainisch-jüdischer Historiker und Bruder der Schriftstellerin Katja Petrowskaja, mit Blick auf jene russische Einflussnahme in den ukrainischen Erinnerungsdiskurs vor einer Invasion Kyjiws, die in Babyn Jar beginnen könnte: "There needs to be outrage over this. Russia received a long lease on Sevastopol from Ukraine, and that was where Russia's annexation began," sagte Petrovsky-Shtern in einem Interview.²² Die Museumsbaustelle war in vollem Gange, einige kostenschwere Kunstinstallationen des neuen Erinnerungsparks längst eröffnet, als Russland die Ukraine am 24. Februar 2022 überfiel und kurz darauf, am 2. März, eine russische Bombe im Areal Babyn Jars einschlug – der Fernsehturm beschädigt, fünf Zivilist:innen getötet wurden.

Wie es mit dem Holocaust-Gedenkort weitergeht, scheint – während Russland sich immer mehr barbarischer Verbrechen schuldig macht und die Geschichte auf zynische Weise modelliert – ebenso offen zu sein, wie die Frage, welche Erinnerungsform für komplexe, geschichtsträchtige Erinnerungsorte zivilisatorischer Verbrechen (wie Babyn Jar, wie Butscha) angemessen ist.

Im Juli 2023 postet Kadan auf seiner Instagram-Seite Bilder eines verrosteten Kühlschranks-Modells *Donbas*, gefunden in Lwiw: Der ostukrainische Donbas – aufgrund hoher Braunkohlevorkommen schon lange im Zentrum des russländischen Imperialismus stehend und seit 2014 zum Teil militärisch besetzt – ist längst zu einer bedeutungsschweren Chiffre unter vielen geworden, denen im Zuge des ukrainischen dekolonialen Befreiungskampfs unweigerlich symbolisch-kulturhistorische Bedeutung zukommt.

Literatur:

²² Yohanan Petrovsky-Shtern: "The New Babyn Yar Holocaust Memorial Center is a Trojan Horse of Putin's Hybrid War", Hromadske, 2021 (<https://en.hromadske.ua/posts/yohanan-petrovsky-shtern-the-new-babyn-yar-holocaust-memorial-center-is-a-trojan-horse-of-putins-hybrid-war>).

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser [Ausz. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«], Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, S. 665 f.

Bilsky, Leora u. Klagsbrun, Rachel: "The Return of Cultural Genocide?", *European Journal of International Law*, Vol. 29, Issue 2, 05/18.

Haraway, Donna: *Unruhig bleiben – Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2018, S. 10, 2.

Schlögel, Karl: *Entscheidung in Kiew – Ukrainische Lektionen*, Fischer, 2017, S. 10 f.

Assmann, Aleida: Archiv, in: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2018. S. 343 ff.

Internetquellen:

Andreikovets, Kostia: "At least 458 Ukrainians died in the Bucha community as a result of the actions of the russians", Babel, 8/8/2022 (<https://babel.ua/en/news/82626-at-least-458-ukrainians-died-in-the-bucha-community-as-a-result-of-the-actions-of-the-russians>). Foster, Hal: "An Archival Impulse", monoskop, 2004, S. 3-23 (<https://monoskop.org/>).

Roelstraete, Dieter: "After the Historiographic Turn", eflux, 2009 (<https://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>).

GEM – Global Empowerment Mission (<https://www.globalempowermentmission.org/de/bucha/>).

Hook, Kristina: Why Russia's War on Ukraine is a Genocide? – Not Just a Land Grab, but a Bid to Expunge a Nation, Lemkin Institute For Genocide Prevention, (<https://www.lemkininstitute.com/single-post/why-russia-s-war-in-ukraine-is-a-genocide>).

Petrovsky-Shtern, Yohanan: "The New Babyn Yar Holocaust Memorial Center is a Trojan Horse of Putin's Hybrid War", Hromadske, 2021 (<https://en.hromadske.ua/posts/yohanan-petrovsky-shtern-the-new-babyn-yar-holocaust-memorial-center-is-a-trojan-horse-of-putins-hybrid-war>).

Pevak, Sasha: Werkbeschreibung. Instagram/Nikita Kadan, Juni 2023 (https://www.instagram.com/p/CuuN_JHNGco/?img_index=1).

Rymbu, Galina: 'We arrive at the indisputable factuality of a pit with human bones.' – A conversation in Lviv with the Ukrainian artist Nikita Kadan, 17/10/2019 (https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/24377-we_arrive_at_the_indisputable_factuality_of_a_pit_with_human_bones./).

Snyder, Timothy: "Russia's genocide handbook The evidence of atrocity and of intent mounts", Substack, 8/4/2022 (https://snyder.substack.com/p/russias-genocide-handbook?r=dzvmv&s=r&utm_campaign=post&utm_medium=web&fbclid=IwAR0KaXJz5HutOkLWpf07NN3GAgxbDybLOwwE-Y1tLP_3U7kiUti8Ic9hw7U).

Yurkova, Oksana/Mytsteskiy Arsenal: Russlands Krieg in der Ukraine zerstört das kulturelle Erbe, Ukraine verstehen, 14.3.2022 (<https://ukraineverstehen.de/mystetskyi-arsenal-yurkova-museum-marija-prymachenko/>).

Тяжело пострадал дом-музей Полины Райко, Arterritory, 21.6.2023 (https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/sut_dnja_qa/26727-tjazelo_postradal_dom_muzei_poliny_raiko/).

<https://academic.oup.com/jicj/advance-article-abstract/doi/10.1093/jicj/mqad018/7197410?redirectedFrom=fulltext>

<https://disclose.ngo/en/article/ukraine-unseen-maps-document-war-crimes-committed-by-russia>

Werkliste:

Stars of the Province, 2022, glass, lightbox, charcoal. Nikita Kadan's website (<http://nikitakadan.com/the-chronicle/zori-provincijistars-of-the-province/>).

Shelter I, 2015, Nikita Kadan, Instagram, posted February 24, 2022 (<http://nikitakadan.com/works/the-shelter/>).

Shelter II, 2022-2023, boos, soil, bronze, wood, metal, plaster. Nikita Kadan's website (<http://nikitakadan.com/i/shelter-ii/>)

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

Ostashevsky, Eugene_ "Die Beschwerde gegen die Sprache" in der Ukraine in Kriegszeiten: Ein Gespräch mit Yevgenia Belorusetz

DOI: [10.47952/gro-publ-228](https://doi.org/10.47952/gro-publ-228)

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

more_ [undisciplined thinking_](#)

zunächst veröffentlicht in Asymptote, January 24 – February 24, 2023

(https://www.asymptotejournal.com/visual/the-complaint-against-language-in-wartime-ukraine-yevgenia-belorusets/?fbclid=IwAR1IR0dQhhMXUv2EEjqNdkdQG_4px1YgkSutPA9s83Lkbvgj0NITf0UJv6U)

Du hast dein erstes und zweites Buch, Glückliche Fälle und Modern Animal, auf Russisch geschrieben. Die Originale erschienen bei einem kleinen Verlag in Charkiw in der Ukraine. Das war in den Jahren 2017 und 2021, als der russische Angriff auf die Ukraine noch nicht offensichtlich war. Dein jüngstes Buch, Kriegstagebuch (erschieden als Anfang des Krieges. Tagebücher aus Kyjiw bei Matthes und Seitz, Berlin 2022 und ausgezeichnet mit dem Horst-Bingel-Preis für Literatur 2022 – Anm.d.Übersetzers), schildert dein Leben in Kyjiw in den ersten sechs Wochen nach dem russischen Kriegsüberfall. Aber es ist ursprünglich auf Deutsch geschrieben. Was waren die Gründe für den Sprachwechsel?

Die russische Sprache hat für mich wenig mit Russland zu tun. Sie umgab mich, als ich aufwuchs und ich habe sie in Kyjiw, in der Ukraine, lieben gelernt. Sie verbindet mich mit meiner Kindheit. Sie verhindert, dass ich mein Leben als eine ständig, aber gewaltsam unterbrochene Entfaltung der Geschichte erlebe. So wie du Deine Frage formulierst, ist sie – wenn ich so sagen darf – fragwürdig. Parteien in ideologischen Konflikten verbinden die Sprache mit dem Boden und dem Staat. Allerdings sollte niemand Anspruch auf die politische Identität einer Sprache erheben, außer ihren Sprechern.

Ich habe nach dem 24. Februar 2022, dem Beginn des russischen Großangriffes auf die Ukraine, begonnen, auf Deutsch zu schreiben. Meine Muttersprachen, Russisch und Ukrainisch, brachten mich der Realität näher, aber ich wollte mich von ihr distanzieren. Es war mir noch nicht klar, welche Möglichkeiten eine Fremdsprache bietet, wenn der Blick auf die Realität so schmerzhaft ist, dass man einen Vermittler braucht. Der Spiegel kontaktierte mich am ersten Tag des Krieges. Ich wurde gebeten, einfach zu beschreiben, was um mich herum geschah, wie die Stadt sich veränderte. Während ich schrieb, wurde mir klar, dass die Arbeit mit der deutschen Sprache – der Prozess des sorgfältigen Umgangs und des besseren Bekanntwerdens mit ihr – es mir ermöglichte, meine Gedanken klarer auszudrücken. Es war, als ob die Sprachen, die mir nahestanden, geschwiegen haben: Ich konnte in ihnen kaum etwas sagen.

Mit anderen Worten, weil die Kriegsrealität so – wie wir heute sagen – traumatisch ist, ist es einfacher, sie durch das Prisma einer Sprache zu sehen, die man nicht in der frühen Kindheit, sondern als junger Erwachsener gelernt hat?

Es geht nicht darum, eine neue Realität zu sehen, sondern darum, etwas darüber sagen zu können. Die Realität des Krieges ist in zweierlei Hinsicht entmächtigend. Sie entzieht meinem früheren Leben und meiner persönlichen Geschichte jeglichen Wert, aber sie löscht auch die komplexe Erfahrung des kollektiven Lebens in meinem Land aus. Keine Sprache kann gegen die ungeheure Gewalt mobilisiert werden, die der Krieg gegen eine Kultur und ihre Sprechweisen entfesselt, wenn Terrorakte, Massenmord und pausenlose Kriminalität zum Alltag werden. Keine bestimmte Sprache – weder eine fremde noch eine Muttersprache – kann von sich aus uns zeigen, wie wir unsere Stimme behalten und wie wir sprechen sollen.

Aber in meinem Fall wurde die deutsche Sprache zu einer Art Brücke, zu einer Möglichkeit, Worte zu finden, um die Realität um mich herum zu beschreiben. Denn sie machte mir auf direkte, greifbare Weise klar, wie schwierig es ist, das richtige Wort zu finden. Außerdem erinnerte mich Deutsch immer an die jiddischen Ausdrücke, die ich von meiner Großmutter hörte, als ich noch sehr klein war. Im Deutschen schienen die Formen widerzuhallen, die ich aus meiner frühesten Kindheit kannte. Aber das ist eher eine Fantasie des Wiedererkennens als die Realität der Arbeit mit einer Sprache, die man erst später im Leben gelernt hat.

Nachdem ich nach Deutschland zog, sagte eine Freundin aus New York, die als Kind aus Odessa dorthin gezogen war, zu mir: "Ich weiß nicht, wie du es aushalten kannst, von dieser hässlichen Sprache umgeben zu sein!" Als ich sie darauf ansprach, bezog sie sich auf den Klang des Deutschen. Aber in Wirklichkeit dachte sie an den Holocaust - genauso wie ein anderer Freund, der meine Schwierigkeiten beim Erlernen des Deutschen auf ein generationenübergreifendes Trauma durch die Blockade von Leningrad zurückführte, das durch sowjetische Filme verstärkt wurde. Für mich ist die Vorstellung, dass eine Sprache nicht die ganze Bandbreite menschlicher Beziehungen und Gefühle ausdrücken kann, falsch, und das Gleiche gilt für die Vorstellung, die Phonetik oder Grammatik einer Sprache könne von Natur aus hässlich oder repressiv sein. Die meisten Deutschen würden Deutsch mit Zärtlichkeit assoziieren, und das zu Recht. Und ich finde es interessant und schön, dass du Deutsch mit Jiddisch assoziiert. Aber können wir über Russisch sprechen, die Sprache Deiner ersten Bücher? Darf ich dich nach dem Gefühl der Abneigung fragen, dass die russische Sprache wegen des russischen Überfalls jetzt in der Ukraine selbst bei russischen Muttersprachlern oft hervorrufen?

Du hast die Gedanken getroffen, die ich jetzt habe, während ich durch die Straßen von Kyjiw gehe. Sie scheinen im Schatten dieses Krieges vage verboten zu sein und lassen sich daher nur schwer aufschreiben. Oft entwickle ich in meinem Kopf die Gedanken von Menschen, die nur ein paar Worte mit mir gewechselt haben. Es ist, als ob ich einen Monolog von jemandem mitgehört hätte. Vielleicht fange ich an, mich mit ihm zu streiten, vielleicht gebe ich auch nach. Kürzlich unterbrach eine ukrainische Stimme den Fluss meiner meist russischsprachigen Gedanken. Sie verfluchte die russische Sprache, beschuldigte sie der Verbrechen, der Grausamkeit, der Gräueltaten und beklagte, dass sie die ukrainische Sprache bedrohe.

Neulich kam ich mit einer jungen Frau in einem Kyjiwer Café ins Gespräch. Sie sagte mir, dass es jetzt entscheidend sei, die gefährdete ukrainische Sprache zu schützen. Ich wandte darauf ein, die ukrainische Sprache blühe wie nie zuvor. Mein Einwand ließ sie innehalten, dann stimmte sie mir zu. Aber, fügte sie sofort hinzu, sie empfinde, dass die ukrainische Sprache bedroht sei, deshalb habe sie beschlossen, in ihrem Alltag vom Russischen zum Ukrainischen zu wechseln. Ich sagte ihr: Vielleicht falle es uns leichter zu glauben, dass es die Sprache ist, die bedroht sei. Es ist einfacher, mit dieser Art von Bedrohung zu leben als mit den täglichen Berichten über Menschen, die in ihren Wohnungen und Häusern getötet werden. Jeden Tag werden Menschen getötet. Die meisten Menschen werden in den Regionen der Ukraine umgebracht, in denen überwiegend Russisch gesprochen wird. Das Mädchen bedeckte ihr Gesicht mit den Händen und begann zu weinen. Ich legte meine Arme um sie.

Du meinst, da es unmöglich ist, mit der Gewalt emotional klarzukommen, die die russischen Besatzer ausüben, wird die Reaktion darauf auf die russische Sprache projiziert?

Wenn ich mir selbst beim Denken zuhöre, höre ich eine Klage gegen die Sprache. Vielleicht beruht sie auf der kollektiven politischen Überzeugung, dass die Sprache mit einem Pass und einem Land verbunden werden kann – dass die Sprache eine „Heimat“ und diese wiederum klare politische Grenzen hat. Demnach wäre das Russische in der Ukraine nicht „heimisch“, sondern sozusagen zu Gast. Ein schrecklicher Gast, der sein wahres Gesicht zeigte, als Russland den Krieg begann. Und nun, nachdem „die Maske heruntergerissen wurde“, bleibe nur noch, der Sprache den Rücken zu kehren und sie zu verbannen. Als ob eine Sprache einen Ort für einen anderen verlassen könnte. Aber in Wirklichkeit kann sie nirgendwo hin. Das Russisch, das in der Ukraine gesprochen wurde – die Art zu sprechen, die mich seit meiner Kindheit umgab – ist eine einzigartige lokale Sprache. Sollte sie verschwinden, wird nichts Vergleichbares irgendwo anders auftauchen.

Aber jetzt, wo der Schmerz so stark ist, fällt es sehr schwer, darüber zu reden. Ich überlege immer wieder, einen Artikel über das Thema Sprache zu schreiben, aber ich kann mich nicht aufraffen, damit anzufangen.

Dieser Krieg bringt dich als Schriftstellerin in eine besonders heikle Lage. Vor dem Überfall hast du zwar auf Russisch geschrieben, aber dich geweigert, in Russland zu publizieren. Dennoch war es schwierig, zu publizieren und noch schwieriger, deine russischsprachigen Bücher in der Ukraine zu verbreiten. Jetzt wird es zweifellos noch komplizierter, wenn nicht sogar ganz unmöglich. Viele russischsprachige ukrainische Schriftsteller und Dichter wechselten zum Ukrainischen, weil sie die russische Sprache mit den Besatzern assoziieren. Welche Art von Sprachwahl siehst du in deiner eigenen Zukunft? Russisch? Deutsch? Ukrainisch?

Schon das Wort "russophon" finde ich bedenklich. Ich habe mein Russisch immer als eine ukrainische Sprache betrachtet, eine Sprache der Ukraine. Der Krieg impliziert ihren Namen, aber nicht ihre Identität, weil das Wort, mit dem wir diese Sprache bezeichnen, zufällig mit dem Namen des Landes übereinstimmt, das uns angegriffen hat. Der Krieg sollte uns vielmehr dazu veranlassen, uns zu fragen: Hat unsere lokale Sprachkultur überhaupt einen Wert? Und wo sind die Grenzen einer Sprache? Ich glaube nicht, dass diese Fragen klar und deutlich beantwortet werden können. Wir haben in der Ukraine Dialekte, die russische und ukrainische Ausdrucksformen kombinieren. Sie sind weit verbreitet, vor allem auf dem Lande. Wir haben auch viele Familien, in denen die Partner verschiedene Sprachen miteinander sprechen. Zu unserer literarischen Kultur gehören Figuren wie Gogol und Babel, die in einem Russisch schrieben, das nicht das Russische Russlands war, und Skovoroda, der in einer Mischsprache schrieb. Wo sollen wir die Grenzen ziehen? Durch unsere Familien, durch unsere Gespräche, durch unser Erbe? Unsere Praktiken sind ambivalent. Diese Grauzone der Ambivalenz lässt sich leicht durch einen ideologischen Dogmatismus vereinnahmen, der diese oder jene sprachliche Aktivität stigmatisiert. Doch Dogmatismus kann der tatsächlichen Komplexität unserer Kultur nicht gerecht werden. Er kann die von ihm verursachte Auslöschung gelebter, individueller, menschlicher Erfahrung nicht ausreichend kompensieren.

Die einzigartige russischsprachige Kultur der Ukraine wird in erster Linie durch Russland vernichtet, weil die Angreifer jenes Gebiet zerstören, in dem diese Sprache und Kultur vorherrschen. Gleichzeitig wird auf die russische Aggression üblicherweise mit der Ablehnung der eigenen, am zweithäufigsten gesprochenen Sprache der Ukraine als einer "Invasorensprache" reagiert. In der Tat versucht die russische Propaganda ständig, sich die in der Ukraine gesprochene russische Sprache anzueignen, um den Besitzanspruch über ihre Sprecher zu erheben. Die Antwort der ukrainischen Anti-Propaganda besteht darin, diese Sprache als "fremd" abzulehnen. Aber eigentlich ist es eine unserer Sprachen. Dies ist eine Gelegenheit für uns Ukrainer, zu erkennen, dass die Kultur unseres Landes nur uns gehört. Nichts davon gehört den Russen. Mehr noch: Unsere Kultur liegt in unserer Macht. Es liegt an uns, ob wir mit dem, was wir haben, sorgfältig umgehen oder ob wir es zensieren und zerstören wollen.

Die russischsprachige ukrainische Kultur ist ein weißer Fleck auf unserer kulturellen Landkarte. Sie wurde noch nicht benannt, beschrieben oder durch Akzeptanz, Interesse und Studium legitimiert. Als Reaktion auf die russische Invasion ziehen wir es vielmehr vor, sie zu verbergen, sie entweder unsichtbar oder unbedeutend zu machen. Es wäre uns lieber, es hätte nie existiert. Heute möchte ich weiterhin auf Russisch schreiben und mich an meine ukrainischen Leser wenden. Das bedeutet für mich, dass ich weiterhin die ukrainische Sprachkultur erforsche, den ukrainischsprachigen Teil der Ukraine mit einbegriffen. So kann ich am besten darüber berichten, was ich außerhalb und in mir selbst höre.

Ich habe immer Ukrainisch in meinem Russisch gehört, ohne jemals eine Sprache von der anderen trennen zu können. Mein Russisch konnte nur zu sich selbst werden, weil das Ukrainische da war, seine Möglichkeiten ausleuchtete und es irgendwie formte. Ganz gleich, für welche meiner Sprachen ich mich entscheide, ich werde immer das Gefühl haben, dass mir die anderen fehlen. Aber die Veröffentlichung ist das letzte, woran ich im Moment denke.

Als New Yorker spreche ich auch das lokale Russisch, aber während das ukrainische Russisch von ukrainisch-russischen Bilingualen gesprochen wird, wird unser Russisch von englisch-russischen Bilingualen gesprochen. Diese beiden Arten, Russisch zu sprechen, unterscheiden sich deutlich vom monolingualen Russischen, einer Form, die in Russland, aber nirgendwo sonst vorherrscht. Ich habe jedenfalls nicht das Gefühl, dass mein Russisch irgendeine politische Beziehung zur Russischen Föderation hat, die nicht einmal ein Nationalstaat ist, sondern die aufgewärmten Überreste eines feudalen Landimperiums.

Was die kriegsbedingte Animosität gegen die russische Sprache in der Ukraine betrifft, so sehe ich dafür drei langfristige Gründe. Der wichtigste ist, dass der Krieg das jahrhundertealte Trauma der sprachlichen Diskriminierung der ukrainischen Sprache durch den russischen Staat wieder aufleben lässt. Jahrhundertlang haben die Russen den Gebrauch des Ukrainischen als Bildungs- und Kultursprache behindert. Doch die gegenwärtige Umkehrung richtet sich gegen die russischsprachigen Ukrainer und nicht gegen die Russen. Im Deutschen spricht man davon, sich ins eigene Fleisch zu schneiden, aber hier geht es darum, in das Fleisch des Anderen hineinzuschneiden.

Der zweite Grund ist die erfolgreiche Appropriation der russischen Hochkultur durch den russischen Staat. Nicht nur die russischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, sondern auch die Dissidenten und Underground-Künstler des 20. Jahrhunderts wurden posthum vom russischen Staat vereinnahmt und zu Agenten der russischen Soft Power im Ausland gemacht, wo sie ukrainische und andere Stimmen verdrängten. Meiner Meinung nach wäre es ein wirksames Gegenmittel, die Ukraine zu einer mehrsprachigen Nation zu erklären und damit Anspruch auf Literatur zu erheben, die innerhalb der derzeitigen ukrainischen Grenzen in jeder Sprache verfasst wurde. Zusätzlich zur ukrainischen Literatur würde die Ukraine auf diese Weise eine Menge jiddischer Literatur erwerben; sie würde ein wenig Anspruch auf Paul Celan und Zbigniew Herbert erheben und vielleicht sogar auf einen Hauch von Joseph Conrad. Am wichtigsten und erfreulichsten ist jedoch, dass die Ukraine auf diese Weise nicht nur Gogol, sondern etwa ein Drittel der russischen Literatur beanspruchen und Russland eine Soft-Power-Ressource entreißen würde, die es für ukrainische Interessen nutzbar machen könnte. Ich kenne russische Dichter, die ursprünglich aus der Ukraine kamen und von der ukrainischen Literatur beeinflusst wurden - ich meine Dragomoschtschenko, der in Winnyzja aufwuchs, aber als Erwachsener nach Leningrad zog, oder Parschtschikow, der in Kyjiw aufwuchs, aber als Erwachsener nach Moskau zog. Ich bin sicher, dass sie, wie du, sagen würden, dass ihr Russisch vom Ukrainischen geprägt wurde. Oder nehmen wir den russischen Futurismus, eine sehr bedeutende Bewegung in der russischen experimentellen Poesie, die hauptsächlich von Menschen aus der Ukraine gegründet und betrieben wurde: Burljuk, Krutschonych, Liwschiz, Gnedow. Wie kann David Burljuk ein ukrainischer Maler, aber ein russischer Dichter sein? Warum wird nicht alles, was sie schreiben, als ukrainische Literatur bezeichnet, aber auf Russisch? Warum soll Russland daraus kulturelles Kapital schlagen?

Der dritte langfristige Grund für den aktuellen Wunsch, die ukrainische Mehrsprachigkeit abzuschaffen, ist die Tatsache, dass die Ukraine Teil des sowjetischen Bildungssystems war, das die deutsche romantische Sprachideologie bewahrte. Das Kriterium der Muttersprache machte im neunzehnten Jahrhundert, vor dem Aufkommen der modernen Medien, Sinn, als die Sprecher der Sprache X auch die natürlichen Konsumenten der Printmedien in der Sprache X waren und somit ihr Denken von den Ideologien der Printmedien in dieser Sprache geprägt war. Aber jetzt sind nicht mehr Romane und Gedichte, sondern Fernsehen und Video die wahren Produzenten nationaler Identitäten, mit dem Ergebnis, dass Menschen, die russische, staatlich kontrollierte Medien konsumieren, "russisch" sind, und Menschen, die das nicht tun, nicht. Die Sprache an sich hat damit nichts zu tun.

Mir ist bewusst, dass ich als New Yorker spreche. Ich projiziere die sprachliche Ideologie, die New York entspricht, über die Grenzen von New York hinaus. Schließlich hatte New York seine eigene ukrainische Poesie, seine eigene russische Poesie, seine eigene jiddische Poesie, und sie sind genauso typisch New York wie die englischsprachige Poesie. So denke ich. Wenn man New York nur dem Englischen überlässt, ist es nicht mehr New York, sondern ... ich weiß nicht, was. So etwas wie eine einsprachige Stadt gibt es nicht mehr. Vielleicht gibt es irgendwo einsprachige Dörfer ... wie in einem russischen Kernland, wenn Russland ein Kernland hat. Aber Russland ist kein gutes Beispiel für die Sprachenpolitik.

Es freut mich besonders zu hören, dass Dein Russisch für dich auch keine politische oder identitäre Beziehung zur Russischen Föderation hat. Der Wunsch, die politischen Grenzen einer Sprache abzustecken, muss vor allem aus der militärischen Aggression und der erneuten, schockierenden Barbarei der Invasoren und ihres Staates erwachsen sein.

Damit die Ukraine ihre eigene russischsprachige Tradition anerkennen kann, muss sie der Versuchung der Simplifizierung widerstehen, die in der Sprachwahl zwischen "uns" und "ihnen" unterscheidet. Ein solcher anklagender und stigmatisierender Reduktionismus richtet sich vor allem gegen uns selbst – gegen die Menschen, deren Leben mit der Ukraine verbunden ist. Die Sprache ist der Urgrund des Vergnügens, das darin besteht, etwas genau zu benennen, zu definieren und zu formulieren. Die Stigmatisierung einer bestimmten Sprache belastet alle Arten, sie zu sprechen mit Schuldgefühlen und beraubt die Sprecher des Komforts und der Ruhe innerhalb der Grenzen ihres Sprechens. So fanden sich die Ukrainer, deren Hauptsprache Russisch ist, plötzlich mit Schuld belastet. Ich widerspreche dem. Besonders jetzt, wo die russische Sprache zur Sprache der Aggression geworden ist – zur Sprache der Soldaten, die Mariupol und Bucha überfallen haben – müssen wir im Gegenteil gegenüber den Ukrainern, die diese Sprache sprechen, doppelt empathisch sein. Wir dürfen die Opfer nicht mit den Tätern in einen Topf werfen. Die Täter sind Kriminelle, die aus einem anderen Land und einer völlig anderen politischen Kultur stammen.

Aber ist es nicht so, dass viele Flüchtlinge aus diesen östlichen Gebieten – den Gebieten, die im Brennpunkt der russischen Invasion standen – freiwillig zum Ukrainischen als Hauptsprache wechseln? Nach dem Überfall haben auch sie begonnen, die Verflechtung zwischen der ukrainischen Sprache und der ukrainischen politischen Identität zu akzeptieren, und folglich auch zwischen der russischen Sprache und der russischen politischen Identität. Oder zumindest haben sie begonnen, ihr Russisch als Indikator für eine unvollkommene ukrainische politische Identität zu betrachten. Bin ich zu reduktiv?

Du hast Recht, aber ich sehe nichts Verkehrtes an einem freiwilligen Sprachwechsel. Viele Ukrainer wechselten schon vor dem Krieg ihre Sprache, andere blieben zweisprachig oder wechselten zwischen den Sprachen hin und her. Was ich ablehne, ist, dass wir unsere eigene Sprachkultur als etwas Fremdes und "unvollkommen Ukrainisches" betrachten, wie du es formuliert hast. Die ukrainische Variante des Russischen abzulehnen, bedeutet nicht, pro-ukrainisch zu sein. Vielmehr lehnt man einen Teil des eigenen Selbst ab, weil man mit dem Aggressor so wenig wie möglich gemein haben will. Man will sich selbst und der ganzen Welt zeigen, dass man unabhängig und eigenständig ist. Aber das geschieht auf der Grundlage der rein formalen Annahme, dass Russisch die Sprache Russlands ist. Die Ukraine riskiert, eine Hierarchie der Kulturen zu entwickeln, die die Ansichten und Zugehörigkeiten einer Person nur auf der Grundlage der Sprache bewertet, die gewählt wurde, um sie auszudrücken. Schibboleths werden uns daran hindern, die demokratische und freie Gesellschaft aufzubauen, für die die Ukraine so lange gekämpft hat.

Schibboleths sind in der Ukraine seit langem eine Methode der politischen Manipulation, die die Integrität des Landes bedroht. Die Wahlkampagnen der Vergangenheit – zur Zeit der Präsidenten Juschtschenko, Janukowitsch und Poroschenko – spielten mit den Sprachenrechten und appellierten an die Befürchtungen,

einige Regionen und Sprachgruppen würden nicht ausreichend repräsentiert werden. Doch die Revolution von 2014, als sich Menschen aus allen Teilen des Landes auf dem Maidan-Platz in Kyjiw zum Protest versammelten, zeigte, dass die vermeintliche Teilung der Ukraine in Ost und West ein von unseren Politikern konstruiertes und durch Gerüchte und Propaganda genährtes Trugbild war. Als es darauf ankam, bekannten sich alle Regionen der Ukraine zu den Idealen freier und fairer Wahlen sowie zu Menschenrechten und Menschenwürde. Während des Maidan haben wir alle gesehen, dass unsere kulturellen Unterschiede unseren gemeinsamen Raum bereichern haben, anstatt ihn zu spalten.

Ich schreibe aus Kyjiw, nachdem fast ein Jahr des offen geführten Krieges vergangen ist. Ich sehe hier eine geeinte Gesellschaft, die große Toleranz und Großmut an den Tag legt. Alle Sprachvarianten, die es in der Ukraine gibt, sind auf den Straßen meiner Stadt zu hören, und die Menschen sind sehr bemüht, sich gegenseitig zu unterstützen. Nichts zeigt so eindrucksvoll, wie entschlossen die Ukrainer sind, eine integrative Gesellschaft zu schaffen. Und ich hoffe, dass unsere derzeitige Entschlossenheit auch in der Nachkriegszeit bestehen bleiben wird.

Lass mich dir eine Frage zur Mehrsprachigkeit aus einem anderen Blickwinkel stellen. Als amerikanischer Dichter, der nicht in den USA geboren wurde und in Europa lebt, bin ich mir sehr bewusst, dass die Weltsprache Englisch weit mehr soziale Macht und Prestige genießt als alle anderen Sprachen. Alle anderen Sprachen, selbst Spanisch, sind im Vergleich zum Englischen lokal. Schriftsteller aus nicht-englischsprachigen Ländern gewöhnen sich oft an den Gedanken, dass sie von ausländischen Lesern in erster Linie übersetzt gelesen werden. Einige haben begonnen, sich darauf einzustellen, d.h. sie schreiben mit dem Übersetzer und dem ausländischen Leser im Hinterkopf. Denkst du an die Leser, und wenn ja, sind es Ukrainer, Deutschsprachige oder Englischsprachige? Oder sind es Marsianer? Oder bist du es?

Es gab einen Punkt, an dem ich mich mit einem Phantomleser anfreundete, einem imaginären Leser. Als ich mein erstes Buch schrieb, stellte ich mir vor, dass ich mich an Bergleute aus dem Donbass wandte, die ich auf meinen Reisen in die Bergbaustädte in Frontnähe traf. Ich dachte auch an Bergleute aus ähnlichen Städten in der Westukraine, an der polnischen Grenze. Sie faszinierten mich, und ich dachte, mein Buch könnte die Antwort auf unsere unterbrochenen Gespräche und entstehenden Freundschaften sein. Dann stellte sich heraus, dass es sehr schwierig war, das Buch in den Städten nahe der Kampfzone zu verbreiten.

Im Allgemeinen fällt es mir schwer, meine Texte zu verbreiten, ich scheitere leicht an dieser Front. *Modern Animal*, mein zweites Buch, richtet sich in erster Linie an Leser, die meine Erfahrung mit einem totalitären Diskurs teilen können, der irgendwo auf der Ebene der vergessenen Erinnerungen existiert. Es ist ein Diskurs, der strikte Hierarchien aufstellt: Er trennt Tier und Mensch, Mann und Frau. Aber der totalitäre Diskurs ist nicht universell. Er stammt aus meiner Kindheit: Er hat einen Ursprung, eine Geschichte; er macht eine Metamorphose durch, und eine andere Sprache ist für ihn kein Hindernis. Er wird sich gerne jeder Sprache bemächtigen, um weiterhin zu unterscheiden, zu definieren, Machtverhältnisse zu konstruieren und eine strikte Subordination zu gewährleisten. Übrigens glaube ich, dass ein solcher totalitärer Diskurs auch das Verhältnis zwischen der ukrainischen und der russischen Sprache prägt. Während der Sowjetzeit

wurde die ukrainische Sprache unterdrückt, ihr haftete die Aura von "Provinzialität" und "Schwäche" an. Jetzt macht der Diskurs dasselbe mit dem Russischen. Ich habe mich immer über die Mechanismen dieses Diskurses gewundert. Wenn man den totalitären Diskurs untersucht, verliert er etwas von seiner Macht. Zumindest glaube ich das gerne.

Bist du gebeten worden, deine Bücher ins Ukrainische zu übersetzen? Wenn ja, würdest du sie selbst übersetzen oder würdest du mit jemand anderem zusammenarbeiten oder würdest du diese Möglichkeit ablehnen?

Mein Kriegstagebuch wurde aus dem Deutschen ins Ukrainische übersetzt. Ich habe derzeit nicht die Ressourcen, meinen eigenen Text zu übersetzen, aber die Aufgabe, die Übersetzung zu bearbeiten, liegt noch vor mir. Und ich wünschte, es wäre anders. Wahrscheinlich, weil ich das Übersetzen immer schwierig fand und viel lieber andere Autoren übersetze als mich selbst. So wie dich. Ich habe dich übersetzt.

Ja, ich mag mich auch nicht selbst übersetzen. Aber lass mich dich noch etwas anderes fragen. Du hast zunächst als Fotografin internationale Anerkennung gefunden. In der Tat sind alle Deine Bücher mehrsprachig, auch insofern, als Dein Text immer von Fotografien begleitet wird. Genauer gesagt, besteht jedes Deiner Bücher aus einer Reihe von literarischen Erzählungen und einer oder mehreren Serien von fotografischen Erzählungen. Die Fotografien illustrieren nicht den Text. In Glückliche Fälle sind die fotografischen und die sprachlichen Erzählungen nur durch Orte und Themen miteinander verbunden, während in Kriegstagebuch der Text manchmal davon spricht, wie du zu diesem oder jenem Bild gekommen bist. Aber auch im Kriegstagebuch sind die Bilder den Worten nicht untergeordnet. Wie würdest du diese ungewöhnliche Beziehung zwischen Worten und Bildern in deinen Büchern beschreiben? Es ist nicht das, was normalerweise unter dem Unterschied zwischen Zeigen und Erzählen verstanden wird. Denkst du, dass du selbst innerhalb eines einzigen Buches in verschiedenen Sprachen arbeitest? Ist ein Buch für dich eine Art translinguale Polyphonie oder vielleicht sogar ein Gesamtkunstwerk, das die Leser nur dann "verstehen", wenn alle künstlerischen Sprachen sowohl individuell als auch in ihrer Beziehung zueinander betrachtet werden?

Deine Frage enthält bereits eine ziemlich profunde Antwort auf meine Praxis. Irgendwann, während der Arbeit an *Modern Animal* oder *Glückliche Fälle*, begann ich, Fotografie als ein Element der umfassenderen Syntax des Buches zu betrachten. Ein Bild wurde zu einem Wegweiser, der den Text unterbrach und sein Selbstvertrauen untergrub. Jedes Foto konnte natürlich auch erzählerisch gelesen werden, und es schien nicht einmal einer Übersetzung zu bedürfen. Ich habe immer gehofft, dass eine Fotografie für sich selbst sprechen kann – dem Text zuwider, ihm zum Trotz, denn was in einer Dokumentation geschieht, kann kommentiert, aber nicht erklärt werden. Der Aspekt der Zufälligkeit, der in jeder Aufnahme vorhanden ist, erweckt Verdacht, vor allem, wenn das Bild Harmonie ausstrahlt und den Blick entlang seiner Formen und hellen und dunklen Flecken wandern lässt. Der Verdacht entsteht durch die Falschheit der Anordnung, die zu einem Still, einem "Porträt" führt. Unser Blick ist harmonisch in die richtige Richtung gelenkt, wir sind mitschuldig

an der Komposition von Lebenden und Toten, von Gegenständen und Menschen, die in einem einzigen Gesamtbild verwoben sind.

Aber die Invasion hat mich bekehrt. Ich begann an die Fähigkeit der Fotografie zu glauben, Zeit und Raum so zu erfassen, wie sie "wirklich" sind. Zum ersten Mal spürte ich, dass ich die Dienste der Fotografie und ihren Kontakt mit der Realität wirklich brauchte, denn jede Stunde nahm mir mein Leben weg und tauchte es mehr und mehr in das fremde Feld des Krieges ein. Die Fotografie bot die Möglichkeit, die große Geschichte der Gesellschaft der kleinen Geschichte einer Straße, eines Hauses, eines Steins, eines Passanten gegenüberzustellen. Indem die Fotografie eine Realität festhielt, die unausweichlich war, wollte sie beweisen, dass eine andere Realität möglich war, dass es Hoffnung gab. Meine Reaktion ist wahrscheinlich etwas paradox...

Ich versuche, ehrlich zu sein und nach Worten zu suchen, um über Fotografie zu sprechen. Die Fotografie ist eine weitere Sprache, wie du sagst, aber es ist eine Sprache, die ständig die Grenzen des Textes überschreitet, eine Sprache, die sich dem Willen des Sprechers oftmals am wenigsten unterwirft und die deshalb so notwendig ist.

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

Schwartz, Daniel_ Habe ich richtig gehört?
Neuvertonung von Archivbildern in Sergei Loznitsas
Babyn Jar. Kontext, 2021

DOI: [10.47952/gro-publ-229](https://doi.org/10.47952/gro-publ-229)

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer.
Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture
and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

[more_undisciplined thinking_](#)

Sergei Loznitsas *Babyn Jar. Kontext* (2021) ist ein schonungsloser Film. Der vollständig aus Archivmaterial zusammengestellte Dokumentarfilm schildert die Ereignisse rund um das Massaker vom September 1941 an etwa vierunddreißigtausend Juden in Kiew, Ukraine.¹ Babyn Jar (Russisch: Babi Yar, bedeutet „Hexenschlucht“) ist der Ort des Massakers.² Der Film verschont weder die Augen noch die Ohren des Zuschauers. Bilder von Leichen, Kriegsgefangenen und sogar die Hängung von Nazi-Offizieren sind auf der Leinwand zu sehen, begleitet von einer Tonspur, die aus realistischen, quasi-indexikalischen Sounds von Motoren, Panzern, Artillerie, Schritten, jubelnden Menschenmengen, Stimmengemurmel und sogar Dialogen besteht. Ich bezeichne diese Klänge als „quasi-indexikalisch“, weil viele von ihnen nicht zur gleichen Zeit und am gleichen Ort aufgenommen wurden wie die Ereignisse, die im Archivmaterial des Films zu sehen sind.³ Vielmehr stammen diese Sounds aus Tonbibliotheken oder wurden in einem Studio aufgenommen — manchmal sogar mit Synchronsprechern — und dann mit der Bildspur nachsynchronisiert. Sie verweisen auf Sounds, die das Archibild gemacht hätte, wenn es gleichzeitig mit einem Mikrophon aufgenommen worden wäre. Darüber hinaus werden diese Sounds künstlich mit denen kombiniert, die tatsächlich vor Ort aufgenommen wurden, so dass schwierig auszumachen ist, welche Sounds historisch sind und welche später hinzugefügt wurden.

Die Wirkung dieser Addition von scheinbar indexikalischen Klängen ist vergleichbar mit dem Kolorieren von Schwarz-Weiß-Fotos. Das Verfahren reduziert die zeitliche Entfernung zwischen dem Betrachter und dem Bild, wodurch der Effekt der Gegenwärtigkeit gegenüber den Personen und Ereignissen im Film erheblich verstärkt wird. Seit dem Digital Turn ist das Hinzuzufügen solcher quasi-indexikalischen Klänge viel einfacher geworden. Wie Loznitsa betont, hat die digitale Audio-Workstation Pro Tools es ihm ermöglicht, Hunderte, wenn nicht Tausende von „Tonspuren“⁴ zu überlagern – ein gemeinsames Merkmal vieler seiner Kompilationsdokumentarfilme wie *Blockade* (2005), *Prozess* (2018) und *Staatsbegräbnis* (2019).⁵ Auch andere Filmemacher wie Péter Forgács, Mohanad Yaqubi und Peter Jackson nutzen diese Methode, um ihre Bilder „lebendig“ zu machen. Wie der Titel von Jacksons Film *They Shall Not Grow Old*

¹ Wie aus dem Abspann hervorgeht, stammt das Archivmaterial für den Film aus zahlreichen Quellen, darunter aus dem Russischen Staatlichen Film- und Fotoarchiv in Krasnogorsk (RGAKFD), dem Bundesarchiv, der Agentur Karl Höffkes, dem H. Pshenychny-Zentral- Cinephotoarchiv der Ukraine, dem Haus des Dokumentarfilms Landesfilmsammlung Baden-Württemberg und dem Hamburger Institut für Sozialforschung.

² Der englische Titel *Babi Yar. Context* verwendet den russischen Namen des Ortes. In der deutschen Übersetzung wird überall der ukrainische Name verwendet, da der Film in Deutschland im Titel die ukrainische Ortsbezeichnung Babyn Jar führte. Im englischen Original des Artikels wird der russische Begriff „Babi Yar“ nur dann verwendet, wenn auf den Film von Loznitsa oder andere Dokumente Bezug genommen wird, in denen der russische Begriff verwendet wird. Ansonsten wird auf das ukrainische "Babyn Jar" Bezug genommen. Babyn Jar wurde auch nach dem Massaker weiterhin für Hinrichtungen genutzt. Insgesamt wurden in Babyn Jar etwa 100.000 Menschen - Juden, Roma, Psychiatriepatienten und sowjetische Kriegsgefangene - ermordet.

³ Der Begriff „indexikalisch“ geht auf die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce zurück. Peirce unterteilte Zeichen in drei Arten: Symbole, Ikonen und Indizes. Zeichen wie Filmbilder und live aufgezeichnete Töne sind insofern indexikalisch, als sie die Spuren (Luftwellen, Photonen) der Objekte aufzeichnen, aus denen sie entstanden sind — also ihre Referenten. Siehe James Hoopes, ed. Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991), 30. Für eine Anwendung von Peirce' Ideen auf das Kino siehe: Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), 120-126.

⁴ Sergei Loznitsa, Podcast Interview. *Négatif*, 'Funérailles d'Etat,' entretien avec le réalisateur Sergei Loznitsa" (Feb 1, 2020)

⁵ Zu Kompilationsdokus siehe: Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964). Für den sowjetischen Kontext siehe: Yuri Tsivian, "The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s". *Film History: An International Journal* 8, 3 (1996): 327-343 und François Albera, „Le re-montage dans le cinéma soviétique“, *Décadrages*, 34-36 (2017). Siehe dazu: Christa Blüminger, *Kino aus zweiter Hand* (Berlin: Vorwerk, 2009).

aus dem Jahr 2018 andeutet, handelt es sich bei dieser Technik um einen Bewahrungsakt, eine Art Einbalsamierung historischer Bilder; es ist jedoch eine Technik, die über die bloße Restaurierung hinausgeht und vielmehr versucht, die Komplexität der Verwendung von Archivbildern zur Bewahrung von Erinnerungen in einer Post-Zeugenschaft-Ära aufzuzeigen.

„Anders als Spielfilme sind Dokumentarfilme zumindest prinzipiell an einen referentiellen Bezug zur Realität gebunden. Zuschauer von Dokumentarfilmen, insbesondere solchen, die Archivmaterial verwenden, gehen davon aus, dass sie Bilder und Geräusche aus der Vergangenheit sehen und hören. Die Wahrheit des Bildes wird durch diesen referenziellen Bezug bedingt, auch wenn er nicht hundertprozentig gilt. Diese Beziehung verleiht dem Bild seine Beweiskraft“. Umgekehrt kann jede Spur von Manipulation als Beweis für eine Fälschung gewertet werden, was die ohnehin schon ambivalente Beziehung zwischen dem Archivbild und den historischen Fakten noch weiter verkompliziert.

Diese Beziehung ist bei einem Film wie *Babyn Jar. Kontext* besonders brisant, nicht nur wegen des sensiblen historischen Sujets, sondern auch wegen der aktuellen Tragödie in der Ukraine. Drei Tage nach dem russischen Überfall trat Loznitsa aus der Europäischen Filmakademie aus, nachdem er ihre Solidaritätserklärung mit der Ukraine als „neutral, zahnlos und konformistisch in Bezug auf die russische Aggression“ kritisiert hatte.⁶ Nachdem er sich geweigert hatte, eine Boykottierung russischer Filmemacher zu unterstützen, wurde Loznitsa am 19. März aus der ukrainischen Filmakademie ausgeschlossen, mit der Begründung, er sei ein „Kosmopolit“ — ein Wort, dessen stalinistische Untertöne dem Regisseur nicht entgangen sind. Daraufhin warf Loznitsa den Boykottierenden vor, sich einer nazistisch anmutenden, auf nationaler Identität basierenden Rhetorik zu bedienen.⁷

Eine solche Haltung spiegelt bis zu einem gewissen Grad Loznitsas postsowjetische, multinationale Identität wider. Loznitsa, der oft als ukrainischer Filmemacher vorgestellt wird, wurde 1964 im sowjetischen Belarus geboren. Später ging er in Kiew zur Schule, studierte dort Ingenieurwesen und Mathematik, anschließend arbeitete er am Kiewer Institut für Kybernetik. Im Jahr 1991 wurde er am Russischen Staatlichen Institut für Kinematographie aufgenommen, wo er bei der georgischen Filmemacherin Nana Dzhorzhadze studierte. Nachdem er mehrere von der Kritik gefeierte Kurzfilme gedreht hatte, zog er 2001 nach Deutschland, wo er derzeit arbeitet.

Loznitsas Dokumentarfilme sind geprägt von einem strengen visuellen Stil, der die Beobachtung über die Erzählung stellt. Wie seine Spielfilme erforschen auch seine Dokumentarfilme in der Regel die totalitäre Vergangenheit und ihr Nachleben in der Gegenwart. *Babyn Jar. Kontext* schildert das, was Patrick Desbois als Holocaust durch Kugeln bezeichnet: das Massaker an den Juden während des deutschen Überfalls auf die

⁶ Graham Fuller, “Putin is Just the Frontman: Sergei Loznitsa, the Ukrainian film-maker who refuses to be cancelled”, *The Guardian*, 24 March 2022. See also: <https://www.e-flux.com/notes/456681/an-open-letter-from-sergei-loznitsa-on-his-expulsion-from-the-ukrainian-film-academy>

⁷ Ebenda.

Sowjetunion im Sommer und Herbst 1941.⁸ Anhand von Archivmaterial aus deutschen und sowjetischen Quellen zeichnet Loznitsa die Vor- und Nachgeschichte des Massakers von Babyn Jar in einigen seiner Schlüsselmomente nach: den deutschen Einmarsch in die Ukraine, das Willkommen der Nazi-Soldaten in Lemberg, die Evakuierung und Bombardierung von Kiew, die Verhaftung der Kiewer Juden, die Befreiung der Stadt durch die Sowjets, den Prozess und die Hinrichtung der Nazi-Offiziere und schließlich die Überflutung der Schlucht von Babyn Jar in den frühen 1950er Jahren. Jeder Abschnitt wird durch einen schwarzen Bildschirm und einige Textzeilen eingeleitet, die größtenteils historische Fakten liefern, gelegentlich aber auch einen Kommentar in Form von Zitaten berühmter Zeitzeugen wie Wassili Grossman enthalten.⁹ Auf diese Weise führt der Dokumentarfilm den Zuschauer in die tragische Geschichte von Babyn Jar ein, sowohl als eines Ortes des Völkermords als auch als eines Ortes, an dem die Erinnerung an den Völkermord ausgelöscht wurde.

In seinen Interviews weist Loznitsa immer wieder darauf hin, dass er kein Historiker ist. In einem Gespräch mit dem französischen Filmpodcast *Négatif* über seinen früheren Film *Staatsbegräbnis*, eine Archivadokumentation, die Stalins pompöse Begräbnisfeier dokumentiert, sagt er: „Ich bin kein Wissenschaftler, ich bin die Person, die Zaubertricks zeigt“ — wobei er hier den anglierten Plural des russischen Wortes Focus (Zaubertrick) verwendet. Diese Anrufung von Georges Méliès im Kontext eines Films, der dem Geiste der Gebrüder Lumière näher zu stehen scheint als letzterem, lässt sich darauf übertragen, was Loznitsa über *Babyn Jar. Kontext* sagt: „Der Film ist keine wissenschaftliche historische Erklärung. Meine Absicht war es, den Zuschauer in die Atmosphäre dieser Zeit eintauchen zu lassen, verschiedene Erscheinungsformen menschlichen Verhaltens zu zeigen. Die Idee ist, zum Hinterfragen anzuregen — es ist ein Ausgangspunkt, keine Antwort“.¹⁰ Die Hinzufügung von quasi-indexikalischem Ton zum Archibild erleichtert diese immersive Erfahrung, indem sie einen Realitätseffekt erzeugt.¹¹ Die Objekte in der Bildszene — Panzer, Menschenmengen, Artillerie, Autos oder Pferde — machen Geräusche, die der Zuschauer von ihnen erwarten würde. Zusammen erzeugen diese Geräusche einen Umgebungs-Effekt, der das Bild ausfüllt und überschreitet und die Szene umfasst, ohne, um Michel Chion zu zitieren, „die Frage nach dem Ort [ihrer] spezifischen Quelle(n) im Bild aufzuwerfen“.¹²

⁸ Father Patrick Desbois, *The Holocaust by Bullets: A Priest's Journey to Uncover the Truth Behind the Murder of 1.5 Million Jews* (New York: St. Martin's Griffin, 2008).

⁹ Diese Zitate stammen aus Ilya Ehrenburg und Vasily Grossman, *The Complete Black Book of Russian Jewry*, trans. David Patterson (New York: Routledge, 2002). Deutsch: Wassili Grossmann, Ilja Erenburg, *Das Schwarzbuch – Genozid an sowjetischen Juden*, Rowohlt 1994

¹⁰ Zitiert in „Putin ist nur der Frontmann: Sergei Loznitsa, der ukrainische Filmemacher, der sich weigert, abgesetzt zu werden“.

¹¹ Roland Barthes, „The Reality Effect,“ in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, ed. François Wahl (Berkeley: University of California Press, 1989), 141-148. Michel Chion, *Film: A Sound Art*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2009), 467. Zum *territory sound* im Kunstdokumentarfilm siehe Robert Strachan und Marion Leonard, „More than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary,“ in *Music and Sound in Documentary Film*, ed. Holly Rogers (Taylor and Francis, 2014), 166-177.

¹² Michel Chion, *Film: A Sound Art*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2009), 467. Zum Territorialklang im Kunstdokumentarfilm siehe Robert Strachan und Marion Leonard, „More than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary,“ in *Music and Sound in Documentary Film*, ed. Holly Rogers (Taylor and Francis, 2014), 166-177.

Der Erfolg dieses Mittels liegt natürlich in den Ohren des Betrachters. A. O. Scott zum Beispiel lobte *Babyn Jar. Kontext* dafür, dass er „die menschliche Realität für sich selbst sprechen lässt“,¹³ während der Kritiker Simon Abrams die Tonspur „ablenkend“ und „obszön“ nannte und fand, dass sie „die Geschichte auf ein surreales Spektakel reduziert“.¹⁴ Für beide Ansichten kann man im gesamten Film Belege finden. Die Geräusche kleinerer Details machen das historische Bild sicherlich realistischer, aber sie wirken manchmal auch ziemlich effekthascherisch — zum Beispiel, wenn man die Geräusche von Seilen hört, die Nazi-Offiziere das Genick brechen.

Wenn man sich um Realismus bemüht, kann man natürlich leicht über das Ziel hinausschießen. Man sollte jedoch bedenken, dass das, was das Ohr darauf konditioniert hat, etwas als real — d. h. synchron — wahrzunehmen, selbst konstruiert ist. Wie Randolph Jordan hervorhebt, veranschaulicht ein Film wie *9/11* von Gédéon und Jules Naudet — der eines von zwei Bildern des ersten Flugzeugs zeigt, das in das World Trade Center einschlug — wie die konstruierte Qualität der Tonsynchronität zu Zweifeln an der Realität des tatsächlichen Ereignisses führt. Dieser Zweifel rührt nicht daher, dass das Tonbild in Naudets Film nicht synchron ist (gemäß den Gesetzen der Physik), sondern weil es nicht synchron genug ist (gemäß den „naturalistischen“ Gesetzen des Hollywood-Kinos). Naudet drehte am Tag des Anschlags zufällig eine Dokumentation mit einem Löschzug der Feuerwache. In seinem Video gibt es eine Verzögerung zwischen dem Bild des Flugzeugs, das in den ersten Turm einschlug, und dem Ton des Einschlags, eine Verzögerung, die die unterschiedlichen Geschwindigkeiten von Licht und Ton bei der Annäherung an die Videokamera widerspiegelt. Doch auch wenn die Zuschauer in der YouTube-Ära das Fehlen solcher Post-Production-Nachbearbeitungen mit Wahrhaftigkeit zu assoziieren gelernt haben, ist die Verzögerung zur Grundlage zahlreicher Verschwörungstheorien geworden, die durch die Tatsache verschlimmert werden, dass bestimmte Nachrichtenmedien die Verzögerung für ihre Sendungen und nachfolgenden Programme „korrigiert“ haben.¹⁵

Für Jordan widerspiegelt dieses Spannungsverhältnis zwischen Realität und Repräsentation, wie die Disjunktion zwischen Ton und Bild die sich verändernden Authentizitätskriterien im Dokumentarfilm abbildet. In Anlehnung an die Argumente von Holly Rogers und Beatrice Choi stellt er fest, dass es nach den Anschlägen vom 11. September 2001 und dem Aufkommen von YouTube eine Verschiebung von „Fragen der Indexikalität und der Filmemacher-Intervention zu Fragen der Ethik und der Einbindung des Publikums“ gab. „Der Maßstab für Authentizität“, schreibt er, „liegt nun eher darin, wie ein Film das Publikum in den ethischen Raum versetzt, als darin, wie getreu der Film die Welt darstellt.“¹⁶ Loznitsas Archivfilme folgen eben diesem ethischen Maßstab. Obwohl ihr Umgang mit dem Ton sie mit den Methoden und Zielen des

¹³ A.O. Scott, “Babi Yar. Context’ Review: Unearthing Footage of a Nazi Massacre,” *New York Times* March 31, 2022: <https://www.nytimes.com/2022/03/31/movies/babi-yar-context-review.html>

¹⁴ Simon Abrams, “Review: Babi Yar. Context,” *Rogerebert.com*: <https://www.rogerebert.com/reviews/babi-yar-context-movie-review-2022>.

¹⁵ Randolph Jordan, “Hearing Secondary Explosion: The Naudet Brothers’ 9/11 and Audiovisual (A)synchronization in Twenty-First-Century Media,” in *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*, ed. Carlo Cenciarelli (New York: Oxford University Press, 2021) 576.

¹⁶ Ebenda 578.

direkten Kinos verbindet, hat ihre Authentizität mehr damit zu tun, wie sie den Zuschauer dazu veranlassen, sich in ethischer Hinsicht mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Im Gegensatz zu vielen Archiv-Dokumentarfilmen werden in Loznitsas Filmen die materiellen und fragmentarischen Eigenschaften des Archivs nur selten betont.¹⁷ Wenn sie doch einmal durchschimmern, dann wird dies tendenziell durch die Verwendung von scheinbar indexikalischen Klängen aufgehoben. Anstatt „das Verfahren zu enthüllen“ — den „Zaubertrick“ zu offenbaren — vernebeln und verbergen sie ihn unter einer Klangkulisse. Noch wichtiger ist, dass sich seine Filme nur selten mit dem Produktionskontext befassen, in dem seine Archiv-Quellen entstanden sind. Wie wurde das Filmmaterial in *Babyn Jar. Kontext* ursprünglich produziert? Unter welchen Umständen wurde es hergestellt? Spielt es eine Rolle, ob es von deutschen oder sowjetischen Kameraleuten zu Propagandazwecken oder als Touristenfilm gedreht wurde?

Solche Fragen lassen sich natürlich nur schwer in einem Film stellen, der darauf abzielt, eine Atmosphäre der Vergangenheit aufrechtzuerhalten — oder besser gesagt, versucht, Vergangenheit und Gegenwart auf anachronistische Weise produktiv zu verbinden. Um den Gedanken zu vermitteln, dass die Vergangenheit nicht vergangen ist, erneuert Loznitsa Archivbilder in einer filmischen Sprache, die sich annähert an etwas, das der Gegenwart näherkommt. Im Gespräch mit *Négatif* weist er darauf hin, dass die Zuschauer dazu neigen, das Archiv als etwas Abgegriffenes und Schmutteliges zu betrachten. Aber wäre es nicht interessanter, „das Archiv auf eine andere Art und Weise zu präsentieren“, als etwas, „das absolut frisch und gestern gedreht aussieht“? Angesichts des Fortschritts der digitalen und KI-Technologien kann man sich dies bereits als realistische Möglichkeit vorstellen — zum Beispiel die Restaurierung und Aufbesserung von Archivmaterial, um es so aussehen zu lassen, als sei es mit einem Smartphone aufgenommen worden.

Natürlich meint Loznitsa nicht „gestern gedreht“ im wortwörtlichen Sinne. Dennoch ist es wichtig, diesen restauratorischen Impuls in den Projekten im Umfeld von Loznitsas Film zu beachten — den Kontext von *Babyn Jar. Kontext*. Seit Mitte der 2010er Jahre werden neue Medientechnologien (Hologramme, Augmented Reality [erweiterte Realität], Virtuelle Realität, KI) immer regelmäßiger als Mittel vorgeschlagen, um die imaginativen Erfahrungen dessen zu ermöglichen, was Diana I. Popescu als Post-Witnessing bezeichnet.¹⁸ Ein Beispiel dafür ist der jüngste Vorschlag des Filmemachers Ilya Khrzhanovsky, der als assoziierter Produzent an Loznitsas Film beteiligt war, für eine Augmented-Reality-Tour durch Babyn Jar.

Als neuer Direktor des privat finanzierten Babyn Jar Holocaust Memorial Center entsprach Khrzhanovskys Vision eher seinem maximalistischen Multi-Film-Projekt DAV (2020) als Institutionen wie Yad Vashem

¹⁷ Jamie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (London: Routledge, 2014); Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (Durham: Duke University Press, 2018).

¹⁸ Zu post-witnessing als Tätigkeit siehe: Diana I. Popescu, „Post-witnessing the concentration camps: Paul Auster's and Angela Morgan Cutler's investigative and imaginative encounters with sites of mass murder,” *Holocaust Studies* 22, 2-3 (2016): 274-288. Zu den Paradoxien des Einsatzes neuer Technologien wie Hologramme zur Vermittlung von Holocaust-Erinnerungen siehe: Neta Alexander, „Obsolescence, Forgotten: ‚Survivor Holograms‘, Virtual Reality, and the Future of Holocaust Commemoration“, *Cinergie — Il cinema e le altre arti*, No.19 (2021): 57-68.

oder der Gedenkstätte und dem Museum Auschwitz-Birkenau. DAU, oft als „stalinistische Truman-Show“ verspottet, besetzte ein nachgebautes sowjetisches Forschungsinstitut mit rund 400 Schauspielern und 10.000 Statisten, um das Leben und die Zeit des russischen Physikers Lev Landau, einer Schlüsselfigur des sowjetischen Atomprogramms, zu rekonstruieren. Khrzhanovsky brachte denselben immersiven Geist in seine ursprünglichen Pläne für das Babyn Jar Holocaust Memorial Center ein. Laut Linda Kinstler sah ein Plan, der im April 2020 an die Öffentlichkeit gelangte, vor, die Besucher durch ein Labyrinth zu führen, in dem eine Gesichtserkennungssoftware ihnen emotionale Bewertungen zukommen lassen und ihnen Rollen wie Opfer, Kollaborateur und Täter zuweisen würde.¹⁹ Die Besucher würden dann durch ein virtuelles Babyn Jar navigieren, in dem sich ihre Gesichter mit denen historischer Avatare verbinden, und damit Vergangenheit und Gegenwart überbrücken würden. Der Plan löste Empörung aus und wurde unter anderem als eine Version des Stanford Prison Experiments und als Holocaust-Disneyland angeprangert.²⁰

Im Vergleich zu Khrzhanovskys Plänen für ein virtuelles Babyn Jar ist Loznitsas Film ein Musterbeispiel für respektvolles Gedenken und guten Geschmack. Dennoch sollte man fragen, ob es einen wesentlichen oder nur einen graduellen Unterschied zwischen diesen beiden Versuchen gibt, eine „immersive Atmosphäre“ zu schaffen. Mit anderen Worten: Was rechtfertigt Loznitsas historische Bauchrederei — dass er der historischen Realität eine Stimme verleiht — und rechtfertigt sie andere Formen der digitalen oder KI Erweiterung? Ein Unterschied betrifft die Frage, die ich bereits angesprochen habe, nämlich wie der Betrachter (oder Teilnehmer) im ethischen Raum gegenüber der Vergangenheit positioniert ist. In Khrzhanovskys Projekt wird die Vergangenheit so auf die Gegenwart projiziert, dass die Distanz zwischen den beiden verschwindet. Genauer gesagt, spielt die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Khrzhanovskys Projekt kaum eine Rolle. Die Teilnehmerin wird vielmehr in eine virtuell erweiterte Gegenwart gezwungen, die sie nach den Regeln der Vergangenheit durchspielen muss. Die eigenen Handlungen in diesem virtuellen Raum sind in gewisser Weise ein Beleg dafür, wie man im realen Leben handeln würde. Sie sind erfüllt mit der ethischen Ambiguität von den in der „Echtzeit“ getroffenen Entscheidungen. Der Preis für dieses Rollenspiel ist jedoch die Freiheit, sich vorzustellen, wie man sich zur Vergangenheit als Vergangenheit verhält. Man testet lediglich, wie gut man die Lektionen der Vergangenheit in einer virtuellen Gegenwart gelernt hat.

Im Gegensatz dazu spielt die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Loznitsas Filmen immer noch eine wichtige Rolle. Visuelle Signifikanten des Alters prägen immer noch das Bild und in bestimmten Momenten auch den Ton, wenn auch auf subtile Weise. In *Staatsbegräbnis* etwa, wechselt Loznitsa zwischen Schwarzweiß- und Farbaufnahmen von Stalins aufgebahrtem Leichnam. Auf diese Weise können die Zuschauer verschiedene Optiken der Vergangenheit erleben, was die reibungslose Seherfahrung behindert. Ähnlich verhält es sich in *Babyn Jar. Kontext* — wie in allen Dokumentarfilmen von Loznitsa —

¹⁹ Eine Version des Plans ist hier zu finden: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/04/27/157398/> Das Stanford-Experiment wird in den Plänen tatsächlich zitiert.

²⁰ Vladislav Davidzon, “Turning Babi Yar into Holocaust Disneyland,” *Tablet Magazine*, May 26, 2020: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/dau-babyn-yar-khrzhanovsky>.

werden die Zuschauer herausgefordert, ihre Aufmerksamkeit während der gesamten „immersiven“ Erfahrung des Films aufrechtzuerhalten. Lange Szenen mit wenig Erklärungen und ohne Musik machen die Betrachtung zu einer Entscheidung, selbst für diejenigen, die das Thema fesselnd finden könnten. In solchen Szenen wird der Betrachter damit konfrontiert, wie wenig sich aus dem Archivbild selbst ablesen lässt. Man hat wenig Einblick darin, was in den Köpfen von Zuschauern, Schaulustigen, Totengräbern, Soldaten oder Parteifunktionären vorgeht. Dieser mangelnde Einblick dient dazu, die eigene Fähigkeit (oder Unfähigkeit) zu hinterfragen, Bildern einen Sinn zu geben, die nicht zu den üblichen Klischees gehören, die mit dem Holocaust in Verbindung gebracht werden — Bilder von Gaskammern, Krematorien, Eisenbahnschienen usw.²¹

In dieser Hinsicht sind Loznitsas Filme sich ihres Publikums bewusst; sie beziehen ihre Zuschauer mit ein, wenn auch nicht unmittelbar — d. h. ohne unmittelbare Reaktion zu verlangen. Einige der stärksten Bilder in *Babin Jar. Kontext* sind diejenigen, in denen die Figuren in die Kamera blicken — oder genauer gesagt, in die Kamera zurückblicken. Abgesehen davon, dass wir uns plötzlich unserer Rolle als Zuschauer bewusst werden, erwecken solche Bilder den Eindruck, dass wir diejenigen sind, die zurückgelassen werden — d. h. dass wir, die Zuschauer, es sind, die vergangen sind. Die Ethik dieses Blicks ist zweideutig. Er pendelt zwischen dem gefilmten Individuum (einem sowjetischen Kriegsgefangenen) und demjenigen, der filmt (höchstwahrscheinlich ein deutscher Kameramann). Unsere Position als Zeugen der Gegenwart ist also nicht neutral, sondern besteht darin, dass wir versuchen, uns zwischen diese beiden unvereinbaren Blicke zu stellen. Einerseits ist für Loznitsa die Einbeziehung des Zuschauers in einer solch anachronistischen Manier entscheidend für die Erinnerung an den Holocaust und andere Gräueltaten, die das 20. Jahrhundert prägen. Andererseits gibt der Film wenig Aufschluss über die Produktion der Bilder, die eine solche Konfrontation mit der Vergangenheit möglich machen würden. Wohl oder übel bleibt es dem Zuschauer überlassen, zu hinterfragen, wer hinter dem Bild steckt. Unterm Strich ist das die Art von Reflexion, die Loznitsa, wie oben zitiert, durch den Beobachtungsmodus zu erzeugen hofft; der Nachteil ist der Anschein von Neutralität, der den falschen Eindruck einer stabilen Position erweckt, die den ganzen Film hindurch aufrechterhalten wird und von der aus man historische Manifestationen menschlichen Verhaltens beobachten kann.

Die Schwierigkeit von *Babin Jar. Kontext* besteht darin, dass sie gleichzeitig den Versuch des Zuschauers ermöglicht und untergräbt, historisches Filmmaterial sowohl als Beobachter als auch als betroffenes Subjekt zu betrachten. Durch die Schaffung einer immersiven Atmosphäre zielt *Babin Jar. Kontext* darauf ab, eine Erfahrung der Zeugenschaft aus zweiter Hand zu schaffen, die weder die zeitliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart vernachlässigt, noch heutige Formen der Zeugenschaft als weniger wertvoll abwertet, weil sie weniger „real“ oder „unmittelbar“ wären. Unterstützt wird diese Erfahrung natürlich von einer Tonspur, die hochgradig konstruiert ist, einer Mischung aus scheinbar indexikalischen Umgebungsgeräuschen wie schlurfenden Füßen, Kameraauslösungen und Gesprächen, die in allen

²¹ Dazu siehe: Amelia Glasser. „Sergei Loznitsa: Babi Yar Context“, *Kino Kultura*, 77 (2022): http://www.kinokultura.com/2022/77UA_babi-yar.shtml.

Dokumentarfilmen von Loznitsa bemerkenswert konsistent bleiben. Es scheint, als sprächen alle diese Filme mit einer Stimme, obwohl es sich um Kompilationen von Bildern aus zahlreichen Quellen handelt. Sie sind, mit anderen Worten, monophon. Diese monophone Behandlung verdeckt eine Archivquelle im Interesse einer traumhaften Seherfahrung. Es ist, wie Loznitsa selbst sagt, ein Zaubertrick. Gleichzeitig soll dieser Zaubertrick zu einer reflektierenden Auseinandersetzung mit dem historischen Bildmaterial anregen, indem er den Betrachter in die historische Welt hineinzieht und gleichzeitig eine Konfrontation mit ihr inszeniert. Der Zaubertrick erfüllt den Wunsch des Zuschauers, der Geschichte durch die Verwendung von Konventionen, die in zeitgenössischen Filmen mit Realismus assoziiert werden, näher zu kommen; doch indem der Zuschauer ein wenig näher kommt, wird er an die gleichzeitige Nähe und Distanz zu historischen Ereignissen erinnert. Im zeitgenössischen Kontext bedeutet dies, eine Bestandsaufnahme der schwer zu verarbeitenden Bilder zu machen und darüber nachzudenken, wie aktuelle Ereignisse dokumentiert, archiviert und neu zusammengesetzt werden. Es bedeutet, sich zu fragen, wie viel Magie nötig ist, um ein Ereignis „real“ zu machen; wie viel nötig ist, um nicht in Klischees zu verfallen; und wie sehr das Miterleben solcher magisch aufgewerteten Ereignisse unser Handeln verändern kann.

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

Weigel, Sigrid _ Topographie und kulturelle Semantik von *Land und Meer*. Zum thalassischen Europadiskurs zwischen Schwarzem Meer und Mittelmeer

DOI: [10.47952/gro-publ-230](https://doi.org/10.47952/gro-publ-230)

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

[more_undisciplined thinking_](#)

Vorbemerkung 2024

Der vor einem Jahrzehnt publizierte Aufsatz (in *Grundordnungen. Geographie, Religion, Gesetz*, hgg. v. Zaal Andronikashvili/ Sigrid Weigel. Berlin 2013) plädiert im Anschluss an eine kritische Lektüre der geohistorischen Epochenentwürfe von Carl Schmitt und Ferdinand Braudel für eine thalassische Perspektive im Blick auf die ungleichzeitige, plurale europäische Kulturgeschichte. Zugleich wird – vor dem Hintergrund der EU-Osterweiterung im post-sowjetischen Raum und deren Spannungen mit der nordatlantischen Ausrichtung der europäischen Nachkriegsordnung – für eine Akzentverschiebung hin zum Schwarzen Meer vorgeschlagen, in deren Lichte auch Spätfolgen der „orientalischen Frage“ Kontur gewinnen. Wenn deren Sedimente gegenwärtig zutage treten, in einer Situation, in der sich das Schwarze Meer vor allem als militärische Kampfzone und das Mittelmeer als Todeszone darstellen und der Schatten des zerfallenen Sowjetimperiums auf Europa fällt, so haben diese Überlegungen eine prekäre Aktualität gewonnen.

Paris und Odessa 1941

In Ernst Jüngers *Strahlungen* (1949), seinem Pariser Tagebuch während der deutschen Besetzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg, findet sich unter dem Datum Paris, 18. Oktober folgender Eintrag:

„Mittags mit Carl Schmitt, der vorgestern einen Vortrag über die völkerrechtliche Bedeutung des Unterschiedes von Land und Meer gehalten hat, im Ritz. Dazu Oberst Speidel, Grüninger, Graf Podewils. Gespräch über wissenschaftliche und literarische Kontroverse in dieser Zeit. Carl Schmitt verglich seine Lage mit der des weißen, von schwarzen Sklaven beherrschten Kapitans in Melvilles ‚Benito Cereno‘ und zitierte dazu den Spruch: ‚Non possum scribere contra eum, qui potest proscibere.‘ [Man schreibt nicht gegen denjenigen, der die Macht hat zu ächten.] Zum Tracadéro, am rechten Ufer entlang. Wir sprachen dabei die Lage durch.“

Und unter dem Datum des folgenden Tages liest man: „Mit Carl Grüninger und Schmitt in Port Royal. [...] Dann Frühstück in Moulin de Bicherel und Aufenthalt in Rambouillet und Chartres, dessen Kathedrale ich zum ersten Male sah.“¹

Die hier notierte Begegnung von Ernst Jünger, seit Sommer 1941 im Stab des Militärbefehlshabers in Frankreich, mit Carl Schmitt ist auch durch ein bekanntes, vielfach reproduziertes Photo belegt.² Es zeigt Jünger im Gespräch mit dem Professor der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, der nachdem er aus seinen Parteiämtern entlassen und bei den Nazis in Ungnade gefallen war vor allem als Lehrender und Vortragender tätig war, bei einer Bootsfahrt auf dem See von Rambouillet in der Nähe von Paris, – Ernst Jünger in Wehrmachtsuniform, Carl Schmitt in Zivil. Der Vergleich mit dem Helden aus Melvilles Erzählung *Benito Cereno* (1855) bringt Schmitts Selbstbild in seiner Lage gegenüber dem NS-Regime in

¹ Ernst Jünger, *Strahlungen*. Tübingen 1949. S. 52f.

² Etwa in Paul Noack, *Carl Schmitt. Eine Biographie*. Frankfurt/M. 1993, im Bildteil nach S. 180.

einer Allegorie zum Ausdruck. Melvilles Erzählung handelt von einem spanischen Kapitän, der sich in der Gefangenschaft von Sklaven seines eigenen Schiffes befindet, die ihn am Leben lassen, weil sie, selbst der Seefahrt unkundig, seiner noch bedürfen. Schmitts Selbstbeschreibung ist insofern dem Metaphernfeld des Staatsschiffs entnommen, wie Hans Blumenberg es später in *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979) untersuchen sollte. Er sieht sich demnach selbst als entmachteten Schiffslenker und zugleich als Sklave von Analphabeten der politischen Schiffsfahrtskunst.

Derartige Szenen, wie Jüngers Tagebuch sie festhält, Herrengespräche im Kreise von Militärs und Adeligen bei Restaurantbesuchen und Ausflügen mit Bootsfahrt als Beiprogramm zum wissenschaftlichen Vortrag, alles wie zu Friedenszeiten, – solche Szenen sind im Oktober 1941 wohl nur an der Westfront denkbar gewesen. Zur gleichen Zeit waren die deutschen Truppen im Osten auf ihrem „Unternehmen Barbarossa“ genannten Russlandfeldzug, der von Finnland und Rumänien unterstützt wurde, weit vorgedrungen: im nördlichen Abschnitt bis vor die Tore Moskaus und im südlichen Abschnitt – ohne ihr Ziel, die Krim zu erreichen – bis nach Odessa. Im Oktober 1941, während Schmitt sich in Frankreich aufhielt, ereignete sich in Odessa, in der Stadt mit der größten jüdischen Bevölkerung der Sowjetunion, „deren Gemeinde von 175.000 Juden so bedeutend wie die von Berlin, Wien, Lodz oder Kiew war“³, eines der grausamsten Massaker des Zweiten Weltkrieges. Nachdem die Stadt nach langer Belagerung von der vierten rumänischen Armee eingenommen worden war, wurde am 22. Oktober ein Anschlag von Partisanen auf das rumänische Hauptquartier verübt, bei dem auch etliche rumänische und deutsche Offiziere zu Tode kamen. Während der daraufhin erfolgenden Vergeltungsaktion verwandelten sich Odessa und das 15 km westlich gelegene Dalnic in den Schauplatz von Massenerhängungen, -erschießungen und -verbrennungen, in deren Verlauf etwa 40.000 Juden getötet wurden.⁴ Von der Ostfront und ähnlichen, dort nicht unüblichen Ereignissen wird im Gespräch auf dem See von Rambouillet vermutlich nicht die Rede gewesen sein, ging es im Austausch zwischen dem Schriftsteller in Uniform und dem literarisch belelenen Juristen doch „um literarische und wissenschaftliche Kontroverse“ der Zeit.

Im Jahr darauf erschien das Buch, aus dessen thematischem Zusammenhang Carl Schmitt in Paris vorgetragen hatte: *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Gegenstand und Betrachtungsweise des Buches sind nicht nur in Hinblick auf die Entstehung inmitten von Kriegszeiten bemerkenswert, insofern darin von jeder zeitgeschichtlichen Bezugnahme abgesehen wird. Das Buch unterscheidet sich auch deutlich von den vorausgegangenen Arbeiten des Staatsrechtlers Schmitt, der den Aufstieg des NS mit seinen rechtswissenschaftlichen Arbeiten unterstützt hatte und noch 1939 die Expansionspolitik des Dritten Reiches mit seiner Schrift zur *Völkerrechtlichen Großraumordnung* zu legitimieren bemüht war, in der er den Staatsbegriff durch den des Volkes ablöst.⁵ Die Grundthese von *Land und Meer*, dass nämlich die Weltgeschichte „eine Geschichte des Kampfes von Seemächten gegen Landmächte und von Landmächten

³ Gerald Reitlinger, *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939–1945*. Berlin 1979. S. 269.

⁴ Vgl. Raul Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden* (1982). Frankfurt/M. 1990. Bd. 2. S. 320ff.

⁵ Carl Schmitt: *Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht*. Berlin⁴ 1991, S. 55f. Vgl. auch Reihard Mehring: *Carl Schmitt zur Einführung*. Hamburg 1992, S. 116ff.

gegen Seemächte“⁶ sei, ist jedem Tagesbezug enthoben. Sie wird vielmehr durch eine anthropologische Universalie grundiert, die sich bereits im Grundakkord, mit dem das kleine Büchlein einsetzt, formuliert findet: „Der Mensch ist ein Landwesen, ein Landtreter.“ (7) Der ins Literarische hinüberspielende Stil von *Land und Meer*, ein Buch, das zu Recht in sprachlicher Hinsicht von vielen als Schmitts bestes bewertet wird, erklärt sich nicht nur aus der Widmung an seine damals elfjährige Tochter: „Meiner Tochter Anima erzählt.“ Er verdankt sich auch einer geschichtsphilosophischen Erzählweise. Indem das Buch die europäische Geschichte in menscheitsgeschichtlichen Begriffen deutet, arbeitet es allerdings Schmitts Anliegen entgegen, dem Schatten des Mythos zu entkommen. Dieses jedenfalls war die Konsequenz, die er in seinem Hobbes-Buch aus der dort kritisierten Deutung der Staatsform mit Hilfe des Leviathan-Motivs formuliert hatte, – wie bereits der Untertitel „Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols“ signalisiert.

Land und Meer: Ausgänge aus dem Mythos?

Land und Meer ist zwischen *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes* (1938) und *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (1950) entstanden. Dabei nimmt das Buch einige Thesen aus dem *Nomos*-Buch vorweg; und es versucht, Lehren aus der Mythen- und Bilderkritik des *Leviathan* zu ziehen. Wenn Schmitt 1942 auf den letzten Seiten von *Land und Meer* einen „neuen Nomos unseres Planeten“ (107) prophezeit, dann ist für ihn offenkundig diejenige politische Macht, der er 1950 die Definitionsgewalt über den neuen Nomos der Erde zuschreiben wird, nachdem die Epoche des europäischen Völkerrechts – als Epoche der zwischen gleich souveränen Staaten geführten Kriege –, zu Ende gegangen sei, noch nicht am weltgeschichtlichen Horizont aufgetaucht: die USA, die im Dezember 1941 in den Krieg eingetreten waren.⁷ Dagegen ist der Protagonist von *Land und Meer* noch derselbe wie in dem vorausgegangenen *Leviathan*-Buch, die Seemacht England.

Schmitts Untersuchung zu Hobbes *Leviathan* mündete in der Überzeugung einer Diskrepanz zwischen Symbol, Land und Buch, in der These nämlich, dass nicht nur das symbolische Bild des Leviathans für Hobbes Staatsbegriff inadäquat sei, sondern auch die Lehre des Philosophen für sein eigenes Land England unzutreffend: „Der bedeutende, seinem Jahrhundert vorausseilende Staatsgedanke des Hobbes hat sich nicht in England und nicht beim englischen Volk, sondern bei den Landmächten des europäischen Kontinents verwirklicht.“⁸ In seiner Argumentation verbindet Schmitt den Grund besitzenden Adel mit einem kontinentalen Staatsgedanken. Diese seien in England jedoch von den Kräften der See besiegt worden, die der englischen Nation gemäßer seien und die Hobbes – „mythisch unrichtig“, wie Schmitt kritisch anmerkt – mit „dem Gegenbild des Landtieres ‚Behemoth‘“ bezeichnet habe. (120) Es geht in Schmitts Kritik an

⁶ Carl Schmitt, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Köln-Löwenich 1981, S. 16. Die Seitenzahlen im folgenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷ Zur Bedeutung Amerikas in Schmitts *Nomos der Erde* vgl. das Kapitel 2 „Souverän und Märtyrer“.

⁸ „Das Dilemma Politischer Theologie angesichts der Wiederkehr der Religion“ in Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt/M. 2008.

⁸ Carl Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines Symbols*. Köln-Löwenich 1982, S. 119.

Hobbes also um zweierlei: Einerseits weist er die Hobbessche Symbolik, die den Leviathan mit dem Land verbinde und Behemoth mit dem Gegenpart der Seekräfte, zurück. Zweitens konstatiert er, dass die „geschichtliche Entwicklung Englands in einer dem Staatsbegriff [...] entgegengesetzten Richtung“ verlaufen sei (121 f.). Beide ‚Fehlschläge‘ der Hobbesschen Deutung schreibt er dem Mythos zu, der dafür verantwortlich sei, seiner Staatstheorie die Einsicht in die tatsächliche historische Entwicklung verstellt zu haben: „Sein Werk wurde vom Leviathan überschattet, und alle seine noch so klaren gedanklichen Konstruktionen und Argumentationen gerieten in das Kraftfeld des heraufbeschworenen Symbols. Keine noch so klare Gedankenführung kommt gegen die Kraft echter, mythischer Bilder auf.“ (123)

Vor diesem Hintergrund liest sich das Buch *Land und Meer* wie Carl Schmitts Anti-Hobbes, denn seine Darstellung der europäischen Geschichte am Leitfaden des Aufstiegs von England zur Seemacht offeriert eine alternative Deutung des englischen Modells, nicht als Staatsform, sondern als Volk. Das habe sich in dem Moment zum Universalerben des „großen Aufbruchs europäischer Völker“ aufgeschwungen, als es „seine Existenz wirklich vom Lande weg in das Element des Meeres“ verlegte (53). Als einen solchen großen Aufbruch bewertet Schmitt jenen Epochenwechsel, den er mit der „Entdeckung einer neuen Erde“, nämlich Amerikas, verknüpft (38). Dieser historischen Zäsur, die gemeinhin als Anbruch der Neuzeit gilt, verleiht Schmitt die Bedeutung einer „planetarischen Raumrevolution“.

Angesichts von Schmitts Mythoskritik⁹ und im Hinblick auf den Entwurf einer Weltgeschichte als Raumordnung ist es bemerkenswert, dass Schmitt am Beginn seines Buches *Land und Meer* den Leviathan-Mythos noch einmal zitiert, um die Ausgangsthese vom „elementaren Gegensatz von Land und Meer“ zu untermauern, nun allerdings in einer mythenhistorisch gegenüber Hobbes korrigierten Version: „Nach mittelalterlichen Deutungen der sogenannten Kabbalisten, ist die Weltgeschichte ein Kampf zwischen dem mächtigen Walfisch, dem Leviathan, und dem ebenso starken Landtier, dem Behemoth, den man sich als [...] Stier oder Elefanten vorstellte.“ (16) Ausgehend von diesem Zitat eines im Mythos erinnerten Weltbildes wendet Schmitts Text sich umgehend dem „Blick auf einige Entwicklungen der großen Weltgeschichte unter dem Gesichtspunkt dieses Kampfes zwischen Land und Meer“ zu (17).

Im Leitmotiv „la Mer contre la Terre“, das in seinem Buch an die Stelle des Kampfes zwischen Leviathan und Behemoth tritt, sucht Schmitt einen Ausweg aus dem Mythos. Diesem Anliegen kann er aber nur partiell gerecht werden, da der zurückgewiesene Mythos in etlichen seiner Bilder und Passagen zurückkehrt. So etwa in einer Passage über Holland, in der der Leviathan in der Form des modernen Mythos von Melvilles *Moby Dick*, als Allegorie einer maritimen Existenz, in Anspruch genommen wird. Darin heißt es, dass ein Lob der Waljäger unmöglich sei, „ohne des fabelhaften Leviathan und seiner ebenso fabelhaften Jäger zu gedenken“.

⁹ Ein Seitenblick auf eine im gleichen Jahr wie Schmitts *Land und Meer* erschienene Studie des in die USA emigrierten Politologen Franz Neumann über den Nationalsozialismus mit dem Titel *Behemoth* belegt die Probleme, welche jede Auslegung des Mythos als politische Allegorie mit sich bringt. Denn in seiner „Bemerkung zum Namen Behemoth“, in der Neumann sich auf die jüdische Eschatologie bezieht, stimmt er zwar mit Schmitts Deutung von Behemoth als Land- und Leviathan als Seetier überein; dennoch bezieht er sich positiv auf Hobbes Lesart des Behemoth als Symbol für „einen Unstaat, ein Chaos, einen Zustand der Gesetzlosigkeit, des Aufruhrs und der Anarchie“, wenn er seine Beschreibung des NS-Staats als Unstaat unter das Motiv des Behemoth stellt. Franz Neumann, *Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1945* (1942). Frankfurt/M. 1977, S. 16.

(29) In den Bereich einer vermutlich eher unwillkürlichen Rhetorik gehört dagegen vermutlich die Rede von einer „Verlandung Europas“ (61). Diese diagnostiziert er als Folge der Ausbreitung des Islam, der „Einbrüche der Araber und der Türken“,– womit er den Islam indirekt als Behemoth und als Gefahr für die europäische Evolution bewertet. Deren Telos sieht er nämlich in einer maritimen Existenz. Der Mythos, den Schmitt mit Hilfe des Land-und-Meer-Paradigmas hinter sich lassen wollte, haust damit weiter im Innern seines Modells, und zwar als Gegensatzpaar, das altbekannte orientalistische Werturteile fortschreibt: das maritime Europa, dessen Vorwärtstreben durch seinen orientalischen Gegenpart, verkörpert in Islam, Arabern und Türken, behindert wird.

Der historische Index von *Land und Meer*

In einer historisch bis in die Antike zurückgreifenden Erzählung entwickelt Schmitt das Oppositionspaar Land und Meer zu einem Parameter, der es ihm erlaubt, epochengeschichtliche Unterscheidungen vorzunehmen, die durch veränderte Raumordnungen strukturiert werden. Dabei stellt sich seine Entwicklungsgeschichte in *weltgeschichtlicher* Absicht tatsächlich als eine Epochendarstellung allein der *europäischen* Geschichte dar, die dem üblichen Muster der abendländischen Geschichte von der Antike bis zum nord-atlantisch-westeuropäischen Europa folgt. Obwohl er hier den staatsrechtlichen Gegensatz seines Leviathan-Buches, europäisch/kontinental vs. Seemacht England, durch den Gegensatz Land und Meer ersetzt und den geschichtlichen Konflikt damit in einem zeitlosen Gegensatz aufhebt, wird für zeitgenössische Ohren dennoch das Echo eines aktuellen Konflikts vernehmbar gewesen sein: die Kontroverse um die deutsche Marine als Seemacht.

Dadurch dass der Beschluss zum Aufbau einer deutschen Flotte vom Paulskirchenparlament von 1848 ergangen war, wurde dieser Beschluss als Schritt auf dem Weg zur Bildung einer deutschen Nation gedeutet. Damit kam der Flotte eine starke symbolische Bedeutung für das Selbstverständnis der Nation zu. Seither wurde mit dem Titel ‚kontinental vs. maritim‘ ein Streit um die Bestimmung der Flotte geführt, in dem es um die Alternative Küstenschutz versus Hochseeflotte ging. Die Option für eine Hochseeflotte war dabei Ausdruck des Willens zur Seemacht und damit zur Konkurrenz mit England. Diese Debatte hatte durch den Versailler Vertrag (der von Carl Schmitt ohnehin wiederholt kritisiert wurde) und die darin der deutschen Flotte auferlegten Beschränkungen neuen Zündstoff erhalten; es ging um die Bestimmung, die deutsche Flotte dürfe allein in Nord- und Ostsee, nicht aber im Atlantik operieren. Diese Restriktion hatte die Reichsregierung 1935 ebenso außer Kraft gesetzt wie die Größenbegrenzung für deutsche Schiffe.¹⁰ In Folge

¹⁰ Vgl. die Darstellung des Marinehistorikers Michael Salewski, *Die Deutschen und die See. Studien zur deutschen Marinegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. 2 Bde. Stuttgart 1998/2002. – Zu Salewskis eurozentrischer Perspektive in seiner *Geschichte Europas. Staaten und Nationen von der Antike bis zur Gegenwart* (München 2000) schreibt Jürgen Osterhammel zu Recht: „Michael Salewski bringt das Kunststück fertig, in einer ebenso stattlichen Geschichte Europas [wie Norman Davies, *Europe. A History*, Oxford 1996, S.W.] die Namen Hernan Cortéz, James Cook, George Washington, Thomas Jefferson, Simon Bolívar, Abraham Lincoln, Ghandi und Jamal Abd-el Nasser nicht zu nennen – so als hätte nicht jeder dieser Männer mehr Einfluß auf das Gesamtchicksal Europas gehabt als die zahlreichen liebevoll geschilderten mittelalterlichen Fürsten.“ Jürgen Osterhammel, *Europamodelle und imperiale Kontexte*. In: *Journal of Modern European History*. Vol. 2,2004/2, S. 157–182, hier S. 160.

dieser Konflikte war ‚kontinental‘ zum Symbol einer zwangsweisen Selbstbeschränkung auf das Binnenmeer geworden und ‚maritim‘ zum Deckbegriff für das Bestreben Hitlerdeutschlands zur Großmachtstellung. Derartige Zusammenhänge bilden den historischen Hintergrund, vor dem Schmitt sein raumorientiertes Epochenkonzept auf der Grundlage maritimer Parameter ausgearbeitet hat.

Für seine Darstellung der Entwicklung Europas bezieht Schmitts *Land und Meer* sich auf die *Vergleichende Allgemeine Erdkunde* (1845) des Technik- und Geographiephilosophen Ernst Kapp, eine Studie, die eine Stufenfolge der Reiche bzw. politisch-geographischer Kulturkreise vom Wasser her definiert: mit den drei „Entwicklungsstadien“ potamisch-orientalisch, thalassisch-klassisch und oceanisch-germanisch. Diese werden von Schmitt als „drei Akte eines großen Dramas“ interpretiert (23), um Kapps Stufenfolge als Passform für ein Entwicklungsmodell der europäischen Geschichte zu nutzen, das sich als eine fortschreitende Bewegung vom Land in Richtung Meer darstellt:

„Die Weltgeschichte beginnt für ihn mit der ‚potamischen‘, d.h. der Flußkultur des Orients im Zweiströmland von Euphrat und Tigris und am Nil, in den assyrischen, babylonischen und ägyptischen Reichen des Ostens. Ihr folgt die sogenannte *thalassische* Zeit einer Kultur von Binnenmeeren und Meeresbecken des Mittelmeeres, zu der die griechische und die römische Antike und das mediterrane Mittelalter gehören. Mit der Entdeckung Amerikas und der Umseglung der Erde ist das letzte und höchste Stadium, die Stufe der *ozeanischen* Kultur gewonnen, deren Träger germanische Völker sind.“ (23, Hvh. S.W.)

Das Mittelmeer ist hier also derjenige Raum, der dem Weltbild und der Raumordnung von Antike und Mittelalter entspricht. Neu war an dem Kappschen Modell, als er es Mitte des 19. Jahrhunderts entwarf, nicht die hierarchische Abfolge der Kulturen; diese konnte sich in weitgehender Übereinstimmung mit den um 1800 von Herder, Schlegel u.a. entworfenen Stammbäumen und Genealogien wissen, insofern auch in deren Geschichtsentwürfen jeweils einzelne Kulturen bestimmte historische Stufen einer aufsteigenden Entwicklung repräsentieren.¹¹ Neu war allein die wasser-geographische Grundierung entlang der Abfolge von Fluss, Binnenmeer, Ozean. Ein Jahrhundert nach Kapp nutzte Schmitt diese Abfolge für seine Epochen Geschichte Europas bis zum Beginn der Neuzeit. Die dritte, ozeanische Epoche beginnt bei ihm mit der Entdeckung Amerikas. Diese wird als eine große Landnahme bewertet, wie sie nach seiner Auffassung den Auftakt zu jeder großen Epoche bildet (71). Sie erhält eine herausgehobene Stellung als diejenige Epochenwende, der die Bedeutung einer „planetarischen Raumordnung“ zukommt, deren spezifisches „Wesen“ Schmitt in einer Trennung von Land und Meer sieht. In deren sei Folge die „britische Seenade“ erst möglich geworden:

¹¹ Vgl. Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München 2006.

„Das feste Land gehört jetzt einem Dutzend souveräner Staaten, das Meer gehört niemand oder allen oder in Wirklichkeit schließlich nur einem: England. Die Ordnung des festen Landes besteht darin, daß es in Staatsgebiete eingeteilt ist; die hohe See dagegen ist frei, d.h. staatsfrei und keiner staatlichen Gebietshoheit unterworfen. Das sind die raumhaften Grundtatsachen, aus denen sich das christlich-europäische Völkerrecht der letzten dreihundert Jahre entwickelt hat. Das war das Grundgesetz, der Nomos der Erde in dieser Epoche.“ (86)

Damit steht das Mittelmeer im Zentrum einer vormodernen Epoche, *vor* der großen Land- und Seenahme, mit der die Raumordnung der ‚ozeanischen Epoche‘ eingeläutet wurde. Während letztere das europäische Völkerrecht begründet habe, das ‚Jus Publicum Europaeum‘, dem Schmitts nachfolgendes Buch *Der Nomos der Erde* gewidmet ist, wurden damit zugleich die Möglichkeitsbedingungen für imperiale Politik geschaffen. Wenn Schmitt am Ende von *Land und Meer* für seine Zeit eine neue Raumrevolution diagnostiziert, dann motiviert er deren Heraufkunft für dieses Mal mit der technischen Entwicklung von Verkehrs- und Nachrichtenmitteln. Durch sie entfalle die Trennung von Land und Meer, „auf der sich die bisherige Verbindung von See- und Weltherrschaft errichten ließ“. Und mit dieser fundamentalen Trennung entfalle auch die „Grundlage der britischen Seenahme und damit der bisherige Nomos der Erde“. (106) Es ist wenig überraschend, dass Schmitt dem Industrieland Deutschland für diesen neuen ‚Nomos der Erde‘ eine Vorreiterrolle zuschreibt.

Geohistorie und thalassischer Europadiskurs

Carl Schmitts Entwurf teilt viele Aspekte mit anderen geohistorischen und globalgeschichtlichen Entwürfen. Die Beobachtung, wie stark sein Land-Meer-Theorem durch den zeitgeschichtlichen Index seiner Entstehung geprägt ist, gilt auch für andere Vorhaben, in denen es darum geht, die „Beziehungen zwischen Geschichte und Raum“¹² darzustellen. Zwar kann die politische Stellung von Carl Schmitt und Fernand Braudel gegensätzlicher nicht sein – auf der einen Seite der als Kronjurist des NS-Regimes¹³ titulierte Theoretiker politischer Theologie, auf der anderen Seite der französische Historiker der Annales-Schule, der sein Mittelmeerbuch in einem deutschen Gefangenenlager konzipiert hat –, dennoch stimmt die Kompassnadel von Schmitts epochengeschichtlicher Armatur in ihrer Ausrichtung vom Mittelmeer zum Atlantik weitgehend mit dem Fluchtpunkt von Fernand Braudels Geschichte des Mittelmeers überein, die in zeitlicher Nähe entstanden ist. Darin spricht Braudel explizit davon, dass der Mittelmeerraum mit dem 16. Jahrhundert von der weltgeschichtlichen Bühne abgetreten sei, „als ob alle Welt dem Mittelmeer den Rücken gekehrt hätte“¹⁴. Und auch bei ihm wird diese Zäsur mit dem Beginn einer atlantischen Vormacht erklärt, genauer

¹² Fernand Braudel, *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* Frankfurt/M. 1990. Bd. 1, S. 15. – 1949 erstveröffentlicht und 1963 in einer stark überarbeiteten Form wiederaufgelegt (die dt. Übers. beruht auf dieser zweiten Fassung), gehen Idee und Entstehung des Buches in die 20er Jahre zurück.

¹³ Vgl. Alfons Söllner, Kronjurist des Dritten Reiches – Das Bild Carl Schmitts in den Schriften der Emigranten. In: *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*. 1992. Bd. 1, S. 191.

¹⁴ Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Phillipps II.* Band 3, S. 387.

mit der „jugendlichen Kraft“ des „nordischen, atlantischen [...] Kapitalismus“¹⁵. Selbst wenn Braudel dann im Schlusskapitel noch einige Krisen und Kriege folgen lässt, die nach dieser Epochenzäsur am westlichen Rand des Mittelmeerraums (Krieg zwischen Frankreich und Spanien) und dessen östlichem Rand (Krise des Osmanenreichs) zu verzeichnen waren, hat das Mittelmeer als Mittelpunkt der europäischen Geschichte in der Neuzeit, ja als „Mittelpunkt der Welt“, seine zentrale geschichtliche Rolle auch für den Historiographen der *longue durée* eingeübt. In seinen späteren Studien zur *Dynamik des Kapitalismus* (1985) hat Braudel die These vom „Niedergang des Mittelmeeres“¹⁶ wiederholt und für die nachfolgende Epoche der Neuzeit dann England eine ähnliche Rolle zugeschrieben, wie Schmitt es getan hat.

Während Schmitts Epochengeschichte von *Land und Meer* aber den Rahmen einer Geschichte von Raumordnungen nicht verlässt, ist Braudels Mittelmeerbuch dem Bemühen gewidmet, kultur- und sozialgeschichtliche Perspektiven in die Historiographie einzuführen. Da seine Darstellung aber von den geographischen Gegebenheiten ausgeht und aus ihnen die sozialen Strukturen ableitet, letztere gleichsam aus den natürlichen Gegebenheiten entstehen lässt, liefert auch bei ihm die Geographie den grundlegenden Parameter für die Historiographie. In seiner dreiteiligen Konzeption – (1) die unbewegte Geschichte geographischer Bedingungen, (2) die langsamen Rhythmen von sozialer Geschichte, Infrastruktur und Ökonomie, (3) die „ruhelos wogende Oberfläche“ der Ereignisgeschichte¹⁷ – bilden Raum und Zeit eine Art Kontinuum, in dem die Zeit in dem Maße prägender wird, wie der Raum zurücktritt. Die Geographie ist dabei Anfang und Ursache anthropologischer Gesetzmäßigkeiten oder Regeln, die abgeleitet werden aus einer Typologie unterschiedlicher Landschaften (Berge, Hochebenen, Ebenen etc.); letztere bilden zusammen eine „Gesamtkartographie“ des Mittelmeerraumes. Hiervon ausgehend folgt Braudels Darstellung dem Motiv einer zunehmenden Vereinheitlichung des heterogenen Raums, die sich über die Stufen Klima, Verkehrswege und den Namen Europas als Einheitszeichen vollzieht und schließlich durch den Sieg des Christentums vollendet wird. Dabei ist auffällig, dass der Name Europa erst am Übergang zum homogenen Raum auftaucht, eingeführt zunächst als Name einer idealen Einheit, die im Spannungsverhältnis zum Mittelmeer steht.¹⁸

So verschieden beide Entwürfe sind, so wird an ihnen doch die Problematik einer geohistorischen Methode deutlich, in der eine Europäische Epochengeschichte ursächlich aus geographischen Gegebenheiten abgeleitet wird – mit dem Effekt, dass bestimmte Regionen und Gewässer in einer fortschritts- und verfallsgeschichtlichen Perspektive ihre Bedeutung erhalten und zum Gravitationszentrum einer ganzen Epoche werden. Um dem Konzept einer solchen geohistorischen Teleologie von Epochen zu entkommen, müsste die ursächliche Verkoppelung von Geographie und historischer Zeit aufgelöst, d.h. die Beziehungen

¹⁵ Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Phillips II.* Band 2, S. 418.

¹⁶ Fernand Braudel: *Die Dynamik des Kapitalismus.* Stuttgart 1986, S. 80.

¹⁷ Braudel (Anm. 12), S. 20.

¹⁸ Ebd., Bd. 1. S. 269f. – Ausführlicher zum methodischen Problem der Raum-Zeit-Konzeption von Braudels Mittelmeerbuch vgl. Sigrid Weigel, Zum ‚topographical turn‘. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften. In dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin.* München 2004, S. 233–247, insbesondere S. 241ff.

zwischen Raum und Historie geöffnet werden: in Richtung einer *Topographie pluraler Kulturen*¹⁹, die der tatsächlichen Heterogenität und sozi-kulturellen Vielschichtigkeit vieler Regionen und Epochen der europäischen Geschichte gerecht wird. Jenseits ihrer Einbindung in ein Stufenmodell nämlich scheinen die Parameter von *Land* und *Meer* und auch solche topographischen Unterscheidungen wie die von *thalassisch* und *oceanisch* ausgesprochen hilfreich zu sein, wenn es darum gehen soll, nationalgeschichtliche und eurozentrische Modelle der europäischen Geschichte zu überwinden. Denn wo die Vorstellung eines homogenen Europas nicht den Fluchtpunkt der Geschichte bildet, wird deutlich, „daß das Europa der Neuzeit in einer ständigen Spannung zwischen Kleineuropa und einem kolonial erweiterten Großeuropa, zwischen Land und Meer, zwischen Expansion und Kontraktion lebte“.²⁰ So Jürgen Osterhammel in seinem Plädoyer dafür, die Kategorie des Imperialen für eine Untersuchung der europäischen Geschichte zu nutzen. In seinen Überlegungen kommen dann – für die einzelnen europäischen Staaten in ihrem Verhältnis zu ‚Europa‘ bzw. in ihrem spannungsgeladenen, teils stark distanzierten Verhältnis zur EU – deren unterschiedliche geographische bzw. maritime Bindungen in den Blick. Das betrifft im Falle Großbritanniens etwa den signifikanten Gegensatz zum ‚Kontinent‘, im Falle Portugals und Spaniens die jahrhundertlange „maritime Existenz“ wie die ebenso weit zurückreichende „euro-atlantische Doppelwelt“. Die Aufmerksamkeit für „Meerespolitik“ und „maritime Geschichtspolitik“ spielt auch für die jüngere Historiographie Osteuropas und Ostmitteleuropas eine wichtige Rolle, in der Osteuropa nicht mehr als Appendix der europäischen Geschichte behandelt wird.²¹

Im Rückblick auf Schmitts 1942 publiziertes Buch kann aus der Perspektive des beginnenden 21. Jahrhunderts zunächst konstatiert werden, dass sich die von ihm angedeutete, nachrichten- und verkehrstechnisch bedingte Raumrevolution tatsächlich ereignet hat; sie trägt heute den Titel der ‚Globalisierung‘. Mit ihr sind große Bereiche des Wirtschaftens, des politischen Handelns und der Kommunikation vom je konkreten, spezifischen Raum weitgehend unabhängig geworden. Das bedeutet allerdings keineswegs, dass damit die geographisch und territorial bedingten Unterschiede für Leben, Kultur und Politik nebensächlich geworden sind. Andererseits ist es keineswegs so, dass eine Raumordnung durch eine andere abgelöst worden und historisch überholt sei. Im Gegenteil, wir befinden und bewegen uns stets in mehreren Raumordnungen zugleich, wir sind heute beispielsweise Akteure der globalen Ökonomie, Ökologie und Digitalkultur und zugleich Akteure eines komplizierten Europadiskurses, der an Fragen und Probleme einer thalassischen Geschichte gebunden bleibt. Und in beiden Diskursen gelten verschiedene historische Semantiken mit sehr unterschiedlichen Halbwertzeiten.

¹⁹ Diesem Ziel war ein langjähriges Forschungsvorhaben am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung gewidmet. Vgl. dazu *Topographien pluraler Kulturen. Europa vom Osten her gesehen*, hgg. v. Esther Kilchmann, Andreas Pflitsch, Franziska Thun. Berlin 2011; *Grundordnungen. Geographie, Religion, Gesetz*, hgg. v. Zaal Andronikashvili, Sigrid Weigel. Berlin 2013; *Die Ordnung pluraler Kulturen. Figurationen europäischer Kulturgeschichte vom Osten her gesehen*, hgg. v. Zaal Andronikashvili u.a. Berlin 2014.

²⁰ Jürgen Osterhammel, *Europamodelle und imperiale Kontexte* (Anm. 10), S. 170.

²¹ Vgl. etwa für Polen die Untersuchung von Stefan Troebst, „Intermarium“ und „Vermählung mit dem Meer“: Kognitive Karten und Geschichtspolitik in Ostmitteleuropa. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002) 3, S. 435–469.

Der Anregungsgehalt der Begriffe aus *Land und Meer* eröffnet sich dort, wo man sie für topographische Unterscheidungen nutzt, die die Handlungen und Verhandlungen verschiedener Akteure motivieren oder grundieren. Jenseits von Epochenmodellen zeigt sich z.B. sehr rasch, dass jeder Europadiskurs, auch der in Moderne und Gegenwart und zwar auch dort, wo er durch ozeanische bzw. atlantische Projekte beherrscht wird, letztlich ein thalassischer Diskurs ist und bleibt. Einige aktuelle Vorhaben der europäischen Politik – wie etwa Sarkozys Pläne für eine *Mittelmeer-Union*, oder z.B. die Bemühungen von Anrainer-Staaten des Schwarzen Meeres, eine gemeinsame *Black Sea Regional Identity*²² zu formulieren – belegen, dass die europäischen Meere gegenwärtig wieder im politischen Kurs gestiegen sind. Deren geographische Inkompatibilität mit atlantischen Institutionen wie der *Nato*, dem Nordatlantischen Verteidigungsbündnis, und der Osterweiterung der *Europäischen Union* ist ein Symptom für aktuell sich ereignende Horizontverschiebungen des Politischen, in denen thalassische Konflikt- und Symbolräume unterhalb und diesseits der Globalisierung an Bedeutung gewinnen. Denn die sogenannten Migrationsströme bewegen sich immer noch zu Land und Meer und nicht auf Datenautobahnen. Und der internationale Terrorismus ist zwar digital gut vernetzt, führt seine Aktionen aber stets im konkreten Raum, an ausgewählten, besonders sensiblen Orten aus.

Wenn hier vorgeschlagen wird, den Europadiskurs als thalassischen Diskurs zu erörtern, dann geht es weder darum, eine europäische Identität auf geographischer Grundlage zu konstruieren oder die europäische Geschichte primär aus geographischen Gegebenheiten abzuleiten, noch geht es um eine maritime Regionalforschung.²³ Es ist vielmehr ein Plädoyer dafür, die kulturelle Semantik von Land und Meer – und hierbei insbesondere die der *verschiedenen* Meere (Mittelmeer, Schwarzes Meer, Ostsee etc.) – in der europäischen Kulturgeschichte zu untersuchen. Dafür müssen diejenigen Untersuchungsfragen, die sich mit dem *topographical turn* in den Kulturwissenschaften verbinden²⁴ – und das heißt zuvörderst „to spatialize the historical narrative“²⁵ –, auf spezifisch europäische Gegebenheiten hin konkretisiert werden. Im Unterschied zum Raumdiskurs der anglo-amerikanischen ‚Cultural Studies‘, der aus einer Kritik am Kolonialismus und einer Abgrenzung vom ‚Westen‘ entstanden ist, kommen bei der Untersuchung der europäischen Kulturgeschichte stattdessen die inneren Differenzierungen des ‚Westens‘ selbst und dessen kulturelle Heterogenität in den Blick.

Gegenüber dem Mittelmeerbuch von Braudel, das bisher als eine Art Klassiker und als geohistorisches Modell für die europäische Kulturgeschichte gilt, ginge es darum, den Schauplatz zu vervielfältigen, und das heißt vor allem, den Blickpunkt eines symbolischen „Mittelpunkts der Welt“ zu verlassen. Ohne diesen

22 Unter sicherheitspolitischen Gesichtspunkten etwa David Darchiashvili: *From Byzantine-Ottoman Cultural Heritage towards Building of the Black Sea Regional Identity*. Unveröffentlichtes Manuskript bei der *Black Sea Conference* in Batumi 23./24.5.08; vgl. auch *The Black Sea as a Space of Literature and Culture*, hgg. v. Zaal Andronikashvili, Mzagho Dokhturishvili, Alexis Nuselovici, Bela Tsipuria. Tbilisi 2019.

23 Vgl. dazu kritisch Stefan Troebst, *Le monde méditerranéen – Südosteuropa – Black Sea World. Geschichtsregionen im Süden Europas*. In: Frithjof Benjamin Schenk/Martina Winkler (Hg.), *Der Süden. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion*. Frankfurt/M., New York 2007, S. 49–73.

24 Vgl. Sigrid Weigel: *Zum ‚topographical turn‘. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften* (Anm. 18).

25 Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Chicago 1989.

Fixpunkt öffnet sich der Horizont zu der Frage, welche Rolle die Gewässer und die um sie gebildeten Gravitationszentren für die Kämpfe um die Verortung der europäischen Kulturen und um deren ‚Zentrum‘ gespielt haben und spielen. Um diese Frage zu verfolgen, müssen die europäischen Meere – im Plural – als Schauplätze von Austausch, Transport und Verkehr, von Angriff, Eroberung und Inbesitznahme, von Handel, Migration und Tourismus untersucht werden, als Schauplätze kultureller Verhandlungen zwischen verschiedenen Sprachen, Kulturen und Religionen, die durch Meere getrennt und zugleich verbunden sind. Es ist ein Plädoyer dafür, den Horizont der Mittelmeerstudien zu erweitern und zu öffnen für Untersuchungen zur Bedeutung von Land und Meer überhaupt für die europäische Kulturgeschichte.

Das ist nicht dasselbe wie Massimo Cacciari's Modell des *Archipelagos* (1997), in dem es heißt: „Und das Meer *par excellence*, der *archi-pélagos*, die Wahrheit des Meeres, manifestiert sich demgemäß da, wo es Ort der Beziehung ist, des Dialogs, des Sichgegenüberstehens der verschiedenen Inseln, die es bewohnen: alle vom Meer verschieden und alle ins Meer verschlungen; alle vom Meer genährt und alle dem Wagnis des Meeres ausgesetzt.“²⁶ Denn Cacciari's Archipel ist eine topographische Metapher, eine Metapher der Offenheit und Beweglichkeit, die ein idealtypisches Europa entwirft, das sich als wechselseitiger Austausch zwischen Land und Meer darstellt und weder Zentrum noch Peripherien kennt. Der Archipelagos ist ein moderner Mythos und steht damit im Kontext eines philosophischen Europadiskurses²⁷, in dem jüngst vor allem versucht wurde, die Erbschaft territorialer Begründungen und nationaler Perspektiven abzuwerfen, mit dem Effekt, dass solche topographischen Figuren favorisiert werden, die sich als nicht be- oder umgrenzt darstellen: Ränder, Inseln (Cacciari), Grenzen, Zwischenraum (Nancy) – oder auch als *Das andere Kap* (Derrida).

Die Untersuchung der kulturellen Semantik von Land und Meer für die Genese Europas,²⁸ die Frage nach der topographischen Matrix der europäischen Kulturgeschichte lässt jedoch bereits auf den ersten Blick eine Fülle von Verschiebungen und Überlagerungen, von Ungleichzeitigkeiten zwischen geographischen, politischen und kulturellen Territorien erkennbar werden. Der ukrainische Autor Juri Andruchowytch hat dieses Phänomen jüngst in der Feststellung verdichtet: „In Europa liegt der Osten paradoxerweise dort, wo die Mitte des Kontinents ist.“²⁹ Und schon in den 80er Jahren hat Milan Kundera bemerkt, dass Mitteleuropa „*geographisch* im Zentrum, *kulturell* im Westen und *politisch* im Osten“ liege.³⁰ Solche Beobachtungen machen darauf aufmerksam, dass mit dem europäischen Mittelmeerdiskurs ebenso wie dem Mitteleuropa- und dem Osteuropadiskurs topographische Verzerrungen einhergehen, die sich als Erbschaft Roms erkennen lassen. Mit einer Verschiebung der Aufmerksamkeit nach Osten eröffnet sich dagegen ein Horizont, in dem

²⁶ Massimo Cacciari, *Der Archipel Europa*. Köln 1998, S. 11f.

²⁷ Vgl. dazu Werner Stegmaier (Hg.), *Europa-Philosophie*. Berlin, New York 2000; Rodolphe Gashé, *Europe, or the infinite task: a study of a philosophical concept*. Stanford (Calif.) 2009.

²⁸ Am Beispiel Georgiens vgl. Zall Andronikashvili, Emzar Jgerenaia, Franziska Thun-Hohenstein, *Landna(h)me Georgien. Studien zur kulturellen Semantik*. Berlin 2018.

²⁹ Juri Andruchowytch, *Zeit und Ort oder Mein letztes Territorium*, in ders., *Das letzte Territorium*, Frankfurt/M. 2003, S. 67.

³⁰ Zitiert nach: Danilo Kiš: *Homo poeticus. Gespräche und Essays*. Hg. von Ilma Rakusa. Hamburg 1994, S. 65 (Hvh. S.W.).

das zweite Rom (Konstantinopel) in den Blick gerät, und damit umgehend auch der Schatten des ‚dritten Roms‘ (Moskau), der über den europäischen Osten fällt.³¹

Europa, vom Schwarzen Meer aus gesehen

Gegen Mitte des 20. Jahrhunderts lagen mit Braudels und Schmitts Studien zwei grundlegende geohistorische Modelle für eine europäische Geschichte in maritimer Absicht vor. Während Schmitts Geschichte epochaler Zäsuren der Raumordnungen Europas, deren Richtung vom Land zum Meer verläuft, aus der Frage atlantischer Großmacht-Konkurrenz entstand, ist Braudels dreibändige Geschichte Europas, die 1598 endet, um den Verlust der Mitte zentriert, um das geographisch im Süden Europas liegende Mittelmeer. Das Schwarze Meer wird darin unter dem Titel „Jagdrevier Konstantinopels“ lediglich als Supplement eines erweiterten Mittelmeeres erwähnt.³² Seit dem Ende des Krim-Krieges 1853/56 und der Zuspitzung der ‚Orientalischen Frage‘ drehen sich viele Fragen der europäischen Geschichte jedoch um Konflikte, die geographisch anderswo angesiedelt sind, vornehmlich zwischen Adriatischem, Ägäischem und Schwarzem Meer. Mit ihnen eröffnet sich in kultureller Hinsicht ein Raum weit größerer Heterogenität als im eurozentrischen Westeuropa. Wenn eben dieser Raum heute wieder im Horizont aktueller Fragen auftaucht, dann ist der historische Index dafür durch Daten wie 1989, den Jugoslawienkrieg und 9/11 markiert. Mit ihnen ist schlagartig ein Bewusstsein für die ungelösten kulturell-religiösen Spannungen Europas entstanden. Diese könnte man als neue ‚Orientalische Frage‘ begreifen, die ihren Schatten auf das 21. Jahrhundert vorauswirft. Im Licht, das vom Schwarzen Meer auf Europa fällt, gewinnt diese Frage gewiss schärfere Konturen als im Dämmerlicht des ‚Abendlandes‘.

Für die Kulturgeschichte Europas kommen mit der Verschiebung des Blickwinkels nach Konstantinopel/Istanbul oder zum Schwarzen Meer³³ nicht nur andere geographische und religionskulturelle Akzente ins Spiel, sondern auch historische Ungleichzeitigkeiten im Verhältnis von Imperium und Nation. Während Schmitts *Nomos der Erde* vom Ende einer Raumordnung gleich-souveräner europäischer Nationen (dem *Jus Publicum Europaeum*) ausgeht und das erwachte imperiale Begehren einiger europäischer Nationen auf den unbegrenzten maritimen Raum verlagert, ist die Orientalische Frage umgekehrt aus dem Zerfallen eines Imperiums im 19. Jahrhundert erwachsen und durch das nationale Begehren der zuvor durch das Osmanische Reich beherrschten Völker geprägt: „Die Orientalische Frage gliedert sich in drei große Problemkreise, die sich gegenseitig überschneiden und bedingen“, so der Autor und Künstler Haralampi G. Oroschakoff in einem Beitrag zur „Orientalischen Frage“ aus dem Jahre 2007. Neben der inneren Schwäche und Rückständigkeit des osmanischen Staatswesens seit Anfang des 19. Jahrhunderts zählt er dazu „das nationale Erwachen der vom Sultan beherrschten Völker auf dem Balkan, dem Kaukasus und im Nahen Osten“ und

³¹ Vgl. dazu Franziska Thun-Hohenstein, „Wo es plötzlich abbricht: Russland/ Über dem schwarzen dumpfen Meer.“ Russische kulturelle Semantik des Schwarzmeerraumes, in: *Topographie pluraler Kulturen* (Anm. 19), S. 153-174.

³² Braudel: *Mittelmeer* (Anm. 12). Bd. I, S. 154-159.

³³ Vgl. etwa Neal Ascherson, *Schwarzes Meer* (1995). Frankfurt/M. 1998.

die „Expansion und Intervention der europäischen Mächte“, motiviert durch eine Mischung von Machtinteressen mit Sympathien für den Freiheitskampf der Völker.³⁴ – Wenn man in dieser Beschreibung das osmanische Imperium durch das Sowjetimperium ersetzt, werden die nahezu unheimlichen Korrespondenzen zwischen der vergangenen Problemlage (des 19. Jahrhunderts) und der gegenwärtigen (post-sowjetischen) Konstellation erkennbar. Eine der wenigen vorliegenden Historiographien, die aus post-sowjetischer Perspektive auf die dabei freigelegten Sedimente post-osmanischer Fragen blickt³⁵, nimmt explizit eine topographische Verschiebung zum Schwarzen Meer in erkenntnistheoretischer Absicht vor. So, wenn Dan Diner in seiner *universalhistorischen Deutung* des 20. Jahrhunderts (1999) die Warte eines „virtuellen Erzählers“ einnimmt, „der auf den Stufen der traditionsreichen Treppe von Odessa sitzt und nach Süden wie nach Westen schaut“, um auf diese Weise „die topographische Perspektive“ seiner Geschichtsschreibung an der ‚orientalischen Frage‘ auszurichten.³⁶

Von Odessa aus gesehen gerät, zusammen mit der Orientalischen Frage und den islamischen Kulturen Europas, auch die aus dem Horizont der europäischen Geschichtsschreibung weitgehend ausgeblendete Ostkirche in den Blick. Die Konsequenzen dieser Ausblendung berühren nicht nur das kulturell verengte Europabild, sondern auch weite Felder der politischen und kulturellen Theorie, insbesondere auch die Politische Theologie. Jüngst hat Dimitrios Kisoudis den Versuch unternommen, eine *Politische Theologie* für die Orthodoxie zu entwickeln, in der er die Beziehungen zwischen *Eikon*, *Ethnos* und *Nomos*, die drei Grundbegriffe der griechisch-orthodoxen Kirche, grundlegend rekonzeptualisiert.³⁷ Was dies für das Schmittsche Statement aus *Land und Meer*, dass jede Grundordnung eine Raumordnung sei, was dies für einen neuen *Nomos* Europas und für das Register und die Metaphorik des Politischen bedeutet, ist trotz der Osterweiterung in der bisherigen Debatte über die Krise der Europäischen Union noch nicht einmal als Frage wirklich ausgearbeitet worden. In den wiederholten Versuchen, die ‚christlichen Grundlagen‘ sei es der Europäischen Union, sei es der deutschen Verfassung zu fixieren, wird eine Antwort formuliert, ehe die Frage überhaupt adäquat formuliert worden ist. Denn christlich wird dabei unausgesprochen stets mit der Westkirche gleichgesetzt.

Mit der Verschiebung der Betrachtungsperspektive vom Mittelmeer zum Schwarzen Meer müssen zahlreiche Grundannahmen und Fragen europäischer Grundordnungen zu einer Wiedervorlage; dies betrifft z.B. das Wechselverhältnis zwischen Geographie, Religion und Kultur, den Begriff des Politischen, Konzept und Modus der Säkularisierung, die kulturelle Semantik und politische Rhetorik. Denn mit dieser Verschiebung erhalten viele Metaphern plötzlich eine ungeahnte ‚eigentliche‘, d.h. reale Bedeutung. Welche Lesart, so ließe sich z.B. fragen, ergibt sich für die Daseinsmetaphorik des Schiffbruchs und die politische Rhetorik des Staatsschiffs, wie Hans Blumenberg sie erörtert hat, aus der Perspektive etwa von Ohan Pamuks Roman

³⁴ Haralampi G. Oroschakoff, Die Orientalische Frage. Der Zerfall des osmanischen Reiches und das Europäische Mächtenspiel. In *Lette* Nr. 78. Herbst 2007, S. 19.

³⁵ Jedenfalls jenseits der Teildisziplinen der Osteuropa- oder Südosteuropa-Geschichte.

³⁶ Dan Diner, *Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung*. München 1999, S. 13ff.

³⁷ Dimitrios Kisoudis, *Politische Theologie in der griechisch-orthodoxen Kirche*. Marburg 2007.

Istanbul (2003), aus dessen Warte der *Schiffbruch mit Zuschauer* zur alltäglichen, sehr konkreten Erfahrung der Stadtbewohner gehört.

Bereits 1985 hatte Joseph Brodsky in seinem Essay *Flucht aus Byzanz* eine Art orientalischer Verrückung des Begriffs vom ‚Abendland‘ betrieben, indem er den historischen Richtungssinn umkehrt und die Aufmerksamkeit auf die Ostkirche richtet. Dabei wird das zwischen den Meeren gelegene Byzanz zu einem paradigmatischen Schauplatz: „Byzanz war eine Brücke nach Asien, doch der Verkehr, der über diese Brücke ging, floß in entgegengesetzter Richtung. Gewiß, Byzanz nahm das Christentum an, doch ward es diesem Glauben gegeben, sich dort zu orientalisieren.“³⁸ Brodskys Konstellation steht methodisch in der Nachfolge von Hölderlins Praxis der Umkehr bei seiner Übersetzung der griechischen Tragödien, in der es ihm darum ging, das Orientalische, das die griechische Kunst verleugnet habe, wieder stärker herauszuheben.³⁹ Ein vergleichbares Vorhaben stellt im Bereich der Historiographie der Antike das Buch *Black Athena* (1987) von Martin Bernal dar⁴⁰, in dem nicht nur die „afroasiatischen Wurzeln der klassischen Zivilisation“ rehabilitiert werden, wie der Untertitel signalisiert – es geht vor allem um den ägyptischen Einfluss auf die Antike. In seiner Studie kritisiert Bernal die „Fabrikation des klassischen Griechenlands“ durch die Wissenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts und die Konstruktion eines „arischen Modells“ der Antike. Im Titel von Bernals Studie kommt der Farbe schwarz deutlich eine symbolische Bedeutung zu; sie steht für die Kritik an einem hegemonialen weißen, westeuropäischen Narrativ und zugleich für eine programmatische Aufwertung anderer nicht-weißer europäischer Ursprünge. Deren Attributierung als schwarz muss insofern eher im Sinne einer symbolischen Semantik denn einer konkreten Historiographie gelesen werden. Eine vergleichbare politische Symbolik des Schwarzen ist dann im postkolonialen Diskurs fortgeschrieben worden, in dem methodisch der *spatial bzw. topographical turn* eine wichtige Rolle spielt, – und zwar im Muster einer ozeanischen Geohistorie. Dafür steht Paul Gilroys Buch *The Black Atlantic* (1993), das sich als Projekt einer „Counterculture of Modernity“ versteht. Während Gilroy die „fatale Verbindung“ von ‚Nationalität‘ und ‚Kultur‘ als westliches Modell kritisiert⁴¹ und ihr die Schwarz-Amerikanische und -Britische Kultur entgegenstellt, die er als rizomatische, fraktale Struktur einer transkulturellen, internationalen Formation beschreibt, wird diese allerdings durch die Metapher des „black atlantic“⁴² selbst symbolisch homogenisiert. Gilroy kreierte mit dem ‚black atlantic‘ den modernen Mythos einer einheitlichen schwarzen Kultur im atlantischen Maßstab, womit die angestrebte Counterculture sich als Countermythos entpuppt.

Insofern möchte ich das Schwarze Meer nicht als maritimes Pendant zur *Black Athena* oder zum *Black Atlantic* verstanden wissen. Zwar mag die Tatsache, dass das Mittelmeer in der arabischen Sprache – gemäß

³⁸ Joseph Brodsky, *Flucht aus Byzanz*. In: *Flucht aus Byzanz. Essays*. Frankfurt/M. 1991, S. 359.

³⁹ Friedrich Hölderlin, Brief an Friedrich Wilms vom 28.9.1803. In: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Michael Knaupp. München 1992. Bd. II, S. 925.

⁴⁰ Martin Bernal, *Black Athena. Afroasiatic Roots of Classical Civilisation*. London 1987.

⁴¹ Ein Problem der postkolonialen Kritik an der Nation besteht darin, dass diese einen homogenen Begriff des Nationalen konstruiert, den nur wenig mit der höchst ungleichzeitigen Genese sehr unterschiedlicher Ausprägungen von Nationen in der europäischen Geschichte verbindet.

⁴² Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Harvard 1993, S. 2 u. 4.

einer Farbsymbolik der Himmelsrichtungen: Norden-schwarz, Süden-rot, Westen-weiß, Osten-blau⁴³ – auch ‚weißes Meer‘ genannt wird, dazu verführen, Schwarzes und Weißes Meer/Mittelmeer als topographische Topoi eines kulturpolitischen Gegensatzes zu deuten, oder gar dazu, die Verschiebung des Blickwinkels vom Mittel- zum Schwarzen Meer als Programm einer anderen, womöglich kolchischen Ursprungserzählung der europäischen Geschichte zu interpretieren. Dagegen soll es im Zusammenhang eines thalassischen Europadiskurses eher darum gehen, mit dem Blick aufs/vom Schwarzen Meer das herrschende, verengte Verständnis der europäischen Kultur(-geschichte) im Sinne einer Vervielfältigung der Ursprünge aufzubrechen.

⁴³ Omeljan Pritsak, Orientierung und Farbsymbolik. Zu den Farbenbezeichnungen in den altaischen Völkernamen. In *Saeculum*. H. 4 1954, S. 376–383. – Als altaische Sprache gilt die Sprachfamilie der Turk-, mongolischen und tungusischen Sprachen, deren Sprecher als „Steppenvölker“ bezeichnet werden.

undisciplined thinking_

11/2024_issue 1

**Andronikashvili, Zaal_ Joseph Brodsky und
russischer imperialer Kulturmechanismus**

DOI: [10.47952/gro-publ-231](https://doi.org/10.47952/gro-publ-231)

undisciplined thinking_ is a research platform edited by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us and facilitates the publication of timely research.

[more_undisciplined thinking_](#)

Im Jahr 1992 schrieb der russische Literaturnobelpreisträger Joseph Brodsky das Gedicht „Auf die Unabhängigkeit der Ukraine“. Er trug es zweimal öffentlich vor, auch wenn sein polnischer Freund und Nobelpreisträgerkollege Czesław Miłosz ihn davon abzuhalten versuchte, verzichtete allerdings auf eine Veröffentlichung. Das Gedicht, eher eine Schmähschrift in Versform, wurde nach Russlands Überfall auf die Ukraine vielfach als Beleg für großrussischen Chauvinismus und Imperialismus zitiert. Die russische Künstlerin und Essayistin Jekaterina Margolis sah in einem Beitrag für die russische Exilzeitung „Nowaja Gaseta Jewropa“ Brodskys politischen in seinem männlichen Chauvinismus verwurzelt.

In den letzten Zeilen des Ukraine-Gedichts – Ukrainer werden zur Todesstunde die Verse des russischen Nationaldichters „Alexandr“ (Puschkin) und nicht den „Schmarrn“ des ukrainischen Nationaldichters „Taras“ (Schewtschenko) „röcheln“ – sah sie ein „schreckliches Epigraph des gegenwärtigen Krieges“. Der russische Literaturwissenschaftler Gleb Morew hingegen plädierte im Podcast „Polka“ (zu Deutsch: das Buchregal) für eine differenziertere Sicht: Brodsky habe sich stets geweigert, sich mit der imperialen Macht zu identifizieren, und den sowjetischen Einmarsch in die Tschechoslowakei scharf verurteilt. Andere Kommentatoren versuchten das Ukraine-Gedicht als schlechtes Gedicht des großen Dichters abzuwerten oder zu bagatellisieren.

Doch Brodskys – poetisch makelloser – Gedicht ist weder ein Einzelfall noch eine Bagatelle. Denn auch wenn aus meiner Sicht kein Weg von Brodsky zu Putin führt, führt sein Ukraine-Gedicht dennoch ins Herz der Finsternis der russischen Gegenwartskultur mit ihrem langen imperialen Schatten. Seit zweihundert Jahren blenden russische Intellektuelle den eigenen Imperialismus erfolgreich aus. Dafür ist ein kultureller Mechanismus verantwortlich, der es ihnen seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert ermöglicht, erbitterte Regimegegner im Inneren und zugleich Verteidiger des Imperiums nach außen zu sein.

Wie vieles in Russland wurde dieser Mechanismus von Alexandr Puschkin in Gang gesetzt. Puschkin, der die Künstlerautonomie in Russland begründete, sah die Rolle des Dichters im Freiheitskampf und damit in notwendiger Opposition zur Autokratie. Doch diese Opposition endete an den Außengrenzen des Imperiums. Puschkins jugendliche Bewunderung für General Kotljarewskij, der die „Stämme“ des Kaukasus „vernichtete und ausrottete“, im Epilog des „Gefangenen im Kaukasus“ (1821/1822), wurde sogar von seinen Freunden scharf kritisiert. Er korrigierte sich selbst in dem Reiseessay „Die Reise nach Erzurum“ (1829). Dort finden sich Ansätze zu einem differenzierteren Verständnis östlicher Kulturen, die Puschkin jedoch nicht ausgebaut hat. Nach dem Polenaufstand 1830/1831 schlug er im Gedicht „An die Verleumder Russlands“ erneut imperialistische Töne an.

Nicht anders verhielt es sich mit den Dekabristen, russischen Adelsrevolutionären, die bei ihrem Aufstand im Dezember 1825 den Zarentruppen unterlagen. Obwohl die Dekabristen für liberale Reformen im Landesinneren eintraten – etwa für eine konstitutionelle Monarchie und die Aufhebung der Leibeigenschaft – war ihre imperiale Politik noch drastischer als die des Zaren. Laut dem politischen Programm der Dekabristen, „Russkaja Prawda“ (russisches Recht), sollten etwa die rebellischen kaukasischen Stämme zerschlagen und nach Sibirien deportiert werden – eine Idee, die erst Stalin verwirklichen sollte.

Der russische Romantiker und Dekabrist Alexandr Bestuschew-Marlinski (1797 bis 1837), Begründer des russischen „Eastern“, trieb das Dilemma eines Freiheitskämpfers im Inneren und Imperialisten nach außen in seinen Essays „Kaukasische Skizzen“ auf die Spitze. Ihm zufolge müssten die Barbaren – er meint damit die Kaukasier – der neuen imperialen Ordnung weichen oder sterben. Mehr als ein halbes Jahrhundert vor Kurtz, einer Figur aus Joseph Conrads „Herz der Finsternis“ (1899), legitimierte Bestuschew-Marlinski damit die genozidale Logik des Kolonialismus: Die Vernichtung der „Barbaren“ sei die notwendige Voraussetzung der Zivilisation.

Brodsky, der 1972 aus der Sowjetunion zwangsemigrierte, schrieb sich in diese Tradition hinein. Er war weder großrussischer Chauvinist noch russischer Imperialist. Im Gegenteil. In seinem Essay „Reise nach Istanbul“ (Flight from Byzantium, 1985) hat Brodsky seine Geopoetik ausformuliert. Diese war eindeutig antiimperial. In Byzanz, der Stadt Konstantins des Großen, habe der römische Staat sich von seinen antiken und demokratischen Wurzeln entfernt. Er sei monotheistisch, allein herrschaftlich und – in geopoetischen Begriffen – asiatisch geworden. Während Brodsky die antike griechisch-römische Tradition auf Demokratie und Menschenwürde bezog, war Asien für ihn gleichbedeutend mit Tyrannei und Menschenverachtung. Die Verwandlung der Römischen Republik in ein Imperium und dessen spätere *translatio imperii* in das zweite (Byzanz) und dritte Rom (Russland) sah er als die konsequente Rückentwicklung der demokratischen Tradition zur autokratischen menschenverachtenden Barbarei.

Sich selbst stilisierte Brodsky zum Träger der westlichen Zivilisation und der europäischen, von der Antike bis zur Gegenwart reichenden demokratischen Tradition. In dieser Eigenschaft befand er sich in notwendiger Opposition zum tyrannischen (sowjetischen) Imperium, aber auch zum imperialen Prinzip generell. Die Abgrenzung vom politischen Imperialismus ging bei Brodsky Hand in Hand mit dem Anspruch, Hüter und Träger der europäischen (demokratischen) Kultur zu sein.

Doch diese saubere Trennung zwischen Kultur und Imperium zeigt Brüche, die in seinem Œuvre nicht erst in „Auf die Unabhängigkeit der Ukraine“ sichtbar wurden. Die zunächst politische Trennung zwischen dem Westen (Demokratie) und dem Osten (Tyrannei) kippte bei Brodsky um in die pauschale Trennung zwischen dem Westen (Kultur) und dem Rest (Barbarei). Brodsky war vielleicht nicht klar, dass er einen Denkstil reproduzierte, der den Osten als intellektuell, kulturell, gesellschaftlich und zivilisatorisch unterentwickelt ansah und darin fast den gesamten nichteuropäischen Teil der Welt einschloss. Edward Said, der amerikanische Literaturwissenschaftler palästinensischer Herkunft, beschrieb diese spezifische Form des Kulturimperialismus in seinem bahnbrechenden Buch „Orientalismus“ (1978).

Doch dieses Umkippen in den Kulturimperialismus führt direkten Weges zur Rechtfertigung des politischen Imperialismus. Und Brodsky hat diesen Weg zurückgelegt. 1975 schrieb er seinen dem mexikanischen Schriftsteller Octavio Paz (auch er sollte 1990 Literaturnobelpreisträger werden) gewidmeten Zyklus „Mexikanisches Divertissement“. Darin verteidigte er die Misanthropie der „L’art pour l’art“-Anhänger als aufrichtiger Haltung im Vergleich mit der von engagierten Literaten. In einem Gedicht aus dem Zyklus, „An Jewgenij“, zieht Brodsky – beziehungsweise sein lyrischer Protagonist – die „Syphilis“ und die

„Kanonen“ des Mexiko-Eroberers Hernán Cortés den Menschenopfern der Azteken vor. Im Vergleich mit der Barbarei der Azteken sei die Brutalität der Konquistadoren „besser“ (weil aufrichtiger) womit, das spricht allerdings Brodsky nicht aus, letztlich auch Eroberung und Genozid gerechtfertigt werden. Der Demokrat und Antiimperialist, der sich zum Hüter der westlichen Kultur erklärt hatte, verwandelte sich in einen westlichen Imperialisten und rechtfertigte Eroberung und Völkermord im Namen der vermeintlich höheren Kultur.

Brodskys Ukraine-Gedicht lässt sich im Kontext des „Mexikanischen Divertissement“ und der „Reise nach Istanbul“ lesen. Es ist kein revanchistisches Gedicht. Es geht darin nicht um die politische Unterwerfung der Ukraine. Damit ist es auch kein Epigraph des gegenwärtigen Krieges. Doch auch in diesem Gedicht kippt der kulturelle Imperialismus, der Glaube an die eigene kulturelle Überlegenheit, in politischen Imperialismus um. Mit ihrer Trennung von Russland tritt für Brodsky die Ukraine aus dem Raum der höheren Kultur aus. Der Sprecher des Gedichts, der Ukrainer zunächst obszön „an die Anschrift aus drei Buchstaben“ schickt, wünscht ihnen dann, sie mögen nun von Polen und Deutschen, die pejorativ als „Ljachen“ und „Hansen“ bezeichnet werden, in „Masanka“ (einem ukrainischen Bauernhaus) „auf allen vieren“ stehend missbraucht werden. Brodsky verwendet hier eine sexualisierte Metaphorik der politischen Dominanz, die zum festen Vokabular des russischen imperialen Diskurses gehört. Das „nun“ offenbart allerdings, dass in Russland die Ukraine als Objekt einer ebenso sexualisiert gedachten imperialen Gewalt aufgefasst wurde.

Die Opposition zum russischen beziehungsweise sowjetischen politischen Regime im Namen von Demokratie, Menschenrechten und Kultur schlägt an den Außengrenzen Russlands um in einen kulturellen Imperialismus, der seinerseits den politischen, zynisch gewalttätigen Imperialismus kaum zu verbergen vermag. Wir haben es hier mit einer perfiden Konstante der russischen Kultur zu tun, die seit mehr als zweihundert Jahren persistiert. Es wurde jedoch bis jetzt kaum erkannt, dass die Dissidenz gegen das politische Regime im Inneren gegen den Imperialismus nach außen keineswegs immunisiert. Erst wenn man diesen Sachverhalt scharfstellt wird jedoch präzise verständliche, warum das Unrecht im Inneren das genaue Spiegelbild des Unrechts an den Außengrenzen ist.

Einer der wenigen Menschen in Russland, der begriffen hat, dass es keine Verbesserung des politischen Regimes geben kann, ohne die imperialen Verhältnisse in der Innen- und der Außenpolitik Russlands zu zerschlagen, war der sowjetische Physiker, Dissident und Friedensnobelpreisträger Andrej Sacharow. In einem Interview für die sowjetische Zeitschrift „Ogonjok“ plädierte Sacharow 1989 für die maximale Souveränität aller Sowjet- und Autonomrepubliken, die später ihre Zukunft miteinander aushandeln sollten, und prophezeite „große Schwierigkeiten“, wenn die „imperiale Struktur“ der Sowjetunion nicht vollständig „demontiert“ werde. Seine Prognose hat sich auf traurige Weise als wahr erwiesen.

Es gibt nichts, vielleicht abgesehen vom Geburtsort Petersburg, was Brodsky mit Putin verbindet. Dafür gibt es eine Verbindung zwischen Brodsky und den heutigen russländischen oppositionellen Intellektuellen im Land oder in der Emigration. Für sie ist es relativ einfach, sich von Putin oder vom Krieg abzugrenzen. Auch ihre Vorgänger seit Puschkin grenzten sich vom politischen Unrecht im Landesinneren erfolgreich ab.

Doch diesen oppositionellen Intellektuellen steht – sollten sie es mit ihrer Opposition ernst meinen – eine schwierigere und schmerzhaftere Aufgabe bevor. Sie müssen sich mit den Lieblingen und Säulenheiligen der russischen Kultur wie Puschkin oder Brodsky auseinandersetzen, die jetzt – nach Walter Benjamin – gegen den Strich gebürstet werden müssen. Diese Aufgabe lässt sie nicht als die wahren Hüter der alten russischen Kultur in finsternen Zeiten erscheinen, sondern fordert harte Arbeit an einer neuen russischen Kultur, die frei wäre von kulturellem Chauvinismus und politischem Imperialismus, den auch die größten Dichter und Denker Russlands nicht anzuerkennen, geschweige denn zu überwinden vermochten.¹

¹ Erstmals erschienen in der Frankfurter Allgemeine Zeitung 246 (22.10.2022).