

Doxa – Erinnern – Paradox

## Kontroverse Erinnerungskünste der Sowjetmacht

Zu Karl Schlögels Schmöker *Das sowjetische Jahrhundert* und einer Ausstellung im *Haus Zukunft*

Karl Schlögels Buch zu **100 Jahre Oktoberrevolution** ist fast zufällig zum Jubiläumsdatum fertig geworden. Der emeritierte Osteuropahistoriker und „Autor zahlreicher bedeutender Bücher zur sowjetischen und osteuropäischen Geschichte“, so der Klappentext, hat mit seiner *Archäologie einer untergegangenen Welt* ein Opus magnum von über neunhundert Seiten im Verlag C.H.Beck vorgelegt, das sich gut lesen lässt. Schlögel entfaltet ein grandioses Wissenspanorama über die Sowjetunion zwischen „Baracholka im Ismailowski-Park, Basar in Petrograd“ über „«Krasnaja Moskwa»: Chanel auf Sowjetisch“ bis zum „Red Cube. Das Lenin-Mausoleum als Schlussstein.“ in kürzeren Passagen, die zu größeren Themenblöcken montiert werden.



Stephan Horn und Ivan Kulnev zeigen in der **Galerie Bildersaal** im Haus Zukunft am Ostkreuz bis 2. Dezember Fotoarbeiten und Collagen zum Thema der Erinnerung und der Mahnmale. Auch das Haus Zukunft erinnert mit seinem Monatsprogramm an die Oktoberrevolution vor einhundert Jahren. Kulnev bezieht sich mit seinen Collagen auf das Manko einer Erinnerungskultur an die Sowjetzeit mit ihren Verbrechen im heutigen Russland, während Stephan Horn mit seinen subtilen Fotoarbeiten „den Wettbewerb der Opferkonkurrenzen“ thematisiert. Beide Künstler arbeiten in verschiedenen Einrichtungen der Erinnerungskultur wie der Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen für Opfer der Staatssicherheit der DDR, der Topographie des Terrors oder der Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen bei Oranienburg. Damit lassen sich unterschiedliche Erinnerungspraktiken bezüglich Karl Schlägels Buch ansprechen.



Nein, der **Schmöker** wird nicht als Abwertung für ein dickes Buch im Untertitel gebraucht. Vielmehr geht es mit dem Schmöker um Karl Schlägels methodologische Anknüpfung an Walter Benjamin und Franz Hessel. Schlägel möchte mit seiner Archäologie die „Objekte freilegen, sie bergen, sie zum Sprechen bringen“ für sein „Projekt «Sowjetische Zivilisationsgeschichte»“. [\[1\]](#) Es geht ihm darum, „etwas zur Evidenz zu bringen“ und zitiert dafür aus dem „riesenhaften Torso“ von Walter Benjamins „«Passagen-Werk»“ den „ungeheure(n) Satz“: „«Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu

sagen. Nur zu zeigen.»<sup>ii</sup>[2] Legt Karl Schlögel mit seiner Archäologie ein Benjaminsches Passagen-Werk zur sowjetischen Zivilisation vor? Welche Fallstricke ziehen sich durch *Das sowjetische Jahrhundert* nach der Methode der „literarische(n) Montage“?



Trilemma Taraf (Charlotte Scheer und Daniel Sitbon) spielen traditionelle Balkanmusik zur Vernissage.

Mit der Methode der literarischen **Montage** geht es nicht zuletzt um die Frage des Lesens und was vom „sowjetischen Jahrhundert“ lesbar gemacht wird. Denn literarische Texte sind nicht unmittelbar evident. Karl Schlögel montiert, soviel kann vorausgeschickt werden, tatsächlich unterschiedliche Texte und Quellen in oft geradezu unterhaltender Weise für seine Zivilisationsgeschichte. Doch das Nur-Zeigen birgt je nach Text und seiner Herkunft auch Gefahren. Ja, das Lesen in Büchern hat Walter Benjamin, bereits unter dem Pseudonym Detlef Holz am 17. September 1933 im „Unterhaltungsblatt“ der Vossischen Zeitung veröffentlicht, mit dem Titel *Schmöker* literarisch-methodologisch formuliert.[3] Wenn es in jenem Text um das „Lesenlernen“ und Lesen in einem alten Buch geht, dann muss man daran erinnern, dass schon am 10. Mai 1933 vor der Berliner Universität auf dem Opernplatz auch Bücher von Walter Benjamin von der nationalsozialistischen Deutschen Studentenschaft verbrannt worden waren. Benjamin befand sich bereits im Exil, weil es in Berlin für ihn zu gefährlich geworden war.



Was wird mit dem Text *Schmöker* von Walter Benjamin **lesbar**? Ist es ein literarischer oder ein journalistischer Text? Steht nur eine unterhaltende Geschichte im „Unterhaltungsblatt“? Oder wird eine sprachliche Verortung durch Benennung und Stigmatisierung kritisch angeschrieben? Geht es womöglich gar um das Verhältnis von Lesen, Erinnern und Wissen? Im ersten Absatz der Erzählung *Schmöker* geht es bereits um eine ebenso poetische wie merkwürdige Verstrickung beim Lesenlernen.

An seinen Blättern aber hingen, wie Altweibersommer am Geäst der Bäume, bisweilen schwache Fäden eines Netzes, in das ich einst beim Lesenlernen mich verstrickt hatte.iii[4]



Die **Erzählung** vom Schmöker aus der „Schülerbibliothek“ bringt mit dem Lesenlernen mehr zur Sprache als nur das zeilenweise, lineare Lesen. Denn die Schmöker tragen bereits Spuren des Gelesen-worden-seins. Die „schwache(n) Fäden eines Netzes“ gehören ebenso zu den „Blättern“ „am Geäst der Bäume“ wie jenen des Buches und was auf ihnen geschrieben steht. Die Verstrickung beim Lesenlernen verbirgt das „ich“ und bringt es gleichzeitig hervor. Anders gesagt: der Text ist mehr als die Buchstaben auf den „Blättern“. In Zeiten nationalsozialistischer Bücherverbrennungen, Namenslöschung und Benennungsregime werden die *Schmöker* mit Benjamin subversiv. Die poetisch-literarisch verknüpfende Schreibweise beispielsweise durch die Blätter von wachem Lesen und Träumen generiert Mehrdeutigkeiten.

Das Buch lag auf dem viel zu hohen Tisch. Beim Lesen hielt ich mir die Ohren zu. So lautlos hatte ich doch schon einmal erzählen hören. Den Vater freilich nicht. Manchmal jedoch, im Winter, wenn ich in der warmen Stube am Fenster stand, erzählte das Schneegestöber draußen mir so lautlos. Was es erzählte, hatte ich zwar nie genau erfassen können, denn zu dicht und unablässig drängte zwischen dem Altbekannten Neues sich heran. Kaum hatte ich mich einer Flockenschar inniger angeschlossen, erkannte ich, daß sie mich einer anderen hatte überlassen müssen, die plötzlich in sie eingedrungen war. Nun aber war der Augenblick gekommen, im

Gestöber der Lettern den Geschichten nachzugehen, die sich am Fenster mir entzogen hatten.<sup>iv</sup>[5]



Das „Schneegestöber“ als **Leseszene**: „Kaum hatte ich mich einer Flockenschar inniger angeschlossen, erkannte ich, daß sie mich einer anderen hatte überlassen müssen, die plötzlich in sie eingedrungen war.“ Die Leseszene wird als eine Erinnerung an „das Schneegestöber“ erzählt, welches vor allem von einem „ich“ schreibt, das in „Flockenscharen“ ausgetauscht wird. Das Lesen und das Ich bedingen einander in Benjamins Erzählung. Er formuliert das Lesen als einen dynamisch-performativen Prozess im Unterschied zu einem Ich, das weiß, was es liest. Das Lesen, ließe sich sagen, geschieht zugleich äußerlich und innerlich. Eine Evidenz des Textes oder Evidenz als Wahrheitsanspruch wird nicht formuliert. Im dritten Abschnitt verwandelt sich das unbeschwerte Gestöber in ein alpträumartiges Schreckensszenario.

Die Bücher standen nicht, sie lagen; und zwar in seiner Wettrecke. In ihnen ging es gewittrig zu. Eins aufzuschlagen, hätte mich mitten in den Schoß geführt, in dem ein wechselnder und trüber Text sich wölkte, der von Farben schwanger war. Es waren brodelnde und flüchtige, immer aber gerieten sie zu einem Violett, das aus dem Innern eines Schlachttiers zu stammen schien. Unnennbar und

bedeutungsschwer wie dies verfehlmte Violetten waren die Titel, deren jeder mir sonderbarer und vertrauter vorkam als der vorige. v[6]



Der **Text** hat sich geradewegs in einen apokalyptischen Reiter transformiert. Die Bücher werden nun durch die Konjunktivkonstruktion – „aufzuschlagen, hätte“ – gerade nicht gelesen. Sie werden nun als gefährlich imaginiert und geträumt, indem sich die Witterung wie das Wetter verändern. Der „Text“ wird zur Gefahr. Die „Farben“ des „wechselnde(n) und trübe(n) Text(es)“ überschneiden sich mit denen „aus dem Innern eines Schlachttiers“. Die Erzählung, die als „Traum“ gerahmt und ausgegeben wird, verschiebt nun vor allem den Effekt des Lesens, indem die „Titel (unnennbar und bedeutungsschwer)“ werden. Damit hat sich im Unterschied zu den Verstrickungen insbesondere der Modus des Textes verändert. Vor allem unterliegen die Titel nun einem Modus unheimlicher Wiederholung, indem „jeder mir sonderbarer und vertrauter vorkam als der vorige“. Eine stereotype Wiederholung hat nun die Herrschaft über Text und Titel übernommen. Mehrdeutigkeiten und Verstrickungen sind nicht mehr möglich. Ein totalitäres Regime des Wissens hat sich über Text und Sprache gelegt.



Das Buch soll nach seinem Autor wie eine Art **Museum** funktionieren, in dem sich „der Besucher ... eher labyrinthisch als linear“ bewegt.vi[7] Doch es ist wie ein Museum schon in thematische Ausstellungsräume eingeteilt, die ein Narrativ anordnen. So wird die Sequenz „Splitter des Imperiums“vii[8] mit dem Besuch typisch russischer Basare eröffnet. Dafür knüpft Schlögel an eine Passage von Swetlana Alexijewitsch aus ihrem Buch *Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus* von 2013 an. Denn „(m)it der ihr eigenen Sensibilität beobachtet sie, wie eine weltgeschichtliche Epoche verramscht wird“ auf dem Arbat in Moskau.viii[9] Swetlana Alexijewitsch hat sich für ihr Buch als „Beteiligte“ mit mehreren „Beteiligten am sozialistischen Drama“ getroffen, um sie „fair anzuhören ...“, wie sie in einer Art Vorwort schreibt.ix[10] Sie erzeugt mit dem Verfahren der Montage aus Interviews mit „Beteiligten“ eine Vielstimmigkeit, die ebenso literarisch wie dokumentarisch erzeugt wird. Karl Schlögel hatte 2013 die „Laudatio auf Swetlana Alexijewitsch“ anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels nicht zuletzt für *Secondhand-Zeit* gehalten.x[11] Mit *Secondhand-Zeit* kehrt im Vorwort ein Begriff wieder, der bereits früher, zuerst 1978, von Alexander Sinowjew mit dem gleichnamigen Roman *Homo sovieticus* eingeführt wurde.xi[12]



1987 wurde *Homo sovieticus* als **Originaltaschenbuchausgabe** in einem magentafarbenen Umschlag bei Diogenes auf Deutsch veröffentlicht. Der Roman wird von Diogenes mit einer Karikatur auf dem Umschlag als ein satirischer gerahmt.<sup>xii</sup>[13] Drei mit schwarzen Brillengläsern und der linken Hand auf der Schulter des Vordermanns als Blinde gezeichnete Männer folgen im Gleichschritt einem kopflosen vierten, der eine Brille als Accessoire der Belesenheit und des Wissens in der linken Hand hält. Blinde, Opportunisten folgen einem Kopflosen, einem Funktionär, der keinesfalls mehr weiß als sie. Durch Überzeichnung, der Kopflose ist auch der dickste, während die anderen immerhin wohlgenährt sind, wird mit der Karikatur der Roman in Szene gesetzt. *Homo sovieticus* sind vor allem die blind, opportunistisch folgenden Männer.



Sinowjews lateinische **Wortmontage** spielt auf eine wissenschaftssprachlich-anthropologische Formulierung einer Unterart der Gattung Homo sapiens an. Diese Verknüpfung mit der Wissenschaftssprache lag für den Professor für Philosophie und Logik praktisch nahe. Die deutliche Rahmung des Romans als Satire durch die Karikatur und die Signalfarbe Magenta in der Spätzeit der Sowjetunion positioniert den Roman nicht zuletzt im Feld der politischen, durchaus amüsanten Satire. Gleichwohl machte die Wortmontage als phänomenologischer Begriff für den Typus Mensch in der poststalinistischen Phase Karriere in der Geschichtsliteratur zur Sowjetunion.<sup>xiii</sup>[14] Karl Schlögel benutzt diesen durchaus schwierigen, weil typisierenden Begriff nicht, sondern wendet sich den Basaren, Trödel- und Flohmärkten „in allen Städten der ehemaligen Sowjetunion“ zu, um „die Splitter, die Trümmer, die Fragmente der Objektwelt des untergegangenen Imperiums“ zu sammeln und zu montieren.<sup>xiv</sup>[15]



War der *Homo sovieticus* ein Phantom? Existierte er nur als **Überzeichnung** und Transformation des Projekts den *Neuen Menschen* zum Beispiel mit Oktoberern schaffen und taufen zu wollen, wie er von Dsiga Wertow in *Film-Prawda 18* vom März 1924 konstruktivistisch und als Narrativ eingeführt wird?[16] Zumindest knüpft Swetlana Alexijewitsch in *Aufzeichnungen einer Beteiligten*, an den *Homo sovieticus* als „Menschentyp“ und gerade nicht satirisch an. In der ihr eigenen poetischen Schreib- und Sprechweise vom „Nachbarn in der Zeit“[17] und Menschen gewinnt die Wortkombination an Lebendigkeit.

Der Kommunismus hatte einen aberwitzigen Plan – den »alten« Menschen umzumodeln, den alten Adam. Und das ist gelungen ... es ist vielleicht das Einzige, das gelungen ist. In den etwas über siebzig Jahren ist im Laboratorium des Marxismus-Leninismus ein neuer Menschentyp entstanden: der *Homo sovieticus*. Die einen betrachten ihn als tragische Gestalt, die anderen nennen ihn »Sowok«. Ich glaube, ich kenne diesen Menschen, er ist mir vertraut, ich habe Jahre Seite an Seite mit ihm gelebt. Er ist ich. Das sind meine Bekannten, meine Freunde, meine Eltern.xv[18]



Karl Schlögel wendet sich, wie schon erwähnt, weniger den Erzählungen vom Menschen im Sowjetimperium zu als vielmehr den **Dingen**, die er mit der „Baracholka“ als einer Art dynamischen Prä-Museum einführt, bevor *Die sowjetische Welt als Museum* folgt. Das ist eine durchaus reizvolle Montage. Denn auf diese Weise erscheinen die Dinge zuerst in ihrer Unordnung und als gleichsam verschüttete Zeugnisse auf dem Flohmarkt, die der Archäologe erst einmal ausgraben muss. Noch vor dem Archiv wird der „Baracholka“ gleichsam zum Ort der Entwertung und Neubewertung von Zeugnissen, während er selbst zum Relikt des Mangels in der Sowjetunion und damit zur Spur des Imperiums wird. Statt Mangel herrscht nun der Überfluss der „teure(n) Warenwelt“, der zugleich den Mangel des Imperiums generiert. Einen Mangel an Geschichtlichkeit, die in den Trödeldingen verborgen ist.

Auf der Baracholka lebt allenfalls fort, was die teure Warenwelt und der allerletzte Schrei nicht bieten können. Splitter des Imperiums.xvi[19]



Das **Erfahrungswissen**, das Schlögel als Besucher, Student, Experte und Professor in der Sowjetunion und Russland angesammelt hat, durchzieht seine gesamte Archäologie. Schlögel ist nicht nur viel und oft durch die Sowjetunion gereist, vielmehr gehört das Reisen wie in der Feldforschung zur Methode des Forschers und Experten. Er kann erzählen von Museumsbesuchen und dem Wandel, gar der „Entsowjetisierung“ der Museen.[20] Schlögel verknüpft sein Erfahrungswissen mit theoretischen Konzepten, so dass das Erfahrungswissen selbst zur methodologischen, „literarischen Montage“ wird. Auf diese Weise generiert die „literarische Montage“ eine hohe Glaubwürdigkeit und bleibt eben doch nicht nur fragmentarisch und ohne Kommentar. Vielmehr entsteht ein narratives Bestätigungsgeflecht.

Museumsbesuche standen auf den Besichtigungsprogrammen von Besuchern der Sowjetunion bzw. Russlands nicht an erster Stelle. Natürlich gab und gibt es die Highlights, die zum Pflichtprogramm gehören und die ein keiner Visite fehlen: ... Aber wen verschlägt es schon einmal ins Eisenbahn-Museum in Sankt-Petersburg oder ins Bachruschin-Museum für Theatergeschichte in Moskau, nicht zu reden von den vielen schon dem Umfang der Sammlungen nach eindrucksvollen Museen, die man außerhalb der beiden russischen Metropolen besuchen könnte. Dorthin kommen Experten, die wissen, dass bedeutende Kunstwerke der sowjetischen Moderne auch außerhalb der Hauptstadt ... zu finden sind: ...xvii[21]



Das Kapitel über die Museen funktioniert bei Schlögel als eine erweiterte methodologische Einführung. Doch statt **Paradoxien** in der Konzeption von Museen aufzudecken, erzählt er mehr montageartig als fragend oder wertend vom „zwingenden“ „Besuch von Museen“ als „zentrale Institutionen des Wissens und der Information vor Ort“.[22] Während in der Diskussion um die Wissensinstitution Museum längst ihre Spuren in den traditionellen Museen beispielsweise zur Kolonialisierung hinterlassen, schneidet Schlögel die Museumskonzepte eher mit einem Bedauern für das *Museumsimperium. Lebenswelten des Imperiums* gegen *Nikolai Anziferow: Material Culture. Exkursion als Methode* und den Verlust der „Meistererzählung“.[23] Die zunächst durchaus anregende Methode Benjamins wird im Museumskapitel problematisch, weil die Doxa statt das Paradox in der Montage begünstigt wird.

Die immer wieder aufgesuchten Museen dienten aber nicht nur der Navigation vor Ort, sondern standen für einen Typus von Museumskultur, der in westlichen Ländern fast ausgestorben ist und der aller sowjetischen Fortschrittshetorik zum Trotz sehr viel mit der Tradition der Bildungs- und Erziehungsinstitution Museum des 19. Jahrhunderts zu tun hatte... Eine Analyse der ungemein reichen und vielfältigen Museumslandschaft der ehemaligen UdSSR steht meines Wissens noch aus.xviii[24]



Je länger der Berichtstatter in *Das sowjetische Jahrhundert* liest, desto stärker stellt sich ein **Zweifel** an der praktizierten Methode ein. So wird „die stupende Materialität der gezeigten Exponate ... und die Konfrontation mit einer verschwundenen Lebenswelt“ als „Stärke solcher Vergegenwärtigungen“ beschworen.[25] Statt widersprüchlicher Faszination durch die Dinge wird die Materialität zum Träger eines Erfahrungswissens. Schlögel lässt sich nicht faszinieren, vielmehr gehen die Dinge in einem Wissen der historischen Wechsel auf. Faszination pendelt zwischen einer Bewunderung und einem Schrecken. Müsste es nicht gerade im Projekt Sowjetimperium und seiner Dinge darum gehen, die Widersprüchlichkeit der Moderne zu thematisieren? In jedem Ding des Sowjetimperiums stecken zugleich der Sieg und die Katastrophe der abermillionen Toten über die Zeiten. Schlögel verschweigt die Toten und die Verbrechen nicht. Doch der Berichtstatter bekommt zunehmend das Gefühl, dass es sich dabei um Betriebsunfälle der Geschichte gehandelt habe.



Am **Fortschrittsmonument** des Sowjetimperiums par excellence, *Dnjeproges: Amerika am Dnjepr*, und wie Schlögel es erzählt, wird deutlich, wie sehr er die Doxa beschwört, wenn er zunächst „am besten zu Fuß“ den Staudamm hinaufsteigt, um sich „als Fußgänger ... Meter für Meter auf der Dammkrone..., immer entlang der 60 Meter hohen Staumauer,“ voranzuarbeiten.<sup>xix</sup>[26] Zwar erzählt Schlögel detailliert, die pragmatische Zusammenarbeit der sowjetischen Ingenieure mit dem amerikanischen Staudamm-Experten Colonel Hugh Lincoln Cooper und auch den privilegierten Einsatz von amerikanischen Arbeitern zwischen 1927 und 1932, auch die Zehntausenden von Toten, als der Damm am 18. August 1941 vor der heranrückenden deutschen Wehrmacht von der Roten Armee besprengt wird, werden nicht verschwiegen.<sup>xx</sup>[27] Doch zuvor wird auf dreizehn Seiten der Größe, Technik und konzeptionellen Schönheit des größten Staudamms in Europa mit Zitaten und Erfahrungen gehuldigt.



Schlögel nimmt die Leser sozusagen an die Hand, wenn er den Staudamm zu Fuß mit einer gewissen **Bewunderung** erkundet. Weniger die Konstruktion der Staudammliteratur und der Bilder wird offengelegt, vielmehr wird die Konstruktion zur Bestätigung des Sowjetischen in seiner einzigartigen Dimension. Aus der „Vogelperspektive, die ja in Wahrheit die Perspektive der Baumeister war,“ wird das monumentale und ökologisch wie geopolitisch problematische Großprojekt zur „elegante(n) Spange“, also einem Schmuckstück. Staudammprojekte als Bauprojekte zur Elektrifizierung, Modernisierung und Industrialisierung sind weltweit keinesfalls unumstritten. Doch dieses beispielhaft widersprüchliche Projekt der Moderne als Machbarkeit und Fortschritt, in dem sich Amerika und Russland begegnen, um sich im Wettbewerb zu überbieten, wird von Schlögel geradewegs normalisiert.

Aus der Distanz, aus der Höhe ergibt sich das Bild von Dnjeprges, das sich dem Bewusstsein und dem Gedächtnis von Generationen eingepägt hat. Es ist das Bild vom gekrümmten, in regelmäßige Intervalle gegliederten Staudamm, das Georgi Petrusow festgehalten, ja produziert hat... Es ist Petrusows Bild, das um die Welt ging und sich bis heute, über Generationen hinweg, im Bildgedächtnis festgesetzt hat. Das Bild von einer gewölbten Staumauer, die, obschon von gewaltigen Ausmaßen, wie eine elegante Spange, wie ein Gelenkteil an einer Stelle eingesetzt ist, an der sie eingesetzt werden musste...xxi[28]



Petrusows „Bild“, das eine **Photographie** in Schwarzweiß ist, mit seiner kontrastiven Lichtdramatik von Staudambbauten und reflektierenden Wasserflächen vor und hinter der Mauer von 1930 aus der Zeitschrift *SSSR na strojke*, die in fünf Sprachen als *USSR in Construction*, *USSR im Bau*, *URSS en construction* und *URSS en Construcción*<sup>xxii</sup>[29] also in Englisch, Deutsch, Französisch, Spanisch und natürlich Russisch erschien, knüpft an eine Mythologie der Moderne an. Um die unterschiedlich reflektierenden Wasserflächen zur Geltung bringen zu können, musste Petrusow zu einer bestimmten Zeit am Morgen oder Abend mit einem flachen Winkel der Sonneneinstrahlung über den Staudamm fliegen. Das Medium Photographie generiert einen erweiterten Wahrheitseffekt, der den Mythos bestätigt. Doch derartige Verknüpfungen werden von Schlögel nicht berücksichtigt, vielmehr wird „eine elegante Spange“ in die literarische Montage von Texten der „Baumeister“ und Paul Scheffers *Augenzeuge im Staate Lenins* montiert.<sup>xxiii</sup>[30]



Stephan Horn und Ivan Kulnev arbeiten für ihre Bilder zum Thema **Erinnerung** ebenfalls mit dem Medium Photographie. Bei Horn spielt die Sowjetmacht eher eine diskrete Rolle, bei Kulnev wird sie mit Bild- und Textmaterial präsent. Horn formuliert zu seiner Bilderserie *Die Toten mahnen* von 2016 Raumtexte. In den beiden Bildserien im Bildersaal werden einmal ein Portrait von Anne Frank und eines von Günter Grass zu „Mahnmal-Entwürfen“ für zehn Opfergruppen in eine Konstellation gebracht. Horn photographiert gerne und nutzt die Mythologien der Photographien für seine Arbeiten. Denn die Portraits von Anne Frank und Günter Grass wurden von ihm in besonders „belebender“ Weise aus einem bestimmten Winkel und mit gutem Licht im *Madame Tussauds*, das „originale Wachsfigurenkabinett“ Unter den Linden aufgenommen. Sie sind insofern Zeugnis und Fälschung zugleich. Bekanntlich begann die Karriere des Wachsfigurenkabinetts mit den guillotinierten Köpfen von Ludwig XVI. und seiner Gattin Marie-Antoinette für das Pariser Revolutionsmuseum. Im Wachsfigurenkabinett wird die Totenmaske lebendig und ersetzt den bewundernden Anblick des lebenden oder toten Prominenten.



Die **Mahnmale** für die Opfer werden von Horn aus bunten Bauklötzen aus Holz aufgestellt und photographiert. Er formuliert seine Mahnmale durchaus als eine manifesterartige Kritik an der nicht zuletzt „sowjetische(n) Praxis der *memorialnaja doska*, der Gedenktafel, die an bedeutende Zeitgenossen erinnerte“[31] und mit deren Bedeutung die Zeitgenossen ebenso wie ihre Geburts-, Wohn-, Arbeits- und/oder Verhaftungs- wie Sterbeorte heroisiert wurden. Wobei eine „einheitliche Formensprache für Mahnmale“ vielleicht eher ein ironischer Versuch ist.

Die Lust am Mahnmal – d. h. die Lust am Opfer – soll dem Betrachter abhanden kommen. Die inflationäre Memorialisierung des öffentlichen Raums ist hierbei erwünscht. Die auratische Ästhetik bisheriger Mahnmale soll qualitativ mit den Mitteln des Alltäglichen gebrochen werden. Es gilt, jede Sinnaufladung des Mahnmals in Gegenwart und Zukunft zu verhindern. Der sinnhafte Tod als Fixpunkt der Geschichte ist der Feind.xxiv[32]



Ivan Kulnev arbeitet in seinen **Collagen** vielleicht am nächsten zu Walter Benjamins „literarischer Montage“ als Methode. Die Collagen inszenieren Widersprüche als Faszination und Abstoßung. So wird bei ihm das Foto von der Erstürmung des Winterpalais' als Kristallisationspunkt der Oktoberrevolution ausgeschnitten, montiert und als Fälschung entlarvt.<sup>xxv</sup>[\[33\]](#) Die Photographie als Wahrheits- und Beglaubigungsmedium hat nämlich im Bildarchiv des sowjetischen Imperiums eine durchaus zweischneidige Funktion, das Evidente wird nicht nur konstruktivistisch produziert, sondern auch plump gefälscht. In der Collage *Damals im Jahr 1961 ...* setzt Kulnev die Photographie auf zweifache Weise in Szene. Die Hand einer älteren Frau hält eine Photographie mit einer Szene vom Meer vor den Horizont am Meer. Auf dem Photo stechen die roten Rahsegel eines Segelschiffes hervor, am Strand steht eine Frau mit wehendem Haar, die das Schiff zu erwarten scheint. Offenbar soll die Ansicht des Meeres mit dem Photo überprüft werden. Kulnev kommt in dieser Collage ohne Textausschnitt aus. Die Geste der Überprüfung und der offensichtlichen Enttäuschung, dass das Schiff mit den roten Segeln nicht auf dem Meer ist, sind besonders eindrücklich. Dabei muss der Hintergrund nicht unbedingt das wirkliche Meer sein, sondern kann ebenfalls ein Foto sein.



Wichtig ist die Geste der **Überprüfung**, die hier auch als Erinnerung oder gar als Überprüfung von Erinnerung funktionieren kann. Allein die visuelle Differenz zwischen Vorder- und Hintergrund wirft Fragen auf. In einem Text erklärt Kulnev nicht unbedingt die Collage, vielmehr kommentiert er sie. Sie hat im Jahr 1961 unmittelbar mit dem Versprechen des „Sowjetmenschen“ zu tun. Die roten Rahsegel erinnern an eine pathetisch-romantische Gefühlskultur der Sowjetmacht, die mit dem 1994 im deutschen Fernsehen ausgestrahlten Film *Das purpurrote Segel* von Alexander Ptuschko nach der Fantasie-Erzählung von Alexander Grim aus dem Jahr 1923 *Алые паруса* nicht nur verknüpft ist.

Während der Hoch-Zeit der Chrusčovschen „Tauwetterperiode“ fand in der Sowjetunion der XXII. Parteitag statt, auf dem feierlich verkündet wurde: „Die derzeitige Generation der Sowjetmenschen wird im Kommunismus leben!“ ... Mit dem Anfang der 60er Jahre begann in der Sowjetunion die Zeit einer romantisierten Aufwärtsbewegung, in der man aller Wahrscheinlichkeit nach das letzte Mal wahre Hoffnungen auf eine helle kommunistische Zukunft hegte.

Im gleichen Jahr wurde in der UdSSR der Film „Das purpurrote Segel“ nach der gleichnamigen Erzählung von Aleksandr Grin gezeigt. Trotz einiger propagandistischer Episoden und des faktischen Missbrauchs des Buches erreichte dieser Film außergewöhnliche Popularität beim breiten Publikum. Wegen ihrer

romantischen Ausgestaltung eroberten die beiden Hauptfiguren Assol' und Kapitän Grej das Herz von Millionen junger Menschen. Viele Stadtparks, Lokale, Kulturzentren und Klubtheater wurden „Das purpurrote Segel“ genannt. So wurde der von der Sowjetmacht höchst ungeliebte Schriftsteller Grin plötzlich dreißig Jahren nach seinem Tod sehr populär...xxvi[34]



Die Collage thematisiert insofern auch das Verschwinden einer weit verbreiteten, wenn nicht gar parteilich verordneten, romantischen **Gefühlskultur**, die die Sehnsucht nach einem gelungenen, fröhlichen Kommunismus an öffentlichen Orten wie Stadtparks, Lokalen, Kulturzentren und Klubtheatern materialisierte. Die Erinnerung an die verlorene Gefühlskultur ist dabei ebenso schön wie schmerzhaft. Das Paradox eines bestimmten romantischen Gefühls in der sowjetischen Gesellschaft tritt somit hervor. Die Erinnerung an die Oktoberrevolution vor 100 Jahren kann nur im Paradox von romantischem Zukunftsversprechen und totalitärer Machtausübung stattfinden. Im Haus Zukunft findet morgen am 7. November ein Cinematic Concert zu Sergei Eisensteins unvollendetem und zensierten Film *Oktober* von 1928 im Theatersaal statt. Auch dieser Film ist wie anlässlich der Uraufführung der restaurierten Fassung besprochen wurde, mit den widerstreitenden Mythen der Oktoberrevolution verknüpft. Als Globalisierungs- und Kapitalismuskritik taugt

sie wenig. Eine Revolutions- und Sowjetromantik verschließt die Augen vor dem systematischen und massenhaften Grauen der Opfer.

Torsten Flüh

Karl Schlögel

### Das sowjetische Jahrhundert

Archäologie einer untergegangenen Welt

ISBN 978-3-406-71511-2

912 S. Gebunden

38,- €

### 100 Jahre Oktoberrevolution

Stephan Horn - Die Toten mahnen

Ivan Kulnev - Das sowjetische Experiment

bis 2. Dezember 2017 mit Finissage und Musik

Galerie Bildersaal

ZUKUNFT am Ostkreuz

Laskerstr. 5 / Markgrafendamm

10245 Berlin Friedrichshain

S-Bahnhof Ostkreuz

---

---

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Sowjetmacht](#) . [Das sowjetische Jahrhundert](#) . [Karl Schlögel](#) . [Schmöker](#) . [Oktoberrevolution](#) . [Russland](#) . [Sowjetunion](#) . [Haus Zukunft](#) . [Erinnerung](#) . [Erinnerungskunst](#) . [Archäologie](#) . [Galerie](#) . [Bildersaal](#) . [Ostkreuz](#) . [Ivan Kulnev](#) . [Stephan Horn](#) . [Erinnerungskultur](#) . [Photographie](#) . [Walter Benjamin](#) . [Sowjetische Zivilisationsgeschichte](#) . [Evidenz](#) . [Montage](#) . [literarische Montage](#) . [Methode](#) . [Lesen](#) . [lesbar](#) . [Lesenlernen](#) . [Verstrickung](#) . [Text](#) . [Benennungsregime](#) . [Bücherverbrennung](#) . [Leseszene](#) . [ich](#) . [Buch](#) . [Museum](#) . [Narrativ](#) . [Imperium](#) . [Swetlana Alexijewitsch](#) . [Epoche](#) . [Secondhand-Zeit](#) . [Sozialismus](#) . [Alexander Sinowjew](#) . [Homo sovieticus](#) . [Diogenes](#) . [Satire](#) . [Roman](#) . [Karikatur](#) . [Wortmontage](#) . [Latein](#) . [Wissenschaftssprache](#) . [Überzeichnung](#) . [Menschentyp](#) . [Ding](#) . [Baracholka](#) . [Erfahrungswissen](#) . [Wissen](#) . [Paradox](#) . [Doxa](#) . [Museumskultur](#) . [Fortschritt](#) . [Zweifel](#) . [Sowjetimperium](#) . [Materialität](#) . [Fortschrittsmonument](#) . [Dnjeproges](#) . [Staudamm](#) . [Bewunderung](#) . [Konstruktion](#) . [Konstruktivismus](#) . [elegante Spange](#) . [Erinnern](#) . [Madame Tussauds](#) . [Mahnmal](#) . [Opfer](#) . [Gedenktafel](#) . [Collage](#) . [1961](#) . [Photo](#) . [Überprüfung](#) . [Gefühl](#) . [Gefühlskultur](#) . [UdSSR](#) . [Trilemma](#) . [Taraf](#) . [Balkanmusik](#)

---

i[1] Karl Schlögel: Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt. München: C. H. Beck, 2017, S. 21.

ii[2] Ebenda S. 22.

iii[3] Walter Benjamin/Detlef Holz: Schmöker. In: Vossische Zeitung. Das Unterhaltungsblatt Nr. 257, S. 2 [vom 17. September 1933](#).

iii[4] Ebenda.

iv[5] Ebenda.

v[6] Ebenda.

vi[7] Karl Schlögel: Das ... [wie Anm. 1] S. 26.

vii[8] Ebenda S. 27/28.

viii[9] Ebenda S. 28.

ix[10] Swetlana Alexijewitsch: Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus. München: Hanser, 2013, S. 9.

x[11] Karl Schlögel: Stimmen im Chor: eine Epoche zur Sprache bringen. Laudatio auf Swetlana Alexijewitsch. In: [Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2013](#) S. 5-10.

---

xi[12] Bei Swetlana Alexijewitsch: *Secondhand-Zeit ...* [wie Anm. 10.] S. 9 und Alexander Sinowjew: *Homo sovieticus*. Zürich: Diogenes, 1987.

xii[13] Zur Satire als literarisches Genre der Moderne seit dem 18. Jahrhundert siehe auch: Torsten Flüh: Überfall der Schrift. Zur Koinzidenz der Besprechung von Walter Benjamins *Die Zeitung* im Blog und dem Attentat auf *Charlie Hebdo*. In: NIGHT OUT @ BERLIN [15. Januar 2015 18:40](#).

xiii[14] Vgl. dazu auch: Susanne Bauer, Lenin spannt aus. Alexander Sinowjews »Homo sovieticus« – eine mehrfache Provokation, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, [Online-Ausgabe](#), 11 (2014), H. 3.

xiv[15] Karl Schlögel: *Das ...* [wie Anm. 1] S. 29.

xv[16] Siehe Torsten Flüh: Oktoberern als Befreiung und Disziplinierung des Menschen. Zur Ausstellung *Das sowjetische Experiment* und der Filmedition *Der Neue Mensch*. In: NIGHT OUT @ BERLIN [16. März 2017 21:47](#).

xv[17] Swetlana Alexijewitsch: Warum bin ich in die Hölle hinabgestiegen? Dankesrede. In: *Friedenspreis ...* [wie Anm. 11] S. 11.

xv[18] Swetlana Alexijewitsch: *Secondhand-Zeit ...* [wie Anm. 10] S. 9.

xvi[19] Karl Schlögel: *Das ...* [wie Anm. 1] S. 37.

xvii[20] Ebenda S. 39.

xvii[21] Ebenda S. 38.

xviii[22] Ebenda S. 40.

xviii[23] Ebenda S. 58.

xviii[24] Ebenda S. 41.

xix[25] Ebenda S. 49.

xix[26] Ebenda S. 103.

xx[27] Ebenda S. 116.

xxi[28] Ebenda S. 104.

xxii[29] Ebenda S. 97.

xxiii[30] Paul Scheffer: *Augenzeuge im Staate Lenins*. Ein Korrespondent berichtet aus Moskaus 1921-1930. Mit einer Einleitung von Margret Boveri. München 1972.

xxiv[31] Karl Schlögel: *Das ...* [wie Anm. 1] S. 49.

xxiv[32] Stephan Horn: *Raumtext I. Die Toten mahnen* (2016). Handzettel zur Ausstellung Berlin 2017.

---

xxv[33] Siehe Torsten Flüh: Neues Material und kein Ende der Geschichten. Zum Film *1917 – Die Russische Revolution* von Paul Jenkins in der arteEDITION. In: NIGHT OUT @ BERLIN [20. April 2017 18:18](#).

xxvi[34] Ivan Kulnev: Das sowjetische Experiment. Wissenschaftliche und künstlerische Analyse des „homo sovieticus“. (Manuskript Masterarbeit) Berlin, 2017, S. 57.