

Aus:

Susi K. Frank (Hg.)

Bildformeln

Visuelle Erinnerungskulturen in Osteuropa

Januar 2018, 360 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2717-6

Im Zeichen des *Visual Turn* werden Bilder als wichtiges Instrument von Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik reflektiert. Dank ihrer momentanen globalen Verbreitung gewinnen sie in den Medien selbst den Status historischer Ereignisse, werden zu »Bildakten« (Bredekamp) und erzwingen als Fakten einen historisierenden Umgang.

Aby Warburgs und Sergej M. Eizenstejns Begriff der »Pathosformel« abwandelnd, fragt dieser Band nach ikonographischen Kodierungen, die bei der Konstitution kollektiver Gedächtnisse als wichtiges politisches Instrument fungieren und damit die Macht der Bilder mitbegründen. Im Blick auf Bildmedien und die Literatur untersuchen die Beiträge in komparatistischer Perspektive die Spezifik und Wirksamkeit von Bildformeln in verschiedenen Regionen Osteuropas.

Susi K. Frank (Prof. Dr.) leitet das Fachgebiet »Ostslawische Literaturen und Kulturen« an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2717-6

Inhalt

Einleitung | 7

Susi K. Frank

I. Formeln des Sowjetischen

**»Geschichte wird mit dem Objektiv geschrieben«:
Wie das Foto vom theatralen *Sturm* zum historischen
Dokument wird** | 37

Sylvia Sasse

***Von ... bis ...*: Etappen einer Bildformel
im Dokumentarfilm über die Sowjetunion** | 63

Irina Sandomirskaja

**Die Bildformel des »Flaggenhissens« in
Fotografie und Film** | 89

Alexander Schwarz

**Die Kunst des Hasses: Der »edle Zorn« und
Gewalt in der sowjetischen Kultur der Kriegszeit** | 109

Evgeny Dobrenko

II. (Osteuropäische) Bildformeln des Holocaust in der Spannung zwischen Dokument und Monument

**Ihr Schrei wurde zum Schrei der Welt: Dmitrij Bal'termanc' *Leid*
und die Universalisierung des Holocaust durch
ästhetische Mittel** | 137

David Shneer

**Il'ja Sel'vinskij: Poetik und Politik der Shoah-Zeugenschaft.
Eine Rekonstruktion** | 167

Maxim Shrayer

**Bewegte und unbewegte Blicke der Toten:
Aus dem Warschauer Ghetto und Charkiv** | 213

Jeremy Hicks

**Bilder, die bleiben, Helden, die gehen:
Wanda Jakubowskas *Die letzte Etappe*** | 229

Magdalena Saryusz-Wolska

**Aus dem Bildarchiv der Augenzeugen:
Am Bahndamm (Text – Bild – Reenactment)** | 251

Magdalena Marszalek

III: Bildformeln zwischen Bild und Text – Instrumente der Konstruktion und Revision des kulturellen Gedächtnisses

Pathosformel »tote Mutter« zwischen Bild und Text | 269

Susi K. Frank

**Bilder von Orten, Bilder der Geschichte:
Eine Lektüre von Július Kollers Archiv** | 305

Tomáš Pospiszyl

Das Tor des Gedächtnisses | 317

Piotr Piotrowski

**Fliegen und andere Insekten. Epiphanien des Scheiterns in der
postkommunistischen Kultur Ost- und Südosteuropas** | 335

Tanja Zimmermann

Autorinnen und Autoren | 357

Einleitung

SUSI K. FRANK

Wenn man von der Macht der Bilder im Zusammenhang der Konstitution kulturellen Gedächtnisses¹ spricht, so lassen sich drei Manifestationsformen dieser Macht ausmachen:

Erstens werden Bilder als wichtiges Instrument von Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik genutzt und dienen vielfach der Konstruktion, aber auch der Reflexion von Geschichte, von historischen Konstellationen usw. (Bsp. der Kniefall von Willy Brandt in Warschau).

Zweitens gewinnen Bilder dank ihrer momentanen globalen Verbreitung in den Medien selbst den Status historischer Ereignisse, machen die Rezipienten zu unmittelbaren Augenzeugen und erzwingen als Fakten einen historisierenden Umgang (09/11 oder Explosion in Fukushima).

Und drittens manifestiert sich die Macht der (fotografischen) Bilder gelegentlich darin, dass sie als Zeugnisse das Verdrängen bestimmter historischer Ereignisse aus dem kollektiven Bewusstsein verhindern.

Das Interesse des vorliegenden Bandes richtet sich zunächst vor allem auf den ersten der drei genannten Aspekte. Hier werden Bilder bzw. Bildformeln als wichtiges Instrument der Konstruktion kollektiven und kulturellen Gedächtnisses untersucht und es wird nach den Dimensionen ihrer Wirkmächtigkeit gefragt. Dabei spielen allerdings immer wieder auch der Zeugnischarakter bzw. die mögliche Zeugnisfunktion und der Status als Ereignis, den Bilder manchmal erhalten können, eine wichtige Rolle.

Was sind das für Bilder, die eine Schlüsselfunktion für die Konstitution des kulturellen Gedächtnisses und/oder der kulturellen Identifikation bzw. Zugehö-

1 Der Begriff »kulturelles Gedächtnis« wird hier im Sinne von Jan Assmann verwendet. Vgl. Assmann 2006: 67–75.

rigkeit übernehmen (können)? Woher erhalten sie ihre Macht bzw. wer hat die Macht, ihnen diese Funktion zu verleihen? Und wie genau funktionieren sie?

Mit dem Begriff »Bildformeln« soll in einer weit entwickelten Debatte im Bereich der Bildwissenschaften, der historischen Kulturforschung und der Bildsoziologie ein neue Akzent gesetzt werden, der in mancher Hinsicht bisher aufgesplitterte Positionen zu synthetisieren erlaubt.

Als Bezeichnung derjenigen Bilder, die durch Rezeption, mediale Zirkulation und Kanonisierung außergewöhnliche Symbolkraft gewinnen sowie wesentlich zur Formung kollektiven Bewusstseins beitragen, hat in der deutschen Kunstwissenschaft Michael Diers den Begriff »Schlagbilder«² geprägt. Parallel dazu ist in der insbesondere am Fernsehen orientierten Mediensoziologie der Begriff »Schlüsselbilder«³ verbreitet. In beiden Fällen geht es um singuläre Bilder, die ihren symbolischen Status durch die Rezeption erhalten.

Der hier vorgeschlagene Begriff »Bildformel« richtet sich auf die Bilder selbst, ihre Verfasstheit bzw. Poetik und ihre ikonographischen Bezüge, die – so die These – dazu beitragen, dass sie als Träger kultureller Semantik eine Schlüssel-funktion erhalten. »Bildformel« knüpft an Aby Warburgs Begriff der »Pathosformel« an, den dieser zuerst in seinem Aufsatz über »Dürer und die römische Antike« (1906: 55-60) eingeführt und erläutert hat. Warburg geht von einer ikonographisch kodierten Gebärdensprache aus, die in der europäischen Kunst seit der Antike zur Anwendung kommt, und deren Zeichen-Elemente (pathetische) Gesten sind. Warburgs erstes Beispiel war die Beschreibung der Wanderung und Wandlung der Darstellung des Todes von Orpheus in der europäischen Tradition. Die Pathosformel besteht in ihrem ikonografischen Kern hier in der erschrockenen Armgeste, mit der Orpheus versucht, die Angreifer abzuwehren und den eigenen Körper zu schützen: »auch andere, ganz verschiedenartige Kunstwerke mit Bildern vom Tode des Orpheus, [...] zeigen fast völlig übereinstimmend, wie lebenskräftig sich dieselbe [...] Pathosformel, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte; vor allem beweist dies aber der Holzschnitt zur Venezianischen Ovidausgabe von 1497 [...] da diese Illustration gleichfalls [...] auf dasselbe antike Original zurückgeht [...]« (Warburg 1906: 58).

Warburgs späterer Mnemosyne-Atlas macht deutlich, dass es ihm bei der Wahl des Begriffs »Pathosformel« als Bezeichnung eines Elements der Gebärdensprache v.a. auch darum ging, dass die Gebärden alias »Formeln« zwar als

2 Vgl. Diers 1997.

3 Vgl. Ludes 2001.

Elemente einer Sprache aufrufbar sind, aber je nach Kontext immer wieder semantisch neu aufgeladen werden können. »Formel« steht also für ein visuell komplexes Gebilde – z.B. eine Gebärde – welches ikonographisch als Geste höchster affektiver Erregung kodiert wird und dadurch immer wieder neu zum Einsatz gebracht werden kann und – qua Kodierung mit dem Wiedererkennungseffekt zugleich auch Verständnis garantiert.

Auf diesen Kodierungs- und Umkodierungsmechanismus soll mit dem hier gewählten Begriff »Bildformel« ebenfalls Bezug genommen werden. Denn die Grundannahme besteht darin, dass Bilder gerade dadurch, dass sie nicht ganz neu sind, sondern in der ein oder anderen Weise aus vorhandenen ikonographischen Kodes generiert, besondere Wirkmächtigkeit gewinnen können, dass gerade eine gewisse – vielleicht im inhaltlichen Zusammenhang ganz unerwartete – Lesbarkeit ihre Wirkmächtigkeit erhöht. Im Prozess der Kodierung und Umkodierung generieren sie selbst einen neuen Kode und werden damit ihrerseits als »Formeln« anwendbar.

Damit ist der Begriff »Bildformel« zugleich etwas weiter und etwas enger gefasst als Aby Warburgs »Pathosformel«: hier soll nicht nur die Affektdarstellung und Affektwirkung im Vordergrund stehen, vielmehr soll der ikonographische Aspekt der Kodierung, das Formelhafte als Klammer für die hier untersuchten Bilder im weitesten Sinn ausreichen. Manche erzielen ihre Macht (Signifikanz) ganz ohne Pathos, allein durch ihre hohe Symbolkraft bzw. die Symbolkraft des Dargestellten. Eine Verengung im Vergleich mit Warburgs Verständnis von Pathosformel ergibt sich daraus, dass hier zumeist nicht Gebärden als »Formeln«, die semantisch komplett flexibel sind, untersucht, zusammengestellt und verglichen werden, sondern komplexere ikonografisch kodierte Motive, die in den historischen und regionalen Transformationen einen konstanten semantischen Kern beibehalten und gerade wegen dieser Semantik wiederverwendet werden.

Ein weiterer Aspekt, der bei Warburg ständig präsent ist, aber nicht reflektiert wird und bislang auch in der Sekundärliteratur noch zu wenig beleuchtet wurde, kommt in einigen Beiträgen dieses Bandes zentral zur Sprache: Intermedialität bzw. das Funktionieren von Bildformeln im Dialog zwischen Bild und Text.

In Hinblick auf die Übertragbarkeit des Begriffs »Pathosformel« auf Texte sah schon Warburgs Mitarbeiterin, Gertrud Bing, eine Parallele zum Begriff »Topos« und schrieb 1965: »In der Rhetorik wird eine zur Konvention gewordene Formel, die laufend verwendet wird, um eine Bedeutung oder eine Stimmung mitzuteilen, Topos genannt. Warburg stellt das Vorhandensein von etwas analo-

gem in der bildenden Kunst fest.« (Bing 1992: 437-454)⁴ Auch Ernst-Robert Curtius, der eine sehr ›vereinfachte‹ Perspektive auf die Bildkunst als im Vergleich zur Literatur ganz unmittelbar rezipierbares Medium hatte, ging von einer völlig unproblematischen Äquivalenz zwischen Topos – in der Literatur – und Pathosformel in der Bildkunst aus. Kritik an diesem einfachen ›Kurzschluss‹ wurde in neuerer Zeit vor allem von Seiten der Kunsthistoriker geübt. (Vgl. Pfisterer 2003: 21-47)⁵

Warburg selbst schenkte dem Aspekt der intermedialen Bezüge große Aufmerksamkeit ohne ihn dabei zu explizieren oder gar zu problematisieren. Vgl. z.B.:

»[...] Hier ertönt zum Bild die echt antike, der Renaissance vertraute Stimme, denn daß der Tod des Orpheus [...] leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühlt Erlebnis aus dem dunkeln Mysterienspiel der Dionysischen Sage war, beweist das früheste italienische Drama Polizians, sein in ovidianischen Weisen sprechender ›Orfeo‹, [...].« (Warburg 1906: 58)

Warburgs Argumentation macht deutlich, dass er Bilder häufig als Illustrationen bzw. bildlich performative Inszenierungen von Textvorlagen auffasste und gerade dieses intermediale Verhältnis mit dem Begriff »Pathosformel« bezeichnete. Warburg explizierend akzentuieren die Herausgeber der einbändigen Warburg-Ausgabe, Sigrid Weigel, Martin Tremel und Perdita Ladwig (2010: 9-30) die intermediale Dimension des Begriffs⁶ und verstehen »Pathosformel« als eine Art medial invertierte Ekphrasis, als »eine Ekphrasis, deren performatives Element – die in der Zeit stattfindende dramatische Aufführung – im Modus des Vor-Augen-Führens als Bewegung im Bild festgehalten ist.« (Weigel/Tremel/Ladwig 2010: 37) In mehreren Beiträgen dieses Bandes wird das Wandern von »Bildformeln« zwischen Bild und Text und Text und Bild nachvollzogen, in manchen von ihnen werden gerade die dafür zentralen Strategien der Visualisierung oder aber der kritischen Reflexion von Sichtbarkeit und Darstellbarkeit zum Gegenstand der Analyse.

4 Vgl. neuere Überlegungen zur Differenzierung zwischen Pathos und Topos in der Bildkunst bei Pfisterer/Seidel 2004.

5 Zu einem aktuellen Versuch, den Begriff „Pathosformel“ für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen, vgl. Knape 2010: 25-44.

6 Zur intermedialen Dimension bei Warburg vgl. auch Isolde Schiffermüller, die den analytischen Stil Warburgs ›intermedial‹, in Hinblick auf die analytische Bezugnahme auf das pathetische Bildmaterial, interpretiert: Schiffermüller 2009: 7-21.

Die Parallele des Funktionierens von Bildformeln in Bild und Text betrifft, wie im vorliegenden Band ebenfalls zur Sprache kommt, auch eine energetische Dimension, die ebenfalls für Warburgs Pathosformel-Begriff in Anschlag gebracht wurde. Horst Bredekamp hat diesen Aspekt in der seinem Konzept des »Bild-Akts« zugrundeliegenden Warburglektüre expliziert. Nach Bredekamp beschreibt Warburg mit »Pathosformel« eine Technik der »bildenergetischen Bewältigung« von größter Angst, Todesangst, von Ereignissen von höchster, die Grenzen des Erträglichen überschreitender emotionaler Intensität. »Die Pathos-Formel« – so Bredekamp – »begründet im Verständnis von Warburg die Möglichkeit, nicht zu bewältigende, zerstörerische Energien des Psychischen und Sozialen durch visuelle Formen zu entäußern und damit beherrschbar zu machen [...]« (Bredekamp 2005) Dabei geht es jedoch nicht darum zu entschärfen, sondern vielmehr »um eine bildenergetische Bewältigung von tödlicher Naturangst. Indem die Angst distanziert wird, entsteht Kultur«. ⁷ Dieses Unfassbare, über alle Maßen Erschreckende wird – so die Warburg explizierende These – mithilfe ikonografischer Formeln, die über Jahrhunderte tradiert werden, in den Rahmen des Erfahrbaren und damit repräsentativ und narrativ Bearbeitbaren integriert.

Auch in Hinblick auf die energetische Funktion – darauf verweisen neben Bredekamp auch Weigel und Tremel⁸ – erweist sich die Parallele zwischen Bild und Text: Denn auch in der Rhetorik dien(t)en Pathosverfahren der darstellerischen, kommunikativen und manipulativen Bewältigung von Undarstellbarem bzw. unsagbar Großem, Schrecklichem, Mächtigem oder Schönerem. Und auch in der Rhetorik fungieren intermediale Figuren, die z.B. auf eine »Visualisierung« zum Zweck der Vergegenwärtigung abzielen, als wichtiges Pathos-Instrument.

Diese energetische Dimension des Begriffs »Pathosformel« soll auch für den Begriff »Bildformel« in Anspruch genommen werden, denn in praktisch allen hier diskutierten Fällen geht es darum, eine in anderer Form nicht auszudrückende semantische Komplexität mithilfe von symbolischer Verdichtung und Kodierung in einer Bildformel kommunizierbar zu machen.

Die Beiträge gehen davon aus, dass Bildformeln eine Schlüsselfunktion im Prozess der Konstituierung kulturellen Gedächtnisses und kultureller Identität erhalten können, und dass sie tradier- und zitierfähig werden, weil sie die Kraft ent-

7 Bredekamp (2005) verweist auf Warburgs Bericht über den Tanz der Hopi-Indianer beim Schlangenritual, wo durch Bilder der Schlangen und Bildgesten eine Distanz geschaffen wird, die es schließlich ermöglicht, die Giftschlange furchtlos in den Mund zu nehmen.

8 Ebd.

wickeln, in komprimierter Form die Werte und die höhere Wahrheit der Wirklichkeit, die sie vorgeben zu zeigen – und tatsächlich natürlich konstruieren: so z.B. Machtverhältnisse, Recht und Unrecht, Gut und Böse, Sieger und Verlierer. Oder es sind Bilder, die dem Abgebildeten/Gezeigten besonders hohe Symbolkraft verleihen, indem sie es als (arche)typische Schlüsselsituation kenntlich machen, in der sich zentrale Werte dieser Kultur konzentriert, evident und unhinterfragbar manifestieren.

Dabei geht es auch um den Aspekt der Macht der Bilder, den Horst Bredekamp mit dem Begriff des »Bild-Akts« aufs Tableau gebracht hat. (Vgl. Bredekamp 2010) Leonardo folgend, versteht Bredekamp Bildkunst als »Einladung zur Gefangenschaft«, d.h. als Einladung zum Überwältigtwerden durch eine Kunstform die, indem sie »vor Augen stellt«, ein Sich-Entziehen von Seiten des Rezipienten verunmöglicht. Bilder haben das Vermögen bereits in sich, welches Aristoteles' *Poetik* zufolge die Rhetorik für die Sprache erwerben soll: *enárgeia*. Bredekamp lehnt den Begriff »Bildakt« eigentlich nur deshalb an den Begriff »Sprechakt« an, um den Unterschied deutlich zu machen: Mit Bildern wird nicht wie mit Wörtern gehandelt, sie handeln selbst, sind nicht Objekt, sondern – wie der Sprecher – Subjekt des Handelns (vgl. Bredekamp 2010: 51), ihr Objekt sind die Rezipienten, auf die sie wirken.

Die hier vorgeschlagene Perspektive auf die Wirkmächtigkeit von Bildformeln soll uns einen Schritt weiterbringen, indem auch die Wirklichkeit selbst als Objekt der mithilfe von Bildformeln vollzogenen Bildakte berücksichtigt wird. Denn – wie einige der in diesem Band diskutierten Beispiele deutlich zeigen – geht es hier nicht immer nur um die Konstruktion von Bewusstsein, des kulturellen Gedächtnisses und kultureller Werte, sondern vor allem auch um die Schaffung von (historischen) Tatsachen. Viele der hier diskutierten Bilder resp. Bildformeln erwiesen sich als mächtig genug, Fakten zu schaffen. Auch diese performative Dimension bedingt das starke Interesse an Bildformeln als Forschungsgegenstand.

Weiterhin ergibt sich aus Bredekamps Ansatz die – von einigen Autoren auch an ihr Untersuchungsmaterial gerichtete – Frage danach, wer außer den Bildern selbst diese zur Entfaltung ihrer Wirkung und zur Ausübung ihrer Macht befähigt. Genau wie die Bilder sind kulturelle Gedächtnisse symbolische Konstrukte, welche Werte und Werthierarchien implizieren und sich strukturell aus Narrativen und aus Kartographien zusammensetzen. Bildformeln brauchen, um zu funktionieren, um kommuniziert zu werden und produktiv zu bleiben einen kulturellen und institutionellen Kontext, der ihnen die Macht zur Entfaltung ihrer Bildmacht verleiht. Einige der Beiträge fragen ganz gezielt nach den institutionellen Kontexten und Konstellationen, in denen die jeweils untersuchte Bildfor-

mel funktioniert, und zeigen und reflektieren die Machtverhältnisse, die dabei im Spiel sind. Und einige untersuchen Konflikte um Deutungshoheiten und versuchen, mithilfe alternativer Bildformeln der dominierenden symbolischen Ordnung Gegennarrative entgegen zu setzen.

Die Macht der Bildformeln »vor Augen zu stellen« deutet auf die Problematik der Authentizität, die einen weiteren Schwerpunkt des vorliegenden Bandes bildet. Wenn Bilder gerade als *Bildformeln* kulturelles Gedächtnis konstituieren und wenn man schon davon ausgeht, dass kulturelles Gedächtnis sowieso konstruiert ist, wie können solche Bilder dann gleichzeitig Authentizität beanspruchen? Und welche Rolle spielt das eigentlich?

Einige Beiträge gehen gerade den Verfahren der Authentisierung nach, versuchen sogenannte »Evidenzformeln« ausfindig zu machen, ein ganzes Repertoire an Verfahren der Authentisierung. Andere Beiträge zeigen Fälle, wo das Faktum der künstlerischen Inszenierung niemals verborgen wurde, die Bilder aber dennoch als authentische rezipiert wurden.

Wie die – zumeist aus dem 20. Jahrhundert stammenden – Beispiele zeigen, wird nicht immer mithilfe authentischer Augenblicksaufnahmen, Fotografien oder Filmaufnahmen eines historischen Geschehens Geschichte gemacht. Manchmal wird das kulturelle Gedächtnis mithilfe von Bildern kodiert – welche dann als Bestandteile dieses Gedächtnisses zu Bildformeln werden –, Bilder, die eigentlich fiktive Nachstellungen dieser historischen Ereignisse dokumentieren, wie im Fall der Oktoberrevolution (vgl. den Beitrag von S. Sasse). Manchmal ist es ein Spielfilm, dessen Bilder die allgemeine Vorstellung von der historischen Wahrheit viel stärker prägen als authentische Aufnahmen (wie im Fall des Holocaustfilms, den Saryusz-Wolska diskutiert), und manchmal sind es Kunstwerke, künstlerische Inszenierungen die, ganz dezidiert eingreifend, das historische Bewusstsein und das Geschichtsverständnis und das Empfinden kultureller Zugehörigkeit prägen (vgl. den Beitrag von P. Piotrowski).

In manchen Beiträgen, die nach der Autorschaft wirkmächtiger Bilder fragen, wird deutlich, dass es sich bei weitem nicht immer um Akteure und Agenten der Informationsmedien, Journalisten oder Reporter handelt, sondern oft um Künstler, die auch die Bilder, die doch historische Wahrheit vermitteln sollen, als Kunstwerke intendiert hatten. Und manche Fälle zeigen, dass die Wirkmächtigkeit der Bildformeln nicht nachlässt, wenn der Autor in Vergessenheit gerät.

Als Bildformeln erzeugen Bilder – z.T. in narrativer Entfaltung – die Evidenz historischer Wahrheit und machen sie zum Bestandteil des kulturellen Gedäch-

nisses. Aus dieser Potenz resultiert noch eine weitere: die der emotional affizierenden Wirkung, die nicht nur Identität stiftet, sondern durch den emotionalen Nachvollzug ein vergegenwärtigendes Nacherleben des Geschehenen ermöglicht und dadurch eine Disposition zum Handeln provozieren kann. Dies ist ein Aspekt, der von einigen Beiträgen des Bandes speziell für die hier in den Blick genommene Region »Osteuropa« veranschlagt wird. In der sowjetischen Einflusszone – so argumentieren etwa die Beiträge von Evgenij Dobrenko, Jeremy Hicks oder Alexander Schwarz – diente die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses nicht nur der reflektierenden Aufarbeitung und narrativen Integration der historischen Ereignisse, sondern zugleich auch der Agitation zum Handeln (im Sinne einer Vergeltung des Zugefügten Leids).

Daher basiert der regionale Schwerpunkt dieses Bandes, Osteuropa, nicht etwa darauf, dass mehr oder weniger kontingentes Material aus dieser Region untersucht wird, sondern bildet selbst einen Kernaspekt der Fragestellung. Denn hier wird gefragt, ob es spezifisch osteuropäische Bildformeln gibt, d.h. solche, die das kulturelle Gedächtnis speziell des sowjetischen Raums bzw. der (ehemaligen) sowjetischen Einflusszone mitkonstituieren, und deren Entstehung und Produktivität wesentlich durch den kulturellen und politischen Kontext der Region mitbedingt sind? Es wird weiterhin gefragt, wie die Unterschiede, die Korrespondenzen und der Dialog zwischen den Bildgedächtnissen Ost- und Westeuropas und darüberhinaus aussehen? Und ob sich in der historischen Analyse eine Spezifik der Bildpolitik in Osteuropa bzw. im sowjetischen und postsowjetischen Raum ausmachen lässt? Welche historischen Wurzeln und welche Auswirkung sie auf die Entstehung und dauerhafte Wirksamkeit von Bildformeln hat?

Bereits während des »Großen Vaterländischen Kriegs« – so zeigen einige Studien dieses Bandes – wurden die Grundlagen gelegt für die Erinnerungspolitik, die heute noch die stärkste Klammer der kollektiven Identität in Russland bildet, die aber in den sich inzwischen von ihrer sowjetischen Vergangenheit abgrenzenden Ländern zum Gegenstand intensiver Auseinandersetzung geworden ist: die Erinnerungspolitik, die den Kampf gegen den Nationalsozialismus und den Sieg über Hitlerdeutschland v.a. seit den 1960er Jahren zur Grundlage der kollektiven Identität gemacht hat, wobei nicht der Rassismus der Nazis und der Genozid an den Juden im Zentrum standen und stehen, sondern das Leiden und die heroische Verteidigung des sowjetischen Volkes, welches als (multinationale) Einheit aufgefasst wurde. Bereits in den Kriegsjahren entstanden Pressebilder, deren Funktion über das bloße Dokumentieren hinausging: Sie sollten helfen, die grauenvollen Erfahrungen zu deuten, in einen geschichtlichen Horizont einzu-

ordnen, und zugleich identifizierten und charakterisierten sie die Kontrahenten des Krieges als Täter und als Opfer und halfen letzteren, ihre Rolle als Verteidiger und Rächer zu internalisieren.

Der vorliegende Band, dessen Beiträge sich auf Material aus unterschiedlichen Medien (zumeist Fotografie, Film, Text) und verschiedenen Künsten beziehen – in manchen Fällen auch aus der Literatur oder sogar aus der Plastik –, aber manchmal auch nichtkünstlerische dokumentierende Berichterstattung, gliedert sich in drei inhaltliche und systematisch definierte Teile: »Sowjetische Bildformeln – Formeln des Sowjetischen«, »(Osteuropäische) Bildformeln des Holocaust in der Spannung zwischen Dokument und Monument« und »Bildformeln zwischen Bild und Text – Instrumente der Konstruktion und Revision des kulturellen Gedächtnisses«

Die unter der Überschrift **Sowjetische Bildformeln – Formeln des Sowjetischen** versammelte Gruppe von Texten beschäftigt sich mit Bildformeln, die entweder speziell zur symbolischen Konzeptualisierung der sowjetischen Identität und eines sowjetischen kulturellen Gedächtnisses entwickelt wurden oder aber in ihrer Verwendung im sowjetischen Kontext eine spezifische Adaption erfahren haben.

Sylvia Sasse fragt in ihrem Beitrag, wie es dazu kam, dass das Bild eines theatralischen Reenactments zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution – Nikolaj Evreinovs »Erstürmung des Winterpalais'« – im kulturellen Gedächtnis der Sowjetunion, Russlands und der ganzen Welt zum kanonischen Dokument der Oktoberrevolution selbst werden konnte.

Ludwig Jägers an Foucault anknüpfender Fragestellung folgend, zeigt Sasse, in welchem komplexen Prozess der Remedialisierung die das Foto der theatralen Inszenierung nach und nach zu einem Dokument gemacht wurde: wie es in unterschiedlichen Kontexten – Geschichtsbüchern, Fotoreportagen etc. – immer wieder als Zeugnis des historischen Ereignisses *dargestellt* worden ist, wie die Darstellung durch Bildunterschriften, Kommentare, Zeugenaussagen, durch eine klassische Ekphrasis, aber auch durch Fotomanipulation, durch das Entfernen theatraler Hinweise, die eine Distanz schaffen könnten, und durch das Heranzoomen des Bildausschnitts als Dokument für die Erstürmung des Winterpalais präpariert wurde. Quer durch historische Darstellungen der Geschichte des Bolschewismus und der Sowjetmacht, aber auch des sowjetischen Theaters der 1920er Jahre verfolgt Sasse den Einsatz der Fotografie von Evreinovs Inszenierung und ihre jeweilige Kommentierung. Sie zeigt, wie durch partikulares, die

Inszeniertheit vertuschendes Abfilmen eine nahtsichtige Zeugenperspektive hergestellt wurde, die genau jene Evidenz schaffen sollte, die das Bild selbst nicht zeigen konnte. Sasse spricht in diesem Zusammenhang von Evidenzformeln, d.h. Formeln, die dem Foto einen dokumentarischen Charakter zuschreiben und – normativ – eine entsprechende Rezeption fordern.

Aber bereits auch in der theatralen Inszenierung wurde auf die Erzeugung von Dokumentarizität geachtet: z.B. durch die Beteiligung von Zeitzeugen, die 1917 am Sturm auf das Winterpalais bereits teilgenommen hatten oder die damals als Personal der Kerenskij-Regierung im Winterpalais arbeiteten, an der Nachstellung der Erstürmung. Sie sollten das theatrale Ereignis, das somit das historische Ereignis substituieren sollte, beglaubigen.

Die Besonderheit des Fotos von der Erstürmung des Winterpalais sieht Sasse darin, dass es hier nicht nur um die Dokumentwerdung mittels Evidenz-erzeugung geht, sondern darum, dass der historisch dokumentarisierende Blick bereits im fotografierten Ereignis, der theatralen Inszenierung selbst angelegt war. Denn Evreinov erhielt einen staatlichen Auftrag zur Theatralisierung von Geschichte, aber er sollte etwas historisch-künstlerisch rekonstruieren, das es – jedenfalls als dokumentiertes historisches Ereignis – (noch) nicht gab, das vielmehr nur im politisch Imaginären existierte. Mit den Worten Joachim Paechs: Evreinov sollte eine »gültige Interpretation der Revolutionsereignisse mit den Mitteln des Theaters« schaffen (Paech 1974: 331).

Was Evreinov macht, funktioniert – so Sasse – gewissermaßen analog zu dem, was der Regisseur und Theatertheoretiker an anderer Stelle als Theatertherapie konzipiert hat. Diese verstand Evreinov als *acting cure*, die hilft, durch Performance ein Ereignis, ein Erlebnis zu substituieren, das man persönlich zuvor nicht erfahren konnte. Mithilfe des Theaters sollten die Theaterzeugen so zu echten Zeitzeugen gemacht werden.

So gelingt es Sasse erstens nachzuweisen, dass Evidenzeffekte weder abhängig von der Authentizität des Materials sind, noch davon, dass Verfahren und Inszenierungsbedingungen verborgen werden. Auch Kunst, die sich als solche zu erkennen gibt, kann Evidenz erzeugen. Zweitens zeigt sie, dass Realität vor Augen zu stellen, bei Evreinov nicht heißt, sich auf sie zu beziehen, sondern Reales durch das Theater zu schaffen. Evreinov glaubte an die wirklichkeitsstiftenden Effekte des Theaters, und die Rezeption hat ihm Recht gegeben: Mit seiner (re)konstruktiven Inszenierung der Erstürmung des Winterpalais schuf Evreinov die Bildformel der Oktoberrevolution.

Juris Podnieks' *Mēs?* (*Hello, Do You Hear Us?* in der BBC-Ausstrahlung 1991, *Soviets* in der amerikanischen Version, *Wir?* [*My?*] in der sowjetischen, 1989-

1991) wird von **Irina Sandomirskaja** als letztes berühmtes Zitat einer von Dziga Vertov geprägten und für den sowjetischen Dokumentarfilm kanonischen Bildformel verstanden, deren Ziel es war, eine die Gesamtheit der Sowjetunion umfassende kollektive Identität zu suggerieren. Die Sowjetunion als »Einheit der Vielfalt« als Einheit »von... bis...« knüpfte an imperiale Einheitskonzepte an und modifizierte diese.

Als neue Spielart der Karte, des kartographischen »von... bis...«, so Sandomirskajas These, begründete der Dokumentarfilm das Bild der Sowjetunion bzw. der sowjetischen Heimat geographisch. Vertovs »Kino-Auge« schuf dieses Bild konsequent.

Was Sandomirskaja zeigt, sind die Kontinuität und die Transformationsstufen dieser Bildformel von Vertov über die Stalinära, die Brežnev-Zeit bis zur ausgehenden Perestrojka: Wie aus dem agitierenden Einheits-»Wir!« nach und nach eine normative Einheit in unendlicher Vielfalt und schließlich eine Frage »Wir?« wurde, die aber immer noch von jenem starken Glauben und einer starken Zukunftshoffnung getragen ist, wie sie am Anfang stand.

Diese weniger durch die Einheit der Bilder als durch die Identität des semantischen Kerns geprägte *Bildformel* wird für Sandomirskaja gerade erst aus der historischen Distanz sichtbar, zu einem Zeitpunkt, als auch die letzte der beschriebenen Transformationsstufen bereits in die unwiederbringliche Vergangenheit des 20. Jahrhunderts entrückt ist. Mit der sie verbindenden Bildformel archivieren die Filme Dziga Vertovs, Sluckijs, Brauns'/Franks und Podnieks' die Erinnerung an die geraubte Revolution und lassen sie als Bestandteil eines ebenso verlorenen Gedächtnisses erkennen.

Alexander Schwarz interessiert sich für sowjetische und postsowjetische Bilder des Fahnenhissens als semiotische und rhetorische Akte der Ikonisierung und deren Kanonisierung. Im Anschluss an Cornelia Brink versteht Schwarz diese Bilder als »säkuläre Ikonen« (Brink 2000), womit er sich von dem »eher für leitmotivische Standbilder und Fernsehsequenzen« geeigneten Begriff »Schlüsselbilder« distanziert. Seine Palette reicht von der Revolution bis zum Pionierlager, vom Nordpol über den Sieg der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg bis zur Annexion der Krim 2014.

Anhand von Beispielen sowohl aus der Fotografie als auch aus dem Film (Dokumentar- und Spielfilm) geht Schwarz dem Prozess der Kanonisierung des Flaggehissens als Formel der Identifikation und/oder Inbesitznahme nach, deren Realisierungen zu medialen Ikonen mit starker affektiver und identifikatorischer Wirkung werden konnten. Zuerst, so Schwarz, hat der sensationelle Erfolg des

Bronenosec Potëmkin diesen Bildakt kodifiziert, kanonisiert und den Symbolträger aufgewertet.

Mithilfe der Bildformel des Flaggehissens werden – territoriale oder politische – Herrschaftsansprüche erhoben und in der Dokumentation mithilfe authentisierender Medien (Fotografie und Film) diese Ermächtigungen zugleich als heroische Taten und historische Ereignisse besiegelt. Ihre Verbreitung und Rezeption zielt auf patriotische Identifikation und Verehrung oder, nach außen, auf Abschreckung.

Schwarz geht es darum, den Prozess der Ikonisierung in seiner Mehrstufigkeit von Repräsentation und Symbolisierung zur Kanonisierung und politischen Instrumentalisierung anhand von Beispielen – wie z.B. der filmisch vielfach festgehaltenen Inszenierung und Repräsentation des morgendlichen Fahnenappells im Pionierlager Artek nahe Jalta auf der Krim – nachzuvollziehen.

Am Beispiel der sowjetischen und postsowjetischen ›Ikonen‹ der Nordpolaroberung – das Flaggehissen im Rahmen der Expedition »Nordpol 1« (»SP 1«), 1937, und der privat finanzierten U-Boot-Geologenexpedition von 2007 – zeigt Schwarz, dass das Flaggehissen nicht nur der Sichtbarmachung des an sich unsichtbaren und auf bewegten Eisschollen nicht festzumachenden nördlichen Scheitelpunkts der Meridiane dient, sondern immer wieder auch der Beglaubigung und Affirmation der als symbolische auch realen heldenhaften Inbesitznahme dieses Punktes – dem oft auch die Bedeutung des Gipfels der Erde zugeschrieben wurde.

Das vielleicht berühmteste Bild des Zweiten Weltkriegs, Evgenij Chaldej's »Hissen der roten Fahne auf dem Reichstag«, dessen Nachgestelltheit freilich bereits vielfach diskutiert wurde, inszeniert mithilfe der Bildformel metonymisch den Sieg über den Faschismus als heroische Tat der Sowjetarmee. Auch hier ist die Funktion der Dokumentation verbunden mit der symbolischen Konstruktion des Ereignisses als ›Gipfelsturm‹ sowie mit der Agitation patriotischen Heldentums.

Anhand des Beispiels der Dokumentation der Krimannexion in den russischen Medien zeigt Schwarz wie das Bild des Fahnehissens auch heute zur Agitformel wird, »die die zugrundeliegende Grenzüberschreitung als nicht diskutierbar und irreversibel darstellt.« Gerade mithilfe der Bildformel werden historische Fakten geschaffen, die manchmal ihrerseits durch Gegenbilder bekämpft werden. Z.B. wenn ein ukrainischer Aktivist mitten in der russischen Hauptstadt, auf einem der Moskauer Stalinhochhäuser die ukrainische Fahne und den Sowjetstern in den ukrainischen Landesfarben bemalt.

Obwohl die Bildformel des Fahnehissens global mit ähnlichen Konnotationen zum Einsatz kommt, so wird in Alexander Schwarz' Beitrag doch die

kontinuierlich hohe Virulenz dieser Formel im sowjetischen und postsowjetischen Kontext deutlich.

Im Beitrag zu Bildformeln des Hasses und der Gewalt in der sowjetischen Literatur und Bild- bzw. Fotokunst des Zweiten Weltkriegs geht es **Evgenij Dobrenko** darum, eine Wende in der an die Massen adressierten sowjetischen Propaganda nachzuzeichnen: von der »ideologischen und visuellen Sterilität der Vorkriegskunst« zur Inszenierung von Gewalt, Grausamkeit und Zerstörung zum Zwecke der unmittelbaren emotionalen Wirkung und Agitation. »Die Generierung grausamer Bilder von Tod und Zerstörung wurde zu einer charakteristischen »künstlerischen Strategie« der Kriegszeit« – schreibt Dobrenko.

Der Aufsatz argumentiert an Text- und Bildmaterial gleichermaßen, zeigt die Entsprechung zwischen beiden und berücksichtigt neben Presstexten und -fotos auch fiktionale Texte, Spielfilme und Gemälde von symbolischem Gehalt. Es geht um den Kriegsdiskurs der Epoche, dessen radikalen und agitierenden Charakter Dobrenko dem durch Überflutung mit Gewaltbildern abgestumpften heutigen Leser klarzumachen versucht. Naturalistisch und expressionistisch wirkende Szenen von Gewalt und Tod waren als Aufrufe zur Handlung intendiert. Mit durch Grausamkeit überraschenden, aber ikonographisch zugleich gefestigten, kodierten Bildern resp. Bildformeln funktionierte das – so zeigt Dobrenko – noch effektiver. Statt den eher abstrakten »unvergleichlichen Heldentaten« der Vorkriegszeit wurden in der Kriegszeit Helden als Opfer in krasser Entstellung und Rächer kodifiziert. Dobrenko bringt als berühmtes Beispiel die »erschütternde Aufnahme des Journalisten Sergej Strunnikov von der hingerichteten Zoja Kosmodem'janskaja in der Zeitung *Pravda*«, die ihren toten in den Schnee gedrückten Körper aus schockierender Nähe zeigt und dadurch den Betrachter direkt in das Ereignis hineinzieht. Deutlicher könnte die Differenz zur Frauenikonographie des Sozialismus der 1930er Jahre nicht sein: dort – abstrakte Idealisierung einer fast geschlechtslosen Vitalität, hier – ein hilfloser, vom Leiden gezeichneter toter Frauenkörper, der neben religiösen Opfergedanken und erotischen Konnotationen v.a. auch Rachegefühle weckt. Bilder, die in maximaler Drastik die unvorstellbare Grausamkeit des Krieges zeigen, durchziehen die gesamte sowjetische Lyrik und Prosa, den Film und die Pressefotografie der Kriegszeit.

Dobrenko spricht von einer »Kunst des Hasses«, die im Stalinismus der Kriegszeit aufkam, aber auch heute noch (oder: wieder) relevant sei.

Unter der Überschrift **(Osteuropäische) Bildformeln des Holocaust in der Spannung zwischen Dokument und Monument** sind Beiträge versammelt, die

zum einen die Spezifik des osteuropäischen, genauer: des sowjetischen und polnischen Holocaust-Bildgedächtnisses untersuchen. Ausgangspunkte bilden zum einen die Tatsache, dass die Dokumentation des Holocaust bereits 1941 in der Sowjetunion begann, und zum anderen der Umstand, dass die sowjetische Darstellung sich durch das politische Gebot der ethnischen Nicht-Spezifizierung der dokumentierten Opfer, die einfach als »sowjetisches Volk« gesehen werden sollten, deutlich unterschied. Die Beiträge fragen nach der Spezifik der Bildformeln, die zur Darstellung und symbolischen Konzeptualisierung des Massenmords und des Leids gefunden wurden und befassen sich auch mit deren grenzüberschreitender, weltweiter Rezeption. Sie zeigen, dass die Holocaust-Dokumentation der sowjetischen Einflussphäre sich in ihrer unmittelbaren Wirkungsintention grundlegend von den zu Kriegsende entstandenen Dokumentationen der Alliierten unterschied, insofern sie nicht nur Dokument der Befreiung, sondern auch Aufruf zur Vergeltungstat sein wollte. Und sie weisen nach, dass die in diesen Dokumentationen etablierten Bilder im Lauf der Rezeption zu international immer wieder zitierten Bildformeln wurden. Dabei, so wird gezeigt, kam es immer wieder zu wesentlichen Transformationen ihrer Semantik, wodurch sie oft gar nicht mehr auf den Holocaust bezogen, sondern verallgemeinert bzw. universalisiert wurden. Ein Beitrag beschäftigt sich mit der postmemorialen Reflexion der Konstitution der Holocaust-Bildformeln im nationalen und transnationalen kulturellen Gedächtnis.

David Shneer diskutiert in seinem Beitrag eines der berühmtesten sowjetischen Kriegsfotos. Es entstammt einem zweiseitigen Foto-Essay des Fotografen Dmitrij Bal'termanc, der 1942 in der Zeitschrift *Ogonëk* publiziert wurde. Shneer zeigt, dass Dmitrij Bal'termanc' unter dem Titel »Leid« überliefertes Bild, gerade weil es ikonographisch mit der Tradition der kriegskritischen Schlachtfeld-darstellungen korrespondiert, zu einer Ikone des sowjetischen und auch des internationalen Kriegsgedächtnisses werden konnte. Zugleich aber geht Shneer der Frage nach, warum dieses berühmte Bild »auch lange nach dem Ende der Sowjetunion keinen Eingang in das ikonografische Pantheon des Holocaust fand«, obwohl seit seinem Entstehen Anfang 1942 und ganz sicherlich seit den ausführlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte bekannt ist, dass es den Mord an 7000 Juden Ende 1941 auf der Krim in der Nähe von Kerč dokumentiert. Im innersowjetischen Kontext hatte dies klare Ursachen: Zum einen ließ die während und insbesondere nach dem Krieg antisemitisch gefärbte Politik unter Stalin eine gezielte Auseinandersetzung mit dem Judenmord nicht zu, und zum anderen war es konstitutiv für die sowjetische Kriegsdarstellung und -reflexion, nicht zwischen Opfergruppen zu differenzieren, sondern das sowjetische Volk insge-

samt als Opfer des »Großen Vaterländischen Krieges« zu modellieren. Aber warum wurde Bal'termanc' Fotografie auch im Westen nicht als Holocaustbild rezipiert?

Shneer findet zwei Gründe dafür: Zum einen die vielfache Dekontextualisierung in Verlauf der Rezeption; und zum anderen die Tatsache, dass sich die Ästhetik der Fotografie einer partikularen Leseweise widersetzt. Indem Bal'termanc eine »Pathosformel« fand bzw. sich einer solchen bediente und auch durch die verschiedenen Titel, die er dem Bild immer wieder gab, trug der Fotograf mit dazu bei, dass seine Fotografie als zeitlose Ikone der Kriegsleiden rezipiert werden konnte.

Shneer zeigt, dass diese Rezeption durch Bal'termanc' ästhetische Bezugnahme auf die Tradition der »Pathosformeln der Schlacht« (Bronfen) möglich wurde: auf Peter Paul Rubens' *Die Konsequenzen des Krieges* und Francisco Goyas *Die Schrecken des Krieges* bis zu den Fotografien des 20. Jahrhunderts, die das Bild einer vor Leid wahnsinnig gewordenen Frau mit ausgebreiteten Armen nutzen, um die Schrecken des Krieges wirkungsvoll zu vermitteln, aber – mithilfe der Formel – doch emotional verarbeitbar darzustellen. Wie viele der Kerč'-Fotografen (Turovskij, Ancelovič oder Redkin) greift Bal'termanc auf die christologische Formel der trauernd leidenden Mutter zurück und erhöht damit die Wirkungskraft des Bildes zu Lasten seiner Authentizität. Denn Bal'termanc wusste auch, dass zahllose Frauen und Kinder unter den Opfern waren, aber seine Fotografien zeigen fast nur tote Männer und trauernde Frauen.

Shneer vollzieht nach, wie Bal'termanc' Fotografie auf ihrer Wanderung durch die sowjetische und dann die europäische Presse immer mehr und immer anders dekontextualisiert wurde, so dass manchmal nicht nur die Tatsache, dass es sich um einen Massenmord an Juden handelte, verschwand, sondern auch die, dass die Opfer Bürger der kommunistischen Sowjetunion waren. Es war Bal'termanc' Bildästhetik selbst, die diesen Rezeptionsbedürfnissen entgegenkam, denn sie dekontextualisierte, rekontextualisierte und verallgemeinerte in einer sehr »passenden« Weise, wie Shneer schreibt.

Maxim Shrayer untersucht in seinem Beitrag ein Gedicht, welches dasselbe Ereignis zum Gegenstand hat wie Bal'termanc Fotografie und auf das sich der Titel der Fotografie, »Gore« – »Leid«, auch zitierend bezieht: Das berühmte Shoah-Gedicht des Dichters und Journalisten, Il'ja Sel'vinskij, »Ich habe das gesehen« (»Ja èto videl«), der auf der Krim für die *Pravda* unterwegs war. Als Literaturhistoriker begibt Shrayer sich auf die Suche nach den Spuren der Entstehung. Shrayer rekonstruiert, was Sel'vinskij, der zu diesem frühen Zeitpunkt der erste und allem Anschein nach einzige landesweit bekannte poetische Zeuge der Sho-

ah auf der Krim war, tatsächlich gesehen hat, mit welchen Tatzeugen er unter Umständen gesprochen hat usw.

»Ja èto videl« – »Ich habe das gesehen« mit dieser Formel des Bezeugens, die nicht nur zeigend eine Beschreibung einleitet, sondern primär das »Gesehen-Haben« bezeugt, tritt Sel'vinskij gleichzeitig als Dichter und als Zeuge auf, der an den Ort des Verbrechens gekommen ist, um es mit eigenen Augen zu sehen und literarisch zu dokumentieren.

Wenn, wie Shrayer zeigt, Sel'vinskij dabei auf einen Topos der neuhebräischen Dichtung zurückgreift, so inszeniert er den Augenzeugen als Träger der jüdischen Kulturtradition. Das Poem »Beir Gagarego« (wörtlich: »In der Stadt des Gemetzels«, 1904) des neuhebräischen Dichters Chaim Nachman Bjalik über das Pogrom von Kišinev, welches in der russischen Übersetzung von Vladimir (Zeev) Žabotinskij (1911) den Titel »Die Sage vom Pogrom« (»Skazanie o pogrome«) erhielt, rief in seinen Versen ebenfalls zum Bezeugen als der zentralen Aufgabe der Überlebenden auf.

Dort wie bei Sel'vinskij verknüpft sich die Formel des Bezeugens an das Eingeständnis der Unmöglichkeit, passende Worte für das Geschehene zu finden.

Für Shrayer ist es keine Frage, dass die Publikation jüdisch-russischer Gedichte zwischen 1944 und 1946, in denen die Vernichtung des jüdischen Volkes, sowohl auf den besetzten sowjetischen Territorien als auch in den Todeslagern des okkupierten Polens, offen und unverblümt zur Sprache gebracht wird – nach Sel'vinskij's Gedichten waren dies v.a. ein sechsteiliger Gedichtzyklus von Il'ja Ėrenburg (*Novyj mir*, Januar 1945), Antokol'skij's »Vernichtungslager« (*Znamja*, Oktober 1945) und Ozerov's »Babij Jar« (*Oktjabr'*, März/April 1946) –, wesentlich mitbeigetragen hat zur Befreiung der Vernichtungslager und ihrer nachfolgenden Dokumentation. 1947 jedoch fand dieses literarische Dokumentieren in der Sowjetunion ein jähes Ende, als die Veröffentlichung von Il'ja Ėrenburg's und Vasilij Grossman's *Schwarzbuch* von offizieller Seite zuerst hinausgezögert und schließlich verboten wurde. Shrayer weist darauf hin, dass das Wort »Jude«, das Sel'vinskij in der ursprünglichen Fassung des Gedichts zweimal benutzt hatte, in späteren Fassungen verschwindet und durch »Semiten« ersetzt wird.

Für den Zusammenhang von Undarstellbarkeit und Bildformeln im west-osteuropäischen Vergleich interessiert sich der Beitrag von **Jeremy Hicks**. Undarstellbarkeit ist ein durchgängiger Topos der Holocaust-Darstellung, in der Fotografie wie in der Literatur. Aber zugleich, so stellt Hicks im Anschluss an Studien von Georges Didi-Hubermann (2008) und Libby Saxton (2008) fest, spielen Bilder auch bei der Modellierung des Holocaust-Gedächtnisses eine zentrale Rolle. Und gerade im Fall des Holocaust lässt sich »eine auffällige Wiederho-

lung stets derselben sehr wenigen Bilder« feststellen, »die immer und immer wieder ikonisch und emblematisch zur Bezeichnung dieses Ereignisses verwendet wurden« (so Marianne Hirsch 2012: 106).

In der bisherigen Forschung zur bildlichen Darstellung des Holocaust, standen fast ausschließlich westliche Beispiele im Mittelpunkt. Mithilfe der Gegenüberstellung eines der emblematischsten westlichen Holocaustbilder – der Fotografie eines kleinen Jungen aus dem Warschauer Ghetto mit erhobenen Händen, aufgenommen von einem Mitglied der SS für den sogenannten Stroop-Bericht, der die Liquidierung des Warschauer Ghettos feiert – mit einem sowjetischen will Hicks zeigen, dass die sowjetische Visualisierung anders kodiert ist, mit einer anderen Bildsprache arbeitet, andere Bildformeln findet für die Aussagen, die getroffen und Wirkziele, die erreicht werden sollen.

Das Bild des Jungen im Warschauer Ghetto hat deshalb so weite Verbreitung gefunden, weil – so haben davor auch Hirsch und Raskin (vgl. Hirsch 2002; Raskin 2004: 19) vermutet – es den Betrachter nicht quält, ihn nicht zum Wegschauen zwingt und daher auch immer wieder angeschaut werden kann. Außerdem war es – ähnlich wie im Fall der von David Shneer analysierten Fotografie von Dmitrij Bal'termanc – erlaubte auch hier die stetige Dekontextualisierung das Vergessen des Ursprungs. Die Rezeption dieser Fotografie hat sie zu einer echten Ikone des Holocaust gemacht: Speziell auch durch das Zitat in Alain Resnais' halbdokumentarischem Film *Nacht und Nebel* (*Nuit et brouillard*, 1956) – in dem auch die von Saryusz-Wolska in diesem Band besprochenen Filmbilder von Jakubowska eingefügt wurden – und Abdrucke im *Life Magazine* (1960) und in Ingmar Bergmans *Persona* (1966) (vgl. Raskin 2004: 105). Später diente das Bild sogar zur Propagierung des durch die Israelis verursachten Leids der Palästinenser.

Hicks' sowjetisches Beispiel stammt aus Aleksandr Dovženkos Dokumentarfilm *Der Kampf um unsere sowjetische Ukraine* (*Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu*) (1943), der einen Abschnitt über die Befreiung Charkivs und die Enttöhlung der von den Nazis in dieser Stadt verübten Kriegsverbrechen beinhaltet. Es zeigt zunächst einen verwesenden Frauenschädel in einem Massengrab, der den Zuschauer aus seinen leeren Augenhöhlen direkt anschaut. Dovženkos Filmbild wirkt extrem beklemmend und erschütternd. Aber Hicks möchte die sowjetische Strategie nicht einfach als Propaganda abtun und fragt daher genauer nach ihrer kommunikativen Struktur. Dabei macht er folgende interessante Beobachtung:

Während das Bild des Jungen im Warschauer Ghetto (stellvertretend für andere westliche Holocaustbilder) ein Täterbild ist, das ursprünglich nicht zur Aufdeckung, sondern unter dem Titel *Mit Gewalt aus den Bunkern hervorgeholt* zur

Legitimierung des Holocaust gedacht war, und dessen kommunikatives Dilemma heute darin besteht, dass der Fotograf oder Kameramann und somit auch der Betrachter eingeladen sind, an der Erniedrigung des Opfers zu partizipieren, es also eine emotionale Kluft zwischen den Fotografierten und den Fotografierenden gibt, versetzen uns die sowjetischen Bilder in die Position von jemandem, der den Hinterbliebenen oder Verstorbenen nahe steht, eines Landsmanns, der aufgerufen ist, den Verlust zu vergelten. Die sowjetischen Bilder wirken, indem sie die Massengräber als tiefe ›Wunden‹ zeigen und sowjetische Zuschauer gezielt adressieren, ihr Bewusstsein prägen und ihr kulturelles Gedächtnis konstruieren.

Dieser sowjetischen Konstruktion eines nationalen Opfer- und Märtyrer-Gedächtnisses, welches zugleich auch ein Aufruf zur Handlung, zur Vergeltung ist, stellt Hicks die Konstruktionen der Westeuropäer, Israelis und Amerikaner gegenüber, die Bilder der Lagerbefreiungen durch die Amerikaner oder Briten kanonisieren, worin die Opferrolle der Juden betont wird, aber auch der Beitrag der Demokratien zum Sturz des Nationalsozialismus, darin bestehend, den Verbrechen des Regimes ein Ende gesetzt und in Europa ein Zeitalter der Menschenrechte und der Demokratie eingeläutet zu haben.

Da es, so Hicks' Fazit, kein allgemeingültiges visuelles Holocaustgedächtnis gibt, plädiert Hicks für die gegenseitige Kenntnissnahme der Differenz und die Integration der jeweils anderen Bilder ins eigene kulturelle Gedächtnis.

Magdalena Saryusz-Wolska setzt sich in ihrem Beitrag zu Wanda Jakubowskas Holocaust-Spielfilm *Die letzte Etappe* (Polen 1947) mit dem Paradox auseinander, dass gerade der weltweit erste – und als solcher von Anfang an höchst umstrittene – Spielfilm über den Holocaust zum Reservoir für Bildformeln wurde, die europa- und weltweit zum Grundbestand des visuellen Holocaust-Gedächtnisses gehören. Und das obwohl schon Jakubowskas Projekt und später auch der Film selbst Gegenstand heißer Diskussionen waren.

Jakubowska erhob mit ihrem Spielfilm dokumentarischen Anspruch und erhärtete diesen mit Argumenten, die zunächst die Produktion betrafen. Sie war selbst Auschwitz- und Ravensbrücküberlebende, d.h. sie arbeitete als Zeugin. Und sie gab an, den Film, insbesondere auch die Figuren nach authentischen Vorbildern konstruiert zu haben, was – so Saryusz-Wolska – später überprüft und weitgehend bestätigt werden konnte.

Eine weitere Authentizitätsdimension wurde dadurch in den Film gebracht, dass er an authentischen Schauplätzen wie z.B. Auschwitz gedreht wurde. Die echten Lager wurden für diesen Film als Kulissen z.T. wieder aufgebaut. Vergleiche mit den *atrocities* Bildern der Alliierten einerseits oder mit dem 1944 von Filmtruppen der polnischen Armee gedrehten Dokumentarfilm *Majdanek*:

Friedhof Europas (pl. *Majdanek: cmentarzysko Europy*) bestätigen ebenfalls die Realitätsnähe von Jakobowskas Aufnahmen und zeigen zugleich, dass Jakobowskas Film im Grunde keine neuen Tatsachen ans Licht bringt.

Während die DEFA eine Kooperation eine Kooperation wegen Geschmacklosigkeit ablehnte, erhielt Jakobowska bei der Vorbereitung und Produktion des Films von sowjetischen Kollegen Unterstützung, was neben der politischen Einstellung der Regisseurin zum einen mit der politischen Konzeptualisierung des Holocaust und zum anderen mit der Ästhetik des Films zu tun hat.

Es harmoniert weniger mit der polnischen Gedächtnispolitik, die Auschwitz bis in die 2000er Jahre hinein als »Ort polnischen Leids« aufgefasset hat, sondern v.a. mit der sowjetischen Gedächtnispolitik, dass Auschwitz von Jakobowska als Ort der allgemeinemenschlichen Tragödie und nicht als ein Symbol für die Vernichtung der Juden dargestellt wird. Ohne die Tatsache, dass der Massenmord insbesondere an Juden vollzogen wurde, auszuklammern, ist das in *Die letzte Etappe* dargestellte Opferkollektiv dezidiert international. Ganz bewusst arbeitet der Film mit Vielsprachigkeit und klammert zugleich nationale Zugehörigkeiten aus seinem Wertesystem, das rein politisch funktioniert, aus.

Filmästhetisch und -narrativ weist der Film ein Hybrid aus Avantgarde und Sozialrealismus. Der Ejzenštejnschüler Boris Monastyrskij mag als Kameramann dazu beigetragen haben, dass der in der Sowjetunion stark rezipierte ungarisch-französische Montagetheoretiker Bela Balasz Jakobowskas Film als Pionierleistung der filmischen Holocaust-Darstellung lobte, und die spezifische Kombination der auf Einzelbilder fokussierten Montagetechnik mit einem auf illusionistische Authentizitätseffekte ausgerichteten »Realismus« mag der Grund für die enorme Wirkungsmacht dieses Films sein. Was den Realismus des Films betrifft, so manifestiert er sich v.a. in der »Geschichte«, die, reich an Details des sozialen Lebens im Lager, hier doch erzählt wird: die Geschichte der polnischen Jüdin und Kommunistin, Marta Weiss, die als Dolmetscherin beim Lagerkommandant von dessen Liquidierungsplänen erfährt und sie torpedieren will.

Dass viele der Bilder zugleich metaphorischen und metonymischen Charakter haben, ist bereits den ersten Zuschauern aufgefallen, ebenso die Tatsache, dass Jakobowska bei der Darstellung des Lagers von *atrocit*y-Momenten eher absieht. Man hat dem Film auch Ästhetisierung vorgeworfen. Aber gerade diese und der Symbolcharakter einzelner Bilder mögen dazu beigetragen haben, dass zahlreiche Einzelbilder kanonisiert wurden und als Garanten für Authentizität in der bildlichen Darstellung des Holocaust galten: die Tore von Auschwitz, brüllende SS-Männer, Stacheldraht vor Himmelhintergrund, ein Muselman im Stacheldraht, ein Berg von Haaren, das Sortieren von Wertgegenständen, Gefangene, die in gleichmäßigen Reihen auf dem Appellplatz stehen, Kinder, die ins Gas

gehen oder die Jagd auf zufällig ausgewählte Häftlinge. Bilder aus Jakubowskas Film wurden zu Bildformeln der Holocaust-Darstellung und sind es bis heute geblieben.

Was Jeremy Hicks in Bezug auf die westlichen Holocaust-Bildformeln – hier: das Bild des Jungen aus dem Warschauer Ghetto – beobachtet hatte: dass nämlich die durch Bilder von leidenden Kindern evozierte übermäßig starke emotionale Wirkung dazu führt, dass der Rezipient die Distanz und damit die Bedingung der adäquaten – nämlich kontextbezogenen – Reflexion verliert, erkennt auch **Magdalena Marszalek** in ihren Analysen der dominanten Gedächtnisstrategie der Gegenwart: eine Tendenz zur emotionalen Vergegenwärtigung, die kritische Metareflexion behindert. Indirekt geht es Marszalek dabei auch um die Parallele und den Dialog zwischen Literatur und Fotografie bzw. Bildkunst, die auch in den Aufsätzen von Evgenij Dobrenko und Susi K. Frank relevant ist.

Marszalek untersucht die fotografische Installation *Zacisze* des polnischen Fotokünstlers Tadeusz Rolke, die im Herbst 2010 im Rahmen des Festivals der jüdischen Kultur in Warschau ausgestellt wurde. Die Installation bestand aus einer großen (2,5 x 2 m) Schwarz-Weiß-Fotografie, die in einem kleinen Raum platziert wurde. Auf der Fotografie war eine auf den Gleisen liegende, knapp bekleidete, bewusstlose bzw. tote Frau zu sehen. Ein Poster am Eingang enthielt einen einführenden Text mit einer Kindheitserinnerung und ein kleines Foto von Tadeusz Rolke aus dem Jahre 1942. Rolke nannte das nachgestellte Erinnerungsbild, das auf einem toten Gleis in Warschau aufgenommen wurde, »Versuch der Rekonstruktion meiner Erfahrung«. Rolkes Eigenkommentar folgend, nennt Marszalek dieses Werk ein »fotografisches Reenactment«, das – wie zahlreiche vergleichbare Projekte – zu einer ganzen Strömung der gegenwärtigen Reenactment-Kunst gerechnet werden kann.

Das Besondere an Rolkes Werk, so Marszalek, besteht aber darin, keine Reinszenierung einer medialen Darstellung zu sein, sondern ein inneres Bild im performativen und fotografischen Akt zu »veräußerlichen«, sichtbar zu machen und auszustellen. Auch wenn es sich dabei um eine subjektive Erinnerung handelt, die auf ein singuläres Ereignis und seine Augenzeugenschaft rekurriert, greift das fotografische Bild Rolkes ikonografisch ein Motiv auf, das im polnischen kulturellen Gedächtnis vor allem in der literarischen Überlieferung präsent ist. Als visuelle Verdichtung eines für das polnische Holocaust-Gedächtnis zentralen Themas in einem geradezu emblematischen Bild erscheint Rolkes Werk, wenn man seine Spuren zurückverfolgt in eine berühmte Erzählung der Pionierin der polnischen Holocaust-Literatur, Zofia Nałkowska. In »Am Bahndamm« liegt eine jüdische Frau, die beim Sprung aus dem Zug ins Vernichtungslager ange-

schossen wurde, einen Tag lang verletzt auf den Gleisen, wobei Dorfbewohner sie entdecken, aber nicht helfen. Am Abend wird die Frau von einem jungen Mann, der ihr zuvor Wodka und Zigaretten besorgt hatte, erschossen. Die Verschränkung der Erzählerstimme mit der eines Zeugen deutet – so Marszalek – darauf hin, dass es hier wesentlich um eine Reflexion des prekären Verhaltens der Augenzeugen geht.

Dies zeigte auch die erste Visualisierung des Sujets, eine Verfilmung von Andrzej Brzozowski aus dem Jahr 1963, die – obwohl die Erzählung die ganze Zeit zum Schulkanon gehörte – in Polen 28 Jahre lang wegen der Drastik der Bilder verboten war.

In der fotografischen Aufnahme seiner performativen Nachstellung durch Tadeusz Rolkes wird – so Marszalek – das von Nalkowskas Erzählung und ihrer Verfilmung durch Brzozowski modellierte Erinnerungsbild ikonisch. Das »fotografische Reenactment« macht das Sujet in seiner semantischen Essenz wörtlich »evident«, stellt diese »vor Augen«, aber zugleich – fügt Marszalek hinzu – reflektiert dieses Bild als Inszenierung Evidenz als Verfahren, indem es die *Bild*-formel sichtbar und sich selbst als postmemoriales Trugbild zu erkennen gibt.

Damit wiederum trägt Rolke zur Reflexion einer Praxis bei, die, wie Marszalek erklärt, gegenwärtig eine enorme Konjunktur in Polen erfährt: populäre Reenactments, die vor allem auf das affektive Nacherleben setzen und (immer) weniger auf das intellektuelle Zeugnis und dabei bestrebt sind, in der Vergegenwärtigung die zeitliche Distanz aufzuheben.

In der dritten Abteilung, **Bildformeln zwischen Bild und Text – Instrumente der Konstruktion und Revision des kulturellen Gedächtnisses**, sind Beiträge versammelt, die sich anhand von Material aus verschiedenen historischen Epochen, Künsten und nationalen Kontexten mit dem Aspekt der (inter)medialen, aber auch der inhaltlichen und symbolisch-funktionalen Reflexion von Bildformeln und dem ihnen eignenden Potential an Selbstreflexivität befassen.

Um eine Auslotung der verschiedenen Dimensionen des Begriffs »Pathosformel« kümmert sich der Beitrag von **Susi K. Frank**, dessen Anliegen es zugleich ist, auf eine bislang kaum beachtete Pathosformel in der Tradition der europäischen Kriegsdarstellung aufmerksam zu machen: die »tote Mutter mit lebendigem Kind«.

In einer Rekapitulation des Forschungsstands werden zunächst die semantische, die wirkungsästhetische, die pragmatische und die (inter)mediale Dimension des von Aby Warburg 1905 in Umlauf gebrachten Begriffs erläutert. Von Getrud Bing, Warburgs Mitarbeiterin, bis Sigrid Weigel und Martin Tremml reicht

die Reihe derer, die »Pathosformel« im Kontext von Bild-Text-Relationen erörtert haben. Als besonders relevant für die hier zu untersuchende Pathosformel erweist sich Horst Bredekamps Analyse der energetisch-affektökonomischen Dimension von Warburgs Begriff, die gezeigt hat, dass Pathosformeln oft dazu dienen, traumatische bzw. emotional und rational schwer zu verarbeitende Ereignisse mithilfe einer ikonographisch kodifizierten Formel handhabbar und erzählbar zu machen und so in den Horizont des kulturellen Gedächtnisses zu integrieren. Dies ist für die seit der Antike als Formel zur Darstellung der Schrecken des Krieges verwendete Pathosformel »tote Mutter« besonders wichtig.

Im Hauptteil des Aufsatzes geht es darum, anhand von historischen und kontextuellen Varianten das angesprochene Motiv als Pathosformel mit einem formalen und einem semantischen Kernbestand zu erweisen und zu analysieren. Dabei zeigt sich bei fast allen Beispielen eine spezifische (Inter)medialitätsreflexivität. In der Beobachtung des Wanderns der Pathosformeln zwischen Bildern und Texten wird deutlich, dass die Pathosformel »tote Mutter« meist in besonderer Weise die mittels Visualisierung auf Evidenz abzielende Pathosstrategie reflektiert und ihre Grenzen auslotet.

Im Unterschied zu den anderen hat dieser Beitrag keinen ausgeprägten Osteuropa-Schwerpunkt, auch wenn ein Großteil der exemplarisch ausgewählten Beispiele aus Osteuropa, genauer: der russischen Kunst und Literatur stammt. Dennoch enthält er zwei implizite Thesen zur osteuropäischen (russischen) Rezeption der Pathosformel »tote Mutter«: Erstens macht die Zusammenstellung der Beispiele deutlich, dass diese auf die antike Theorie der Malerei (Plinius) zurückgehende Formel europäisches Gemeingut ist, an welchem osteuropäische Kulturen gleichermaßen partizipieren. Und zweitens weisen die erwähnten sowjetischen Beispiele eine Differenzqualität auf, welche in anderen Beiträgen dieses Bandes als typisch für die sowjetische Bildpolitik herausgearbeitet wird: eine agitierende, zum Handeln – im konkreten Fall zur Vergeltung – aufrufende Qualität.

Tomáš Pospiszl interessiert sich in seinem Beitrag für einen slowakischen Künstler, Július Koller, dessen umfangreiche und schwer einzuordnende Collagensammlung er als Archivkunst beschreibt. Man könne Kollers Werk, so Pospiszl, in seinen Verfahren und seiner Intention nach mit Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas vergleichen, welcher Warburgs wichtigstes Instrument der Bestimmung von Pathosformeln in der europäischen Kunst war. Indem Koller sich jedoch im Unterschied zu Warburg nicht primär um einzelne sich wiederholende Elemente oder Formeln der versammelten Bilder, sondern um die ordnend-

kompositorische Qualität und Macht der Sammlung kümmert, hebt er ein Moment hervor, das in Warburgs Konzept der Pathosformel unberücksichtigt blieb.

Pospiszyl zeigt Kollers Archiv als einen Versuch, das ganze Universum von Bildern und Texten, die nicht nur das, was wir darauf sehen, beschreiben und dokumentieren, sondern die vor allem durch ihre Existenz und wirksame Distribution unsere Vorstellung von der Welt konstituieren, physisch zusammenzutragen.

Inhaltlich hat Kollers Archiv starke Bezüge zur Kulturgeschichte Osteuropas und der Slowakei. Das Archiv enthält zahlreiche Verweise auf die slawischen Wiedergeburtsbewegungen bis hin zum Nationalismus. Aber Koller beschränkt sich in seinen Zusammenstellungen nicht auf wissenschaftlich erwiesene Zusammenhänge, sondern mutmaßt und erfindet – gleichsam als Geopoetologe – aus festgestellten lautlichen oder ikonographischen Äquivalenzen neue, höchst unwahrscheinliche, phantastisch anmutende wie z.B. zwischen dem spanischen und portugiesischen Wort »costa« und dem slawischen Deminutiv des Vornamens »Konstantin«: »Kostja«. Mit seinen Collagen suggeriert, ja – so Pospiszyl – generiert er eine globale Kontinuität und Verflechtung von Themen und Motiven, die wiederum stark an Warburgs Atlas gemahnt.

Pospiszyl meint, dass Koller mit seiner Geste des kreativen Kulturschaffens eine wichtige Dimension der slawischen, genauer slowakischen Nationalbewegung akzentuiert: die Möglichkeit, in selbstbestimmten, performativen, mystifikatorischen Akten kulturelle Fakten wie z.B. eine Nationalkultur mit ihrer erfundenen Geschichte zu schaffen. Kollers Sammeln zitiert gewissermaßen die »archivarische« Tätigkeit der Gründungsväter der Nationalbewegung, Ján Kollár (1793-1852) oder Ľudovít Štúr (1815-1856) und betont damit den kreativ-künstlerischen Charakter von deren als rein historiographisch ausgegebenem Schaffen. Und Koller weist damit auch auf die nachhaltige Wirkung und die Kontinuität der Verfahren der Gründungsväter über die Epochen hinweg bis zu den Avantgarden und dem Konzeptualismus des 20. Jahrhunderts hin. Indem er die Prinzipien der nationalen Wiedergeburt bzw. deren kreative Regeln übernahm, schuf Koller ein Paralleluniversum, welches er mit esoterischen und paranormalen Elementen anreicherte. Während die Wiedergeburtbewegung das slowakische Volk, seine Sprache und Kultur ausschließlich mit den Kulturen des Altertums verknüpft hatte, verwebte Koller sie zusätzlich mit dem Mythos von Atlantis oder Überlegungen zu außerirdischen Zivilisationen.

In einer anarchischen Geste der Privatisierung der öffentlichen Bilder macht Koller auf die Macht der offiziellen Bilder und Bildarchive mit ihren vorgegebenen Ordnungen aufmerksam und widersetzt sich ihnen, indem er ihre »Archivformel« sichtbar macht. Mit einer Freiheit, die sich – so Pospiszyl – aus dem

Ansatz der Konzeptkunst ableiten lässt, richten sich Kollers kreative Karten gegen eine zentral gesteuerte Welt – sei es gegen den sozialistischen Staat oder gegen das System der internationalen Kunst.

Auch in **Piotr Piotrowskis** Beitrag geht es um die Instanzen und Institutionen, die die Macht über die Bilder und deren Macht bei der Organisation des kulturellen Gedächtnisses haben. In diesem Fall ist es die Frage, wie die Kunst und die von ihr produzierten Bildformeln als Instrument oder sogar Waffe im Streit um das ›richtige‹, der historischen Wahrheit entsprechende Gedächtnis genutzt werden.

Piotrowskis Beispiel ist die Danziger Werft, von der 1980 die Solidarność-Bewegung ihren Anfang nahm, und die nun schon seit einiger Zeit als nationaler Erinnerungsort umkämpft ist.

Piotrowski, der einleitend im Rekurs auf theoretische Positionen auf das Spannungsverhältnis von »Gedächtnis« und »Geschichte« aufmerksam macht (Ewa Domańska und Pierre Nora), geht es um das Potential der Kunst, Kritik an der offiziellen, von den Instanzen der staatlichen Macht verordneten Gedächtnispolitik zu üben und mit etwas, das manche als »Anti-Geschichte« bezeichnet haben, Einspruch zu erheben und ein »Gegen-Gedächtnis« zu etablieren.

Piotrowski untersucht zwei Beispiele: die Ausstellung »Strażnicy Doków/Dockwächter« der Kuratorin Aneta Szyłak und des Künstlers Grzegorz Klamana, die 2005 auf der Danziger Werft zu sehen war, und die Arbeit »Lech Wałęsas Gedenkraum« desselben Künstlers.

Die Ausstellung fiel zeitlich mit dem 25-jährigen Gründungsjubiläum der Solidarność zusammen. Ihr zuvor ging die Ausstellung »Wege zur Freiheit« (2000), von der Grzegorz Klamans Skulpturprojekt »Tore« (bestehend aus »Tor I« und »Tor II«, das in seiner Form an Tatlins »Denkmal der Dritten Internationale« erinnert) stehen blieb. Ebenso wie die spätere Ausstellung wurde dieses Skulpturprojekt als kritische Reaktion auf die triumphalistische offizielle Geschichte der Solidarność aufgefasst. Für Piotrowski ist offensichtlich, dass Klamans »Tore« den offiziellen staatlichen Diskurs, der die Kontrolle über die Geschichte der anti-kommunistischen Bewegung an sich gerissen hat, kritisieren und ein Gegen-Gedächtnis etablieren wollen, und zwar gerade an einem Ort, den alle Seiten der Gesellschaft gleichermaßen als nationalen Erinnerungsort von großer symbolischer Signifikanz beanspruchen und daher zu harten Auseinandersetzungen um die Deutungshoheit bereit sind. Nichts weniger als die ›richtige‹ Erinnerung an Lech Wałęsa und das Erbe der Solidarność-Bewegung steht hier anscheinend auf dem Spiel, und dabei ist auch die Frage, ob und wie Wałęsa politisiert werden soll.

Klaman und Szyłak, so Piotrowski, waren nicht primär an Wałęsas historischer Rolle interessiert, sondern an der Erinnerung an einen Arbeiter, der zu einem Anführer von Weltformat wurde. Daher wollten sie Kritik an einer dominierenden Gedächtnispolitik üben, die alternative, individuelle oder randständige Stimmen ausschließt. Programmatisch subjektiv und subversiv, schlug »Dockwächter« eine absichtlich marginale Erzählung vor, »weil nur eine marginalisierte Stimme in dieser Sphäre eine bedeutende Stimme sein kann« (Szyłak 2005: 78f.) ... und, wie die Geschichte gezeigt hat, auch wurde.

Am Erinnerungsort »Werft« wollten Klamans/Szyłak Wałęsas Gedächtnis präsent halten. Als wichtiges Instrument in Klamans symbolischem Kampf erwies sich das Zitat von Tatlins »Denkmal der Dritten Internationale« als Bildformel des revolutionären Internationalismus. Gerade sie – so Piotrowski – ermöglichte es, dem Widerstand gegen die offizielle Gedächtnispolitik das symbolische Gewicht zu geben, das es brauchte. Und Piotrowski wertet es als Zeichen des Erfolgs von Klamans bildästhetischer Strategie, dass es auch 2012 gegen den Protest der Nationalisten gelang, das Werfttor mit dem ursprünglichen Namen »Lenin-Werft« zu rekonstruieren und in dieser Gestalt als Denkmal zu schützen. Nachdrücklich konnte Klaman damit ein zweites Mal an die aufständische, die revolutionäre Tradition der *Solidarność* erinnern und dieser Erinnerung mithilfe des Denkmalschutes Nachhaltigkeit verleihen.

Da er an die Vorgeschichte der heutigen politischen Situation in Polen erinnert, hat Piotrowskis Artikel – der hier posthum als einer seiner letzten Texte publiziert wird – gerade heute besondere Aktualität.

Auch in **Tanja Zimmermanns** Aufsatz bildet Vladimir Tatlins Denkmal zur Dritten Internationale einen Bezugspunkt – jedoch einen negativen: Denn hier geht es um eine Bildformel, die mit dem visionären Utopismus der Moderne, für den Tatlins Denkmal emblematisch ist, radikal bricht: »[...] die winzige, punkartige Fliege [ist] zum turmartigen Schwarm angewachsen und hat den Platz des kommunistischen Neuen Menschen eingenommen.« – so Zimmermann über die Verfestigung der Fliegen zur Bildformel des posthumanen, sich metamorphotisch vertierenden Menschen in der zeitgenössischen Kunst und Literatur Ost- und Südosteuropas. Und Zimmermann bringt einen ganzen Schwarm von Beispielen: vom Konzeptualisten Ilya Kabakov (*Das Leben der Fliegen* 1992) über Viktor Pelevins Erzählzyklus *Das Leben der Insekten* (1993), Georgi Gospodinovs *Natürlicher Roman (Estestven roman, 1996)* bis Tomaž Lavrič oder Enki Bilals mehrbändiger *Tetralogie des Monsters* (1998-2007) reicht die Palette, die Bilder, Installationen, Romane, Fotos, Filme und Graphic Novels umfasst. Natürlich knüpfen die meisten Autoren an die bis in die Antike (Lukian von Samo-

satas *Lob der Fliegen*) zurück reichenden Tradition der Fliegensymbolik, auch der Fliege als Fabeltier (La Fontaine, Krylov usw.) an, und natürlich setzen die russischen Autoren die in der russischen Literatur seit der Romantik gepflegte Tradition fort, in der die Fliege für dionysische und gnostische religionsphilosophische Konzepte der Auflösung und der Leere steht. Dazu gibt es bereits einige Forschung (z.B. Hansen-Löve 1999 oder Hansen-Löve 2007). Ebenso zu Fliegen als *memento mori*-Symbol in der barocken Tradition, als Symbol für das Verstoßene und Abscheuliche oder für das Parasitäre im Gegensatz zur Ordnung des Bienen- oder Ameisenstaates (Drouin 1992: 333-345; Drouin 2005: 3-14), für Fliegen als Symbol des Anarchischen und der politischen Anomie, wie in Sartres Drama *Die Fliegen* (1943) oder der Willkürherrschaft wie z.B. in William Goldings Roman *Der Herr der Fliegen* (1954).

In den sich zu einer Bildformel verfestigenden postkommunistischen Inszenierungen der Fliegen – so zeigen Zimmermanns Beispiele – geht es jedoch insbesondere um eine Störung und Auflösung der Ordnung und der Grenzen des Anthropologischen, inhaltlich und strukturell. Philosophisch haben – wie Zimmermann im Rückgriff auf Giorgio Agamben (Agamben 2003: 11-13) argumentiert – diese Szenarien der Vertierung ihren Ursprung in der gnostischen Tradition. Diese Auflösung der Grenze, aber auch die Kraft, das Begehren, das den Menschen metamorphotisiert, wie Gilles Deleuze und Felix Guattari es schon in *Tausend Plateaus* beschrieben haben, ist das Thema, wenn Pelevin und andere zeitgenössische Autoren Fliegen agieren lassen. Nach 1989 – so resumiert Zimmermann den facettenreichen Einblick in die Produktivität der Fliegen-Formel – »rückt das Insekt vom *Parergon* ins *Ergon*«, denn genau sie führt das Ende des Anthropozentrismus, der die Moderne im weitesten Sinn bestimmt hat, vor Augen. Daher erweist sich die Fliege »nicht nur als ein Topos, sondern auch als ein subversives Strukturprinzip, das Grammatik, Syntax und Komposition der Bild- und Textnarrative erfasst.« Als Bildformel, die die Zersetzung des Anthropologischen generell indiziert, überschreitet ihre symbolische Reichweite die Grenzen Osteuropas, beansprucht sie universelle Signifikanz.

Damit bestätigt auch der den Band abschließende Beitrag von Tanja Zimmermann das Anliegen des gesamten Bandes, mithilfe des Begriffs der Bildformeln die Erinnerungskulturen und -politiken Osteuropas in transregionaler Perspektive in den Blick zu nehmen und zugleich nach ihrer durch die sowjetische Prägung bedingten Spezifik und nach dem Dialog und nach den Gemeinsamkeiten mit Bildformeln des westeuropäischen und globalen kulturellen Gedächtnisses des 20. Jahrhunderts zu fragen.

LITERATUR

- Assmann, Jan (2006): »Das kulturelle Gedächtnis«, in: ders., Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen, München 2006, S. 67–75.
- Bing, Gertrud (1992): »Aby M. Warburg«, in: Dieter Wuttke (Hg.), A.M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1992, S. 437-454.
- Böll, Heinrich/Pawek, Karl (Hg.) (1964): Weltausstellung der Photographie. 555 Photos von 264 Photographen aus 30 Ländern zu dem Thema: Was ist der Mensch? Hamburg.
- Bredenkamp, Horst (2010): Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010.
- Brink, Cornelia (2000): »Secular icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps«, in: History & Memory 12.1, S. 135-150.
- Diers, Michael (1997): Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt.
- Hirsch, Marianne (2002): »Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization«, in: Omer Bartov/Atina Grossman/Mary Nolan (Hg.), Crimes of War: Guilt and Denial in the Twentieth Century, New York, S. 100- 120.
- (2012). The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust, New York.
- Knape, Joachim: Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative«, in: Cornelia Zumbusch, (Hg.), Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin 2010, S. 25-44.
- Kofler, Peter (Hg.): Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis, Bozen 2009, S. 7-21.
- Ludes, Peter (2001): Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder. Fernseh- nachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Union, Wiesbaden.
- Paech, Joachim (1974): Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Rußland 1917-1924, Kronberg.
- Pfisterer, Ulrich (2003): »Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. München/Berlin 2003, S. 21-47.

- Pfisterer, U./Seidel, M. (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. München 2004.
- Raskin, Richard (2004): A Child at Gunpoint: A Case Study in the Life of a Photo, Aarhus.
- Warburg, Aby (1906): Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906, S. 55-60.
- Weigel, Sigrid/Treml, Martin/Ladwig, Perdita (2010): Aby Warburg. Werke in einem Band, Berlin.

DANKSAGUNG

Es ist mir ein großes Anliegen, mich bei Sabine Hänsgen für die inspirierende Zusammenarbeit an der Humboldt Universität in den Jahren 2011-2013 zu bedanken, aus der die Idee zunächst zu einer Vortragsreihe und dann zu diesem Band erwachsen ist. Ohne sie wäre dieser Band nicht zustande gekommen. Dass er jetzt ohne ihren Beitrag herauskommt, bedauere ich sehr.

Für die schon zum wiederholten Mal großartige Zusammenarbeit sei Paul Löwenstein gedankt, der die vielen englischsprachigen Texte des Bandes wunderbar ins Deutsche übertragen und auch die Formatierung der meisten Beiträge übernommen hat.

In der heißen Endphase hat mich schließlich Natalia Grinina mit sehr viel Engagement und großer Zuverlässigkeit unterstützt und damit wesentlich zum Abschluss der Druckvorbereitung beigetragen. Ich danke ihr dafür.