

GESCHICHTSKULTUR IM SOZIALISMUS UND DANACH (II). LITERATUR, BILDENDE KUNST, ARCHITEKTUR, FILM UND THEATER IN DER HERAUSBILDUNG SOZIALISTISCHER GESCHICHTSBILDER

Das Wort ‚Geschichtskultur‘ hat, gemeinsam mit den Begriffen ‚Identität‘ und ‚Erinnerung‘, die geschichtswissenschaftlichen Debatten um die Hinwendung zu kulturgeschichtlichen Methoden und Fragestellungen in besonderem Maße geprägt. Hinsichtlich ihres Erklärungspotentials sind diese Begriffe in der Fachwelt jedoch keineswegs unumstritten, und es kann bezweifelt werden, dass der Begriff Geschichtskultur überhaupt schon eingehender theoretisch reflektiert und auf seine Anwendbarkeit in empirisch geleiteten Studien ausreichend geprüft wurde. Nicht zuletzt deshalb organisierten das Geisteswissenschaftliche Zentrum Ostmitteleuropa (GWZO) in Leipzig, das Centre Marc Bloch (CMB) in Berlin und das Zentrum für Höhere Studien (ZHS) an der Universität Leipzig ein gemeinsames Kolloquium mit dem Titel „Geschichtskultur im Sozialismus und danach (II). Literatur, bildende Kunst, Architektur, Film und Theater in der Herausbildung sozialistischer Geschichtsbilder“. Das Ziel der Veranstaltung war, ausgehend vom Begriff der Geschichtskultur und auf der Grundlage ausgewählter Länderbeispiele, nach dem Beitrag literarischer und künstlerischer Geschichtsfiktionen zur Herausbildung sozialistischer und postsozialistischer Geschichtsbilder zu fragen. Das Kolloquium fand am 12. und 13. Oktober 2001 im Institut Français in Leipzig statt.

Nach Grußworten der Direktorin des CMB, Catherine Colliot-Thélène, und des Direktors des GWZO, Winfried Eberhard, wurde die Veranstaltung mit einer Einleitung zum Begriff Geschichtskultur eröffnet. Im Rückgriff auf das von Jörn Rüsen in den neunziger Jahren eingeführte dreidimensionale Modell der Geschichtskultur erläuterte Frank Hadler (GWZO, Leipzig), auf den die inhaltliche Konzeption zu einer gesonderten und zugleich gemeinsamen Behandlung von Narrationen, Visualisierungen und Dramatisierungen nationaler Vergangenheiten zurückgeht, im ersten Teil der Einführung die Begrifflichkeiten. Im Zentrum seiner Erörterungen stand die Problematisierung des heuristischen Potentials der Kategorie Geschichtskultur und die Herausstellung der Bedeutung ihrer bislang vernachlässigten ästhetischen Dimension. Dabei wurde das Rüsensche Modell anwendungsorientiert modifiziert und anschaulich gemacht. Geschichtskultur kann in Anlehnung an Rüsen als praktische Artikulation von Geschichtsbewusstsein im Leben der Gesellschaft bzw. als Gesamtbereich der Erinnerungsarbeit bezeichnet und drei Dimensionen zugeordnet werden: der politischen, der kognitiven und der ästhetischen Dimension. Die Analyse der politischen Dimension gehöre, so Hadler, vor allem zum Aufgabenfeld der Politikwissenschaftler, die kognitive Dimension falle in das Interessengebiet der Historiker, während die Analyse der ästhetischen Dimension methodische und theoretische Kenntnisse aus den Bereichen Literatur-, Film-, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte erfordere. Freilich ließen sich die Dimensionen nur idealtypisch trennen; tatsächlich existierten zwischen ihnen Schnittmengen gegenseitiger Beeinflussung. Nach Hadler ist die politische Dimension im Sinne des ‚Nutzens‘ von Geschichte in den vergangenen Jahren bereits häufiger Gegenstand historischer und

sozialwissenschaftlicher Studien gewesen, und auch die kognitive Dimension werde zunehmend in Forschungsarbeiten thematisiert. Die empirisch geleitete Erforschung der ästhetischen Dimension von Geschichtskultur, in der künstlerische Formsprache zu einer Fiktionalisierung des Historischen führt, stecke dagegen immer noch in den Anfängen. Deswegen wende sich diese Konferenz gezielt an Kunsthistoriker, Literatur-, Film- und Musikwissenschaftler, um die Präsentation nationaler Vergangenheiten im Sozialismus und danach mittels künstlerischer Formsprachen eingehender beleuchten zu können. Vor dem Hintergrund der Schnittmengen der drei Dimensionen könne die Konferenz darüber hinaus eine erste Möglichkeit bieten, Vertreter unterschiedlicher Wissenschaftszweige miteinander ins Gespräch über (nationale) Geschichtskulturen zu bringen und inhaltliche und methodische Berührungspunkte und Erweiterungen auszuloten. Zugleich werde eine von GWZO und CMB initiierte Serie von Kolloquien zum Thema „Geschichtskultur im Sozialismus und danach“ fortgesetzt, die im Juni 1998 am GWZO Leipzig begonnen wurde. Die systematische Analyse der drei Dimensionen von Geschichtskultur steht auch im Zentrum eines Forschungsprojekts am GWZO mit dem Titel „Visuelle und historische Kulturen Ostmitteleuropas im Prozess staatlicher und gesellschaftlicher Modernisierung“.

Im zweiten Teil der Einführung grenzte Wilfried Jilge (GWZO, Leipzig) am Beispiel der ukrainischen Staatssymbolik (Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik/ USSR und unabhängige Ukraine) die politische und kognitive Dimension gegenüber der ästhetischen Dimension von Geschichtskultur ab. Methodisch müsse bei der Untersuchung von (nationalen) Geschichtskulturen in der Sowjetunion und ihren einzelnen Republiken die politische Funktion des Konzepts der Nation und der funktionalistische Kulturbegriff der Bolschewiki berücksichtigt werden. Beides führe dazu, dass die politische Dimension im Sinne der Legitimation von Macht und Herrschaft in der sowjetischen Geschichtskultur nicht nur stark in die kognitive, sondern auch in die ästhetische Dimension hineinwirke. Anhand der Staatssymbolik der USSR zeigte Jilge, wie sowjetukrainische Historiker als ‚Gralshüter der Geschichte‘ die fachliche Grundlage für die angemessene ideologische Dosierung im Spannungsfeld von ‚Sovietness‘ und ‚Nationalgeschichte‘ liefern konnten und dabei nicht nur politische Handlungen legitimierten, sondern kraft ihres historischen Wissens bei der Auslegung historischer Symbole in einzelne Perioden der Sowjetzeit auch einzelne Akzente setzen konnten. Die kognitive Dimension habe also auch in der Sowjetukraine eine gewisse Autonomie besessen. Elemente dieser von Jilge als „Kommissions- und Ukaz-Kultur“ charakterisierten sowjetischen Geschichtskultur und damit verbundene autoritäre Tendenzen kehrten in einigen Nachfolgestaaten der Sowjetunion in den letzten Jahren in augenfälliger Weise wieder zurück. Deutlich spürbar sei dies etwa in der intensiven Denkmalspolitik in Kiew, in der die Resowjetisierung auch ästhetisch sichtbar werde. Wie in diesen Denkmälern die nationale Vergangenheit mittels ästhetischer Formen erinnert werde, ohne dass dies immer inhaltlich direkt sichtbar sei, wäre eine Frage, die präzise nur in Verbindung mit methodischen Ansätzen der Kunstgeschichte zu beantworten sei. Mit diesem Ausblick leitete Jilge über zu den einzelnen Sektionen (Literatur, Architektur, bildende Kunst), in denen primär die ästhetische Dimension von Geschichtskultur thematisiert werden sollte.

Grundlegende Einsichten in die Modi der Thematisierung nationaler Vergangenheiten im Sozialistischen Realismus vermittelte Hans Günther (Bielefeld) in seinem Beitrag „Nationalgeschichte im sozialistischen Realismus (am Beispiel der sowjetischen dreißiger und vierziger Jahre)“. Hintergrund der ab 1932 beginnenden ‚Rückwendung‘ zur (großrussischen) Nationalgeschichte in der Sowjetunion war die Umsetzung von Stalins Losung vom Aufbau des Sozialismus in einem Land. Anstelle des klassenmäßigen Determinismus wurden in Literatur und Film zunehmend die Größe des russischen Volkes und seiner Geschichte und die Rolle historischer Persönlichkeiten betont. Letztere bildeten in Gestalt von zu ‚Führern des Volkes‘ stilisierten historischen Figuren eine der Grundlagen des Personenkults um Stalin, wie Günther an den Filmen „Pëtr Pervyj“ von Vladimir Petrov (1937/38) und „Ivan Groznyj“ von Sergej Eisenstein (Teil I: 1945; Teil II: 1946) eindrucksvoll belegen konnte. „Der Zar tritt als ‚surovyj otec‘, als energischer Modernisierer, Ivan IV. als strenger (groznyj) Garant der Einheit und Größe des russischen Landes“ in Erscheinung. Nach Günther war man hier dem slawophilen Mythos von ‚narod‘ (Volk) näher als dem Marxismus. Anknüpfend an Rüsens dreidimensionales Konzept der Geschichtskultur konstatierte Günther, dass in Literatur und Film zwar der ästhetische und fiktionale Aspekt dominiere, die Grenzen zwischen Fiktion und Faktum, zwischen Mythos und Wissenschaft in der Stalinschen Gesellschaft aber besonders durchlässig seien. Im Bereich der Kunst sei das Kino vor der Literatur und dem Theater zum Hauptträger des Mythos geworden. Dem Regisseur Eisenstein, der sich eine eigene Mythenwelt geschaffen und dem sozialen Auftrag, so weit er konnte, entzogen habe, komme dabei eine Sonderrolle zu. In Vortrag und Diskussion wurde insbesondere auf die Durchsetzung des russischen Films mit Topoi und archaisierenden Vorstellungen aus der national-russischen Kultur hingewiesen. Hans Günther zog das Fazit, dass viele „Darstellungen nationaler Geschichte aus der Stalin-Zeit [...] sich heute im Wesentlichen nur noch unter kulturhistorisch-ethnographischen Gesichtspunkten lesen“ ließen.

Jutta Scherrer (Paris, Berlin) leitete die erste Sektion „Narrationen nationaler Vergangenheiten“ (Moderation: Brigitte Schulze, Mainz) ein: Ihr Referat hieß „Geschichte als Phänomen der Kultur. Die kulturalistische (oder kulturologische) Repräsentation von Geschichte“, wobei ihr Interesse weniger der Formensprache von literarischen Kunstwerken galt als vielmehr der „kulturologische[n] Funktion von Geschichtsschreibung“ auf der Grundlage eines breiter verstandenen Begriffes von Narrativität. Scherrers Quellen waren die im letzten Jahrzehnt zahlreich erschienenen russischen Lehrbücher, Enzyklopädien, Wörterbücher sowie kulturphilosophische und kultursoziologische Gesamtdarstellungen aus dem Bereich der „kulturologija“. „Kulturologija“ sei 1992 als Pflichtfach für Studenten aller Fakultäten im ersten Studienjahr eingeführt worden, seit 1995 existiere sie als akademisches Fach an geisteswissenschaftlichen Fakultäten und habe den bis 1991 obligatorischen Marxismus-Leninismus ersetzt. Schon durch diese Quellenwahl war Scherrers Beitrag auch ein Beispiel für die geschichtspolitische Dimension von Geschichtskultur. Neben der Thematisierung der einschlägigen Schlüsselbegriffe des russischen Identitätsdiskurses werde in den „großen kulturologischen Narrationen“ Geschichte „einzig als Phänomen der Kultur [...] aufgefasst“, „auf kulturhistorische Typen und

Zyklen“ zurückgeführt und auf eine organizistische Kulturmorphologie reduziert, in der die Lebensphasen Jugend, Reife, Alter und Tod zur wichtigsten Grundlage eines neuen zivilisatorischen Paradigmas geworden seien. Die Rückbesinnung auf ‚national-kulturelle Werte‘ sowie die Anklänge an imperial-russische Traditionen seien unverkennbar, wodurch sich die Ausstrahlung des Fachs „Kulturologija“ auf nationalpatriotische Schriften russischer Politiker oder seine Instrumentalisierung durch die Staatsführung erkläre. Andererseits deutete Jutta Scherrer in ihrer Bilanz wie auch in der Diskussion an, dass sich die Kulturologie in Russland nicht nur als simpler Paradigmenwechsel von einer historisch-materialistischen Kategorie zu einer organizistisch-kulturalistischen bestimmen lasse, die unter anderen Vorzeichen auf eine politische Legitimationsfunktion zu reduzieren sei. Die Kulturologie sei vielmehr ein Eskapismus, der beispielsweise die sowjetische Vergangenheit ausklammere. Ihre Popularität in den letzten Jahren sei kein Zufall, appelliere sie doch an die Werte des Russischen (russkost‘), „jenseits der Realien der Geschichte und ihrer konkreten kulturellen Manifestationen, an die man sich nicht erinnern will“.

Der Vortrag von Hans-Christian Trepte (Leipzig) „Zur Narration nationaler Vergangenheit in der polnischen Literatur“ konzentrierte sich ebenfalls auf die thematische Präsentation von Geschichte in einem bestimmten kulturhistorischen Kontext, wobei der „Literatur als Garant für das Überleben ‚kollektiver Identität‘“ besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Aufgrund des Fehlens eines eigenen Staates in der Zeit der Teilungen Polens hätten, so Trepte, Generationen von Polen ihr Wissen um die eigene Vergangenheit nicht aus Schullehrbüchern und Werken einer nationalen Historiographie gewonnen, sondern aus einer stark historisierenden Literatur und Kunst, die der kollektiven Selbstverständigung und der Vergegenwärtigung gesamtnationaler Tatbestände gedient hätten. Daher sei oft nicht das literarische Werk per se, sondern ein „bestimmter Mythos, ein bestimmtes Geschichtsbild rezipiert“ worden. Neben der patriotisch-affirmativen mythischen monumentalen Geschichtsauffassung seien im sozialistischen Polen aber auch Probleme historischer Wahrheit im schützenden Gewand des historischen Romans thematisiert worden (Auseinandersetzung mit dem Stalinismus 1956/57). Nach dem Sturz des Kommunismus könne in Polen eher eine „Flucht aus der Geschichte“ beobachtet werden, die mit einer entscheidenden Umbewertung der nationalen Traditionen und historischen Mythen verbunden sei. Interessierten sich diese Autoren dennoch für die Vergangenheit, dann suchten sie vor allem Gründe für gegenwärtige Verhaltensweisen, ohne dass ein gesellschaftlicher Erwartungshorizont aufscheine. An die von Trepte beschriebenen Verschiebungen im polnischen Geschichtsbewusstsein schloss sich der Beitrag von Peeter Tulviste (Tartu) an, der das Beispiel Baltikum behandelte und dabei vor allem Einblicke eines zeitgenössischen Beobachters in die Veränderungen der Geschichtskultur und des Geschichtsbewusstseins der estnischen Gesellschaft gewährte.

Die zweite Sektion der Konferenz, „Visualisierung nationaler Vergangenheiten“, leitete Peter Guth (Leipzig) mit einem materialreichen Überblick zur DDR-Malerei ein. Die Darstellung der deutschen ‚Nationalgeschichte‘ war nach Guth bis zur Gründung der DDR 1949 zugelassen. Nach der Gründung der DDR fände sich dieses Motiv – abgesehen von einer bis 1952/1953 dauernden „diffusen Übergangs-

phase“ – fast gar nicht mehr. Erst am Ende der Ära Honecker spielten Motive aus der deutschen Geschichte dann wieder eine bedeutendere Rolle.

In seinem Referat „Visualisierungen nationaler Vergangenheiten – das Beispiel DDR-Architektur“ legte Thomas Topfstedt (Leipzig) dar, wie vor dem Hintergrund der sozialistischen Lösung der Stalinzeit – „national in der Form und fortschrittlich (seit 1952: sozialistisch) im Inhalt“ – nach sowjetischem Vorbild das Leitbild einer neuen deutschen Architektur inauguriert wurde. Neben Tendenzen der Zentralisierung staatlich(-nationaler) Architektur bestätigte Topfstedt in der Diskussion die als Frage formulierte Annahme von Michaela Marek (Leipzig), dass andererseits in dieser Zeit in der DDR durchaus versucht worden sei, regionale Traditionen historischer Landschaften zu einer nationalen Tradition zusammenzubinden. Topfstedt nannte einige Beispiele, wie z.B. die norddeutsche Backsteingotik als ‚Leitstil‘ in Rostock oder die Dresdner Barockarchitektur. Wie stark nationale Kontinuitäten die frühe DDR-Architektur prägten, belegt auch die im Vortrag erwähnte Verwendung von Baufibeln, wie sie die deutsche Heimatschutzbewegung schon vor dem Ersten Weltkrieg verwendet habe. In dem Modell der dreidimensionalen Geschichtskultur lasse sich die Architektur der nationalen Bautraditionen, wie Topfstedt betonte, vor allem mit der politischen Dimension charakterisieren: In der Architektur der DDR zwischen 1952 und 1955 sei ein politischer und kultureller Legitimationsanspruch durch selektive Rückgriffe auf historische Bau- und Ornamentformen verwirklicht worden. Freilich haben sich, wie man Topfstedts Ausführungen entnehmen konnte, diese Rückgriffe offensichtlich bisweilen auch durch ihren zufälligen Charakter ausgezeichnet und sind wohl nicht immer von einer elaborierten Programmatik begleitet worden. Dass diese Bauleistungen heute als Denkmäler der Architekturgeschichte gälten und „komplexen geschichtlichen Aussagegewert“ besäßen, stehe dazu nicht in Widerspruch. Diese Feststellung, die auf die ästhetische Dimension verweist, wäre sicherlich ein interessanter Anknüpfungspunkt für weitere Erörterungen.

Während Thomas Topfstedt unter anderem die Formierung nationaler Bautraditionen durch Rückgriffe auf ‚heimatliche‘ bzw. regionale Verwurzelung thematisierte, ging es Arnold Bartetzky (GWZO, Leipzig) nicht so sehr um die Visualisierung nationaler Vergangenheit, als gerade um die Ablösung nationalgeschichtlicher Konstruktionen durch jüngere Konzepte im Sinne des Rückgriffs auf regionale Traditionen. Thema war hier der Wiederaufbau historischer Stadtzentren in Polen in den letzten Jahren des Sozialismus und in der Zeit nach dessen Fall. Die Rekonstruktionen der Zentren von Warschau, Danzig und Posen in den fünfziger Jahren hatten laut Bartetzky auf eine „historisch korrigierende Wiederherstellung bzw. Erschaffung des polnischen Charakters der Stadt – eine nachträgliche Nationalisierung des baulichen Erbes – gezielt“. Unter einem anderen Vorzeichen stehe eine andere Wiederaufbauwelle, die seit etwa 1980 die Städte Nord- und Westpolens erfasst. Sie lasse sich mit dem Schlagwort „Sehnsucht nach der verlorenen Altstadt“ umschreiben. Zur Erklärung dieser Tendenzen führte Bartetzky vor allem fünf Entwicklungen an, die sozialer, ökonomischer, politischer und städtebaugeschichtlicher Natur gewesen seien. Neben der steigenden Unzufriedenheit mit der Uniformität des genormten, industriellen Wohnungsbaus sozialistisch-rationalisti-

scher Prägung, der allmählichen Belebung von Marktwirtschaft und Privateigentum und dem damit verbundenen Bedürfnis nach einem individuelleren Wohnumfeld sowie dem beschleunigten Zerfall der Staatsideologie, zu der auch die Verdrängung der architektonischen Spuren deutscher Vergangenheit gehörte, sei es das stärker ausgeprägte „Interesse an der Geschichte der Region und einem entsprechenden Identifikationsbedürfnis“ (Bartetzky) gewesen, das diese Wende begründet habe.

In der dritten Sektion „Dramatisierungen nationaler Vergangenheiten – Theater und Film“ zeigte Petr Zajac (Bratislava, Berlin) am Beispiel des slowakischen Films, wie mit Hilfe einer symbolischen Struktur nationale Erinnerung in Gang gesetzt und bewahrt wird, ohne dass ein konkretes historisches Ereignis oder eine auf ein historisches Vorbild zurückgehende Figur im Zentrum der Handlung stehen muss. Gleichzeitig waren seine Ausführungen ein vorzügliches Beispiel für die These, dass sich die kulturellen Konstruktionsprinzipien der kollektivistischen Konzeptionen von Nation und Klasse häufig komplementär zueinander verhalten. Im Zentrum seiner Betrachtungen stand der Roman „Die tausendjährige Biene“ (1979) von Petr Jaroš sowie der gleichnamige Film des Regisseurs Juraj Jakubisko aus dem Jahre 1983. Im Roman vereinigen sich nach Zajac Mythos und Utopie als die zwei grundlegenden Elemente der Gedächtnisbildung im Schlüsseltopos der tausendjährigen Biene. In einem „mythopoetischen Bild“ verbinde der Topos eine mythische Vergangenheit, die „tausend Jahre“, die deutlich mit den „tausend Jahren magyarischer Unterdrückung“ konnotiert seien, mit der utopischen Zukunft des Sozialismus bzw. Kommunismus, auf den sich die Figur Samo Pichanda, genannt Biene, mittels seiner Arbeit und eingedenk seiner Klassenzugehörigkeit zubewege. Auch der Film arbeitet mit dem Bild der Biene, das hier einen größeren Raum einnimmt als im Roman und die Grundlage der kollektiven Identität der Nation und der Klasse bildet. Mit dem Motiv der Biene verbindet sich nach Zajac der Charakter der Bienengemeinschaft, in der die Bienen-Mutter die zentrale Rolle spielt und das ganze Geschlecht vertritt. Die Bienengemeinschaft sei eine „Welt des wiederholten Befruchtens und der Arbeit“. Diese Motive sind Grundlage des Überlebens. Das Bild der tausendjährigen Biene reproduziere „in diesem Sinne eine primordiale, tribalistische Gesellschaftskonzeption, so wie sie den Konzepten der slowakischen Geschichte als Geschichte des Volkes von Vladimír Mináč in den sechziger Jahren in den Essays „Hier lebt die Nation“ und „In die Glut geblasen“ formuliert wurde.

Wurde im Beitrag von Petr Zajac aufgezeigt, wie eine symbolische Struktur zum Träger des kollektiven Gedächtnisses wird, konnte Wolfgang Schlott (Bremen) darlegen, wie in bestimmten Perioden des Sozialismus im polnischen Theater mittels einer an historischen Vorbildern orientierten Rahmenhandlung auf der thematischen Ebene an die nationale Vergangenheit erinnert wurde. So kam es beispielsweise in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zu einer „Welle historischer Dramen“, wobei „das Interesse an den historischen Stoffen als eine Art von Flucht vor den langweiligen politischen Themen galt“. Anhand des Schauspiels „Król i aktor“ (Der König und der Schauspieler, 1952) von Roman Brandstaetter konnte Schlott jedoch belegen, dass historische Themen nur teilweise der Legitimierung der zeitgenössischen Kulturpolitik dienten und sich durch eine „Ambivalenz der nationalen Rückbesinnung“ auszeichneten. In dem Schauspiel greift Brandstaetter auf die Regie-

rungszeit Stanisław August Poniatowskis (1764-1795) zurück, die auch als „Stanisławische Aufklärung“ bekannt ist. Der Rückgriff auf diese Epoche, die den vernünftigen und gerechten Staat repräsentiert habe und im offiziellen Geschichtsbild als Spiegelbild des entstehenden kommunistischen Staates gedeutet worden sei, sollte auch der Legitimierung des Bierut-Regimes dienen. Dies sei freilich nur teilweise gelungen, da das Stück auch Deutungsangebote enthielt, die die Instrumentalisierung der Nationalgeschichte in der Stalinzeit zu einem riskanten Unterfangen werden lassen konnten. Die nationalen Stoffe verschwanden jedoch bereits Mitte der fünfziger Jahre von den polnischen Bühnen. „Weitere Referate in dieser Sektion hielten Alexej Parin (Moskau) zum „Beispiel Rußland – das Operntheater“ und Bolesław Klimaszewski (Krakau) zum „Beispiel Polen-Film“.

Die Zusammenfassung übernahm Matthias Freise (GWZO, Leipzig), der so gleichzeitig die Schlussdiskussion der Konferenz einleitete. Im Begriff des Sozialistischen Realismus komme u. a. das Gebot zum Ausdruck, an der Kunst nur das Thema wahrzunehmen, weswegen man den Sozialismus auch „Thematismus“ nennen könne. Dabei sei die Vergangenheit in der Kunst des Sozialismus keine ästhetische, sondern eine politische Fiktion. Die Geschichte werde zum ‚Weg‘ in die Zukunft, die Gegenwart komme auf der thematischen Ebene fast nicht vor. Damit lieferte Freise Erklärungsansätze für die Integration des ‚Nationalen‘ im Sozialismus, dafür, warum beispielsweise in der Kunst des Sozialismus die mythische Vergangenheit des Volkes (als nationale Komponente) mit der utopischen sozialen Erwartungshaltung (sozialistische Komponente) kombiniert und die Gegenwart ausgespart wurde. Das Problem der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus liege jedoch in der Unaufhebbarkeit der künstlerischen Struktur. Man könne ihre Kenntnisnahme, nicht aber ihre Schaffung verbieten. Die im Sozialismus politisch unterdrückten Richtungen des Formalismus und Strukturalismus stellten somit „alternative Rezeptionsanweisungen für kulturelle Situationen dar, in denen das Thema von der Struktur abgelöst wurde“, die sich gegen „pseudosemiotische Bildergläubigkeit“ und das Auslösen des Unterschiedes zwischen Fakten und Fiktionen gewendet hätten. Für die Geschichtsbilder sozialistischer Kunst bedeute dies, dass sie thematisch Komplize der Geschichtsfälschung sei, während sie strukturell auf die Kultur verweise, der sie selbst entstamme, gerade auch auf die Geschichtskultur. Eisensteins Film „Ivan Groznyj“ sei zwar thematisch linientreu, aber strukturell subversiv gewesen und habe die Kultur der Stalinzeit strukturell repräsentiert. Aus diesen Überlegungen folgte Freise, dass bei der Analyse von Geschichtskultur in Kunstwerken das ‚Wie‘ dieser Kunst, nicht das ‚Was‘ befragt werden müsse.

Tatsächlich hatte in den Beiträgen die Tendenz vorgeherrscht, eher von der geschichtspolitischen Dimension zur ästhetischen anstatt von den ästhetischen Aspekten (hier vor allem der Struktur bzw. der künstlerischen Formsprache und ihrer Bedeutung für die Erinnerung der nationalen Vergangenheit) zu den politischen Bedeutungen zu gelangen. Doch inwiefern die von Freise angeführte scharfe Trennung in Thema und Struktur aufrechterhalten werden kann, blieb in der anschließenden Schlussdiskussion strittig. Mit der Frage nach einer nationalen Geschichtskultur ist auch die Frage der Rezeption von ästhetischen Erscheinungen angesprochen, für die die thematische Ebene keineswegs bedeutungslos sein dürfte.

Zudem verweist die Struktur zunächst auf das Wesen der Kultur der jeweiligen Gegenwart, aber ihre Betrachtung liefert nicht unbedingt Erkenntnisse über den Umgang dieser Kultur mit der nationalen Vergangenheit. Das Thema ist also keinesfalls bedeutungslos.

Die politisch bestimmten Vorgaben für Kunst und Literatur im Sowjetsozialismus blieben keineswegs immer unverändert. Die ideologischen Prämissen wurden – gerade im Hinblick auf die Konzeption der Nation – immer wieder modifiziert und neu ausgerichtet, wobei die nationale Frage nie völlig von der Tagesordnung verschwand. Für die Betrachtung der thematischen Ebene ist dieser historische Kontext durchaus bedeutsam. Dies wurde durch eine Reihe von Vorträgen belegt, die die Stalinzeit betrafen, als nicht nur in der Kulturpolitik nationale und ethnische Kategorien verwendet wurden, um das Konzept der Nation zur politischen Integration und Herrschaftssicherung einzusetzen. Aber selbst in der totalitären Stalinzeit ließen sich Rezeption und Bedeutung eines politisch vorgegebenen und behutsam ausgewählten historischen Themas keineswegs präzise steuern, wie die Vorträge von Schlott, Trepte, Topfstedt und Guth an einigen Beispielen zeigen konnten.

In der Schlussdiskussion wurden noch weitere wichtige Anmerkungen im Hinblick auf künftige Forschungsaufgaben gemacht. So wies Frank Hadler darauf hin, dass mit Blick auf die in den Vorträgen untersuchten Länderbeispiele der „Sprung aus der Geschichte“ in der Sowjetunion der zwanziger und dreißiger Jahre deutlich länger angehalten habe als etwa in Polen. Er formulierte für künftige Forschungen die Aufgabe, die Gründe für dieses Phänomen vergleichend zu untersuchen. Wilfried Jilge ergänzte hierzu, dass dies im Hinblick auf die Metropolen Moskau und St. Petersburg zweifelsohne zutreffe, nicht unbedingt jedoch für die politische, kognitive und teilweise auch ästhetische Dimension von Geschichtskultur in den einzelnen Sowjetrepubliken in den zwanziger Jahren, wo die Politik der Nationalisierung (bzw. ‚Einwurzelung‘) auch in Kultur und Historiographie ihren spürbaren Niederschlag fand. Gerade der von Hadler angeregte Vergleich böte also ein Feld für die Kooperation von Historikern, Kunst-, Film-, Literatur- und Musikwissenschaftlern, um die Widersprüche und ambivalenten Tendenzen von sozialistischen Geschichtskulturen in Ostmittel- und Osteuropa angemessen analysieren zu können.

Schließlich verwies Hans Günther auf die Notwendigkeit einer Verständigung auf grundlegende Begriffe und Methoden, die die Voraussetzungen für eine solche interdisziplinäre Erforschung von Geschichtskultur bildeten. Darüber hinaus fragte Günther kritisch, was in zukünftigen Forschungen zum Konferenzthema Gegenstand der Analyse sein sollte. Er plädierte für ein erweitertes Verständnis des ‚Ästhetischen‘, das über die Werke der ‚hohen Kunst‘ hinausgehe und das auch dem Modell Rüsens schon zugrunde liege. Jutta Scherrer nannte als Beispiel mentalitäts- und kulturgeschichtliche Fragestellungen und Methoden, die Ansatzpunkte für ein solches Gespräch über Methoden und Begriffe bieten könnten. Konkret führte sie den Habitus-Begriff von Pierre Bourdieu an. Die Schlussdiskussion sprach somit wesentliche Kernprobleme und Fragestellungen an, die die Grundlage für eine Vertiefung der Betrachtung der ästhetischen Dimension von nationalen Geschichtskulturen in Ost- und Ostmitteleuropa liefern könnten.

Leipzig

Wilfried Jilge